

270/43 *zml*



Stanisław Zamecznik 1909–1971



Związek Polskich Artystów Plastyków

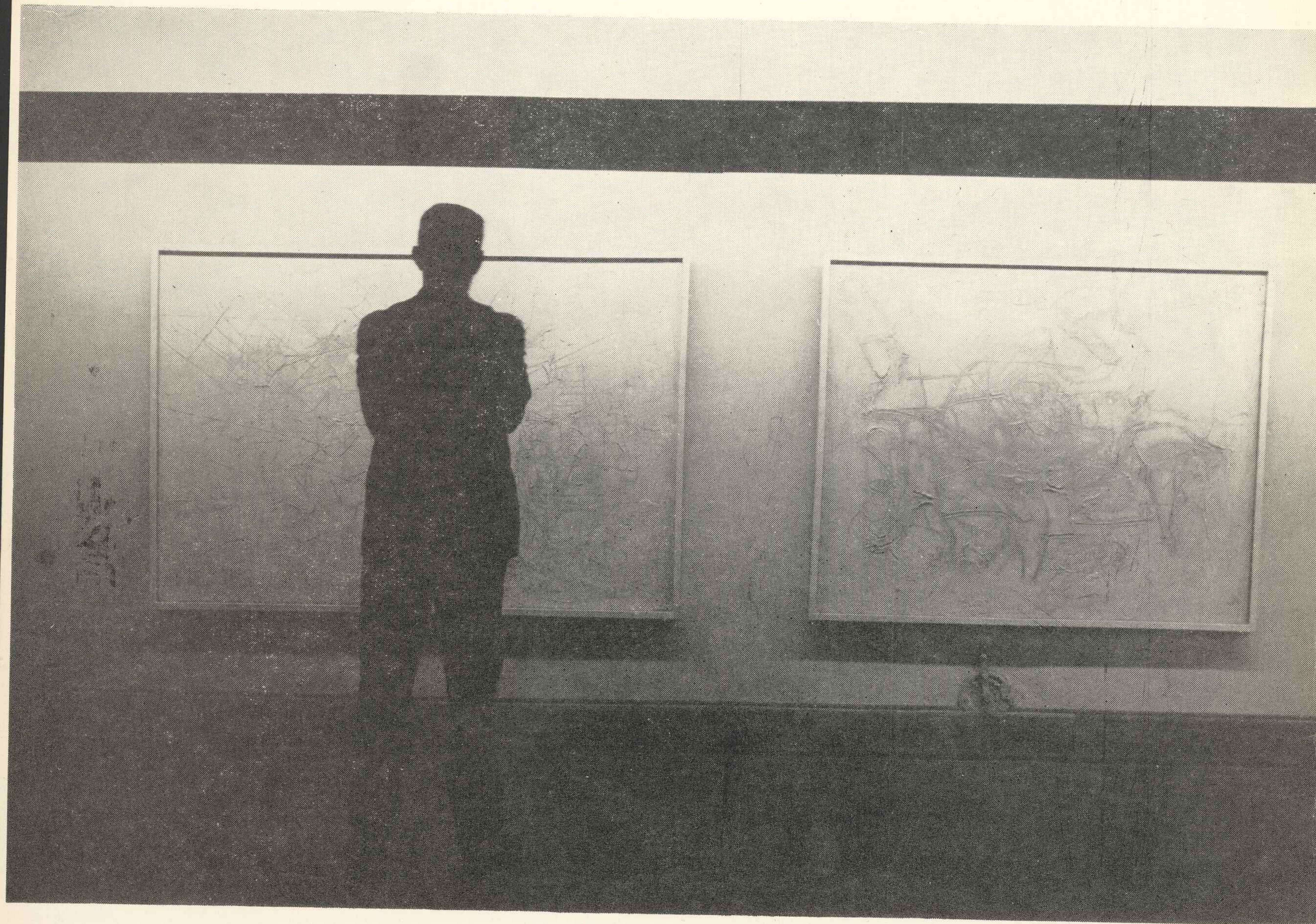
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Stanisław Zamecznik

1909—1971

listopad 1973

Warszawa, „Zachęta”, plac Małachowskiego 3



Rektor Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu zwrócił się do mnie w 1970 roku z prośbą o napisanie opinii o działalności artystycznej Stanisława Zamecznika, w związku z wnioskiem o nadanie Mu tytułu profesora nadzwyczajnego.

Zamecznik zaproponował mnie jako swego recenzenta. Przypominam sobie wieczór u Niego w domu, kiedy z zażenowaniem dawał mi niezbędne informacje i dokumenty. Z napisaniem recenzji zwlekalem bardzo długo — być może świadomość odpowiedzialności zadania była tego przyczyną. Przynaglony przez Zamecznika, we wtorek 27 kwietnia zakomunikowałem Mu, że ukończyłem recenzję. Zamecznik wyraził chęć zapoznania się z tekstem — „rozumiesz jak ważna dla mnie jest ta ocena mojej działalności”. Umówiliśmy się, że wpadnie do mnie w piątek 30 kwietnia o 6 wieczorem. Rano tego dnia dowiedziałem się, że leży ciężko chory i nieprzytomny. Nie zdążył zweryfikować mej wypowiedzi. Zmarł wieczorem 2 maja 1971 roku. Podaję tekst tej „formalnej” opinii pisanej o żywym, pełnym aktywności człowieku, bez żadnych, ex post dokonanych zmian. Myślę, że dziś pisząc o zmarłym Przyjacielu, inaczej bo z wielkim żalem, bym już o Nim mówił.

Działalność Stanisława Zamecznika obserwuję z największą uwagą od dwudziestu paru lat. Nie uważam za możliwe szczegółowego analizowania poszczególnych Jego dzieł — podejmuję próbę sformułowania ogólnej oceny, akcentując znaczenie Jego działalności. Koncepcje twórcze Zamecznika, projekty zrealizowane i te tak liczne nie zrealizowane, tkwią u podstaw dzisiejszego malarstwa i architektury. Ale dzieła Jego nie mieszczą się w konwencjach tych dyscyplin. Tak jak fałszywe byłoby klasyfikowanie Jego działalności w kategoriach tylko grafiki czy wystawiennictwa.

