

• • • • • HENRYK LULA •
SZTUKA CERAMIKI

HENRYK LULA
SZTUKA CERAMIKI

GDAŃSK 2019



• • • HENRYK LULA •
SZTUKA CERAMIKI

Składamy serdeczne podziękowania:

Muzeum Historycznemu Miasta Gdańska

Muzeum Narodowemu w Gdańsku

Muzeum Narodowemu w Poznaniu

Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

Muzeum Narodowemu we Wrocławiu

za udostępnienie wizerunków artystycznych obiektów
autorstwa prof. Henryka Luli,
znajdujących się w zbiorach w/w muzeów,
na potrzeby tego wydawnictwa.

Spis treści

Katarzyna Józefowicz	<i>Wstęp</i>	7
Barbara Banaś	<i>(Al)chemia ceramiki. O twórczości Henryka Luli</i> <i>The (Al)Chemistry of Ceramics. About Henryk Lula's Works</i>	9
Henryk Lula	<i>Autobiografia</i>	43
	<i>Dzieciństwo</i>	43
	<i>Czas nauki</i>	45
	<i>Studia</i>	55
	<i>Tworzenie warunków do życia i pracy twórczej</i>	68
	<i>Międzynarodowe Triennale Ceramiki</i>	73
	<i>Samodzielna praca</i>	74
	<i>Działalność organizacyjna i społeczna</i>	81
	<i>Działalność dydaktyczna na uczelni</i>	82
	<i>Druga pracownia</i>	89
	<i>Rekonstrukcja renesansowego Pieca kaflowego w Dworze Artusa</i>	90
	<i>Sympozja ceramiczne</i>	91
	<i>Polskie prawodawstwo hamulcem rozwoju sztuki ceramiki</i>	94
	<i>Ekspozowanie ceramiki</i>	96
	<i>Emerytura</i>	97
Henryk Lula	<i>Ceramika – tworzywo, sztuka</i>	101
Henryk Lula	<i>Opis rekonstrukcji brakujących kafli z renesansowego</i> <i>Wielkiego Pieca w Dworze Artusa</i>	112
	<i>Formowanie kafli i innych elementów ceramicznych pieca</i>	126
	<i>Szkliwa</i>	128
	<i>Szkliwienie kafli</i>	130
	<i>Palenie kafli szkliwionych</i>	130
Henryk Lula	<i>Realizacja rzeźby w tworzywie ceramicznym</i>	133
	<i>Masy ceramiczne</i>	134
	<i>Sposoby formowania rzeźby</i>	137
	<i>Suszenie</i>	142
	<i>Wypalanie gliny</i>	145
	<i>Zabiegi stosowane po wypaleniu gliny</i>	146
	<i>Szkliwienie rzeźby</i>	146
	<i>Wypalanie szkliwa</i>	147
Henryk Lula	<i>Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą</i> <i>w Pracowni Ceramiki Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku</i>	157
Krystyna Andrzejewska-Marek	<i>O profesorze i jego pracowni</i>	169
Katarzyna Józwiak-Moskal	<i>Mistrzowskie, mistrzostwo, mistrz</i>	171
Wioletta Ulatowska	<i>O Pracowni profesora Henryka Luli</i>	177
Tomasz Skórka	<i>O profesorze Henryku Luli</i>	179
Katarzyny Józwiak-Moskal	<i>W pracowni o pracowni. Rozmowa z profesorem Henrykiem Lulą</i>	183
	<i>Nota biograficzna / Biographical note</i>	198
	<i>Udział w wystawach i konkursach. Nagrody, wyróżnienia, odznaczenia. Ważniejsze realizacje plastyczne.</i>	199
	<i>Bibliografia</i>	204



Profesor Henryk Lula to artysta wyjątkowy. Pełen pasji i miłości do ceramiki, która nieustannie od ponad sześćdziesięciu lat jest polem jego aktywności twórczej. I choć z wykształcenia jest rzeźbiarzem, o czym zaświadcza dyplom ukończenia studiów, to ceramika stała się dla Henryka Luli obszarem ciągłych odkryć i doświadczeń, tym, co określa Profesora jako twórcę. Precyzja działania artysty, uważność techniczna i technologiczna prowadzą do powstania prac wypełnionych wyjątkową siłą przyciągania, dzięki której te eleganckie, dostojne i klarowne w swojej formie dzieła otwierają przed nami wrota złożoności strukturalnej bądź kolorystycznej. Wówczas ta dominująca i precyzyjna forma może być fascynującym pretekstem do spojrzenia wewnątrz, poprowadzenia do bardziej skupionego odbioru. Zaliczam się do grona admiratorów twórczości prof. Henryka Luli, ale jak widać, nie tylko ja, bo wyjątkowość jego prac sprawiła, że wiele z nich stało się ikonami polskiej ceramiki.

Od kilku lat pracownicy Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku przygotowują wydawnictwa monograficzne poświęcone artystom, naszym nauczycielom, którzy przez lata budowali kierunek, a później Wydział Rzeźby i jego program, jego siłę i jego charakter. Do tego grona należy bez wątpienia prof. Henryk Lula, który w 1977 roku, przejmując kierownictwo Pracowni Ceramiki, nadał jej bardzo wyrazisty charakter, łączący formę i kolor, i znakomicie dopełnił kształcenie przyszłych rzeźbiarzy i malarzy. Do grona jego wychowanków, a później współpracowników należy dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskał prof. ASP, która z dużą uważnością wysłuchiwała Profesora i wspólnie z nim opracowała przekazywaną w Państwa ręce publikację.

prof. **Katarzyna Józefowicz**
Dziekan Wydziału Rzeźby i Intermediów
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku



Puchar turkusowy, Misa turkusowa, 1962
głina kadyńska, szklivo turkusowe zbiegające się, uzupełnione szklivem kobaltowym
wys. 40 cm, śr. 15 cm; wys. 12 cm, śr. 40 cm
ze zbiorów Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie

Lektura autorskiego życiorysu spisanego przez prof. Henryka Lulę doprawdy fascynuje. To wspomnienia miejscami zaskakujące, miejscami wzruszające. Dla mnie, która dotąd nie miała okazji spotkać się z artystą, był to materiał niezwykle pobudzający wyobraźnię, pozwalał zbudować imaginacyjny obraz człowieka, jego osobowości, wrażliwości, poznać jego spojrzenie na własne artystyczne działania z perspektywy czasu. Ten obraz dopełnił zebrane wcześniej informacje – od zgromadzonych najprzeróżniejszych świadectw w postaci katalogów wystaw, archiwalnych zdjęć, recenzji prasowych, wreszcie dokumentacji prac z różnych okresów aktywności artysty, do poznanych z autopsji dzieł, zarówno tych zgromadzonych w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu, jak i innych oglądanych na rozmaitych wystawach w wielu miejscach w kraju. Ukoronowaniem tych przygotowań stało się sierpniowe spotkanie z Profesorem w jego domu, w otoczeniu pięknych ceramicznych form, po części specjalnie na mój przyjazd zgromadzonych w jednym miejscu. Nasza rozmowa, w której towarzyszyła nam nieoceniona animatorka całego przedsięwzięcia Katarzyna Józwiak-Moskał, pozwoliła mi odkryć i poznać szereg niezwykle interesujących epizodów z bogatego życiorysu bohatera. Uznałam, że zapis tej rozmowy winien stać się elementem konstrukcyjnym mojej narracji, próby opisanie, przybliżenia sylwetki i dzieł tego wybitnego polskiego ceramika. Plany były inne. Młody abiturient liceum w Wąbrzeźnie winien znaleźć się w gronie adeptów Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Gdańsku. Może gdyby nie letni kurs przygotowawczy, tak by się stało... Był rok 1950. Początek intensywnej indoktrynacji w duchu socrealizmu ogarniającego wszelkie przejawy społecznej aktywności, w tym przede wszystkim edukacji na różnych jej szczeblach. Był to też jednak czas wciąż niestłumionego pionierskiego entuzjazmu odbudowy, wielkiego wysiłku odgruzowywania i wznoszenia na nowo powojennej rzeczywistości. Ten żywotny puls odczuwalny był niezwykle intensywnie zwłaszcza w miastach, które padły ofiarą wojennej

**(Al)chemia ceramiki.
O twórczości Henryka Luli**

**The (Al)Chemistry of Ceramics.
About Henryk Lula's Works.**

Barbara Banaś

The reading of Professor Henryk Lula's self-written *curriculum vitae* grips the reader as genuinely fascinating. His memories are sometimes surprising, sometimes moving. For me, who has not yet had the opportunity to meet the artist in person, it became the stimulus for my imagination to build a conceptual portrait of the man with his personality, sensitivity and his outlook on

his own entire artistic activity from the time perspective. That image was complemented by information I had previously gathered — from a variety of different evidence in the form of catalogue exhibitions, archival photos and press releases, through documentation of his work in different periods of his artistic activity, to his works which I saw a collection of with my own eyes at the National Museum in Wrocław and others in exhibitions shown in many

places all over Poland. All of my activities were crowned by the meeting with the Professor himself at his home amidst beautiful ceramic forms, some of which had been deliberately gathered in one place for my visit. Our conversation, in which the invaluable animator of the entire project Katarzyna Józwiak-Moskał participated, permitted me to discover and learn about quite a number of exceptionally interesting episodes in our hero's eventful life. I decided that the recording of that conversation of ours should become the fulcrum of my narrative, an attempt at a description and outlining of the personality and oeuvre of this outstanding Polish ceramist.

His plans were initially different. A young grammar-school graduate in the town of Wąbrzeźno should have found himself among the freshmen of the Pedagogical College in Gdańsk. Should have... if there had not been a summer preparatory training... It was the year 1950. The outbreak of intense extreme real-socialist indoctrination, embracing all manifestations of social life, especially tackling education of various levels. Nevertheless, that time was still the period of unflinching pioneer enthusiasm for rebuilding, the big effort to remove debris and reconstruct reality after the war. That vigorous pulse could be exceptionally strongly felt in towns and cities which had fallen

pożogi i w których owo powstawanie z ruin dostrzegalne było w sposób najbardziej wyrazisty, naocznie, zgodnie ze słowami popularnej piosenki „niech się mury pną do góry”. To fascynujące „dzianie się”, budowlany rwetes, odtwarzanie utraconego piękna obserwowane przez młodego chłopaka w zniszczonych zaułkach gdańskiej starówki sprawiły, że i on chciał w nich uczestniczyć. Kiedy postanowił zmienić kierunek dalszej edukacji, okazało się, że jedyną otwartą furtką są studia w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a kolejny wybór sprawił, że trafił do Pracowni Rzeźby prowadzonej przez prof. Stanisława Horno-Popławskiego.

Gdańska PWSSP powstała na „surowym korzeniu” z inicjatywy grona zaprzyjaźnionych artystów wywodzących się z tradycji akademii krakowskiej i warszawskiej: Krystyny i Juliusza Studnickich, Hanny i Jacka Żuławskich, Józefy i Mariana Wnuków, Janusza Strzaleckiego. Zarówno malarstwo, jak i rzeźba (ta jednak na krótko – wydział zlikwidowano u progu lat pięćdziesiątych) stały się kluczowymi dyscyplinami młodej jednostki, a wzbogacono je o kierunki specjalizacyjne z zakresu grafiki użytkowej, tkaniny i ceramiki. Kiedy Henryk Lula rozpoczynał studia, chadzając na zajęcia do malowniczo położonego za sopockim Grand Hotelem uczelnianego pawilonu, szkoła właśnie odniosła pierwszy ogólnopolski sukces za sprawą wystawy *Szczegół ceramiczny w architekturze* przygotowanej przez prof. Hannę Żuławską wraz z grupą jej studentów, w salach warszawskiej Zachęty.

W czasie studiów ceramiką się nie zajmowałem, choć była w naszej uczelni pracownia prowadząca specjalizację tego przedmiotu. Ja wybrałem projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie prowadzone przez prof. Adama Smolanę oraz prof. Adama Haupta. Najbardziej pasjonowała mnie rzeźba, ale muszę przyznać, że już po trzecim roku studiów ta fascynacja nieco przygasła. Dookoła wszyscy tworzyli rzeźby w stylu socrealizmu. Zarówno ich treść, jak też forma zbliżona do naturalizmu coraz mniej odpowiadały moim upodobaniom. Okoliczności spotkania z ceramiką były dość prozaiczne. Po studiach szukałem pracy. Właśnie wtenczas prof. Hanna Żuławska organizowała zespół absolwentów do pracy w Kadynach. Zdecydowałem się dołączyć do tej grupy. Moje uczestnictwo w niej to dwa lata dodatkowych studiów, tym razem ceramiki, która kusila mnie możliwością tworzenia form abstrakcyjnych, szklivi i niespotykanych materii.

victim to the war pandemonium and where the rising-up from ruins was perceived in the most conspicuous way, which could be seen with the naked eye as in the then popular song “niech się mury pną do góry”¹. That fascinating “bustle”, that building agitation and the reconstruction of lost beauty which the young man witnessed in the destroyed lanes of the Gdańsk Old Town inspired his will to participate in it. However, when he wanted to change his educational path, the only option for him was to study at the State College of Visual Arts [PWSSP], and his next choice made him a student at the sculpture atelier of Professor Stanisław Horno-Popławski.

The State College of Visual Arts in Gdańsk was started from scratch thanks to the initiative of a group of artists-friends who arrived there from the academies in Cracow and Warsaw: Krystyna and Juliusz Studnicki, Hanna and Jacek Żuławski, Józefa and Marian Wnuk, and Janusz Strzalecki. Both painting and sculpture (only for a short period – the faculty was liquidated in the early 1950s) became the key disciplines of this fledgling art college which were complemented by speciality courses in applied graphic art, textiles and ceramics. When Henryk Lula was beginning his studies, attending his classes in a picturesquely located school pavilion behind the Grand Hotel in Sopot, his college achieved its first success thanks to the exhibition “A Ceramic Detail in Architecture” [Szczegół ceramiczny w architekturze], prepared by Professor Hanna Żuławska for Warsaw’s Zachęta Art Gallery.

During my studies I did not deal with ceramics, although, there was a workshop specialising in this area at our college. I, however, had opted for architectural and sculptural design conducted by Professors Adam Smolana and Adam Haupt. What fascinated me most was sculpture but, I must admit, this fascination of mine deadened somewhere after the third year of studies. Everybody around was making sculptures in the Socialist-Realism style. Both their themes as well as their form, close to naturalism, corresponded less and less with my taste. The circumstances of my meeting with ceramics were rather plain. I was looking for employment after I had finished my studies. Luckily, at that time Professor Hanna Żuławska was organising a team of graduates to work at Kadyny². I decided to join them. That decision meant two additional years of studies, this time in the field of ceramics which tempted me with the possibility of creating abstract forms, glazes and unusual matter.

1 “let the walls rise anew up to the skies clear” let the walls rise anew up to the skies clear and blue” [Trans. MBG]

2 A village c. 80 kilometres from Gdańsk with large resources of clay, where a brick factory and majolica plant were created at the beginning of the 20th century; after the 2nd World War — a site of open-air workshops for sculpture students. Currently a tourist site and a sea haven [translator]



Naczynie krater, 1963
szkliwo zbąblone, silnie redukcyjne,
wys. 30 cm, śr. 39 cm



Wazon Krater II, 1966
glina czerwona z dodatkiem szamotu, szkliwo
miedziowe redukcyjne zbąblone, szlifowane,
34 × 37 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku



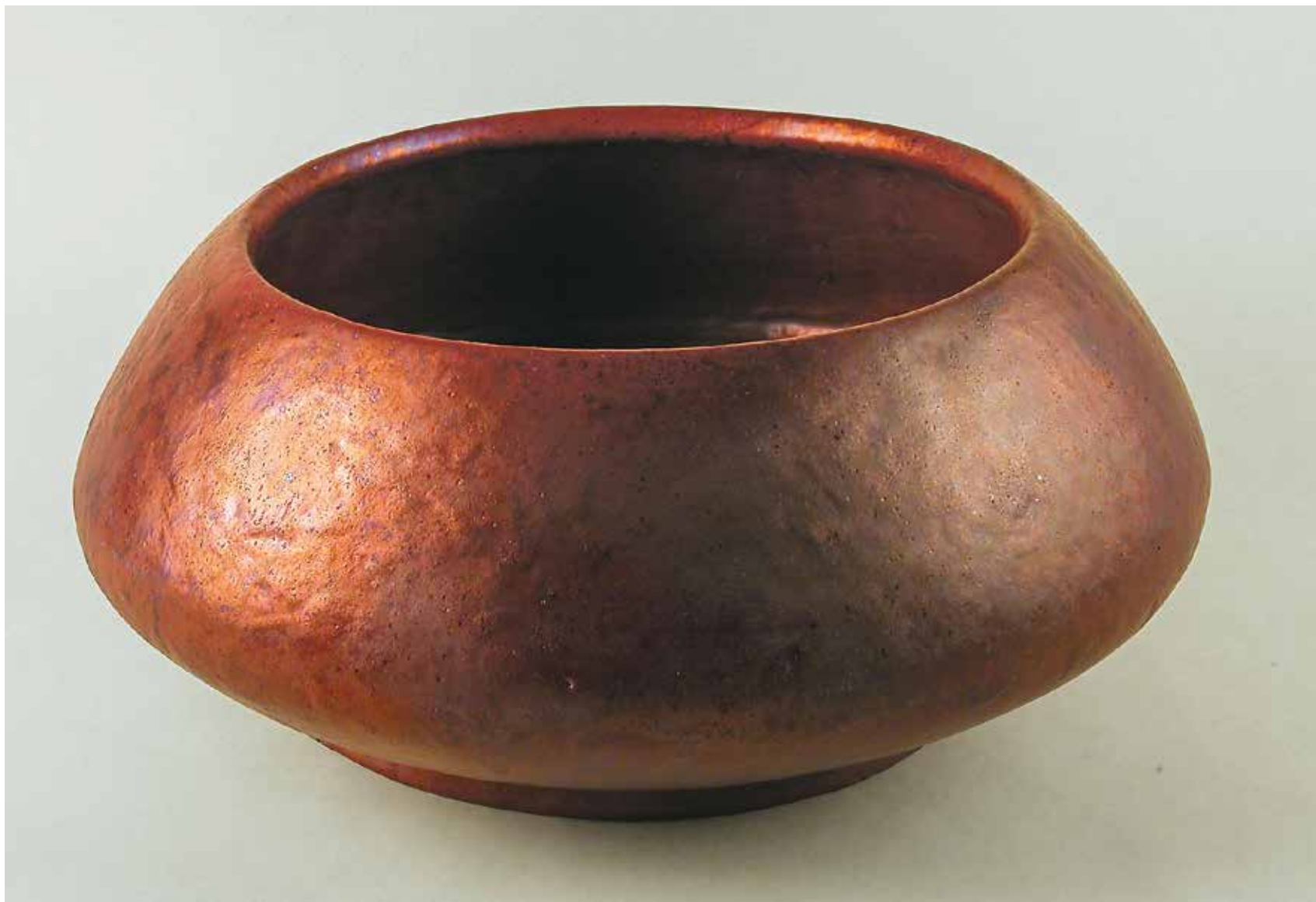
Misa, 1969
głina, szkliwo barwne fakturowe, wys. 10 cm, śr. 39 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Wazon,
głina kadyńska, szkliwo fakturowe, miedziowe, wys. 28 cm, śr. 33 cm



Wazon, 1969
głina, szklivo barwne fakturowe, wys. 28 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu





Misa VI, 1964

glina czerwona z dodatkiem szamotu, szkliwo redukcyjne fakturowe miedziowe, wys. 20 cm, śr. 35 cm,
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku

< **Miska, Wazon, 1964**

glina kadyńska, szkliwo białe zbiegające, pokryte miedziowym, redukcyjnym, wys. 12,5 cm, śr. 27 cm
glina kadyńska, szkliwo czerwone, szlifowane po wypaleniu, wys. 42 cm, śr. 21 cm

< **Misa, 1973**

szkliwo redukcyjne, srebrne, wys. 19 cm, śr. 12 cm
Ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Gdańska.

Kadyny we wspomnieniach młodych sopockich ceramików to iście rajska, zagubiona w pejzażu, z dala od zgiełku, malownicza, urokliwa wioska nad morzem. Taka była wówczas, w połowie lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Odkrywane na nowo miejsce miało już swoją zapomnianą historię, o której zapewne przybywający doń artyści niewiele wiedzieli. A przecież jeszcze niedawno działała tu uruchomiona w 1904 roku Królewska Wytwórnia Majoliki i Terakoty (*Königliche Majolika- und Terrakotta-Werkstatt*), której utrzymane w charakterystycznej czekoladowo-czerwonej tonacji wyroby w stylistyce późnej secesji i art déco zdobiły niegdyś wnętrza i stoły zapewne także gdańskich domów. Po dawnej wytwórni nie pozostało niemal nic poza resztkami zabudowań i ocalałą klinkiernią, większość urządzeń mechanicznych wywieźli Sowieci. Hanna Żuławska w Kadynach właśnie przygotowywała wraz ze swoimi studentami niektóre elementy dekoracji architektonicznych wykorzystywane w działaniach renowacyjnych na gdańskim Głównym Mieście. Kiedy więc w 1956 roku pojawiała się propozycja, by opuszczoną wytwórnię niejako reaktywować, szybko udało się do idei przekonać młodych i pełnych entuzjazmu artystów, w większości wywodzących się z grona byłych studentów prof. Żuławskiej. Henryk Lula był w tym gronie nowy. Bez doświadczenia, bez specjalistycznej wiedzy.

Glina kadyńska jest tworzywem specyficznym. Wielką zaletą jest jej plastyczność, tym samym łatwość formowania. Trzeba jednak pamiętać, że to glina niskotopliwa. Już w około 1000 stopni się klinkieruje, a powyżej tej temperatury zaczyna się topić. Zawiera ona około osiemnaście procent tlenku żelaza, który powoduje, że po wypaleniu przyjmuje piękny czerwono-brązowy kolor. Mówiąc o specjalistycznej wiedzy, to nie tylko ja, jako nowy członek grupy kadyńskiej byłem „zielony”. Powiedzmy sobie szczerze, że my, w Gdańsku, inaczej studiowaliśmy ceramikę niż studenci na uczelni wrocławskiej. U was był (i jest) Wydział Ceramiki, natomiast u nas tylko pracownia specjalizacyjna należąca do innego wydziału. Mała ilość godzin umożliwiała studiowanie tej dyscypliny sztuki w pełnym zakresie jej problematyki artystycznej i technologicznej, tak jak to było i jest możliwe na uczelni wrocławskiej. Dlatego studenci oraz absolwenci należący do grupy kadyńskiej koncentrowali swoją uwagę głównie na kreacji form, ich szkliwieniu i wypalaniu. Przygotowaniem szklów oraz mas ceramicznych zajmował się technolog.

Sopocka szkoła ceramiki, której patronowała postać prof. Hanny Żuławskiej, w istocie była w sposobie traktowania ceramiki zorientowana odmiennie niż szkoła wrocławska,

Kadyny in the memories of young ceramicists from Sopot appeared to be an almost heavenly, remote village on the sea, lost among landscape far from the hustle and bustle. It was like that then, in the nineteen fifties. That re-discovered place had its forgotten history of which the newly arriving artists knew little. And the fact was that not long before their arrival the place had boasted its own Royal Majolica and Terracotta Factory [*Königliche Majolika-und Terrakotta-Werkstatt*], established in 1904, producing a characteristic pottery in chocolate-red hue in late Art Nouveau and Art Déco styles which once adorned the interiors and, possibly also, tables of many a house in Gdańsk. Nothing was left behind of that old factory save for the remains of buildings and a salvaged clinker plant — the majority of mechanical tools having been taken away by the Soviets. Hanna Żuławska and her students were working on some decorative architectural details, used in the renovation of the Gdańsk Main Town. So, when in 1956, a proposal appeared to revitalise the abandoned plant somehow, young and enthusiastic artists, mostly Professor Żuławska's former students, were easily persuaded to undertake the task. Henryk Lula was a new member of that team. With no experience, no specialised knowledge.

The clay from Kadyny is a very specific material. Plasticity is its big advantage, thus it can be easily formed. However, you should remember that it is a low-melting point clay. It turns into clinker already at around 1000 degrees Celsius, and above this temperature it begins to melt. It contains c. 18% of iron oxide which gives it a beautiful red-brownish hue after firing. As for the specialist knowledge — it was not only me who was an absolutely “new kid on the block”. Frankly speaking, we, the students in Gdańsk, underwent a different course in ceramics from students of Wrocław. In your city, it was (and still is) the Faculty of Ceramics while we only have a specialisation atelier, attached to a faculty.

The small number of training hours hindered any comprehensive studies in this field of art, tackling its artistic and technological issues as it was, and still is, possible at the Wrocław Academy. As a result, students and graduates belonging to the Kadyny group concentrated mostly on the creation of forms, applying glaze and firing. As for the preparation of glazes and ceramic mass — that was the domain of a technologist.

Sopot's school of ceramics, whose patron was Professor Hanna Żuławska, actually had a different approach from the Wrocław centre, co-created by Professor Mieczysław



współtworzona przez Mieczysława Pawełkę oraz Julię Kotarbińską i Rudolfa Krzywca. Artyści ci z ceramiką jako dyscypliną byli doskonale zaznajomieni, wywodzili się bowiem jeszcze z przedwojennej warszawskiej pracowni prof. Karola Tichego i działali w Pracowni Ceramicznej słynnego ŁAD-u. Ceramika sopocka w koncepcji działań bliższa była duchowi studyjnych eksperymentów, gdzie w nowatorski, nieskrępowany dyscypliną tradycji sposób tworzone obiekty często quasi-użytkowe, wyrastające z form naczyniowych, lecz traktowane jako formy dekoracyjne. Bryły niepoddane rygorowi symetrii, o delikatnie zdeformowanych kształtach, wyraźnie epatujące wierzchnią warstwą szkliw, kładzionych grubo, chętnie także z wykorzystaniem oryginalnych kolorystycznych efektów. Nic więc dziwnego, że prezentacja sopockich ceramików w warszawskiej Desie przy Rynku Staromiejskim w 1956 roku, a rok później w warszawskiej Kordegardzie, wzbudziła duże zainteresowanie i entuzjastyczne prasowe recenzje. Należące do Elbląskich Zakładów Przemysłu Terenowego Kadyny udostępnione zostały sopockiej grupie w celu przygotowania kolekcji wzorów użytkowych, które mogłyby się stać prototypami produkowanych rękodzielniczo wyrobów. Komentatorzy prezentacji pisali między innymi: „zasadniczą cechą tej ceramiki jest budzenie natychmiastowej chęci zdjęcia z półki, zapoznania dłoni z grą wypukłości, z biegiem smukłej szyjki wazonu otwartej swobodnym nieregularnym wylewem”. Oglądając fotograficzną dokumentację dzieł prezentowanych wówczas w warszawskiej Desie, a potem także i na innych wystawach ceramiki i szkła artystycznego, porównując prace Henryka Luli choćby z pracami innych jego kadyńskich towarzyszy Marii i Zbigniewa Alkiewiczów, Anny Gondzik, Ryszarda Surajewskiego, Andrzeja Trzaski, Edwarda Roguszcza czy Izabelli Lejewody, dostrzeżemy ich odmienność, którą zauważa po latach także sam artysta.

Trzeba przyznać, że te nasze kadyńskie formy były bardzo specyficzne. Ten styl, który się ukształtował, był bardzo wybujały, nieliczący się ze statyką, z funkcjonalnością. Chyba wynikało to po części z tego, że myśmy nie mieli świadomości tradycji ceramicznej. Działaliśmy intuicyjnie, bardzo ekspresyjnie. Właściwie to każdy



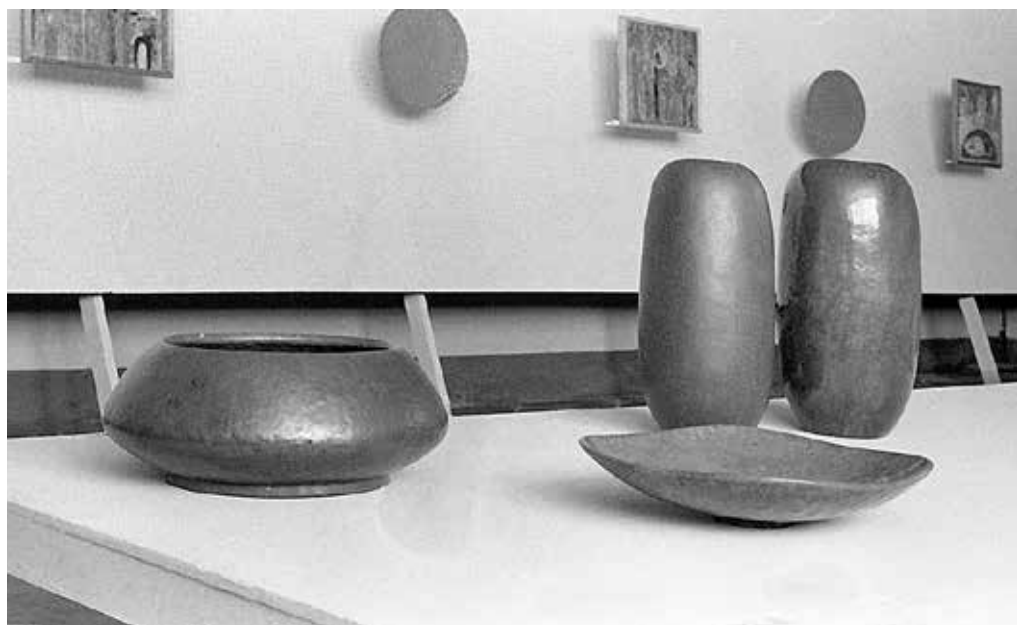
Pawełka, Julia Kotarbińska and Rudolf Krzywiec. Those artists were very well familiarised with ceramics as a discipline because they all came from the pre-war atelier of Professor Karol Tichy, later working at the Ceramics Workshop of the famous artists' co-operative ŁAD. Sopot's ceramists were closer in their activity to an experimental

approach and they often created quasi-utilitarian objects in a new way free from the discipline of tradition; their objects derived from the vessel form but were treated rather as decorative items. Their three-dimensional shapes shunned the rigour of symmetry, their shapes, slightly deformed, dazzling with their glaring layers of copious glaze and original colour effects so eagerly applied. No wonder the exhibition of Sopot ceramics in Warsaw's Desa salon at the Rynek Staromiejski old town market in 1956 and again the year after that at Kordegarda hall in Warsaw, evoked big interest and enthusiastic reviews. The workshop at Kadyny, which belonged to the Elbląg Enterprise for Local Industry, was given for use to the group from Sopot in order to prepare a set of utilitarian designs which might become the prototypes for hand-made goods. The commentators noted, *inter alia*, that "the basic feature of these ceramics is the impulse to immediately take them from the shelf, to familiarise one's hand with its game of protrusions, the flow of a slim neck of a vase opening with a frivolous, irregular orifice". When looking at the photographic documentations of the works presented then at Warsaw's Desa and subsequent exhibitions of ceramics and artistic glass, and comparing Henryk Lula's works

with those of his peer-designers, for instance, Maia and Zbigniew Alkiewicz, Anna Gondzik, Ryszard Surajewski, Andrzej Trzaska, Edward Roguszcza, and Izabella Lewojda, we can see a difference, which the artist himself has also noticed, after many years.

One must admit that our Kadyny forms were very specific. That style which we developed was very flamboyant, negligent of any statics and functionality. This was probably partly due to the fact that we were not aware of ceramic-making tradition. We acted intuitively and very expressively. Actually, each of us wanted to make the most original form. It seems





chciał mieć jak najbardziej oryginalną formę. Wydaje mi się, że wtedy zrobione moje prace odróżniały się wyraźnie od reszty. One były bardzo proste, rzeźbiarsko pomyślane. Zespół tych naczyń, około 28, znajduje się w kolekcji Muzeum Okręgowego w Olsztynie. Chyba widać było, że jestem uczniem prof. Horno-Popławskiego, który był orędownikiem syntetycznego myślenia o formie, dążenia do jej czystości.

Prace z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, z okresu, który nazwać by można sopocko-kadyńskim, to najczęściej formy naczyniowe. Masywne, głębokie misy z wyraźnie wyprofilowanymi, wysokimi partiami brzegowymi w charakterystyczny sposób zamykającymi się do wewnątrz naczynia oraz wazony o specyficznej budowie brzuśca wiedzonego w dolnej partii z kształtu kuli, lecz zamkniętego, wyraźnie odcinająca się w profilu formy, górną spłaszczoną, choć półkuliście wysklepioną czaszą. Na owym dzielącym formę

profilu artysta wprowadza inspirowany historycznymi formami naczyniowymi motyw uszkowatych uchwytów delikatnie wywiedzionych z bryły naczynia. Ceramika Henryka Luli z tego okresu przy rozpoznawalnej już dla artysty oszczędności formalnej sprawia wrażenie form ciężkich, zwartych. Ową masywność dodatkowo podkreśla matowe szklivo zaciekowe, choć niekiedy

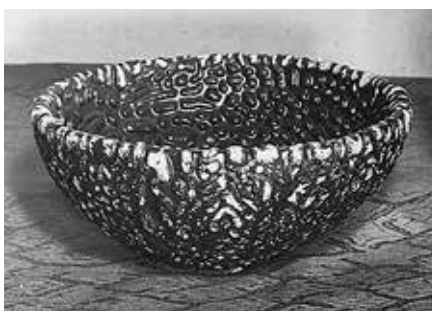
kolorystycznie bardzo efektowne, często w delikatnie rozbielonych fioletach czy szmaragdowych zieleniach, to jednak o konsystencji polewy gładkiej, grubo i mięsście pokrywającej czerep. Prace te artysta pokazuje między innymi na II Ogólnopolskiej wystawie ceramiki i szkła artystycznego we Wrocławiu w 1960 roku czy na Ogólnopolskiej wystawie tkaniny, ceramiki i szkła prezentowanej w warszawskiej Zachęcie w 1964 roku. Ceramiczne dzieła Henryka Luli znajdują także uznanie poza krajem, o czym zaświadcza przyznany mu srebrny medal na wystawie zorganizowanej w Pradze w 1962 roku przez AIC (Międzynarodową Akademię Ceramiki), prezentacji, z której „polska ekipa”, jeśli w ten sposób można określić cały zespół naszych artystów z różnych ośrodków w kraju, przywiozła szereg medali i wyróżnień.

Marzenie o stabilnej przestrzeni pracy nie ziściło się. Artyści opuścili Kadyny, nie mogąc dojść do porozumienia z kierownictwem sprawującym pieczę nad tym miejscem. Ta niezawiniona porażka stała się być może pozytywnym bodźcem dla Henryka Luli, który na poważnie zaczął przemyślać o zbudowaniu własnej pracowni, własnego warsztatu. Miejsca, które dałoby mu realizacyjną niezależność. Był to przełomowy moment dla jego artystycznej działalności. Wyjaśnijmy może jednak, że określenie „zbudowanie” kryje w sobie proces, dziś już nie do wyobrażenia. Nie chodziło bowiem li tylko o organizację pomieszczenia z wszystkimi niezbędnymi do ceramicznej działalności sprzętami,

to me that my works made at that time were clearly different from all other works. They were very simple, backed with sculptural thinking. A set of those vessels, about 28 of them, is in the collection of the District Museum in Olsztyn. It was probably visible that I was a pupil of Professor Horno-Popławski who was an advocate of a synthetic thinking about form and the pursuit of its clarity.

His works from the turn of the 1950s and 1960s — from the period which can be called the Sopot-Kadyny time, are most often forms of a vessel. Massive, deep bowls with the decisive statement of long-profile rims, closing towards the interior in a characteristic way, and vases with the specific shape of the belly — a derivative of a sphere, but closed, clearly separated from the rest of the form thanks to a flattened shoulder, but with the cavetto protruding

in a semi-spherical shape. On this profile, dividing the whole form, Henryk Lula introduces a motif of ear-like handles, gently derived from the body of the vessel. Henryk Lula's ceramics of that time, being already recognisable thanks to their thrifty form, give the impression of heaviness and solidity. The solidity is additionally emphasised by the matt glaze with stains and



sometimes very effective colouring in delicately whitened purples or emerald greens, applied as a thick, fleshy but smooth coating to the bisqueware. The artist showed these works, *inter alia*, at the 2nd Polish National Exhibition of Ceramics and Artistic Glass in Wrocław in 1960 and the Polish National Exhibition of Textile, Ceramics and Glass at Warsaw's Zachęta Gallery in 1964. His ceramic works also enjoyed appreciation abroad, which is proved by the silver medal awarded to him at the exhibition organised by AIC — the International Academy of Ceramics in Prague in 1962, from where the “Polish Team” (if I may use such a word for our group of artists from different centres around the country) brought several medals and distinctions.

The dream of a permanent workspace had not come true. Artists left Kadyny, having been unable to come to an understanding with the management in charge of the place. That failure, which was no fault of his own, would prove a positive stimulus for Henryk Lula because he started to seriously consider the option of building his own atelier and workshop, ensuring independence in his work. That was the turning point in his artistic career. Let us explain here that the word “building” includes a process which today is unimaginable. That meant not only organisation of a space with all the necessary paraphernalia but being

ale po prostu o pionierskie skonstruowanie tych urządzeń własnymi rękoma. Lata sześćdziesiąte XX wieku w PRL to nie był czas, kiedy można było pójść i kupić je w specjalistycznym sklepie czy zamówić w firmie wysyłkowej. Henryk Lula swoją pracownię od A do Z wyposażył w samodzielnie wymyślone i wykonane sprzęty z piecem elektrycznym włącznie.

Największą trudność sprawiała mi budowa elektrycznego pieca do wypalania ceramiki. O elektryczności miałem taką wiedzę, jaką wyniosłem ze średniej szkoły humanistycznej, czyli niewystarczającą, aby bezbłędnie dokonać obliczeń elektrycznych. Na początku zmagalem się z niepowodzeniami. W pierwszym wykonanym przeze mnie piecu często przepalały się spirale. Szczęśliwym przełomem było zdobycie katalogu szwedzkiej firmy Kanthala produkującej druty oporowe. Wprawdzie napisany w nieznanym mi języku, lecz zawierający rysunki i tabele z międzynarodowymi symbolami jednostek fizycznych stał się dla mnie bezcennym informatorem umożliwiającym szybkie i bezbłędne ustalenie wszystkich parametrów elektrycznych dla każdego pieca. Katalog ten pomógł mi zbudować dobrze działające dwa kolejne piece służące mi do dziś. Pomógł też kolegom zainteresowanym budową pieca.

Determinacja i konsekwencja, jaką wówczas wykazał, zdaje się dobrze charakteryzować także jego artystyczną postawę. Ceramika to dyscyplina, w której wiedza i umiejętności warsztatowe są nierozdzielnie związane z działaniami kreatywnymi, z pracą nad formą, fakturą, kompozycją, wyrazem dzieła. Wszystko jednak zaczyna się od materii, od surowców ziemi, które umiejętnie zestawiane pozwalają artyście ziszczać swoje wyobrażenia. Henryk Lula względem owego najbardziej podstawowego elementu, jakim jest zasobność ceramicznego warsztatu wykazywał ogromne zrozumienie, które łączył z niemal prymarnym poznawaniem korzeni dyscypliny. Jak bowiem inaczej określić ową wrażliwość w dostrzeganiu w otaczającym go świecie rozmaitych „materii”, które rozpoznawał jako przydatne do pracy. W muszelkach zbieranych na plaży przy Jeziorze Wdzydzkim widział źródło węgla wapnia – niezbędnego składnika szklaw, dwutlenek krzemu pozyskiwał z piasku kopanego na okolicznych wzgórzach morenowych. Szukał tlenków metali niezbędnych do zabarwiania szklaw i nadawania im poszukiwanych przezeń efektów matowości czy zbiegania się.

a pioneer and constructing them with his own hands. The 1960s in Communist Poland was not a time when one could just go shopping to a specialist shop or order goods online. Henryk Lula furnished his atelier and workshop with the equipment which he designed and made himself, including the kiln.

I had the most difficulty with the construction of the electric kiln. My knowledge about electricity was what I had acquired in the humanities-oriented grammar school, which meant it was insufficient to make the necessary electric calculations. Initially, I struggled with failures. In my prototype, the coils would often burn. A lucky breakthrough occurred when I managed to get a catalogue for the Swedish company Kanthala, which produced resistance wires. Although it was written in German it had drawings and charts with international symbols for physical units, so it became a priceless source of information for me where I could quickly find all the electric parameters for any kiln whatsoever, without making mistakes. Thanks to that catalogue, I was able to build two kilns which functioned well, so I am still using them even today. It also proved of help to my colleagues interested in building a kiln.

The determination and stamina which Henryk Lula demonstrated then seems to also grasp correctly the character of his artistic stance. Ceramics is a discipline where knowledge and technical skills are indispensably linked with creative activity, working on the form and texture, composition and expression of a piece. Again, everything here begins with the matrix, the resources of the earth, which enable the artist to realise his intention, provided he can dexterously arrange them. Henryk Lula demonstrated a big understanding of this most crucial element which the well-developed ceramic workshop is, supporting it with the most inquisitive investigation into the primary basics of this discipline. How can one describe in other words his sensitivity in perceiving various “matters” in the surrounding world which he recognised as useful for his work? In small shells, gathered near Lake Wdzydze, he saw a source of calcium carbonate, necessary for making glazes; he would get the silicon dioxide from sand which he dug in the nearby moraine hills. He would search for metal oxides, necessary for staining glazes and giving them the opaque quality of the effect of glaze crawling.





A przecież ten „chemiczny” element ceramiki to jedynie fragment długiego, wielostopniowego, skomplikowanego procesu, który musi się dokonać, by powstało dzieło. Metodyczność Luli, jego cierpliwość i dociekliwość sprawiły, że stosunkowo szybko posiadał wiedzę empiryczną, którą wówczas nieliczni z działających w Polsce ceramików władali. Ta wiedza właśnie pozwoliła mu realizować projekty rodzące się w głowie, kiełkujące w wyobraźni. Pierwsze wypalone we własnej pracowni prace (studio uruchomione w 1963 roku) pokazywał w latach sześćdziesiątych na ważnych dla środowiska ceramików pokazach, między innymi na kolejnej wystawie AIC, tym razem w Genewie, w 1965 roku organizowanej pod hasłem „Szklivo we współczesnej ceramice artystycznej”. Przyniosły mu one kolejne sukcesy i opinię wybitnego specjalisty w zakresie szkliv ceramicznych.

Przyjrzyjmy się zatem kilku pracom z tego czasu, by zobaczyć, w jakim kierunku oscylowały poszukiwania artystyczne Henryka Luli po okresie kadyńskim. Warto zauważyć już na wstępie, że artysta zdecydował się na zmianę techniki budowania formy, porzucając preferowane w środowisku sopockim lepienie z wałka na rzecz odciskania w formie. Ten wybór ma daleko idące konsekwencje dostrzegalne zwłaszcza w późniejszej fazie twórczej aktywności Henryka Luli. Decyzja ta spowodowana była, jak przyznaje artysta, chęcią maksymalnego kontrolowania formy, co w trakcie ręcznego kształtowania nie daje satysfakcjonujących możliwości, jeśli zależy nam na cyzelowaniu niuansów. Odcisk w formie dawał Luli także możliwość odkrywania innej pasjonującej go w ceramice kwestii, a mianowicie, jak dana forma współgra z dobranym do niej szklivem. Czas ten był okresem radosnych i satysfakcjonujących, choć i obarczonych niespodziankami, eksperymentów. To właśnie wtedy powstały bardzo efektowne prace zdobione szklivem fakturowym, będące dziś ozdobą kolekcji muzeów narodowych w Gdańsku (*wazon*) i we Wrocławiu (zestaw *misa i patera*, uhonorowany pierwszą nagrodą w 1969 roku na wystawie *Ceramika i szkło. Polska sztuka użytkowa w 25-leciu PRL*). Proste kształty, masywne, zwarte, o starannie wyważonych proporcjach to wyrażnie formy zamknięte, zwrócone do środka, co zdaje się podkreślać ich niezwykle fakturowe szklivo. Porowata powierzchnia przypomina kraterową surową skorupę o zniuansowanej kolorystyce – w zagłębieniach rdzawo-miedzianej i połyskliwej, na fragmentach wypukłych ciemnej, granatowo-czarnej i matowej. Szklivo to ma swoją wartość przytoczenia historii...



Actually, this “chemical” aspect of ceramics making is only one among many stages in the complex process which is necessary to receive a finished work. Lula’s staunchness, his patience and spirit of enquiry enabled him to gain empirical knowledge rather quickly, which only a few ceramists in Poland enjoyed. It was this knowledge which permitted him to realise any of the projects his imagination fancied. He showed his first works self-fired in his atelier-workshop (launched in 1963) in the 1960s, participating in exhibitions important for the ceramists milieu, among which was a subsequent AIC exhibition, this time taking place in Geneva in 1965 under the slogan “Glazing in Contemporary Ceramic Art”. Those exhibitions brought him another series of success and earned him the opinion of an outstanding specialist in the field of ceramic glazes.

Let us have a look at several of his pieces from that time to see the axes around which Henryk Lula’s work oscillated after his Kadyń period. It is worth noting at the outset that the artist decided to change the technique of building his forms, abandoning the method of forming a shape from a roll, popular in the Sopot milieu, in favour of putting it into a mould. That choice of his had far-reaching consequences, especially in the later period of Henryk Lula’s artistic activity. He decided on this option because, as he admits, he wanted to have maximum control over his form which did not prove satisfactory using the hand-rolling method while refining nuances. Pressing a shape in a mould also permitted Lula to discover another aspect of ceramics which proved to be fascinating for him, namely the finding of harmony between a given form and the applied glaze. That period was a happy and satisfactory time for him, even though experimentation was burdened with surprise. It was then that he created his very effective pieces adorned with textural glaze which today are the pride of many a collection of National Museum branches in Gdańsk (*a vase*) and Wrocław (*a bowl and patera set*, awarded first prize at the exhibition “Ceramics and Glass. Polish Applied Arts in the 25 Years of PRL3” [*Ceramika i szkło. Polska sztuka użytkowa w 25-leciu PRL*]). Simple, massive and compact shapes with carefully balanced proportions are obviously closed

forms, directed inwards, which seems to enhance their unusual, textural glaze. Their porous surface is reminiscent of the surface of a crater with subtle hues — reddish-copper in the pinholes and lustrous in convex areas of dark, black-navy and matt colours. This type of glaze has its own story worth telling now...

3 PRL = Polish People’s Republic, official name of Communist Poland [translator].

Sporządzanie receptur szkliv i ich zestawianie wymaga wielu surowców, często trudnych do zdobycia. Bywa, że po okresie żmudnych doświadczeń osiąga się piękną glazurę, lecz po pewnym czasie, gdy wyczerpie się jakiś trudny do zdobycia komponent, to doświadczenia z tym szklivem się kończą. Dawno temu opracowałem szklivo fakturowe, z którego byłem bardzo zadowolony. W zbiorach wrocławskiego Muzeum Narodowego znajdują się dwie formy pokryte tym szklivem. Ze względu na unikalny wygląd opowiem historię jego powstania. Szklivo to wykonałem na bazie fryty, nad którą pracowała inż. Daniela Golly, technolog Pracowni Ceramiki gdańskiej PWSSP, usiłując użyć ją do zestawiania szkliv dla studentów. Po licznych doświadczeniach z tą frytką zaniechała dalszych prób, twierdząc, że nie nadaje się do wykorzystania, gdyż powoduje ona powstawanie bąbli na powierzchni szkliva. Interesowałem się doświadczeniami naszej technolożki. Te bąble nie dawały mi spokoju. Poprosiłem prof. Hannę Żuławską o odrobinę tej fryty, na co pani Profesor odpowiedziała: «Weź wszystko». Swoje doświadczenia prowadziłem już we własnej pracowni, przy czym nie chodziło mi o pozbycie się bąbli, lecz o ich powiększenie i równomierne rozłożenie na całej powierzchni obiektu ceramicznego. Stwierdziłem, że sprzyja temu większa grubość szkliva oraz redukcyjna atmosfera w piecu. Pogrubienie uzyskałem przez trzykrotne nakładanie i wypalanie tego samego szkliva, lecz o zróżnicowanej temperaturze topnienia. Najpierw położyłem szklivo o najwyższej temperaturze topnienia i je wypaliłem, potem na to już wypalone położyłem drugą warstwę o niższej temperaturze topnienia i również ją wypaliłem. Podobnie postąpiłem z trzecią warstwą szkliva o temperaturze topnienia jeszcze niższej. Podczas trzeciego wypału wywołałem w piecu silną redukcję, która spowodowała obfite bąble na całej powierzchni ceramiki. Po jej wystudzeniu bąble kruszyłem młotkiem, a przestrzenie między ich zagłębieniami wyrównywałem kamieniem szlifierskim. Drobne, zredukowane zagłębienia pozostałe po tych pęcherzykach tworzyły niezwykłą feerię efektów barwnych. Gdy wyczerpała się omawiana fryta, skończyła się też zabawa z opisanym szklivem. Były to lata, gdy nieliczni producenci fryt uważali jej skład mineralogiczny za tajemnicę zawodową, skazując twórców ceramiki na tworzenie receptur szkliv po omacku. W tym też czasie rozpoczyna Lula eksperymenty ze srebrnym szklivem redukcyjnym. Jest to jedno ze szkliv wprost oszałamiających urodą i zachwycających niezwykłą „biologicznością” kolorystycznej struktury. Wydaje się,



Preparing the recipes for glazes and their combinations requires many raw materials, often difficult to find. It happens that after a time of painstaking search you achieve a beautiful glaze but when you have run out of some almost inaccessible raw material, your experiences with this type of glaze finish. A long time ago, I worked out a type of textural glaze with which I was very satisfied. The National Museum in Wrocław has two specimens finished with that glaze. Because its look is unique, I will tell you the story of its beginning. I made that glaze using a certain type of frit on which Mrs. Daniela Golly, an engineer and technology specialist at the Ceramics Atelier at Gdańsk's PWSSP, had worked, trying to use it in glazes she was preparing for students. Having made many unsuccessful experiments with that frit, she gave the idea up, claiming it was not suitable for glazing because of surface bloating and blistering. I was interested in the experiments of our technology specialist. Those bloats and blisters were dogging me. I asked Professor Hanna Żuławska for a small sample of that frit, to which Madam Żuławska replied: 'Take it all'. I conducted my experiments in my own atelier; however, my aim was not to get rid of the blisters and bubbles but enlarge them and spread evenly over the entire surface of a ceramic object. I discovered, that a thicker layer of glaze facilitated this effect, so did the reduced atmosphere in the kiln. I achieved a thicker layer by applying the coat three times and firing the same type of glaze but each layer at a different temperature. First, I put a glaze with the highest melting temperature and fired it, next I applied a fresh layer over that fired layer, this time the layer had a lower melting point, and fired it again. I did the same with the third layer of glaze with an even lower melting temperature. During the third firing, I provoked a strong reductive reaction which resulted in a plethora of bubbles all over the surface of the piece. After it had cooled down, I crushed the bubbles with a hammer, smoothing hollow spaces between them with a polishing stone. The tiny, reduced cavities left after those bubbles composed a marvellous torrent of colours. When the said frit ran out, my game with this type of glaze ended. At that time, frit manufacturers, who were not numerous, considered the mineral composition of each frit their professional secret; therefore, ceramicists were fated to work with a hit-and-miss method in creating their glazes. At the same time, Lula began his experiments with silver reduction glaze. That is one of those types of glazing which simply stuns the viewer with its beauty and grips them with the extraordinary "biologicalness" of its

że właśnie w tych pracach po raz pierwszy artysta osiągnął efekt, który, jak często przyznaje, jest dla niego niezwykle istotny. Wystarczy przyglądać się choćby *Baniakowi-dyni* (1970) ze zbiorów gdańskiego Muzeum Narodowego, by dostrzec, w jaki sposób szklivo niejako jest strukturą formy, nie jej wierzchnim kostiumem. Odnosimy bowiem wrażenie, że ta pełna kolorystycznych niuansów materia o płaszczyznach w tonacjach starego złota z licznymi przetarciami i wylaniającymi się spod nich delikatnymi szmaragdowymi zieleniami, grafitowymi szarościami, perlistymi różami i fioletami to nieznana dotąd glina, z której udaje się artyście wyczarować pełne finezji formy.

Dla mnie najważniejsze jest osiągnięcie idealnego zintegrowania szkliva z formą, tak by nie wyglądała ona jak «pomalowana», lecz by uzyskać wrażenie, że mamy do czynienia z materią, która widoczna jest nie tylko na powierzchni, ale sięga w głąb, jest strukturalnie związana z formą. Jest to dla mnie istotą ceramiki. Uważam, że ceramika to sztuka materii i dlatego tematowi szkliv poświęcam tak dużo czasu i uwagi. Po wykonaniu każdej formy przed szklwieniem robię bardzo dużo próbek, doświadczeń, po to, żeby wybrać szklivo odpowiednie do danej formy. Te próbki zachowuję, zapelniają regały w moim mieszkaniu. Tu je może pani zobaczyć...

Rzeczywiście, na regałach w pokoju, w którym gościł mnie Profesor wraz z Żoną, stoją ciasno, jedna obok drugiej, mieszczące się w dłoni kuliste formy z niewielkimi otworami. W najróżniejszych szklwach, od ciemnogrnatowych, przez zielone, miedziane, fioletowe, złotawe, naciekowe, matowe, delikatnie iryzujące. Traktuje je artysta jako pełnoplastyczne próbki, dopiero bowiem na sferycznym modelu możemy obserwować, jak dane szklivo zachowa się podczas wypału. Jak będzie się wtapiać w formę, jak spłynie po zakrzywieniu, jak będą przebiegały reakcje chemiczne na różnych płaszczyznach.

Sam szklwami zająłem się dopiero we własnej pracowni. Zdobyłem niemiecką literaturę, czytałem, notowałem, analizowałem. Uczylem się wszystkiego, krok po kroku. Mam tu jeszcze książkę Glasuren und ihre Farben, którą dogłębnie studiowałem. Paradoks polega jednak na tym, że znajdzie tu pani dziesiątki receptur szkliv, ja jednak żadnego z nich nie mogłem odtworzyć, bo zawsze brakowało mi jakiegoś komponentu. Dawalo mi to jednak pewien pogląd i pozwalało na zastępowanie jednego surowca innym. Tak więc eksperymentowałem. Poza tym przecież receptura szkliva to jeszcze nie wszystko. Ważny jest sam proces wypalania,



colour structure. It seems that it was in those works that the artist first achieved an effect which — as he himself has often admitted — is very important to him. It is enough to look at, say, his “Cauldron-Pumpkin”, 1970 [*Baniak dynia*], from the collection of the National Museum in Gdańsk to see how glaze somehow becomes a structural part of the form, not its outer costume. We have an impression that this colourful matter, of surfaces in the old-gold hues, with numerous rubbings from under which delicate emerald greens, graphite greys, pearly pinks and violets appeared, is a type of clay still unknown, from which the artist has managed to conjure up fine forms.

The ideal integration of glaze and form is the most important thing I want to achieve, so that the form doesn't look “painted” but rather to get the impression that we are dealing with matter which is not only visible on the surface but reaches deep inside, is structurally bound with the form. This is the essence of ceramics for me. I believe that ceramics is the art of matter and that is why I devote so much time to the issue of glazing. After the making of each form, I make many samples before I glaze it. I experiment to choose the glaze most suitable for a given form. I keep these samples; they occupy bookshelves in my flat. Here... you can see them!

Indeed, the shelves in the room in which the Professor and his wife are entertaining me are tightly packed with samples, side by side: spherical forms with apertures, which you can close in your palm. In all possible glazes from dark navy, through green, copper, violet, golden, stained, matt, to delicately iridescent. The artist treats them as ideal artistic models because only on a spherical shape can you observe how a given glaze will behave during the firing. How it will melt into the mould, how it will flow down on the curves, how chemical reactions will take place on different surfaces.

I only started to work on glazes myself in my own atelier. I managed to get access to German literature; I read, took notes, analysed. I learnt everything step by step. I still keep the book Glasuren und ihre Farben here, which I had thoroughly studied. The paradox with it was, however, that even though you can find dozens of recipes for glazes, I was not able to use any of those because I was always short of some ingredient. Nevertheless, I managed to develop some ideas and they permitted me to replace one ingredient with another. So I was experimenting. Moreover, the recipe for glaze is not everything. The firing process is also important because then the glaze

w którym ono się z formą integruje. Temperatura, atmosfera, także przecież nawarstwianie szkliw. Bardzo dużo czynników składa się na ostateczny efekt. Ale jak już się wie, jakie surowce dodać, aby szkliwo było matowe, półmatowe czy błyszczące, to już łatwiej prowadzić dalsze doświadczenia.

Praca ze szkliwami nie ograniczała się jednak li tylko do formułowania receptur i ich materializowania na kolejnych formach. Artysta, poszukując satysfakcjonujących rozwiązań w trakcie procesu wypału, pomiędzy jedną a drugą „wizytą” formy w piecu poddawał ją dodatkowej obróbce. Efekty takich działań możemy zobaczyć między innymi na serii *Naczyn płaskich* z początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Warto zwrócić uwagę, że właśnie u progu lat siedemdziesiątych, czego przykładem wspomniane *Naczynia płaskie*, ale także *Baniaki*, Henryk Lula nadaje nową skalę swoim formom – blisko pięćdziesięciocentymetrowe obiekty to rzeźbiarskie bryły organizujące przestrzeń. Ich powierzchnie często sprawiają wrażenie wyciosanych z nieznanego gatunku ozdobnego kamienia, a cała tajemnica tego osobliwego mirażu kryje się właśnie w autorskiej technice polegającej na przeszlifowaniu powierzchni formy pomiędzy jednym a drugim wypałem. Efekt jest niezwykle szlachetny – niemal nieskazitelnie gładka powierzchnia o przepięknej strukturze kolorystycznej. Podobne rezultaty artysta uzyskuje, pracując jedynie z samą materią gliny. Do grupy takich dzieł należą formy rzeźbiarskie o mocno geometrycznych konotacjach *Kula II* (1973), *Kompozycja przecięta* (1970), *Kompozycja z azurem* (1980). Lula wykorzystał tu glinę kadyńską zmieszaną z gruboziarnistym szamotem. Po pierwszym wypale w odpowiedniej temperaturze, tak by uzyskać twardy spiek i nie doprowadzić do wykruszania się ziaren szamotu, artysta szlifuje formę, by wydobyć delikatny akcent kolorystyczny, jaki nadają drobinki jasnego szamotu. Kolejny wypał w atmosferze redukcyjnej sprawia, że glina wybarwia się na czarno. Proces powstawania dzieła zamyka kolejna obróbka szlifierska wypalanej



becomes integrated with the form. Temperature, atmosphere, as well as the number of overlaying strata. Very many factors determine the final effect. However, when you know which ingredients you should use to receive an opaque, semi-opaque or glossy glaze, you find your further experimentation easier.”