Zamecznik należy do tej rasy twórców, którzy działają na styku poszczególnych sztuk plastycznych. I na tych terenach „niezamieszkałych” pogranicza sztuk ujawniają sprawy otwarte. Zamecznik mówi prosto i z uśmiechem, jakże często wyprowadzając z równowagi naszych klerków, tak pełnych autorytetu zawodowego. Motywem działania Zamecznika jest organizowanie przestrzeni (to definicja architektury). U nas pozycję architekta określają przede wszystkim kubatury dokumentacji i zrealizowane budowle czy osiedla. Zamecznik nie spełnia tego warunku zawodu architekta. Pracuje nad książką — chór fachowców kwestionuje „zadruk poszczególnych kolumn”, „chwiejność żywej paginy tekstu” — i ta tak krytykowana przez specjalistów książka „Czary i czarty polskie” Tuwima — staje się wydarzeniem bibliofilskim na skalę światową uzyskując Nagrodę Wydawców. Realizuje z Wojciechem Fangorem już w 1958 roku wystawę „przestrzeni otwartych obrazów” ale nie określi siebie jako malarza. Pełen przekory i nieśmiałości wymyka się nam z wszelkich klasyfikacji i wartościowań.

Stanisław Zamecznik rozpoczyna swą działalność od współdziałania w projektowaniu Polskiego Pawilonu na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. Zaś działalność architektoniczną od wygrania konkursu na Osiedle Robotnicze w zespole ZOR (1938) skupiającym wówczas najbardziej postępowe i społeczne tendencje architektury.

W okresie okupacji również projektuje — łaźnię w Cieleśnicy. W 1945 roku, rzecz prosta, zgłasza się do pracy w Biurze Odbudowy Stolicy. Ale wkrótce nadejdzie czas, kiedy Zamecznik, jak i wielu innych ambitnych architektów, będzie szukać pola działania poza budownictwem, determinowanym pseudoestetycznymi dyrektywami. I tak rozpoczyna nowy, długi okres projektowania wnętrz muzealnych, zagranicznych pawilonów targowych, wykona ponad sto ekspozycji wystaw muzealnych i artystycznych. Równoległe projektuje plakaty, uprawia tzw. grafikę książkową, ustawiając się z miejsca w czołówce naszych twórców. Imponująca ilość prac, często pozornie marginalnych, ale zawsze noszących piętno Jego osobowości. W 1960—61 wykona w zespole projekt rozbudowy gmachu „Zachęty”. Jedno z najwybitniejszych dzieł, wysoko oceniane za granicą — nie zostanie zrealizowane.

W 1964 r. dokona przebudowy wnętrz Centralnego Ośrodka Doskonalenia Kadr Kierowniczych w Warszawie i uzyska nagrodę Ministra Budownictwa. Za pawilon polski w Buenos Aires, na wystawie światowej, otrzyma Złoty Medal, a za działalność wystawienniczą na Wystawie Architektury Wnętrz w 1959 r. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia. W 1968 r. wykona wnętrza w Muzeum Plakatu w Wilanowie. Projektuje wnętrza i ekspozycje Muzeum Historycznego m. st. Warszawy. Mówiąc o tej działalności „architektonicznej”, należy podkreślić, iż poza tym wykonuje „do szuflady” szereg szkiców, notuje myśli, tworzy koncepcje nowego, zgodnego z potrzebami człowieka, kształtowania przestrzeni urbanistycznej. „L'architecture prospective”. Utopijne marzenia i koncepcje — nierealne w naszym świecie normatywów, typizacji i biurokratycznych wskaźników. Zamecznik drogo płaci za swoje marzenia, za swój instynkt prekursora, za swój niepokój twórczego artysty. Większość Jego projektów i dzieł przeminęło, pozostawiając tylko nietrwały ślad w pamięci i wpływ na świadomość tych, na których oddziaływał. Cóż mówią teraz o Nim — szczątkowe szkice, wycinkowe zdjęcia fotograficzne. Jaki ślad został, na przykład, po Pawilonie Węgla na Wystawie Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu, który tak wcześniej zwrócił uwagę wszystkich na Zamecznika.

Jak wspominałem wykonał szereg projektów ekspozycji, zrealizował wiele wystaw malarstwa, rzeźby i grafiki w „Zachęcie”. Każde z setki tych rozwiązań jest inne, nowe, zaskakujące i kontrowersyjne. W wielu wypadkach ekspozycje te stawały się autonomicznymi dziełami sztuki.

Zamecznik wnikliwie patrzył i oceniał obraz, rzeźbę i grafikę, zestawiając je umiał nadać im wagę i nowe znaczenie.

Pamiętamy wszyscy ekspozycje Henry Moore'a czy Henryka Stażewskiego w Kordegardzie. Niektóre rozwiązania budziły ostre sprzeciwy, bo ekspozycja przerastała znaczeniem artystycznym

eksponowane dzieła. Ale wybitne dzieła malarstwa i rzeźby w tym starciu zawsze wygrywały.

Architekt z wykształcenia, wszedł bez reszty w świat całej sztuki wizualnej, ale tylko takiej sztuki, która była „wyzwaniem prawdy”. Pokolenie Zamecznika — to architekci podejmujący swoją działalność po Generacji Mistrzów Awangardy.

Zamecznik nie umie znaleźć się w tych karnych szeregach kontynuatorów „nowoczesności”.

W jednej z nielicznych swych pisanych wypowiedzi mówi Zamecznik: „Wnętrza wystawiennicze wyprzedzają te sprawy — stają się laboratorium dla doświadczeń. Tu można mniej szanować reguły i za to bawić się poszukiwaniem systemu. Można dochodzić do odkryć nieosiągalnych w innych dziedzinach i muzyczność przestrzeni eksploatować znacznie głębiej. *Badać napięcia istniejące w przestrzeni między formami i ustawiać je w układy odbierane w czasie...*”

W innym miejscu powie: „Byłbym szczęśliwy, gdyby mnie kto przekonał, że sztuka budowania przestrzeni jest (przy okazji wielu innych załatwianych problemów) i pasją urbanistów”.