His work on glazes was not only limited to making recipes and materialising them on subsequent items. The artist, still searching for satisfactory solutions while firing, would additionally process a given item during breaks between the piece’s “visits” in the kiln. We can see the results of such activities in, *inter alia*,

the series of his “Flat Vessels” [*Naczynia płaskie*] from the beginning of the nineteen seventies. It is worth noting that it was at the start of the nineteen seventies when Henryk Lula began to make his pieces in a new scale, as in the case of the aforementioned “Flat Vessels” and “Cauldrons” [*Baniaki*] — they were sculptural objects, measuring almost fifty centimetres, organising space. Their surfaces often looked as if the objects were hewn in an

unknown type of precious stone, while the entire secret of that peculiar marriage lies in his own-invented technology: he sanded the surfaces between subsequent firings. He achieved an exceptionally noble effect — an almost impeccably smooth surface of beautiful colours. The artist can achieve the same effect while working with only clay matter itself. The

latter group of works includes sculptural forms of strongly geometrical connotations, such as “Sphere II” from 1973, [*Kula II*], “Severed Composition”, 1970 [*Kompozycja przecięta*] or “Composition with Openwork”, 1980 [*Kompozycja z azurem*]. Here, Lula used clay from Kadyny mixed with coarse-grained fireclay. After the first firing at a suitable temperature, he was able to receive hard sinter without choking the fireclay grains and then he would sand it to reveal a delicate colour palette which the small particles of fireclay add to the piece. A subsequent firing in a reduced atmosphere made the clay turn black. The entire process is closed with a subsequent session of sanding of the fired ceramics.

już ceramiki. Należy w tym miejscu uświadomić czytelnikowi jak praco- i czasochłonny jest proces tworzenia tego typu obiektów. Widzowie podziwiają piękne formy, zachwycają się ich kształtami, barwą, fakturami, szkliwo, zastanawiają się, jak powstawały. I chyba często nie zdają sobie sprawy, że to wielogodzinny, żmudny proces, który przecież nie dotyczy tylko czasu samej warsztatowej realizacji, ale i krystalizowania się pomysłu.

Gdy ktoś pyta mnie o czas, w którym powstają moje ceramiki, to zawsze przeżywam chwilę wahania, bo nie wiem, o co zainteresowany pyta. Czy chodzi mu o ilość godzin lub dni, które poświęcam na formowanie obiektu ceramicznego, czy o ilość tygodni lub miesięcy, podczas których poddaję ów obiekt procesowi suszenia, wypalania, studzenia. Istnieje jeszcze czas dojrzewania projektu formy ceramicznej, który nie wymaga pracy fizycznej. Takiej pracy wymaga szereg przygotowań, bez których w ogóle nie można zacząć tworzyć obiektu ceramicznego. Mam tu na myśli przygotowanie mas ceramicznych czy różnych przyrządów pomocnych przy pracy. Czas samego formowania dzieła ceramicznego może być bardzo różny, może trwać od jednego dnia do kilku tygodni. Zależy to oczywiście od stopnia trudności realizacji projektu ceramicznego. Moją najtrudniejszą do wykonania

była kompozycja Rozeta. Niewiele łatwiejsza do realizacji była też Radiolaria, która dodatkowo była bardzo trudna do równomiernego wysuszenia. Zewnętrzna, ażurowa kula wysychała szybciej niż wewnętrzna, a to powodowało jej wcześniejsze kurczenie się i ściskanie elementów łączących obie kule. Późniejsze dosychanie wewnętrznej kuli powodowało rozrywanie tych elementów. Musiałem znaleźć sposób na rozwiązanie tego problemu.

Formy, o których wspomina Henryk Lula, to niewątpliwie dzieła należące do jego majstersztyków. *Radiolarie* (1978) urzekają koronkową, ażurową strukturą. Przypominają twory z ciepłych raf koralowych – połączone ze sobą dwie kuliste formy: jedna utkana z siatki regularnie promieniście układających się kraterowych oczek skrywa pod swym delikatnym płaszczem drugą, mniejszą o pełnych ściankach. Podobnie *Baniak – rozeta* (1999) czy *Muszla kremowa* (1999) zdumiewają precyzją wykonania, hipnotyzującym rytmem reliefowych wypukłości sferycznie oplatających formę. Wydaje się wręcz nieprawdopodobne, że to dzieło wykonanie ręcznie, nieodlewane w formie. Mając sposobność, pytam więc Profesora, jak powstały, czy zechciałby opowiedzieć o tym i odsłonić tajemnice warsztatu.



Here, the reader should be made aware how painstaking and time-consuming the process of creation of such pieces is. The viewers admire beautiful forms, are enchanted by their shapes, colours, textures, glazes and ask questions how they were created and it is quite common that they do not realise that what lies behind them is a many-hour long and demanding process, which does not embrace only the work done in the workshop but also the crystallisation of the idea.

If someone asked me about the time in which my ceramic pieces appear, I usually have this moment of hesitation because I do not know what they are asking me about. Do they mean the number of hours or days which I devote to the formation of a ceramic object or — the number of weeks or months during which I dry, fire and cool my piece. And still, there is the time in which the idea of a ceramic form matures, which does not require physical work. Such, physical work is indispensable during the numerous preparatory procedures without which you cannot be able to make a ceramic object at all. What I mean here is the preparation of ceramic slurry or various paraphernalia useful for work. The time needed for the formation of a ceramic piece may differ from one day to several weeks. This, certainly, depends on the level of difficulty in realisation of

a given ceramic design. The most difficult work I have done was the composition "Rosette" [Rozeta], the "Radiolarian" [Radiolaria] was not much easier, the latter being additionally difficult to dry evenly. The outer, lattice-like sphere dried faster than the inner one, so it was shrinking faster and the shrinking compressed the elements linking both spheres. When the inner layer later started to dry, this process, in turn, tore those elements apart. I had to find a solution to this problem.

The forms which Henryk Lula remembers here definitely rank among his masterpieces. His "Radiolarians" (1978) astound the viewer with their lace-like, openwork structure. They are reminiscent of structures from warm-sea coral reefs — two spherical forms joined together: one of them made of a mesh of regularly distributed crater-like apertures in radial arrangements hiding a solid smaller one inside. Similarly his "Cauldron-Rosette" from 1999 [*Baniak-rozeta*] or "Creamy Shell", 1999 [*Muszla kremowa*] astonish with their precision, hypnotising rhythm or relief-like protrusions which symmetrically cover the form. It seems almost unfeasible that they are hand-made works, not formed in a mould. Having now an opportunity I ask the Professor to reveal the secrets of his workshop and tell us how he made them.



Baniak szaro-różowy
szkliwo miedziowe, redukcyjne, wys. 36 cm, śr. 47 cm



Baniak szafirowy, 2015 >
szkliwo szafirowe redukcyjne
wys. 50 cm śr. 39 cm
Własność Andrzeja Tołkina

Talerz z zieloną kraklą, 2005
głina kadyńska, szkliwo matowe z zieloną kraklą
wys. 9,5 cm, śr. 45 cm

Baniak — muszla granatowa, 1999
szkliwo szafirowe, redukcyjne
wys. 34 cm, śr. 47 cm







Naczynie płaskie 1970
szkliwo zaciekowe redukcyjne niebieskie, szlifowane
wys. 49 cm, szer. 64 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku

Naczynie płaskie, 1970 >
szkliwo zaciekowe redukcyjne srebrne, szlifowane
wys. 41 cm, szer. 63 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku







Muszla zielono-niebieska, 2015
szkliwo miedziowo-kobaltowe, wys. 26 cm, śr. 39 cm

< *Naczynie płaskie, niebieskie*, 1970
szkliwo zaciekowe, wys. 55 × 65 × 27 cm

Nie mam żadnych tajemnic. Zaczynam od wykonania gładkiej bryły kulistej, którą wytaczam w dwóch połówkach gipsowej formy negatywowej, dolnej i górnej. Po złożeniu form gipsowych i tym samym sklejeniu glinianych połówek kuli całość pozostawiam na jedną dobę w celu podsuszenia gliny. Następnego dnia zdejmuję jedną połowę formy gipsowej, a na odsłoniętej części kuli glinianej rysunkiem zaznaczam miejsca doklejania elementów wypukłych nazywanych przeze mnie piórami. Pióra dzielą się na dolne i górne. Wcześniej wykonałem modeliki połówek tych piór oraz zdjęłem z nich gipsowe foremki negatywowe. Aby przyspieszyć pracę, powieliłem je do pięciu sztuk. W foremkach tych wyciskam w glinie pióra i po ich przeschnięciu wklejam je w zaznaczone miejsca na górnej sferze realizowanej ceramiki. Po wyklejaniu piórami całej górnej części przerywam pracę na kilka dni w celu podsuszenia realizowanej ceramiki w stopniu umożliwiającym odwrócenie jej do góry dnem, położenie na grubej mikrogumie i zdjęcie drugiej połowy formy gipsowej. O dalszej pracy nie muszę mówić, gdyż przebiega ona identycznie jak wyżej opisana. Pozostaje do wykonania retusz, głównie styków piór górnych i dolnych, suszenie, wypalanie na biskwit, szlifowanie całości oraz ponowny wypał w atmosferze silnie redukcyjnej.

Miarą artystycznej aktywności jest także uczestnictwo w różnego rodzaju prezentacjach, środowiskowych pokazach i spotkaniach. Henryk Lula ceni sobie tę właśnie możliwość poznawania i konfrontowania swoich poczyną z poszukiwaniami innych twórców. Na długiej liście wystaw, poza już wspomnianymi, warto wymienić pierwsze indywidualne ekspozycje, które zawsze dla twórcy są rodzajem probierza. Pierwsza zorganizowana w BWA w Sopocie odbyła się w 1966 roku, a więc trzy lata po uruchomieniu pracowni, i pozwoliła artyście na indywidualny środowiskowy debiut. Potem były kolejne, wyszczególnione w zamieszczonym w tej publikacji biogramie, od Pragi, przez Bukareszt, Warszawę, Gdynię, Wałbrzych, Gdańsk, Frechen, Brukselę. Artysta aktywnie uczestniczył także w ważnych międzynarodowych spotkaniach organizowanych w różnych miastach Europy przez stowarzyszenie AIC, w prestiżowych wystawach-przeglądach we włoskiej Faenzie i francuskim Vallauris. Był jednym z inicjatorów, historycznego już z dzisiejszej perspektywy, Triennale Ceramiki w Sopocie, które odbywało się przez kolejne edycje (1970, 1973, 1976, 1979, 1991) pod hasłem jego autorstwa „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”. Komisarzem pierwszej wystawy cyklu został Edward Roguszczyk, a prezentowano ją w salach pałacu Opatów, oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. Była to pierwsza w Polsce zorganizowana z takim rozmachem

I have no secrets. I start with a plain spherical form which I make in two halves, upper and lower, in a negative, plaster mould. After joining these two moulds the clay filling the moulds is glued together and I leave the formed sphere for 24 hours to let the clay dry a little. The next day, I remove one half of the plaster mould and mark the places on the uncovered surface where I will add protrusions which I call "feathers". The feathers are divided into upper and lower ones. I have previously prepared small models of the halves of "feathers", pressing their negative forms in plaster, thus making their moulds. To speed up my work, I also duplicated them, making five specimens at once. I make feathers by pressing clay into the moulds and when the feathers have dried a little, I attach them to the marked places on the upper half of the piece I am working on. Having glued on all the feathers, I stop working for a few days to let the piece dry enough so it can be turned upside-down and placed on thick micro-rubber; then I remove the plaster mould from the other half of my object. I don't have to tell you about the further work on the other part of the piece, as it is identical to the work on its first half. What is only to be done now is some final retouching, mostly in the area where the upper and lower feathers are joined, then comes the drying, the firing of the

bisque form, sanding and the second firing in a strongly reduced atmosphere.

A measure of one's artistic activity is also participation in various kinds of exhibitions, demonstrations and meetings. Henryk Lula has appreciated these opportunities for getting to know and confront his actions with the search for other artists. On the long list of his exhibitions, next to the ones already

mentioned here, are his first solo shows which are always a probe for an artist. His first exhibition took place at the Bureau for Art Exhibitions [BWA] in Sopot in 1966, that is three years after he had launched his atelier. It was his solo debut in the milieu. After that subsequent shows came, enumerated in the artist's biographical note included in this book, among which were shows in Prague, Bucharest, Warsaw, Gdynia, Wałbrzych, Gdańsk, Frechen, and Brussels. The artist has actively participated in international meetings in various cities in Europe, organised by AIC, in prestigious survey-exhibitions in Italian Faenza and French Vallauris. He was one of the initiators of the, now historical, Triennial of Ceramics in Sopot, which had its subsequent editions (1970, 1973, 1976, 1979, 1991) under the slogan he coined "Ceramic material in contemporary art". The first commissioner of the first exhibition was Edward Roguszczyk, the venue — a branch of the National Museum in the Abbots' Palace in Oliwa. It was the first time in Poland that an event of such a scale was organised, where one hundred and fifty artists from different parts



impieza, na której swoje prace pokazało stu pięćdziesięciu artystów z różnych stron Europy. To święto ceramiki dało prawdziwie ożywczy impuls gdańskiemu, i nie tylko, środowisku. Pozwoliło skonfrontować własne poszukiwania i dokonania z działaniami twórców, zwłaszcza z krajów zachodnich, gdzie możliwości warsztatowe były nieporównanie większe. Lista nagrodzonych zaświadczała jednak, że jakość i wyraz artystyczny dzieł nie są bezpośrednią pochodną technologicznego potencjału. Prace Henryka Luli, formy z cyklu *Naczynia płaskie*, zostały dostrzeżone i wysoko ocenione – jury pod przewodnictwem kurator Muzeum Narodowego we Wrocławiu dr Marii Starzewskiej przyznało artyście jedną z równorzędnych pierwszych nagród. Na II Triennale sopockim Lula pokazał bardzo interesującą *Kompozycję przeciętą* – formę przypominającą wypolerowany czarny, kamienny obelisk, którego surowość łagodzi przestrzenne rozcięcie dzielące bryłę na dwa niezależne ramiona. Artysta pełnił też obowiązki komisarza III edycji Triennale w 1976 roku, a swoje cztery prace (*Formę płaską*, *Formę wklęsłą*, *Kulę trójdzielną* i *Kulę dwudzielną*) prezentował poza konkursem. Na IV Triennale w 1979 roku uhonorowano po raz kolejny pierwszą nagrodą opisywaną wcześniej ażurową *Radiolarię*. Kolejne Triennale odbyło się dopiero w 1991 roku. Wówczas artysta jako laureat pierwszej nagrody z poprzedniej edycji prezentował swoje dzieła na wystawie indywidualnej. W 1977 roku Lula przyjął propozycję ówczesnego rektora gdańskiej PWSSP prof. Władysława Jackiewicza objęcia kierownictwa Pracowni Ceramiki po odchodzącej właśnie na emeryturę niezwykle zasłużonej prof. Hannie Żuławskiej. Wydaje się, że to całkowicie nowe wyzwanie, ale pojawiło się we właściwym momencie. Był bowiem Henryk Lula artystą o wielkim doświadczeniu, z bagażem wiedzy zdobytej samodzielnie i indywidualnie w warunkach warsztatowych sprawdzonej. Był twórcą świadomym specyfiki dyscypliny, krytycznym względem własnych dokonań i chętnie dzielącym się wiedzą. Z gdańską uczelnią związał się do 2001 roku, do momentu przejścia na emeryturę. Jakim się okazał pedagogiem – wystarczy przeczytać niektóre ze wspomnień

of Europe presented their works. That festival of ceramics provided a genuine revival impulse to the Gdansk milieu, and not only. It facilitated Polish artists to confront their artistic quests and achievements with those of foreigners, especially from Western countries where technical background was incomparably better. However, the list of awards proved that the quality and artistic expression is not a direct derivative of technological potential. Henryk Lula's works, the forms from the *Flat Vessels* series, were noticed and prized highly — the jury, chaired by Maria Starzewska, PhD, a curator of the National Museum in Wrocław, awarded the artist one of the first prizes. At the second Triennial, Lula showed a very interesting *Severed Composition* — a form which looked like a polished black stone obelisk, the harshness of which was assuaged by a spatial slit, severing the shape into two independent arms. The artist performed the function of a commissary of the 3rd edition of the Triennial in 1976 and presented his four pieces (*A Flat Form*, *A Concave Form*, *A Tripartite Sphere*, and *A Bipartite Sphere*) outside the competition.

At the 4th Triennial, his open-work *Radiolarian*, described above, was awarded the top prize for the first time. A subsequent Triennial only took place in 1991; then, the artist, being the prize-winner of a previous edition, presented his works in a solo show.

In 1977, Lula accepted a proposal from the then Rector of the Fine Arts College [PWSSP] Professor Władysław Jackiewicz to take over from the exceptionally merited Professor Hanna Żuławska as the Head of the Atelier of Ceramics on her retirement. It seemed to be an absolutely new challenge for him but it came at the right time because Henryk Lula was then an artist of huge experience, enjoying vast expertise gained by his own efforts and independently proven by his workshop skills. He was a creator aware of the specific traits of his discipline, critical of his own achievements and eager to share his knowledge. He developed links with the Gdańsk college (later an academy) to the moment of his retirement in 2001. If one wants to



jego wychowanków zamieszczonych na kartach tej książki. Pozostał w ich pamięci jako Mistrz – oszczędny w słowach, uważny obserwator, nienarzucający swojego zdania nauczyciel, który miał świadomość, że każda artystyczna indywidualność, każdy młody adept ceramicznej dyscypliny winien w miarę samodzielnie odnajdywać swoją drogę, nawet, a może właśnie tak, poprzez popełnianie błędów i nie do końca udane realizacje. Henryk Lula niejednokrotnie wypowiadał się także na temat ceramiki jako dyscypliny artystycznej, co uznać należy za swoisty ewenement, niewielu bowiem twórców w sposób tak stanowczy starało się publicznie przedstawiać swoje racje. Bolało go, że w strukturze tworzonej na potrzeby działalności akademickiej ceramika traktowana jest jako specjalizacja podporządkowana rzeźbie, że wciąż postrzegana jest jako gałąź rzemiosła artystycznego, nie zaś „wyzwolona” sztuka.

I choć wydaje się, że w XXI wieku, w momencie, gdy modernistyczne definicje sztuki uległy dewaluacji, a rozwój technologiczny, nowe poszukiwania artystyczne, ale także i relatywizm kryteriów oceny rozluźnił rygory nie tylko pomiędzy artystycznymi dyscyplinami, to jednakowoż moc „starej hierarchii” wciąż zmusza artystów-ceramików do zaznaczania swojej równorzędnosci w świecie sztuki.

Pośród innych aktywności artystycznych Henryka Luli wymienić by można wiele podejmowanych przezeń na przestrzeni lat działań, jak choćby pojawiające się we wspomnieniach: współpracę ze Spółdzielnią Artystów Plastyków „Arpo” i projekty biżuterii czy prace rzeźbiarskie przy renowacji Gdańska. Projektem, który okazał się dla niego szczególną próbą, stała się praca rekonstrukcyjna przy przywróceniu do istnienia jednego z najbardziej efektownych obiektów wyposażenia Dworu Artusa – słynnego jedenastometrowego, wielkiego pieca dzieła mistrza zduńskiego Georga Steizenera (powstał około 1545 roku). Historia ta sięga roku 1972, kiedy to artysta wojewódzki konserwator zabytków złożył propozycję przygotowania jednej kopii oryginalnego kafła. Dopiero jednak w latach dziewięćdziesiątych zdecydowano ostatecznie o rozpoczęciu prac rekonstrukcyjnych. Całą złożoność procesu, jak i towarzyszące mu perturbacje także natury kompetencyjnej opisuje Henryk Lula szczegółowo w tekście zamieszczonym na kartach tej publikacji. Prace przy odtworzeniu kafli gdańskiego pieca były dla artysty zupełnie nowym wyzwaniem, które podjął z właściwą sobie skrupulatnością w konstruowaniu programu jego realizacji, nieograniczonego jedynie do kwestii związanych z warsztatem ceramicznym, ale i niezbędnej w tym wypadku wiedzy historycznej i ikonograficznej. Przydatne okazały się także umiejętności rzeźbiarskie, które Lula

know what kind of teacher he was, one can just read some of his students’ memories, included in the pages of this book. He remains in their memory as a Master: a keen observer, terse in words, a teacher who would not impose his own opinion and who was aware of the fact that each artistic individuality, each learner of the discipline of ceramics must find their own path, possibly independently, even at the expense of — or maybe because of — failures and not completely successful realisation. Henryk Lula also often spoke in public about the issues of ceramics as a discipline of art, which was an exception because very few creators would articulate their rationale in public so decisively. He found it very painful that in the structure created for academic purposes ceramics was treated as a specialisation subordinate to sculpture, that it was perceived as a branch of artistic crafts and not an “independent art”.

It might seem that in the twenty first century the modernist definitions of art have been devalued and the rigours of art disciplines have loosened due to technological development, new artistic paths and relativism of criteria; all the same, the power of “the old hierarchy” has continually forced ceramists-artists to claim their equality in the world of art.

Among Henryk Lula’s other artistic activities, one could enumerate many activities he undertook for years and which appear in his memories, for example his co-operation with the “Arpo” Visual Artists’ Co-operative, jewellery designs, or his work on the reconstruction of the

eleven-metre high grand stove, the masterpiece of the stove fitter Georg Stelzener (from c. 1545) which belongs to the furnishings of Arthur’s Hall in Gdańsk. The latter activity dates back to 1972, when the artist was asked to make one copy of the original tile of that stove by the provincial monument conservator. However,

it was not until the nineteen nineties that the decision to launch the reconstruction work was finally made. The entire complexity of that process, along with accompanying perturbations concerning competence in the issue, are also described in this book. The work on the reconstruction of those tiles was a completely new challenge for the artist, which he undertook with his usual conscientiousness, preparing the plan of its realisation, not only limited to ceramic questions but broadened by historical and iconographical knowledge, indispensable in this case. His sculptural skills, which Lula had applied practically while working



praktycznie wykorzystywał już w trakcie prac renowacyjnych przy detalach architektonicznych i rzeźbach gdańskich kamienic. Uroczyste udostępnienie pieca mistrza Georga Stelzenera odbyło się 16 kwietnia 1995 roku.

Świat form Henryka Luli jest bardzo koherentny, spójny, wyrastający z jednego pnia. To kolekcja zbliżonych kształtów, dla których często punktem wyjścia staje się forma sferyczna, gdzie nie ma miejsca na dekoracyjne ornamentacje, gdzie o charakterze bryły decyduje z jednej strony jej formalna prostota, wyraziste profile eksponujące jej tektonikę, z drugiej zaś – bogactwo wniesione przez strukturę ceramicznej materii – gliny bądź szkliwa – z jej kolorystycznymi i fakturowymi niuansami. Jego wypracowana maestria w zakresie szkliw przypomina nam o innych artystach, którzy ulegli niegdyś podobnej fascynacji, poświęcając się bez reszty odkrywaniu malarskiego bogactwa ceramicznych glazur, jak choćby mistrzowie doby secesji Auguste Delaherche, Pierre-Adrien Dalpayrat, Clément Massier, Richard Mutz, czy, sięgając głębiej w historyczne przestrzenie, dalekowschodni ceramicy pozostający dla artystów Bell Époque prawdziwym wzorem. Wszyscy oni jednak zgodnie przyznawali, że prawdziwą mistrzynią pozostaje dla nich Natura...

Natura jest dla mnie cenną inspiracją. Lubię obserwować, analizować twory natury, jednak nigdy ich nie kopiuję, lecz

twórczo przetwarzam pewne interesujące elementy. Podziwiam np. muszle, ich strukturę, napięcia formy, rytmy żłobień. Są to wartości, które sobie przywłaszczam. Muszle mogą też swoją różnorodną materią inspirować ceramikę przy tworzeniu szkliw. Ich kolor i fascynujące, gładkie, perłowe czy chropowate powierzchnie działają na wyobraźnię, podsuwają pomysły. Nie trudno też dostrzec w moich pracach przywiązanie do geometrii, która jest dla mnie czymś, co porządkuje pewien obszar tego świata. Również w tym przypadku nigdy nie wykonuję prac dosłownie geometrycznych, lecz zawsze dążę do złagodzenia zbyt sztywnych kształtów i plastycznego rozłożenia mas. Muszę też przyznać, choć może wydawać się to nieco pretensjonalne, że inspirowały mnie moje własne prace. Gdy przebywam z nimi przez dłuższy czas, to u niektórych dostrzegam pewne wady lub możliwości ich poprawienia. Bywa też, że jakaś dawno zrealizowana ceramika jakby prosiła się o towarzystwo innej dobrze kontrastującej z nią formy ceramicznej. Są to impulsy



on the renovation of architectural details and sculptures of ancient houses in Gdańsk, also proved useful. The ceremonious unveiling of Georg Stelzener's stove took place on 16 April 1995.

The world of Henryk Lula's forms is very coherent, growing from one trunk. It is a collection of affiliated shapes for which a spherical form is the starting point and where there is no place for decorative ornaments; its character being only determined by its formal simplicity and clearly marked profiles exposing its tectonics, on the one hand, and the richness brought by the structure of ceramic matter — clay or glaze — with its colour and/ or texture nuances, on the other. The mastery of Lula's material expertise in the field of glazes, reminds us of other artists who were the forerunners of his fascination and devoted their efforts to the discovery

of a painterly wealth of ceramic glazes, such as the masters of the Art Nouveau epoch Auguste Delaherche, Pierre-Adrien Dalpayrat, Clément Massier, Richard Mutz or, going deeper in time and space, Far-Eastern masters who were the paragons for the Bell Époque artists. All of them, however, concertedly agreed that Nature was their real master...

Nature is my precious inspiration. I like observing and analysing the creations of nature; however, I never copy it; I creatively

transform some of its elements. For example, I admire shells, their structure, the tension of their form, the rhythm of their grooves. These are the values which I appropriate. Shells can also inspire a ceramist with their diversified matter in making glazes. Their colour and fascinating smooth and pearly or rough surfaces influence one's imagination, suggesting ideas. Moreover, it is not difficult to notice an inclination to

geometry in my work, geometry being something that introduces some order into the area of this world for me. Again, I never do literally geometrical work, but instead, I always try to soften these shapes which I find too stiff and distribute masses visually. I must admit, even if this may sound a little pretentious, that I am inspired by my own works, too. When I remain in their vicinity for a longer time, I notice drawbacks in some of them

or possibilities for their improvement. It also happens that a ceramic piece I made long ago somehow asks for the company of another ceramic form, offering a good contrast to it. These are my impulses for

do tworzenia nowych prac. Mówiąc o inspiracjach, nie mogę pominąć własnej wyobraźni, która umożliwia mi widzenie ceramiki przed jej realizacją. Jej wodze puszczam szczególnie wieczorem, godzinę przed zaśnięciem. Wtenczas najczęściej rodzą się pomysły.

A my czekamy na efekty tej pracy, wiedząc, że każde spotkanie z ceramiką Henryka Luli jest okazją do podziwiania wielkiego kunsztu – pięknych, harmonijnie komponowanych form zachwycających kolorem, niepowtarzalną strukturą i przyciągającą dłoń aksamitną fakturą.

W tekście wykorzystano fragmenty rozmowy przeprowadzonej przez autorkę z prof. Henrykiem Lulą 25 sierpnia 2017 roku.

creating new works. When speaking about inspiration, I cannot omit my own imagination which permits me to visualise a ceramic piece before its execution. I let my imagination run free, especially in the evening, an hour before falling asleep. That is when new ideas come most often. So, we are waiting for these ideas to be realised in the artist's work, knowing that a meeting with Henryk Lula's ceramics is our opportunity to admire his exquisite artistry — beautiful, harmonious forms of breath-taking colours, unrepeatable structures and velvety texture seducing our hands.

Fragments of a conversation with Professor Henryk Lula, made by the writer of this essay on 25 August 2017 were used in this paper.

Barbara Banaś,
kustosz Działu Ceramiki i Szkła / Custodian, Ceramics and Glass Department,
Muzeum Narodowego we Wrocławiu / National Museum, Wrocław

Bibliografia:

- *II Ogólnopolska wystawa ceramiki i szkła artystycznego*, katalog wystawy, Wrocław 1960, s. bn. 35, nr kat. 282.
- *Wystawa ogólnopolska tkaniny, ceramiki i szkła*, katalog wystawy, Warszawa 1964, nr kat. 64.
- *Ceramika i szkło. Polska sztuka użytkowa w XXV-lecie PRL*, katalog wystawy, Wrocław 1969, s. bn. 34.
- *Międzynarodowa wystawa ceramiki – Sopot 1970. Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej*, katalog wystawy, Sopot 1970, s. bn. 103.
- *III Międzynarodowa wystawa ceramiki – Sopot 1976. Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej*, katalog wystawy, Sopot 1976, nr kat. 81.
- *V Międzynarodowe Triennale Ceramiki. Sopot '91. Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej*, katalog wystawy, Sopot 1991, s. bn. 14–15.
- Ewelina Koźlińska, *Ceramika artystyczna – świat mało znany*, [w:] *Tradycja i współczesność. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005*, Gdańsk 2005, s. 190–211.
- Barbara Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011.
- *Sztuka ceramiki. Forma i osobowość. Henryk Lula*. Krystyna Andrzejewska-Marek. Katarzyna Jóźwiak-Moskał, red. J. Szymbuła-Grygiel, katalog wystawy, Gdańsk 2104.
- *Hanna Żuławska (1908–1988). Twórcy i założyciele Szkoły Sopotkiej*, red. A. Zagrobelny, katalog wystawy, Sopot 2016.



Misa dwuścienna, (niebieska), 1986
terakota szkliona
szkliwo kobaltowe, zaciekowe
wys. 22 cm, śr. 44 cm
ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu



Patera biała z niebieską krakłą
szkliwo białe i niebieskie, wys. 10 cm, śr. 50 cm

Naczynie szczęśliwe, niebieskie, 1985
szkliwo dwuwarstwowe, niebiesko-białe,
27 × 33 × 33 cm



Baniaczki dwuścienne, 2012 >
szkliwo miedziowe, redukcyjne
wys. 19 i 16 cm, śr. 25 cm



Forma okrągła wklęsła, 1981–1983
glina ceramiczna kształtowana w formie, szkliwa barwne naciekowe redukcyjne, śr. 45 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu



Baniak turkusowy, 2015
szkliwo turkusowe, wys. 34 cm, śr. 48 cm



Autobiografia Henryk Lula

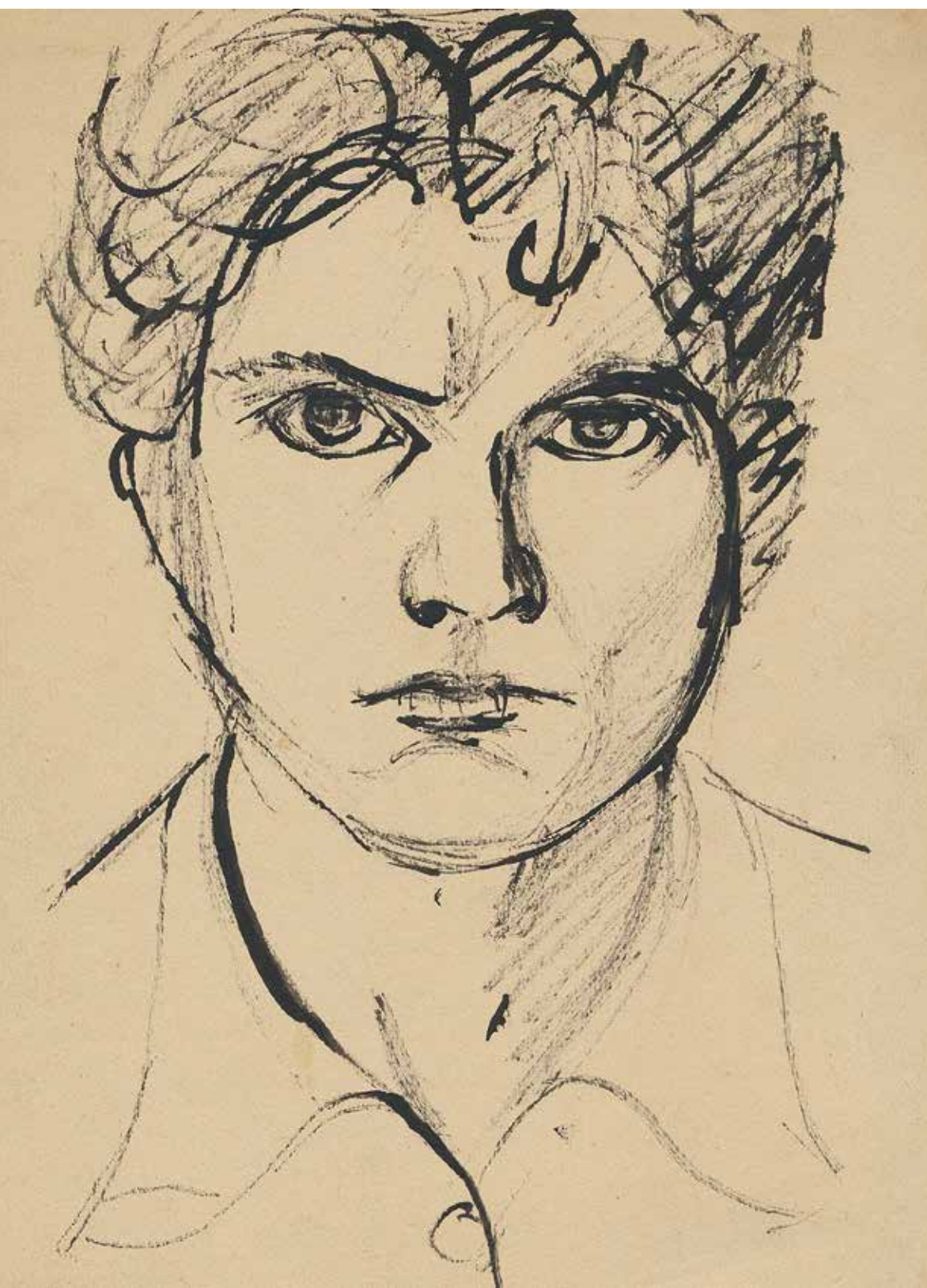
Dzieciństwo Urodziłem się 5 marca 1930 roku we wsi Książki w powiecie wąbrzeskim. Ojciec Jan, z zawodu stolarz, zmarł w czerwcu 1931 roku. Matka Stanisława z domu Wojciechowska w zaistniałej sytuacji musiała sama zarabiać na utrzymanie rodziny, do której należała jeszcze dwa lata starsza ode mnie siostra Maria. Mama, jeszcze jako panna, uczestniczyła w kursie kroju i szycia, co umożliwiło jej podjęcie pracy w zawodzie krawcowej. Pamiętam, że zawsze miała nadmiar zleceń, dzięki czemu nigdy nie doświadczyłem niedostatku materialnego. Natomiast jako dziecku brakowało mi kontaktu z ojcem, którego nie miałem, oraz matką, której zajęcia ograniczały czas na opiekę nad dziećmi. Myślę, że okoliczności te wywarły istotny wpływ na moją młodość i dalsze życie. Odczuwałem silną potrzebę robienia czegoś, co mi zrekompensuje brak tych kontaktów, wypełni czas, uchroni przed bezczynnością. Moją pasją stało się majsterkowanie, które mimo zmieniających się potrzeb uprawiam do dzisiaj.

W 1935 roku moja rodzina przeprowadziła się do wsi Uciąż położonej w tym samym powiecie. Matka kupiła tam jednorodzinny dom z ogrodem i hektarem ziemi. Do wybuchu wojny zdążyłem ukończyć dwie klasy szkoły podstawowej. Podczas okupacji nasza wieś całkowicie zmieniła swoje oblicze. Polscy właściciele gospodarstw rolnych zostali wywiezieni do obozów pracy, a ich gospodarstwa przejęli przybyli z Mołdawii i Ukrainy niemieccy Besarabowie. Niemcy pozostawili w spokoju mieszkańców gminnego domu dla ubogich oraz trzy rodziny rzemieślników: kowala, kołodzieja i krawcowej, mojej matki. Bez nich *deutsche Wirtschaft* na wsi nie mógłby funkcjonować. Wszystkim tym osobom wręczono *ausweisy* z trzecią grupą. Wraz z siostrą uczęszczałem do tej samej szkoły, lecz już niemieckiej. Początkowo nauczyciel traktował nas w sposób, którego nigdy nie zapomnę, wielokrotnie wyrzucał nas ze szkoły, by po kilku dniach nakazać powrót do niej. Traktował nas tak, ponieważ byliśmy Polakami oraz nie znaliśmy języka niemieckiego, co uniemożliwiało przyswajanie wiedzy szczególnie z przedmiotów humanistycznych. Wyjątkiem była matematyka. Byłem z niej prymusem w całej szkole, pewnie dlatego, że najszybciej przyswoiłem sobie niemieckie nazwy liczb. Nauczyciel zawsze zapraszał mnie na ćwiczenia z matematyki dla najwyższej,



Koń, 1962
tusz, patyk na papierze

czwartej klasy, choć uczyłem się w klasach niższych. Jego stosunek do mnie i mojej siostry zmienił się radykalnie, gdy jego żona zaczęła korzystać z usług krawieckich mojej matki. Jemu też zawdzięczam, że w 1944 roku po skończeniu nauki w szkole podstawowej, uniknąłem losu parobka u jakiegoś Bauera lub czegoś podobnego. Niemiecka fabryka armatury i przyrządów pomiarowych zwana Armaturen und Messgerate Fabrik znajdująca się w Wąbrzeźnie ogłosiła nabór kandydatów na uczniów mechaniki precyzyjnej. Pan Petersen, mój nauczyciel, zgłosił moją kandydaturę. Po praktycznym i teoretycznym egzaminie ogłoszono listę dziesięciu nazwisk chłopców, którzy spełnili wymagane warunki i zostali uczniami, a jednocześnie pracownikami fabryki. Wśród nich znalazło się moje. Chociaż nauka i praktyka w fabryce trwały niecały rok, do momentu wkroczenia wojsk radzieckich na Pomorze, one okazały się bardzo owocne i potrzebne, szczególnie w czasie, kiedy już po studiach musiałem zarabiać na mieszkanie, pracownię i jej kosztowne wyposażenie.



Autoportret, 1968
tusz, patyk na papierze



Klasa maturalna, Wąbrzeźno, 1949
w centrum siedzi wychowawca, polonista **Kazimierz Chodziński**, pierwszy z prawej
w środkowym rzędzie stoi **Henryk Lula**

Czas nauki

Rok 1945 to początek nowego etapu mojego życia. Miałem Piętnaście lat i świadomość wielkich niedostatków w wykształceniu. W czasie niemieckiej okupacji przeczytałem kilka polskich książek. Chciałem się uczyć. Wkrótce po wyzwoleniu Polski wąbrzeskie gimnazjum i liceum podjęło przygotowania do rozpoczęcia działalności. Poprosiłem szkołę o wpisanie mnie na listę kandydatów. W tym nietypowym dla niej czasie, gdy końca szkolnego roku zostały dwa lub trzy miesiące, postanowiono wykorzystać go nie tylko dla sprawdzenia wiedzy kandydatów, ale również dla jej podniesienia. Po tym krótkim okresie nauki uczniowie zostali podzieleni na trzy grupy: odesłanych do szkoły podstawowej, przyjętych do klasy wstępnej przygotowującej do klasy pierwszej oraz przyjętych do klasy pierwszej. Znalazłem się w grupie trzeciej, co upewniło mnie w przekonaniu, że Opatrzność czuwa nade mną. 1 września 1945 roku zacząłem naukę w gimnazjum i liceum w Wąbrzeźnie, którą zakończyłem maturą w 1950 roku. Początki w szkole średniej były trudne. Braki wiedzy z zakresu różnych przedmiotów wśród uczniów spowodowane wojenną przerwą, brak podręczników i innych książek oraz przyborów naukowych, a także niepełna obsada grona pedagogicznego stwarzały poważną barierę dla normalnego procesu dydaktycznego. Z upływem czasu niezwykle zaangażowanie nauczycieli i uczniów pozwoliło na pokonanie zaległości. Grono pedagogiczne złożone z przedwojennych nauczycieli, oficerów i studentów wyższych lat studiów charakteryzował patriotyzm oraz poglądy nieskażone obcymi ideologiami. Miało ono wielki wpływ na poglądy i postawy życiowe uczniów. W czasie nauki w szkole średniej najwyższymi wykładami z języka polskiego prowadzone przez Kazimierza Chodzińskiego poczynawszy od drugiej klasy aż do matury. Został on zatrudniony przez szkołę jako dyplomant polonistyki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Pasjonował się polską literaturą i potrafił w sposób prosty i niezwykle zaangażowany przekazywać jej treści i piękno swoim uczniom. Jego wykłady zawsze prowokowały dyskusję, w której uczniowie przestawali być biernymi słuchaczami i współuczestniczyli w odkrywaniu wartości ideowych i artystycznych przeczytanych powieści i poezji. Pod wpływem tych lekcji sam zacząłem pisać wiersze i postanowiłem, że po maturze pójdę na studia polonistyczne. W moim gimnazjum i liceum nie było plastyki.



Wiatr, 1982
tusz, patyk na papierze



Figurka dziewczyny, 1985
drewno gruszy, H 18 cm

Do dnia egzaminu wstępnego na Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Sopocie nie miałem żadnej okazji do nauki w zakresie tej dyscypliny sztuki. Natomiast zawsze odczuwałem tęsknotę do rzeczy pięknych. Produktom swojego majsterkowania starałem się nadawać estetyczny wygląd. Niekiedy wykonywałem portrety osób ze zdjęć, a także żywego modela, laurki z okazji imienin wychowawcy czy dekorowałem sale z okazji młodzieżowej zabawy. Raz ozdobiłem salę wielkim, bogato zdobionym kolorowymi wstążkami kołem, które podwieszone pod sufit przez całą noc powoli obracało się wokół własnej osi. Dekorację tę „poświęciłem” (tylko w wyobraźni) jednej z młodszych uczennic gimnazjum, która osiem lat później stała się moją żoną. W 1947 roku moja matka ponownie wyszła za mąż za Jakuba Kryśę, właściciela gospodarstwa rolnego. Mój stan materialny się poprawił, natomiast „pochodzenie społeczne” uległo pogorszeniu. Stałem się synem „kułaka”, co było złą wróżbą dla mojej dalszej edukacji. Przed maturą Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Gdańsku przesłała do naszego gimnazjum informację o możliwości podjęcia w niej studiów, obiecując szereg korzyści, między innymi miesięczny kurs przygotowawczy do egzaminu wstępnego. Zgodnie z obowiązującą wtenczas procedurą złożyłem w dyrekcji mojego gimnazjum prośbę o przyjęcie na studia. Mój wniosek przesłany dalej do Powiatowej Komisji Kwalifikacyjnej został przez nią odrzucony. Rozgoryczony tą decyzją poszedłem ze skargą do szkolnego opiekuna młodzieży profesora Lewandowskiego, który wysłuchawszy moich żalów, wziął mnie za rękę i zaprowadził do miejsca urzędowania wspomnianej komisji. Tam zastaliśmy tylko jedną osobę, do której mój opiekun powiedział: „Wyście tego człowieka skrzywdzili, uznaliście go za syna kułaka, a jest on półsierotą”. Dodał jeszcze parę słów o mnie jako o uzdolnionym uczniu, zaangażowanym w pracy społecznej oraz w sporcie. (Uprawiałem wówczas biegi, uczestniczyłem w akcjach zwanych Biegami Narodowymi, które odbywały się corocznie na poziomie powiatów, województw i kraju. Jako junior w dwóch biegach zająłem pierwsze i trzecie miejsce w województwie bydgoskim). Ów urzędnik odpowiedział krótko: „Waszą sprawę rozpatrzymy ponownie”, ponownie podjęto korzystną dla mnie decyzję.



Henryk Lula w Warszawie przy Muzeum Narodowym, początek lat 50.



Baniak trójdzielny, 1970
głina czerwona kadyńska, szkliwo miedziowe, redukcyjne, błyszczące, wys. 34 cm, śr. 44 cm

Forma płaska wiśniowa
szkliwo miedziowe, redukcyjne, 47,5 × 65 × 19 cm

Misa dwuścienna, różowa, 1998
szkliwo miedziowe, redukcyjne, wys. 18 cm, śr. 50 cm



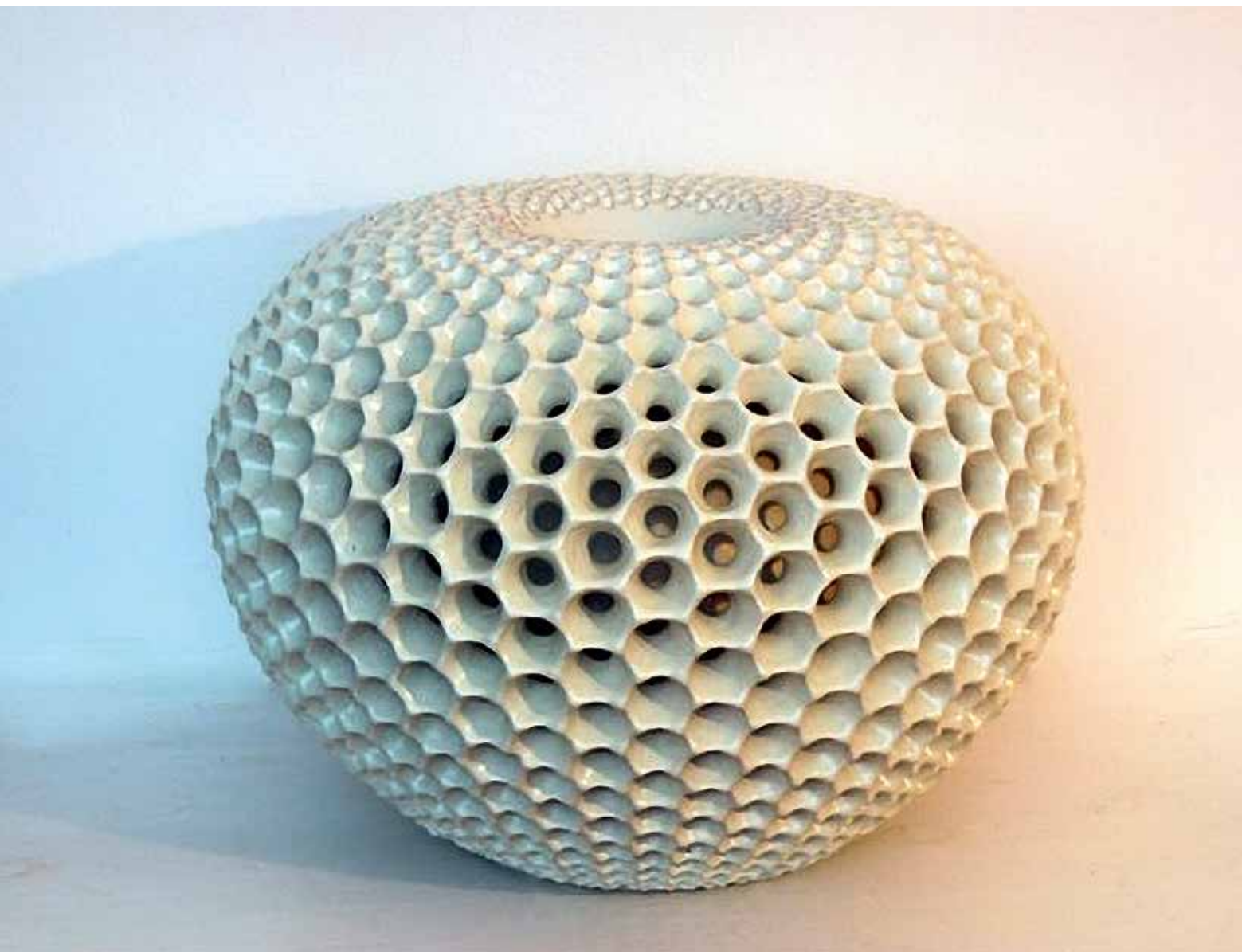
Rozeta kremowa
szkliwo białe, redukcyjne, wys. 41 cm, śr. 49 cm



Radiolaria azurowa, biała
szkliwo białe, półmatowe, wys. 35 cm, śr. 46 cm
własność Galerii Pionova

Muszla biała, duża >
głina kamionkowa biała z szamotem, szlifowana
wys. 36 cm, śr. 50 cm

Baniak muszla czarna, 2002
głina kadyńska, praca wykonana w technice czarnej terakoty
wys. 36 cm, śr. 49 cm



Radiolaria biała
głina kamionkowa biała, szkliwo białe, wys. 34 cm, śr. 46 cm



Muszla podłużna czarna, 2009
czarna terakota, 23 × 89 × 28 cm
Muszla podłużna biała, 2009
biała terakota, 21 × 76 × 26 cm



Kompozycja z aazurem, 1980 >
 glina czerwona z szamotem,
 palona w atmosferze silnie redukcyjnej, szlifowana
 wys. 43 × 45 × 30 cm

Kompozycja przecięta, 1970
 glina czerwona z szamotem,
 palona w atmosferze silnie redukcyjnej, szlifowana
 wys. 81 × 45 × 34 cm

Forma płaska czarna, 2000
 czarna terakota, szlifowana
 wys. 47,5 × 65 × 19 cm



Naczynie przecięte, 1999
 czarna terakota, wys. 21 cm, śr. 50 cm



Forma wrzeciono, 2010
czarna terakota, wys. 17 × 22 × 78 cm



Kompozycja z aazurem białą, 1980
głina kamionkowa biała, szkliwo cynowe matowe białe
wys. 39 × 45 × 39 cm

Przed Pawilonem Rzeźby w Parku Północnym,
Sopot, 1951
Od lewej: (stoi) *Czesława Kuzdra*,
(pochylone) *Inka Stefanowicz-Schmidt*,
Sławomira Skłodowska, (stoi) *NN*,
Wiktor Tołkin, *Henryk Lula*



Studia W 1950 roku w czasie letnich wakacji przez miesiąc uczestniczyłem w „kursie przygotowującym do egzaminów wstępnych na Wyższą Szkołę Pedagogiczną w Gdańsku”. Kilkudziesięciu jego uczestników zamieszkało w jednej sali w gmachu na Biskupiej Górze. Od początku panował tam nieciekawny nastrój. Nie wiedzieliśmy, kto jest kim, co można powiedzieć, a za co wcześniej wylecieć z kursu. Interesował mnie Wydział Polonistyki. Tymczasem wykłady prowadzone przez młodych komunistycznych ideologów nie miały nic wspólnego z polonistyką ani pedagogiką. Ich przedmiotem była marksistowska filozofia, historia WKPB i tym podobne obszary propagandy. Poczułem się głęboko rozczarowany, tym bardziej że w chwilach wolnych od zajęć miałem okazję oglądać pasjonującą mnie realną odbudowę gdańskiego Głównego Miasta: wznoszenie kamieniczek, pokrywanie ich barwnymi tynkami, wykuwanie rzeźb w kamieniu i montaż ich na domach i w przedprożach. Widok tej ogromnej, twórczej pracy budził moje wielkie zainteresowanie oraz pragnienie uczestniczenia w niej. Uczucie to oraz rozczarowanie kursem, który coraz wyraźniej jawił mi się jako czeluść beznadziei, w którą ktoś usiłuje mnie wrzucić, zmusiły mnie do rezygnacji z ubiegania się o studia w Wyższej Szkole Pedagogicznej. Jeszcze w czasie trwania kursu udałem się na Politechnikę Gdańską po informację o możliwości podjęcia studiów na Wydziale Architektury. Niestety, na Politechnice było już po egzaminach wstępnych. Przy okazji dowiedziałem się, że Wydział Architektury istnieje także w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie. W biurze tej uczelni okazało się, że posiada ona Wydział Architektury Wnętrz, że pierwszy rok studiów jest ogólny i przygotowuje studentów na wszystkie wydziały, a egzaminy wstępne jeszcze się nie odbyły.



Pracownia rzeźby prof. Stanisława Horno-Popławskiego, 1953
od lewej: *Wiktor Tołkin*, *Inka Stefanowicz-Schmidt*,
Maria Olszamowska, *Iwona Harmacińska*, siedzą
od lewej: *Krystyna Zaorska* (pochylona), *Sławomira*
Skłodowska, poniżej siedzi: *Henryk Lula*



Dziewczyna z cielakiem, 1953
drewno dębowe, H 57 cm,

Zostałem wstępnie wpisany na listę kandydatów. W ostatnim dniu kursu poszedłem do kierownika poinformować go o decyzji i prosić o przesłanie moich dokumentów na adres PWSSP w Sopocie. Spodziewałem się reprimendy i się nie zawiodłem. Przyjął mnie młody mężczyzna, który usłyszawszy to, co miałem do powiedzenia, zerwał się z krzesła i krzyknął: „Jak to, myśmę was utrzymywali przez cały miesiąc, karmili i uczyli, a wy teraz bierzecie d...ę w garść i idziecie gdzie indziej. Co jest tego powodem?”. Miałem ochotę odeprzeć, że między innymi ich kultura, lecz powiedziałem górnolotnie, że w innym zawodzie będę mógł lepiej przysłużyć się swojej ojczyźnie.

Po zdaniu egzaminu wstępnego na PWSSP stałem się studentem pierwszego roku, który był rokiem ogólnym, przygotowującym kandydatów na różne wydziały. Postanowiłem studiować na Wydziale Rzeźby, w pracowni profesora Stanisława Horno-Popławskiego. Pracownia ta znajdowała się w pawilonie położonym w parku za Grand Hotelem w Sopocie i stanowiła idealne miejsce dla studiów. Centralna sala budynku, z górnym oświetleniem, mieściła stanowiska pracy dla kilkunastu studentów. Po obu stronach za ścianami znajdowały się dwie indywidualne pracownie profesorów Stanisława Horno-Popławskiego i Adama Smolany. W holu budynku stały gipsowe kopie greckich rzeźb. Na zewnątrz pawilonu panowała cisza mącona jedynie szumem pobliskiego morza i śpiewem ptaków. Pamiętam, jak pewnego pogodnego dnia wynieśliśmy przed budynek i postawiliśmy na trawniku obok ścieżki posąg Wenus z Milo. Następnego dnia zjawiał się oburzony urzędnik Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego i nakazał natychmiastowe usunięcie tej rzeźby. Powiedział, że nie mamy prawa wystawiania w miejscu publicznym „swoich wytworów w postaci nagich bab i to jeszcze bez rąk”. Nie wspominałbym tego wydarzenia, gdyby nie utkwilo ono w mojej pamięci na zawsze. Poza tym pokazuje ono skrawek rzeczywistości, w jakiej spędzałem młodość.



Dojarka, 1965
tusz, patyk na papierze

Krowa, 1965
tusz, patyk na papierze

Krowa, 1965
tusz, patyk na papierze



Studenci i asystenci Pracowni Rzeźby
prof. Stanisława Horno-Popławskiego
 od lewej: (stoi) *Inka Stefanowicz-Schmid,*
Czesława Kuzdra, Markiewicz, NN,
 poniżej od lewej: modelka *Ewa, Zbigniew*
Erszkowski, NN, NN, Sławomira Skłodowska,
Franciszek Duszeńko,
 poniżej: *Edward Molga, Henryk Lula,*
Zygfryd Korpalski



Henryk Lula, lata 50.

Proces dydaktyczny polegał na studium postaci, zwykle nagiej modelki lub modela oraz na projektowaniu i realizacji kompozycji rzeźbiarskich. Obok czystej rzeźby obowiązywał mnie przedmiot towarzyszący – projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie prowadzone przez prof. Adama Smolanę oraz architekta prof. Adama Haupta. Dodatkowymi przedmiotami studiów były historia sztuki, rysunek, filozofia (bardzo selektywna) i język rosyjski. Mnie najbardziej pasjonowała rzeźba. Pracowałem przy niej z niezwykłym zaangażowaniem, niejako w transie, jak gdyby bardziej kierowała mną podświadomość i intuicja niż rozum. Lękałem się tego stanu psychicznego, gdyż wiedziałem, że kiedyś minie, a ja zostanę bez dostatecznej wiedzy o rzeźbie. W 1953 roku otrzymaliśmy zadanie zaprojektowania i realizacji kompozycji rzeźbiarskiej, która miała wziąć udział w międzynarodowym konkursie plastycznym towarzyszącym Międzynarodowemu Festiwalowi Studentów w Bukareszcie. Wysłano dwie moje prace, z których jedna została uhonorowana trzecią nagrodą. W dziale rzeźby była to jedyna nagroda dla polskiego studenta. Przedstawia ona kobietę z wiaderkiem pojącą cielaka. Rok później utrwaliłem ją w dębowym drewnie. W 1953 roku otrzymałem stypendium artystyczne przyznawane szczególnie uzdolnionym studentom. Pomimo tych sukcesów w ostatnich latach studiów moja fascynacja rzeźbą nieco przygasła. Obowiązujący wówczas socrealizm, nie tylko w treści tworzonych dzieł, ale także w formie zbliżonej do naturalizmu nie sprzyjał kreacji rzeźby wolnej od narzucanych schematów, która nie zastępuje literatury, lecz wyraża treści nie do opisanie słowami, która „przemawia” nie tylko do grupy ludzi o określonych poglądach, ale do wszystkich ludzi wrażliwych na piękno. Czas przemysłów i ewolucji moich poglądów na sztukę to równoległe okres ważnych, życiowych decyzji. W 1955 roku ożeniłem się z Teresą Balicką, studentką Wydziału Architektury Wnętrz uczelni, w której studiowałem. W 1957 zdałem egzamin dyplomowy, uzyskując stopień magistra oraz zawód artysty rzeźbiarza. W tym samym roku wraz z żoną zamieszkaliśmy tymczasowo w Gdyni-Orłowie u kolegi jako sublokatorzy. W roku 1958 urodził się nasz syn Ireneusz. Zgodnie z ówczesnymi przepisami dotyczącymi przemieszczania się ludności nie miałem prawa do stałego zameldowania i pobytu w Trójmieście.