I ta pasja „muzyki przestrzeni” stanowi zasadniczy motyw działania Zamecznika.

Nie w pełni doceniamy dwa dzieła Zamecznika zrealizowane z Wojciechem Fangorem. W małej salce Teatru Żydowskiego (1958) — wystawa przestrzenna otwartych obrazów biało-czarnych oraz zrealizowany w Amsterdamie w 1960 r. w Stedelijk Museum kombinatoryczny układ barwnych brył i płaszczyzn tworzących napięty klimat przestrzeni. Dziś z perspektywy lat, będąc świadkiem i skromnym uczestnikiem tej realizacji — dostrzegam tutaj prekursorstwo Zamecznika na skalę światową.

W ostatnich latach na Zachodzie analogiczne tendencje rozlały się szeroką falą, przyjmując różne określenia jak „environnement” itd. Rozwiązania tego typu pojawiły się ostatnio i u nas, szkoda tylko, że tak okrezną drogą i tak późno. Nigdy nie umieliśmy dostrzec wartości twórców i prekursorów naszego kraju.

Zamecznik wielu drażni całą swą postawą, swym „statusem wolności”, mieszanym powagi na przemian z beztroską zabawą i kpiną.

Dla Zamecznika sztuka jest zawsze grą w nieznaną, ale grą na serio w poszukiwaniu kodu, systemu i ładu. Zawsze mnie żywo interesowały sprawy pogranicza malarstwa i architektury, ten nowy model, może przyszłościowy, artysty plastyka, jaki reprezentował Zamecznik — stąd moje skromne i fragmentaryczne uwagi o Jego twórczości i programie mają ton osobistego zaangażowania.

Zamecznik twierdzi, że o kwalifikacjach pedagoga decyduje postawa stałego twórczego poszukiwania, a może jeszcze bardziej bezinteresowność i rozrzutność w przekazywaniu innym swych z trudem wypracowanych myśli i koncepcji. Ukazywanie młodym otwartych zagadnień, na których rozwiązanie już samemu brak czasu i siły.

BOHDAN T. URBANOWICZ

In 1970 the Rector of the State Higher School of Fine Arts in Poznan asked me to write an opinion on Stanisław Zamecznik's artistic activity, in connection with the motion to confer upon him the title of extraordinary professor.

Zamecznik had suggested me as the reviewer. I recall the evening in His house, when, embarrassed, He was giving me the necessary information and documents. I delayed in writing the review for a long time; the reason for this was perhaps the realization of the responsibility of the task. Urged by Zamecznik, I announced to him on Tuesday, April 27, that I had completed the review. Zamecznik wanted to read the text: „You understand how important this evaluation of my activity is for me”. We agreed that He would come to see me at 6 PM on Friday, April 30. In the morning of that day, I learned that He was seriously ill and was unconscious. He had never verified my opinion. He died in the evening of May 2, 1971. Below is the text of this „formal” opinion written about a living, active man, without any changes introduced *ex post*. I think that, writing about the deceased friend today, I would speak of him in a different manner, with deep sorrow.

I have been watching Stanisław Zamecznik's activity with utmost attention for over 20 years. I do not deem it possible to carry out detailed analyses of His works individually; I shall attempt to formulate a general evaluation, stressing the significance of His activity.

Zamecznik's creative conceptions, his projects — both the projects He has realized and the numerous projects He has not realized — lie at the basis of present-day painting and architecture. However, His works do not go into the conventions of these disciplines. Similarly, it would be false to classify His activity exclusively in terms of graphic art or the art of arranging exhibitions. Zamecznik belongs to the race of artists who work at the point of contact of the individual graphic arts. In these „uninhabited” territories on the borders dividing the individual arts, open problems come to light. Zamecznik speaks in a simple manner and with a smile, so often putting our „clerks”, full of professional authority, out of patience.

The motive of Zamecznik's activity is the organization of space (a term applied by the architects). In Poland, the position of the architect is determined, first of all, by the volume of the documentation and the structures and housing estates built. Zamecznik does not fulfill this condition of architectural profession. Once, while He was working on a book, a chorus of professionals began questioning the „distribution of print in the individual columns”, the „shakiness of the running headline of the text”. In spite of this, the criticized book, Tuwim's *Czary i czarty polskie* (Polish Magic and Deuces), became

a bibliophilic event on the world scale, winning the Award of Publishers. In 1958 He and Wojciech Fangor created an exhibition of the „space of open paintings”, but Zamecznik would never call himself a painter. Full of contrariness and shyness, He escapes all classifications and systems of evaluation.

Stanisław Zamecznik began His activity with the participation in the designing of the Polish pavilion at the World Exhibition in Paris in 1937. His architectural activity started with winning the competition for a workers' housing estate within the System of Workers' Housing Estates (1938), which then represented the most progressive, social trends in architecture.

He continued His designing work during the occupation (the baths in Cieleśnica). Naturally, in 1945 He took up work in the Warsaw Reconstruction Office. But soon the time came, when Zamecznik and many other ambitious architects started to look for a field of activity outside building, then determined by pseudoaesthetic directives.

In this way, He began a new, long period of designing the interiors of museums, foreign fair pavilions; He has designed over a hundred museum and artistic expositions. An impressive number of works, frequently marginal, but always bearing the mark of His personality. In 1960—1961 He worked out a project of the extension of the Zachęta building. One of His greatest works, highly valued abroad, the project has never been realized.

In 1964 He redecorated the interiors of the Main Centre of the Training of Managerial Cadres in Warsaw and won the award of the Minister of Building. He received the Gold Medal for the Polish pavilion at the World Exhibition in Buenos Aires, and His arrangement of the Exhibition of Interior Architecture in 1959 brought Him the first-degree award of the Minister of Culture and Art. In 1968 He designed the interior of the Museum of Poster in Wilanów. He was also the author of the interior and the expositions of the Warsaw Historical Museum.