Portret Teresy, 1948
rysunek ołówkiem na papierze (na podstawie zdjęcia z legitymacji szkolnej)
Rama rzeźbiona w motywy róż (autorska)
drewno lipowe, wymiary ramy 53 × 44 cm



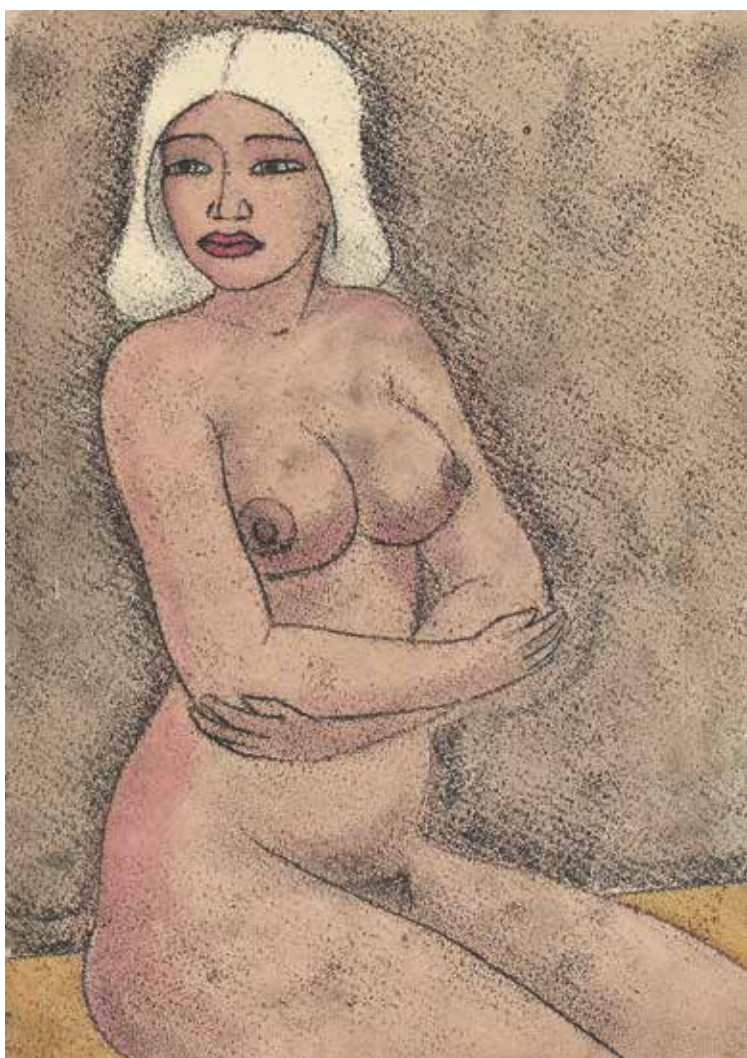
Akt, modelka Jadzia (III rok studiów)



Henryk Lula, 1960



Pierwsza praca studyjna w PWSSP



Akt kobiety, 2005
monotypia na papierze

Wielokrotnie otrzymywałem od władz miasta Gdyni pisemne nakazy opuszczenia jej terenu. Ostatnie z tych pism groziło mi eksmisją w bliskim czasie, jeżeli sam nie opuszczę zajmowanego lokalu i miasta. Zareagowałem spontanicznie. W mundurze szeregowego żołnierza (byłem w tym czasie na trzymiesięcznych ćwiczeniach wojskowych) pojechałem do Urzędu Miasta Gdyni i po znalezieniu kierownika wydziału, nadawcy kierowanych do mnie pism rzuciłem na jego biurko to ostatnie. Spojrzał na nie i po chwili zapytał: „O co wam chodzi?”. Odpowiedziałem zdenerwowany, że chodzi o to, abyście odebrali mi obywatelstwo polskie i pozwolili opuścić ten kraj, abym mógł wyjechać za granicę i tam normalnie żyć i pracować, bo tu nie mam podstawowych praw obywatelskich tylko obowiązki, jak na przykład służba wojskowa. Urzędnik, zaskoczony i przestraszony moim tupetem, powiedział: „Uspokójcie się, ja spełniam tylko swoje obowiązki. W Polsce też możecie żyć i pracować”. Na co ja, wychodząc z pokoju, odparłem: „Tak, po sześciu latach studiów artystycznych paść krowy na wsi”. Poszedłem też na skargę do dowódcy kompanii, który po zapoznaniu się z moją sytuacją i pismem oświadczył, że dopóki jestem w wojsku, czyli niecałe trzy miesiące, nic mi nie grozi. Aby rozwiązać naglący problem własnego mieszkania, złożyłem prośbę o przyjęcie mnie do spółdzielni mieszkaniowej „Osiedle Młodych”. Zapiisałem się na trzypokojowe mieszkanie, bo takie mogłem otrzymać najwcześniej. Spółdzielnia dała mi zaświadczenie, że jestem jej członkiem, który mieszkanie otrzyma w ciągu roku. Wziąłem też pismo z Pracowni Sztuk Plastycznych stwierdzające, że jestem zaangażowany przy rekonstrukcji zabytkowych rzeźb montowanych na kamieniczkach w Gdańsku. Oba te dokumenty złożyłem w Urzędzie Miasta Gdyni w nadziei, że przestanie mnie dręczyć swoimi groźbami.



Pracownia Podstaw Rzeźby, **Henryk Lula** przy pracy



przy pracy, II rok studiów



obrona pracy dyplomowej w Pracowni prof. **Stanisława Horno-Popławskiego**,
od lewej: NN, **Henryk Lula**



Głowa kobiety w kapeluszu, 1976
czarny pisak na papierze (rysunek pamięciowy)



Forma płaska turkusowa, 2001
głina kamionkowa biała, szkliwo dwuwarstwowe, turkusowe i białe
wys. 47 × 62 × 17 cm



Forma płaska, dwuścienna, 2015
szkliwo seledynowe, matowe
wys. 41 × 66 × 27 cm



Forma płaska, 1981
głina ceramiczna kształtowana w formie, szkliwa barwne redukcyjne
48 × 70 × 19 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu

Forma płaska, wrzosowa, 1986
terakota, szliwo redukcyjne
wys. 47 cm, szer. 67 cm
ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

Forma płaska, 1981
głina ceramiczna kształtowana w formie, szliwa barwne redukcyjne
48 × 70 × 19 cm
ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu





Głowa kobiety w kapeluszu, 1976
czarny pisak na papierze (rysunek pamięciowy)



Głowa kobiety, 2004
czarny pisak na papierze (rysunek pamięciowy)



Głowa kobiety, 1981
czarny pisak na papierze (rysunek pamięciowy)





Chłopczyk z kiścią winogron, 2019 >
fragment dekoracji rzeźbiarskiej
elewacja kamienicy przy ul. Świętego Ducha
autor *Henryk Lula*



Tworzenie warunków do życia i pracy twórczej

Pierwsze lata po studiach to czas intensywnej pracy zarobkowej. Potrzebowałem pieniędzy na utrzymanie rodziny, spłatę mieszkania, budowę pracowni i jej wyposażenie. Jako student zarabiałem na wykonywaniu gipsowych odlewów rzeźb tworzonych przez profesorów. W latach 1956–1958 sporadycznie pracowałem przy przekuwaniu w kamieniu (piaskowcu) gipsowych rzeźb, płaskorzeźb oraz różnych elementów rzeźbiarskich montowanych na zabytkowych kamienicach Gdańska. Otrzymywałem też zlecenia na modele rzeźb. Jako przykład wymienię kamieniczkę przy ulicy Świętego Ducha nr 115, dla której wszystkie rzeźby i elementy rzeźbiarskie zostały wykonane przeze mnie oraz Pawła Fietkiewicza. Na zamówienie Cepelii wykonywałem metalowe stoliki z blatami w postaci mozaikowych kompozycji, ich komplet zakupił między innymi Dom Turystyczny w Sopocie-Kamiennym Potoku. Do Cepelii dostarczałem też pierwszą wykonywaną przeze mnie biżuterię. Jako materiał do jej wyrobu służył mi bursztyn oraz nowe srebro, zwane alpaką. Wspólnie z żoną unikatową biżuterię w srebrze w połączeniu z bursztynem tworzyłem również w późniejszych latach. Moja dziecięca fascynacja majsterkowaniem oraz praktyka w zakresie mechaniki precyzyjnej, nabyta w niemieckiej fabryce, pomogły mi tworzyć nie tylko atrakcyjną biżuterię, ale także narzędzia potrzebne do jej wykonywania. Jeszcze jako student ostatniego roku przystąpiłem do Grupy Ceramików prowadzonej przez prof. Hannę Żuławską w uczelnianej Pracowni Ceramiki Artystycznej. Należeli do niej studenci wyższych lat studiów oraz młodzi absolwenci. Działalność tego zespołu, zwanego Grupą Kadyńską, opisałem w artykule znajdującym się w wydanej w 2009 roku monografii Pracowni Ceramiki gdańskiej ASP. Dla mojego życiorysu istotne jest, że kilkuletnie (1955–1957) uczestnictwo w działalności tego zespołu umożliwiło mi bliższe zapoznanie się z technologią i sztuką ceramiki. Uświadomiłem sobie, że ceramika to połączenie piękna materii i formy.



Kamienica przy ul. Świętego Ducha 115, Gdańsk.
Chłopczyk z kiścią winogron, lwie łapy, kartusz, data i głowy lwów autorstwa
Henryka Luli (fotografia dokumentująca stan po montażu elementów)

Chłopczyk z kiścią winogron (detal)
terakota, wys. 85 cm

Henryk Lula, Przekuwanie w kamieniu rzeźby gipsowej, Druga połowa lat 50.





Henryk Lula na budowie pracowni w Brodnicy Dolnej, 1980

Po skończeniu studiów władze PWSSP zaproponowały mi pracę, na początku w charakterze instruktora technicznego. Propozycję przyjąłem, lecz wkrótce z niej zrezygnowałem. Spieszyło mi się do samodzielnej i niezależnej od nikogo twórczości plastycznej. W 1961 roku otrzymaliśmy mieszkanie w Gdańsku przy ulicy Piotra Michałowskiego 45. W tym samym czasie żona, już jako dyplomowany artysta plastyk w zakresie architektury, podjęła pracę w Centralnym Biurze Konstrukcji Okrętowych przy Stoczni Gdańskiej. Ja natomiast przedsięwziąłem niezbędne kroki, by zbudować pracownię. Zarząd Spółdzielni „Osiedle Młodych” wydał mi zezwolenie na budowę w miejscu tymczasowego, rozebranego biura budowy osiedla. Miałem więc już gotowy fundament oraz wygodną, bliską mieszkania lokalizację pracowni. Wynajęci przeze mnie murarze po wyludzeniu całej, uzgodnionej sumy za budowę, wykonali tylko połowę pracy. Oświadczyli, że reszta należy do kominiarza, czyli w praktyce do mnie. Sam bowiem musiałem dokończyć budowę: wykonałem strop, dach, metalowe świetlik i okna itd. Przy cięższych pracach pomagał mi mój niezapomniany przyjaciel Józef Baran. W 1962 roku pracownia była gotowa... do jej wyposażenia w sprzęt potrzebny do tworzenia rzeźby, jak też w o wiele droższy i bogatszy – do uprawiania ceramiki. W sklepie udało mi się kupić jedynie młynek do mielenia szkliva. Resztę urządzeń, takich jak młyn do mielenia gliny, elektryczny toczek do kształtowania form obrotowych czy elektryczne piece do wypalania ceramiki oraz próbek szkliva musiałem wykonać sam. Dziś może dziwić, że w tamtych czasach żadnego z tych urządzeń, podobnie jak różnych surowców, na przykład metalu prywatnie nie można było kupić. Moim źródłem zaopatrzenia w metal stał się „Złomowiec”, na którym mogłem kupić wszystko, co znalazłem i czego potrzebowałem. Przyznam się, że w pewnym okresie „Złomowiec” odwiedzałem częściej niż galerie sztuki, bo też zbiorowisko części samochodowych, rozbitych maszyn, urządzeń elektrycznych i innych metalowych różności budziło we mnie nie mniejsze emocje niż interesująca wystawa. Mogłem z niego czytać jak z otwartej książki o wynalazkach z zakresu mechaniki nieznanymi inżynierów i uczonych. Ludzie odwiedzający moją pracownię patrzą z niedowierzaniem, gdy mówię, że piece do wypalania ceramiki zbudowałem sam. „Przecież do tego trzeba być spawaczem, zdunem, elektrykiem” – mówią.

Patera biało-zielona
wys. 8,5 cm, śr. 45 cm,
Baniak dynia
glina czerwona kadyńska
szkliwo redukcyjne srebrne
przecierane po wypaleniu
wys. 43,5 cm, śr. 46 cm

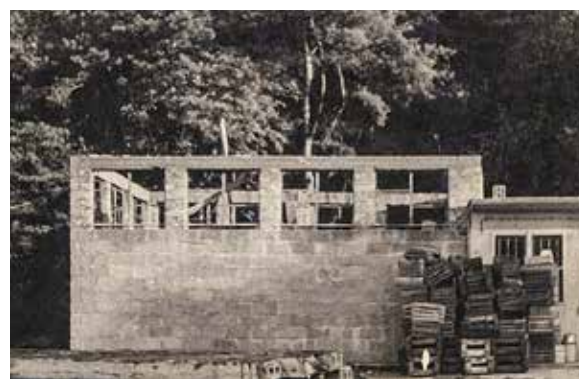


Oczywiście, nie miałem wiedzy o elektryczności umożliwiającej budowę pieca do wypalania ceramiki, ale wiedziałem, jak do niej dotrzeć. Zdołałem katalog Kanthala, szwedzkiej firmy produkującej druty oporowe, czyli grzejniki do różnych pieców, a w nim tabele pokazujące, do jakiej mocy pieca, jakiego użyć drutu, jakiej średnicy i długości, aby zmieścił się w komorze pieca i miał jak najmniejsze obciążenie powierzchniowe, które pozwalało na osiąganie wyższej temperatury niż przy dużym obciążeniu.

Równocześnie z wyposażaniem pracowni starałem się zaopatrzyć ją w potrzebne do tworzenia rzeźby i ceramiki surowce i materiały. Z Kadyń sprowadziłem glinę, która ma wiele zalet, jak duża plastyczność, piękny brązowo-czerwony kolor czy niska temperatura spiekania. Ta ostatnia cecha stała się wadą przy stosowaniu szkliw o wyższych temperaturach topnienia. Moja ówczesna wiedza o zestawianiu receptur szkliw pozwalała mi na wykonywanie polew niskotopliwych, jakie stosowano w uczelnianej Pracowni Ceramiki. Podstawowym surowcem szkliwa ceramicznego, jedynym, bez którego nie można zrobić żadnego szkliwa, jest dwutlenek krzemu. Ze zdobyciem tego surowca nie miałem żadnego kłopotu. Wzgórza morenowe, wśród których mieszkam, zawierają jego olbrzymie ilości. Wystarczy znaleźć odpowiednie miejsce, wykopać półmetrowej głębokości dołek i wydobyć z niego piasek, który należy jeszcze poddać kilkakrotnemu płukaniu, by się pozbyć resztek materiału ilastego. W ten sposób możemy zaopatrzyć się w idealny, prawie zmielony SiO_2 . Kolejnym surowcem szkliwa, który znalazłem w przyrodzie, jest węglan wapnia. Najczystsza jego odmianę można uzyskać z muszelek, których dużo znalazłem na brzegu wyspy Glonek na jeziorze Wdzydzkim. Ziemia jest hojną dawczynią surowców potrzebnych twórcom ceramiki. Są nimi też marmury, granity, skalenie, rudy metali i dziesiątki, jeśli nie setki różnych minerałów. W czasach starożytnych i późniejszych ceramikę tworzą z surowców z ziemi.



Pracownia w Gdańsku w budowie, 1962



Pracownia w Gdańsku w budowie, 1962



Henryk Lula przy pierwszym własnoręcznie
zbudowanym piecu, 1973



Siedząca (fragment), 2007
brąz, wys. 8 cm



Henryk Lula, lata 60.

Dzisiaj wiele z nich poddaje się przemysłowemu przetwarzaniu, którego celem jest uzyskanie surowców wzbogaconych o pierwiastki pożądane, czystych związków chemicznych, takich jak tlenki czy węglany metali. Surowce przetworzone są często bardzo drogie i bywają trudne do zdobycia, z kolei ich brak wpływa na jakość ceramiki. Miał wpływ również na prace tworzone początkowo przeze mnie, co oczywiste, gdyż w pierwszych latach mojej fascynacji ceramiką korzystałem z pracowni należącej do Zakładów Artystyczno-Naukowych podległych PWSSP, a warunki techniczne, jakimi dysponowała ta pracownia, mocno odbiegały od idealnych. Piece zakupione do wypalania ceramiki były przeznaczone do hartowania stali. Nierówno rozłożona w nich temperatura nie mogła przekraczać tysiąca stopni Celsjusza. To ograniczenie zmuszało do korzystania z glin niskotopliwych oraz niskotopliwych szklivi ołowiowych, których topnikiem był tlenek ołowiu (Pb_3O_4). Typowe szklivo wykorzystywane w tym czasie do szklwienia ceramiki miało następujący wzór: tlenek krzemu (SiO_2) – trzydzieści cztery procent, tlenek ołowiu (Pb_3O_4) – pięćdziesiąt sześć procent, kaolin dziewięć procent. Było to szklivo podstawowe, które dawało się zabarwiać niewielką ilością tlenków metali takich jak miedź, żelazo, kobalt, nikiel, antymon, chrom i inne. Dodatki niewielkich ilości tlenków cyny, cynku, magnezu lub tytanu wzbogacały szkliva o efekty specjalne, takie jak matowość, nieprzezroczystość, zbieganie się. Pomimo trudnych warunków oraz skromności środków technicznych, którymi dysponowaliśmy, nasze prace cieszyły się dużym powodzeniem. Eksponowano je na wystawach krajowych i międzynarodowych, trafiały także do Cepelii i muzeów, między innymi Narodowego w Warszawie oraz Okręgowego w Olsztynie.



Henryk Lula przy pracy. W tle bazylika Mariacka, lata 60.



Ceramika Henryka Luli – wernisaż wystawy, 1967
Ośrodek Informacji i Kultury w Budapeszcie

Międzynarodowe Triennale Ceramiki W drugiej połowie lat sześćdziesiątych po rozwiązaniu Grupy Kadyńskiej każdy z jej członków starał się stworzyć warunki dla własnej twórczości. Część z nich zbudowała i wyposażała pracownie ceramiczne, inni znaleźli zatrudnienie w szkołach lub placówkach kulturalnych, w których także organizowali ceramiczne warsztaty. Jeden z nich trafił do fabryki porcelany w Łubianie. Natomiast wszyscy odczuwali potrzebę kontaktów ze sobą, a także z innymi ośrodkami ceramicznymi w kraju i za granicą. W tym czasie w mojej głowie zrodził się pomysł zorganizowania na Wybrzeżu międzynarodowej wystawy ceramiki. Ze względu na ówczesną sytuację polityczną w Polsce pomysł mógł się wydawać zbyt śmiały i ryzykowny. Byłem tego świadomy, dlatego zaproponowałem, aby udział w wystawie ograniczyć do państw socjalistycznych i skandynawskich. Propozycja spotkała się z jednomyślną aprobatą kolegów ceramików. Już na pierwszym spotkaniu wyłoniliśmy i zatwierdziliśmy skład komitetu organizacyjnego, przyjęliśmy, zaproponowaną również przeze mnie, nazwę wystawy – *Tworzywo Ceramiczne w Sztuce Współczesnej* oraz wybraliśmy komisarza wystawy. Został nim kolega Edward Roguszcak, który wykazywał największe zainteresowanie tą inicjatywą. Muszę przyznać, że to jego poświęcenie się, upór i determinacja pozwoliły na przezwyciężenie wszelkich barier biurokratycznych, organizacyjnych, finansowych i politycznych i umożliwiły zorganizowanie w roku 1970 pierwszej w Polsce międzynarodowej wystawy ceramiki. Chociaż początkowo głośno o tym nie mówiliśmy, planowaliśmy serię takich wystaw w cyklu triennale. Dlatego w roku 1973 zorganizowaliśmy na Wybrzeżu kolejne Międzynarodowe Triennale Ceramiki, którego komisarzem także został Edward Roguszcak. Mnie powierzono funkcję komisarza trzeciego MTC „*Tworzywo Ceramiczne w Sztuce Współczesnej*”, które zorganizowałem w 1976 roku. W sumie udało się zaprezentować społeczeństwu Wybrzeża i Polski pięć tych pokazów ceramiki z wielu krajów, głównie Europy. Ostatnia wystawa odbyła się w 1991 roku, po dwunastoletniej przerwie spowodowanej stanem wojennym. Muszę pominąć opis korzyści, jakich dostarczył społeczeństwu i polskim artystom cykl tych wystaw, gdyż wykraczałby on poza temat niniejszego opracowania. Powiem tylko, że mnie osobiście oczarowało piękno materii niektórych prac oraz zaskoczyła różnorodność dzieł sztuki, które mogą być realizowane w ceramice. Poza tym z satysfakcją pozbyliśmy się kompleksu wobec zagranicy. W tym miejscu pragnę stwierdzić, że informacje w różnych tekstach drukowanych, których autorami są między innymi historycy sztuki Irena Huml oraz Joanna Szymula, o tym, że inicjatorem Międzynarodowego Triennale Ceramiki był Edward Roguszcak są niezgodne z prawdą. Nie mam pretensji do tych pań, gdyż wiem, że zostały one świadomie wprowadzone w błąd.



Druga Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, 1973
Pałac Opatów w Gdańsku Oliwie. (fragment ekspozycji)

Samodzielna praca

W roku 1963 zacząłem działać we własnej pracowni, w spokojnej okolicy Osiedla Młodych, w wielkim mieście i w lesie zarazem. Stojąc przy wejściu do pracowni, widziałem morze, a na pobliskim stoku wzniesienia widywałem spacerujące jelenie. Pamiętam fotoreporterów czasopisma „Polonia”, którzy przyjechali do Gdańska, by wykonać zdjęcia do artykułu o gdańskiej ceramice. Gdy stanęli w drzwiach pracowni, ich uwagę przykuło widoczne na horyzoncie morze. Zaproponowali wykonanie zdjęć moich prac na plaży. Efektem tego pomysłu stały się piękne ilustracje, jakby wyrzucanych przez morze ceramik, zamieszczone w numerze 3 (223) czasopisma „Polska”. Jak na ówczesne czasy, miałem idealne warunki do pracy twórczej. Do nowej pracowni wniosłem całą wiedzę i doświadczenie zdobyte w czasie studiów oraz skromną wiedzę z zakresu technologii ceramiki, którą musiałem jeszcze długo wzbogacać, korzystając z polskiej i niemieckiej literatury fachowej. Natomiast nie zamierzałem kontynuować stylu artystycznego wypracowanego przez Grupę Kadyńską, do której sam należałem. W artykule zamieszczonym w *Monografii Pracowni Ceramiki* styl ten opisałem w następujący sposób: *Za to szeroko otwarta pozostawała przestrzeń dla kreowania form i ich barwienia szkliwami. Cała nasza inwencja, wyobrażenia i zapal kierowane były na tworzenie form niczym nie skrzepowanych, nie mających żadnych prawzorów, nie liczących się z jakąkolwiek tradycją, właściwościami tworzywa, ze statyką, symetrią, funkcjonalnością czy upodobaniami odbiorców. Ta radosna twórczość niekiedy przekraczała granice poszukiwań artystycznych. Bywała atmosfera współzawodnictwa, którego celem nie zawsze było tworzenie kompozycji najciekawszej plastycznie, lecz najbardziej oryginalnej, zaskakującej swym kształtem i malaturą, czy poddającej próbie wytrzymałość materiału ceramicznego.* Chociaż byłem bezpośrednim świadkiem tej twórczości, to nie wywierała ona wpływu na moją pracę. O wiele większe znaczenie miało, także przy tworzeniu ceramiki, moje rozumienie i wyczucie formy wyniesione z pracowni Mistrza Profesora Stanisława Horno-Popławskiego. Nie twierdzą, że moje prace były artystycznie lepsze od prac tworzonych przez innych członków Grupy Kadyńskiej, ale różniły się stylem. Świadczą o tym na przykład *Misa turkusowa* i zestawiony z nią *Puchar turkusowy*, znajdujące się w Muzeum Okręgowym w Olsztynie, czy *Butla płaska*, której oryginał ówczesny dyrektor zakupił dla Muzeum Narodowego w Warszawie i dodatkowo zamówił kopię dla siebie. Świadczą o tym również prace wystawiane na międzynarodowej wystawie ceramiki w Gmunden w Austrii w 1959 roku oraz na wystawie organizowanej przez Międzynarodową Akademię Ceramiki (AIC) w Pradze w 1962 roku, na której jedna z moich prac została wyróżniona srebrnym medalem. Wymienione tu dzieła nie szokowały nowatorstwem formy, ale budziły zainteresowanie precyzją wykonania oraz wyszukanymi szkliwami. Praca nad szkliwami jest dla mnie równie ważna, jak kreacja formy, dlatego poświęcam jej wiele czasu. Przed każdym szkliwieniem nowej formy wykonuję wiele próbek, by spośród nich wybrać najciekawszą i najbardziej pasującą do danego kształtu ceramiki. Zawsze dążę do tego, by glazura nie stwarzała wrażenia lakieru pokrywającego bryłę, lecz by wraz z tą bryłą stała się jakąś nieznaną dotąd, piękną materią. By ten cel osiągnąć, tworzę nie tylko recepty szkliw, lecz także formę ceramiki jako kształt dla tej pięknej materii. W ciągu swej praktyki zawodowej wykonałem wiele szkliw oryginalnych, niepowtarzalnych, które budzą uznanie i podziw znawców. Jako przykład wymienię szkliwo fakturowe, sporządzone na bazie fryty o nieznanym składzie, uznanej przez technologa uczelnianej Pracowni Ceramiki za wadliwą i nienadającą się do użycia. Po wielu doświadczeniach z nią uzyskałem szkliwo, które można zobaczyć na dwóch ceramikach znajdujących się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz na jednej w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Jedna praca z tym szkliwem została sprzedana



Puchar i Misa, turkusowe, 1962

na Międzynarodowej Wystawie Ceramiki w Genewie zorganizowanej w 1965 roku przez AIC i zatytułowanej *Les Emaux dans la Ceramique actuelle*, („Szkliwo we Współczesnej Ceramice Artystycznej”). Inną interesującą glazurą opracowaną przeze mnie jest srebrne szkliwo redukcyjne. Dotychczas dla uzyskania srebrnej powierzchni szklawa używano wodnego roztworu azotanu srebra, którym pokrywano już szklawiony i wypalony czerep. Mnie ta technika nie satysfakcjonowała, gdyż kojarzyła się z lustrem. Postanowiłem użyć chlorku srebra, który nie rozpuszcza się w wodzie, i dodać go do całej masy szklawa. W ten sposób udało mi się osiągać bogate powierzchnie srebrne przeplatane z innymi barwami. Efekty tych eksperymentów można zobaczyć między innymi na *Baniaku dynia* w gdańskim Muzeum Narodowym czy na *Formie srebrnej* w Muzeum Okręgowym w Olsztynie. Przeprowadzałem wiele prób z dwoma szklawami nawarstwiającymi na siebie, które w czasie stapiania się w piecu wzajemnie się przenikały. Zawsze wiele uwagi poświęcałem powierzchni szklawa, dążąc do osiągnięcia jej szlachetności poprzez znalezienie najtrafniejszych proporcji ilościowych tlenków, takich jak MgO , TiO_2 , ZnO , SnO_2 dodawanych do szklawa. W warunkach własnej pracowni opracowałem technikę czarnej terakoty: glinę kadyńską z dość grubym szamotem po wypalaniu szlifowałem po to, aby ujawnić zawarte w niej jego ziarna. Podczas ponownego wypału w jego najwyższej temperaturze wywoływałem atmosferę tlenku węgla, który cały obiekt ceramiczny redukował na czarno. Redukcja wnikała w głąb gliny kilka milimetrów, natomiast w głąb ziaren kamionkowego i porcelanowego szamotu zaledwie kilka mikronów. Wystarczyło cały obiekt ceramiczny przetrzeć drobnym papierem szklanym, aby czarną glinę uczynić jeszcze czarniejszą, a ziarna szamotu białe lub podobne do koloru kamionki. Autobiografia to nie technologia ceramiki i nie powinienem zbyt szczegółowo ją opisywać. Jednakże jest ona pasją mojego życia, którą trudno pominąć w tym tekście. Z nie mniejszym zaangażowaniem projektowałem i realizowałem swoje ceramiczne formy. Inspiracją do ich kreowania bywała natura, geometria, własna wyobraźnia, a także inne moje prace. Korzystałem z natury zawsze selektywnie. Nigdy nie wykonywałem kopii obiektów przyrody, lecz tylko uśiłowalem „przywłaszczyć” sobie ich walory plastyczne. Na przykład w muszlach podziwiałem precyzję, z jaką natura je ukształtowała, napięcia formy, rytmy czy piękno tworzywa, które dla każdego ceramika może być inspiracją do kreowania szklawa. Z podobnym dystansem podchodzę do form geometrycznych. Na przykład kula, która mnie intryguje już choćby wzorami pozwalającymi na obliczenie jej wymiarów, tym, że swoją powierzchnią obejmuje największą przestrzeń, że w kosmosie kształtuje ją grawitacja, w moich pracach nigdy nie jest bezduszną, czystą formą geometryczną pozbawioną dołu i góry, początku i końca. Zawsze ma płaskie denko i plastycznie zmieniony układ masy. Natomiast własne prace inspirują mnie w tym sensie, że chciałbym wyeliminować w gotowych już obiektach zauważone mankamenty. Oczywiście można tego dokonać poprzez realizację nowego przedmiotu, wolnego od zauważonych wad. Niekiedy, patrząc na jakąś ceramikę, zaczynam widzieć w wyobraźni formę, która pięknie by się z nią zestawiała lub kontrastowała. Bywa to także impuls, by taką wyobrażoną sobie formę zrealizować. Jako rzeźbiarz zawsze preferowałem formy pełne, mięsiste, zajmujące dużo przestrzeni. Dlatego formy otwarte, ukazujące cienkość ścianki oraz wewnętrzną pustkę budziły we mnie pewien niedosyt. Wpadłem na pomysł, aby takie ścianki budować z podwójnych plastrów gliny, co pozwoliło na ich dowolne pogrubianie. Technika ta sprzyja mi w dążeniu do realizacji form pełnych, mięsistych, dobrze zespolonych ze szklawem. Jej umiejętne stosowanie podnosi też wartość plastyczną obiektów ceramicznych.



Naczynie krater, 1963



Baniak dynia, 1970



Kompozycja przecięta, 1970



Lata 1963–1977 to czas, w którym warunki materialne pozwalały mi na pełniejsze niż dotąd poświęcenie się ulubionej twórczości artystycznej. W tym okresie wykonałem wiele unikatowych prac ceramicznych, które były wystawiane na sześciu wystawach indywidualnych, pięciu wystawach sztuki polskiej za granicą, piętnastu wystawach międzynarodowych i brały udział w sześciu wystawach i konkursach ogólnopolskich. Za powstałe wówczas prace otrzymałem dwanaście nagród i wyróżnień. Wiele z nich zostało zakupionych przez muzea. Może kogoś dziwić, że kończąc studia rzeźbiarskie, postanowiłem poświęcić się ceramice artystycznej. Los tak chciał. Pomimo jego zrządzenia sporadycznie tworzę także obiekty rzeźbiarskie. Razem z kolegą Romualdem Frejerem wykonaliśmy model pomnika na cmentarzu żołnierzy radzieckich w Kmiecinie koło Nowego Dworu. W 1976 roku wykonałem model i zrealizowałem w ceramice płaskorzeźbę (wielkości

metrów kwadratowych) dla Domu Wczasowego Ministerstwa Sprawiedliwości w Lisim Jarze koło Jastrzębiej Góry. W tym samym roku zrealizowałem ceramiczną rzeźbę *Tors kobiety* dla Galerii Współczesnej Rzeźby Gdańskiej. Wraz z kolegą Pawłem Fietkiewiczem wykonaliśmy wszystkie modele rzeźb zdobiących nieotynkowaną ceglaną kamieniczkę przy ulicy Świętego Ducha 115. Tęsknota za rzeźbą skłaniała mnie niekiedy do tworzenia małych figurek realizowanych w ceramice lub w drewnie. Jako członek spółdzielni „Plastyka”, później spółdzielni artystów plastyków „Arpo” wraz z żoną realizowałem zamówienia na unikatową biżuterię z bursztynu i srebra, która nie tylko zaspokajała moje skłonności do tworzenia czegoś nowego, ale była też hojnym źródłem utrzymania.



Biżuteria srebrna z bursztynem autorstwa Henryka i Teresy Lulów



Pomnik Żołnierzy Radzieckich na cmentarzu w Kmiecinie
Autorzy rzeźby: *Henryk Lula, Roman Freje*



Płaskorzeźba ceramiczna, szkliva redukcyjne (stan obecny 2017), 1976
Dom Wypoczynkowy Ministerstwa Sprawiedliwości
w Lisim Jarze koło Jastrzębiej Góry, wym. 16 m²







Działalność organizacyjna i społeczna

Przez kilka kadencji należałem do Rady Spółdzielni Artystów Plastyków „Arpo”. Jako mianowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki rzeczoznawca sztuki użytkowej brałem udział w pracach komisji oceniającej proponowane do sprzedaży dzieła. Bywałem też wielokrotnie proszony do Warszawy na posiedzenia komisji kwalifikującej prace różnych artystów ceramików na wystawy międzynarodowe. Od 1958 roku jestem członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Także w tym stowarzyszeniu pełniłem szereg funkcji: przez kilka kadencji byłem członkiem Zarządu Sekcji Rzeźby, a także wchodziłem w skład Okręgowej Rady Artystycznej. W roku 1980 byłem komisarzem konkursów na pomniki Ofiar Grudnia w Gdyni. W oczywisty sposób powyższe zajęcia zajmowały mi sporo czasu. Jednakże wiedziałem, że kontakty z ludźmi, dyskusje i informacje o bieżących wydarzeniach w sztuce szerzej otwierają na świat, pozwalają na krytyczne spojrzenie na twórczość innych i, co ważniejsze, na własną.



Henryk Lula wraz z żoną *Teresą* na tle płaskorzeźby ceramicznej swojego autorstwa, 2017



Henryk Lula, lata 60.



Uroczystości z okazji odejścia na emeryturę profesor *Hanny Żuławskiej*, 1976
Na zdjęciu *Józefa Wnukowa*, w tyle stoi *Henryk Lula*



Pracownia Ceramiki Artystycznej w PWSSP (ASP) na Targu Węglowym 6 w Gdańsku, 1978
Korekta – na zdjęciu studentka *Grażyna Bielska*, prof. *Henryk Lula*

Działalność dydaktyczna na uczelni

W 1977 roku ówczesny rektor Akademii Sztuk Pięknych prof. Władysław Jackiewicz zaproponował mi pracę na uczelni i objęcie stanowiska kierownika Pracowni Ceramiki. Wakat w tym miejscu powstał po odejściu na emeryturę prof. Hanny Żuławskiej. Propozycja ta bardzo mnie zaskoczyła i stanowiła spore wyzwanie jednocześnie. Byłem przekonany, że to stanowisko należy się Marii Alkiewicz, adiunkt z ponad dwudziestoletnim stażem zawodowym w tej pracowni. Odwiedziłem ją, aby poznać jej opinię w tej sprawie. Zdecydowanym głosem oświadczyła, że za rok odchodzi na emeryturę i nie przyjąłaby propozycji. Jednocześnie prosiła mnie, abym nie traktował jej jako przeszkody na drodze swojej kariery. Skruszony jej słowami przyznałem, że jako kierownik Pracowni Ceramiki nie zgodzę się, aby została moją asystentką, tylko poproszę rektora, aby przez ostatni rok pracy mogła samodzielnie prowadzić zajęcia z wybraną grupą studentów. Zgoda rektora nas oboje bardzo ucieszyła. Gdy kwestia mojego zatrudnienia została rozstrzygnięta profesor Hanna Żuławska zaproponowała mi pomoc przy prowadzeniu korekt i ocenianiu prac studentów. Nie ujawniła, jak długo zamierzała tę pomoc świadczyć. Poczułem się nieswojo i odpowiedziałem: „Dwadzieścia lat temu, jako członek kierowanej przez panią Grupy Kadyńskiej, miałem okazję poznać Pani zalety jako profesora i pedagoga. Zawsze wysoko je ceniłem. Pani bezpośredni, wręcz koleżeński stosunek do studentów, umiejętność stwarzania atmosfery sprzyjającej ich kreatywnemu myśleniu czy korekty formułowane zawsze w sposób prosty i zrozumiały, zachęcający do dalszej pracy, będą wzorem dla mojej działalności dydaktycznej. Jednak nie mogę zgodzić się na wspólne korekty, gdyż byłyby one okazją do ujawniania różnic zdań. Pani jako malarka preferuje inne wartości w ceramice niż ja, z wykształcenia rzeźbiarz. Takie różnice zdań studenci mogliby odczytywać jako brak profesjonalizmu jednej ze stron”. Pomimo odmowy nie czułem się wolny od obaw związanych z brakiem doświadczenia pedagogicznego. Nie miałem okazji, by poddać się normalnemu procesowi awansu od asystenta do samodzielnego pracownika naukowego. Takim pracownikiem stałem się z dnia na dzień, z całkiem nieadekwatnym do pełnionej funkcji statusem starszego wykładowcy. Nie była to dla mnie ani dla Wydziału Rzeźby sytuacja komfortowa, dlatego dość szybko otwarto mi przewód na stopień docenta. Uchwałę o nadaniu mi tego stopnia podjął Senat w 1980 roku, a jej uzasadnieniem był mój dotychczasowy dorobek artystyczny, okolicznościowa wystawa ceramiki i rzeźby oraz praca teoretyczna pod tytułem *Ceramika jako tworzywo, a ceramika jako dyscyplina sztuki*. Myślę, że nieoficjalnym uzasadnieniem była też przyznana mi rok wcześniej przez międzynarodowe jury IV Międzynarodowego Triennale Ceramiki pierwsza nagroda. W pracy teoretycznej starałem się zawrzeć moje przemyślenia i poglądy na współczesną ceramikę artystyczną. Podałem krytycznej analizie powszechnie panujące w Polsce poglądy na tę dziedzinę sztuki i oparte na nich prawodawstwo. Odniosłem wrażenie, że tekst odczytany na posiedzeniu Senatu został przyjęty z uznaniem. Na życzenie rektora wygłosiłem go też podczas uroczystości otwarcia roku akademickiego 1980–1981. Jego bliższe omówienie znajdzie się w innym tekście niniejszej biografii. Lata 1977–2001 to czas, w którym musiałem swoje twórcze zaangażowanie dzielić na pracę w uczelni i własnym atelier. Jako kierownik Pracowni Ceramiki nie mogłem obowiązków ograniczać jedynie do prowadzenia korekt. Realizacja ceramiki przez studenta na każdym jej etapie wymaga nadzoru i często pomocy. Poza tym prowadziłem wykłady z zakresu technologii ceramiki. Początkowo w prowadzeniu pracowni pomocą służyła mi jedna asystentka Krystyna Andrzejewskiej-Marek,

utalentowana absolwentka Wydziału Rzeźby, która będąc tuż po studiach, w ceramice nie miała jeszcze potrzebnego doświadczenia. Trzecim pracownikiem była pełniąca funkcję technologa magister inżynier Brygida Grimm, mająca już wieloletnie doświadczenie w osiąganiu interesujących szkliw artystycznych. Nasz tercet tworzył zgrany zespół, zdolny do pomyślnego realizowania programu dydaktycznego. Liczba studentów Wydziału Rzeźby oraz Wydziału Malarstwa, pragnących zaliczyć specjalizację ceramiki wzrastała z roku na rok, co stało się podstawą do przyznania Pracowni Ceramiki drugiego etatu asystenta. W 1987 roku funkcję tę powierzyłem Katarzynie Józwiak-Moskał, absolwentce Wydziału Rzeźby z pracowni prof. Franciszka Duszeńki. Dzięki swoim talentom plastycznym i organizacyjnym była ona cennym uzupełnieniem kadry naukowej Pracowni Ceramiki. Moje obawy związane z brakiem doświadczenia pedagogicznego okazały się nieuzasadnione. Współpraca ze studentami wymaga nieco innych kwalifikacji niż nauczanie w szkole średniej. Tu ważny jest stosunek do ludzi, poznanie ich indywidualności, nawiązanie kontaktu z ich myśleniem i odczuwaniem. Wiedziałem, że studia na uczelni artystycznej to nie tylko zdobywanie wiadomości, ale także wysiłek twórczy wymagający odpowiednich predyspozycji psychologicznych. Dlatego wszyscy staraliśmy się kontynuować atmosferę bezpośrednich kontaktów ze studentami, jaką potrafiła utrzymywać profesor Hanna Żuławska. Podczas korekty prac studenckich zawsze na początku szukaliśmy i uwypuklaliśmy zawarte w nich wartości, a dopiero pod koniec zwracaliśmy uwagę na ewentualne mankamenty. Nasze propozycje ewentualnych zmian w projekcie czy realizacji nigdy nie miały charakteru polecenia, lecz były sugestiami do rozważenia przez studenta. Nie wystarczało udzielanie chociażby najsłuszniejszych porad: ważne, aby student się do nich przekonał. Osobiście nigdy nie przyjmowałem postawy wszechwiedzącego i nie kryłem swoich wątpliwości, aby student wiedział, że sztuka nie jest matematycznym zadaniem z jednym prawidłowym rozwiązaniem, że w sztuce nie istnieją jakieś reguły, które ja znam, a on nie, że nie reguły są przedmiotem artystycznych studiów, lecz umiejętność wyrażania w artystycznej, niepowtarzalnej formie własnych treści, emocji, intuicji, wrażeń czy przeżyć, inaczej mówiąc – samego siebie. Po pierwszym roku pracy na uczelni powierzono mi funkcję kierownika Katedry Specjalizacji Dodatkowych. W jej skład wchodziły cztery pracownie: Rekonstrukcji Rzeźby w Kamieniu, Medalierstwa i Małych Form Rzeźbiarskich, Multimedialna oraz Pracownia Ceramiki. Na początku każdego roku akademickiego kierownicy pracowni byli zobowiązani do opracowania rocznych programów studiów, które stanowiły podstawę dla sformułowania programu katedry. Do moich obowiązków należało czuwanie nad niezakłóconym procesem dydaktycznym, zabieganie o zaopatrzenie w niezbędne materiały, a także inicjowanie spotkań i dyskusji na tematy związane z pracą członków katedry i ogólnie ze sztuką. Pod koniec każdego semestru i roku akademickiego pracownię zamieniano na salony wystaw prac studenckich pokazujących efekty realizacji programów studiów. W przeglądach tych brali udział pracownicy naukowcy całego wydziału, często również sam rektor. Po każdym przeglądzie wszyscy jego uczestnicy spotykali się na zebraniu, na którym szczegółowo omawiano wyniki pracy dydaktycznej poszczególnych pracowni. W długich dyskusjach, wyrażanych opiniach i propozycjach, szczególnie rektora i dziekana, wyczuwało się wielką troskę o poziom artystyczny prac studenckich. Dla mnie osobiście dyskusje te były zawołaną presją na kierowników pracowni, od których oczekiwano stałego podnoszenia poziomu artystycznego prac studenckich, gdyż od tego, jak mówiono,



Wybory rektora PWSSP w Gdańsku, 1981
Na zdjęciu od prawej: **Henryk Lula**, **Roman Sznajder**,
Edmund Homa



Henryk Lula w mieszkaniu, w otoczeniu swoich ceramik, Lata 70

zależy prestiż i opinia o uczelni w społeczeństwie i zainteresowanych ministerstwach. Przyznam się, że w debatach tych uczestniczyłem z małą przyjemnością, gdyż jestem przekonany, że o randze i opinii uczelni decyduje, a przynajmniej powinna decydować, twórczość jej absolwentów, a nie prace studentów, które są jedynie obiektami studyjnymi. Uważam, że pedagog w uczelni artystycznej powinien być całkowicie wolny od wszelkich nacisków i sugestii dotyczących jego praktyki dydaktycznej. Tylko w takich warunkach będzie wiedział, jak prowadzić korekty, aby przekazywać studentom maksimum wiadomości, nie pozbawiać ich poczucia własnej wartości i nie stać się współautorem ich prac. Pracownia Ceramiki nie nadawała dyplomów. Jednak studenci realizujący prace dyplomowe na poszczególnych wydziałach byli zobowiązani do zaprezentowania prac wykonanych w wybranej pracowni specjalizacyjnej. Był to tak zwany aneks do dyplomu. W cieszącej się dużym powodzeniem Pracowni Ceramiki wielu studentów realizowało swoje aneksy. Niekiedy prace wykonane w mojej pracowni, bardziej zbliżone do rzeźby niż do ceramiki, sprawiły, że stałem się głównym promotorem dyplomu rzeźby. Dla pokazania efektów naszej pracy dydaktycznej organizowaliśmy też szereg wystaw prac studenckich. Wymienię tu wystawę prac wykonanych w latach 1978–1985, zorganizowaną w auli ASP w 1985 roku, wystawę prac studenckich w Biurze Wystaw Artystycznych w Sopocie, w galerii „Debiut” w Orłowie, czy dużą wystawę prac studentów w „Refektarzu” w Kartuzach. Do powinności pracownika naukowego należy również pisanie zleconych mu przez różne uczelnie recenzji. W ciągu lat pracy w ASP napisałem co najmniej kilkanaście recenzji w przewodach o nadanie I czy II stopnia naukowego lub w przewodach o nadanie tytułu naukowego profesora. Pisanie recenzji zawsze było czasochłonne, gdyż wymagało dokładnego zapoznania się dorobkiem naukowym osoby ubiegającej się o awans. Pomimo że praca na uczelni zajmowała mi wiele czasu i wymagała dużego napięcia i wysiłku intelektualnego, była ona dla mnie czymś cennym, wzbogacającym moje rozumienie sztuki i miała pozytywny wpływ na moją twórczość.



Henryk Lula, lata 70.



Forma okrągła wklęsła, 1998
terakota, szklivo redukcyjne, miedziove, błyszczące
wys. 31 cm, śr. 47 cm
ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

Wazon trójdzielny, 2019
glina biała kamionkowa, szklivo miedziove redukcyjne
wys. 60 cm, śr. 30 cm





Naczynie szczęsienne miedziane, 1985
szkliwo miedziane, redukcyjne, wys. 24 × 33 × 33 cm

Naczynie szczęsienne zielone, 1985
szkliwo zielone, słabo redukowane, wys. 24 × 33 × 33 cm



Baniak, 2003
szkliwo dwuwarstwowe, kobaltowe i miedziowe, redukcyjne
wys. 11,5 cm, śr. 16 cm

Baniak trójdzielny, 2012
szkliwo miedziowe, redukcyjne
wys. 27 cm, śr. 39 cm





Druga pracownia

Pracownia, którą zbudowałem w 1963 roku, z upływem czasu ujawniła swoje mankamenty. Czterdziestometrowa powierzchnia zaczęła doskwierać ciasnotą. Jej rozbudowa nie była możliwa ze względu na położenie pomiędzy linią lasu i ulicą. Nie próbowałem zabiegać u władz miasta o przydział lokalu na cele artystyczne, gdyż nie chciałem mieć pracowni w bloku mieszkalnym. Zależało mi na uniknięciu skarg mieszkańców na hałas oraz dym wydzielający się z pieca podczas redukcji ceramiki. Najtańszym i najlepszym sposobem pozyskania nowej przestrzeni była budowa pracowni na wsi. Wraz z dwoma rzeźbiarzami, Wiesławem Pietroniem i Janem Masą, kupiliśmy w Brodnicy Dolnej siedemsetpięćdziesięciometrową działkę. Moja żona wykonała projekt, który został zatwierdzony przez Wydział Architektury Urzędu Powiatowego w Kartuzach. Wspólnicy z kolei zbudowali na granicy swoich działek mały budynek na pobyt na czas budowy pracowni. Ja natomiast zmontowałem drewnianą szopkę nadającą się do zamieszkania latem. Planowaliśmy postawienie trzech pracowni oraz stałej galerii plenerowej naszych rzeźb. Jednakże życie brutalnie zweryfikowało te zamiary. Jako pierwszy rozpocząłem budowę, która głównie z powodu braku możliwości zakupu materiałów wlokła się kilka lat. W tym czasie moi wspólnicy wyemigrowali do Niemiec, a ich działki zakupił Polak stale mieszkający w Szwecji. Szybko zbudował piękny dom, w którym nikt nie mieszka. Również moja ukończona pracownia pomimo wszelkich wygod, jakie oferuje, i pięknego położenia jest mało wykorzystywana. Służy mi nie tylko jako miejsce do pracy, ale także jako magazyn prac, stelaży wystawowych, form gipsowych i wszystkich innych rzeczy, których chwilowo nie używam w mojej gdańskiej pracowni.



Budowa pracowni w Brodnicy Dolnej



Henryk Lula przy pracy. Budowa pracowni w Brodnicy Dolnej



Pracownia w Brodnicy Dolnej w trakcie budowy



Pracownia w Brodnicy Dolnej, 1984



Zrekonstruowany Piec w Gdańskim Dworze Artusa

Rekonstrukcja renesansowego pieca kaflowego w Dworze Artusa

W 1972 roku Konserwator Wojewódzki zlecił mi wykonanie kopii oryginalnego kafla z renesansowego pieca w Dworze Artusa. Chodziło o sprawdzenie, czy będzie możliwa rekonstrukcja wszystkich zniszczonych lub zaginionych w czasie wojny kafla z tego pieca. Wykonana przeze mnie kopia została pozytywnie oceniona przez konserwatora. W owym czasie nie podjęto jednak decyzji o rekonstrukcji tego wspaniałego zabytku. Dopiero po dwudziestu latach Muzeum Historyczne Miasta Gdańska postanowiło zlecić mi, jak mówiono na początku, wykonanie kopii czterdziestu pięciu kafla portretowych, czterdziestu pięciu kafla fryzowych, gzymsowych i narożnych, trzech kafla alegorycznych, wielkowymiarowych, jednego herbu z polskim orłem wieńczącego piec oraz tysiąca dwustu pięćdziesięciu elementów międzykaflowych, rozet i główek. Koordynować rekonstrukcję pieca miała kilkusobowa Komisja Konserwatorska, do której należałem. Otóż komisja ta (lub może ktoś inny, o czym nie wiedziałem) podjęła decyzję o wykonaniu kopii kafla portretowych bez portretów i bez szkliwa. Miały one być wbudowane w boczną ścianę pieca i odróżniać się od części pieca zbudowanej wyłącznie z kafla oryginalnych. Z tych ostatnich zaplanowano zbudować ścianę frontальną pieca. Zdecydowanie sprzeciwiałem się tej koncepcji, ponieważ wymagałaby ona konsekwencji i rezygnacji ze szkliwienia wszystkich pozostałych kopii. A w takim przypadku piec byłby poszatowany gorzej niż szachownica, bo bez żadnej logiki. Mój protest nie znalazł posłuchu w Komisji Konserwatorskiej. Musiałem wykonać czterdzieści kafla w terakocie i bez portretów, lecz z bogato ozdobnym obramieniem, wiedząc, że staną się zbyteczne. W krótkim czasie okazało się, że również ścianę frontowej nie uda się zbudować z samych kafla oryginalnych, gdyż zabrakło jednego kafla narożnego, który jest elementem dwóch ścian. Przypadek ten uratował piec, gdyż po wykonaniu jego kopii szkliwionej komisja nabrała zaufania do mnie i zrezygnowała ze swojej koncepcji dzielenia pieca na różne płaszczyzny kafla oryginalnych i kopii. Od tego momentu bez przeszkód realizowałem kolejne zlecenia na pozostałe kafle i inne elementy ceramiczne. W łonie komisji, w której czułem się dość obco, dochodziło do różnicy zdań także w innych kwestiach. Gdy na jednym z jej posiedzeń pani historyk sztuki oświadczyła, że piec w swej historii był co najmniej raz rozbierany, musiałem temu zaprzeczyć. W reakcji na moją opinię w tej sprawie pani ta przyniosła niemiecką książkę i pokazała zawarte



Oryginalny kafel z Pieca w Dworze Artusa i model jego kopii w glinie, 1992

w niej zdanie stwierdzające, że piec w Dworze Artusa był w XIX wieku (dokładnego roku nie pamiętam) „wiederaufgebaut”, co znaczy „znowu odbudowany”. Ze słowa tego nie można wnioskować, że piec był rozbierany. W rzeczywistości był on w XIX wieku poddany próbie naprawy. Mówię „próbie”, ponieważ powstała nieprawdopodobna tandeta. Chodziło o uzupełnienie w dolnej części pieca brakujących wałeczków międzykaflowych, wykonanych z surowej gliny i pomalowanych farbami „na zimno”. Dlatego były one bardzo kruche i narażone na zniszczenie w partiach pieca znajdujących się w zasięgu ludzkich rąk. W wolne miejsca po zniszczonych wałeczkach wciskano inne zupełnie niepodobne do oryginalnych. Natomiast w górnych partiach pieca zachowały się oryginalne wałeczki pomalowane dziewięcioma warstwami farby. Dowodzi to niezbicie, że piec nigdy nie był rozbierany, gdyż jego rozbiórka spowodowałaby zniszczenie wszystkich oryginalnych wałeczków. Czułem się też nieswojo na uroczystości odsłonięcia gotowego pieca, podczas której wygłoszono wiele przemówień o jego rekonstrukcji o działalności konserwatorów i ich sukcesach zawodowych. Przy tej okazji kilkunastu z nich otrzymało nagrody. Nikt nie wspomniał o moim udziale w rekonstrukcji zabytku, podmiotu tej uroczystości. Kilka lat później ówczesny dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Gdańska, w wywiadzie dla National Geographic Polska powiedział, że wszystkie brakujące kafle dla renesansowego pieca w Dworze Artusa wykonała Pracownia Konserwatorska Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dla kontrastu napiszę, że pani mgr Elżbieta Kilarska, kustosz Muzeum Narodowego, która przez niemal pół wieku opiekowała się ocalałymi kaflami powiedziała do mnie: „Jakie to szczęście dla tego pieca, że pan żyje tu i teraz”. Dzisiaj, patrząc na piec z odległości dwóch metrów, trudno odróżnić oryginały od kopii. Z bliższej odległości można zauważyć, że na kopiach nie ma śladów działania czasu. Niezwykle trudna i żmudna praca przy odtwarzaniu kafla i innych elementów ceramicznych tego pieca zajęła mi ponad dwa lata, lecz pozwoliła na odbudowę zabytku w jego historycznym kształcie. Jest to dla mnie wielką satysfakcją.

Sympozja ceramiczne W latach 1979, 1983 i w 2003 uczestniczyłem w sympoziach ceramicznych w Osterholz-Scharmbecku w Niemczech. Sympozja te organizowane przez tamtejsze Kunstverein (stowarzyszenie sztuki) trwały zwykle dwa tygodnie. Uczestniczyli w nich artyści z różnych krajów. Z powodu ich doskonałego zorganizowania chętnie brałem w nich udział. Inauguracją każdego z nich był wernisaż wystawy prac ceramicznych, które uczestnicy mieli obowiązek, czy raczej prawo przywieźć ze sobą. Wystawa ta towarzyszyła sympoziom do końca jego trwania. Po wernisażu każdy uczestnik zaopatrzony w potrzebne materiały i narzędzia przystępował do realizacji swojego projektu ceramiki lub rzeźby ceramicznej. Pracę przeplatały wykłady uczestników sympoziom. Na ostatnim z nich opowiedziałem o udziale w rekonstrukcji renesansowego pieca w Dworze Artusa. Organizowano też wycieczki do pobliskiej Bremy i Hamburga, a także na tereny zwane Teufelsmoor, czyli diabelskie bagniska poprzecinane licznymi kanałami. Opowiadano mi, że na tych terenach nie można znaleźć nawet jednego ziarenka piasku, gdyż są one grubą warstwą torfu i splątanych korzeni, która w wielu miejscach unosi się na wodzie, że rośnie na niej wiele endemicznych roślin, że ludowa wyobraźnia wykreowała wiele mitów o pojawiających się tu diabłach i czarownicach. Dlatego w ciągu kilkugodzinnej wyprawy na te bagniska bacznie obserwowałem z łodzi otoczenie, szuwały, dno wody. Nie zauważyłem żadnego monstrum, ale dostrzegłem coś, co wywarło na mnie niemałe wrażenie: czystość tych terenów. Nie znalazłem żadnego śmiecia w postaci papieru, folii, plastikowej butelki czy peta. Wszędzie tylko czysta woda i zielone szuwały.



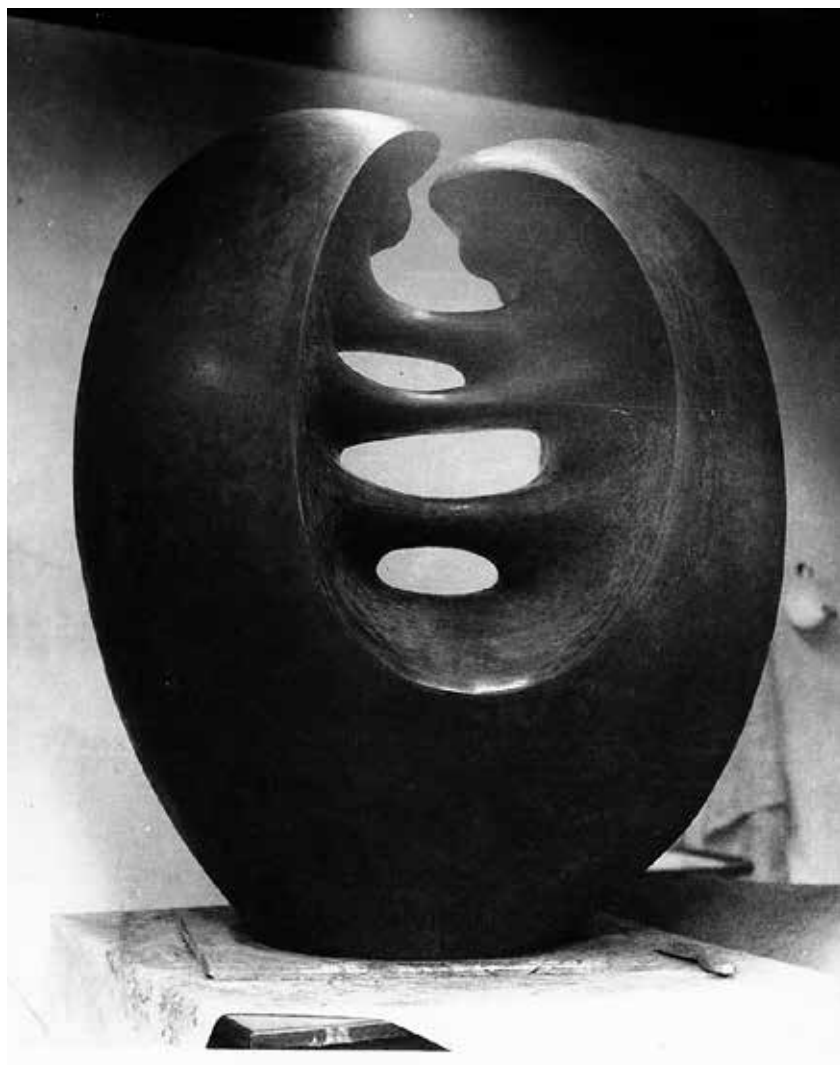
Henryk Lula przy pracy, 2003
Symposium ceramiczne w Osterholz-Scharmbecku
w Niemczech



Wernisaż wystawy indywidualnej w PGS w Sopocie, 1992
Obok Henryka Luli otwierająca wystawę kuratorka Gabriela Kurowska



Wernisaż wystawy indywidualnej w galerii ZPAP w Gdańsku, 2004
Henryk Lula z żoną Teresą



***Kompozycja bez tytułu*, 1983**

glina manganowa wypalona w temperaturze 1050 °C, bez szkliwa, wys. 130 cm

Forma realizowana w czasie sympozjum ceramicznego w Osterholtz-Scharmbecku, własność Kunstverein w Osterholz-Scharmbeck, Niemcy

Pomimo wszystkich atrakcji dla mnie najcenniejsze były kontakty z ludźmi – nie tylko uczestnikami sympozjów, ale także okolicznymi mieszkańcami, którzy licznie odwiedzali wystawę oraz nasze stanowiska pracy. Początkowo, przyzwyczajony do samotności w mojej pracowni, czułem się stremowany, gdy obcy ludzie otaczali mnie, patrzyli na ręce, którymi budowałem kompozycję i zadawali różne pytania świadczące o dużej wiedzy o ceramice. Czasem pytałem, czy są ceramikami, lecz odpowiadali, że nie, że lubią dzieła ceramiczne ze względu na ich trwałość i piękno materii, że w domu stwarzają atmosferę spokoju i stabilizacji, że mają pozytywny wpływ na nastrój psychiczny ludzi. Byłem zdumiony ich odpowiedziami, gdyż mówili o tym, co sam odczuwam, obcując z ceramiką. Pisząc o moich kontaktach z Niemcami, muszę wspomnieć o wystawie indywidualnej we Frechen, mieście satelicie Kolonii. Zorganizowano ją w Muzeum Ceramiki w 1996 roku. Wielkość ekspozycji była ograniczona możliwością przewiezienia prac dwoma samochodami osobowymi, moim i mojego syna. Ograniczenie to pozwoliło na pokazanie najlepszych prac, jakimi wówczas dysponowałem. Była wśród nich ceramika o wyjątkowo pięknym szkliwie, którą postanowiłem zachować w mojej kolekcji. Ponieważ jak zwykle w Niemczech, prace na wystawach są przeznaczone do sprzedaży, wyceniłem ją wysoko, aby zniechęcić potencjalnych nabywców do jej zakupu. Tymczasem już na wernisażu pewien niewysoki pan położył przy tej pracy i dwóch innych czerwone kółka oznaczające, że obiekty te są zakupione. Potem ów pan podszedł do mnie, złożył mi gratulacje, wręczył swoją wizytówkę i odszedł.



***Henryk Lula przy pracy*, 2003**

Sympozjum ceramiczne w Osterholtz-Scharmbecku w Niemczech

Następnego dnia, spacerując ulicą miasta, zatrzymałem się przy księgarni. W jej oknie zobaczyłem wielką i grubą księgę ze zdjęciem kolorowej ceramiki na obwolucie i tytułem *Keramische Kollektion von Doktor Eigner*. Szybko rzuciłem okiem na wizytówkę i... przestałem żałować moich ceramik, choć wolałbym, aby znalazły się one w polskim muzeum. W twórczości ceramicznej bywają okresy nudy, lecz zawsze podszytej nadzieją, że za którymś razem wyjmie się z pieca ceramikę wyjątkowej urody. Istnieje wiele przyczyn, trudnych do przewidzenia, które sprawiają, że ostateczny wygląd ceramiki jest gorszy lub lepszy od zamierzonego przez autora choćby najbardziej doświadczonego. Jako przykład podam pracę, której nie chciałem się pozbyć podczas wyżej wspomnianej wystawy. Jest to prosta, kulista forma o podwójnych ściankach z dużym otworem, ukazującym wnętrze, pokryta białym, matowym szkliwem i wypalona w atmosferze redukcyjnej. Wielokrotnie robiłem doświadczenia z tym szkliwem w atmosferze redukcyjnej, lecz nigdy nie udało mi się osiągnąć podobnego efektu. Wnętrze formy pozostało białe, samo przejście od wnętrza do zewnątrz formy przyjęło barwę jasnej żółci kwiatów rzepaku, która, lekko ciemniejąc, objęła całą jedną stronę formy. Ten kolor z kolei, obejmując drugą stronę formy, stopniowo różowieje i zamienia się w ciepły brąz. Szybko odkryłem tajemnicę tego efektu. Otóż omawiana forma była palona wraz z inną poszklwioną czerwienią selenową. W wysokiej temperaturze opary tego szkliwa wraz z gazem CO wywołały opisany efekt. Nikt nie mógłby tego przewidzieć, gdyż czerwieni selenowej nie wolno wypalać w atmosferze redukcyjnej, traci ona bowiem w tym gazie swój czerwony kolor. Dlaczego to zrobiłem? Już nie pamiętam, czy była to przekora czy błąd. Dodam, że ta druga forma także okazała się bardzo udana. Jak widać w technologii ceramiki artystycznej, podobnie jak w sztuce w ogóle, zlekceważenie jakiejś zasady może doprowadzić do ciekawego odkrycia. Wystawa moich prac we Frechen zbiegła się w czasie z „Dniami Ceramiki” w tym mieście. Była to kilkudniowa impreza uliczna, na którą składały się wystawy, warsztaty i targi ceramiki jednocześnie. Brali w nich udział rzemieślnicy i artyści ceramicy z Niemiec i krajów sąsiednich, widziałem też stoisko polskie. Na ustawionych wprost na ulicy stołach i stelażach prezentowali oni gotowe dzieła, a także samych siebie przy pracy nad nowymi formami. Ten niezwykle festiwal sztuki ceramicznej pokazywał nie tylko efekty współczesnej twórczości w wiodących w tej dziedzinie krajach, ale także odsłaniał przed liczną publicznością tajniki wszystkich etapów tworzenia dzieła ceramicznego, od jego kształtowania do wypalania szkliwa w przenośnych piecach gazowych. Mnie najbardziej interesowały maszyny, piece, różne urządzenia i narzędzia ułatwiające pracę ceramiką. Mogłem je oglądać podczas ich używania, co jeszcze bardziej budziło moją ciekawość. Największe wrażenie robiła na mnie rzesza ludzi zwiedzająca „Dni Ceramiki”. W swoich zainteresowaniach byli podobni do tych miłośników ceramiki, którzy w czasie wspomnianego sympozjum patrzyli mi na ręce i zadawali liczne pytania. Wszystko to świadczy o dużej popularności sztuki ceramiki w Niemczech. Nie wiem, ile w tym kraju jest muzeów przechowujących dzieła z zakresu tylko tej dziedziny. Wiem, że w liczącym około trzydzieści tysięcy mieszkańców Frechen są dwa, jedno – Muzeum Ceramiki Dawnej i drugie – Muzeum Ceramiki Współczesnej. Wiem, że wydaje się tam co najmniej trzy czasopisma poświęcone wyłącznie ceramice artystycznej. W księgarniach znajduje się wiele książek zawierających opisy różnych działów technologii ceramiki. W sklepach zaopatrujących pracownię ceramiczną można kupić wszystko, co artysta ceramik potrzebuje do pracy twórczej.



Henryk Lula przy pracy, 2003
Symposium ceramiczne w Osterholtz-Scharmbecku
w Niemczech



Wystawa indywidualna Henryka Luli, PGS Sopot
(fragment ekspozycji), 1991
Jako laureata I nagrody IV Międzynarodowego Triennale
Ceramiki w ramach kolejnej, V edycji pokaz indywidualny



Sztuka ceramiki Henryka Luli (fragment ekspozycji), 2017
wystawa indywidualna w Horta Museum w Brukseli, Belgia



Wystawa indywidualna w galerii Refektarz w Kartuzach, 2004
Na zdjęciu druga od prawej stoi żona, **Teresa Lula**, obok **Sławoj Ostrowski**

Polskie prawodawstwo hamulcem rozwoju sztuki ceramiki

Ktoś mógłby zapytać, dlaczego w swoim biogramie piszę o niemieckiej ceramice. Otóż, opisując warunki rozwoju sztuki ceramiki w Niemczech, myślę o Polsce, o warunkach rozwoju czy raczej zastoju tej sztuki w naszym kraju. Pragnę stworzyć tło, na którym przedstawione polskie problemy sztuki ceramiki staną się wyraziste i czytelne. Pragnę, aby warunki jej rozwoju w Niemczech stały się wzorem dla Polski. Tymczasem Polska jest krajem, w którym ceramika, jako samoistna dyscyplina sztuki, zgodnie z polskim prawem nie istnieje. W przeszłości była ona zaliczana do rzemiosła artystycznego, do projektowania przemysłowego, architektury, malarstwa. Aktualnie obowiązujące prawo zalicza ją do rzeźby. W konsekwencji o wartości dzieł ceramicznych i kompetencjach ich twórców decydują rzeźbiarze, którzy reprezentują swoją „czystą” dyscyplinę sztuki we wszystkich komisjach i organach władzy. Problem polega na tym, że każda z tych komisji ocenia ceramikę według własnych kryteriów, czyli według jej wartości rzeźbiarskich. Tymczasem forma ceramiczna w ogóle nie musi być rzeźbą i może być dziełem sztuki, bo jej wartość polega na innym medium, którym jest wykreowana przez ceramikę piękna materia. Czy wazy greckie z okresu Peryklesa są rzeźbami? Można mieć wątpliwości, natomiast nikt nie ma wątpliwości, że są one arcydziełami. Profesor Alfred Wiśniewski powiedział kiedyś, że dobra rzeźba zrealizowana nawet w kale pozostanie dobrą rzeźbą. Czy można sobie wyobrazić dobrą ceramikę w tym tworzywie? Piszę jednoznacznie, gdyż sytuacja, w jakiej znajduje się polska sztuka ceramiki, jest dramatyczna. O wszystkich sprawach, które dotyczą tej dziedziny twórczości decydują ludzie niekompetentni. Świadomość tego faktu wśród artystów ceramików nie służy ich kreatywności. Inną kłodą rzuconą pod nogi twórców ceramiki jest prawo zakazujące sklepom i centralom chemicznym sprzedaży swoich artykułów osobom nieprowadzącym działalności gospodarczej. Plastycy takiej działalności nie prowadzą. Są za to ukarani pozbawieniem ich surowców niezbędnych dla twórczości. Ambitni ceramicy nie kupują gotowych szklów, lecz tworzą własne, niepowtarzalne. Do tego potrzebują szerokiej palety związków chemicznych i minerałów, których w Polsce kupić nie mogą. Podobno z powodu bezpieczeństwa antyterrorystycznego. Kupują więc za podwójną cenę (koszt przesyłki) za granicą, gdzie zagrożenie terrorystyczne jest wielokrotnie większe. Wprawdzie w Polsce pojawiły się sklepy, w których można kupić gotową masę ceramiczną, gotowe szklwa, a nawet gotowe formy ceramiczne w wypalanej glinie. Nie oferują one surowców potrzebnych profesjonalnemu ceramikowi do zestawiania unikatowych szklów. Stwarzają wrażenie, że ich celem jest uwolnienie artysty ceramika od wyobraźni i twórczego wysiłku. Korzystają z nich głównie amatorzy i hobbysci. W Polsce nie istnieje żadne czasopismo, którego tematyką byłaby sztuka ceramiki. Dwumiesięcznik „Ceramika i Szkło” zajmuje się głównie nowościami technologicznymi w przemyśle. Pewnie dla ozdoby czasopisma jego redakcja poświęca zwykle dwie strony jakiemuś wydarzeniu artystycznemu. W Polsce nie ma nawet jednego muzeum, które zajmowałoby się wyłącznie kolekcjonowaniem, eksponowaniem i naukowym opracowywaniem dorobku twórczego artystów ceramików. Natomiast większość naszych muzeów posiada niewielkie zbiory ceramiki, które są przechowywane w magazynach i stanowią kłopotliwy margines ich działalności. Nie narzekam na to, że od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku muzea polskie nie zakupiły ode mnie nawet jednej pracy. Może to dziwić, gdy się pomyśli, że do połowy lat osiemdziesiątych muzea polskie zakupiły ponad pięćdziesiąt moich prac.



Uroczystość wręczenia Złotego medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis **Henrykowi Luli**, 2018
Nagrodę wręcza **Krzysztof Polkowski**, Rektor ASP w Gdańsku



Henryk Lula przy pracy nad *Kompozycją dwuczęściową*, 1983
Kompozycja została wykonana w czasie sympozjum ceramicznego zorganizowanego przez Kunstverein w Osterholz-Scharmbeck w Niemczech, glina manganowa, szklivo redukcyjne miedziowe
wys. 55 × 65 × 42 cm

Jest to ewenement, który dotyczy wszystkich ceramików i w ogóle plastyków w Polsce. Można to wytłumaczyć tylko w jeden sposób. Ministerstwo Kultury i Sztuki, zamieniając w swej nazwie słowo Sztuka na Dziedzictwo Narodowe, przestało zajmować się sztuką, a troszczy się o dziedzictwo. Nie rozumie, że dziedzictwo narodowe rodzi się też dzisiaj, każdego dnia, w pracowniach artystów plastyków. Trzeba wiedzieć, co tworzą i co warto zachować dla potomności. Bez tej wiedzy i korzystania z niej polska sztuka jest i będzie ogoławana z najcenniejszych dzieł, które wzbogacają muzea i różne kolekcje i galerie sztuki w innych krajach. Jestem świadomy tego, że pisząc powyższe przekraczam ramy życiorysu, że wkraczam na teren publicystyki. Jednakże przedstawiane przeze mnie problemy są istotne dla mojego zawodu i mojego życia.



Wystawa ceramiki pracowników i studentów z Pracowni Ceramiki Artystycznej ASP Gdańsk prof. H. Luli, 2000
w galerii Debiut w Zespole Szkół Plastycznych w Gdyni-Orłowie.
Widok ogólny ekspozycji ceramik prof. *Henryka Luli*, na ścianie prace dr *Katarzyny Jóźwiak-Moskal*.



Uroczystość wręczenia Henrykowi Lula Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska, 2009
za nieoceniony wkład w rozwój polskiej ceramiki artystycznej, a w szczególności za odnawianie zabytków rzeźbiarskich i ceramicznych Gdańska
Na zdjęciu od prawej: **Henryk Lula**, Prezydent Gdańska **Paweł Adamowicz**



Eksponowanie ceramiki

Zniechęcony szeregiem przykrych doświadczeń, postanowiłem swoją aktywność wystawienniczą ograniczyć do wystaw indywidualnych. Unikam udziałów w ekspozycjach zbiorowych, których organizatorami są osoby niekompetentne w sztuce, którą uprawiam. Wyznam pogląd, że eksponowanie ceramiki jest swoistym przedłużeniem jej kreacji, do której najbardziej uprawniony jest jej autor. Łatwo zauważyć, że w sztuce wystawienniczej istnieją dwie szkoły. Wyznawcy pierwszej traktują wystawiane obiekty jako tworzywo dla swojego dzieła wystawienniczego. Zwolennicy drugiej szkoły preferują pokazanie wartości artystycznej prezentowanych dzieł, traktując piękno samej wystawy jako rzecz drugorzędą. Oczywiście jestem zwolennikiem tego drugiego sposobu eksponowania ceramiki. Dla pełnego pokazania jej walorów formalnych, barwnych i materiałowych niezbędne jest spełnienie szeregu wymogów przy jej wystawianiu. Ważne jest oświetlenie, kolor tła, barwa i wysokość stelażu, bliski kontakt z widzem, a także najbliższe sąsiedztwo innych prac, które mogą wzajemnie stymulować swoją urodę.

Wystawa *Sztuka ceramiki. Forma i osobowość*. Henryk Lula, Krystyna Andrzejewska-Marek, Katarzyna Józwiak-Moskal. Galeria Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie, 2014 (fragmenty ekspozycji)

Emerytura W 2001 roku, w wieku siedemdziesięciu jeden lat przestałem pracować na uczelni, lecz nie poczułem się emerytem. Wręcz odwrotnie, dużo wolnego czasu, zabezpieczenie materialne, zaopatrzona w surowce i urządzenia pracownia mobilizowały mnie do pracy. Zawsze miałem i mam też niematerialne, powiedziałbym, psychiczne motywacje, by nie spocząć na laurach. Zawsze wydaje mi się, że istniejąca opinia ludzi i władz o mojej twórczości i jej owocach przerasta ich obiektywną wartość. Dlatego muszę dążyć do podniesienia poziomu artystycznego moich prac, aby na tę opinię zasłużyły. Nieustającą zachętą do pracy jest też magia ceramiki, ciekawość, co jeszcze uda mi się odkryć w nieograniczonym skarbcu jej tajemnic. Poza tym czuję się dłużnikiem losu, który pozwolił na tak długie życie w pokoju i dostatku materialnym. Nie myślę o postępującym ubytku sił, lecz o urzędzeniach, które ciężkie prace fizyczne czynią znośnymi. Od momentu przejścia na emeryturę pokazywałem swoją ceramikę na dziewięciu wystawach indywidualnych: w roku 2002 w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, w 2004 – w Galerii ZPAP Gdańsku, w 2004 – w Galerii Refektarz w Kartuzach, w 2010 – w Starogardzkim Centrum Kultury, w 2010 – w Instytucie Polskim w Pradze, w 2011 – w Galerii „Pionova” w Gdańsku, w 2014 – w Muzeum Narodowym (Pałac Opatów) w Gdańsku, w 2016 – w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki (Zamek Książ) oraz w 2017 – w Muzeum Horta w Brukseli. Oczywiście, że organizacja każdej wystawy wymaga dużego wysiłku i ogranicza czas na tworzenie nowych prac. Dlatego nie zabiegałem o taką liczbę ekspozycji. Starali się o nie inni: na przykład wystawę w Pałacu Opatów zobaczył właściciel Galerii Sztuki z Brukseli i zażyczył sobie podobną w tym mieście. Kończąc pisanie tej autobiografii, pragnę wyznać, że duchowym współautorem moich prac jest moja Żona. Jestem bezgranicznie wdzięczny za Jej nieustające, od sześćdziesięciu lat, wspieranie mnie w pracy, stwarzanie domowej atmosfery, sprzyjającej twórczemu myśleniu, za Jej fachowe porady i krytykę ceramiki, którą, w odróżnieniu ode mnie, potrafi oceniać bez emocji.

Gdańsk 2017



Święto Uczelni w ASP w Gdańsku, 2018
Wręczenie nagród: złoty medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis. Od prawej stoją: Rektor ASP w Gdańsku **Krzysztof Polkowski** i nagrodzeni: **Dominika Krechowicz, Władysław Łajming** i **Henryk Lula**

Uroczystość wręczenia Henrykowi Luli Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska, 2009
Na zdjęciu od prawej: **Henryk Lula**, Prezydent Gdańska **Paweł Adamowicz**, rektor ASP w Gdańsku **Ludmiła Ostrogórska**





***Forma łódka 1*, 2010**

glina biała kamionkowa, szkliva redukcyjne, wewnętrzne
miedziowe, zewnętrzne dwuwarstwowe z kraklą
dł. 75 cm, szer. 30 cm, wys. 12,5 cm

***Forma łódka 3*, 2010**

glina biała kamionkowa
szklivo wewnętrzne czarne, zewnętrzne ciemny brąz
dł. 75 cm, szer. 30 cm, wys. 12,5 cm

***Forma łódka 4*, 2010**

glina biała kamionkowa
szklivo wewnętrzne czerwień selenowa błyszcząca
zewnętrzne czerwień matowa jaśniejsza
dł. 75 cm, szer. 30 cm, wys. 12,5 cm

***Forma łódka 2*, 2010**

glina biała kamionkowa
szklivo wewnętrzne zielone zaciekowe
zewnętrzne brązowe
dł. 75 cm, szer. 30 cm, wys. 12,5 cm





Ceramika – tworzywo, sztuka

Henryk Lula

Słowo „ceramika” nie jest terminem jednoznacznym, ludzie różnych środowisk i zawodów łączą z nim różną treść. Jeżeli tę treść ograniczymy do problematyki artystycznej, to okaże się, że również w tym przypadku znaczenie wyrazu nie jest jednoznaczne. Ceramiką możemy określić tworzywo, dyscyplinę sztuki czy pojedyncze dzieło z zakresu tej dyscypliny. Te braki w zakresie terminologii są skromnym, zewnętrznym objawem o wiele poważniejszych nieścisłości i niedostatków w szeroko rozpowszechnionych poglądach na tę dziedzinę sztuki. Nie może ich zmienić literatura fachowa zajmująca się historią, technologią, a także problemami artystycznymi ceramiki z pominięciem tych najbardziej aktualnych. Również współczesne opracowania krytyczne dotyczące bieżącej twórczości ceramicznej zbyt często oceniają ją według kryteriów ustalonych dawniej i zdają się nie dostrzegać zmian zachodzących w tej dziedzinie twórczości. Aktualny stan poglądów, które leżą u podstaw porządku teoretycznego i prawnego obowiązującego w Polsce, a dotyczącego twórczości ceramicznej, został ukształtowany na podstawie szeregu czynników historycznych, do których należy zaliczyć:

1. Poziom nauk ścisłych związanych z technologią ceramiki, mający wpływ na charakter i jakość tworzywa.
2. Często zespołowa praca garncarza, malarza i rzeźbiarza, utrudniająca określenie autorstwa dzieła ceramicznego.
3. Posługiwanie się przy tworzeniu ceramiki elementami innych dyscyplin sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy grafika, pozbawiającymi ceramikę cech samoistności jako sztuki.
4. Zwyczajnie użytkowy charakter wytwarzanych przedmiotów, będący podstawą do określonej kwalifikacji ceramiki w ramach klasyfikacji różnych dyscyplin sztuki.
5. Zatarta granica między twórczością a produkcją dawnych warsztatów i manufaktur dająca podstawy do kwestionowania działalności w zakresie ceramiki jako twórczości plastycznej.

Jest rzeczą oczywistą, że wszystkie te czynniki występowały w różnych okresach historii ceramiki w różnym nasileniu. Istotne jednak, że chociaż większość z nich przestała istnieć, a inne uległy zmianom, to fakt ten nie wpłynął na stan poglądów ukształtowanych wcześniej i utrzymujących się tylko siłą inercji.



Kulka z niebieską kraklą, 2003
głina kadyńska,
szkliwo białe matowe z kraklą szkliwa niebieskiego
wys. 11,5 cm, śr. 16 cm

Rozbieżności istniejące między trwającymi dotąd przestarzałymi poglądami na ceramikę a stanem faktycznym są poważną przeszkodą w rozwoju ceramiki artystycznej w naszym kraju. W moim, z konieczności ograniczonej objętościowo tekście, trudno byłoby przedstawić wszystkie problemy zaanonsowane w powyższym wstępie. Dlatego pragnę ograniczyć się do wykazania różnic między ceramiką dawną a ceramiką tworzoną współcześnie oraz do omówienia zagadnień dotyczących tworzywa ceramicznego w aspekcie nie technologii, lecz funkcji, jaką ono spełniało dawniej i spełnia dzisiaj w procesie tworzenia ceramiki artystycznej. Jestem świadomy tego, że moje poglądy na przedmiotowy temat mogą być dyskusyjne i budzić kontrowersje. Wolę jednak moje, świeże poglądy, chociażby obciążone błędami, od tych oficjalnych, skostniałych, szkódzących rozwojowi sztuki ceramicznej.

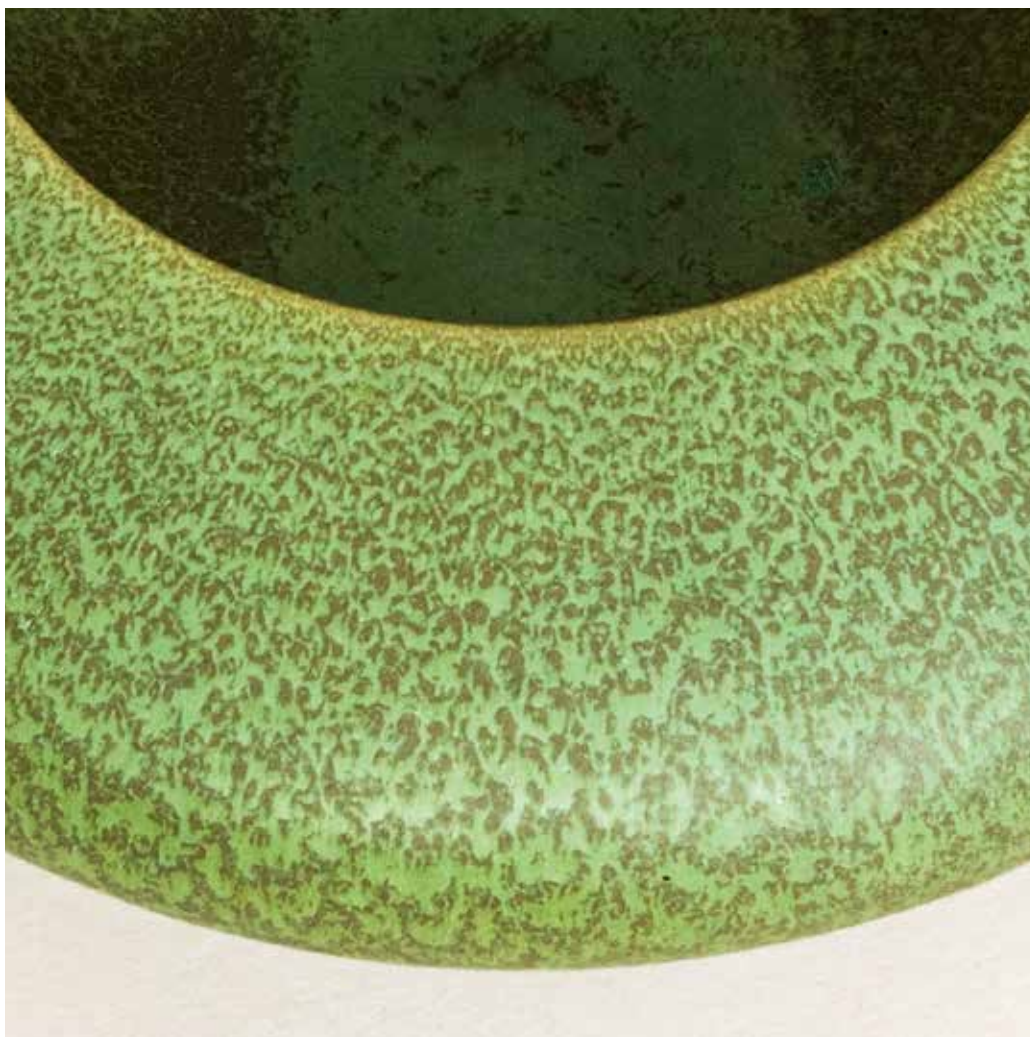
Według istniejącej klasyfikacji dyscyplin sztuki ceramika figuruje na liście profesji pod wspólnym tytułem rzemiosła artystycznego. Należą do niego między innymi kowalstwo artystyczne, snycerstwo, złotnictwo, rzeźba w kości słoniowej. Oczywiście o zakwalifikowaniu tej czy innej dyscypliny do rzemiosła artystycznego decydują określone kryteria, do których możemy zaliczyć użytkowość czy funkcję dekoracyjną. Wydaje się jednak, że głównym kryterium decydującym o zaliczeniu poszczególnych dziedzin działalności ludzkiej do rzemiosła artystycznego jest tworzywo. Każde rzemiosło artystyczne jest bowiem związane z jakimś jednym, konkretnym tworzywem, a fachowość poszczególnych artystów rzemieślników, obok zdolności kreatywnych, dotyczy umiejętności obróbki związanego z tym rzemiosłem tworzywa. Artysta malarz tworzy swoje kolorowe kompozycje, korzystając z płótna i farb, lecz nie przestaje być malarzem, gdy wykonuje je na ścianie z kolorowych kamieni. Podobnie rzeźbiarz może tworzyć kompozycje w kamieniu, drewnie, metalu itd. Natomiast artysta kowal może pracować tylko w żelazie, tak jak szklarz w szkłe, snycerz w drewnie, rzeźbiarz w kości słoniowej, a ceramik w tworzywie ceramicznym. Wyjątkowość tego ostatniego polega jednak na tym, że nie jest ono darem natury, lecz dziełem człowieka, ma niejedno oblicze, a to, co w bogatej historii ceramiki stworzono oraz szczególnie współczesne, potencjalne możliwości w tym zakresie nie dają się ogarnąć wyobraźnią. W historii ceramiki zagadnieniem fascynującym jest ewolucja tworzywa ceramicznego, w której wyniku powstawały nie tylko coraz doskonalsze materie ceramiczne, ale także przesłanki wpływające na zmiany w samej teorii sztuki ceramicznej. Ewolucja ta sprawiła, że tworzywo ceramiczne, początkowo naturalne, później wymagające umiejętności rzemieślniczych, w współcześnie stało się elementem twórczym. Rozważmy te problemy na kilku przykładach z historii sztuki.

Materiałem ceramicznym ludzi prehistorycznych, którzy jako pierwsi tworzyli ceramikę, była wyłącznie glina, a więc surowiec naturalny tak jak drewno lub kamień. Sam proces jej wypalenia nie był na tyle istotny, aby mógł zmienić pogląd na tę sprawę. Tym bardziej, że odkrycie nieodwracalnego ztwardnienia gliny w ogniu, polegające między innymi na chemicznym odwodnieniu krzemianów było prawdopodobnie przypadkowe i jednorazowe w określonym miejscu i czasie. Czas zawarty między początkiem epoki neolitu, a nawet młodszym okresem paleolitu a pierwszymi próbami malowania ceramiki, był okresem stosowania techniki wypalanej gliny przez rzemiosło będące w głównej mierze garncarstwem. Potrzeba naczynia była matką i stymulatorem rozwoju technologii ceramiki. Powiedzmy na marginesie, że nie tylko zapotrzebowanie na przedmioty użytkowe pełniło tę funkcję.



Misa dwuścienna zielona, 1998
szkliwo dwuwarstwowe, zielone, wys. 17 cm, śr. 45 cm

Misa dwuścienna zielona (detal), 1998



Człowiek prehistoryczny odkrył w glinie pasjonujące tworzywo dla najstarszej ze sztuk, jaką jest niewątpliwie ceramika. Dzięki łatwości kształtowania gliny przy użyciu najprostszych narzędzi lub wyłącznie za pomocą rąk i utrwalaniu jej w ogniu, człowiek dawnych epok pozostawił nam jedyny w swoim rodzaju ślad swojej działalności, potrzeby artystycznej wypowiedzi, poczucia piękna oraz sprawności manualnej. Trudno jest dziś przecenić znaczenie najstarszej wytwórczości ceramicznej w rozbudzaniu skłonności twórczych również w innych dziedzinach plastyki.

Wielkie kultury starożytności wniosły do ceramiki nowe wartości artystyczne oraz technologiczne. Zostały rozwinięte sposoby zdobienia barwnego. Formy ceramiczne pokrywano angobami, farbami. Pojawiły się pierwsze szkliva. Tajemnicza, aż do naszych czasów pozostająca zagadką, czarna farba waz attyckich Złotego Okresu Peryklesa jest fenomenem technologicznym w całej historii ceramiki. Tworzywo ceramiczne stosowane w starożytności trudno uznać za takie same, jak każde inne, które dostarczyła nam przyroda. Jest w nim bowiem zbyt dużo ingerencji człowieka, aby można je określić przymiotnikiem „naturalne”. Technika ceramików greckich zwana „firnis” zdumiewa pomysłowością, zarówno jeśli chodzi o skład użytych surowców, jak też o skomplikowany sposób wypalania naczyń. Czy zatem tworzywo to można uznać za element twórczy w procesie powstawania tych wspaniałych waz? Na to pytanie trudno jest udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Na przykładzie waz attyckich możemy stwierdzić, że opracowanie ich technologii wytwarzania, doskonale harmonizującej z walorami plastycznymi, było niewątpliwie twórcze.



Kompozycja z kulą (detal), 2007

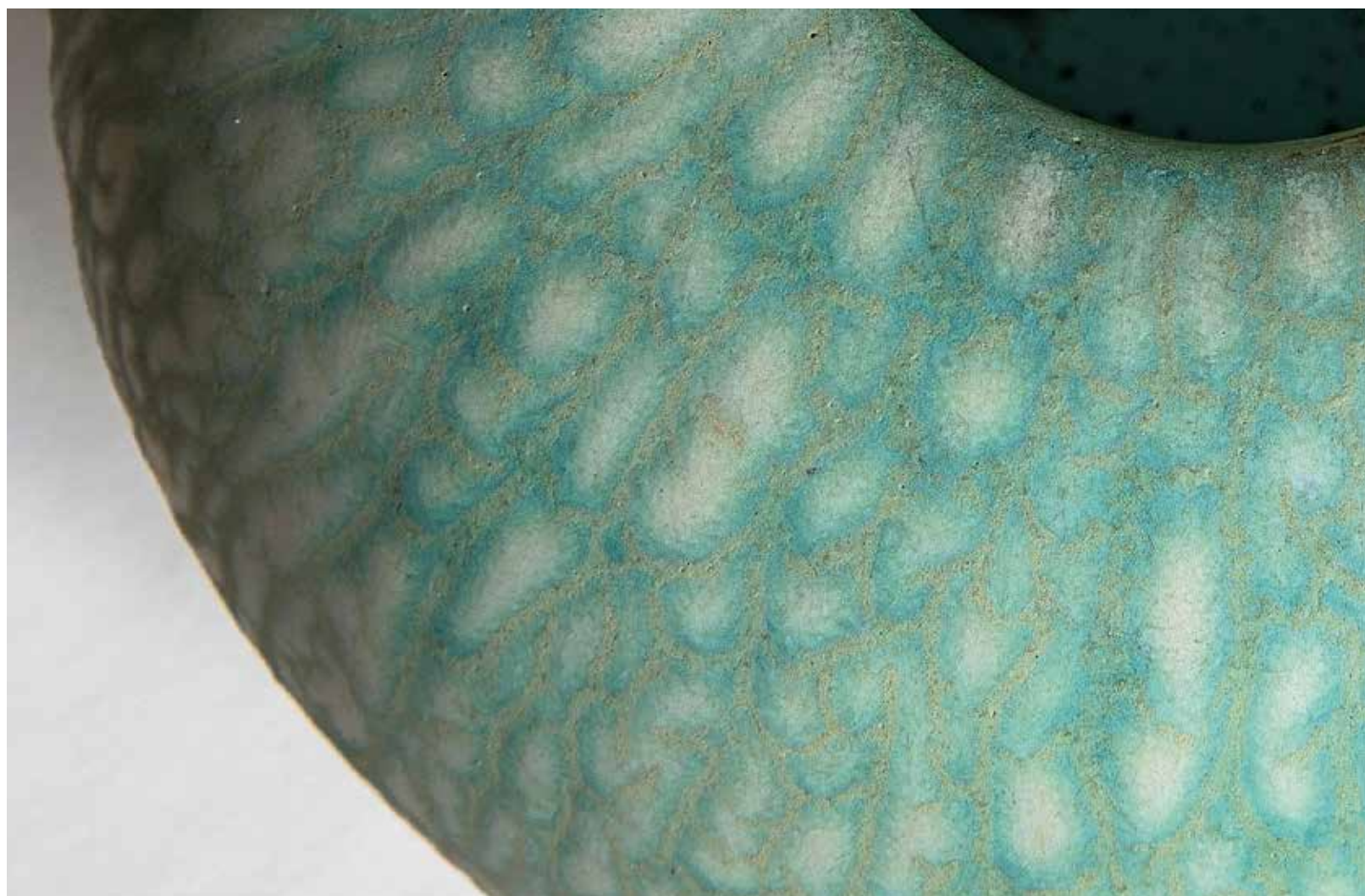


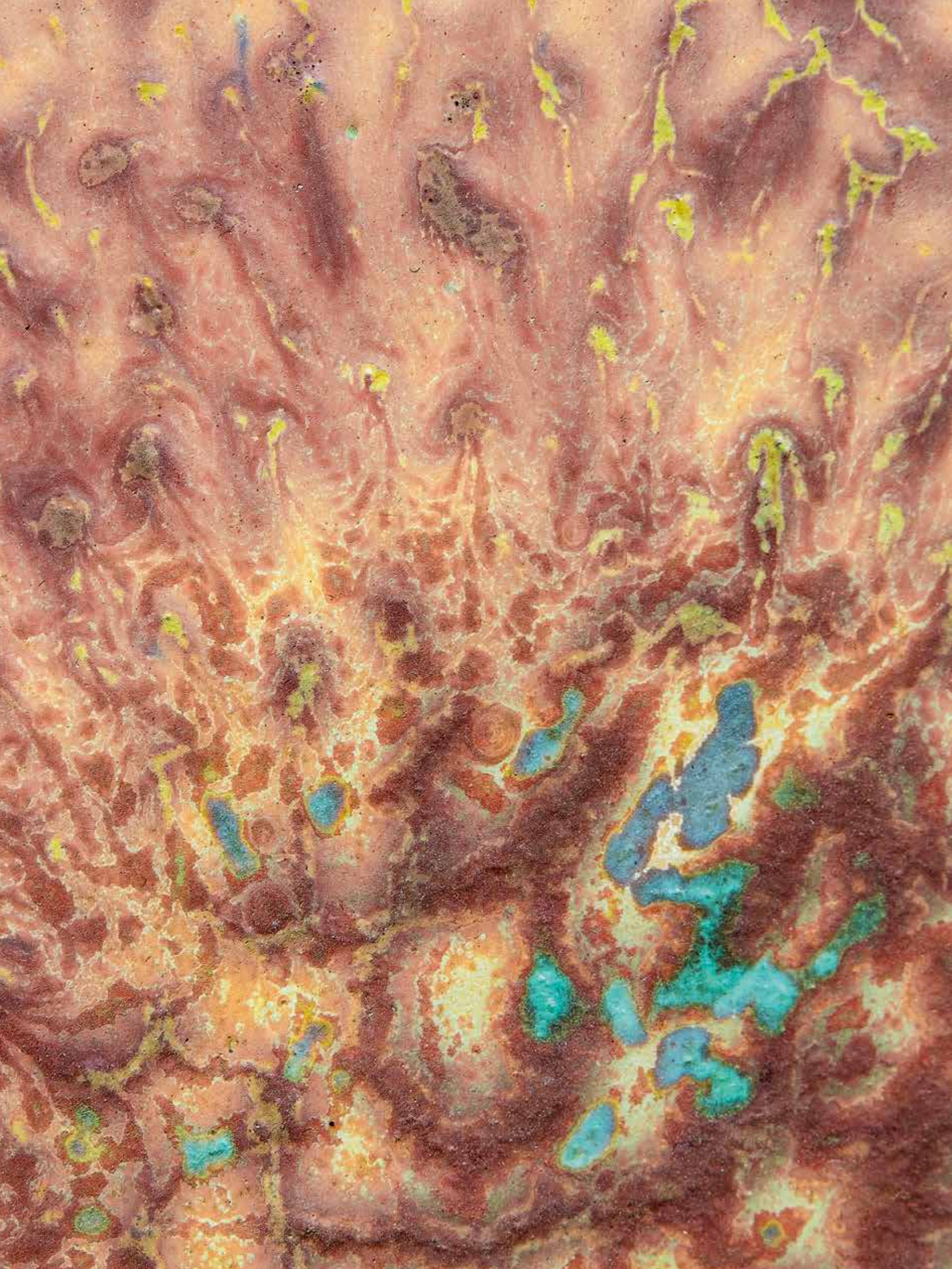
Kompozycja z kulą, 2007
szkliwo białe i żelaziste
wys. 59 × 68 × 43 cm

Jednakże czas, w którym produkowano wazy czarno-figurowe był tylko okresem eksploatacji raz opracowanej techniki. Ta sama technika była stosowana również w okresie czerwono-figurowym. Można więc stwierdzić, że technologia, niemal w całym okresie blisko trzech wieków (600–320), powstawania tych naczyń wchodziła jedynie w zakres rzemiosła, którego uczyli się garncarze greccy jedni od drugich. Artyzm waz greckich, uznany za szczytowy w historii nie tylko ceramiki, ale sztuki w ogóle, opierał się na wartościach, które bliższe były malarstwu i grafice niż ceramice we współczesnym pojmowaniu tego słowa. Nie bez uzasadnienia historycy sztuki wyodrębniają okres malarstwa wazowego w dziejach ceramiki greckiej. Przytoczony przykład jest znamieny. Cechą wszystkich dawnych etapów tworzenia ceramiki było stosowanie przez długie okresy identycznych technologii. Dotyczy to ceramiki egipskiej, kretańskiej, kultur w dorzeczu Eufratu i Tygrysu, jak również w czasach późniejszych ceramiki arabskiej, majoliki włoskiej, fajansu francuskiego i holenderskiego czy niemieckiej kamionki. Oczywiście nie jest możliwe ani potrzebne dla niniejszego toku rozważań opisywanie metod technologicznych, które stosowano przy tworzeniu przedmiotów ceramicznych. Każda z tych technologii była udoskonalana w trakcie jej stosowania poprzez wykorzystanie narastającego doświadczenia bądź efektów prowadzonych prób. Ten proces doskonalenia technologii był związany z całym etapem jej stosowania, a nie z konkretnym, pojedynczym dziełem. Było to uwarunkowane poziomem nauk ścisłych, szczególnie chemii, skromną gamą dostępnych związków chemicznych, a także przystosowaniem narzędzi, głównie pieców, do raz określonej produkcji. Dawne technologie były też uzależnione od posiadanych glin, które w owych czasach trudno było przewozić z odległych miejsc. Nie trzeba dodawać, że taki stan rzeczy sprzyjał powstawaniu dzieł w wyrafinowanym, bo długo doskonalonym tworzywie, jednak wykluczał możliwość posługiwania się materiałami ceramicznymi jako elementem twórczym.

W wieku XIX zaczęły się ważne dla rozwoju ceramiki procesy. Rozwijająca się produkcja przemysłowa prowadziła do nowych metod kształtowania i zdobienia ceramiki. Wprawdzie liczne manufaktury broniły swoich rękodzielniczych form produkcji, pokusa korzyści z jej przyspieszenia była jednak ogromna. Proces ten zmierzał prostą drogą do wyprowadzenia ceramiki z nurtu oryginalnej twórczości ceramicznej. W tej dziedzinie rodziła się pustka i pragnienie wypełnienia jej tym większe, że rozwój nauk ścisłych, w szczególności chemii, dostarczał coraz bogatszej gamy materiałów potrzebnych dla ceramiki, a także teorii ułatwiających ich wykorzystanie. Osiągnięcia teoretyczne Segera i innych naukowców i praktyków, wiedza o składzie chemicznym różnych minerałów i inne liczne odkrycia w dziedzinie chemii stwarzały wielkie, potencjalne możliwości rozwoju ceramiki artystycznej we współczesnym znaczeniu tego słowa. Osiągnięcia te pozwoliły artystom XIX i XX wieku na zupełnie nowe spojrzenie na ceramikę. Umożliwiły one uwolnienie się od dawniej powstałych schematów technologicznych, które, przeobrażane, egzystowały już tylko w przemyśle oraz sztuce ludowej. Technologia ceramiki artystycznej stawała się dziedziną żywą, lecz jednocześnie niezwykle skomplikowaną przez swoje niezliczone możliwości, którymi dysponowała. Artysta ceramik swoje zabiegi technologiczne zaczyna łączyć z procesem twórczym, a w wyobrażaniu sobie i poszukiwaniu określonych materii widzi ważny element w tworzeniu ceramiki, która aby być artystyczna, nie musi już posługiwać się elementami innych dyscyplin plastyki i tym samym być ich konglomeratem i sztuką dekoracyjną. Współczesny artysta ceramik, w odróżnieniu od dawnych, nie eksploatuje raz nauczonej czy nawet stworzonej przez siebie materii ceramicznej, lecz ciągle tworzy nowe i to niemal dla każdego dzieła oddzielnie.

Kulka z turkusową kraklą 2003
głina kadyńska
szkliwo białe matowe z kraklą szklawa turkusowego
wys. 11,5 cm, śr. 16 cm





We współczesnej ceramice artystycznej niewątpliwie istnieje nurt, w moim przekonaniu wiodący, który zakłada, że ceramika jest dyscypliną niezależną i samodzielną, a jej koronnym atutem jest jej ceramiczna materia. Francuzi twierdzą, że ceramika jest sztuką ognia. Właśnie w ogniu tworzy się zamierzona przez autora materia, która jest efektem współdziałania szkliwa i formy. Oczywiście, że żadne tworzywo samo w sobie nie może być dziełem sztuki. Każda dyscyplina plastyki, a także inne dziedziny twórczości dysponują bowiem nie jednym, lecz kilkoma elementami przy jego tworzeniu. Wśród tych kilku jest jeden najważniejszy, który decyduje o odrębności danej dyscypliny. Takim elementem w malarstwie jest kolor, w rzeźbie bryła lub dźwięk w muzyce. Uważam, iż takim elementem w ceramice jest jej materia. Pozostałymi elementami w ceramice są bryła podporządkowana materii i z nią współdziałająca, a także kolor, który również nie powinien jej zdominować. Materia, w rozumieniu tu prezentowanym, jest wartością obiektywnie istniejącą w świecie, postrzeganą wzrokowo przez człowieka tak samo jak barwy i bryły. Jest ona właściwością powierzchni, którą można określać przymiotnikami: twardy, matowy, błyszczący, przezroczysty, skryształizowany, iryzujący itd. Te cechy materii mogą być wzbogacane przez różne odcienie barw oraz faktury. Materie spotykane w przyrodzie mogą być inspiracją do twórczości artystycznej podobnie jak barwy i bryły. Dla ścisłości historycznej muszę stwierdzić, że idea ceramiki opartej na wartościach materii nie narodziła się w Europie w XIX i XX wieku, gdyż kilka stuleci wcześniej fascynowała ceramików chińskich. Myślę, że ich ceramiczne dzieła marmurowobiałe z czarną krakelurą lub z miedziowym szkliwem redukcyjnym zwanym „byczą krwią” oraz inne, oparte na recepturach szkliwa i efektach ognia wywarły wpływ na poglądy ceramików europejskich. W świetle powyższych stwierdzeń widać, jak mylące są definicje ceramiki zamieszczane w różnych opracowaniach, mówiące, że ceramika to glina plus ogień lub wypalane, gliniane wyroby użytkowe i dekoracyjne, uformowane i zdobione w sposób artystyczny. Tymczasem wszystkie międzynarodowe wystawy ceramiki współczesnej w swoich regulaminach umieszczają warunek, że do wystawy będą dopuszczone tylko prace szkliwione. Dodajmy, że światowa wystawa ceramiki, zorganizowana przez Międzynarodową Akademię Ceramiki w 1965 roku w Genewie nosiła tytuł: *Les Emaux dans la Ceramique actuelle* (Szkliwo we współczesnej ceramice), a ówczesny przewodniczący tej Akademii prof. Otto Eckert powiedział, że „wypalona glina to jeszcze nie jest ceramika”. Ktoś mógłby zapytać: czy tak rozumiana ceramika jest zdolna spełniać wymagania stawiane dziełu sztuki w ogólnym znaczeniu tego słowa? Czy ceramika w swej koncepcji teoretycznej oparta na priorytecie materii może budzić stany emocjonalne i umysłowe, jakie wywołują dzieła sztuki? Na to pytanie nie waham się odpowiedzieć twierdząco, chociaż udowodnienie tego słowami nie jest łatwe. Trudność polega również na tym, że stany wewnętrzne, które budzi w odbiorcy dzieło sztuki, są niezwykle różne i nie do końca określone. Włoski reżyser filmowy Antonioni powiedział, że film, który można opowiedzieć słowami, to nie jest dobry film. Uważam, że sens tej wypowiedzi można odnieść do każdej dziedziny sztuki. Dotyczy on przekonania, że treści i nade wszystko wartości artystycznych dzieła jednej dyscypliny nie można wyrazić środkami innej. Nie można tego dokonać nie tylko dlatego, że każda z nich dysponuje innymi formami wyrazu, ale również dlatego, że każda dotyka innych sfer życia psychicznego człowieka. Ceramika nie może wywołać euforii, do jakiej jest zdolna doprowadzić ludzi na przykład muzyka. Jej działanie jest też bardziej skryte niż w przypadku malarstwa czy rzeźby.



Talerz dekoracyjny z niebieską plamką, 2005
 glina kamionkowa biała
 szkliwa łączone wielobarwne
 wys. 9,5 cm, śr. 9,5 cm

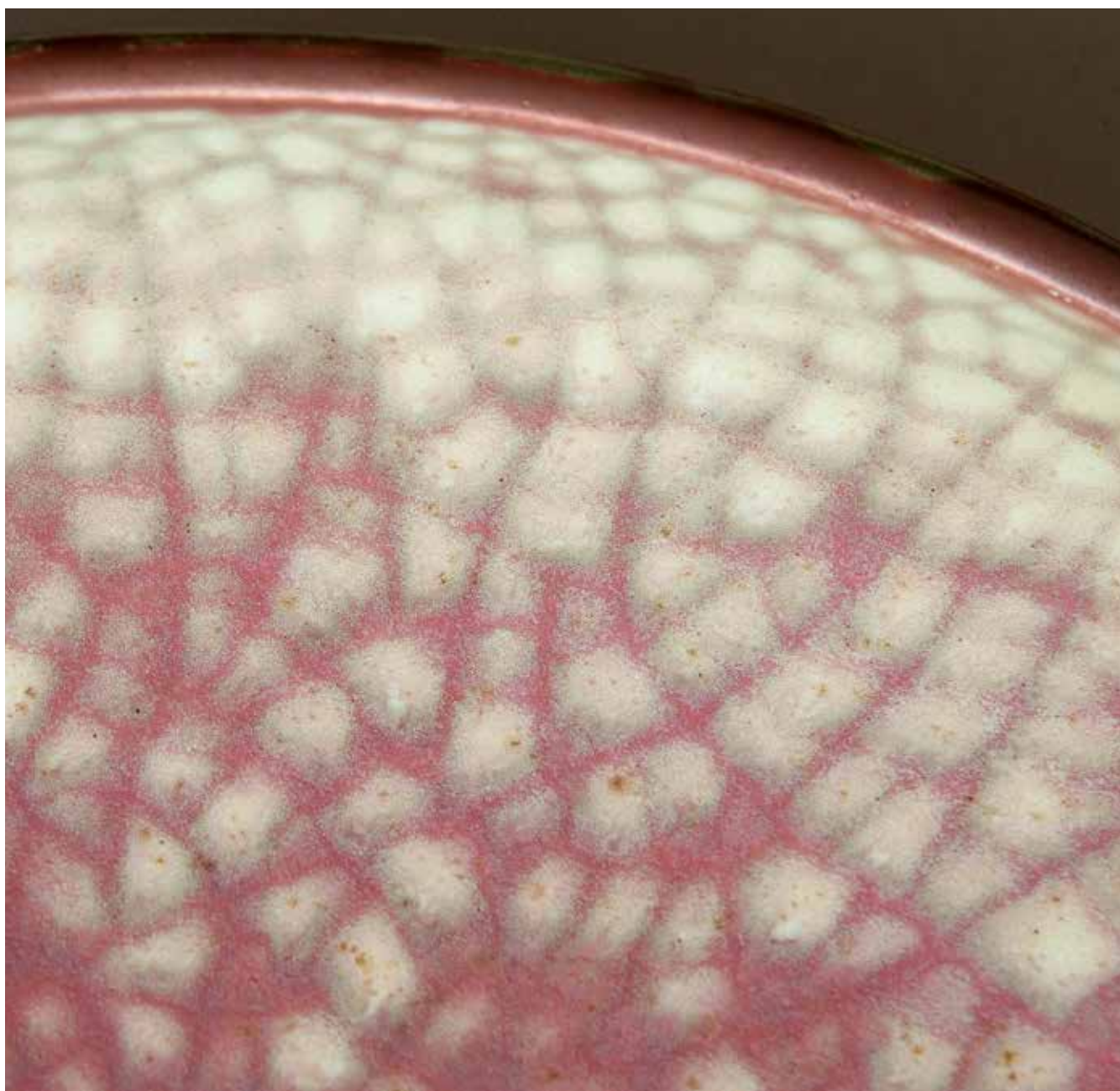


Talerz dekoracyjny, 2005
 glina kadyńska
 szkliwo białe z miedziową kraklą
 wys. 9,5 cm, śr. 46 cm

Wydaje się, iż współczesna ceramika oparta na priorytecie materii jest zdolna poruszać głębsze warstwy psychiki ludzkiej niż ceramika będąca konglomeratem innych sztuk plastycznych. W ceramice dawnej treści, jakie chciano przekazać odbiorcy, przedstawiano rysunkowo, barwnie lub plastycznie na powierzchni naczynia. Forma była więc tłem dla dzieła malarza, rzeźbiarza czy rysownika. Współczesny ceramik stara się swoje artystyczne wizje zawrzeć we wnętrzu tworzonej kompozycji, która nie jest rzeźbą przyozdobioną szklivem, lecz kształtem dla materii emanującej całą bryłą. Na działanie ceramiki wywiera wpływ sam proces jej powstawania. Ceramik nie widzi efektów swojej pracy za każdym dotknięciem ręki jak malarz lub rzeźbiarz. Kształtowanie formy jest tylko częścią procesu twórczego. Pozostała część przebiega głównie w wyobraźni i polega na znalezieniu właściwego współdziałania szkliva i formy, czyli materii. Sprawdzaniem powodzenia tej części pracy może być tylko gotowy przedmiot. Jeżeli wszystkie zabiegi były bezbłędne, to dzieło po otwarciu pieca zostaje przyjęte przez autora jak fascynujące znalezisko. Zdolność wywoływania takiego odczucia dobra ceramika zachowuje zawsze. Dzięki naturalności, szlachetności i niezwyklej trwałości tworzywa ceramika wywołuje w człowieku poczucie stabilności i spokoju, może rodzić w nim stany psychiczne obronne w stosunku do stanów destrukcyjnych, które są wynikiem negatywnych zjawisk życia. Pozwolę sobie tu zacytować wypowiedź mojej znajomej lekarki: „Gdy patrzę na twoją ceramikę, to czuję, jak opuszczają mnie stresy”. Ceramika może być również sztuką najprostszych treści i skojarzeń i tym samym być aktywna w stosunku do intelektu człowieka. Może też inspirować twórczość w innych dziedzinach plastyki, tak jak inspirowała w początkach swoich narodzin. Warto rozważyć konsekwencje wynikające z uznania przedstawionej przeze mnie koncepcji rozumienia ceramiki. Przede wszystkim granice wytyczone dla rzemiosła artystycznego okażą się zbyt ciasne i schematyczne, aby mogła w nich zmieścić się współczesna ceramika artystyczna. Niezależnie od tego, co powiedziałem o tworzywie i materii, które artysta ceramik nie tylko poddaje obróbce, ale sam je stwarza, trzeba podkreślić fakt zanikania funkcji dekoracyjnej i zdobniczej, a także użytkowej tej ceramiki. Problemy, które starałem się przedstawić powyżej, wskazują niejako na marginesie na kruchość pozycji w klasyfikacji dyscyplin sztuki, jaką ceramice wyznaczają tradycyjni teoretycy sztuki, a za nimi stanowiący prawo politycy. Nigdy żadne podziały sztuk nie trwały wiecznie i były zależne od istniejących formacji ekonomiczno-społecznych. W starożytnej Grecji na przykład podstawą podziału na *artes liberales* i *artes vulgares* była praca fizyczna. Wówczas malarstwo i rzeźba nie należały do sztuk wolnych, gdyż ich uprawianie wymagało takiej pracy. Proces awansu malarstwa i rzeźby rozpoczął się dopiero w okresie renesansu, kiedy to artyści tych dyscyplin sztuki, doceniając doniosłość swojej pracy, opuścili cechy rzemiosł. Doskonałą ilustracją niczym niehamowanych zmian zachodzących w tej dziedzinie sztuki, jest sytuacja ceramiki artystycznej w wysoko rozwiniętych państwach Europy Zachodniej, Skandynawii, Stanów Zjednoczonych czy Japonii. W tych krajach ceramika artystyczna jako sztuka samoistna i niezależna nie budzi żadnych wątpliwości. Czas, aby ta prawda przyjęła się także w naszym kraju. Wybitny angielski historyk i teoretyk sztuki Herbert Read napisał o ceramice: „Sztuka to najstarsza, najprostsza i najtrudniejsza zarazem”. Po drugiej wojnie światowej powstała Międzynarodowa Akademia Ceramiki (AIC) z siedzibą w Genewie, jako jedna z agend UNESCO, której celem jest rozwijanie i upowszechnianie sztuki ceramicznej na świecie. Akademia ta zorganizowała wiele międzynarodowych

wystaw ceramicznych w różnych krajach, między innymi wyżej wspomnianą wystawę *Szklivo we współczesnej ceramice*. W krajach tych organizuje się szereg międzynarodowych, cyklicznych wystaw ceramicznych, między innymi biennale w Vallauris we Francji, biennale w Faenzie czy w Pro Tadino we Włoszech. Organizuje się międzynarodowe sympozja ceramiczne. Uczestnicząc w trzech takich przedsięwzięciach w Niemczech, miałem okazję bliżej zapoznać się z warunkami rozwoju ceramiki w tym kraju, które mogłyby być wzorem dla Polski. Przede wszystkim sztuka ta jest w Niemczech niezwykle popularna, a społeczeństwo niezwykle wyczulone na jej piękno. W wielu niemieckich pojedynczych miastach jest więcej czynnych artystów ceramików niż w całej Polsce. Ukazują się tam czasopisma fachowe, w których prezentuje się osiągnięcia ceramików, wymienia się doświadczenia technologiczne, informuje o różnych wystawach, plenerach czy dniach ceramiki, które organizuje się każdego roku w większych miastach. W dniach ceramiki do wydzielonej części miasta przyjeżdżają artyści ceramicy, a także rzemieślnicy ceramicy z całych Niemiec, również z innych krajów, wraz ze swoimi pracami, surowcami i narzędziami ceramicznymi, tworząc imprezę, która jest wielkimi targami, warsztatami i ekspozycjami jednocześnie. Zawsze towarzyszą jej rzesze dojrzałych odbiorców sztuki ciekawych nowych odkryć artystycznych i technologicznych i polujących na unikalne dzieło dla swojego domu. Niemale wrażenie zrobiły na mnie sklepy zaopatrujące pracownie ceramiczne. Można w nich znaleźć wszystko, czego twórca ceramik potrzebuje do pracy.

Talerz dekoracyjny (detal), 2005



Rozważmy też konsekwencje nieuznawania wyżej przedstawionych przeze mnie zmian zachodzących w sztuce ceramiki artystycznej. Myślę, że dobrą ilustracją takiego stanu jest trwająca od dziesięcioleci sytuacja ceramiki artystycznej w Polsce. W naszym kraju dyscyplina sztuki zwana ceramiką artystyczną oficjalnie i prawnie nie istnieje. W każdej sytuacji, gdy problem ten wymaga rozstrzygnięcia, ceramikę przypisuje się do którejś z dyscyplin uznanych za podstawowe, jak malarstwo, rzeźba czy projektowanie przemysłowe. Na pięć akademii sztuk pięknych istniejących w Polsce tylko jedna, wrocławska Akademia Sztuk Pięknych ma Wydział Projektowania Ceramiki i Szkła, którego oficjalny program przewiduje kształcenie projektantów dla przemysłu ceramicznego i szklarskiego. Jest rzeczą oczywistą, że studiowanie projektowania przemysłowego nie jest tożsame ze studiowaniem wolnej ceramiki artystycznej. Dlatego personel naukowy tego wydziału, świadomy swojej misji i troski o poziom sztuki ceramicznej w Polsce, obok realizacji oficjalnego programu, prowadzi kształcenie studentów w zakresie szeroko rozumianej sztuki ceramicznej. Dzięki temu ceramika polska, przynajmniej w jednym polskim mieście przypomina Europę. W niektórych pozostałych akademiach istnieją pojedyncze pracownie ceramiczne pełniące funkcje służebne wobec innych wydziałów. Na przykład Pracownia Ceramiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku jest pracownią – specjalnością należącą do Wydziału Rzeźby. W miarę potrzeb pracownia ta służy studentom pragnącym realizować swoje rzeźby w tworzywie ceramicznym, jednak dla personelu naukowego pracowni, również świadomego swej misji, programem wiodącym zawsze było nauczanie ceramiki artystycznej. Można się zastanawiać, czy przypisanie tej pracowni do Wydziału Rzeźby jest podyktowane potrzebą realizacji rzeźb w tworzywie ceramicznym, czy też przekonaniem, że ceramika jest częścią dyscypliny rzeźby. Centralna Komisja ds. Tytułów i Stopni Naukowych takich wątpliwości nie ma. Tam ceramika jest częścią rzeźby. Artysta ceramik, pragnący naukowo awansować znajdzie się wraz ze swoim dorobkiem przed obliczem komisji, w której nie ma ani jednej osoby mającej wiedzę i doświadczenie w dziedzinie ceramiki. No bo skoro ceramika jest odmianą rzeźby, to oceniać ją muszą rzeźbiarze.