Speaking of His architectural activity, it should be emphasized that, in addition to making a number of designs which were shelved, He took down his thoughts, created conceptions of shaping urban space in a new manner, in keeping with the needs of man. „*L'architecture prospective*”.

Utopian dreams and conceptions, impracticable in our world of norms, standardization and bureaucratic indices.

Zamecznik has paid a big price for His dreams, for His instinct of a precursor, for His unrest of a creative artist. Most of His designs and works have passed, leaving only an undurable trace in memory and an impact on the consciousness of those who were under His influence.

What do rudimentary sketches, fragmentary photographs say about Him today? What trace has left, for example, of the Coal Pavilion at the Regained Territories Exhibition in Wrocław — a design which so early directed the attention of all at Zamecznik?

As I have mentioned, He made a number of projects of expositions, designed many painting, sculpture and graphic art exhibitions

at *Zachęta*. Each of the hundred of these solutions is new, astounding and controversial.

In many cases, these expositions have become autonomous works of art.

Zamecznik keenly looked at and evaluated painting, sculpture, graphic art; in arranging works of art, He knew how to give them weight and a new meaning.

We all remember Henry Moore's or Henryk Stazewski's expositions in *Kordegarda*. Some of the solutions gave rise to sharp protests because the exposition surpassed, in terms of artistic meaning, the works exhibited. However, outstanding works of painting and sculpture have always won in this clash.

An architect by profession, He fully entered the world of the whole visual art, but only such an art which was a „challenge to truth”.

Zamecznik's generation included the architects who started their activity after the Generation of the Masters of the Avant-Garde.

Zamecznik could not find continuators of „modernity” in these well-disciplined ranks.

In one of His few written statements, Zamecznik said: „The exhibition interiors are ahead of these problems; they become the laboratories for experiments. One does not have to observe the rules so much; instead, one can try to look for a new system. One can make discoveries unattainable in other domains and exploit the musicalness of space to a much greater degree. *One can exploit the tensions existing in space between forms and arrange them in systems received in time...*”

On another occasion He said: „I would be happy if somebody convinced me that the art of building space (apart from many other problems) is also the passion of town-planners”.

This passion of the „music of space” constitutes the basic motive of Zamecznik's activity.

We do not fully appreciate two of Zamecznik's works, created jointly with Wojciech Fangor. In the tiny hall of the Jewish Theatre (1958) — a spacial exhibition of black-and-white paintings, and at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1960 — a combinative arrangement of coloured solids and planes forming the tense climate of space. Having been a witness and a humble participant of this work, I can see today — from a perspective of many years — its precursory character on the world scale.

In recent years, similar tendencies have become wide-spread in the West, assuming various names, such as „environnement”, etc.

Solutions of this type have recently appeared in Poland, too; it is a pity that they have come so late and taken roundabout road.

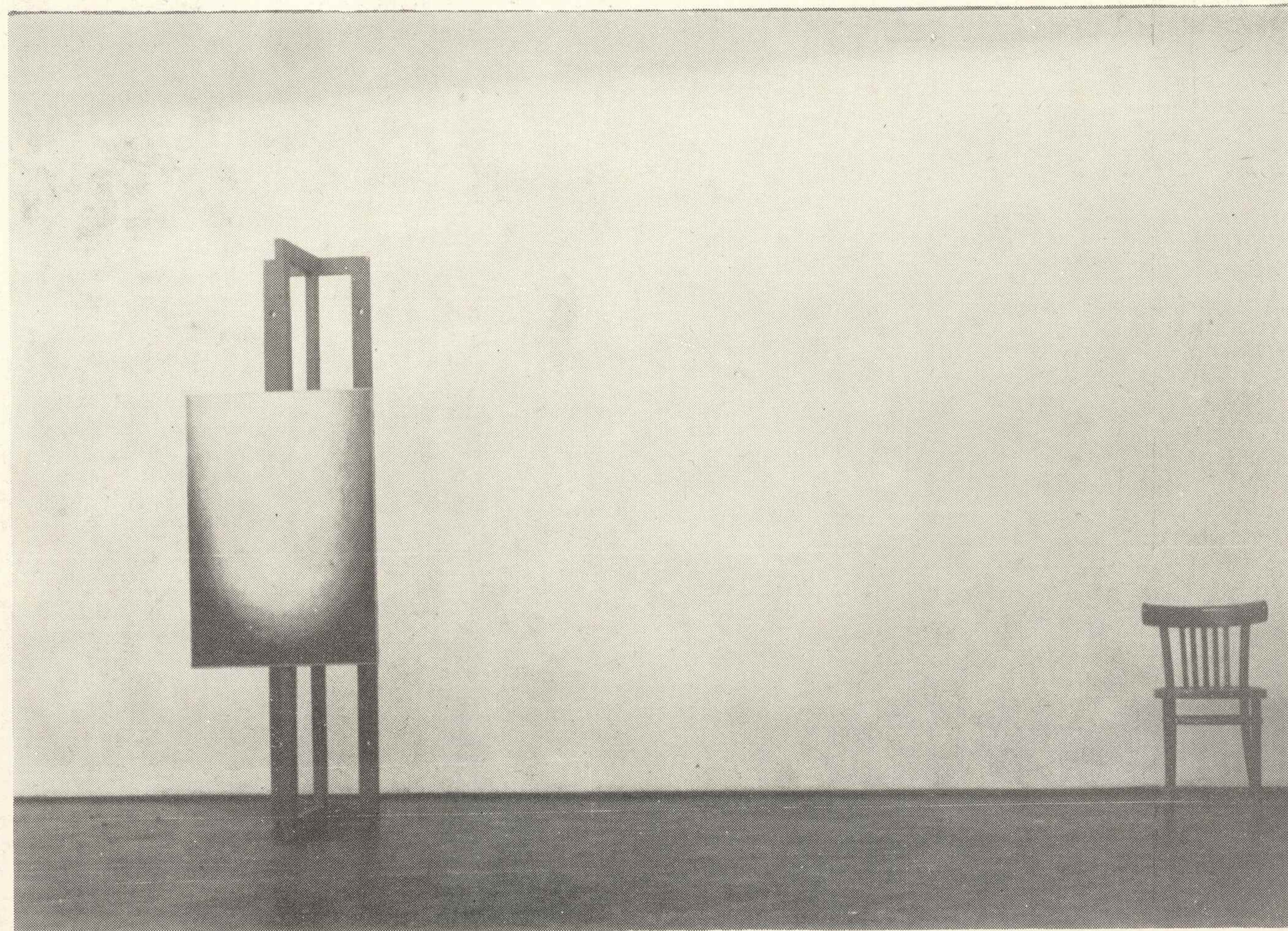
We have never been able to notice the value of the artists and precursors of our country.