Podobna praktyka obowiązywała na zbiorowych wystawach ceramiki organizowanych przez powołane do tego instytucje. Jako przykład podam wystawę konkursu na najlepsze dzieło ceramiczne twórców Dolnego Śląska, zorganizowany przed kilkunastoma latami we Wrocławiu. Jury złożone z samych rzeźbiarzy trzy główne nagrody przyznało autorom prac terakotowych. Szklivo jest dla nich czymś nieznanym, obcym, wręcz nie lubianym. Z punktu widzenia sztuki rzeźbiarskiej mogą mieć rację. Mylą się wówczas, gdy przy ocenie dzieła ceramicznego stosują kryteria oceny rzeźby. O wyżej przedstawionym zdarzeniu piszę w czasie przeszłym nie dlatego, że ta szkodliwa dla rozwoju ceramiki praktyka już nie obowiązuje, lecz dlatego, że wystaw zbiorowych ceramiki artystycznej nikt już w Polsce nie organizuje. Nieliczne pokazy ceramiki to wystawy indywidualne organizowane najczęściej niemałym wysiłkiem i kosztem samych autorów. Z wystawienniczej mapy Polski zniknęły takie wydarzenia, jak Międzynarodowe Triennale Ceramiki na Wybrzeżu czy Biennale Ceramiki Polskiej w Wałbrzychu. Ceramika polska przestała być prezentowana na najważniejszych wystawach międzynarodowych jak biennale w Val-lauris we Francji czy biennale w Faenzie we Włoszech. Również dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, od czasu, kiedy usunęło ono ze swej nazwy słowo „sztuka”, ceramika artystyczna wydaje się nie istnieć. Niemałą uciążliwością dla twórczego ceramika w Polsce jest zaopatrzenie w potrzebne surowce.



Talerz dekoracyjny, 2005
głina kadyńska
szkliwo białe z miedziową kraklą
wys. 9,5 cm, śr. 46 cm

Talerz dekoracyjny (detal), 2005



Samodzielne komponowanie receptur szkliva dla uzyskania oryginalnych, niespotykanych materii ceramicznych, wymaga posiadania szerokiej gamy surowców: związków chemicznych, minerałów i fryt. Tymczasem powstałe u nas sklepy zaopatrzenia pracowni ceramicznych oferują gotowe szkliva, jednakowe dla wszystkich. Można w nich kupić też gotowe formy w wypalanej glinie. Wystarczy je pokryć kupionym szklivem i wypalić w oferującym taką usługę warsztacie, by stać się „twórcą” ceramiki. Sklepy te wywołują wrażenie, że ich celem jest uwolnienie artysty od wszelkiego wysiłku twórczego i wyobraźni. Ktoś powie: przecież są w kraju specjalistyczne sklepy sprzedające chemikalia, także potrzebne ceramikom. Owszem są, tylko od szeregu lat mają odgórny zakaz sprzedaży czegokolwiek osobom, które nie posiadają Karty Działalności Gospodarczej. Artyści takiego dokumentu nie mają. Pozostaje im możliwość zakupu potrzebnych surowców za granicą lub korzystanie z uprzejmości osób prowadzących działalność gospodarczą. Jest to jednak nielegalne. W tej sytuacji rodzi się dramatyczne pytanie: w jaki sposób pogodzić zapis konstytucji popierający twórczość artystyczną z zakazem kupowania surowców niezbędnych do jej uprawiania? Jest to jeszcze jeden „kwiatek” z ogrodu podcinających w Polsce skrzydła pięknej sztuce ceramiki, która wraz z innymi dyscyplinami plastyki powinna wzbogacać wewnętrzne życie człowieka. Rozbudzana przez sztukę Świadomość wartości życia jest bowiem najlepszą tarczą chroniącą człowieka i społeczeństwa przed patologiami, które są nieszczęściem współczesnego świata.

Opis rekonstrukcji brakujących kafli z renesansowego Wielkiego Pieca w Dworze Artusa Henryk Lula

Propozycję odtworzenia wszystkich brakujących kafli i elementów ceramicznych zniszczonego w czasie drugiej wojny światowej renesansowego pieca w Dworze Artusa przyjąłem chętnie, chociaż nie bez obaw i niepokoju. Chętnie dlatego, że praca ta stwarzała niepowtarzalną okazję do sprawdzenia swoich umiejętności w dziedzinie rekonstrukcji ceramiki o wysokim stopniu trudności artystycznych i technicznych, jaką są bogato rzeźbione i wielobarwnie szklwione kafle z tego pieca. Także dlatego, że wykonawstwo tych kafli wymagało nie tylko doświadczenia w dziedzinie ceramiki, ale też znajomości renesansowego stylu i umiejętności posługiwania się miniaturową formą. Pierwszą miałem okazję opanować, wykonując modele i przekucia w kamieniu wielu rzeźb i detali architektonicznych przy odbudowie Głównego Miasta Gdańska. Drugą umiejętność przyswoilem sobie, zajmując się przez kilka lat projektowaniem i wykonawstwem biżuterii artystycznej w srebrze i bursztynie. Ceramika natomiast, od czasu ukończenia studiów, w mojej twórczości dominowała.

Świadomość trudności zadania, którego się podjąłem, budziła we mnie obawy i niepokój, czy mu sprostat. Myślę, że nie istnieje inne tworzywo, w którym realizacja kopii dzieła sztuki nastroczałaby równie wielkie komplikacje. Każdy obiekt ceramiczny jest przedmiotem niepowtarzalnym, nawet wtenczas, gdy powstaje z innym w tym samym czasie, z tych samych surowców i według tego samego wzoru. Nie miejsce tu na opis powodów, dla których tak się dzieje. Moim zadaniem było wykonanie kopii maksymalnie podobnych do oryginałów powstałych przed czterema wiekami z bliżej nieznanymi surowcami, według bliżej nieznanego technologii, wypalanych w piecach o nieznanym konstrukcji. Dodajmy, że nie istnieją żadne źródła pisane na temat budowy tego obiektu, czemu się nie dziwię, gdyż w dawnych czasach pilnie strzeżono tajemnic zawodowych. Oczywiście współczesna wiedza pozwala na rozwiązanie większości powyższych zagadek, lecz w tym przypadku nie było to możliwe. Jako przykład podam recepty szklw. Aby ustalić ich skład chemiczny, potrzebne byłoby nowoczesne laboratorium, w którym można by dokonać długotrwałych i kosztownych analiz chemicznych. Co więcej, należało by pobrać szereg próbek szklw z oryginalnych kafli, nie bez szkody dla nich. Dodajmy, że analiza chemiczna szklw pozwala na identyfikację zawartych w nich pierwiastków oraz ustalenie ich proporcji wagowych. Uniemożliwia natomiast stwierdzenie, jakich związków chemicznych czy minerałów użyto do jego zestawienia, gdyż surowce te w czasie wypalania ulegają rozpadowi i tworzą inne związki chemiczne. Badania spektrograficzne mimo przydatności nie zastąpią analiz chemicznych. W tej sytuacji współczesne możliwości nauki z różnych względów, także ekonomicznych, okazały się niewystarczające. O wiele tańszą i szybszą metodą osiągnięcia pożądanego szklwa okazała się droga prób i doświadczeń, która wymagała wiedzy, intuicji i niemało pracy.





Gliniane kopie kafli



Na samym początku stanąłem przed wyborem masy ceramicznej, z jakiej należało wykonać kopie. Oryginalne kafle wykonano z gliny czerwonej pospolicie występującej w północnej Polsce. Aby uzyskać jasne tło, na którym lekko przezroczyste szkliva ukazują pełnię barw, surowe (niewypalone) kafle poddawano pobiąkowaniu, czyli pokrywano je warstwą białej gliny. Zabieg ten pozwolił na oszczędzenie deficytowej białej gliny, jednocześnie spowodował pewną wadę technologiczną, której skutki są dziś widoczne, a mianowicie łuszczenie się szkliva. Stopione szklivo trzyma się bardzo silnie glinianego podłoża, w tym przypadku warstewki pobiąki. Przy braku ustalenia jednakowego współczynnika rozszerzalności termicznej gliny i szkliva powstają napięcia między tymi tworzywami. Wtenczas szklivo odpada razem z pobiąką, gdyż jej przyczepność do gliny czerwonej jest wielokrotnie mniejsza. Gdy przedstawiłem problem Komisji Konserwatorskiej, ta podjęła decyzję o wykonaniu wszystkich kafli i elementów ceramicznych w glinie białej, podobnej do pobiąki, którą pokrywano oryginały. Do realizacji kopii użyłem więc białej gliny z Nowogrodźca, odpowiednio szlamowanej dla wyeliminowania wszelkich zanieczyszczeń, przede wszystkim margli. Gлина ta po dodaniu dwadzieścia procent zaprawy szamotowej miała identyczną barwę jak pobiąka. Kolejnym zadaniem było określenie współczynnika skurczu suszenia i wypalania gotowej masy ceramicznej. Ustaliłem go na osiem procent, co oznaczało, że wszystkie modele kopii należało wykonać o osiem procent większe od kafli oryginalnych po to, aby po ich wysuszeniu i wypaleniu wielkością zrównały się z oryginałami. Kwestia zachowania właściwej wielkości towarzyszyła mi przez cały okres pracy, gdyż skurcz zależy nie tylko od raz ustalonej receptury masy, ale także od innych czynników, jak wilgotność masy przy wyciskaniu kafla w formie gipsowej, czas przebywania kafla w tej formie (wysycha, a się nie kurczy), sposób suszenia czy temperatura wypału biskwitu. Przy kontroli wielkości kafli i innych elementów ceramicznych pieca przyjąłem założenie, że kopie nie mogą bardziej różnić się wielkością od oryginałów, niż oryginały tego samego wzoru różnią się między sobą. Konieczność wykonania modeli większych o osiem procent w stosunku do oryginałów nie była jedynym wyzwaniem przy tej pracy. Większe utrudnienie stanowiło szklivo, które swoją grubością, a także barwą przeszkadzało w dokładnym odczytaniu formy kafla. Cechą szkliva, którego grubość może się wahać od trzech dziesiątych do trzech milimetrów, jest napięcie powierzchniowe powodujące zaokrąglanie drobnych wypukłości i zagłębienia, zalewanie szczelin i rysunku. Jest to czynnik istotny szczególnie przy tak miniaturowych elementach kafla, jak postacie z ich bogatym strojem, fryzurami, biżuterią itd.



Szkliwiona kopia kafła, 1992



Warunkiem prawidłowego wykonania modelu było „zobaczenie” oryginału bez szkliwa. Dlatego każdy model robił wrażenie, także na członkach Komisji Konserwatorskiej, nadmiernie wypukłego i przerysowanego. Dopiero położone i wypalone szkliwo usuwało ten pozorny mankament. Przy wykonywaniu modeli kaflí gzymsowych, fryzowych, portretowych i wielkowymiarowych alegorycznych dysponowałem wzorami w postaci dobrze zachowanych oryginałów. Nie miałem wzoru dla herbu wieńczącego piec z orłem zygmunto- wskim oraz dla elementów międzykaflowych. W pierwszej kolejności omówię przygotowa- nie modeli, dla których dysponowałem wzorami kaflí oryginalnych. Tworzenie modeli jest czynnością bardzo pracochłonną, nastroczającą liczne trudności natury artystycznej i technicznej. Przystępując do tej pracy, nie można wyrzec się domysłów i dociekań, w jaki sposób i w jakim materiale wykonywano modele dla zachowanych do dziś oryginalnych kaflí. Dociekanie to jest powodowane nie tylko bezinteresowną ciekawością, ale także chęcią ułatwienia sobie pracy. Współczesny rzeźbiarz stosuje zwykle do modelowania glinę, plastelinę lub wosk. Choć pozwalają na łatwe zdjęcie z nich negatywowej formy gipsowej, nie zawsze posługiwano się tymi materiałami. Dawniej do sporządzania mo- deli używano też na przykład drewna. Wbrew pozorom wykonywanie modeli w tworzywie twardym nie jest trudniejsze niż w miękkiej glinie, szczególnie jeśli są to modele bogato rzeźbione, z precyzyjnymi detalami, drobnymi postaciami itd. Takimi kompozycjami były modele kaflí z pieca w Dworze Artusa. Jeżeli ich twórca wykonywał modele w drewnie, to raczej nie mógł zdejmować z nich ne- gatywowych form gipsowych. Prawdopodobnie jako surowiec dla form negaty- wowych posłużyła specjalnie przygotowana glina. Odcisnięty w niej negatyw po wysuszeniu wypalono. W ten sposób został utrwalony i utwardzony, nie tracąc nasiąkliwości koniecznej do podsuszania i dobrego odstawania wyciskanych w nim kaflí. Również modele wykonane w glinie i wypalone, pozwalały odcisnąć negatywy gliniane, które po wysuszeniu i wypaleniu nadawały się do produkcji kaflí. Nie ma żadnych dowodów wskazujących na rodzaj surowca, z którego wykonywano modele kaflí. Istnieją natomiast przesłanki sugerujące, że formy negatywowe sporządzano z wypalanej gliny. To moje przypuszczenie poparły następujące obserwacje:

1. Formy gipsowe, podczas ich eksploatacji, ulegają erozji, którą można by zaobserwować na odcisniętych kaflach. Takich objawów nie widać na zachowanych kaflach.
2. Formy gipsowe często mają pęcherzyki powietrza, które w odciskach pozo- stawiają ślady w postaci drobnych kuleczek. Nic podobnego nie zauważyłem na oryginałach z pieca w Dworze Artusa.
3. Oryginalne kafle mają duże krzywizny, które trudno przypisać jedynie procesowi ich schnięcia i wypalania. Jeżeli negatywy wykonano z wypalanej gliny, to jako takie posiadały już krzywizny, które w odcisniętych kaflach uległy powiększeniu.
4. Jeżeli tworzywem negatywu była wypalona glina, to modele kaflí należało wykonać o około szesnaście–dwadzieścia procent większe, a nie, jak w moim przypadku, o osiem procent. Skurczowi podlegały nie tylko odcisnięte z nega- tywu kafle, ale także sam negatyw odcisnięty z drewnianego modelu. Jeżeli model był też wykonany z wypalanej gliny, to w tym przypadku trzeba było uwzględnić skurcz około dwadzieścia pięć procent (skurcz modelu + skurcz negatywu + skurcz kafla). Powiększony o dwadzieścia pięć procent model był łatwiejszy do wykonania niż model mniejszy.

- ◀ Kolejne fazy powstawania kaflí, 1992–1994
- kafel oryginalny oraz kopia w formie gipsowej
 - kafel oryginalny oraz kopia po procesie suszenia
 - kafel oryginalny oraz gotowa kopia po wypaleniu szkliw





Kafle oryginalne (po lewej stronie) i ich kopie (po prawej stronie)





Kopie kafla oryginalnego, 1992





Sam wykonałem modele w glinie, a formy negatywowe w gipsie. Pozostałem wier-
ny współcześnie stosowanej technologii nie tylko z powodu braku doświadczenia
w zakresie innych technik. Dla krótkich serii kopii kaflí ten sposób jest prostszy
i tańszy. Stwierdziłem, że bogato rzeźbione obramienia portretów są identyczne
w różnych typach kaflí portretowych. Umożliwiło mi to staranne wykonanie tylko
jednego wzoru obramienia dla sześciu różnych postaci. Do modelu kafla z obra-
mieniem wstawiałem różne portrety i po zalaniu całości gipsem otrzymywałem ne-
gatywy kompletnych kaflí. Pewne ułatwienia stosowałem także przy wykonywaniu
modeli kaflí gzymsowych. Tam, gdzie niektóre elementy powtarzały się w rytmie,
sporządzałem modelik jednego elementu i jego negatywową foremkę. Następnie
odciski tych elementów wmontowywałem w model całego kafla gzymsowego.
O wiele łatwiej było różnicować już gotowe liście, niż rzeźbić od początku każdy
oddzielnie. Ułatwiałem też sobie pracę przy kaflach gzymsowych narożnikowych.
Wykonywałem model jednej strony, po czym w negatywie odciskałem dwie kopie,
które po przycięciu ich końców pod kątem 45 stopni sklejałem w specjalnie do tego
celu przygotowanej formie z desek. Istnieją ślady dowodzące, że oryginalne kafle
narożne były także sklejane z dwóch identycznych części. Dodatkowym utrudnie-
niem przy tworzeniu modeli była konieczność tworzenia ich w określonym czasie,
którego przekraczanie sprzyjało nadmiernemu wysychaniu gliny i tym samym
zmniejszaniu się wymiarów całego modelu. Do tego nie wolno było dopuszczać.
Trudność ta nie istniałaby w przypadku wykonywania ich w jakimkolwiek innym
materiale. Wiele czasu zajęło mi poszukiwanie wzorów „wałeczków” międzykafló-
wych dla części pieca z kaflami portretowymi. Ponad wszelką wątpliwość w tym
przypadku nie można było oprzeć się na zdjęciach pieca z okresu międzywojenne-
go. Wałeczki na tych zdjęciach są nie tylko słabo widoczne, ale także nie stanowią
żadnego logicznego ciągu czy rytmu. Po prostu nie powtarzają się w identycznej
postaci. Jedynym wytłumaczeniem tego faktu może być tylko wypełnienie prze-
strzeni między kaflami fragmentami oryginalnych wałeczków bez utrzymania
systematycznego układu. Niestety, zachowane w Muzeum Narodowym fragmenty
wałeczków nie dały się ułożyć w logiczny ciąg w omawianej partii pieca. W tej sy-
tuacji jedynym zadowalającym wyjściem było oparcie się na osiemnastowiecznej
grafice M. Bischofa przedstawiającej niezwykle wyraźnie i wiernie dolną część pieca.
Podobieństwo narysowanych kaflí portretowych i innych do zachowanych orygi-
nałów pozwoliło nam na upewnienie się, że również zaprezentowane na tej grafice
wałeczki wiernie przedstawiają nieistniejące oryginały. Przyjęcie wspomnianej grafi-
ki jako podstawy dla zaprojektowania wałeczków dla kaflí portretowych umożliwiło
wykorzystanie niektórych zachowanych fragmentów przy wykonywaniu ich mode-
li. Zupełnie inaczej wygląda sprawa wałeczków w górnej kondygnacji pieca. Istnieją
zdjęcia dość wyraźnie przedstawiające przedwojenny wygląd tej części urządzenia.
W moim przekonaniu zachowane do drugiej wojny światowej nieuszkodzone wa-
łeczki w okolicy kaflí wielkowymiarowych są oryginalne, co dowodzi, że ta część
pieca do tego czasu nigdy nie była rozbierana. Rozbiórka pieca spowodowałaby
bowiem pokruszenie się niewypalanej gliny, z której były wyciśnięte między kaflami
wałeczki. Ich oryginalność potwierdzają zachowane fragmenty z dziesięciowar-
stwową powłoką farb, identyczne z widocznymi na zdjęciu. Pogłoski, jakoby piec
był dwukrotnie w swojej historii rozbierany, są niezgodne z prawdą. Trudno sobie
wyobrazić rozbiórkę pieca bez naruszenia jego górnej kondygnacji. Istniejąca do-
kumentacja zdjęciowa oraz zachowane fragmenty umożliwiły wierne odtworzenie
wałeczków w części pieca złożonej z wielkowymiarowych kaflí alegorycznych.



Wypalony gliniany model rozetki międzykaflowej



W górnym fryzie widać na zdjęciu dość wyraźnie oryginalny wałeczek, którego elementy są przechowywane w Muzeum Narodowym. Ten oryginalny wałeczek ze zdjęcia i jego zachowane fragmenty pozwoliły na zaprojektowanie wałeczków dla kaflí fryzowych. Wzorem dla modeli rozet i główek stały się zaś zgromadzone w Muzeum Narodowym oryginały tych elementów pieca. Wprawdzie mają one znaczne ubytki, to jednak, że jest ich po kilka sztuk, pozwoliło na wierne odtworzenie ich kształtów. Model frontowego herbu z orłem zygmunto wskim wieńczącego piec wykonałem, korzystając z rysunku inż. Kazimierza Macura, herbów bocznych (szczególnie gdy chodzi o obramienie) oraz historycznych przekazów wyglądu samego orła, nie wyłączając monet bitych w okresie panowania Zygmunta Starego. Pewną pomocą był też zachowany oryginalny, kamienny herb z orłem polskim z cokołu pieca, ale ze względu na swoją skalę, odmienny materiał i inne otoczenie nie mógł stanowić dokładnego wzoru dla ceramicznego herbu wieńczącego piec.

Formowanie kaflí i innych elementów ceramicznych pieca Wszystkie wałeczki, rozety i główki były wykonane ze specjalnie przygotowanej gliny surowej, niewypalanej. Taka masa ceramiczna musiała mieć bardzo mały współczynnik skurczu suszenia oraz być odporna na pękanie. Pierwszą cechę nadaje się glinie poprzez domieszki surowców nieulegających kurczeniu się podczas suszenia. Drugą właściwość osiąga się przez dodanie do gliny substancji włóknistych, na przykład włosia. Tego rodzaju techniką posłużono się z prostego powodu: chodziło o dokładne dopasowanie do kaflí o różnym stopniu zakrzywień. Glinę najpierw wciskano do negatywowej formy, którą dociskano z nadmiarem gliny, do szpary między kaflami. Po lekkim osuszeniu masy negatyw zdejmowano. Podobnie między cztery końce wałeczków wciskano główkę lub rozetę. Sposób ten umożliwił dokładne dopasowanie wałeczków, rozet i główek do kaflí, lecz to, że nie zostały one wypalone, okazało się najsłabszą stroną całego pieca. Jediną metodą ich barwienia mogło być tylko malowanie na zimno. Nietrwałość kolorów sprawiała, że w czasie istnienia pieca elementy te, malowano dziewięciokrotnie. Grubość warstwy farby zatarła wyrazistość ornamentów tych detali. Ich trwałość była nieadekwatna do trwałości wypalonych i szkliwionych kaflí, dlatego nie zachował się ani jeden z około tysiąca i dwustu zamontowanych w piecu. Powtórzenie tej technologii wykonania wałeczków, rozet i główek było możliwe, lecz mankamenty z nią związane przemawiały za ich wypaleniem. Wizualną wierność oryginałowi postanowiono osiągnąć poprzez barwienie na zimno wypalonych elementów. W ten sposób, zachowując równą trwałość wszystkich elementów pieca, osiągnięto wierny oryginałowi wizualny efekt zabytku. Nie mogę tu pominąć własnych wątpliwości, które długo nie dawały mi spokoju. Wypalone, a więc sztywne wałeczki winny mieć różne krzywizny (co uwzględniłem przy ich realizacji), a ponadto należy je dopasować przez doszlifowanie. Montażysty pracy tej zaniechali jako zbyt uciążliwej i czasochłonnej. Skutkiem tego jest niewątpliwie większa niż w oryginale wypukłość wałeczków względem lica kaflí. Moich zastrzeżeń w tym względzie nie podzieliła Komisja Konserwatorska, jako jej członek podporządkowałem się zdaniu większości. Wałeczki wyciskałem w formach jednoczęściowych. Do tylnej, gładkiej płaszczyzny doklejałem pionowo pasek gliny o grubości 6 milimetrów i szerokości 4 centymetrów. Miał wzmocnić konstrukcyjnie wałeczek, zapobiec nadmiernym deformacjom w czasie suszenia i wypalania oraz ułatwić montaż. Dłuższe wałeczki dzieliłem na dwie części w celu, by dokładniej przylegały do kaflí. Dla oryginalnych kaflí wykonywano formę negatywową, jednoczęściową, którą zdejmowano z czołowej, płaskorzeźbionej



Model polskiego orła wieńczącego piec w glinie



Kafel z orłem wieńczący piec po poszkliwieniu, 1992–1994

powierzchni modelu. W tej formie przy użyciu plastra gliny wyciskano czołową część kafła. Jego kołnierz formowano na kole garncarskim w postaci kawałka glinianej rury o wysokości tegoż kołnierza i odpowiedniej średnicy. Po nadaniu owej rurze kształtu zbliżonego do prostokąta doklejano ją do znajdującej się w negatywowej formie części kafła i po niezbędnym retuszu uzyskiwano jego pełny kształt. Po koniecznym podsuszeniu i tym samym wzmocnieniu wyjmowano go z formy. Przy wykonywaniu kopii kafli posłużyłem się nieco innym sposobem ich formowania. Moja forma negatywowa składała się z dwóch części. Pierwszą część stanowiącą negatyw lica kafła wypełniałem gliną identycznie, jak robiono to dawniej, następnie nakładałem na nią drugą część formy, czyli negatyw kołnierza, który kształtowałem, sklejając go z wcześniej wyciśniętą częścią kafła. Każdy kafel po zdjęciu formy negatywowej wymagał bardzo pracochłonnego poprawiania, uzupełniania i retuszowania. Przed szkliwieniem wszystkie kafle musiały być wysuszone i wstępnie wypalone w temperaturze wypału szkliwa.



Kopie kafli alegorycznych, wielkowymiarowych, 1992–1994

Szkliva

Odrębnym i trudnym do rozwiązania problemem było opracowanie kilkunastu recept szkliv. Choć oryginalne kafle są pokryte szklivami najprostszymi z możliwych, pozbawionymi cech artystycznych, to trudność polegała na tym, że szkliva odtworzone musiały być do nich podobne pod względem koloru, stopnia przeświecalności, intensywności połysku, faktury powierzchni i temperatury topnienia. W czasie stapiania się nie mogły ulegać „bąbleniu”, gdyż zagrażałoby to czystości linii styku różnobarwnych powierzchni. Przystępując do opracowania recept tych szkliv, nie dysponowałem żadnymi wynikami badań chemicznych. Doświadczenie podpowiadało mi, że z wyjątkiem

jednego fioletu wszystkie pozostałe były zestawiane na bazie szkliwa surowego, składającego się z trzech podstawowych składników, czyli SiO_2 (piasek kwarcowy) Pb_3O_4 (minia ołowiowa) oraz białej glinki (powinien być kaolin). Za barwniki nie mogły służyć czyste tlenki metali, których wówczas nie produkowano, lecz tlenki techniczne lub minerały zawierające te barwniki. Właśnie te niuanse kolorystyczne powodowane barwieniem bliżej nieznanymi surowcami sprawiały największe trudności. Dowodem, że szkliwa, którymi pokrywano kafle, to szkliwa ołowiowe, są różne odcienie żółci, oranżu czy brązu uzyskiwane przy użyciu tlenku żelaza. W szkliwach alkalicznych osiągnięcie takich barw przy użyciu tego tlenku nie jest możliwe. Drugi dowód stanowią zielenie uzyskiwane po dodaniu tlenku miedzi. Tlenek ten szkliwa alkaliczne barwi na różne odcienie turkusu (błękit egipski), a tylko w szkliwie ołowiowym daje kolor soczyście zielony. Można przyjąć, że obok tlenku ołowiu, piasku kwarcowego i białej gliny do sporządzania szklów używano następujących tlenków barwiących lub minerałów zawierających te tlenki:

1. Tlenek żelaza – oranże, żółcie, brązy jasne i ciemne, a z innymi dodatkami także ugry.
2. Tlenek miedzi – zielenie jasne i ciemne.
3. Tlenek kobaltu (raczej krzemian kobaltowy) – niebieskie, od jasnych do ciemnych.
4. Tlenek manganu – barwy brunatne i fioletowe.
5. Tlenek cyny – dodawany w niewielkich ilościach w celu zmniejszenia przezroczystości szkliwa, a także dla zmiany barwy, na przykład z oranżu żelazowego na żółć żelazową oraz dla uzyskania szkliwa białego.
6. Minerały zawierające tlenki niklu, chromu i innych metali.

Są dowody na to, że twórcy kafla dla uzyskania szkliwa podstawowego używali także surowców zawierających metale alkaliczne, jak sól, potas czy wapń. Kolor fioletowy, dość często występujący na kaflach, nie daje się osiągnąć w tym odcieniu wyłącznie na bazie szkliwa ołowiowego. Szklivo to zawierało skałę potasową lub sodową. Wydaje się, że opis zabiegów mających na celu osiągnięcie pożądanego szklwa jest w tym opracowaniu zbędny. Powiem tylko, że przygotowanie recepty tych szklów wymagało przeprowadzenia setek prób, z których każda polegała na odważeniu na aptekarskiej wadze wszystkich składników w odpowiedniej proporcji, długotrwałym ich ucieraniu w porcelanowym moździerzu, nałożeniu próbki szkliwa na ceramiczną płytkę i jej wypaleniu w temperaturze 980 stopni. Zachowanie jednakowej temperatury topnienia wszystkich szklów sprawiało trudności, ale było nieodzowne, aby uniknąć nadmiernych zacieków lub niedotapiania się szklów. Nie wystarczało tu opracowanie szkliwa podstawowego na jedną temperaturę i sporządzanie na jego bazie szklów kolorowych. Dodatki barwiące i mączące szklivo są bowiem różne, jedne obniżają, a inne podwyższają temperaturę topnienia glazury. Dla każdego koloru trzeba było oddzielnie opracować proporcje składników szkliwa podstawowego. Wszystkie te pracochłonne zabiegi wymagały pomocy, którą służyła mi doświadczona w dziedzinie technologii ceramiki inż. Brygida Grimm.



Szkliwione kopie kafli według wzorów oryginalnych

Szkliwienie kafli

Szklivo musi być dopracowane nie tylko pod względem walorów wizualnych, ale także pod kątem łatwości powlekania nim przedmiotów ceramicznych. Szklivo surowe jest mieszaniną nierozpuszczalnych w wodzie związków chemicznych i skał zmieszanych z wodą i dokładnie zmielonych w porcelanowym młynku kulowym. Kaolin lub biała glina stanowiąca około dziesięć procent składu szkliva surowego jest surowcem utrzymującym je w stanie zawiesiny wodnej. Jego niewielka ilość i przewaga innych, sypkich powoduje, że szklivo osiada na dnie naczynia, co uniemożliwia jego pobieranie za pomocą pędzla. W skrajnym przypadku osiada tak silnie, że trudno je wymieszać nawet drewnianą łopatką. Przy długotrwałym ręcznym nanoszeniu szkliva na kafel za pomocą małych pędzelków jego osiadanie w naczyniach staje się prawdziwą udręką. Aby temu zapobiec, dodaje się do szkliva szczyptę siarczany cynku, który wywołuje zmianę proporcji anionów i kationów powodującą odpychanie się cząstek szkliva. Zabieg ten sprawia, że szklivo staje się przez pewien czas jakby pulchne, daje się łatwo nakładać na powierzchnię i równiej się na niej rozkłada. Nie rozwarstwiają się też jego składniki. Ciekawe, jak z tym problemem radzili sobie renesansowi twórcy pieca. Prawdopodobnie zamiast wody stosowali jakiś inny, gęstszy płyn rozcieńczający. W procesie realizacji kopii kafli ich szkliwienie było najbardziej czasochłonne. Musiało być wykonywane ręcznie za pomocą pędzelków, niekiedy bardzo małych (na przykład szkliwienie ogniwek łańcuszka na szyi postaci). Samo szklivo musiało mieć odpowiednią konsystencję, nie mogło być zbyt rzadkie, aby nie ściekało z pędzelka na już poszkliwioną powierzchnię o innym kolorze, nie mogło też być zbyt gęste, gdyż musiało swobodnie przenikać w szczelinki i miejsca niedostępne dla pędzla. Szkliwienie kafli zaczynałem od ich środka i głębszych powierzchni, takich jak tło. Następnie szkliwiłem powierzchnie wypukłe, a na końcu ramki. Po pierwszym wypale szkliva zawsze istniała potrzeba wykonania poprawek, po których kafle wypalałem ponownie. Po raz trzeci musiałem wypalać szkliva z naniesioną na nich farbą naszkliwną, którą malowałem brewki i oczy postaci. Ten ostatni wypał był przeprowadzany w temperaturze 840 stopni Celsjusza.

Palenie kafli szkliwionych

Repliki kafli wypalałem w piecu elektrycznym w atmosferze powietrza w temperaturze 980–1000 stopni. Kafle oryginalne były wypalane w piecu opalonym najprawdopodobniej drewnem. Ów piec musiał mieć muflę odgradzącą palenisko od wypalanych przedmiotów, gdyż inaczej w nadmiernie redukcyjnej atmosferze szkliva uległyby dużym zmianom lub nawet zniszczeniu. Nie była to jednak atmosfera całkowicie wolna od tlenku węgla, czego ślady można zauważyć na powierzchni oryginalnych kafli, których szkliva ukazują lekką redukcję w postaci metalicznego nalotu. Spowodowała go mała szczelność mufl. Kafle układano w piecu jeden na drugim. Pierwszy kafelek ustawiano na dnie pieca, opierając go na kołnierzu. Drugi stawiano na pierwszym, odwracając go kołnierzem do góry. Między ramki obu kafli wkładano po trzy małe kostki suchej gliny, aby zapobiec ich sklejeniu się. Trzeci kafelek opierano kołnierzem na kołnierzu drugiego itd. Wysokość tak ustawianych pionów kafli zależała od wysokości mufl oraz od wytrzymałości kafli położonych najniżej, w najwyższej temperaturze. Istnieją ślady potwierdzające taki sposób ładowania pieca. Na wszystkich ramkach kafli znajdują się ślady po glinianych podkładkach. Poza tym w miejscach, gdzie szklivo było położone zbyt grubo, istnieją zacieki spływające nie ku dołowi, lecz w odwrotnym kierunku.

Dowodzi to niezbicie, że połowę kafla palono w pozycji odwróconej. Są aż cztery powody, dla których w ten sposób układano je w piecu:

1. Oszczędność miejsca w piecu. Sposób ten pozwalał na załadowanie największej liczby kafla. Nie wymagał używania płyt szamotowych ani podpórek.
2. Ochrona kafla przed zaprószeniem drobinami gliny i materiału, z którego był zbudowany piec. W mało doskonałych technicznie starych piecach to duże niebezpieczeństwo, szczególnie w wysokiej temperaturze, kiedy piec trzeszczy od termicznego rozszerzania i przemieszczania się względem siebie jego elementów.
3. Ukrycie w małej przestrzeni powierzchni szkliwionych zapobiegało niepożądanemu odparowaniu topników, możliwemu przy długotrwałym dochodzeniu do szczytowej temperatury i grożącemu wadą zwaną odszkleniem glazury.
4. Zakryte powierzchnie szkliwione były mniej narażone na tlenek węgla redukujący szkliwo.

Chociaż ten sposób ładowania pieca z wielu powodów miał uzasadnienie, nie naśladowałem go przy wypalaniu kopii. Niebezpieczeństwo zaprószenia w moim piecu jest o wiele mniejsze, a odszklenie glazury nie wchodziło w rachubę ze względu na szczelność urządzenia i stosunkowo szybkie dochodzenie do szczytowej temperatury. Argument oszczędności miejsca w piecu wydawał mi się mniej istotny wobec chęci zachowania czystości ramek kafla.

Chociaż ramki w zmontowanym piecu są zakryte wałeczkami, to traktowanie przeze mnie kafla jako samoistnego dzieła sztuki odwiodło mnie od praktyki, która skutkowałą uszkodzaniem kafla. Ktoś mógłby zapytać, dlaczego piszę o takim szczególe, który nie ma żadnego znaczenia dla ostatecznego, wizualnego efektu pieca. Otóż piszę o nim jako o przykładzie pewnej rozterki, którą przeżywałem w czasie odtwarzania brakujących kafla dla zabytkowego pieca. Podjęta przeze mnie praca wymagała pełnego podporządkowania się sposobowi myślenia, odczuwania i tworzenia autora renesansowego dzieła. Wiedziałem, że wykonane przeze mnie kopie nie mogą być gorsze ani lepsze od oryginałów. Podporządkowanie się innemu stylowi, duchowi innej epoki, w takim przypadku nie przychodzi łatwo. Jest jednak możliwe tam, gdzie poziom artystyczny i techniczny nie budzą wątpliwości. Kafle z pieca w Dworze Artusa, obok niepodważalnych wartości plastycznych, mają wiele wad technicznych. Nadmierne krzywizny elementów, które powinny być proste, niekiedy niedbałe szkliwienie, zdarzające się niedopalenia szkliwa i jego łuszczenie się nie mogły dla mnie stanowić wzoru do naśladowania bez żadnych zastrzeżeń. W takich przypadkach starałem się unikać tych wad jako niechcianych i niezamierzonych przez autora zabytku. Myślę, że mistrz Stelzener wybaczyłby mi takie podejście do rekonstrukcji jego dzieła.



Piec po rekonstrukcji



Realizacja rzeźby w tworzywie ceramicznym

Henryk Lula

Technologię realizacji rzeźby w tworzywie ceramicznym można uznać za część ogólnej technologii ceramiki. Opanowanie jej byłoby zatem rzeczą potrzebną rzeźbiarzowi pragnącemu w warunkach własnej pracowni realizować swoje prace w tworzywie ceramicznym. Zakres współczesnej wiedzy wchodzącej w skład technologii ceramiki jest jednak tak wielki, że trudno byłoby zalecać artystom opanowanie jej w całości. Jest to tym bardziej nierealne, że niemal wszystkie podręczniki technologii ceramiki zawierają jedynie materiał wyselekcjonowany, są więc ukierunkowane na konkretne potrzeby przemysłu, rzemiosła, szkolenia technologów itd. Inne książki z ambicjami szczegółowego opracowania ograniczają się do jakiegoś działu technologii ceramiki, jak na przykład Szkliva i ich kolory Lehnhäusera. Poza tym wiele informacji z zakresu technologii ceramiki sformułowano z uwzględnieniem takich potrzeb, jak masowość produkcji, minimalizacja kosztów, walory użytkowe produktów itp. W wypadku realizacji rzeźby względy te nie odgrywają żadnej roli. Artysta rzeźbiarz powinien więc studiować technologię ceramiki selektywnie i krytycznie. Powiedziałbym także, iż powinien ją studiować twórczo. Znaczy to, że zapoznanie się na przykład z różnymi recepturami na szkliva lub masy ceramiczne powinno inspirować go do tworzenia własnej receptury na tworzywo odpowiednie dla jego pracy. Ceramika jest jedynym szlachetnym materiałem rzeźbiarskim, który artysta może nie tylko eksploatować, ale także według własnego upodobania stwarzać. Dzieje się tak dlatego, że ceramika oferuje bogactwo możliwości w zakresie materii i barw. Rzeźba w tworzywie ceramicznym różni się od przeciętnej produkcji ceramicznej szeregiem cech, takich jak wielkość, ciężar, stopień komplikacji formy, czas realizacji czy wartość dzieła. Różnice te mają wpływ na dobór metod technologicznych przy realizacji rzeźby. Moim zadaniem jest opisanie tych metod, a także przekazanie praktycznych porad, których trudno byłoby szukać w jakimkolwiek podręczniku technologii ceramiki.



Tors dziewczyny, 2008
ceramika szklwiona, wys. 11 cm



Tors dziewczyny, 2008
ceramika szklwiona, wys. 11 cm

Masy ceramiczne

W praktyce wszystkie „oficjalne” techniki ceramiczne, jak porcelana, porcelit, kamionka, fajans czy majolika mogą mieć zastosowanie przy realizacji rzeźby. Każda z tych technik narzuca jednak pewne ograniczenia dotyczące wielkości rzeźby, odporności na zewnętrzne warunki atmosferyczne itp. Wszystkie techniki ceramiczne dzielą się na spiekające i niespiekające, inaczej mówiąc, na nienasiąkliwe i nasiąkliwe. Techniki nienasiąkliwe są odporne na zewnętrzne warunki atmosferyczne, jeżeli formy w nich wykonane nie mają szczelin i zagłębień, w których mogłaby się gromadzić i zamarzać woda. Jednocześnie w masach ceramicznych silnie spieczonych nie można realizować prac zbyt dużych i ciężkich, gdyż spieczenie oznacza wypalenie w temperaturze, w której glina staje się elastyczna i miękka i pod wpływem własnego ciężaru zmienia kształt i może całkowicie osiąść. Dotyczy to szczególnie rzeźby, której formy nikt nie kształtuje według zasad statyki uwzględnianych przy projektowaniu porcelany użytkowej. Do technik spiekających się zaliczamy porcelanę, porcelit i kamionkę. Do technik niespiekających się – pozostałe rodzaje ceramiki. Cenny dla rzeźbiarzy wyjątek stanowi kamionka, której masa nie do końca spiekająca się świetnie nadaje się do realizacji znacznych rozmiarów. Jest ona także odporna na działanie warunków atmosferycznych. Podział ceramiki na wyżej wymienione techniki jest rezultatem długotrwałego rozwoju tej dziedziny działalności ludzkiej, a różnorodne właściwości fizyczne i użytkowe poszczególnych technik podział ten utrwalają. Trzeba powiedzieć, iż w wypadku realizacji ceramiki artystycznej, a także rzeźby w tym tworzywie podział ten nie jest równie ważny, jak w produkcji przemysłowej. Producenti doskonałych mas ceramicznych przeznaczonych dla artystów plastyków oraz hobbystów na Zachodzie nie dzielą poszczególnych glin według technik ceramicznych, lecz podają jedynie informację dotyczącą koloru gliny po wypaleniu, temperaturę wypalania i spiekania oraz procent zawartego w niej szamotu. Również ceramicy polscy stosują różnorodne gliny, ich mieszanki i dodatki, z których przygotowane masy często trudno byłoby zaliczyć do jakiejś konkretnej techniki ceramicznej. Trzeba też stwierdzić, że pierwotne recepty na masy poszczególnych technik ciągle ulegają zmianom, a liczba różnych mas kamionkowych czy porcelanowych jest chyba tak duża jak liczba fabryk, w których się je przyrządza.

Artysta rzeźbiarz, który zamierza wykonać swoją pracę w ceramice, powinien stosować się do najbardziej rygorystycznych wskazówek dotyczących realizacji ceramicznych. Jeżeli w piecu ceramicznym mieści się na przykład dziesięć sztuk wyrobów lub jedna rzeźba, a ilość braków będzie określona na dziesięć procent, to w wypadku przedmiotów jeden będzie uznany za wybrakowany, w wypadku rzeźby zaś będzie ona wybrakowana cała. Aby tego uniknąć należy przyjąć zerową ilość braków. Zabiegi te trzeba rozpocząć od przyrządzenia masy ceramicznej. Przeznaczone na nią gliny należy koniecznie poddać szlamowaniu, czyli rozwodnieniu i przecedzeniu przez gęste sito. W ten sposób oczyścimy ją z margli, żwiru, kawałków ciał organicznych itd. Również dodatki, takie jak szamot, zaprawa szamotowa, piasek czy inne powinny być czyste i przesiane przez odpowiednie sita. Ważną rzeczą jest dokładne wymieszanie wszystkich składników przed wylaniem płynnej masy na suche i czyste płyty czy koryta gipsowe. Jeżeli masa jest zbyt rzadka, co uniemożliwia dokładne jej ujednoludnienie, należy usunąć nadmiar wody przez odstanienie i zlanie jej z powierzchni masy. Po osuszeniu do stanu plastycznego masę należy złożyć do szczelnej skrzyni wybitej ocynkowaną blachą. Dobrze jest przedtem przerobić ją na odpowiednim urządzeniu ślimakowym lub w rękach. Leżakowanie masy w skrzyni blaszanej lub betonowej jest korzystne dla jej struktury fizycznej.

Podwyższa jej plastyczność, wyrównuje wilgotność, powoduje przegnicie drobnych ciał organicznych i w sumie wyraźnie podwyższa jej walory użytkowe. Proces ten powinien trwać minimum trzy miesiące. W warunkach przemysłowych często szlamowanie zastępuje się innymi metodami oczyszczania gliny, a w wypadku jej szlamowania osusza się ją przy pomocy pras filtracyjnych. Gлина poddana leżakowaniu powinna przed użyciem być jeszcze raz przerobiona, najlepiej w rękach, w celu odpowietrzenia oraz ujednoludnienia jej składu. Przy ugniataniu masy należy zwracać uwagę na to, aby usuwać z niej ewentualne pęcherze powietrza i nie zasklepać nowych. Czynność tę można wykonywać w pozycji siedzącej i pomagać sobie kolanami. Jak widać z powyższego, zalecam dość prymitywne metody przygotowania mas ceramicznych. Są one w warunkach prywatnej pracowni rzeźbiarza ceramika często jedynie realne, a przy tym dają efekt nie gorszy od metod przemysłowych. Jeśli chodzi o recepturę mas ceramicznych nadających się do użycia przez rzeźbiarzy, mogę tu podać jedynie zasady ogólne. Procent szamotu zawartego w masie może się wahać od zera do pięćdziesięciu. Jego obecność w masie ceramicznej zmniejsza współczynnik skurczu suszenia i wypalania i tym samym zapobiega deformacjom. Dodatek szamotu zwiększa nasiąkliwość masy i wymaga wyższej temperatury wypału. Szamot, który dodajemy do masy, powinien być wyprodukowany z gliny o wyższej temperaturze wypału niż glina, z której przygotowujemy masę ceramiczną. Do glin zamiast szamotu można dodawać zaprawę szamotową, która znajduje się w handlu w sklepach z materiałami budowlanymi. Zaprawa szamotowa jest mieszaniną szamotu, piasku kwarcowego oraz gliny ogniotrwałej. Do mas rzeźbiarskich możemy także dodawać drobny piasek kwarcowy, który zwiększa wytrzymałość mechaniczną formy w wysokiej temperaturze, zmniejsza współczynnik skurczliwości masy, ale jednocześnie sprawia, że staje się ona mniej elastyczna i mniej odporna na gwałtowne zmiany temperatury. Dla orientacji podam, że na większe formy sam uzyskuję dobrą masę ceramiczną z czerwonej gliny kadyńskiej z dodatkiem dwudziestu, dwudziestu pięciu procent zaprawy szamotowej lub z białej gliny kamionkowej z Nowogrodźca z dodatkiem piętnastu–dwudziestu procent zaprawy szamotowej. Pierwszą wypalam w temperaturze tysiąca pięćdziesięciu stopni Celsjusza, a drugą o sto stopni wyższej. Masy te są dobre dla form o wielkości do metra wysokości. Z mas produkowanych fabrycznie doskonałym materiałem dla rzeźby jest masa kamionkowa z Suchedniowa. Nadaje się ona szczególnie na rzeźby o większych rozmiarach. Musi być jednak wypalana w warunkach zakładu, który ją produkuje, gdyż palona w niższych temperaturach ukazuje obecność margla, który po dłuższym okresie może wystąpić w liczbie kilku na jednym metrze kwadratowym powierzchni. Mówiąc o sporządzaniu mas ceramicznych używanych do tworzenia rzeźby, chciałbym też zwrócić uwagę na możliwości, jakie daje ich barwienie. W zasadzie wszystkie gliny po wypaleniu mają z reguły piękny, stonowany kolor, dobrze uwypuklający formalne wartości rzeźby. Rzeźbiarz jednak może przygotować sobie masę o żądanym kolorze (oczywiście w pewnym zakresie barw) poprzez mieszanie glin o różnym zabarwieniu lub dodanie do nich barwników, głównie w postaci tlenków metali, takich jak żelazo, mangan, chrom, miedź, kobalt, nikiel. Do barwienia tlenkami nadają się głównie gliny białe, na przykład biała glina kamionkowa z Nowogrodźca. W przypadku rzeźb o prostych, gładkich płaszczyznach można stosować również barwny szamot o określonej granulacji. Po wypaleniu rzeźby i jej przeszlifowaniu kamieniem szlifierskim można w ten sposób uzyskać bardzo interesujące powierzchnie.



Tors dziewczyny, 2008
ceramika szklwiona, wys. 11 cm



Te zabiegi dają ciekawy efekt także przy użyciu masy z Suchedniowa, gdyż zawiera ona szamot kamionkowy i porcelanowy. Również niedokładne zmieszanie dwóch lub trzech różnobarwnych glin (powinna to być ta sama glina z różnymi barwnikami) daje w efekcie interesujące usłojenie masy, którą również możemy wykorzystać do realizacji rzeźb. Możliwości w zakresie sporządzania mas ceramicznych dla ceramiki i rzeźby jest wiele (dodatki opiłków różnych metali). Tu mogę jedynie wskazać kierunki poszukiwań, które poszczególnych rzeźbiarzy pozwolą doprowadzić do oryginalnych, własnych rozwiązań.

Sposoby formowania rzeźby W niniejszym tekście pomijam problematykę artystyczną. Tak się jednak składa, że w opisie realizacji rzeźby w tworzywie ceramicznym nie zawsze daje się rozgraniczyć technologię od twórczości. Przykładem są tu niektóre metody formowania rzeźby, jak na przykład bezpośrednie jej budowanie z masy ceramicznej. Jest to sposób formowania dość powszechnie stosowany i, powiedziałbym, dający twórcom największą satysfakcję. Pozwala on na pominięcie szeregu etapów technologicznych, które są bardzo czasochłonne. Bezpośrednia budowa rzeźby z masy ceramicznej wymaga jednak dużej mobilizacji wewnętrznej i dyscypliny czasowej. Rzeźbiarz musi być twórcą, konstruktorem i technologiem jednocześnie, musi oczywiście mieć dokładny projekt, jeśli nie w modelu lub na rysunku, to w wyobraźni. Rzeźbę buduje się stopniowo od dołu ku górze, a możliwości jej poprawiania są ograniczone. Wynika to z faktu, że budując rzeźbę, niższe jej partie należy podsuszać, aby wytrzymały ciężar powstających partii wyższych. Proces schnięcia jest więc czynnikiem dyktującym tempo realizacji pracy. Można go wprawdzie opóźnić przez nasycanie wilgocią powietrza we wnętrzu, w którym rzeźba powstaje, ale nie wszędzie są takie możliwości. Przykrywanie rzeźby folią także zapobiega wysychaniu, ale utrudnia kontynuowanie pracy przy niej. Niedopuszczalne jest przykrywanie rzeźby mokrymi szmatami, gdyż woda niszczy plastyczną strukturę gliny i w wyniku tego forma może się rozpaść. Rozmoczona powierzchnia gliny po wysuszeniu i wypaleniu utrudnia mocne związanie jej ze szkliwem. Różnica wilgotności między dołem i górą rzeźby może być duża, ale różnica wilgotności między sklejonymi z sobą płatkami gliny musi być nieznaczna. W przeciwnym wypadku nastąpi pęknięcie w miejscu sklejenia. Trzeba pamiętać, że część gliny bardziej suchej przy dalszym wysychaniu skurczy się mniej niż sklejona z nią część gliny bardziej wilgotna.

Wiadomo, że każda forma ceramiczna, z wyjątkiem form drobnych, ma puste wnętrze. Tworzą ją ścianki masy ceramicznej o różnej grubości, od kilku milimetrów do kilku (czterech) centymetrów. Ścianka musi być grubsza, gdy rzeźba jest większa i cięższa, jednak w takim wypadku jej masa winna zawierać większy procent szamotu, a wypał odbywać się w odpowiednio dłuższym czasie. Ze względu na konstrukcję i ciężar rzeźby, a także konieczność osiągnięcia przez nią w jednym czasie stanu suchości należy stosować grubość zmienną, na dole większą, a u góry mniejszą. Różnica może osiągnąć stosunek dwa do jednego pod warunkiem, że ścianka będzie się ścieniała ku górze stopniowo i równomiernie. Nie wolno różnicować ścianek na jednym poziomie, gdyż napiecia występujące na obwodzie formy mogą spowodować pęknięcie w najcieńszym miejscu.

Ze względów konstrukcyjnych poza ściankami zewnętrznymi tworzącymi bryłę rzeźby stosuje się często, szczególnie przy rzeźbach większych, ścianki i słupki konstrukcyjne wewnątrz tej bryły.

Celem tych elementów jest wzmocnienie konstrukcji bryły, usztywnienie ścianek lub podparcie ścianek poziomych, których ciężar powoduje wyginanie i opadanie

w dół w czasie formowania, a niekiedy także w czasie wypalania w wysokich temperaturach. Stosując takie wzmocnienia konstrukcyjne, trzeba pamiętać, że będą one wysychały z pewnym opóźnieniem w stosunku do ścianek zewnętrznych, powodując tym samym duże napięcia mogące doprowadzić do pęknięć. Aby te napięcia zmniejszyć do bezpiecznego minimum, należy elementy konstrukcyjne łączyć możliwie ściśle ze ściankami zewnętrznymi, co ułatwia przenikanie wilgoci, wolno stojące zaś podpórki można przecinać cienkim drucikiem w górnej ich części. Wysychanie, a więc kurczenie się rzeźby spowoduje zginięcie podpórki. Kiedy rzeźba przestanie się kurczyć, a podpórka będzie wysychała dalej, w miejscu przecięcia powstanie nieszkodliwa szpara. Mimo to podpórka może spełnić jeszcze pożyteczną rolę w czasie wypalania.

Należy też pamiętać, aby w trakcie budowania rzeźby nie tworzyć w niej przestrzeni całkowicie zamkniętych, gdyż w trakcie wypalania zostanie ona niezawodnie rozerwana ciśnieniem rozgrzanych gazów. Po tych wstępnych uwagach możemy przystąpić do omówienia technicznych szczegółów wykonywania rzeźby metodą bezpośredniego budowania w masie ceramicznej.

Mając dokładny projekt oraz planowaną wielkość rzeźby, powinniśmy oszacować jej przybliżony ciężar, aby przygotować odpowiednią ilość masy ceramicznej. Należy też przygotować dostatecznie silną płytę drewnianą lub drewnopodobną, na której wykonana rzeźba będzie mogła być przenoszona czy transportowana na rolkach, również do pieca i w razie braku innego wyjścia tam spalona. Płytę tę umieszczamy na obrotowym kawalecie i rysujemy na niej kontur podstawy rzeźby, przyjmując określoną skalę w stosunku do projektu. Konieczne jest położenie między płytą i przyszłą rzeźbą izolacji z folii w celu ułatwienia przesuwania się podstawy rzeźby na płycie, które jest nieuniknione przy wysychaniu i kurczeniu się rzeźby. Zbyt mocne przyklejenie masy ceramicznej do płyty, szczególnie jeśli jest ona chropowata, może spowodować pęknięcia na obwodzie podstawy rzeźby. Podstawę rzeźby wzmacniamy zawsze poziomym paskiem masy ceramicznej o szerokości pięciu do dziesięciu centymetrów i grubości nie mniejszej niż ścianka w dolnej części rzeźby. Do tego paska doklejamy szersze pasy pionowo i w ten sposób rozpoczynamy jej budowę. Najwygodniej i najszybciej kształtuje się rzeźbę z przygotowanych płatów gliny, które tnijemy na paski o potrzebnej szerokości. Płaty takie formuje się na specjalnie przygotowanej płycie z dwoma listwami po bokach, których grubość odpowiada grubości płatów. Między te listwy wkładamy lniane płótno, na którym rozgniatały masę ceramiczną i dla wyrównania wałkujemy ją lub ściągamy jej nadmiar inną listwą tak długo, aż grubość płatu zrówna się z grubością listew bocznych. Tak przygotowany plaster masy zdejmujemy wraz z płótnem i odkładamy na stół. Przed przystąpieniem do realizacji rzeźby trzeba przygotować większą ilość płatów gliny, najlepiej wystarczającą na całą kompozycję. Można je układać jeden na drugim, oddzielając je folią i zabezpieczając przed wyschnięciem. Pozwoli to na swobodne gospodarowanie czasem w trakcie tworzenia rzeźby oraz na większe skupienie uwagi na niej. Tworzenie rzeźby zaczynamy od doklejania pasów gliny do wcześniej ułożonego zgodnie z rysunkiem paska poziomego. Każdy obwód jednego rzędu pasków należy doprowadzić do końca oraz usuwać większe odchylenia od poziomu przez podwyższanie krawędzi zbyt obniżonych lub ścięcie krawędzi zbyt wysuniętych ku górze. Stwarza to lepszą konstrukcję i ułatwia kontrolowanie powstającego kształtu rzeźby. Bardzo ważną czynnością jest mocne sklepanie poszczególnych pasów gliny.