Zamecznik irritates many persons with His attitude, His „status of freedom”, His mixing of seriousness with care-free play and ridicule.

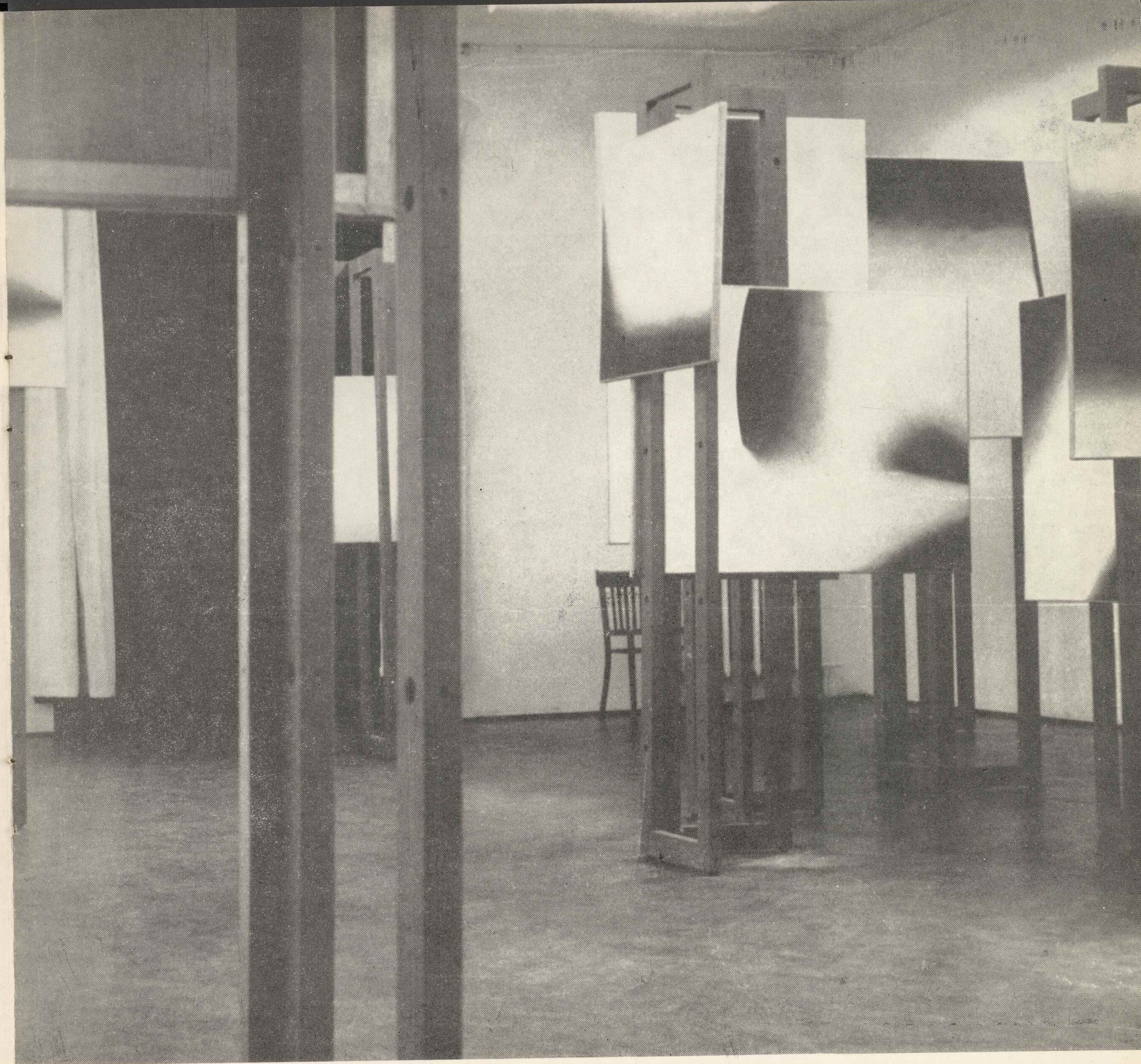
For Zamecznik, art is always a play of the unknown, but a play in earnest, in search for a code, a system, an order. I have always been greatly interested in problems from the border of painting