Polega ono na pokryciu krawędzi pasów rozrzedzoną w wodzie papką glinianą o składzie masy, w której realizujemy naszą kompozycję, dociskamy obie krawędzie, następnie z obu stron na stykach robimy palcem rowki i wypełniamy je, mocno wciskając w nie wężyki gliny o przekroju zbliżonym do trójkąta. Należy przy tym uważać, aby nie zasklepiać pęcherzyków powietrza. Jeżeli ścianka rzeźby niewiele odchyła się od pionu, to paski gliny możemy przyklejać w pozycji pionowej, a potem przez odpowiednie wytłaczanie przy pomocy rąk nadawać jej pożądane nachylenie, wypukłość czy wklęsłość. Kształtowanie (szczególnie nieumiejętne) ścianki może spowodować zmianę jej grubości, łatwą do skorygowania: zbyt cieką można pogrubić przez mocne doklejanie palcami kawałeczków gliny, najlepiej od wewnętrznej strony rzeźby. Ściankę można też ścieńczyć przez odcinanie nożem lub napiętym na łuku cienkim drucikiem. Jeśli ścianka musi być mocno odchylona na zewnątrz i opada pod wpływem własnego ciężaru, należy ją podeprzeć listwą lub czymkolwiek, co zabezpieczy ją przed deformacją. Podobne zabezpieczenia wewnątrz rzeźby robimy raczej za pomocą konstrukcyjnych ścianek i podpórek z gliny. Po osiągnięciu pewnej wysokości realizowanej pracy musimy zacząć kontrolować stopień wilgotności niższej jej partii. Nie może być ona zbyt miękka, gdyż grozi to zapadnięciem się formy. Należy też chronić ją przed zbytnim wysuszeniem. Dolna część rzeźby powinna utrzymywać taką wilgoć, aby po wstępnym ukończeniu budowy całej rzeźby dało się dokonywać drobnych zmian i poprawek w każdej jej części. Zwykle w trakcie budowy rzeźby w omawiany sposób spostrzegamy, że poszczególne jej partie wykazują pewne braki w stosunku do projektu lub naszych oczekiwań. Zdarza się to najlepszym rzeźbiarzom, którzy nie mają doświadczenia w realizacji rzeźby w tym tworzywie i przy użyciu tej metody pracy. Trudności techniczne absorbują ich w takim stopniu, że nie są w stanie poświęcić dostatecznej uwagi na stronę artystyczną dzieła. Nie jest to jednak sytuacja bez wyjścia. Rzeźbę zbudowaną w opisany sposób można potraktować jako bazę, na której można jeszcze długo pracować. Partie rzeźby, które uważamy za zapadnięte, można wypychać, a nadmiernie wypukłe wciskać. Formę można precyzyjnie kształtować przez doklejanie kawałeczków gliny. Pamiętając o grubości ścianki, można stosować szeroki zasób środków, z jakich korzysta rzeźbiarz przy modelowaniu swojej pracy. Przy pewnym doświadczeniu można wycinać nożem złe partie rzeźby i wstawiać poprawione lub całkiem nowe. Pracować można aż do momentu, gdy glina straci całkowicie plastyczność, choć i w tym wypadku po nawilżeniu i zatarciu gliny da się jeszcze dokonywać pewnych poprawek. Powiedzmy szczerze, że wszystkie te zabiegi na już zbudowanej rzeźbie mogą się okazać zbędne, jeżeli zrealizował ją rzeźbiarz, który posiada duże doświadczenie przy tej metodzie pracy. Bezpośrednie budowanie rzeźby w glinie ceramicznej stanowi cenny wyjątek w twórczości rzeźbiarskiej w ogóle. W każdym innym wypadku rzeźbę tworzymy przez dodawanie masy gliny czy gipsu lub odejmowanie masy kamienia czy drewna aż do osiągnięcia pożądanego kształtu. Ile na tej drodze traci się energii i świeżości widzenia własnej koncepcji, wiedzą wszyscy rzeźbiarze. Tworzenie rzeźby ceramicznej opisaną metodą nie wymaga odejmowania ani dodawania bryły, bezpośrednio wyznacza się bowiem przestrzeń, jaką zajmie tworzona rzeźba. Jest to rodzaj improwizacji, która wyostreza widzenie koncepcji autora. Każde stadium tak realizowanej rzeźby jest zmateriałizowanym fragmentem rzeźby z wyobraźni, a nie jakąś zmateriałizowaną bryłą, z której będzie się tworzyć inną bryłę. Do zalet tej metody realizacji rzeźby dodajmy



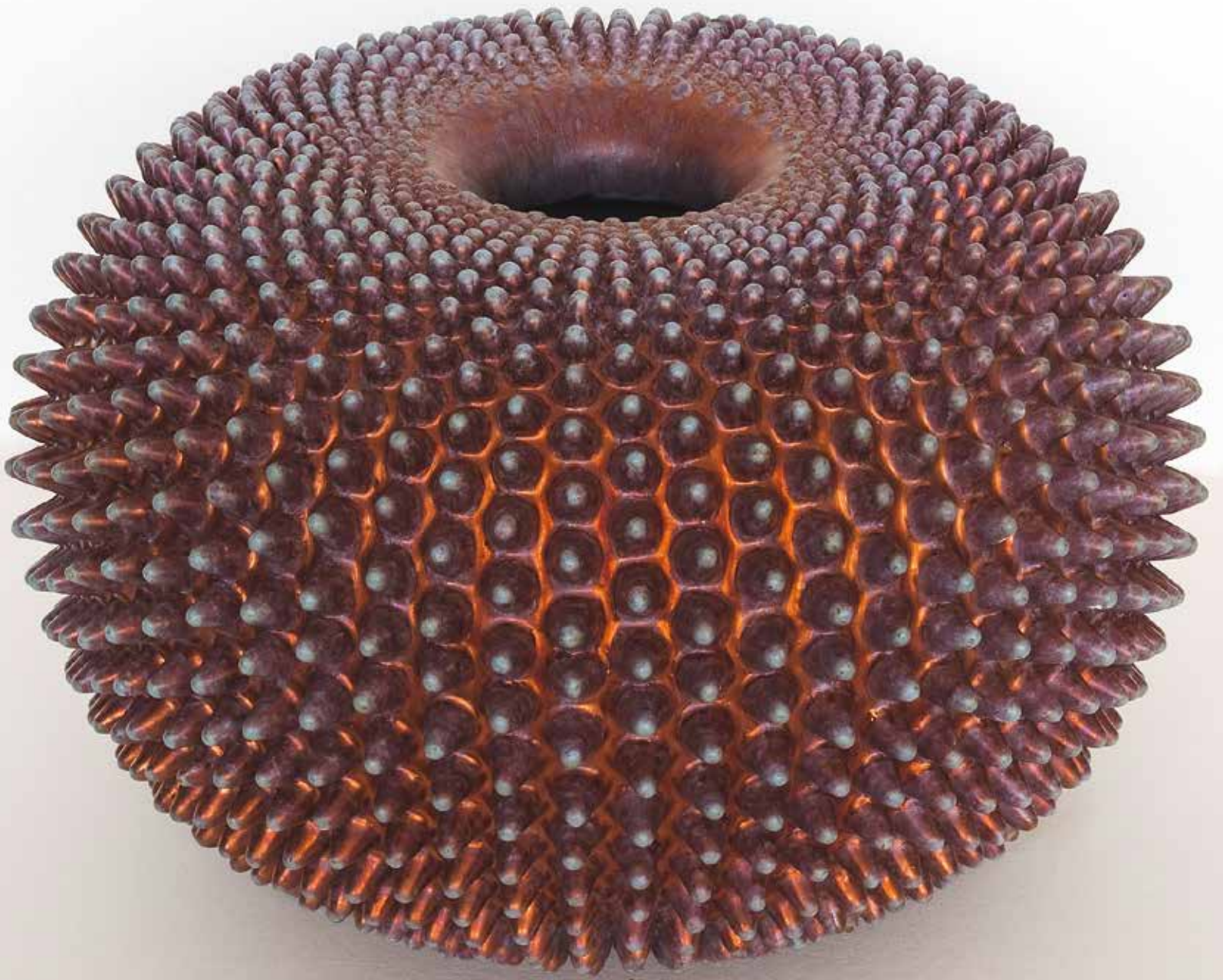
Siedząca, 2007
ceramika szkliona, wys. 22 cm



Siedząca, 2007
ceramika szklwiona, wys. 22 cm

zalety tworzywa, które może zachować ślady całego procesu twórczego: faktura płótna, na którym formowane były płaty gliny, ślady palców, które te płaty sklejały, mikropęknięcia powierzchni przy jej wybrzuszaniu, fałdy przy jej zginiataniu. Każda myśl, każde dotknięcie autora zostaje utrwalone. To bogactwo plastyczne powierzchni daje się zachować wówczas, gdy rzeźba powstawała bezbłędnie od początku do końca.

Inną, także popularną metodą realizacji rzeźby w tworzywie ceramicznym jest wytłaczanie jej w negatywowej formie gipsowej. Jest to metoda zapewne mniej efektowna i bardziej pracochłonna, pozwala wszakże na realizację kilku rzeźb identycznych, a tym samym na swobodniejsze eksperymentowanie ze szklwami. Negatywową formę gipsową można zdjąć z modelu glinianego lub gipsowego. Musi to być forma cząstkowa lub inaczej zwana klinową, wykonana w taki sposób, aby dało się rozkładać ją bez znacniejszego uszkodzenia rzeźby. Musi też istnieć możliwość rozkładania jej części kolejno od góry ku dołowi. Dodatkowym warunkiem jest wykonanie przynajmniej z jednej strony rzeźby „formy matki”, w której znalazłyby się wszystkie części formy tej strony rzeźby. Pozwala to na ułożenie jej w pozycji poziomej, wytłoczenie masą ceramiczną całego tego segmentu, montaż poszczególnych części, postawienie całości w pozycji pionowej i stopniowy demontaż części formy gipsowej. Wszystko to razem stanowi znaczny ciężar, dlatego przy pracach o większych wymiarach stosuje się podziały rzeźby i wykonywanie form gipsowych dla poszczególnych części. Rzeźba ta zależnie od wielkości pieca może być też w częściach palona i później łączona przy użyciu cementu lub żywicy syntetycznej. Do realizacji rzeźby metodą wyciskania w formie gipsowej stosujemy masę o podobnym składzie, plastyczności i wilgotności, jak przy realizacji rzeźby sposobem opisanym powyżej. Przed przystąpieniem do wyciskania formy przygotowujemy płaty gliny w ilości wystarczającej na całą kompozycję. Proces wytłaczania rzeźby w formie powinien przebiegać szybko, najlepiej bez żadnych przerw. Forma gipsowa, całkowicie sucha, powinna być kilkakrotnie spryskiwana wodą, aby zapobiec nadmiernie szybkiemu wysychaniu w niej masy ceramicznej. Przed ułożeniem płatów w formie gipsowej kształtujemy je z grubszą w taki sposób, aby dobrze przylegały do negatywu, po czym dociskamy je tak mocno, jak pozwala na to miękkość gliny. Styki płatów mocno zaciskamy palcem, a powstałe przy tym rowki wypełniamy wężykami gliny, starając się uzyskać możliwie równą powierzchnię. Po wyciśnięciu całego segmentu form znajdujących się w formie matce przystępujemy do wyciśnięcia pozostałych elementów negatywu. Jeżeli realizujemy rzeźbę figuralną, to „zamykanie” jej zaczynamy od głowy. Przy montażu negatywowych jej części może się okazać, że otwór w szyi jest zbyt mały, aby ręcznie pozaciskać styki płatów gliny znajdujących się wewnątrz głowy. W takim wypadku przed montażem na krawędzie płatów gliny musimy nanieść warstwę papki gliny i precyzyjnie złożyć oraz docisnąć obie połowki negatywu. W razie potrzeby styki te można wzmocnić dopiero po zdjęciu całej formy negatywowej. Dopiero po takim sklejeniu i wykonaniu dodatkowych wzmocnień, czyli elementów konstrukcyjnych, o których poprzednio wspominałem wyżej, (jeśli oczywiście będą one potrzebne) przystępujemy do montażu kolejnej części negatywu z wyciśniętym w nim płatem masy ceramicznej. Po zmontowaniu ostatniej części wzmacniamy podstawę rzeźby przez pogrubianie jej boków i przyklejenie do niej poziomego paska gliny, który wzmacniamy przez połączenie go żeberkami ze ścianką boczną podstawy. Ostatnią czynnością przy wyciskaniu całej rzeźby jest wyrównanie jej podstawy za pomocą prostej listwy



Na tym etapie pracy pozostawiamy ją w pozycji leżącej na kilka godzin do jednej doby, po czym ustawiamy ją w pozycji pionowej i stopniowo, w miarę podsychania masy, zdejmujemy kolejne części formy gipsowej, poczynając naturalnie od góry. Jednocześnie poprawiamy wszelkie uszkodzenia powstałe przy zdejmowaniu form. Zbyt wczesne zdjęcie całej formy może spowodować deformację rzeźby pod wpływem jej ciężaru, a zbyt późne – pękanie jej fragmentów z powodu tendencji do kurczenia się, co uniemożliwia gipsowy negatyw. Pomimo wszelkiej ostrożności zdarza się, że pewne fragmenty rzeźby odrywają się od całości. Nie jest to wielkie nieszczęście, gdyż można je dokleić, a miejsca klejenia wyretuszować. Jednocześnie z uwalnianiem rzeźby od formy dokonujemy koniecznego retuszu odkrytych jej części. Ostatnie elementy formy zdejmujemy wówczas, gdy mamy pewność, że masa ceramiczna rzeźby jest na tyle twarda, że utrzyma jej ciężar. Wtenczas, po dokonaniu retuszu jej dolnej części, możemy uznać ją za gotową do suszenia. Rzeźbę odcisniętą w formie również możemy potraktować jako bryłę wyjściową przeznaczoną do dalszego rzeźbienia. Takie podejście jest uzasadnione, gdy jej wygląd odbiega od naszych oczekiwań. Praca nad taką rzeźbą zawsze powoduje zatarcie śladów metody jej wykonania. Technika realizacji rzeźby przy użyciu formy gipsowej jest równie dobra, jak każda inna. Piętno, które technika ta pozostawia na powierzchni rzeźby, nie musi pomniejszać, a wręcz odwrotnie – może wzbogacić jej walory plastyczne. Trzecim sposobem realizacji rzeźby w tworzywie ceramicznym jest jej wyrzeźbienie jako pełnej w masie ceramicznej, bez żadnych konstrukcji metalowych czy drewnianych wewnątrz, następnie przecięcie w najwygodniejszym miejscu stalowym drucikiem, położenie połówek na grubej mikrogumie, wydrążenie z nich zbędnej masy i sklejenie obu części. Połówki drążymy od wewnątrz w taki sposób, aby pozostały ścianki o grubości dwóch do trzech centymetrów. Ta metoda tworzenia rzeźby w ceramice jest bardzo praktyczna i nie wymaga wiele czasu. Ma jednak tę wadę, że nie można jej stosować przy większych rzeźbach. Nadaje się do realizacji głów, popiersi lub innych kompozycji zwartych o stosunkowo małych wymiarach. Rzeźby małe, o prostych kształtach można też wykonywać metodą odlewania w formach gipsowych z użyciem ceramicznych mas lejnych. Figurki takie po odlaniu można uzupełniać różnymi elementami doklejanymi do niej. Jako przykład podam tu znane porcelanowe figurki miśnieńskie, które „ubierano” w zanurzane w płynnej masie porcelanowej koronki w postaci sukienek, kołnierzyków itp. Ze względu na galanteryjny charakter tej wytwórczości nie będę omawiał jej szczegółowo. Wymienione tu sposoby realizacji rzeźby w tworzywie ceramicznym nie wyczerpują w całości tego zagadnienia. Rzeźbę można budować techniką mieszaną, można posłużyć się specjalnie przygotowanym rdzeniem, który oblepia się płatkami ceramicznej masy itd.

Suszenie Mogłoby się wydawać, że suszenie pracy ceramicznej jest procesem samoczynnym i że wpływ ceramika na ten proces jest niewielki lub zbędny. Jest to oczywiście pogląd mylny. Rzeźbiarz ceramik ma duży i decydujący wpływ na prawidłowe wysuszenie swojej pracy. Zaczniemy od stwierdzenia, że praca ceramiczna większych rozmiarów pozostawiona bez opieki w czasie suszenia niemal na pewno ulegnie zniszczeniu. Problem jest zatem istotny, a jego wagę należy sobie w pełni uświadomić. Dlatego zamierzam omówić go bardziej szczegółowo.

Każdy wie, że masa ceramiczna w czasie suszenia, a także wypalania kurczy się, a współczynnik tego skurczu waha się w granicach od pięciu do dwudziestu procent. Przyjmując wartość średnią, możemy założyć, że nasza rzeźba



Tors dziewczyny, 1987
ceramika szklowana, wys. 13 cm

o wysokości dwóch metrów w czasie suszenia skurczy się do metra osiemdziesięciu centymetrów. Samo kurczenie się rzeźby nie przedstawiałoby żadnego niebezpieczeństwa, gdyby odbywało się ono równo i jednocześnie na całej jej powierzchni. W praktyce jest to trudne do osiągnięcia. Fragmenty rzeźby wcześniej zrobione wysychają i kurczą się wcześniej, ścianki grubsze wysychają wolniej, cieńsze szybciej, elementy zewnętrzne wysychają wcześniej, wewnętrzne później. To kurczenie się różnych części rzeźby w różnym czasie stwarza napięcia mechaniczne między poszczególnymi jej fragmentami. Dopóki ma ona odpowiednią plastyczność, napięcia te są neutralizowane przez odkształcanie się poszczególnych fragmentów rzeźby. Stan krytyczny zaczyna się wtenczas, gdy masa rzeźby traci plastyczność i wysycha nierównomiernie. Na szczęście można temu zapobiec. W przyrodzie istnieje naturalna tendencja do wyrównywania wilgotności w powietrzu i ciałach nasiąkliwych. Wykorzystując to prawo, musimy najpierw doprowadzić do wyrównania wilgotności w całej naszej rzeźbie, tak by masa w każdym miejscu rzeźby była jednakowo twarda. Możemy to osiągnąć przez utrzymywanie rzeźby przez dłuższy czas pod foliowym namiotem. Jeżeli chcemy zwiększyć wilgotność pod namiotem, możemy wstawić do niego naczynia z wodą lub mokre szmaty. Wilgotność pod namiotem zwiększamy wówczas, gdy pewne partie rzeźby grożą wyschnięciem do stanu kruchości, a inne są jeszcze elastyczne.

Taki mikroklimat pod namiotem hamuje wysychanie elementów już podsuszonych i umożliwia jednocześnie wysychanie elementów bardziej wilgotnych. Wszystkie zabiegi powinny zmierzać do tego, aby w stan suchości, przy którym masa staje się krucha, weszła cała rzeźba w jednym czasie. Dotyczy to również elementów konstrukcyjnych znajdujących się wewnątrz rzeźby. Jak z powyższego wynika, czas schnięcia powinien być bardzo długi i wynosić dla większych rzeźb kilka miesięcy. Kiedy osiągniemy wyrównanie wilgoci w całej rzeźbie, możemy wykonać w namiocie szereg otworów na dole i górze i spowodować powolny przepływ powietrza i powolne suszenie rzeźby. W pomieszczeniu, w którym znajduje się rzeźba z namiotem, powinna panować możliwie jednakowa temperatura. Duże zmiany temperatury powodują skraplanie wody na wewnętrznych ściankach namiotu, dlatego ścianki te powinny być tak nachylone, aby krople wody nie spadały na rzeźbę. Przez normalne wysuszenie rozumiemy wyparowanie z masy ceramicznej całej wody zarobowej. Musimy pamiętać, że poza nią w masie ceramicznej znajduje się jeszcze woda higroskopijna, krystaliczna i chemicznie związana (udowodnione glinokrzemiany). Dla pełnego wysuszenia rzeźby musimy usunąć z niej jeszcze wodę higroskopijną. Możemy dokonać tego tylko w piecu, w temperaturze stu stopni Celsjusza. Każde wypalanie form glinianych musi być poprzedzone wygrzewaniem mającym na celu usunięcie tej wody. Wygrzewanie powinno trwać odpowiednio długo, aby umożliwić wyparowanie wody nie tylko z zewnętrznych ścianek rzeźby, ale także z jej wnętrza. Proces wygrzewania możemy uznać za zakończony, jeżeli na zimnej stali zbliżonej do wziernika pieca nie skrapla się woda. W procesie wygrzewania pozbywamy się także wody higroskopijnej ze ścian pieca, jeśli przez dłuższy okres nie był on używany. Umiejętne i długotrwałe suszenie umożliwia nam zmniejszenie do bezpiecznego minimum napięć w całej skorupie rzeźby. Napięcia, które pozostają w dobrze wysuszonej rzeźbie, nie powodują pęknięć, gdyż masa ceramiczna, nawet najbardziej sucha, zachowuje pewną elastyczność.



Baniak muszla granatowa, 1999
szkliwo zaciekowe, dwuwarstwowe,
białe i szafirowe
wys. 50 cm, śr. 39 cm

Wypalanie gliny

Napięcia w ściankach rzeźby mogą wzrosnąć w początkowej fazie wypalania, szczególnie gdy temperatura wrasta szybciej niż zdolność jej równomiernego rozprzestrzeniania się w całym piecu i rzeźbie. Pożądany jest zatem bardzo powolny przyrost temperatury. W wyższej temperaturze napięcia w skorupie rzeźby maleją, a w szczytowej ustępują trwale. Przy studzeniu powstają nowe napięcia wynikające z nierównomiernej skurczliwości termicznej związanej z różnicami temperatury w poszczególnych partiach rzeźby, a szczególnie między temperaturą wewnątrz rzeźby i jej powierzchnią zewnętrzną. Zapobiec tym napięciom można jedynie poprzez wydłużenie czasu studzenia. Najlepiej pozostawić piec zamknięty do osiągnięcia temperatury stu stopni. Należy pamiętać, że wypalona masa ceramiczna, choć wielokrotnie twardsza, jest mniej elastyczna niż sucha masa surowa. Każde wypalanie pracy ceramicznej jest dla jej autora pewnym przeżyciem. Nic w tym dziwnego, gdyż w trakcie wypalania przechodzi ona szereg krytycznych faz, ulega zmniejszeniu, zmienia wygląd, a nade wszystko zmieniają się cechy samego tworzywa. Pominę tu omawianie procesów fizyko-chemicznych zachodzących w masach ceramicznych w czasie ich wypalania. Powiem tylko, że podczas nich spalaniu ulegają znajdujące się w masie ciała organiczne oraz że wszystkie glinokrzemiany uwodnione przechodzą w glinokrzemiany bezwodne. Powoduje to uwolnienie i wyparowanie wody krystalicznej i chemicznie związanej oraz pewne zmniejszenie ciężaru pracy. Znaczenie ma temperatura wypału. Elementem składowym każdej techniki ceramicznej, obok receptury masy i szkliva, jest określona temperatura wypalania.

Ze względu na wymiary, a także złożone kształty rzeźby nie zawsze można konsekwentnie stosować masy i odpowiadające im temperatury. O ile udaje się to w technice kamionki, to w porcelanie może stać się trudne. Rzeźbiarz nie musi jednak ograniczać się do klasycznych technik ceramicznych. Może sam tworzyć receptury mas z dostępnych mu surowców. W takim wypadku maksymalną temperaturę wypału musi ustalić na drodze doświadczenia. Jeśli rzeźba jest przeznaczona do wnętrza, nie ma potrzeby wypalania jej do granic klinkieru, choć jest to tworzywo szlachetniejsze niż palone niżej. Rzeźba narażona na zewnętrzne warunki klimatyczne powinna zostać wypalona tak wysoko, jak na to pozwala dana masa ceramiczna. Bariere temperatury tworzy w danym wypadku groźba deformacji na skutek stopienia się masy ceramicznej.

W czasie wypalania gliny piec należy dobrze wentylować, aby dostarczyć tlenu dla pełniejszego spalania ciał organicznych oraz dla uzyskania naturalnej barwy biskwitu. Uwaga ta dotyczy naturalnie wypałów dokonywanych w atmosferze tlenu. Innym zagadnieniem jest wypalanie w atmosferze tlenku węgla, czyli tak zwanej atmosferze redukcyjnej. Polega ono na wywołaniu atmosfery tlenku węgla we wnętrzu przeważnie stygnącego już pieca. Praktycznie atmosferę taką wywołujemy przez wlewanie specjalną rurką metalową oleju napędowego lub innego spalającego się niezbyt gwałtownie płynu do wnętrza pieca. Jeżeli konstrukcja pieca pozwala na jego otwarcie w wyższych temperaturach, zamiast płynu możemy włożyć do jego wnętrza kawałek węgla lub suchego liściastego drewna. Po tej operacji, jeśli piec jest mało szczelny, zaklejamy gliną szamotową szpary, którymi wydostaje się dym na zewnątrz. Pod względem chemicznym proces redukcji ma następujący przebieg: dostarczony do wnętrza pieca materiał ulega spalaniu, co prowadzi do całkowitego zużycia tlenu. Powstaje gaz tlenek węgla, który jest chemicznie aktywny i dąży do zamiany na dwutlenek węgla.



Siedząca, 2007
ceramika szklwiona, wys. 22 cm

Ponieważ atomów tlenu nie znajduje w atmosferze, odbiera je tlenkom metali, które pozbawione ich w całości lub w części zmieniają swą barwę, a tym samym barwę szkliva czy mas ceramicznych. Proces ten może przebiegać tylko w pewnych granicach temperatur, różnych w zależności od rodzaju szkliva i masy. Tlenki zawarte w glinach dają w redukcji przeważnie kolory siwe, szare, ciemnoszare do czarnych. Masy ceramiczne wymagają też wyższych temperatur redukcji niż szkliva. Barwę głęboko czarną można otrzymać, rozpoczynając redukcję w najwyższej temperaturze wypału po wyłączeniu pieca i utrzymując atmosferę redukcyjną do trzystu stopni. Taką redukcję możemy przeprowadzić tylko przy użyciu spalających się płynów, gdyż wielogodzinne utrzymywanie atmosfery tlenu węgla wymaga wielokrotnego dolewania płynu do wnętrza pieca. Forma ceramiczna poddana wypalowi redukcyjnemu nie nadaje się do szklwienia. Gdyby ktoś po takim wypale zmienił decyzję i postanowił ją poszklwić, powinien przedtem poddać ją ponownemu wypalowi, tym razem utleniającemu, to znaczy bez redukcji i przy silnej wentylacji pieca. Zrozumiałe, że dowolne sterowanie atmosferą w piecu ceramicznym jest możliwe tylko w piecach muflowych, używanych wyłącznie do pojedynczych prac rzeźbiarza ceramika. Jeżeli pracę realizujemy w fabryce, musimy korzystać z technologii praktykowanej w danym zakładzie.

Zabiegi stosowane po wypaleniu gliny

Wypalenie rzeźby w glinie może być ostatnim etapem jej realizacji. Tworzywo takie, zwane terakotą, ma swoją tradycję w historii sztuki i jest akceptowane współcześnie. Niektórzy rzeźbiarze usiłują terakotę upiększyć, stosując różne „techniki na zimno”. Nie będę tu ich omawiał, także dlatego, że nie traktuję ich za szlachetne. Wyjątek może tu stanowić nasycenie terakoty woskiem, co nie tylko ożywia barwę wypalonej gliny, ale zabezpiecza też przed zamaczaniem i zabrudzeniem. Do technik szlachetnych można zaliczyć też nasycanie terakoty wodnymi roztworami soli metali i ponowne wypalanie rzeźby w atmosferze redukcyjnej lub tlenowej. Terakotę można poddać szlifowaniu szczególnie wtenczas, gdy sporządziliśmy masę ceramiczną, a także zbudowaliśmy rzeźbę z myślą o takim zabiegu. Oszlifowaną rzeźbę możemy poddać ponownemu wypaleniu w atmosferze silnie redukcyjnej, w czego wyniku otrzymamy gładkie i czarne powierzchnie rzeźby. Te zaś ponownie lekko przeszlifowane, nie tracąc czerni gliny, odsłaniają pełną urody wewnętrzną strukturę specjalnie przyrządzonej masy ceramicznej.

Szklwienie rzeźby

Szklwienie rzeźby jest zabiegiem trudnym i ryzykownym zarazem. Trzeba mieć świadomość, że szklivo zmienia nie tylko kolor i materię rzeźby, ale także jej powierzchnię i do pewnego stopnia kształt. Zmiany te nie zawsze korzystne, są jednak zawsze nieodwracalne. Szklivo w rzeźbie jest elementem bardzo sugestywnym, zarówno jeśli chodzi o kolor, jak i materię. Nie każda rzeźba pokryta szklivem zachowa w pełni swoje wartości rzeźbiarskie. Trudności te rzeźbiarze wyczuwają instynktownie i na ogół niechętnie szklwią prace. Również moje doświadczenia, także w pracy pedagogicznej, mówią, że w stosowaniu w rzeźbie szkliva zdarza się nie więcej sukcesów niż niepowodzeń. Mówię o tych trudnościach nie po to, aby zniechęcić rzeźbiarzy do stosowania szkliv w ich pracach ceramicznych, lecz by zwrócić uwagę na specyficzne problemy związane z ich stosowaniem, jest to nie tylko problem techniczny, ale także i przede wszystkim artystyczny. Można sobie wyobrazić rzeźby, które w ogóle nie powinny być szklwione. Rzeźby o delikatnej fakturze i precyzyjnym rysunku detali mogą być szklwione bardzo cienko, wręcz laserunkowo, przy czym połysk tego szkliva nie powinien stwarzać feerii blików zagłuszających wymowę formy. Można powiedzieć,

że szklivo w rzeźbie jest dobre, jeżeli uwypukla jej wartości rzeźbiarskie, a nie stwarza dla nich konkurencji. Szkliva w rzeźbie można stosować tym śmieiej, im bardziej zbliża się ona kształtem do form współczesnej ceramiki artystycznej. Rzeźba, szczególnie abstrakcyjna, o uproszczonych, lapidarnych kształtach może z powodzeniem współistnieć ze szklivem nawet wielobarwnym i fakturowym. Położenie na rzeźbie równej warstwy szkliva nastręcza pewne trudności. Jeżeli biskwit jest wypalony na klinkier lub jeżeli na rzeźbie leży jedna warstwa szkliva wypalonego, to przed szklwieniem należy ją nagrzać. Powoduje to szybsze odparowanie wody i zapobiega spływaniu szkliva. Przy terakocie nasiąkliwej podgrzewanie rzeźby jest zbędne. Ze względów bezpieczeństwa szklwienie powinno się odbywać w specjalnej szafie z wyciągiem powietrza lub ostatecznie na zewnątrz przy wietrznej pogodzie. Rzeźbę powinno się szklwić metodą natrysku przy zastosowaniu kompresora i odpowiedniego pistoletu. Wielkość pracy i jej złożone kształty powodują, że nie da się zastosować innych metod szklwienia. Poszklwioną rzeźbę powinno się natychmiast załadować do pieca.

Wypalanie szkliva Podgrzewanie formy poszklwionej ograniczamy do czasu potrzebnego na wyparowanie wody zarobowej szkliva, która wsiąkła w czerep i utrzymuje się w samym szklwie. Zbyt gwałtowny wzrost temperatury może spowodować zbyt gwałtowne parowanie tej wody i odrzucanie płatków szkliva od powierzchni formy. Choć niebezpieczeństwo uszkodzenia samej rzeźby jest daleko mniejsze niż przy paleniu formy surowej, jest jednak wskazane równomierne, czyli powolne nagrzewanie całej rzeźby. Temperatura wypalania musi się równać temperaturze topnienia szkliva. Jeżeli znamy dokładną temperaturę topnienia szkliva i dysponujemy sprawnie działającym przyrządem do mierzenia temperatury pieca, możemy nim się posłużyć i na nim polegać. W przeciwnym wypadku dokonujemy obserwacji wzrokowej zachowania się szkliva, wykorzystując do tego specjalny wziernik znajdujący się w piecach muflowych. Szklivo uznajemy za stopione, jeżeli znikną wszelkie bąble i nierówności, a jego powierzchnia stanie się gładka i błyszcząca. Wtenczas piec należy wyłączyć. W praktyce zdarza się, że dobre i wypróbowane szklivo bąbli się jeszcze w temperaturze, w której powinno ulec stopnieniu. Oznacza to nadmierną obecność gazów, szczególnie tlenku węgla, który wydziela się ze ścian pieca, jeżeli w poprzednim jego wypale prowadzono silną redukcję paliwem płynnym. W takim wypadku piec należy silnie wentylować nawet przez krótkotrwałe otwarcie jego drzwi, jeśli to możliwe. W zasadzie wypału szkliva nie należy przeprowadzać w piecu, w którym poprzednio odbywał się wypał silnie redukcyjny. Dobra wentylacja pieca w czasie studzenia ma także korzystny wpływ na kolor oraz materię szkliva. Szkliva w fazie studzenia możemy poddać redukcji w sposób opisany powyżej. Temperatura, w której ją przeprowadzamy, zależy od temperatury topnienia szkliva, a także od efektów, jakie poprzez redukcję zamierzamy osiągnąć. Sposób przeprowadzania redukcji szkliva także ma ogromny wpływ na kolor. W praktyce tym samym szklivem możemy pokryć kilkanaście form ceramicznych i każdą z nich wypalić inaczej, otrzymując na każdej lub jej poszczególnych fragmentach inne efekty kolorystyczne. Redukcję można przeprowadzać w różnych temperaturach oraz utrzymywać ją przez różne okresy. Redukcję można też w różnym stopniu cofnąć. Każde szklivo ma określony zakres temperatur, w którym redukcja jest możliwa. Teoretycznie jest to rozpiętość między najwyższą temperaturą topnienia szkliva a temperaturą, w której jego powierzchnia przestaje reagować chemicznie z aktywnymi gazami.



Siedząca, 2007
ceramika szklwiona, wys. 22 cm

Jeśli szklivo ma temperaturę topnienia na przykład tysiąc stopni, to dolna granica jego wrażliwości na redukcję wynosi około trzysta. Redukcję w temperaturze topnienia szkliva, czyli maksymalnej, przeprowadza się rzadko, gdyż zabieg taki wpływa na szklivo destrukcyjnie. Uwalnianie się tlenu z tlenków metali przebiega gwałtownie nie tylko na powierzchni, ale także wewnątrz masy szkliva, co powoduje silne bąblenie.

W ceramice artystycznej można wykorzystać również takie efekty, w praktyce szklivo o temperaturze topnienia tysiąc stopni redukuje się przy około siedmiuset. Cofanie się redukcji następuje, gdy w piecu, szczególnie niezbyt szczelnym, tlenek węgla zostanie zastąpiony powietrzem, a temperatura pieca utrzymuje się jeszcze na poziomie, przy którym powierzchnia szkliva reaguje z gazami. Cofanie się redukcji daje bardzo interesujące efekty kolorystyczne, szczególnie, gdy następuje ono na granicy wrażliwości szkliva na reakcje chemiczne z gazami. Zdarza się, że pewne chłodniejsze partie formy ceramicznej taką wrażliwość już utraciły i pozostają zredukowane, a inne jeszcze ją mają i wówczas redukcja cofa się tylko na tych fragmentach. U ten sposób mogą powstać krańcowo różne kolory o niezwykle subtelnym przejściu jednego w drugi. Pomijam tu szeroką tematykę dotyczącą technologii szkliva także dlatego, że można ją znaleźć w podręcznikach technologii ceramiki. W rzeźbie problem niepowtarzalności szkliva nie jest tak istotny, jak w ceramice artystycznej. Można więc posługiwać się szklivami zakupionymi, jeśli spełniają one warunki, o których mówiliśmy powyżej. Nabyte szklivo rzeźbiarz powinien dokładnie zbadać, wypalając je na mniejszych formach. Powinien też umieć przewidzieć efekt zastosowania ich na swojej pracy. Szklivic i wypalać rzeźbę można kilka razy, aż do uzyskania zadowalającego rezultatu. Jednakże grubości szkliva nie można bezkarnie powiększać ponad miarę. Napięcia spowodowane różnicą współczynnika skurczu szkliva i gliny mogą w takim wypadku powodować pęknięcia glazury, a nawet jej odpadanie od podłoża. Może to nastąpić w skrajnym wypadku niedopasowania szkliva do masy ceramicznej. Szkliva należy dobierać do rzeźby, kierując się nie tylko ich cechami artystycznymi, ale także technologicznymi.

Poświęciłem tu stosunkowo dużo miejsca trudnościom i zagrożeniom związanym z realizacją rzeźby w tworzywie ceramicznym. Mniej uwagi zwróciłem na zalety i urodę tworzywa. Jestem przekonany, że zapoznanie się z tymi trudnościami i zagrożeniami sprzyja ich opanowaniu. Rzeźbiarz, któremu te przeszkody uda się pokonać, będzie miał też okazję do tego, aby cieszyć się urodą tworzywa swoich rzeźb.



Tors dziewczyny, 1987
ceramika szklwiona, wys. 13 cm





Misa dwuścienna, brązowa, 2004
szkliwo miedziowe, matowe, redukcyjne
wys. 18 cm, śr. 50 cm



Baniak pomarańczowy dwuścienny, 1991

glina biała kamionkowa

szkliwo białe redukowane w piecu razem z ceramiką poszkliwioną szkliwem selenowym

wys. 27 cm, śr. 37 cm

w zbiorach Keramische Kollektion von Doktor Egner





Patera z kraklą miedziową
szkliwa redukcyjne
wys. 8,5 cm, śr. 46 cm

< *Talerz*, 2001
głina kartuska, szliwi białe zbiegające, pokryte miedziowym, palone redukcyjnie
wys. 7,5 cm, śr. 44,5 cm



Naczynie arbuz, 2017
głina kamionkowa biała
szkliwo redukcyjne mieszane
wys. 25 cm, śr. 40 cm



Naczynie arbuz, 2017
głina kamionkowa biała
szkliwo białe matowe
wys. 25 cm, śr. 40 cm



Naczynie dynia, 1989
szkliwo białe, cynowe, półmatowe
wys. 42 cm, śr. 48 cm

Wspomnienia i refleksje związane z moimi kontaktami i pracą w Pracowni Ceramiki Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Henryk Lula

Narodziny i rozwój powojennej ceramiki artystycznej na Wybrzeżu były ściśle związane z Pracownią Ceramiki Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, potem Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Pracownia ta powstała w 1947 roku. Organizatorem bazy technicznej był jej pierwszy technolog Janusz Bielski, zatrudniony na uczelni w latach 1947–1950 jako nauczyciel zawodu. W trudnych, powojennych warunkach jej organizacja wydawała się wręcz nierealna. Nader skromne pomieszczenie (dwa pokoje na parterze i piwnica w domu przy ulicy Obrońców Westerplatte 24), brak odpowiedniego wyposażenia technicznego, brak zaplecza przemysłowego i surowcowego w całej północnej części Polski, brak tradycji sztuki ceramicznej, którą pracownia mogłaby kontynuować, zdawały się z góry skazywać ją na niepowodzenie. Brak wykwalifikowanej kadry naukowo-dydaktycznej dopełniał obraz warunków, w jakich rodziła się powojenna wybrzeżowa ceramika. W niniejszym tekście pominę historię wielokrotnych zmian usytuowania Pracowni Ceramiki w strukturze organizacyjnej uczelni również dlatego, że w różnych opracowaniach dotyczących poszczególnych jej wydziałów istnieją rozbieżności w tej kwestii. Poza tym przynależność Pracowni Ceramiki do takiego czy innego wydziału uczelni praktycznie nie miała istotnego wpływu na jej program dydaktyczno-naukowy i poziom artystyczny. Nie ma wątpliwości, iż władze uczelni, wiążąc Pracownię Ceramiki z Wydziałem Malarstwa, Rzeźby czy Architektury Wnętrz, usiływały sugerować pożądany przez siebie program. Z drugiej strony personel naukowy Pracowni Ceramiki dążył do jej samodzielności jako warunku nieskrępowanego procesu dydaktycznego i poszukiwań twórczych. O wiele większy wpływ na program działania pracowni miał jej personel naukowy, w szczególności kolejni kierownicy.



Pracownia Ceramiki Artystycznej w PWSSP (ASP) na Targu Węglowym 6 w Gdańsku, 1978
Korekta – na zdjęciu studentka *Grażyna Bielska*, prof. *Henryk Lula*, studentka *Teresa Tusk-Duda*

Ceramiczna praca dyplomowa *Danuty Hajdas*, koniec lat 70
od lewej: *Brygida Grimm*–technolog, *Henryk Lula* prowadzący pracownię ceramiki, studentka *Danuta Hajdas* i asystentka *Krystyna Andrzejewska-Marek*





Obrona dyplomu **Grażyny Osiak** (z czerwoną różą, w centrum),
Początek lat 90
Od lewej: prof. **Henryk Lula**, prof. **Edward Sitek**, prof.
Stanisław Radwański, prof. **Franciszek Duszeńko**

Profesor Hanna Żuławska, pierwsza kierownik już samodzielnej (od 1949) Pracowni Ceramiki, studiowała malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i praktycznie tej dyscypliny sztuki nigdy nie porzuciła. Nie kryła faktu, że przed podjęciem tej funkcji wraz z prof. Józefą Wnukową zastanawiały się, która z nich obejmie kierownictwo Pracowni Ceramiki, a która – Pracowni Tkaniny. Ku chwale obu pracowni stało się tak, jak się stało. Profesor Hanna Żuławska była osobowością wyjątkową. Charakteryzowała ją skłonność do podejmowania i realizacji celów zdawałoby się nierealnych, jeśli nie samodzielnie, to przy pomocy zespołu ludzi, których potrafiła zgromadzić wokół siebie. Była bardzo bezpośrednia w kontaktach z młodzieżą, przy tym tolerancyjna i ostrożna w ocenie jej prac. Sprzyjało to nieskrępowanej atmosferze pracowni. Jako student uczestniczyłem w zajęciach w wielu pracowniach, lecz w żadnej nie odczuwałem takiego psychicznego komfortu, jak w Pracowni Ceramiki. Wpływ na tę atmosferę miała również asystentka (później adiunkt) Maria Alkiewicz zwana Mają, chodząca dobroć i życzliwość, gotowa zawsze służyć pomocą. Taka atmosfera pracowni wyzwalała pomysłowość i inicjatywę twórczą studentów oraz absolwentów różnych wydziałów uczelni. Specyfiką Pracowni Ceramiki była (po utworzeniu w 1952 Zakładów Artystyczno-Naukowych przy PWSSP) możliwość udostępniania jej warsztatu chętnym absolwentom. Nie byli oni pracownikami etatowymi. Ich wynagrodzeniem była ustalona część przychodu ze sprzedaży przez zakłady ich dzieł. Piszę o tym dlatego, iż to ów zespół absolwentów, nieformalnych pracowników uczelni, wniósł istotny wkład w rozwój ówczesnej ceramiki. Profesor Hanna Żuławska również w tym przypadku wykazała niezawodną intuicję. Miała świadomość, że z samymi studentami nie będzie mogła znacząco podnieść poziomu artystycznego pracowni, który jest uzależniony, od cyklicznego ich dopływu i odpływu. Było to nietypowe doświadczenie mające dalekosiężne, pozytywne konsekwencje. To właśnie ten zespół w drugiej połowie lat 50. był autorem kadyńskiego epizodu w rozwoju wybrzeżowej ceramiki. To niektórzy członkowie tego zespołu w latach późniejszych już samodzielnie, we własnych pracowniach, tworzyli znaną w całej Polsce i poza jej granicami ceramikę gdańską. Zarówno ubóstwo wyposażenia technicznego, jak też trudności w pozyskiwaniu potrzebnych surowców wywierały znaczący wpływ na jakość techniczną ówczesnej ceramiki. Korzystaliśmy z niskotopliwych glin garncarskich oraz odpowiednio niskotopliwych szklivi. Posiadane piece elektryczne, zakupione w Gliwicach, były przeznaczone do hartowania stali, a nie do wypalania ceramiki. Uzyskiwana w nich temperatura tysiąca stopni była niewystarczająca do tworzenia ceramiki, której wartość opiera się na technologii: sklinkierowanych czerepach i wysokotopliwych szklivach zestawianych z wyszukanych minerałów i wolnych od ołowiu. Nasze ówczesne szkliwa były najprostsze z możliwych. Ich stałymi składnikami były: tlenek ołowiu (około pięćdziesiąt pięć procent składu szkliwa), krzemionka (około trzydzieści cztery procent) oraz kaolin lub biała glina (około dziewięć procent). Pozostałe składniki, głównie tlenki metali, nadawały szklivu barwę oraz pożądane cechy specjalne, jak matowość, półmat, krystalizacja itp. Szkliwa te były zwykle błyszczące, jaskrawo kolorowe, jednolite w swej materii i jako takie spełniały swą funkcję w tworzonej wówczas ceramice. Początkowo dominującą metodą kształtowania ceramiki było odlewanie jej przy użyciu masy lejnej lub wyciskanie z masy plastycznej w negatywowych formach gipsowych. Później upowszechniło się ręczne budowanie form z wałków lub plastrów plastycznej gliny. Utrwaliło się przekonanie, iż sposób odręcznej budowy ceramiki jest bardziej „artystyczny”, gdyż gwarantuje jej absolutną unikatowość.

Niewątpliwie sposób ten ćwiczy sprawność manualną, dyscyplinuje wyobraźnię oraz sprzyja improwizacji i z tych powodów jest cennym elementem edukacji studentów. Ma też wady. Brak możliwości eksperymentowania ze szklami na dwóch lub kilku egzemplarzach tego samego wzoru jest trudny do przyjęcia. Dlatego sądzę, że każdy sposób kształtowania ceramiki, który pozwala osiągnąć zamierzony cel, jest jednakowo dobry.

Niezależnie od wszystkich niedostatków i niedogodności ówczesną Pracownię Ceramiki cechowała wartość nieoceniona, sprzyjająca pokonywaniu wszelkich przeszkód. Było nią nastawienie ludzi do wykonywanej pracy, niezwykle zaangażowanie i pasja nieznana współczesnemu pokoleniu studentów. Wprawdzie zamknięta była przed nami przestrzeń poszukiwań technologicznych, z czego nie zdawaliśmy sobie sprawy, gdyż uważaliśmy, iż ta dziedzina należy wyłącznie do technologa, którym w tym czasie była inżynier chemik Daniela Golly. Za to szeroko otwarta pozostawała przestrzeń dla kreowania form i ich barwienia szklami. Cała nasza inwencja, wyobraźnia i zapał były kierowane na tworzenie form niczym nieskrępowanych, niemających żadnych prawzorów, nie liczących się z jakąkolwiek tradycją, właściwościami tworzywa, ze statyką, symetrią, funkcjonalnością czy upodobaniami odbiorców. Tworzyliśmy formy ceramiczne inspirowane obiektami natury czy geometrii, lecz najczęściej były to owoce czystej wyobraźni. Ta radosna twórczość przekraczała niekiedy granice poszukiwań artystycznych. Pojawiała się atmosfera współzawodnictwa, którego celem nie zawsze było stworzenie kompozycji najciekawszej plastycznie, lecz najbardziej oryginalnej, zaskakującej swym kształtem i malaturą, czy poddającej się próbie wytrzymałości materiału ceramicznego. Jedyną formą tradycyjną, jaką tworzyli nieliczni członkowie zespołu, był talerz dekoracyjny. Jednakże jego dekoracja malarska była zwykle daleka od tradycji. Te małe kompozycje, niby-naczynia, niby-rzeźby, z reguły poddawano wielobarwnemu szklwieniu. Profesora Hanna Żuławska, jako malarka, uznawała kolor za istotny element ceramiki. Szkliva przygotowywane przez inżyniera Daniela Golly, jak już wspominałem powyżej, pochodziły jakby z jednej rodziny, miały jednakową materię, jednakową temperaturę topnienia i jako takie nie reagowały ze sobą w sposób destrukcyjny. Można było je mieszać ze sobą, nakładać jedno na drugie i w ten sposób uzyskiwać dodatkowe efekty barwne. Problem polegał na tym, że ich kolor można było zobaczyć dopiero po wypaleniu. Poza tą trudnością szklwienie wielobarwne, jakie wówczas wszyscy stosowali, wykluczało możliwość szybkiego nakładania go przez polewanie, zanurzanie lub natrysk pistoletem. Trzeba było czerep rozrysować, po czym pędzelkiem nakładać różne glazury na kolejne płaszczyzny obiektu ceramicznego. Była to bardzo żmudna praca, przy której, przynajmniej we mnie, już wtenczas rodziła się wizja innej ceramiki. Zdobienie różnymi barwami kompozycji przestrzennej może być korzystne, gdy maskuje pewne niedostatki formy. Umiejętne zastosowanie może niekiedy stymulować działanie bryły. W przeciwnym wypadku raczej ją rozbija, budzi niepokój nadmiarem środków plastycznych i utrudnia percepcję dzieła. Byłoby rzeczą interesującą i pouczającą zobaczenie wystawy powstałych wówczas ceramik. Jest to możliwe, gdyż niewielką ich ilość posiada Muzeum Narodowe w Warszawie i niemałą, bo kilkadziesiąt sztuk, Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Ówczesny dyrektor, pan Kopydłowski, zamierzał w zamku w Lidzbarku Warmińskim zorganizować muzeum współczesnej ceramiki.

Od początku swojego istnienia Pracownia Ceramiki podejmowała liczne działania wykraczające poza ramy pracowni i uczelni. Były to realizacje różnych zleceń,



Korekta – *Grażyna Bielska, Henryk Lula, Teresa Tusk-Duda*



Korekta – *Grażyna Bielska, Henryk Lula*



Korekta – *Grażyna Bielska, Henryk Lula*



Korekta – *Grażyna Bielska, Henryk Lula, Teresa Tusk-Duda*

na przykład ceramicznych elementów dekoracyjnych w postaci płaskorzeźb, rozet czy fryzów przeznaczonych na odbudowywane kamieniczki na gdańskim Głównym Mieście, liczne wystawy czy głośny w historii pracowni epizod kadyński, w którym osobiście zdążyłem wziąć udział. Do dziś pamiętam energicznego pana Barskiego, dyrektora Elbląskich Zakładów Przemysłu Terenowego, którym podlegała zdewastowana i ograbiona po wojnie ceramiczna manufaktura w Kadydach. Dyrektor Barski, dążąc do jej uruchomienia, zlecił naszemu Zakładowi Artystyczno-Naukowemu zaprojektowanie oraz realizację kolekcji ceramiki. Pracę w całości wykonał nasz zespół. Modele projektów powstały w sopockiej pracowni, natomiast realizacja w tworzywie ceramicznym musiała nastąpić w warunkach kadyńskiego zakładu. Nikt z nas, kto tam spędził około pół roku, nigdy nie zapomni, z jednej strony niedogodności czysto bytowych, z drugiej – przeżyć związanych z samą pracą, przede wszystkim z ładowaniem naszymi „garami” dużego pieca węglowego, zamurowywaniem jego otworu drzwiowego, paleniem, rozbiórką drzwi i wydobywaniem z gorącego jeszcze pieca kolorowych „skarbów”. Owoce tego przedsięwzięcia było około dwieście ceramicznych pierwowzorów, które w 1957 roku zostały pokazane na wystawie w warszawskiej Kordegardzie. Pomimo wielkiego sukcesu wystawy i licznych zamówień, na przykład z Cepelii oraz z RFN, cała ta inicjatywa zakończyła się fiaskiem. Wprawdzie dyrektor Barski wywiązał się z podpisanej umowy i zakupił wszystkie projekty, lecz powodzenie ich masowej produkcji zależało nie tylko od niego, ale również od nas. Oczekiwaliśmy podpisania kolejnej umowy, która by gwarantowała nadzór autorski nad produkowaną ceramiką oraz umożliwiała odpłatne korzystanie z bazy materiałowej i technicznej zakładu przy tworzeniu przez nas dzieł unikatowych. Pragnęliśmy stworzyć ośrodek na wzór skandynawskiej „Arabii”. Na to dyrekcja EZPT nie wyraziła zgody i na własne ryzyko podjęła produkcję, która, jak było do przewidzenia, z różnych powodów zakończyła się fiaskiem. Głównym tego powodem był brak wyszkolonych pracowników. Kadyńskie doświadczenie było dla nas gorzką, życiową lekcją. Uświadomiło nam konieczność zorganizowania własnego warsztatu, w którym moglibyśmy bez jakichkolwiek zależności realizować swoje artystyczne marzenia. Był to początek rozpadu zespołu ceramików skupionych wokół prof. Hanny Żuławskiej. Pracownia pod jej kierownictwem egzystowała jeszcze długo, do jej przejścia na emeryturę w 1977 roku. Pomimo polepszających się z upływem czasu warunków lokalowych (przeniesienie uczelni, a wraz z nią Pracowni Ceramiki do Dużej Zbrojowni w Gdańsku) oraz poprawy wyposażenia technicznego jej działalność nie była tak ekspansywna, jak w latach poprzednich. Ograniczała się do procesu dydaktycznego. Główną zasługą prof. Hanny Żuławskiej było powołanie do życia i utrzymanie Pracowni Ceramiki przez równe trzydzieści lat jej pracy na uczelni. Jest bowiem więcej niż prawdopodobne, że bez tej placówki Gdańsk w dziedzinie sztuki ceramicznej pozostałby pustynią podobną do tych, jakie do dziś istnieją w innych, także dużych, miastach Polski, a jego mieszkańcy byłiby ubożsi o doznania, jakich dostarczają dzieła tej sztuki.

W 1977 roku po odejściu prof. Hanny Żuławskiej na emeryturę ówczesny rektor PWSSP prof. Władysław Jackiewicz zaproponował mi pracę na uczelni w charakterze kierownika Pracowni Ceramiki. Propozycja ta była dla mnie wielkim zaskoczeniem i nie mniejszym wyzwaniem. W czasie studiów ceramiki się nie uczyłem. Jako specjalizację wybrałem projektowanie architektoniczno-rzeźbiarskie prowadzone przez prof. Adama Smolanę oraz prof. Adama Haupta. Rzeźbę studiowałem w pracowni prof. Horno-Popławskiego. Z ceramiką zetknąłem się

po raz pierwszy już jako absolwent Wydziału Rzeźby w zespole skupionym wokół prof. Hanny Żuławskiej. Od 1963 roku korzystałem z własnej, zbudowanej przeze mnie pracowni. Wyposażyłem ją w samodzielnie zbudowane piece do wypalania ceramiki i inne potrzebne urządzenia. W latach 1963–1977 zajmowałem się głównie twórczością ceramiczną. Jednocześnie intensywnie uzupełniałem wiedzę teoretyczną w zakresie technologii, korzystając z literatury fachowej polskiej i niemieckiej. To samokształcenie było wymuszone warunkami materialnymi. Uprawianie ceramiki bez koniecznej wiedzy teoretycznej jest kosztowne i często prowadzi do jego zaniechania. Myślę, iż pod tym względem moje kwalifikacje były wystarczające dla objęcia proponowanego stanowiska. Mój niepokój budził brak doświadczenia pedagogicznego. Nie miałem okazji poddać się procedurze awansu od asystenta do samodzielnego pracownika naukowego. Takim pracownikiem miałem się stać z dnia na dzień z dość nieadekwatnym do stanowiska stopniem starszego wykładowcy. Pomimo tych obaw, po głębokim namyśle i rozmowie z adiunktem Marią Alkiewicz, w której widziałem naturalną, potencjalną następczynię prof. Hanny Żuławskiej, postanowiłem przyjąć propozycję rektora PWSSP, czego, prawdę mówiąc, nigdy nie żałowałem. Moje obawy dotyczące braku doświadczenia pedagogicznego zniknęły po pierwszych spotkaniach ze studentami. Starałem się podtrzymywać atmosferę bezpośrednich kontaktów z młodszymi pracownikami naukowymi oraz ze studentami, jaką potrafiła stwarzać prof. Hanna Żuławska. Byłem świadomy faktu, że studia na uczelni artystycznej to nie tylko zdobywanie wiadomości, ale także wysiłek twórczy, wymagający odpowiednich warunków psychologicznych. Sprzyjało mi też szczęście do współpracowników. W tamtym czasie kierownik pracowni miał decydujący wpływ na dobór asystentów. W latach późniejszych decyzje w tym zakresie należały do Rady Wydziału. Postanowiłem zatrudnić Krystynę Andrzejewską-Marek. Moją uwagę zwróciła jej praca dyplomowa, w której autorka wykazała zdolność kreowania form abstrakcyjnych, przykuwających wzrok prostotą i jakby skazanych na realizację w ceramice. Podjętej wówczas decyzji nigdy nie żałowałem, jej późniejsza twórczość bowiem, zaangażowanie w pracy ze studentami, sumienność w spełnianiu obowiązków czy aktywność wystawiennicza zawsze budziły mój podziw i szacunek. Nie bez znaczenia okazała się zbieżność moich oraz jej poglądów na ceramikę, co miało korzystny wpływ na naszą pracę dydaktyczną. Krystyna Andrzejewska-Marek była zatrudniona w Pracowni Ceramiki od 1978 do 2015 roku. Przerwa w pracy w latach 1986–1993 była wynikiem jej osobistej decyzji. W tym czasie zastąpiła ją Grażyna Grądkowska, która dyplom artysty rzeźbiarza otrzymała w 1977 roku. Wniosła ona do pracowni wiele świeżości, traktując ceramikę jako tworzywo dla swych zwykle miniaturowych rzeźb czy scenek rzeźbiarskich, w których zawsze starała się zawrzeć jakąś myśl, anegdotę czy żart. Jako osoba nieprzeciętnie inteligentna wykazywała dużo inwencji we współpracy ze studentami. Pożegnaliśmy ją, gdy ze względów osobistych musiała wyjechać na stałe do Republiki Południowej Afryki. Jej miejsce ponownie zajęła Krystyna Andrzejewska-Marek. Wzrost zainteresowania ceramiką oraz zwiększająca się liczba studentów pragnących ją studiować skłoniły władze uczelni do przyznania pracowni drugiego etatu asystenta. Stanowisko to objęła Katarzyna Józwiak-Moskal z pracowni prof. Franciszka Duszeńki, absolwentka Wydziału Rzeźby. W Pracowni Ceramiki jest zatrudniona od 1987 do dziś, obecnie w stopniu doktor habilitowanej. Katarzyna Józwiak-Moskal, osoba o ścisłym i otwartym umyśle, jest cennym uzupełnieniem załogi pracowni.



Pracownia Ceramiki Artystycznej – „piecownia”, w piwnicach ASP przy Targu Węglowym. Jedno z pomieszczeń Pracowni w latach 1955–1996

Pomimo wyraźnej odrębności jej osobistej twórczości plastycznej w stosunku do przedmiotu studiów w Pracowni Ceramiki, potrafiła się wczuć w jej atmosferę i z powodzeniem wspólnie realizować program studiów, w którego tworzeniu zawsze uczestniczy. Ta dwutorowość jej działalności artystycznej i dydaktycznej jest dla mnie interesującym ewenementem, nigdy czymś niewskazanym. Każdy artysta ma wolność tworzenia, poza tym Pracownia Ceramiki należy do Wydziału Rzeźby. Katarzyna Jóźwiak-Moskal preferuje w swej twórczości rzeźbę figuralną w różnych materiałach, także w tworzywie ceramicznym. Bohaterami jej rzeźb nie są znane postacie, lecz anonimowi ludzie w prozaicznych sytuacjach życiowych. Proza tych postaci i ich sytuacji utrwalona i unieruchomiona w jej kompozycjach budzi w odbiorcach refleksje zgoła nieprozaiczne, wywołuje filozoficzną zadumę nad ludzką egzystencją. Przed przystąpieniem do pisania tego tekstu obiecałem sobie, że powstrzymam się przed recenzowaniem twórczości moich współpracowników. Trudno mi jednak ograniczyć się do suchych informacji o koleżankach, z którymi pracowałem przez 24 lata. W latach 1969–1990 funkcję technologa pełniła mgr inż. Brygida Grimm, absolwentka Wydziału Chemii Politechniki Gdańskiej. W 1977 roku objęcia przeze mnie kierownictwa Pracowni Ceramiki, miała ona już duże doświadczenie w zakresie zestawiania receptur szkliv. Była autorką wielu oryginalnych, pięknych szkliv. Z dużą łatwością potrafiła spełniać oczekiwania ceramików i studentów, o czym świadczą prace zachowane w archiwum, wykonane w różnych okresach istnienia pracowni. Wyznaję pogląd, że szklivo w procesie tworzenia ceramiki jest elementem twórczym podobnie jak forma, dlatego wydaje mi się, że zaliczanie technologa ceramiki do pracowników technicznych było przejawem niedoceniań jego wysiłków. Nad szklivami pracowali także wszyscy pracownicy naukowi i studenci. Gdy w 1999 roku nasza technolog odeszła na emeryturę, władze uczelni wykorzystały tę okoliczność do zmniejszenia stanu zatrudnienia w Pracowni o etat. By uniknąć zwolnienia jednego z pracowników naukowych postanowiliśmy zrezygnować z nowego technologa. Nasza wiedza i praktyka w zakresie tworzenia receptur szkliv artystycznych gwarantowała zachowanie dotychczasowego poziomu w tej dziedzinie.

W pierwszym roku pracy na uczelni miałem już dość jasno skryształizowane poglądy na ceramikę, a także opracowaną przez siebie teorię, która stanowiła przedmiot wykładu związanego z moim przewodem na stopień docenta. Praca ta wzbudziła duży aplauz senatu. Na prośbę rektora była też wygłoszona na uroczystej inauguracji roku akademickiego. Później docierały do mnie słowa krytyki za niektóre sformułowania w niej zawarte. Szczerze mówiąc, dla mnie wcześniejszy aplauz był większym zaskoczeniem niż późniejsza krytyka. Praca ta była bowiem próbą ukazania, czym jest ceramika artystyczna na świecie, szczególnie w krajach wysoko rozwiniętych, a czym jest ona w Polsce. Była próbą podważenia anachronicznych poglądów, według których do dziś stanowi się prawo dotyczące tej dyscypliny sztuki. Poglądy te są poważną barierą dla rozwoju ceramiki w Polsce. Jeżeli w naszym kraju liczba czynnych artystów ceramików jest mniejsza niż w wielu pojedynczych miastach w Niemczech czy Włoszech, jest to efekt długotrwałego oddziaływania anachronicznych poglądów Ministerstwa Kultury i Sztuki, dziś Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, różnych organów państwowych, jak Centralna Komisja ds. Stopni i Tytułów Naukowych, Państwowe Galerie Sztuki itd. Jeżeli sztuka ceramiki nie posiada statusu samostojącej dyscypliny, tylko jest traktowana jak przylepka do rzeźby, malarstwa, architektury bądź projektowania przemysłowego, to oceniać ją, jak też jej twórców, będą przedstawiciele tych dyscyplin według własnych kryteriów. Projektant przemysłowy powie o pięknym

ceramicznym unikacie, że jest mało funkcjonalny, nie ergonomiczny i nie nadaje się do przemysłowej produkcji. Z punktu widzenia projektanta uwagi te są słuszne, lecz z perspektywy ceramika są absurdalne. Uczestniczyłem raz w jury nagród wystawy ceramicznej, w którego skład wchodziłi sami rzeźbiarze. Ceramika, zgodnie z polskim prawem, należała wtenczas, tak jak dziś, do dyscypliny rzeźby. Jury większością głosów główne nagrody przyznało autorom prac terakotowych, czyli bez szkliva. Gdy próbowałem głośno zauważyć, że atrybutem ceramiki jest jej szklivo, a my oceniamy wystawę dzieł tej sztuki, w chóralnej odpowiedzi usłyszałem, że ważny jest artystyczny wyraz rzeźby, a nie szklivo. Wówczas przypomniała mi się wypowiedź prof. Ottona Eckerta, prezydenta AIC (Międzynarodowa Akademia Ceramiki), że „wypalona glina to jeszcze nie jest ceramika”, oraz regulaminy międzynarodowych wystaw informujące, że przyjmowane będą tylko prace szkliwione. Podobne nieprawidłowości zdarzają się na innych wystawach i konkursach, a także w Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów Naukowych.

Szklivo to hobby wielu ceramików i przedmiot ich niestrudzonych dociekań. Zawiera w sobie coś magicznego i naturalnego zarazem. Jest ono skałą podobną do tych, które w przyrodzie powstawały w wyniku procesów geologicznych ziemi, w ciągu milionów lat. Ceramik ten proces jakby powtarza w przyspieszonym tempie. Dobiera odpowiednie minerały i związki chemiczne, w odpowiednich proporcjach wagowych, poddaje je mieleniu i wypalaniu w wysokiej temperaturze, w której stapiają się na skałę. Może czuć się jak twórca nowych, dotąd niespotykanych materii. Rzeźbiarz cały swój potencjał twórczy poświęca kształtowaniu formy. Ceramik musi swą twórczą inicjatywę kierować w równym stopniu na kreację formy i szklivo. Samo szklivo, nawet najpiękniejsze, nie może być dziełem sztuki. Aby mogło stać się jej elementem, musi być zespolone z określoną formą. Kształt ceramiki nie musi zawierać w sobie walorów rzeźby. Rzeźbiarze nie mylą się, gdy twierdzą, że szklivo psuje rzeźbę, zamydla fakturę i drobne szczegóły, barwę i materię konkuruje z jej wartością najważniejszą, jaką jest jej przestrzenny kształt. Forma ceramiczna powinna być tak skomponowana, aby po jej poszkliwieniu zyskała na wartości plastycznej i wraz ze szklivem stwarzała piękną materię ceramiczną. Powiedziałbym, iż forma w ceramice powinna być odpowiednio wykreowanym kształtem dla ceramicznej materii.

W Pracowni Ceramiki Artystycznej w PWSSP (ASP) w Gdańsku, 1989
prof. **Henryk Lula** udziela korekty studentce **Monice Sobczak** (na zdjęciu pierwsza z prawej).
Przy korekcie obecna asystentka **Katarzyna Józwiak-Moskal** (pierwsza z lewej).





Obrona dyplomu, 2001

od lewej: *Henryk Lula, Sławoj Ostrowski, Wojciech Mokwiński, Stanisław Gierada, Zdzisław Pidek*

Ze względu na ograniczone ramy tego tekstu nie będę kontynuował opisu swoich poglądów na współczesną ceramikę artystyczną, którą traktuję jako niezależną od innych dyscyplin sztukę. Poglądy te mają swoje odzwierciedlenie w mojej artystycznej praktyce, a liczne sukcesy w postaci zakupów i nagród zdają się potwierdzać ich słuszność. Poglądów tych nigdy nie propagowałem w pracy dydaktycznej na uczelni. Uważam, że każdy, także student, ma prawo do kształtowania własnych, opierając się na wiedzy z określonej dziedziny nauki czy sztuki. Zadaniem moim i moich współpracowników było przekazywanie ścisłej wiedzy z zakresu technologii ceramiki oraz mniej ścisłej, z zakresu problematyki artystycznej. Pierwsze zadanie realizowałem w ramach wykładów, których tematem były surowce ceramiczne, ich przeróbka, sposoby kształtowania form, technologia szkliva czy sposoby wypalania. Praktyczne ćwiczenia polegały na samodzielnej realizacji zaprojektowanego przez studenta obiektu ceramicznego, poczynając od przygotowania masy ceramicznej po ostateczne wypalanie szkliva. Bardziej złożony był proces kształcenia plastycznego. W tym przypadku nieodzowna była współpraca personelu dydaktycznego z poszczególnymi studentami. Każdy projekt i każda realizowana przez studenta praca były przedmiotem dyskusji na temat zalet i wad oraz możliwości poprawienia. Nasze propozycje ewentualnych zmian w projekcie czy realizacji nigdy nie miały charakteru polecenia, lecz były sugestiami do rozważenia przez studenta. Stwarzanie atmosfery sprzyjającej kreatywności wymagało od pracowników naukowych delikatności, uwypuklania zalet i tonowania krytyki przedstawianych projektów. Nie wystarczało udzielanie chociażby najsluszniejszych porad; ważne, aby student był do nich przekonany. Osobiście nigdy nie przyjmowałem postawy wszechwiedzącego. Nie ukrywałem też własnych wątpliwości po to, aby student wiedział, że sztuka nie jest matematyką (choć istnieje opinia, że matematyka jest sztuką), że nie istnieją jakieś reguły, które ja znam, a on nie, że nie reguły są przedmiotem artystycznych studiów, lecz umiejętność indywidualnego wyrażania w artystycznej, niepowtarzalnej formie własnych treści i emocji. Bardziej rygorystycznie podchodziliśmy do studentów na etapie realizacji ich prac. Tu chodziło o dobry warsztat, bez którego nawet najlepszy projekt może utracić wiele ze swej wartości. Ograniczę się do jednego zagadnienia, powierzchni kształtowanej bryły. Przewidziane na nią szklivo wręcz domaga się, aby była ona precyzyjnie określona, pozbawiona przypadkowych nierówności i zapadnięć. Od tego bowiem zależy, czy położone na niej szklivo okaże się warstwą farby zabarwiającej formę, czy też zintegruje się z nią, tworząc jednorodną materię. Takich techniczno-artystycznych problemów przy realizacji ceramiki jest wiele. Znamienne, że żaden wykład na temat tych problemów nie daje takiego efektu nauczania, jak własnoręczna realizacja projektu przez studenta. Tylko w takich okolicznościach jego uwaga, stymulowana emocją, jest autentycznie zwrócona na wszystko, co dzieje się z jego dziełem, oraz na to, co mówi prowadzący go pracownik naukowy przy okazji każdego etapu realizacji jego pracy. Muszę powiedzieć, że emocje związane z realizacją prac studentów towarzyszyły nie tylko im, ale również nam, pracownikom. Nie przesadzę, gdy powiem, że nasza praca była nieustającym pasmem przygód, zmiennych nastrojów, od radości do zafascynowania, zależnych od tego, co nam się udawało lub co było porażką. Bywali studenci bardzo zdolni, którzy przy naszym wsparciu tworzyli dojrzałe, piękne prace. Dopingowały nas także wystawy-przeglądy semestralne i roczne, które były sprawdzianami wyników studiów dotyczącymi nie tylko studentów, ale także nas, pracowników naukowych Pracowni Ceramiki.

Po przejściu na emeryturę mój żal budzi fakt, że nie potrafiłem ocalić w szkolnym archiwum najpiękniejszych prac studenckich. Większość z nich władze uczelni rozdały jako podarunki różnym osobom i instytucjom. Myślę bowiem nieskromnie, iż kolekcja tych ceramik miałaby trwałą wartość nie tylko dla uczelni, ale także dla polskiej kultury. Ośmielałem się tak twierdzić, gdyż nie jest mi obca specyfika ceramicznej twórczości, która jest bardzo kosztowna, często rozczarowująca, niekiedy jednak nagradza wyjętą z pieca „perłą” nie zawsze w pełni „zawinioną” przez jej autora. W czasie mojego stażu na uczelni studenci wykonali nie mniej niż tysiąc pięćset obiektów ceramicznych. Myślę, że kilkadziesiąt z nich zasługiwało na trwałą ochronę. Pocieszeniem jest dla mnie fakt, że Pracownia Ceramiki, obecnie pod kierownictwem znakomitej rzeźbiarki prof. Teresy Klamana, waz z moimi dawnymi współpracownikami – dr hab. Krystyną Andrzejewską-Marek i dr hab. Katarzyną Jóźwiak-Moskał, z powodzeniem kontynuuje kształcenie młodzieży oraz popularyzowanie sztuki ceramicznej. Prof. Teresa Klamana jest artystką otwartą na różnorodne pomysły wykorzystania tworzywa ceramicznego w sztuce. Jestem pewny, że wraz ze swoimi koleżankami będzie też kontynuowała wysiłki, aby ceramikę artystyczną, przetrucaną z jednej dyscypliny do innej, nazywaną rzemiosłem artystycznym, sztuką użytkową, sztuką stosowaną, sztuką przedmiotu, w końcu uznano za przedmiot sztuki przez duże S.

Tekst ten powstał na potrzeby wydawnictwa monograficznego „Pracownia Ceramiki Artystycznej ASP w Gdańsku” zrealizowanego w 2009 roku. Wydawca ASP w Gdańsku, redakcja: prof. Teresa Klamana.

Wystawa ceramiki pracowników i studentów z Pracowni Ceramiki Artystycznej ASP Gdańsk prof. Henryka Luli, w galerii Debiut w Zespole Szkół Plastycznych w Gdyni-Orłowie, 2000
Widok ogólny ekspozycji.
W głębi na zdjęciu Henryk Lula

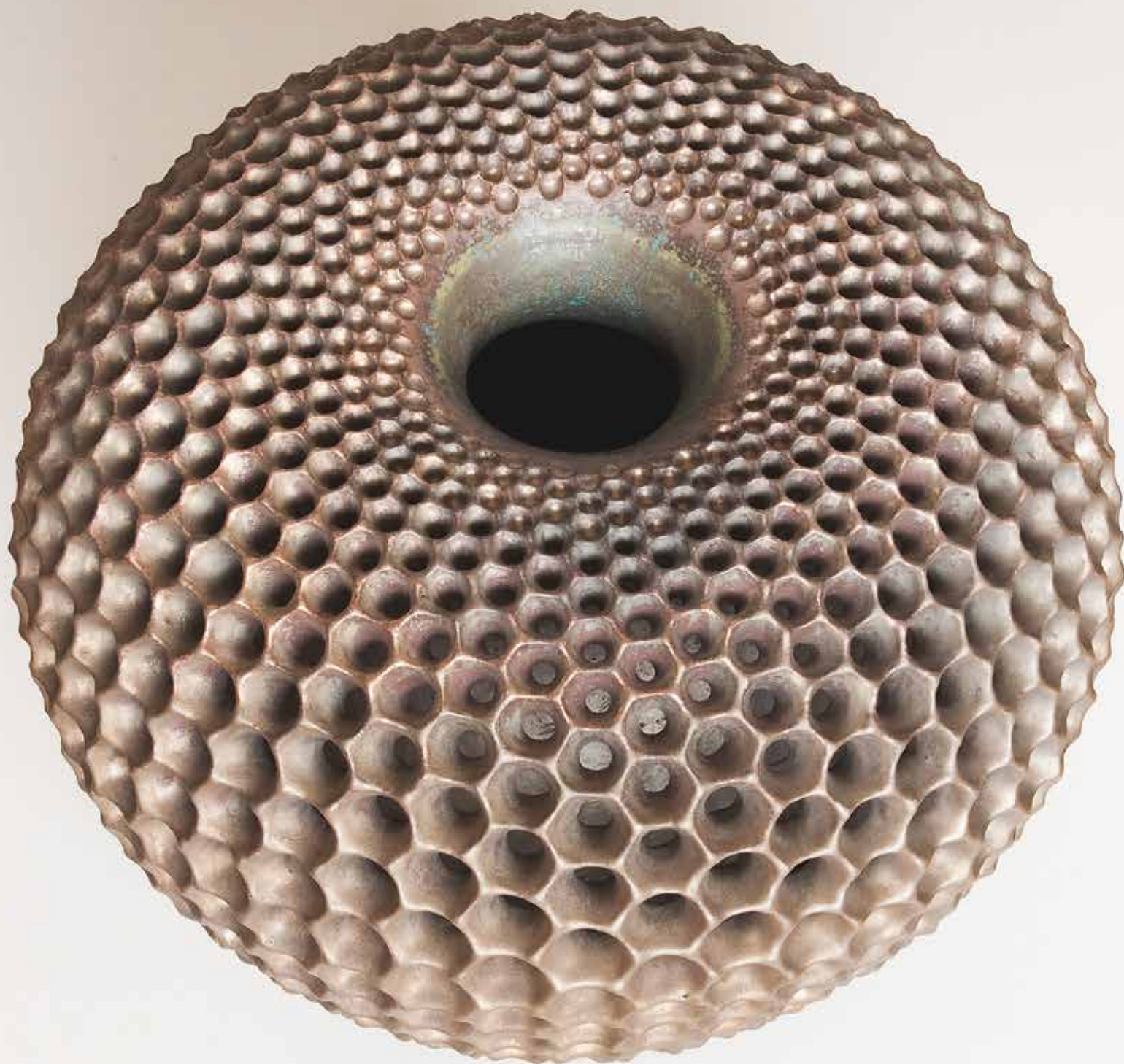


Wystawa prac studentów i pracowników Pracowni Ceramiki Artystycznej prof. Henryka Luli w Galerii Refektarz w Kartuzach, 1997
Widok ogólny ekspozycji.





Radiolaria, 1998
 glina kadyńska
 szkliwo redukcyjne srebrne, redukowane
 wys. 35 cm, śr. 46 cm



Radiolaria ażurowa, 2007
szkliwo miedziowo-srebrne, redukcyjne
wys. 35 cm, śr. 46 cm



Baniak muszla wielka, 2006
szkliwo miedziowe, redukcyjne
wys. 36 cm, śr. 49 cm

O profesorze i jego Pracowni

Krystyna Andrzejewska-Marek

Profesora Henryka Lulę poznałam w 1977 roku. Byłam wówczas studentką piątego roku w Pracowni Rzeźby prof. Franciszka Duszeńki i przygotowywałam aneks z ceramiki do swojej pracy dyplomowej. Po dyplomie, w wyniku konkursu, zostałam przyjęta do Pracowni Ceramiki Artystycznej jako asystentka pana Profesora, który wówczas przejął jej prowadzenie po prof. Hannie Żuławskiej. Asystenturę otrzymałam dzięki swojej pracy dyplomowej, której pomysł i kompozycja zdobyły uznanie Profesora. Była dla mnie jak brama do innego świata: raptem pojawiły się możliwości poszukiwań własnej tożsamości artystycznej w dodatkowej dyscyplinie, która zafascynowała mnie w czasie studiów nad rzeźbą. W tamtym okresie nasza wiedza teoretyczna na temat ceramiki artystycznej jako dyscypliny sztuki była niepełna i chaotyczna. Nie mieliśmy dostępu do fachowej literatury, a także możliwości wyjazdów na plenery i sympozja zagraniczne, by się skonfrontować z osiągnięciami innych artystów. Wielkim wydarzeniem tamtych czasów było Międzynarodowe Triennale Ceramiki Artystycznej w Sopocie. Prace profesora Henryka Luli, kilkakrotnie nagradzane, wywierały na wielu z nas ogromne wrażenie. Jego korekty moich prac wyznaczały mi kierunek poszukiwań twórczych. Doskonale zdawałam sobie wówczas sprawę, jak żmudną pracę należy wykonać dla wzbogacania doświadczenia i osiągnięcia biegłości technologicznej która pozwoli na swobodną kreację artystyczną. Świadomość, ile trzeba wiedzy, pokory, cierpliwości i uporu, zanim osiągnie się mistrzostwo, dawała mi poczucie, że moim przewodnikiem została wybitna osobowość twórcza. Korekty prac studenckich odbywały się zawsze w obecności całego zespołu Pracowni. W trakcie korekt już jako młoda asystentka często miałam możliwość wypowiedzenia swojego zdania, co było dla mnie wielkim wyróżnieniem i utwierdzało w słuszności wyboru. Stosunek Profesora do studentów był pełen życzliwości. Przywiązywał bardzo dużą wagę do tego, aby uniknąć niezgodności dydaktycznych w pracy ze studentami, stąd korekty zawsze przebiegały w atmosferze partnerskiej pomocy, niekiedy ubarwianej wesołą anegdotą, przełamującą dystans, zawsze oczekiwane przez nas i studentów, zachęcały i mobilizowały do dalszych wysiłków. Przekonanie studentów, że każda ich praca niezależnie od ich woli ulegnie destrukcji, powodowało częstą potrzebę pomocy i uświadamiania roli czasu jako ważnego czynnika określającego poszczególne etapy pracy. Zafascynowani pracami Profesora studenci często próbowali je naśladować, czego mistrz nie zabraniał, wiedząc, że wykonanie syntetycznej formy daje możliwość użycia szerszej palety technologicznej i jest pożytecznym doświadczeniem na ich twórczej drodze. Praktyki plenerowe odbywały się w dużych zakładach produkcyjnych, takich jak

dr hab. Krystyna Andrzejewska-Marek

Studiowała rzeźbę w latach 1973–1978 w gdańskiej PWSSP, wybrała specjalizację w dziedzinie ceramiki artystycznej. W 1979 roku w wyniku konkursu została przyjęta do Pracowni Ceramiki Artystycznej PWSSP w Gdańsku w charakterze asystentki.

Współpracowała z prof. Henrykiem Lulą w latach 1979–1986 i 1993–2001. W 1986 roku otrzymała propozycję poprowadzenia Manufaktury Ceramiki Artystycznej w Nieborowie, w Oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie. Po powrocie do Trójmiasta w 1993 roku ponownie związała się z Pracownią Ceramiki ASP w Gdańsku, gdzie działała do 2013 roku.

Swoją twórczość nierozzerwalnie łączy z dyscypliną ceramiki artystycznej, wzbogacając ją o fotografię, prowadzi warsztaty z alternatywnej metody wypalania ceramiki.

Lubiana, Suchedniów, Bartoszyce. Studenci mieli wówczas możliwość zetknięcia się z produkcją ceramiki użytkowej i skorzystania z dostępnych tworzyw i technologii przemysłowych. Z wielką radością witaliśmy Pana Profesora, który przywożąc truskawki ze swojej działki w Brodnicy, przyjeżdżał w odwiedziny do swoich wychowanków w czasie pleneru w Zakładach Porcelany Stołowej w Lubianie. Patrząc z perspektywy dzisiejszej rzeczywistości, kiedy obowiązują inne wartości i już nie ceni się tak czasochłonnych, tradycyjnych dyscyplin sztuki, widzę, że moje osiągnięcia, wypracowane dzięki wsparciu i życzliwej pomocy Pana Profesora, dały mi możliwość odnalezienia w ceramice świata chroniącego od obecnej stresogennej rzeczywistości, świata mojej własnej wyobraźni artystycznej, realizowanej w tempie, określonym przez reguły, zbliżone do naturalnych rytmów przyrody. Wdzięczna jestem Panu Profesorowi za zaufanie, pomoc, cierpliwość, wyrozumiałość i przyjaźń.



Misa dwuścienna zielona, 1998

szkliwo dwuwarstwowe, zielone, wys. 17 cm, śr. 45 cm

Baniak dwuścienny zielony, 1999

glina czerwona, szkliwo zielone, matowe, wys. 25 cm, śr. 37 cm

Patera biał-oliwkowa, 2001

glina czerwona, szkliwo białe i zielone, wys. 5,5 cm, śr. 46,5 cm

Mistrzowskie, mistrzostwo, mistrz Katarzyna Jóźwiak-Moskal

Te słowa przychodzą mi na myśl jako pierwsze, gdy patrzę na ceramiczne formy profesora Henryka Luli.

Wiele z nich dobrze znam, gdyż widziałam je wielokrotnie. Zawsze dokładnie się im przyglądałam i wciąż odczuwałam potrzebę zobaczenia na nowo. Z ich kształtami, kolorami, materiały chciałoby się obcować stale.

Im więcej się wie o ceramice, o jej nieograniczonych możliwościach odkrywania coraz to innych efektów, a zarazem pamięta się o ograniczeniach związanych z prawami natury i zwykłym oporem materii, oraz gdy ma się świadomość, jak duża praktyka oraz wiedza teoretyczna są konieczne, by możliwe było tworzenie takich form, jak prace profesora, tym większy budzi się podziw i szacunek dla Autora i jego pracy.

Profesor Henryk Lula poświęcił swoje twórcze życie głównie ceramice. Zajmuje się nią od ukończenia studiów w pracowni prof. Stanisława Horno-Popławskiego na Wydziale Rzeźby gdańskiej PWSSP, do dnia dzisiejszego.

Ceramika to sztuka trudna, która oprócz wielkiej determinacji, talentu, pracowitości i opanowania rozległej wiedzy teoretycznej z zakresu technologii wymaga jeszcze specjalistycznego przygotowania oraz kosztownego warsztatu. Dopiero spełnienie wszystkich powyższych warunków stwarza szansę na powodzenie w realizacji artystycznych marzeń. Pomimo licznych barier ceramika jest sztuką ekspansywną. Im głębiej wkracza się w świat jej tajemnic, im dłużej współpracuje się z ogniem, który kruchą glinę zamienia w niemal kamienny obiekt, a pokrywające go sproszkowane minerały w piękne szkliwo, tym więcej ukazuje możliwości w niej drzemających. Uświadamia potrzebę uczenia się i podejmowania intensywnego wysiłku, by praca przynosiła satysfakcję i oczekiwane efekty.

Henryk Lula pracownię wybudował samodzielnie i własnym kosztem. Wyposażył ją też w swojej konstrukcji piec i inne niezbędne urządzenia. Sukcesywnie uzupełniał wiedzę teoretyczną z zakresu technologii, korzystając z literatury polskiej i zagranicznej. Pozwoliło mu to już w roku 1963 rozpocząć całkowicie autonomiczną działalność artystyczną, która w kolejnych latach zaowocowała licznymi wystawami i osiągnięciami w kraju i za granicą, wśród nich znalazło się trzykrotne zaproszenie na sympozja ceramiczne do Niemiec.

Jego ówczesną działalność w dziedzinie ceramiki docenił też, pełniący w tym czasie funkcję rektora PWSSP w Gdańsku prof. Władysław Jackiewicz, który w 1977 roku zaproponował Henrykowi Luli objęcie kierownictwa pracowni ceramiki po odchodzącej na emeryturę prof. Hannie Żuławskiej. Dzięki temu dane było mi i wielu innym studentom spotkanie z profesorem jako ceramikiem i pedagogiem. Ceniłam sobie atmosferę jaką stwarzał swoją osobowością, bezpośredniością kontaktów ze studentami, wyrozumiałością i szacunkiem wobec nich.



Baniak średni, dwuścienny, 1999
szkliwo zielone, dwuwarstwowe, wys. 25 cm, śr. 36 cm

dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskal, profesor ASP

urodzona w 1960 roku w Gdańsku. Studia na Wydziale Rzeźby PWSSP (obecnie ASP) w Gdańsku w latach 1979–1986 w Pracowni Rzeźby profesora Franciszka Duszerki, dyplom w 1986 roku. Wybrana specjalizacja – ceramika. Od lutego 1987 roku zatrudniona w macierzystej uczelni jako asystent na Wydziale Rzeźby, w Pracowni Ceramiki Artystycznej prowadzonej przez profesora Henryka Lulę. Doktor habilitowany. Obecnie pracuje jako adiunkt w tej samej pracowni kierowanej od 2001 roku przez profesor Teresę Kłaman na Wydziale Rzeźby i Intermediów. Zajmuje się rzeźbą, tzw. realistyczną, portretującą człowieka, realizowaną głównie w tworzywie ceramicznym.

1 Pierwotna wersja tekstu ukazała się z okazji wystawy *Henryk Lula, misterium ognia i ziemi*. Wystawa retrospektywna ceramiki artystycznej, Galeria PIONOVA, 7 kwietnia – 15 maja 2011.



Pracownia Ceramiki Artystycznej – wystawa semestralna,
1995 / 1996 Wielka Żbrojownia, ASP w Gdańsku

We wspomnieniach zamieszczonych w monografii *Pracownia Ceramiki Artystycznej ASP w Gdańsku*, wydanej w 2009 roku napisał: „Byłem świadomy faktu, że studia na uczelni artystycznej to nie tylko zdobywanie wiadomości, ale także wysiłek twórczy, wymagający odpowiednich warunków psychologicznych”. Profesor odnosił się zawsze do studentów i ich pracy z dużym zaangażowaniem i wrażliwością. Jego dydaktyczne credo z niezwykłą szczerością wyrażają słowa: „Każdy projekt, każda realizowana przez studenta praca była przedmiotem dyskusji na temat jej zalet i wad czy możliwości jej poprawienia. Nasze propozycje ewentualnych zmian w projekcie czy realizacji nigdy nie miały charakteru polecenia, lecz były sugestiami do rozważenia przez studenta.

Stwarzanie atmosfery sprzyjającej kreatywności wymagało od pracowników naukowych delikatności, uwypuklenia zalet i raczej tonowania wad przedstawianych projektów. Nie wystarczyło udzielanie chociażby najsluszniejszych porad; ważne było, aby student był do nich przekonany. Osobiście nigdy nie przyjmowałem wobec studenta postawy wszechwiedzącego. Nie ukrywałem też własnych wątpliwości po to, aby student wiedział, że sztuka to nie matematyka, że nie istnieją jakieś reguły, które ja znam, a on nie, że nie reguły są przedmiotem artystycznych studiów, lecz umiejętność indywidualnego wyrażania w artystycznej, niepowtarzalnej formie, własnych treści i emocji”.

Bardziej rygorystycznie Henryk Lula podchodził do studentów na etapie realizacji ich projektów. Tu liczył się dobry warsztat, bez którego nawet najlepszy projekt ceramiczny może dużo utracić ze swej wartości. A techniczno-artystycznych problemów przy realizacji ceramiki jest wiele.

Jako studentka starałam się korzystać z tych wszystkich możliwości, które oferowała pracownia ceramiki, jej atmosfera i kontakty z prowadzącymi. Los sprawił, że zostałam zatrudniona w niej jako asystentka. Lata współpracy z Profesorem były dla mnie kontynuacją studiów, uczeniem się od niego ceramiki, poznawaniem różnych tajników technologicznych, wspólnym eksperymentowaniem, na przykład przy tworzeniu receptur szklivi. Było to również ciągle staranie, by pościć choć w części jego umiejętność robienia korekt studentom. Za każdym razem na nowo przeżywałam to miłe zaskoczenie, gdy Profesor po długiej, cichej i uważnej obserwacji pracy studenckiej wypowiadał pierwsze zdanie zawsze trafiające w dziesiątkę. Zachodziłam w głowę, jak on to robi? Dziś już wiem: to Mistrz.

Tak wiele można się nauczyć od Mistrza. Również cech tak ważkich w ceramicznej twórczości, jak pracowitość, rozwaga, pokora wobec ceramicznego tworzywa, cierpliwość, ale też uczciwość w pracy. Brak tych walorów zbyt często skutkuje przykrą niespodzianką, gdy po otwarciu pieca zamiast wymarzonego obiektu zobaczymy zapis naszych błędów i zaniedbań.

Technika ta nie lubi i nie toleruje chodzenia na skróty. Dobrze przygotowana do pracy glina, czyli masa ceramiczna, jest zwykle wspaniale plastyczna, miła w dotyku i aż kusi, by coś z niej ulepić. Lekko ulega naszym palcom. Wydaje się, że można z niej zrobić wszystko, cokolwiek zechcemy. Jednak, podlegając prawom przyrody, ma też wiele ograniczeń, które ceramik musi poznać, by umiejętnie z niej korzystać. Łatwo pozostawić w niej ślad, ale równie łatwo może on być zapisem nieumiejętności czy braku decyzji podczas procesu kreacji. Utrwalona w ogniu bezlitośnie zapisze dla przyszłości naszą niedoskonałość.

Ukształtowana z wilgotnej gliny forma musi wyschnąć przed wypaleniem. Schnąc, oddaje wodę, kurczy się, czasem pęka i zwykle mniej lub bardziej się deformuje. Wytrawny ceramik wie, że umiejętne suszenie gotowej, ulepionej formy to częstokroć połowa sukcesu. Następny etap pracy to wypał. Jego umiejętne przeprowadzenie, uniknięcie pęknięć, a nawet całkowitego zniszczenia w wyniku wybuchu niedosuszonych form, daje w efekcie biskwitowy obiekt, wypaloną glinę czy terakotę.

Kolejny etap to szkliwa i szkliwienie – chemia lub jak wolą laicy, alchemia.

Szkliwa ceramiczne to bezkresna niczym ocean dziedzina, która dla niejednego ceramika jest przedmiotem nieustannych poszukiwań i eksperymentów. Wprawdzie można już, również w Polsce, kupować gotowe szkliwa, ale doświadczony ceramik woli własne, oryginalne i niepowtarzalne. Receptura szkliwa powstaje w często długim procesie licznych prób i błędów, wielu wypałów. A moment, gdy z pieca wyjmujemy wreszcie upragnioną próbkę szkliwa dokładnie takiego, jakie sobie wymarzyliśmy, jest chwilą radości, chociaż efektem odkrycia jest zaledwie próbka, a nie dzieło sztuki.

Ceramiczne obiekty prof. Henryka Luli są owocem długoletniego, dogłębnego, cierpliwego i prawdziwie pełnego pasji procesu samodoskonalenia się ich twórcy. Ponadczasowe, urzekająco oszczędne i wysmakowane kształty zdają się pochodzić z innej rzeczywistości. Nie ma w nich miejsca na zawahanie autora, nie ma przypadku, dowolności ani błędów. Precyzyjne i niemal nie-ludzko perfekcyjne – trudno uwierzyć, że są dziełem ludzkich rąk. Opowiadają o pięknym, dobrym, pełnym harmonii istnieniu. O możliwości odnajdywania proporcji, doskonałości tu, w naszym świecie. Tchną wewnętrzną siłą i pewnością swojego istnienia. Dają poczucie spokoju i ładu, poczucie radości. Ich idealnie opracowana materia zachwyca i zdumiewa. Nie można się powstrzymać, by ich nie dotknąć. Zmysłowa, niemal ciepła gładkość uzupełnia wzrokowe doznania.

Szkliwa-unikaty, samodzielnie tworzone przez autora, precyzyjnie dopasowane do kształtu form, dopełniają je tak, że zdają się być nierozdzielną jednością.

Formy tworzą ze sobą zestawy kompozycyjne, w których nawzajem podkreślają swoje zalety i unikatowe walory. Wybuchają wspólną urodą kolorów szkliw oraz ich struktur. Jeśli kiedykolwiek próbowało się samemu zrobić szkliwo, nie można nie pokłonić się Mistrzowi.

Tym tekstem chcę powiedzieć:

DZIĘKUJĘ, DZIĘKUJEMY MISTRZU!



Patera cętkowana, 2002
szkliwo dwuwarstwowe, ugrów, wys. 6 cm, śr. 45 cm



Kompozycja dwuczęściowa, 2019
glina biała kamionkowa
szkliwo białe lekko zabarwione miedzią, redukowane
wys. 60 × 70 × 47 cm



Kompozycja z kulą, 2007
szkliwo białe i żelaziste
wys. 59 × 68 × 43 cm



Misa ażurowa, 1997
szkliwo białe, lekko redukcyjne
wys. 17 cm, śr. 46 cm

O Pracowni profesora Henryka Luli

Wioletta Ulatowska

Kiedy zaczęłam studia, Henryk Lula od dziesięciu lat pracował w PWSSP i był kierownikiem Katedry Specjalizacji i Pracowni Ceramiki Artystycznej, która mieściła się w budynku przy Targu Węglowym 6. W czasie, kiedy zaczynałam swoją przygodę z ceramiką, Henryk Lula otrzymał tytuł profesora. Prace Profesora zachwycały mnie formą, rozmiarem i precyzją, a przede wszystkim sposobem wykonania. Moje spotkanie z ceramiką zaczęło się już w liceum plastycznym. Nie mogłam się doczekać, kiedy będę mogła robić to, co sprawia mi największą przyjemność. W okresie, gdy studiowałam (1988–1993), na ceramikę mogli iść tylko studenci malarstwa i rzeźby – zdecydowałam się na rzeźbę. Specjalizację wybierało się na drugim roku. Musiałam czekać cały rok, aby znaleźć się w pracowni profesora Luli. Zanim jednak dopuszczono nas do realizacji własnych pomysłów, należało przejść przygotowanie technologiczne. Nie ominęła nas też faza projektowania. Projekt musiał być dobrze przygotowany i omówiony. Zawsze zasypywałam Profesora swoimi koncepcjami i miło mi było słyszeć: „Może wybrać pani to, co się pani podoba”. Profesor zawsze coś skrzętnie notował w swoich zeszytach – jak później się okazało, przy każdym nazwisku był rysunek i opis wykonanej przez studenta pracy – często notatka dotycząca szkliwa, które każdy student musiał stworzyć samodzielnie.

Proces przygotowania gliny był długi i żmudny. Oczyszczanie w młynie kulowym, szlamowanie i mieszanie gliny z szamotem, osuszanie w gipsowych kuwetach powodowały, że glina ceramiczna była na wagę złota. W związku z tym realizowaliśmy tylko jeden duży projekt na semestr. Pracownia była niewielka, więc gotowe wysuszone prace zjeżdżały specjalną windą do piwnicy, gdzie mieściły się piece. Profesor osobiście ładował i doglądał wypałów. Po wypale biskwitowym oczyszczaliśmy bardzo starannie prace, aby ostatecznie je poszkliwić. Szkliwa w pracowni przechowywano w wiadrach, przy których wisiały ich próbki otrzymane w wyniku wypału w różnych warunkach. Zazwyczaj szkliwo bardzo szybko osiadało i przybierało formę zwartej, twardej bryły. Doprowadzenie go do konsystencji lejnej było niezwykle pracochłonne. Szkliwienia natryskowo dokonywał sam Profesor w specjalnie przygotowanej do tego komorze. Często łączył kilka rodzajów szkliw, aby uzyskać dodatkowe efekty. Wypał redukcyjny w piecu elektrycznym wykonywał osobiście. Jeżeli cały proces przebiegł pomyślnie, gotowe prace prezentowano na wystawie, a potem przechowywano w szkolnym archiwum.

Oczywiście, jakby inaczej, do mojego dyplomu z rzeźby dołączony był aneks z ceramiki zrealizowany w porcelanie.

Po studiach przez rok miałam możliwość pracować jako asystentka w pracowni Profesora. On sam był wówczas mocno pochłonięty renowacją pieca kaflowego w Dworze Artusa w Gdańsku.

Wioletta Ulatowska

Absolwentka PWSSP (aktualnie Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku. Dyplom w 1993 roku w Pracowni rzeźby prof. Stanisława Radwańskiego. Aneks w Pracowni ceramiki prof. Henryka Luli. W latach 1993–1995 pracowała w Pracowni ceramiki artystycznej w charakterze asystenta. Instruktor zajęć ceramiki i rzeźby w Klubie „Plama” w Gdańskim Archipelagu Kultury. Uczestniczka plenerów i wystaw, wyróżniona w Gdańsku, Warszawie, Mino (w Japonii). Współzałożycielka Przedszkola „Skrawek Nieba” oraz Szkoły Podstawowej Montessori w Kowalach. Nauczycielka edukacji przedszkolnej i szkolnej.



O profesorze Henryku Luli

Tomasz Skórka

Profesor często podkreślał walor trwałości ceramiki. Gлина jest materiałem, który dzięki wypalowi skutecznie opiera się atmosferycznym presjom. Mimo oczywistej kruchości materia ta pozostaje gotowa do złożenia nawet po wydobyciu z archeologicznych głębin. Owa myśl to jeden z niezniszczalnych kawałków, który w moim wyobrażeniu zbudował potrzebę rozumienia istoty materii rzeźbiarskich, co w przypadku ceramiki oznacza widzenie formy tak, aby rozpad jej nie szkodził, żeby kruchość była wartością determinującą, a byt rzeźby wydawał się uzasadniony nawet w kawałkach. Pancerna delikatność jest dobrą metaforą żywej natury. Jest też cechą szczególną Pana Profesora. Osadzona w tym rygorze jego twórczość owocuje rzeczami czystymi, tworzonymi pod pretekstem naczyniowej funkcjonalności. Przypomina pracę owada, który buduje konstrukcję zawsze doskonałą, bo niezbędną dla jego egzystencji.



dr hab. Tomasz Skórka

Urodzony w 1971 roku w Polczynie Zdroju. Studia na ASP w Gdańsku na Wydziale Rzeźby, dyplom w 1996 roku w pracowni prof. Stanisława Radwańskiego. Od 1996 roku związany zawodowo z Wydziałem Rzeźby i Intermediów. Obronił doktorat: „Rzeźba figuratywna jako urzeczywistnienie fenomenu powtarzalności natury” i habilitował się: „Rzeźba figuratywna jako zbiór przedmiotów niepotrzebnych”

Kula trójdzielna zielono-ugrowo-niebieska, 1986
terakota, szkliwo redukcyjne
wys. 35 cm, śr. 43 cm
ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

< **Butla wysmukła**, 2012
szkliwo zaciekowe, redukcyjne
wys. 85 cm, śr. 30 cm



Patera turkusowa, 2001
 glina kamionkowa biała
 szklivo turkusowe i białe
 wys. 7 cm, śr. 47 cm

Butla smukła falista, 2016
 glina kamionkowa biała
 szklivo błyszczące zielone
 wys. 87 cm, śr. 31 cm





Baniak trójdzielny srebrny, 2012
kamionka biała
szkliwo srebrne redukcyjne
wys. 25 cm, śr. 35 cm

W pracowni o pracowni.
Rozmowa z profesorem Henrykiem Lulą
Katarzyna Jóźwiak-Moskal

Henryk Lula: Ten piec też robiłem sam i on w zasadzie nie różni się od pieców najlepiej wykonanych przez niemieckie firmy. Brak mi tylko ich elektroniki.

Katarzyna Jóźwiak-Moskal: Właśnie to widzę. Opowiedz, proszę, jak powstał. Najpierw trzeba było kupić cegły, tak?

HL: Tak.

KJM: To cegły szamotowe?

HL: Nie, to są tak zwane cegły lekkie.

KJM: A gdzie je kupowałeś?

HL: W Leśnicy.

KJM: W którym roku budowałeś ten piec?

HL: Ojej, nie pamiętam dokładnie, nie prowadzę kalendarza.

KJM: A tak orientacyjnie? W 1990?

HL: Mam ten piec już około dwudzieścia lat.

KJM: Czyli od końca lat dziewięćdziesiątych mniej więcej? Jeszcze pracowałeś wtedy na uczelni?

HL: Tak.

KJM: A skąd wiedziałeś, co, jak i gdzie? Teraz mamy Internet, wrzucamy hasło, pytanie i wyskakuje nam ileś odpowiedzi, wiadomości. Ale wtedy przecież tego nie było, skąd więc się brało takie informacje, adresy itp.?

HL: Trzykrotnie uczestniczyłem w sympozjum ceramicznym w Niemczech. W pobliżu Bremy jest fabryka, gdzie takie piece produkują. Pojechałem tam, a oni dali mi różne katalogi, które mam do dzisiaj. Poza tym zdobyłem katalog Kanthala, szwedzkiej firmy produkującej druty oporowe...

KJM: Co to znaczy: zdobyłem? Takie tajemnicze słowo.

HL: W owym czasie było w obiegu wiele jego synonimów, nie tylko tajemniczych. Otóż koleżanka Izabela Lejwoda, która razem ze mną studiowała, też chciała sobie zbudować pracownię i piec do wypalania ceramiki. Jej mąż, który był pierwszym mechanikiem na statku, przywiózł ze Szwecji katalog Kanthala. Ale ona tego katalogu w ogóle nie potrzebowała i mi go wypożyczyła, mam go do dzisiaj. Korzystałem z niego przy konstrukcji swoich pieców i nie tylko swoich. Także inni ceramicy, którzy budowali piece, zwracali się do mnie o obliczenia elektryczne. Robiłem je bardzo szybko, bo w katalogu są tabele, gdzie można odczytać moc pieca, średnicę drutu, jego długość itp. Wszystko tam jest. W przeciągu kilku minut mogłem całość obliczyć.

KJM: Ale wcześniej już musiałeś mieć do czynienia z takimi problemami? Bo gdybym na przykład ja wzięła do ręki taki katalog, pewnie niewiele by mi powiedział.

HL: Gdybyś była zainteresowana naprawdę, to byś się zorientowała.

KJM: Być może... Myślę jednak, że to dobre wykształcenie, poczynając od szkoły podstawowej, gdzie miałeś tak zwane prace ręczne, a później także praca w fabryce pomagały potem w realizowaniu planu budowy pracowni i nie tylko.

HL: Tak, to na pewno pomogło, bo tam nauczyłem się podstaw mechaniki.









KJM: No właśnie. A umiejętności spawania też?

HL: W fabryce nie spawałem. Ale spawanie? Nic trudnego. Kupiłem spawarkę i to nie jakąś profesjonalną wyprodukowaną w fabryce, tylko amatorską, którą zbudował mechanik z Gdyni. Mam ją do dzisiaj w Brodnicy. No i normalnie: zakładasz elektrodę i próbujesz. Na oczy zasłona z ciemnego szkła i już.

KJM: Czyli metodą prób i błędów?

HL: Tak, metodą prób i błędów. Po prostu się uczysz, aż się nauczysz.

KJM: A jednak to niesamowite... No dobrze, zbudowałeś piec i pierwszy wypał. Czy z pierwszego pieca pierwszy wypał był od razu udany?

HL: Pierwszego pieca tu w ogóle już nie ma. On stał tam. Potem podarowałem go koledze Józefowi Figieli. Ma go jeszcze w Wieżycy, w swoim letnim domu. W tamtym piecu zrobiłem szereg pięknych prac, które zostały sprzedane do muzeów. Niestety miał swoje wady. Gdy go budowałem, miałem kanthal, ale nie drut, tylko tasiemkę, dość cieką i ona się często przepalała. Poza tym błędy polegały na tym, że nie potrafiłem jeszcze prawidłowo obliczać elektrycznych wartości i w związku z tym piec palił bardzo szybko.

KJM: Jak mogłeś sprawdzić przybór temperatury? Nie było przecież elektrycznego oprzyrządowania, na przykład programatora. Obsługiwałeś piec ręcznie?

HL: Tak. Dziś wiem już, że piec nagrzewa się wolniej, jeżeli ma dłuższe druty, większy opór. Zmniejsza się moc. W tej chwili potrafię to obliczyć na podstawie wykresów, które są w katalogu Kanthala.

KJM: Teraz, po wszystkich próbach, ale przecież dawniej nie miałeś tego katalogu. Dlatego pytam, czy pierwszy wypał, w pierwszym piecu był udany od razu, czy może były „skuchy”?

HL: Był udany, ale jak mówiłem, zbyt szybko palił, więc większe prace czasem mi pękały.

KJM: Budując nowy piec, miałeś już katalog, zdobyłeś prawidłowy kanthal. Rozumiem, że piec powstał na bazie doświadczenia podpartego materiałami źródłowymi, na przykład katalogami, w których mogłeś sprawdzić, jakie są potrzebne przekroje, jaka moc itp. Ale przy pierwszym piecu nie miałeś tego wszystkiego. To skąd informacje, wiedza?

HL: No nie miałem. Wiedziałem, że potrzebna jest cegła szamotowa. Była tylko ta ciężka. I następny piec, który tu stoi, też zbudowałem z ciężkiej cegły, przez co zużywa on bardzo dużo prądu.

KJM: Ale biskwit wypala się w nim dobrze?

HL: Biskwit bardzo dobrze, szkliwo też bardzo dobrze się wypala, tylko on zużywa o połowę więcej prądu niż ten nowy. Ten nowy ma moc 14 kW i pali 6–7 godzin, natomiast tamten starszy, ma 24 kW i pali co najmniej 10 godzin.

KJM: Co dla ceramiki zasadniczo jest dobre.

HL: Niekoniecznie. Każdy piec można zbudować tak, aby wypalał w zaplanowanym czasie.

KJM: Wracając do budowy, skąd się brało wtedy cegłę szamotową? Dziś mogę pójść na przykład do popularnego dużego sklepu z materiałami budowlanymi i kupić ją po prostu.

HL: Przedtem też można było ją kupić, tylko była ona inna, gorsza. Teraz cegły są równiutkie, wymiarowe i kształtne. Te stare na przykład kruszyły się i pękały.

KJM: Ale wszystkie kształtki sam przycinałeś oczywiście?

HL: Oczywiście.

KJM: Szlifierką kątową?

HL: Tak i diamentową piłą tarczową. Drzwi robi się w pierwszej kolejności. Najpierw się przycina ich elementy, potem układa w metalowej obudowie

i całość ręcznie szlifuje. Potem w miejsce styku drzwi z wnętrzem pieca układa się odpowiedniej grubości tekturę. To konieczne, gdyż luz między drzwiami i wnętrzem pieca umożliwia swobodne rozszerzanie się jego części w wysokiej temperaturze. Po tym zabiegu zamyka się drzwi i kontynuuje budowę wnętrza pieca, zaczynając od otworu drzwiowego itd. Ostatni piec zbudowałem z cegły, która wytrzymuje bardzo wysoką temperaturę, dzięki swej lekkości jest dobrym materiałem izolacyjnym, zatrzymuje długo ciepło i przez to zużywa mniej prądu. Poza tym jest łatwa w obróbce.

KJM: Ale też wolniej stygnie.

HL: Tak, wolniej stygnie.

KJM: A to ważne i dobre dla ceramiki, dużej zwłaszcza.

HL: Wiesz, ale to też wada, bo na przykład jak redukuję, to redukcja czasem się cofa.

KJM: Ale wracając do tego – „i tak dalej” – wszystko, co mówisz, że tu trzeba dołożyć, tu trzeba tekturę, żeby był dystans itp., to są informacje, które zdobyłeś w trakcie lat pracy. Ale gdy się pierwszy raz jakąś rzecz robi, pierwszy taki piec buduje, to skąd wiadomo, skąd wiedziałeś, jaka powinna być grubość, liczba cegieł, że to ma mieć taki kształt? Skąd wiedziałeś, jak to zrobić?

HL: Trudno powiedzieć, że wiedziałem, bo gdybym wszystko wiedział, to bym takiej grubej ściany tu nie postawił (drzwi starego pieca – KJM), ponieważ potem potrzebne są solidne zawiasy, żeby to się dało poruszyć.

KJM: Tu są zawiasy bardzo solidne, na łożyskach. Też sam zrobiłeś?

HL: No oczywiście! To znaczy, łożysk to już sam nie robiłem.

KJM: A skąd pomysł, że zawiasy do drzwi na łożyskach?

HL: Przecież wiedziałem, że takie ciężkie drzwi, jeśli nie będą na łożyskach, tylko na jakimś innym materiale, obniżą się. A jak na dole znajduje się łożysko oporowe, to nie będzie się zużywało. A poza tym, lekko się otwiera i zamyka.

KJM: Ano lekko.

HL: A w tym nowym piecu, to zrobiłem inaczej. Tu nie ma łożysk, ale w górnym zawiasie jest śruba, której dokręcanie podnosi drzwi.

KJM: Czyli jeśli się trochę obniżą, możesz je podnieść?

HL: Tak.

KJM: A skąd ten pomysł?

HL: Nie chciałem robić na łożyskach, bo to jednak dość skomplikowane i kosztowne. Łożyska muszą mieć obudowy, których wykonanie zlecałem tokarzowi. Więc wymyśliłem taką rzecz.

KJM: A teraz, proszę, powróćmy jeszcze do starego pieca, bo jego początki są bardzo interesujące. Jeśli chodzi o spirale, a konkretnie kształtki pod spirale, czy można było je kupić? Mówiłeś, że w pierwszym piecu nie miałeś spiral tylko taśmę kanthalową? To jak ją zamontowałeś?

HL: Tak. Taśmę wyginałem w wężyk i kładłem na półeczkach wykonanych w zaprawie szamotowej, z której zrobione były wszystkie wewnętrzne ściany pieca. Ale taśma, nagzewając się, często wypadała. Później dowiedziałem się o rurkach Pitagorasa. Nie wiem, dlaczego tak się nazywają. Wiem, że Pitagoras nie mógł ich wymyślić. Rurki te, produkowane przez Instytut Materiałów Ogniotrwałych w Gliwicach, są bardzo dobre, wręcz niezastąpione. Nadziane na nie spirale kanthala nie mogą się odkształcać. Zawieszone na porcelanowych haczykach umożliwiają swobodne rozprzestrzenianie się temperatury w piecu. Ten nowy piec paliłem już na 1300° C i zachował się świetnie. Przy budowie pieca do wypalania ceramiki trzeba użyć odpowiedniego rodzaju kanthalu. Jest ich bowiem aż pięć.



Różnią się wysokością osiągalnej temperatury, powyżej której ulegają stopieniu. Najwyższą temperaturę 1375° C osiąga kanthal oznaczony symbolem A1. Wyglądem nie różni się on od innych, (A – 1330° C, DSD – 1280° C, DSI – 1150° C, Alkrothal – 1050° C), lecz w handlu jest oznaczony zieloną metką. Przy budowie dwóch pierwszych pieców popełniłem błąd. Spirale kanthala należy rozmieszczać na czterech ścianach i na podłodze. Ja umieszczałem je także w stropie, co nie jest wskazane. Korzystnie, aby temperatura w dolnej części pieca była o kilka do kilkunastu stopni wyższa niż w jego części górnej. Taki rozkład temperatury sprawia, że szkliwo mające tendencję do spływania czyni to szybciej w wyższej temperaturze niż w niższej. W efekcie powierzchnia formy staje się napięta i gładka. Przy odwrotnym rozkładzie temperatury szkliwo się marszczy i tworzą się fale i nierówności.

KJM: Obecnie możemy też kupić sprzęt do ładowania pieca, na przykład półki, podstawki itp. Kiedyś tego nie było, więc półki do pieca robiłeś sobie sam?

HL: Tak, z zaprawy szamotowej.

KJM: Pamiętam, że gdy na studiach zaczęłam uczęszczać na zajęcia w pracowni ceramiki, to każdy student jako pierwsze zadanie miał zrobić półkę do pieca. Była taka drewniana ramka i w niej ubijało się szamot, który potem się wypalało.

HL: Tak było.

KJM: Jeszcze trochę takich półek mamy wciąż w pracowni. Wprawdzie już ich nie używamy. Są raczej ciężkie.

HL: Tak, były ciężkie i dosyć słabe, pękały, co groziło zniszczeniem prac w piecu.

KJM: Ale nie było wiele takich przypadków-wypadków. Z tego, co pamiętam, raczej nie. Jakość i trwałość półek chyba zależała także od tego, czy student trochę bardziej starannie ubił szamot w ramce, czy byle jak.

HL: Tak. A teraz są już półki gotowe. Te pochodzą z fabryki Lubiana. Są stłuczka. Kiedy pękały, wyrzucano je. Czasem narożnik pękł, a reszta półki była dobra, jeśli się ją zmniejszyło. Takie właśnie zdobyłem.

KJM: Przyznam, że podobne półki bez narożnika to myśmym z Krystyną (Andrzejewską-Marek) specjalnie sobie przygotowywały, przycinały, bo czasami właśnie takie niewymiarowe są potrzebne. Na przykład gdy jedna z ceramik jest pionowa i dość wysoka. Wtedy brak rogu jest bardzo potrzebny, żeby dobrze załadować piec.

HL: Tak, czasem takie się przydają.

KJM: Natomiast obecnie w sklepach dla ceramików można także zaopatrzyć się w sprzęt do ładowania pieców, w tym i półki. Są i takie dość cienkie, żłobkowane od spodu, a zatem lekkie. Na razie sprawdzają się dobrze. Ale wróćmy, proszę, do samego pieca. Wybudowałeś go. Zespawałeś ramę, przyciąłeś cegły itd. Zrobione, stoi. Ale spirale, cała elektryka i obsługa elektryki? Skąd wiedziałeś, jak wszystko połączyć, podłączyć, żeby działało? Teraz wrzucam pytanie do internetu i otrzymuję wiele informacji do wyboru, biorę katalogi, te czy inne i to samo. A ty i pierwszy twój piec, jak to było?

HL: Najpierw musiałem ustalić potrzebną moc pieca, a zrobiłem to na podstawie obserwacji pieca Alkiewiczów w ich pracowni w Sopocie przy ulicy Chrobrego.

KJM: To były piece kupione, gotowe?

HL: Nie, też budowane samodzielnie. Obliczenia zrobił im inżynier elektryk, ich przyjaciel. Wymierzyłem, obliczyłem pojemność –, zapamiętałem moc ich pieca. Mój drugi, największy piec jest na 380 V. Ma trzy obwody, co oznacza, że wszystkie spirale są podzielone na trzy części i podłączone bezpośrednio do prądu. Są trzy fazy, łączą się na trójkąt albo gwiazdę. Przełącza specjalny przełącznik.



KJM: Kosmos. Trójkąt i gwiazdy. Skąd to wiedziałeś? Przecież szkoły dla elektryków nie kończyłeś.

HL: No, to wiedziałem już z gimnazjum.

KJM: Dobra szkoła, gimnazjum przydaje się...

HL: Z katalogu brałem dalsze wiadomości. Jeśli założyłem na przykład, że piec ma mieć 24 kW, a są trzy obwody elektryczne, to podzieliłem te dwadzieścia cztery na trzy, każdy po 8 kW. W katalogu wyszukiwałem najbardziej odpowiedni drut do 8 kW, średnicę, długość. Ważne, by pamiętać, że im dłuższy drut i grubszy, tym mniejsza jest różnica między maksymalną temperaturą w piecu a temperaturą samego drutu.

KJM: Większa czy mniejsza?

HL: Mniejsza. Jest bardzo korzystna dla pieca. Dlatego jeżeli spirala wytrzymałe 1300° C, a w piecu uzyskujesz temperaturę 1200° C, to różnica wynosi niekorzystne 100° C. A jeżeli ta różnica będzie wynosiła 25° C, możesz uzyskać 1275° C, a to jest korzystne.

KJM: Tak, rozumiem.

HL: To się mierzy tak zwanym obciążeniem drutu, czyli liczbą watów na centymetr kwadratowy powierzchni drutu. Ponieważ z katalogu wynika, że najlepsze jest obciążenie 2,5 W/cm², to według tego znajdowałem odpowiednią długość i średnicę drutu. Oczywiście korzystne byłoby dalsze obniżenie wartości Wat na centymetr kwadratowy, lecz w takim przypadku drut byłby tak duży, że nie zmieściłby się w piecu. Poza tym katalog też informuje, jaka powinna być średnica pierścieni i jakie między nimi odległości. To wszystko trzeba brać pod uwagę.

KJM: Dzięki katalogowi dużo wiemy. Ale przecież pierwszy piec robiłeś bez niego. Rozumiem więc, że doszedłeś do celu metodą prób i błędów?

HL: No tak. Ale też trochę o prądzie wiedziałem. Ten piec daje możliwość włączania go na 220 V i na 380 V, jest ma bowiem przełącznik na trójkąt-gwiazdę.

KJM: Czyli mówiąc w sposób uproszczony, nie wszystkie spirale muszą grać naraz?

HL: One zawsze grzeją wszystkie, tylko włączone na 220 V wydzielają mniej ciepła, niż gdy są włączone na 380 V. Co to jest trójkąt-gwiazda? Spróbuję to wyjaśnić. Każdy przewód trójfazowy zawiera cztery izolowane druty miedziane lub aluminiowe. Trzy z nich są pod napięciem prądu, czwarty natomiast, izolowany zwykle brązowym plastikiem, jest zerem, czyli bez prądu. Wyobraźmy sobie to w postaci graficznej. Na papierze narysujmy trzy punkty w równej odległości od siebie. Te punkty, które wyznaczają trójkąt równoboczny symbolizują druty przewodzące prąd. W środku trójkąta umieszczamy punkt symbolizujący zero. Wyobraźmy sobie, że boki tego trójkąta są odbiornikami prądu, na przykład trzema odcinkami drutu kanthalowego, to będzie połączenie w trójkąt, czyli na 380 V, natomiast połączenie jednego końca drutu z kablem przewodzącym prąd, a drugiego końca z zerem jest połączeniem w gwiazdę, czyli na 220V.

KJM: Dla mnie to w dalszym ciągu wiedza tajemna. Kiedy wymyśliłeś sobie, jak piec ma wyglądać? To zapewne najpierw był projekt, czy tak?

HL: Tak.

KJM: Projekt obejmować musiał wymiary wszystkich stalowych kątowników, punkty ich połączeń, sposób układania cegieł, w tę czy w inną stronę itp. Czy ten projekt całkowicie stworzyłeś sam?

HL: Tak, oczywiście, że sam.

KJM: Powiedziałeś, że pierwszego pieca już tu nie ma. Ile ich zatem zrobiłeś? Co najmniej trzy?