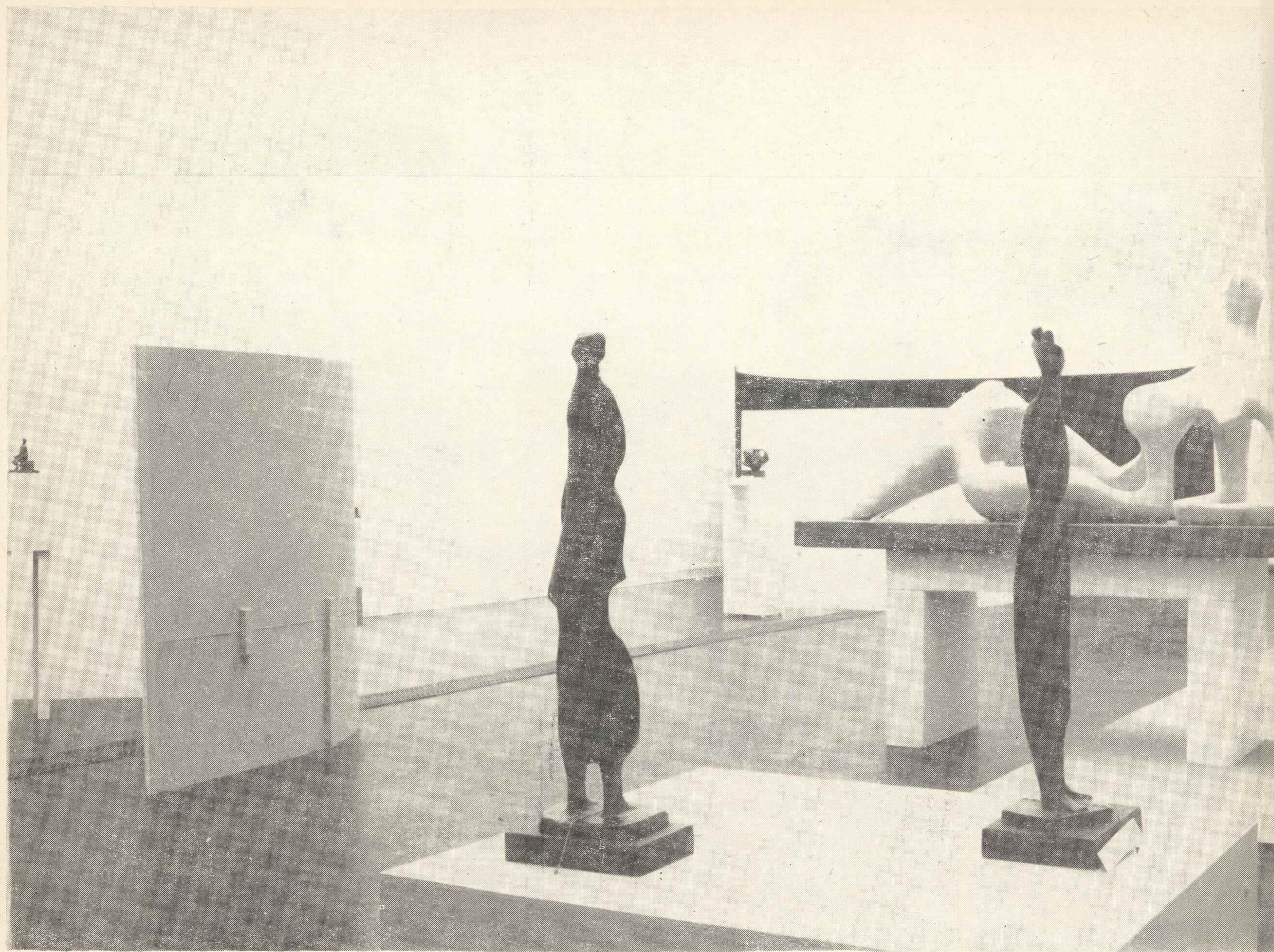
and architecture, this new model of a graphic artist which Zamecznik represented; hence my humble and fragmentary remarks about His work and programme have a tune of personal involvement. Zamecznik maintains that decisive of the qualifications of a pedagogue is the attitude of constant creative search, as well as — first of all, perhaps — disinterestedness and lavishness in conveying one's laboriously developed ideas and conceptions to the others. The showing to the young of open problems which one lacks time and strength to deal with.

BOHDAN T. URBANOWICZ



Wystawa obrazów Wojciecha Fangora, Warszawa Teatr Żydowski, 1958

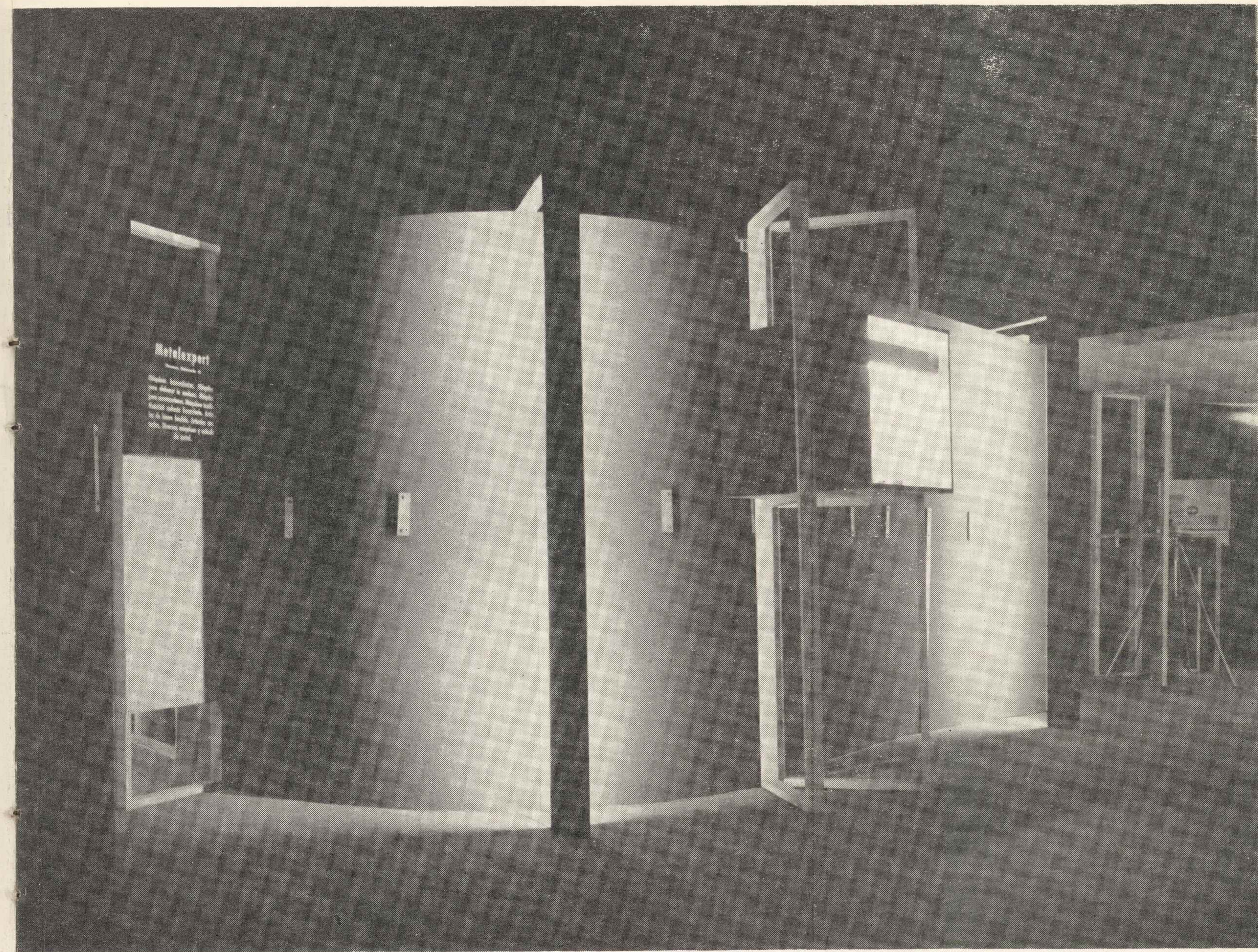




Z NOTATNIKA STANISŁAWA ZAMECZNIKA

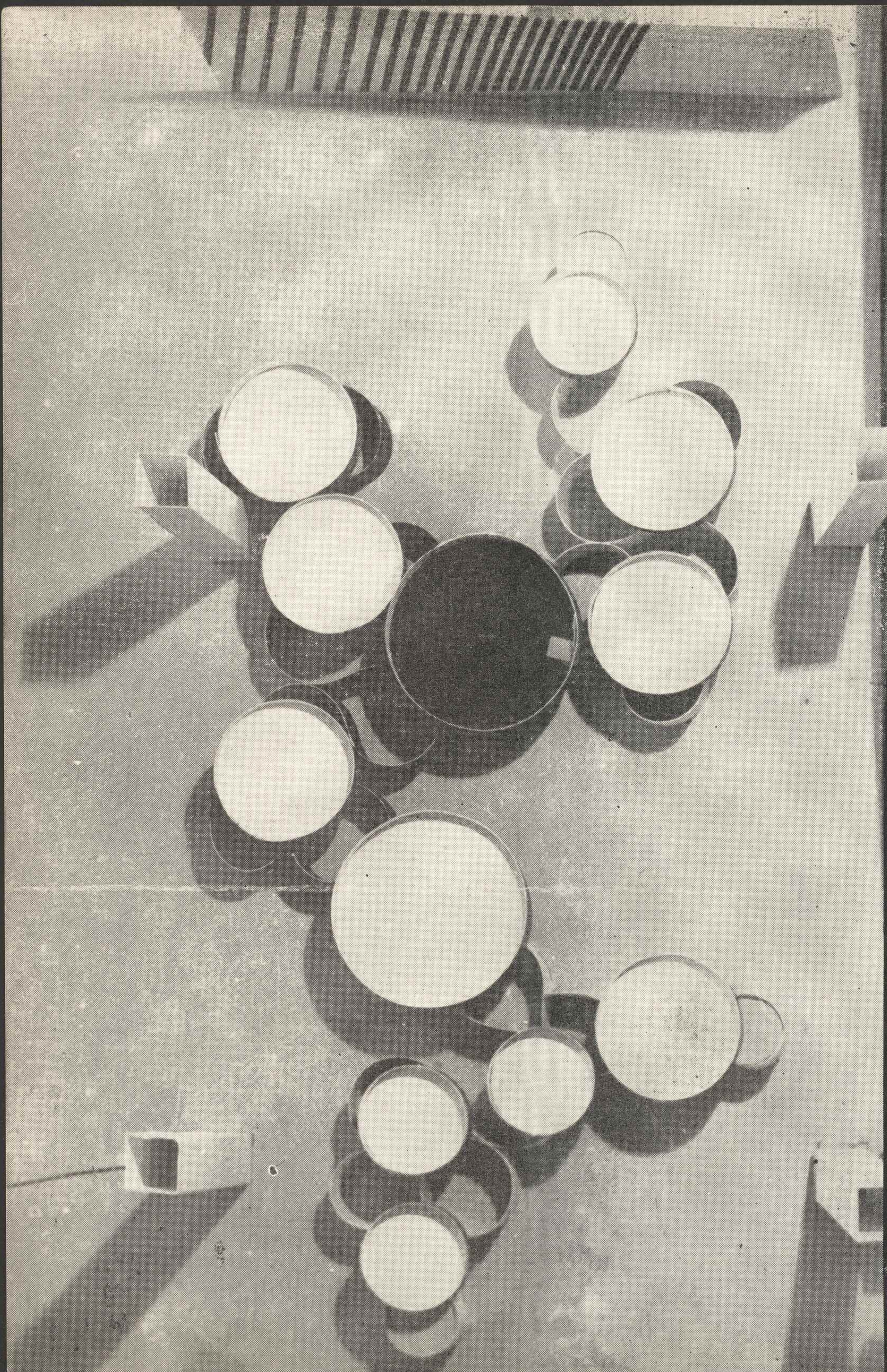
Wystawa rzeźb Henry Moore'a, Warszawa Zachęta, 1959

Trzeba ciągle i zawsze, codziennie, rano i wieczorem latem, zimą, w deszcz, w młodości, na starość i kiedy mdziej, chodząc, stojąc, siedząc w kawiarni, na werandzie, w szkole, w pociągu, na schodach i gdzie indziej, wbrew samemu sobie, codziennie, ciągle i zawsze wszystko zaczynać od nowa. To męczące. Strasznie. Ale to jedno oddala nas od końca.