HL: Tak, duże trzy. Czwarty jest u góry, na antresoli pracowni, taki mniejszy, doświadczalny. Pierwszy, jak już mówiłem, stoi w Wieżycy. A tu jest jeszcze piąty, ten malutki, zrobiłem go do topienia srebra.

KJM: Ale nadaje się do wypalania próbek szkliv na przykład?

HL: Jak najbardziej. I to bardzo szybko można sprawdzić. W przeciągu godziny wypał jest gotowy.

KJM: Super. Mały piecyk, taka precyzyjna miniaturka. Piękny jest.

HL: Teraz niestety nie działa, w jednym miejscu prawdopodobnie stykają się spirale, więc zwarcie wysadza korki. Musiałbym po odkręceniu tej ścianki, wysunąć spirale, wyciągnąć rurki i znaleźć miejsce styku.

KJM: O, a tu jest następny sprzęt – toczek elektryczny. I znowu podłączenie silnika elektrycznego i te wszystkie koła zębate. A tu młyn kulowy do mlenia gliny do przygotowywania masy ceramicznej. W pracowni uczelnianej mamy wciąż ceramiczny młyn kulowy, taki jak ten, do którego też robiłeś wszystkie koła do przekładni.

HL: Ponieważ ten szkolny się ciągle psuł.

KJM: No właśnie. I już się nie psuje. W tym młynie nadal studenci przygotowują masę z gliny łęborskiej, między innymi w ramach zajęć z podstaw technologii ceramicznej, które teraz prowadzę. [Profesor uruchamia toczek]

KJM: To jest sprzęt, który też zrobiłeś sam?

HL: Sam zrobiłem, wszystko pospawałem, oczywiście tylko silnik kupilem.

KJM: A te koła do przekładni też kupione?

HL: To są koła drewniane, które wytoczyłem. Jest ich tu kilka o różnej średnicy, aby można było, po przełożeniu paska klinowego, uzyskiwać różne szybkości obrotów tarczy. Koła te są wycięte z płyty wiórowej oklejonej z dwóch stron twardą płytą pilśniową i połączone w jeden blok. Jak je wytoczyłem? To była dość interesująca operacja. Nie mam tokarni, ale mam dużą heblarkę, którą heblowałem wszystkie deski, krokwie i belki potrzebne do budowy pracowni w Brodnicy Dolnej. Tę maszynę też zbudowałem sam. W sklepie metalowym w Kościerzynie kupiłem wał z nożami, łożyskami i ich obudowami umożliwiającymi przykręcenie go śrubami do metalowego stołu heblarki. Ów wał ma wystające z łożysk końcówki. Na jednej z nich znajduje się kółko z rowkiem na pasek klinowy, natomiast druga jest gwintowana, z nakrętkami. Można na niej zakładać na przykład kamień szlifierski. Po wywierceniu odpowiedniej średnicy otworu w interesujących cię kołach zamocowałem je na tej końcówce wału. Do stołu heblarki przykręciłem bezpieczną podpórkę dla dłuta i włączyłem silnik o mocy 4 kW. 3000 obrotów wału wraz ze źle wyważonymi kołami powodowało przerażający hałas i drżenie ciężkiej maszyny. Odczekałem chwilę, gdyż nie byłem pewny, czy siła odśrodkowa nie rozerwie kół, po czym najostrożniej przystąpiłem do ich toczenia.

KJM: Mechanizm powstały z tych kół przekłada siłę silnika na obroty ramienia z mocą odpowiednią do pokonania oporu materiału. I znowu pytanie – skąd wiedziałeś, że tak to trzeba zrobić?

HL: Trzeba było obliczyć, ale to nietrudne obliczenia.

KJM: Masz może jeszcze gdzieś rysunki, projekt do tego toczka? Czy nie przypominają czasem rysunków maszyn Leonarda da Vinci?

HL: Może gdzieś mam, nie wiem. Ale najważniejsze w nim było ustawienie tej rury idealnie w pionie i idealnie pod kątem prostym do płaszczyzny tarczy obrotowej. Drugą trudnością było wykonanie poziomego wysięgnika zamocowanego w sposób umożliwiający przesuwanie go na pionowej rurze. Wysięgnik połączony z nią dokładnie pod kątem prostym jest zakończony pionowym stożkiem wsuniętym w kulkowe łożysko. Poza tym trudność



polegała na tym, że odległość owego stożka od pionowej rury musiała precyzyjnie równać się odległości rury od środka tarczy obrotowej, inaczej bowiem po uruchomieniu toczka obrót zamocowanego na nim modelu nie byłby w jednej osi i wystąpiłoby tak zwane bicie. Zrobiłem do tego toczka sporo szablonów, które tu się dokręca.

KJM: Nawet po tych wyjaśnieniach, po których niby już wiem, jak to działa, nie przestaje być to wszystko j fascynujące. Na przykład ta drewniana konstrukcja, która wygląda trochę jak plenerowa sztaluga, co to?

HL: To rodzaj sprzętu pomocniczego do wkładania ciężkich prac ceramicznych, po ich poszkliwieniu, do pieca. Rodzaj dźwigu-żurawia. Zrobiłem go stosunkowo niedawno. Rozkłada się dość łatwo.

KJM: No tak, złożony, zajmuje niewiele miejsca w pracowni. *[Profesor rozkłada urządzenie i prezentuje jego działanie]*

HL: Tak, teraz kręcimy korbką, podnosząc poszkliwioną świeżo ceramikę, i możemy wjeżdżać z nią do pieca.

KJM: Bezdotykowo i bezdźwiganiowo.

HL: Tak. Tylko do asekuracji, żeby obiekt nie obijał się przypadkowo o ścianki pieca, przydaje się pomoc drugiej osoby.

KJM: Świetne! Czyli mamy dwa piece, mamy toczek, nawet dźwig umożliwiający wstawienie ciężkiej ceramiki po jej poszkliwieniu do pieca na wypał. A do szkliwienia potrzebny jest kolejny sprzęt – szafa szkliwierska. Ta, która tu stoi, to też twoja konstrukcja?

HL: Tak, wszystko moje. Tu jest wentylator, możliwość obracania formy w czasie szkliwienia napędem elektrycznym. Podstawa jest metalowa, a tu dodatkowa nakładka plastikowa, ochronna.

KJM: Ta plastikowa nakładka to po prostu podstawka pod doniczkę do kwiatów. Spełnia zadanie idealnie i wygląda zupełnie profesjonalnie. Całość konstrukcji jest metalowo-drewniana i wszystko to oczywiście własnoręczna robota.

HL: To bardzo potrzebne urządzenie. Przedtem wychodziłem za pracownię i szkliwiłem na zewnątrz. Ale szkliwo, które rozpryskiwało się w czasie szkliwienia, marnowało się. A w szafie szkliwierskiej może się gromadzić na tym filtrze zrobionym ze specjalnej tkaniny. Czasami je zgarniam szufelką do wiaderka i używam ponownie do wylewania (szkliwienia) środków form.

KJM: Na uczelni też mamy dużo tych tak zwanych zlewek i też je używamy. Czasami są bardzo ładne.

HL: W takich zebranych szkliwach są przeróżne surowce i czasami bardzo interesująco się łączą.

KJM: Zwłaszcza gdy jest w nich sporo srebra.

HL: Ostatnio raczej go nie używam, jakoś mi się nie podobają szkliwa ze srebrem. Ale srebra mam jeszcze sporo, bo pozostało mi po robieniu biżuterii.

KJM: O! A w szafie jest jeszcze światło?!

HL: Tak. To lampka nocna. Można ją odpowiednio ustawić, wyżej, niżej, żeby oświetlała to, co potrzebujemy.

KJM: Jestem pod wrażeniem. Powróćmy, proszę, na chwilę do młyna kulowego do przygotowywania gliny ceramicznej. Sam przygotowywałeś sobie masę?

HL: Bęben też zrobiłem sam, znaczy konstrukcję, ponieważ sam bęben, czyli kamionkowy pojemnik kupiłem i przywiozłem z Suchedniowa. Nie miałem wtenczas samochodu, ale sąsiad taksówkarz zgodził się pojechać ze mną. Przewiózł go w bagażniku „Warszawy”. *[W tym momencie rozmowy wpadła do pracowni sikorka czubatka. Przestraszona tłukła się o ściany i okna. Błyskawiczna akcja ratunkowa i uwolniony ptaszek odfrunął do sąsiadującego z pracownią lasu].*





KJM: A jak było z konstrukcją całego urządzenia?

HL: Trzeba było to wszystko zaprojektować. Najpierw jednak musiałem kupić bęben, który następnie pomierzyłem dokładnie, narysowałem maszynę, kupiłem części. Oczywiście takie koła zębate to tylko na złomowcu. Silnik ma moc 1 KW. Może to nawet za dużo.

KJM: A po zmieleniu gliny przelewałś ją po prostu przez ręczne sito?

HL: Takie miałem i mam.

KJM: Pytam, gdyż w uczelnianej pracowni używamy już elektrycznego sita wibracyjnego.

HL: Ja takiego jeszcze nie mam. *[Profesor uruchamia młyn]*

KJM: Liczba obrotów takiego bębna musi być dokładnie uregulowana. Ponownie zadam wciąż powracające pytanie: skąd wiedziałeś, jak to zrobić?

HL: Wiesz... wyobraziłem sobie, że jak będzie obracał się za szybko, to siła odśrodkowa utrzyma na ściankach materiał i kule i w ogóle nie będzie mieli. Optymalna prędkość to taka, przy której zawartość bębna unosi się na jedną czwartą wysokości jego wnętrza i ślizga się po jego powierzchni.

KJM: Mówisz – „wyobraziłem sobie” – ale tę wyobraźnię trzeba było przełożyć na właściwe liczby, prawda? Jak sobie poradziłeś w czasach bez Internetu? Jak wyliczyłeś prędkość obracania się bębna?

HL: Wyobraziłem sobie, zrobiłem i... było dobrze.

KJM: I jest!

HL: Ale mnie już nie męcz.

KJM: Trochę muszę cię pomęczyć, ponieważ myślę, że wszystko, o czym tu opowiadasz, dla młodego człowieka, który kończy studia i chciałby sobie od podstaw zbudować warsztat, jest trudne do wyobrażenia. Teraz wiele rzeczy można po prostu kupić od kogoś, na allegro, taniej, już używane...

HL: Wreszcie się przyznałeś, o co chodzi. Kasiu, od dawna znam ciebie i twoją nieprzeciętną inteligencję i wiem, że nie dla siebie domagasz się ode mnie tych informacji, lecz dla owego młodego człowieka, który kończy studia. I nie po to, aby mnie naśladował, gdyż dzisiaj żyje w zupełnie innym świecie. Myślę, że chcesz pokazać, ile wysiłku, czasu i zapobiegliwości warto poświęcić, by móc realizować swoje artystyczne marzenia.

KJM: Ano właśnie. Pracownię też sam budowałeś?

HL: To znaczy ściany zrobili murarze. Pieniądze wzięli i zostawili z samymi ścianami. Powiedzieli, że reszta należy do kominiarza. A cały strop, to wszystko, co widać, musiałem zrobić sam.

KJM: Strop, świetliki?

HL: Tak. Strop jest gipsowy.

KJM: Jak to gipsowy?

HL: No, z gipsu odlewałem. Ale to nie był mój pomysł, pierwszy tak zrobił Paweł Fietkiewicz. On przygotowywał szalunek podwieszony pod żelbetowe belki, do którego wlewał gips.

KJM: Zwykły gips budowlany?

HL: Taki gips, jakiego używa się do rzeźby.

KJM: Wzmacniał go jakoś dodatkowo, na przykład pakułami?

HL: Nie, pakuł nie używał, dawał chyba trzcinę, o ile dobrze pamiętam. Ale jemu cały strop popękał, bo jak gips wiązał, to się rozszerzał... Więc wpadłem na trochę inny pomysł: nie będę wlewał gipsu w szalunek, tylko odlewałem płyty i z gotowych układałem strop. I tak właśnie zrobiłem. Te belki są żelbetowe. One na dole rozszerzają się w takie stopki, na których układałem płyty, a potem



łączyłem je gipsem. To jest bardzo dobry strop. Właściwie nie trzeba go malować, tylko dla odświeżenia można przetrzeć.

KJM: Wygląda dobrze. Czy ten strop jest taki gruby, jak widać?

HL: Nie, to belki są wysokie. Płyty są cieńsze, mają około 5 cm. Widoczne przy świetliku belki są otynkowane gipsem i stąd złudzenie, że strop jest gruby. Zrobiłem jeszcze zamkniętą antresolę, niezbędną do pracy zimą, bo nie ma tu centralnego ogrzewania. Ogrzewam prądem, gdyż ona jest dla mnie głównym miejscem pracy.

KJM: Ale gdy tworzysz dużą formę ceramiczną, to gdzie ona powstaje?

HL: Kształt zasadniczy robię tu na dole, na tym lub tamtym kawalecie.

KJM: Po prostu ją rzeźbisz?

HL: Tak. Tu są lepsze warunki przestrzenne, na antresoli jest trochę za mało miejsca.

KJM: Lepsze warunki przestrzenne, ale trochę gorzej z temperaturą. Czy możliwa jest tu praca w glinie zimą?

HL: Jak wypalam piec, to kilka dni jest ciepło.

KJM: Gipsowy strop dobrze trzyma ciepło?

HL: Trzyma. Strop dociepliłem kartonami i papierem, jest naprawdę ciepły. Natomiast ściany ceglano-betonowe są trochę za cienkie, powinienem je pogrubzić.

KJM: Na tych ścianach drewniane regały i jeszcze jedna otwarta antresola, która jest magazynem. Oczywiście wszystko zrobione własnoręcznie? Czy ktoś ci pomagał, choćby w dźwignięciu tej konstrukcji?

HL: Pracowałem sam. Przy cięższych pracach pomagał mi mój przyjaciel Józef Baran, artysta malarz, uczelnicza legenda humoru i satyry. Poprosiłem też dwóch znajomych inżynierów budowlanych o poradę, jakiej grubości wykonać płytę betonową jako podłogę dla zamkniętej antresoli. Jeden powiedział, że 8 cm, drugi, że biorąc pod uwagę małą szerokość antresoli i dobre uzbrojenie, wystarczy 6 cm. Po tych poradach profesjonalistów byłem w rozterce, zrobiłem płytę grubości 10 cm i jest dobrze.

KJM: W głębi pracowni, pod antresolą, leżą zmagazynowane na półkach formy gipsowe, ale stoi jeszcze jakiś piec, czy mi się zdaje? Co to jest?

HL: To jest frytownik.

KJM: Masz też frytownik?! [Frytownik to piec do przygotowywania fryty, czyli przetwarzania tak zwanego surowego szkliwa].

HL: Nigdy go nie używałem. Nie miałem takiej potrzeby. Jest on jeszcze nieukończony, nie ma w nim spirali grzewczych. Ale ponieważ wszystko inne jest gotowe, to w razie potrzeby mógłbym szybko go uruchomić.

KJM: Jego też sam zrobiłeś?

HL: Tak, oczywiście, no a jak?

KJM: Myślałam, że kupiłeś gotowy. Chociaż jeden.

HL: Nie. Ale wiesz, jak tu czasami przyjdzie ktoś obcy i ogląda pracownię, i słyszy, że sam wszystko robiłem, patrzy na mnie jak na kłamcę.

KJM: Chyba rozumiem to niedowierzanie i stąd tyle moich pytań. To jednak nie codzienne, żeby niemal wszystko zrobić własnoręcznie. Pracownia i całe jej wyposażenie powstało na potrzeby pracy twórczej. A formy ceramiczne, które dzięki tej pracowni mogłeś realizować, zrodziły się najpierw w twojej wyobraźni, czy może w trakcie rysowania? Czy może na tym tu kawalecie?

HL: To zależy od konkretnej formy. Gdybyś mi pokazała jakąś, mógłbym odpowiedzieć. Bo na przykład radiolaria: najpierw wytaczam na toczku gładką kulę, a potem zanoszę ją na antresolę, siadam i...

KJM: Ale przecież ona nie jest idealną kulą.



HL: No nie jest.

KJM: A gdzie powstaje kształt kuli tak nieidealnej, że jest właśnie tak wspaniała?

HL: Robię sobie rysunek. Potem według niego przygotowuję blaszany szablon. Mocuję go tu na toczku, obudowuję tarczę obrotową i wytaczam na nim gipsową formę negatywową.

KJM: Kształt narysowany na kartce jest płaski, rysunek przeniesiony na blaszany szablon też, a forma, która z nich powstaje, jest przestrzenna i nieokrągła właśnie tak jak trzeba.

HL: Jeżeli narysujesz ładny kształt, reszta to już mechaniczna sprawa.

KJM: Ale czasami dobry rysunek przeniesione w trzeci wymiar nie jest już taki dobry.

HL: Już na etapie rysunku to przewiduję. Nie robię kształtu z cyrkla, absolutnie nie, poszukuję właściwego zróżnicowania linii. Rysuję tylko połowę konturu formy na zagiętej kartce, przy czym jej zagięcie jest osią formy. Tak złożoną kartkę wycinam po linii rysunku. Po rozłożeniu kartki widzę kontur całej formy, który nigdy mnie nie myli.

KJM: Ta praca, która leży tam pod piecem, jak powstała?

HL: To nie jest kształt z toczka. To model, który powstał tu, na tym stole.

KJM: Żeby stworzyć taką długą poziomą formę o odpowiednich proporcjach i napięciach, potrzebne jest odpowiednie odejście, wystarczająco duża przestrzeń. Ta pracownia spełnia warunki?

HL: Oczywiście. Jest 8 m długa.

KJM: Ale nie ma kanalizacji, nie ma wody?

HL: Nie, nie ma.

KJM: Każdy, kto robił cokolwiek z gipsu, wie, że do tego potrzeba sporej ilości wody. Jak odlewasz dużą formę gipsową, skąd woda?

HL: Przynoszę z domu. W wiadrach. Mieszkanie mam bardzo blisko.

KJM: Wiadrami z domu, czyli najpierw jeden dzień noszenia wody?

HL: Nie, bez przesady. Raz pójde, dwa wiaderka przyniosę, to mi starczy.

KJM: Ale potem trzeba myć ręce, posprzątać po odlewie. Wodę użytą też trzeba wylać, to przecież następne wiaderka, które wędrują tam i z powrotem.

HL: No, tak. Zbędną wodę wlewam do bębna z gliną. Gruz wysypuję tu do zbiornika i gdy jest pełno, zamawiam z przedsiębiorstwa oczyszczania miasta worek i wywóz.

KJM: A kawalety? Ten na przykład też robiłeś sobie sam?

HL: Nie, nie robiłem go.

KJM: Chociaż jedna rzecz...

HL: Tego stołu też nie robiłem. Chodźmy teraz na górę, na antresolę. Tu panuje bałagan.

KJM: Twórczy bałagan. Jest też kawalet i kolejny piec. Też sam zrobiłeś?

HL: Oczywiście.

KJM: Oczywiście, oczywiście. Półki, waga, jedna i druga laboratoryjne, młódkie. Czyli to tu powstają szkliva? *[Sypią się wypalone próbki różnych szkliv]*

HL: Tak, tu powstają różne szkliva. Receptury tworzę w domu, zapisuję różne pomysły, które przychodzą mi do głowy, a potem tu je realizuję.

KJM: Widzę chyba formę gipsową do wykonywania drobnych elementów doklejanych do ceramik?

HL: Tak, to jest akurat foremka do „igłaka”, zakupionego ostatnio przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

KJM: Tu glina zapakowana w kastrach, tu stół z imadłami. Wszędzie wiaderka ze szklivami, narzędzia. A to w miseczce?



HL: To chlorek srebra.

KJM: Dlaczego mokry? W pracowni na uczelni używamy go w postaci mniej lub bardziej zbrylonego proszku. Biało-niebieskawy, ciemniejący po wyjęciu ze słoiczka, bardzo twardy i trudny do ucierania w moździerzu przed dodaniem do szkliwa. Jest dziwnie gumowato-twardy.

HL: Jest twardy, bo wysuszony. Ja nie wysuszam. To woda.

KJM: W takiej postaci kupujemy chlorek.

HL: A ja robię sam. Odpady srebra rozpuszczam w kwasie azotowym, rozcieńczonym (nie może być zbyt mocny), a następnie, gdy się wszystko rozpuści, dodaję wodę z solą. Roztwór soli w wodzie powoduje wytrącanie się białego chlorku srebra. A potem powinno się to przepłukać kilka razy. Trzeba zawsze kontrolować, by srebro rozpuściło się do samego końca. Najlepiej użyć takiej ilości kwasu, żeby cały przereagował. Tu przydaje mi się wiedza jeszcze z gimnazjum.

KJM: To było naprawdę niezłe gimnazjum...

HL: To samo dotyczy solanki – należy dodać jej właściwą ilość, ani za dużo, ani za mało, inaczej nie wszystko się wytrąci. A ile trzeba, uczyłem się metodą prób i błędów. Generalnie, lepiej troszkę za mało dać na początek, a potem dolewać. Następnie trzeba wielokrotnie płukać. Wypłukać całą resztę kwasu, żeby został czysty chlorek srebra.

KJM: A gdzie to wszystko robisz, tu?

HL: Nie, w domu. To znaczy rozpuszczanie srebra wykonuję na balkonie, ponieważ podczas niego wydzielą się gaz bardzo nieprzyjemny w zapachu i szkodliwy. Naczynie stoi na balkonie cały dzień, jeśli trzeba. Ale potem płukanie już w łazience.

KJM: Zapytałam, mając na myśli brak wody w pracowni i konieczność przyniesienia kolejnych kilku wiader.

Wiemy już zatem bardzo wiele, prawie wszystko o tym, jak ceramik przygotowuje sobie miejsce do pracy. Najpierw trzeba sobie pracownię zbudować, potem należy postawić piec. Jego budowa wiąże się z przygotowaniem projektu, zdobyciem materiałów, nabyciem wystarczającej wiedzy o elektryczności, by ją podłączyć. Potem należy sobie skonstruować młyn kulowy do uzdatniania gliny i przygotowywania odpowiedniej masy ceramicznej. Tu niezbędna jest wiedza o mechanice dla określenia prędkości obrotów itp.

HL: Do mierzenia temperatury w piecu kupiłem sobie w Niemczech bardzo proste i dobre urządzenie.

KJM: Miałeś je już do pierwszego pieca?

HL: Nie, nie, mam je stosunkowo niedawno.

KJM: Jak w pierwszym piecu mierzyłeś temperaturę?

HL: W ogóle nie miałem urządzenia pomiarowego.

KJM: Skąd zatem wiedziałeś, na jaką temperaturę wypalasz piec?

HL: Zaglądałem do środka.

KJM: Wytrawny ceramik po kolorze ognia w piecu umie określić temperaturę.

HL: Jakie tam światło. Patrzyłem do środka i widziałem, że szkliwo jest błyszczące, czyli już dobre.

KJM: Czy to znaczy, że trzeba było siedzieć przy piecu przez te osiem-dziewięć godzin i zaglądać do niego?

HL: Tylko przy pierwszym wypale. Potem zapamiętałem, ile godzin trwał, przychodziłem około dwadzieścia minut wcześniej, wtedy zaglądałem i sprawdzałem. Urządzenie, które mam teraz, jest tak precyzyjne, że mierzy temperaturę otoczenia albo ciała, z dokładnością do jednej dziesiątej stopnia.



KJM: Najpierw jednak nie miałeś żadnego miernika temperatury, później już kupiłeś termoparę z czynnikiem.

HL: Tak. Jedną kupiłem od pana Pawła Cieszyńskiego. Czynniki wykonał mi krewny amator.

KJM: Czy używasz programatora, który umożliwia na przykład przetrzymanie temperatury itp. ?

HL: Nie, jeśli chcę przetrzymać temperaturę na przykład przez kwadrans, włączam i wyłączam pieca. Programator robi to samo.

KJM: Wspaniałe ceramiczne i artystyczne efekty bez zbędnych udogodnień.
[Przy schodzeniu z antresoli zauważamy kolejne urządzenie]

KJM: Co to jest? Wygląda jak dźwig?

HL: Tak, to dźwig pozwalający spuścić na dół duże ciężary. Mam tu w pracowni wiele urządzeń wykonanych według moich pomysłów, umożliwiających lub ułatwiających wykonywanie różnych prac lub czynności.

KJM: Na przykład ten drewniany wózek do przemieszczania ciężkich obiektów? Świetnie sprawdza się w trakcie przygotowywania ekspozycji, widziałam go w akcji.

HL: Tak, kładę na niego formę i jadę w odpowiednie miejsce, zamiast ją nosić. To bardzo prosta rzecz. Takie kółka można kupić w marketach budowlanych, przykręcasz je do deski i już jest wózek.

KJM: Czy ilość sprzętu, który w pracowni zgromadziłeś przez lata, jest już wystarczająca, czy powinieneś zbudować sobie kolejną maszynę?

HL: Nie, raczej nie. Te które mam, wystarczą.

KJM: Czyli w pracowni ceramika powinny być – co najmniej jeden piec, szafa szklifierska, młyn do przygotowywania gliny, w razie gdyby nie można było kupić gotowej masy, regały, do tego toczek...

HL: Gotowej masy nie kupuję, dlatego że miewa margle.

KJM: Czasami tak, chyba że znajdzie się dobre jej źródło.

HL: Nawet w niemieckiej, której trochę sobie raz przywoziłem z sympozjum, też trafił się margiel.

KJM: Niestety margle są też w masie szamotowej, którą się kupuje.

HL: Są w niej też kamyczki i opiłki metalu. Raz w życiu sam robiłem szamot.

KJM: Szamot też? A jak?

HL: No tutaj, na podłodze. Młotkiem na kowadełku.

KJM: Ile kilogramów tego utłukłeś?

HL: Tyle, że wystarczyło mi na jedną pracę.

KJM: Do przesiewania używasz tych sit? To zwykłe przetaki?

HL: Tak. Używam ich do przesiewania szamotu. Tamte sita są do masy ceramicznej. A to do szkliwa. Dostałem je od Brygidy [inż. Brygida Grimm – KJM]. To bardzo dobre sito, z drutu mosiężnego, długo mi już służy. Jestem jej bardzo za nie wdzięczny.

KJM: W ten oto sposób zapoznaliśmy się z całą pracownią artysty ceramika. Czy drzwi do niej też zrobiłeś sam?

HL: Nie, nie. Zamówiłem u stolarza.

KJM: Uff... chociaż to.

HL: Ale okna sam robiłem.

KJM: Żartujesz? Te metalowe okna sam?

HL: Tak. Zespawałem kątowniki i teowniki, oszkliliłem je. Uszczelnione są kitem miniowym.

KJM: A ten świetlik u góry [*sufit jest przeszklony* –KJM] nie cieknie? Też go sam wykonałeś oczywiście?

HL: Cieknie czasem w wyniku skraplania spowodowanego różnicą temperatur. Natomiast jeśli chodzi o deszcz lub śnieg, to przez te wszystkie lata nigdy nie przeciekał. Jest całkowicie szczelny. Inżynier Warszawski, który wykonał dla mnie projekt pracowni, był sceptycznie nastawiony do pomysłu zrobienia świetlika. Uważał, że wszystkie przeciekają. I nie pozostało mi nic innego, jak tylko zrobić mój tak, by był szczelny.

KJM: Punkt honoru...

HL: Gdyby nie jego przekonanie, może i ten by przeciekał.

KJM: Czyli ten świetlik jest wyjątkowy! Wyjątkowy, bo wyjątkowa jest cała pracownia z jej wyposażeniem. Wyjątkowy jest jej budowniczy, właściciel i użytkownik, artysta Henryk Lula. Serdecznie dziękuję za rozmowę, za możliwość odwiedzenia miejsca, w którym powstało wiele niezwykłych, wspaniałych ceramicznych dzieł sztuki.

HL: A ja dziękuję ci za zainteresowanie i dociekliwość, które skłoniły mnie do przypomnienia moich dokonań w dziedzinie rzemiosła



Nota biograficzna

Urodzony w 1930. W latach 1950–1956 studiował w gdańskiej PWSSP na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Stanisława Horno-Popławskiego. Dyplom magistra sztuki otrzymał w 1957. Po studiach we własnej pracowni zajmował się ceramiką artystyczną, rzeźbą, metaloplastyką oraz rekonstrukcją zabytków. Przez szereg lat pracował przy odtwarzaniu zabytkowych rzeźb dla gdańskiej starówki. W latach 1992–1994 odtworzył wszystkie brakujące kafle oraz elementy ceramiczne renesansowego pieca w Dworze Artusa, co pozwoliło na jego rekonstrukcję w historycznym kształcie. W 1977 został zatrudniony na stanowisku kierownika Pracowni Ceramiki ASP w Gdańsku. W 1980 otrzymał stopień docenta, a w 1990 tytuł profesora. Prace Henryka Luli, głównie ceramiki, były pokazywane na licznych wystawach indywidualnych, ogólnopolskich, międzynarodowych oraz sztuki polskiej za granicą. Ponad sto z nich znajduje się w licznych muzeach i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Za swoje prace autor otrzymał szereg nagród i wyróżnień. Trzykrotnie otrzymał też Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za działalność dydaktyczną i artystyczną w latach 1983, 1989, 1995. W 2010 roku został uhonorowany Nagrodą Prezydenta Miasta Gdańska za działalność w dziedzinie kultury. W 2015 Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki przyznało mu Nagrodę Honorową za wystawę indywidualną w Pałacu Opatów w Oliwie.



Biographical note

Born in 1930. From 1950 to 1956, he studied under Professor Stanisław Horno-Popławski's in his atelier at the Faculty of Sculpture at the Gdańsk State High College of Fine Arts in Gdańsk (now an academy – ASP). He graduated in 1957, receiving the title of the Master of Fine Arts. After graduation, he dealt with artistic ceramics, sculpture, artistic metalwork and monument reconstruction, working at the same atelier. He devoted many years to the reconstruction of historical sculptures at the Gdańsk Old Town. In the years 1992–1994, he reconstructed all ancient tiles in a renaissance stove at the Arthur's Hall in

Gdańsk, which facilitated the reconstruction of the entire stove in its historical shape. In 1977, he received employment as the Head of the Atelier of Ceramics at the same College (now ASP) in Gdańsk. In 1980, he was awarded the scientific title of a docent (associate professor) and in 1990 – the title of a professor. Henryk Lula's works, mostly ceramic pieces, have been shown at numerous solo exhibitions in Poland and abroad, as well as collective shows of Polish in foreign countries. He has received numerous awards and distinctions for his works. He has received the Prize of the Minister of Culture and Art for his didactic and artistic activity three times to date: in 1983, 1989, and 1995. In 2010, he was honoured with the Prize of the Mayor of Gdańsk for his activity in the field of culture. In 2015, the Gdańsk Society of the Friends of Art awarded him with an Honorary Prize for his solo exhibition at the Abbots' Palace in Gdańsk-Oliwa.

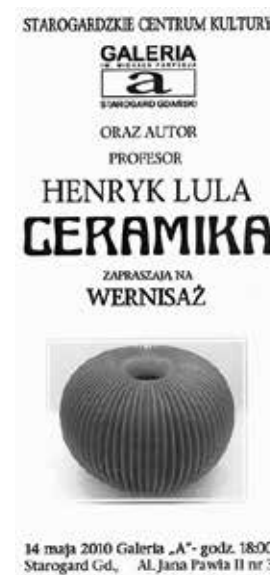
Udział w wystawach i konkursach

Wystawy indywidualne

- 1966** Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie.
- 1967** Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w Pradze.
- 1967** Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej w Budapeszcie.
- 1970** Kordegarda w Warszawie.
- 1972** Biuro Wystaw Artystycznych w Gdyni.
- 1985** Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu.
- 1991** V Międzynarodowe Triennale Ceramiki (jako laureat I nagrody poprzedniego Triennale), Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie.
- 1994** Muzeum Narodowe w Gdańsku.
- 1996** Keramikmuseum, Frechen, Niemcy.
- 2002** Państwowa Galeria Sztuki, Sopot.
- 2004** Galeria Refektarz, Kartuzy.
- 2004** Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków w Gdańsku.
- 2010** Starogardzkie Centrum Kultury, Starogard.
- 2010** Instytut Polski w Pradze.
- 2011** Galeria Pionova, Gdańsk.
- 2014** Muzeum Narodowe Oddział Sztuki Nowoczesnej (*Pałac Opatów*), Gdańsk.
- 2016** Wałbrzyska Galeria Sztuki Biuro Wystaw Artystycznych (*Zamek Książ*), Wałbrzych.
- 2017** Horta Museum, w Bruksela, Belgia

Wystawy okręgowe i środowiskowe

- 1962** Wystawa ceramiki artystycznej czterech artystów, Ratusz, Białystok.
- 1967** *Grafika-Tkanina-Ceramika*, Dwór Artusa, Gdańsk.
- 1967** *Gdański przegląd rzeźby*, Dwór Artusa, Gdańsk.
- 1967** *Salon XX-lecia Okręgu Gdańskiego*, Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot.
- 1973** *Wystawa prac plastycznych artystów-plastyków mieszkańców osiedla VII Dwór* – Klub Osiedla, Gdańsk.
- 1976** *Postawy twórcze w środowisku gdańskim – (malarstwo, rzeźba, grafika)*, „Zachęta”, Warszawa.
- 2005** *Wystawa 60-lecia ASP*, Muzeum Narodowe Oddział Sztuki Nowoczesnej „Pałac Opatów”, Gdańsk.
- 2010** *Wystawa 100-lecia ZPAP*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.
- 2011** *Wystawa Stulecia (członków ZPAP, Okręg Gdański)*, Gdański Park Naukowo Technologiczny, Gdańsk.



2014 *Sztuka ceramiki. Forma i osobowość. Henryk Lula, Krystyna Andrzejewska-Marek, Katarzyna Józwiak-Moskal, Oddział Sztuki Nowoczesnej MNG „Pałac Opatów” w Oliwie, Gdańsk*

2017 *Prezentacja artystów Okręgu Gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków w Toruniu.*

Wystawy i konkursy ogólnopolskie

1957 Konkurs na pomnik Wyzwolenia Gdańska (praca zespołowa wyróżniona przez jury)

1960 *Ceramika i szkło, Muzeum Śląskie, Wrocław.*

1960 *Rzeźba polska 1945–1960, Muzeum Narodowe, Warszawa.*

1963 *Polska sztuka użytkowa w 15-lecie PRL, Zachęta, Warszawa.*

1964 *Tkanina, ceramika, szkło, Zachęta, Warszawa.*

1966 Ogólnopolska wystawa *Rzeźba młodych*, Pawilon Wystawowy, Kraków.

1967 *Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL*, (I nagroda równorzędna), Wrocław

1968 *Jeździec i Koń* – wystawa-konkurs, (III nagroda zespołowa), Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa

1971 *Bizuteria Artystyczna* – wystawa-konkurs na projekty biżuterii, (wyróżnienie),
Dom Artysty Plastyka, Warszawa.

1974 Wystawa-konkurs na projekty małych form i biżuterii (III nagroda), Warszawa.

1986 *Skamieniałe w ogniu* (I miejsce w plebiscycie publiczności na najlepszego autora), Dom Plastyka, Warszawa.

1987 *V Biennale Ceramiki Polskiej* (II nagroda), Zamek Książ, Wałbrzych.

1988 *Możliwości artystyczne i technologiczne rzeźby ceramicznej*, Galeria „Oranżeria”, Orońsko.

2000 *Polska sztuka dekoracyjna*, Muzeum im. X. Dunikowskiego, Warszawa.

2002 *Polska sztuka przedmiotu*, Galeria Prezydencka, Warszawa.

2012 *Nowe Otwarcie* wystawa z okazji 100-lecia ZPAP, Dom Artysty Plastyka, Warszawa.

2018 *Polak Artysta Ceramik, Triennale Bolesławiec 2018, Bolesławiec.*

Wystawy sztuki polskiej za granicą

1966 *Wystawa ceramiki polskiej, Kanada.*

1966 *Wystawa polskiej sztuki użytkowej, Moskwa, ZSRR.*

1974 *Wystawa polskiej sztuki złotniczej, Berlin, DDR.*

1974 *Tkanina, ceramika, szkło z Polski, Polski Instytut w Wiedniu.*

- 1978** *Keramiken aus Polen*, galeria „Keramion”, Frechen, Niemcy.
- 1983** *Wystawa ceramiki polskiej*, Vallauris, Francja.
- 1993** *Ceramica Poloniae*, Galerie Handwerk, Monachium, Niemcy.
- 2000** *IL Design Polacco del 2000*, Galleria Cristiani, Turyn, Włochy.
- 2001–2002** *Polska Sztuka Przedmiotu*, Walencja, Barcelona, Madryt i inne miasta, Hiszpania.

Wystawy międzynarodowe ceramiki

- 1959** *Międzynarodowa wystawa ceramiki*, Gmunden, Austria.
- 1962** *Międzynarodowa wystawa ceramiki AIC* (srebrny medal), Praga, CSRS. (Srebrny medal)
- 1965** *Międzynarodowa wystawa ceramiki AIC*, Genewa, Szwajcaria.
- 1965** *Międzynarodowa wystawa ceramiki*, Waszyngton, USA.
- 1965** *Międzynarodowa wystawa ceramiki*, Faenza, Włochy.
- 1966** *Międzynarodowa wystawa ceramiki*, Faenza, Włochy.
- 1967** *I Międzynarodowe Biennale Sztuki*, Marignac, Francja.
- 1968** *I Międzynarodowe Biennale Ceramiki*, Vallauris, Francja. (Wielki Dyplom Honorowy dla reprezentacji Polski)
- 1969** *Międzynarodowa wystawa rzemiosła artystycznego*, Stuttgart, Niemcy.
- 1969** *Międzynarodowa wystawa ceramiki Faenza*, Włochy.
- 1970** *I Międzynarodowe Triennale Ceramiki*, Sopot (I nagroda równorzędna)
- 1971** *Międzynarodowa wystawa Ceramiki*, Faenza, Włochy.
- 1972** *III Międzynarodowe Biennale Ceramiki*, Vallauris, Francja.
- 1973** *II Triennale Ceramiki* (nagroda fundowana), Gdańsk.
- 1974** *I Quadriennale Sztuki Użytkowej Krajów Socjalistycznych* (dyplom honorowy dla reprezentacji polskiej), – Erfurt, NRD.
- 1976** *Międzynarodowa wystawa Ceramiki* – Londyn.
- 1976** *III Międzynarodowe Triennale Ceramiki* – Sopot.
- 1977–1978** *Międzynarodowa wystawa World Crafts Council „The Bowl”* (miasta Skandynawii oraz Sopot)
- 1978** *II Quadriennale Sztuki Użytkowej Krajów Socjalistycznych* (wyróżnienie), Erfurt.
- 1979** *IV Międzynarodowe Triennale Ceramiki* (I nagroda), Sopot.
- 1988** *XI Międzynarodowe Biennale Ceramiki*, Vallauris, Francja.
- 1991** *V Międzynarodowe Triennale Ceramiki* (nagroda ufundowana przez IWP), Sopot.
- 2016** *Międzynarodowa wystawa Ceramika i szkło. Obszary sensualne*, Arsenal, Wrocław.



**Nagrody, wyróżnienia, odznaczenia
otrzymane za działalność artystyczną, dydaktyczną i społeczną.**

- 1953** Trzecia nagroda na Międzynarodowej Wystawie Prac Studentów w Bukareszcie
- 1957** Wyróżnienie w konkursie na Pomnik Wyzwolenia Gdańska (współautor).
- 1960** Nagroda na wystawie „Rzeźba Polska 1945–1960” – Warszawa.
- 1962** Srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Ceramiki AIC – Praga.
- 1968** Nagroda w Ogólnopolskim Konkursie „Jeździec i Koń” – Warszawa (współautor).
- 1968** Wielki Dyplom Honorowy (zespołowy) na I Biennale Ceramiki – Vallauris, Francja.
- 1969** Pierwsza nagroda równorzędna na wystawie „Polska Sztuka Użytkowa w 25-lecie PRL.
- 1969** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za twórczość w dziedzinie ceramiki.
- 1970** Pierwsza nagroda równorzędna na I Międzynarodowym Triennale Ceramiki – Sopot.
- 1971** Nagroda Honorowa ZO ZPAP na Wystawie Okręgowej – Gdańsk.
- 1971** Wyróżnienie w konkursie ogólnopolskim na projekty małych form i biżuterii – Warszawa.
- 1972** Srebrny medal na III Międzynarodowym Biennale Ceramiki – Vallauris, Francja.
- 1973** Nagroda fundowana na II Międzynarodowym Triennale Ceramiki – Gdańsk.
- 1974** Dyplom Honorowy (zespołowy) na I Quadriennale Sztuki Użytkowej Krajów Socjalistycznych – Erfurt.
- 1974** Trzecia nagroda w ogólnopolskim konkursie na projekty małych form i biżuterii – Warszawa.
- 1978** Wyróżnienie na II Quadriennale Sztuki Użytkowej K. S. – Erfurt.
- 1978** Srebrny Krzyż Zasługi.
- 1979** Pierwsza nagroda na Międzynarodowym Triennale Ceramiki – Sopot.
- 1983** Wystawa-konkurs Spółdzielni Artystów Plastyków „Arpo” – I i II nagroda w dziale ceramiki artystycznej.
- 1983** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki III st. dla pracowników szkół wyższych.
- 1986** Pierwsze miejsce w plebiscycie publiczności na najlepszego autora na wystawie „Skamieniałe w ogniu” – Dom Plastyka, Warszawa.
- 1987** Pierwsza nagroda na V Biennale Ceramiki Polskiej – Wałbrzych.
- 1989** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki II st. dla pracowników szkół wyższych.
- 1991** Nagroda fundowana IWP na V międzynarodowym Triennale Ceramiki – Sopot.
- 1995** Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne.
- 1996** Złoty Krzyż Zasługi.
- 2009** Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska „Za nieoceniony wkład w rozwój polskiej ceramiki artystycznej, a w szczególności za odnawianie zabytków rzeźbiarskich i ceramicznych Gdańska”.
- 2015** Nagroda Honorowa GTPS za rok 2014 w dziedzinie sztuki, za wystawę *Sztuka Ceramiki, Forma i Osobowość* w Pałacu Opatów w Gdańsku oraz dorobek artystyczny.
- 2018** Złoty medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

Nagrody Rektora ASP w Gdańsku w latach: **1980, 1982, 1987, 1990, 1991, 1993.**

Ważniejsze realizacje plastyczne

- W roku 1958, jeszcze w warunkach uczelnianej Pracowni Ceramiki, zrealizowałem zamówienie na dwadzieścia dużych form ceramicznych dla hotelu „Warszawa” w Moskwie.
- W latach odbudowy gdańskiej starówki wykonałem wiele modeli, a także przekuć w kamieniu rzeźb i płaskorzeźb do zabytkowych kamieniczek. Między innymi wraz z Pawłem Fietkiewiczem wykonaliśmy wszystkie modele rzeźb na renesansową kamienicę przy ulicy Świętego Ducha nr 115.
- Razem z Romanem Frejerem wykonaliśmy model rzeźby przestrzennej herbu Gdańska (dwa lwy trzymające w łapach herb), którą zrealizowałem w ceramice szklwionej redukcyjnym szkliwem srebrnym. Praca ta była przeznaczona na wystawę Gdańsk w Leningradzie i została подарowana temu zaprzyjaźnionemu z Gdańskiem miastu.
- Wykonałem projekt pomnika Poległych Żołnierzy Radzieckich, który wraz z Romanem Frejerem powiększyliśmy do naturalnej wielkości. Pomnik ten znajduje się na cmentarzu żołnierzy radzieckich w Kmiecinie koło Nowego Dworu.
- W 1976 roku wykonałem płaskorzeźbę ceramiczną (szesnaście metrów kwadratowych) dla Domu Wypoczynkowego Ministerstwa Sprawiedliwości w Lisim Jarze koło Jastrzębiej Góry.
- W latach 1992–1994 odtworzyłem wszystkie brakujące kafle i elementy ceramiczne do renesansowego Wielkiego Pieca w Dworze Artusa w Gdańsku. Zrekonstruowane przeze mnie kafle i elementy ceramiczne stanowią około czterdzieści procent powierzchni całego pieca.
- W roku 2014 wykonałem cztery duże formy ceramiczne dla hotelu „Mera” w Sopocie.
- W całym okresie mojej twórczej aktywności wykonałem wiele unikatowych obiektów ceramicznych, z których ponad sto znajduje się w muzeach i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, między innymi w muzeach Gdańska, Poznania, Warszawy, Wrocławia, Krakowa, Olsztyna, Koszalina, Szczecina. Za granicą moje prace znajdują się we Włoszech (Muzeum Ceramiki w Faenzie), w Niemczech (Volksbank Osterholz-Scharmbeck, Kolekcja Ceramiki Doktora Eignera), Stanach Zjednoczonych (John Kennedy Cultural Center), Rosji (Moskwa, Sankt Petersburg), Szwajcarii (dwie zakupione prace na wystawie Szklivo we współczesnej ceramice artystycznej w Genewie). Również ponad sto kompozycji ceramicznych znajduje się obecnie w mojej prywatnej kolekcji.



Wystawa ceramiki w Osterholtz-Scharmbecku w Niemczech
w ramach sympozjum ceramicznego, 2003

Bibliografia

- Paweł Banaś, *Współczesne polskie szkło i ceramika*, Arkady, Warszawa 1990, s. 33.
- Jerzy Biernacki, *Projekty i nadzieje*, „Polska” 1973, nr 3 (223).
- Beata Bochinska, *Constant craft tradition*, „Domus” 1998, nr 804, s. 109.
- Wanda Burakowska, *Tajemnice starych kafli*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 1995, nr 19 (78).
- Mieczysław Czychowski, *Uroda formy i koloru*, „Litera” 1966, nr 4 (52), s. 29.
- Mieczysław Czychowski, *Artyści o upowszechnieniu plastyki*, „Litera” 1967, nr 3 (63).
- Mieczysław Czychowski, *Kolory ziemi*, „Dziennik Bałtycki” 1971, nr 14 (8243).
- T. Grzybkowska, *Gdańsk*, z serii „A to Polska właśnie”, Wrocław 2000, s. 190–191.
- Magdalena Hniedziejewicz, *Dwa spojrzenia na ceramikę*, „Kierunki” 1970, nr 24 (730).
- Irena Huml, *Barwy i formy ceramiczne*, „Projekt” 1970, nr 6 (79).
- Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 256–257.
- Eugeniusz Jakubaszek, *V Biennale Ceramiki Artystycznej*, „Informator kulturalny i turystyczny woj. Wałbrzyskiego” 1987, nr 12/87, s. 6–8.
- Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, s. 99–104.
- Katarzyna Jaruzelska-Kastory, *Samotność przedmiotu*, „Wysokie Obcasy” 2002, nr 29 (173).
- Anna Kłos, *O białym orle i... tylku dla Sowizdrzała*, „Wieczór w Gdańsku” 1992.
- Mirosław Komendecki, *Sukces*, „Litera” 1970, nr 9 (9105).
- Mirosław Komendecki, *Wspaniały pokaz ceramiki*, „Głos Wybrzeża” 1970, nr 181 (7070).
- Mirosław Komendecki, *Ceramika Henryka Luli*, „Głos Wybrzeża” 1972, nr 159.
- Katarzyna Korczak, *Ceramika - piękna nie kochana*, „Dziennik Bałtycki”, 09 sierpnia 1997.
- Ludwika Kosycarzowa, *Piękno z gliny*, „Głos Wybrzeża” 1977, nr 69 (8983).
- Anna Kościelecka, *Ceramika Henryka Luli*, „Głos Wybrzeża” 1972, nr 159 (7666).
- Anna Kościelecka, *Henryk Lula – artysta ceramik*, „Dziennik Bałtycki”, 17 marca 1995.
- Ewelina Koźłinska, *Ceramika artystyczna – świat mało znany*, „Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005: tradycja i współczesność”, Gdańsk 2005.
- L., *Międzynarodowa wystawa ceramiki w Sopocie*, „Dziennik Bałtycki” 1970, nr 170 (98089).
- Laik, *Ceramiczne czary*, „Dziennik Bałtycki”, 23 marca 1966, nr 69.
- Laik, *Ceramiczne triennale*, „Dziennik Bałtycki” 1976, nr 142 (9903).
- Wolfgang Lösche, *Ceramica Poloniae*, „Keramik Magazin” 1993, nr 4, s. 7–8.
- Anna Olszewska, *Renesansowy piec w Dworze Artusa*, „Plastyka i wychowanie” 1995, nr 5 (286).
- Andrzej Osęka, *Szanse ceramiki*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 36 (366).
- Krzysztof Pikoń, Agnieszka Sokołowska, *Złota księga nauki polskiej: naukowcy Zjednoczonej Europy*, Gliwice 2006, s. 457.
- Krzysztof Pikoń, Agnieszka Sokołowska, Krystyna Pikoń, *Złota księga nauk humanistycznych 2013*, Gliwice 2013, s. 214.
- Agnieszka Panecka, *Międzynarodowa wystawa ceramiki*, „Projekt” 1980, nr 1 (134).
- Krystyna Przybytko-Fabijańska, *Henryk Lula*, „Litera” 1973, nr 4 (136).
- Tadeusz Skutnik, *Służba pięknu*, „Dziennik Bałtycki”, 22 września 2004.
- Joanna Szymula-Grygiel, *Klasyczne piękno ceramiki*, „Szkło i Ceramika” 2014, nr 5.

- Joanna Szymula-Grygiel, *Henryk Lula, Radiolaria 1*, [w:] *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Gdańsku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016, s. 296.
- Joanna Szymula-Grygiel, *Ponadczasowe piękno ceramiki*, katalog wystawy *Sztuka ceramiki Henryka Luli*, Muzeum Horta w Brukseli 2017.
- B. W. Święcicki, *W kręgu form ceramicznych*, „Dziennik Bałtycki” 1964, nr 72 (6224).
- (Tas), *Piękno i śmierć*, „Dziennik Bałtycki”, 6 grudnia 2002.
- *Tkanina, Ceramika, Szkło*, Warszawa 1987.
- Małgorzata Wendrychowska, *Kalkowski, Strzelczyk, Lula i inni*, „Sopot”, 5 lipca 1991, nr 14 (19).
- Wiesława Wierchowska, *Ceramika dzisiejsza*, „Kultura”, 11 lipca 1976.
- Wiesława Wierchowska, *Międzynarodowy przegląd ceramiki*, „Projekt” 1976, nr 5 (114).
- Danuta Wróblewska, *Z ognia i ziemi*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 144 (2879).
- Danuta Wróblewska, *Quadriennale Erfurt*, „Projekt” 1978, nr 5 (126).
- *Współcześni uczeni polscy: słownik biograficzny*, t. 2, pod red. Marka Halawy, Warszawa 1999, s. 691.
- Ulan, *Polska Sztuka Dekoracyjna*, Fundacja Danuta, Warszawa 1995, s. 76–77, 88–89.
- „Henryk Lula – Künstler bis In die Fingerspitzen”, („Między tradycją a współczesnością”) – „Osterholzer Kreisblatt” 1983, nr 186, s. 6–9.
- „I Maestri Della Ceramica Moderna 1984”, Faenza Editrice. Hasło: *Henryk Lula*.
- *Die neue Keramik In den Galerien der Welt*, „Neue Keramik” 1996, nr 3 (96), s. 167.
- „Dobre Wnętrze”, 1998, nr 3, s. 120.
- *The International Design Yearbook 2001*, ed. Michele De Lucchi, s. 140, 230.
- *Król musi w cegielni*, „Osterholzer Kreisblatt”, 21 sierpnia 2002, nr 194.
- *Wystawa stulecia członków ZPAP Okręg Gdański*, Wydawnictwo albumowe pod red. Janusza Janowskiego, Gdańsk 2011, s. 141.
- *Kto jest kim w Polsce – informator biograficzny*, pod red. Lidii Beceli et al., Warszawa 1989.
- *Kto jest kim w Polsce – Informator biograficzny*, pod red. Lubomira Mackiewicza, Anny Żoły, Warszawa 1993, s. 402.
- *Złota Księga Nauki Polskiej 2000: Naukowcy przełomu wieków*, pod red. Krzysztofa Pikonia i Agnieszki Sokołowskiej, Gliwice 2000, s. 294.
- *Złota księga nauk humanistycznych 2004*, pod red. Krzysztofa Pikonia et. al., Gliwice 2004,
- „Sufler” 2010, nr 2, s. 5.

**Spis katalogów, w których znajdują się reprodukcje prac,
oraz katalogów ważniejszych wystaw.**

- Katalog międzynarodowej wystawy ceramiki, Gmunden 1959.
- *Ogólnopolska wystawa ceramiki i szkła artystycznego*, red. Maria Starzewska, Wrocław 1960; reprodukcja jednej pracy.
- *XIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie. Salon Okręgu Gdańskiego ZPAP*, Sopot 1960; udział w wystawie.
- *Wystawa sztuki użytkowej*, wstęp Adam Mauersberger, Tadeusz Błazejowski, Warszawa 1963; nota biograficzna oraz informacja o wystawieniu dwóch obiektów.
- *Ogólnopolska wystawa tkaniny, ceramiki i szkła*, wstęp Eleonora Plutyńska, Warszawa 1964; reprodukcja ceramiki, nr 64.
- *XXIII Concorso internazionale della ceramica d'arte: 19 giugno – 29 agosto*, wstęp Giuseppe Liverani, Faenza 1965; reprodukcje dwóch prac, s. 191.
- *XXIV Concorso internazionale della ceramica d'arte*, wstęp Giuseppe Liverani, Faenza 1966; reprodukcje trzech prac, s. 275.
- *Salon XX-Lecia Okręgu Gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, wstęp Stefan Gierowski, Władysław Lam, Sopot 1967; nota biograficzna i reprodukcja ceramicznej rzeźby.
- *Première biennale internationale de la céramique d'art: Vallauris, août-septembre 1968*, wstęp André Pecker, Vallauris 1968; dwa artykuły, reprodukcja jednej pracy.
- *Jeździec i koń*, wystawa pokonkursowa, spis autorów i ich prac, Warszawa 1968.
- *XXVII Concorso internazionale della ceramica d'arte*, wstęp Giuseppe Liverani, Faenza 1969; reprodukcje dwóch prac, s. 165.
- *12.05.–28.05.1969. Polska sztuka użytkowa w 25-lecie PRL. Projektowanie wystawiennictwa i imprez masowych*, wstęp Julian Pałka, Wrocław 1969; reprodukcje dwóch prac.
- *Internationales Kunsthandwerk*, hrsg. Jurgen Hahn, Hans Otto Schwarz, Stuttgart 1969; udział w wystawie.
- *Międzynarodowa Wystawa Ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”*, wstęp Irena Huml, Sopot 1970; reprodukcje dwóch prac.
- *XXIX concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea*, wstęp Giuseppe Liverani, Faenza 1971; reprodukcja jednej ceramiki, s. 88.
- *Troisième Biennale internationale de la céramique d'Art: Juillet–Août–Septembre*, wstęp Frank Elgar, Vallauris 1972; dwa artykuły, reprodukcja jednej pracy.
- *II Międzynarodowa Wystawa Ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”*, Gdańsk 1973 oraz Międzynarodowego Pleneru Artystów Plastyków „Ceramika dla Architektury”, Kadyny 1973, oprac. Irena Huml; reprodukcja jednej pracy.

- *I Quadriennale des Kunsthandwerks Sozialistischer Länder*, Erfurt 1974; reprodukcja jednej pracy.
- *Cinquieme Biennale Internationale de Céramique d'art*, wstęp Georges Boudaille, Vallauris 1976; reprodukcja jednej pracy.
- *III Międzynarodowa Wystawa Ceramiki, Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej*, wstęp Irena Huml, Sopot 1976; reprodukcja jednej z czterech wystawionych prac.
- *Postawy twórcze w środowisku gdańskim: malarstwo – rzeźba – grafika. Katalog wystawy*, wstęp Bogdan Justynowicz, Warszawa 1976; reprodukcje dwóch ceramik.
- *II Quadriennale des Kunsthandwerks Sozialistischer Länder*, hrsg. Anita Stange, Rainer Vordank, Erfurt 1978; reprodukcja jednej pracy.
- *Keramiken aus Polen*, Frechen 1978; reprodukcja jednej pracy oraz nota biograficzna.
- *Deutsch Polnisches Bildhauer Symposions*, 1983; notka biograficzna, reprodukcja jednej rzeźby, s. 26 i 27.
- *Onzième Biennale Internationale de Céramique d'art*, Vallauris 1988; reprodukcja jednej ceramiki.
- *V Międzynarodowe Triennale Ceramiki*, wstęp Danuta Wróblewska, Irena Huml, Sopot 1991; reprodukcja trzech ceramik.
- *Polska sztuka przedmiotu*, red. Piotr Woźniakiewicz, Warszawa 2002; nota biograficzna, reprodukcja jednej z kilku eksponowanych ceramik.
- *Henryk Lula ceramika*. Katalog wystawy, Sopot 2002.
- *Nowe Otwarcie*, red. Stanisław Chmiel, Warszawa 2012; reprodukcja jednej pracy, s. 121, nota biograficzna.
- *Sztuka ceramiki – forma i osobowość. Henryk Lula, Krystyna Andrzejewska-Marek, Katarzyna Joźwiak-Moskal*, red. Joanna Szymula-Grygiel, Gdańsk 2014; tekst Ceramika – tworzywo, sztuka.
- *Ceramika i szkło. Obszary sensualne*, red. Małgorzata Dajewska oraz Bożena Sacharczuk, Wrocław 2016; nota biograficzna, s. 193, reprodukcje dwóch prac, s. 110 i 111.
- *Gdańsk–Toruń. Prezentacja artystów Okręgu Gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków*, oprac. Iwona Kolańska, Toruń 2017; nota biograficzna, s. 33, reprodukcja jednej ceramiki.
- *The Ceramic Art of Henryk Lula*, Bruksela 2017.
- *Polak, artysta, ceramik. Triennale Bolesławiec 2018*, wstęp Katarzyna Jasiołek, Bolesławiec 2018; reprodukcja jednej ceramiki, s. 61, wypowiedź autora, s. 135.



Wnuczka *Joanna*, 1998

HENRYK LULA SZTUKA CERAMIKI

Wydawca :	Wydział Rzeźby i Intermediów Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Redaktor naukowy:	dr hab. Katarzyna Jóźwiak-Moskał, prof. ASP
Recenzenci naukowi:	dr hab. Katarzyna Koczyńska-Kielan, prof. ASP dr hab. Stanisław Brach, prof. ASP
Redakcja i korekta:	Daria Majewska
Tłumaczenie:	Marzena Beata Guzowska
Opracowanie graficzne:	Jacek Zdybel
Autorzy zdjęć:	Jacek Zdybel, Witold Węgrzyn, Zygmunt Szymoniak, Tomasz Kwiatkowski, K. Sadowski, A. Podstawka, Ireneusz Lula, Agnieszka Lula
Archiwum:	I. Stefanowicz-Schmidt, Henryka Luli, Muzeum Narodowego w Gdańsku
Druk:	LIBRA-PRINT Daniel Puławski
Nakład:	500
	ISBN: 978-83-66271-07-4

Wsparcie finansowe publikacji:

Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Dotacja podmiotowa na finansowanie podstawowej działalności statutowej przyznana przez:
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