Pawilon Polski na Międzynarodowych Targach w Barcelonie, 1950

Jeżeli nic się nie sprawdza dokładnie — co to może znaczyć? Albo wrażenia nie są posłuszne naszemu marzeniu — co by było sprawą dosyć prostą: marzenie jest bezsilne. To ogólnie przyjęte mniemanie. Albo jego siła powoduje przewrotne działanie, którego mechanizm niedostatecznie znamy. Ostatecznie rządzi światem, co łatwo zauważyć dookoła. Jeżeli coś niszczy i ginie z powodu złej woli: wojny, zdżyczenia, łobuzerki, protest nasz przychodzi w formie gwałtowniejszej niż kiedy dokładnie to samo



Makieta ekspozycji polskiej na II Międzynarodowej Wystawie Książki, Lipsk 1965

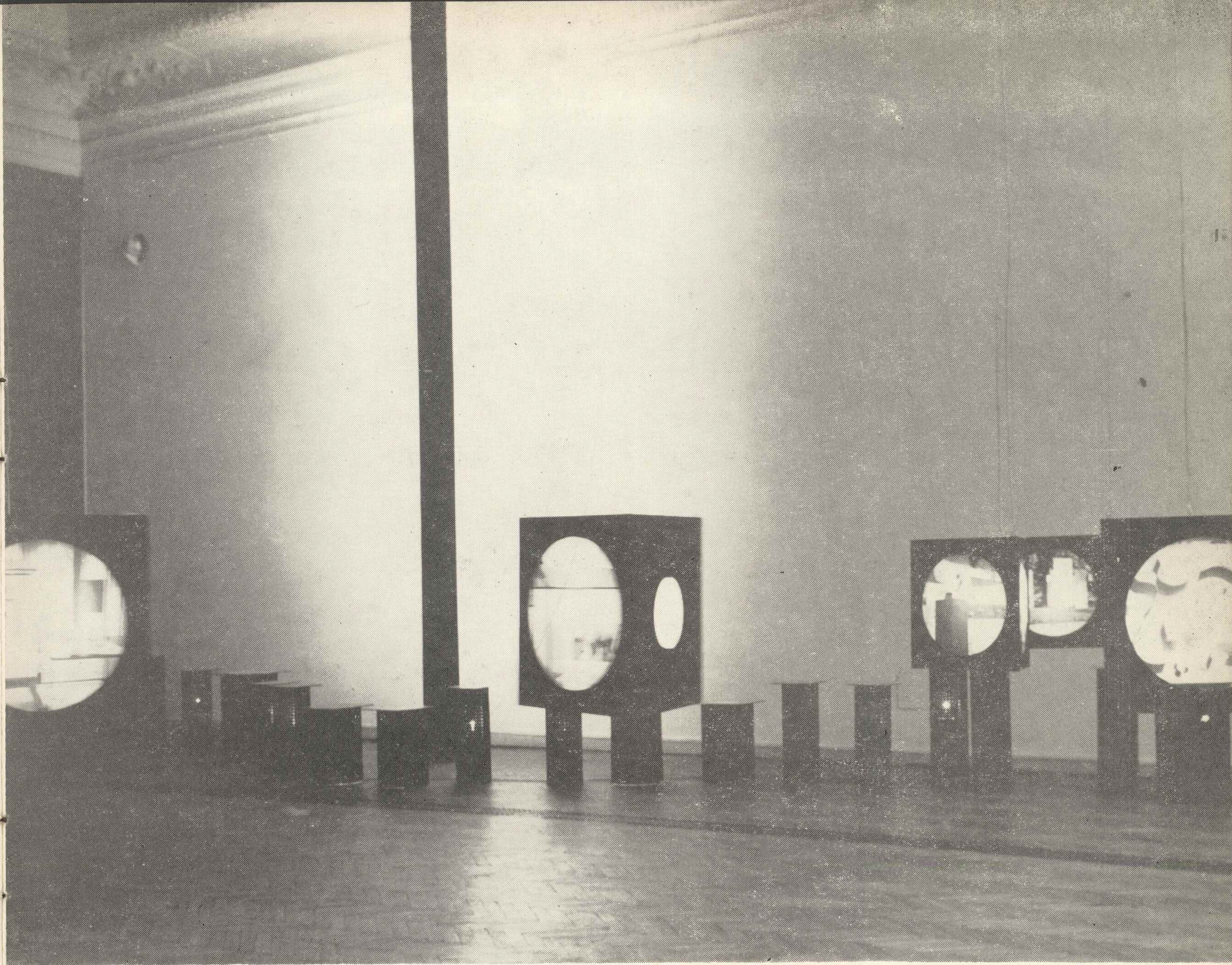
dzieje się z niedbalstwa itp. Jak to jest? Umyjmy wszystkim oczy, uszy, mózgi, charaktery. Zbawmy Polskę. Ale czy warto zaczynać od guzików? W gruncie rzeczy gra idzie o guziki. Należałoby spokojnie pozwolić jednym ludziom produkować, a innym kupować wszystko co im się podoba, jeżeli te czynności obydwu stronom dogadzają. Jelenie na rykowisku jedni kupowali z potrzeby posiadania, drudzy przez przekorny sentyment. A jeszcze inni z oburzeniem zwalczali. No i klawo, ruch w interesie był a jelenie z tego żyły i żyją dotąd. Stały się symbolem i jeżeli kto chce, można z tego zrobić problem w dużym stylu. Zresztą z wszystkiego można zrobić problem w dużym stylu.

Społeczność zawsze jest spóźniona. Tzw. geniusze i prorocy proponują tylko obraz współczesności bardziej przybliżony do chwili obecnej i ani trochę więcej. Ale ludzie chcą żyć spokojnie wśród swoich przyzwyczajęń nabytych, czasem drogo zapłaconych. Ludzie chcą żyć wśród rzeczy już widzianych, powszechnie aprobowanych, o ustalonej (ich zdaniem) wartości. A wartości te ustalały się na drodze różnych przygód i wydarzeń, wśród różnych klimatów i różnych socjologicznych zespołów. Z nich wynika zamówienie społeczne? Z produktów robionych na to zamówienie można stawiać diagnozy, określać charakter i świadomość społeczną środowiska. Jak z fusów. Z tego, co zostaje na dnie. No więc i cóż z tego, że to mi się nie podoba, a nawet dosyć brzydzi. Tym gorzej dla mnie.

Modele kultury nie dają się wytworzyć sztucznie, wyprodukować na zamówienie. „Nowoczesność”, czyli model współczesny, ma okropnie zamazane kontury. W tych warunkach trudno jest o klarowność i łatwo o bełkot.

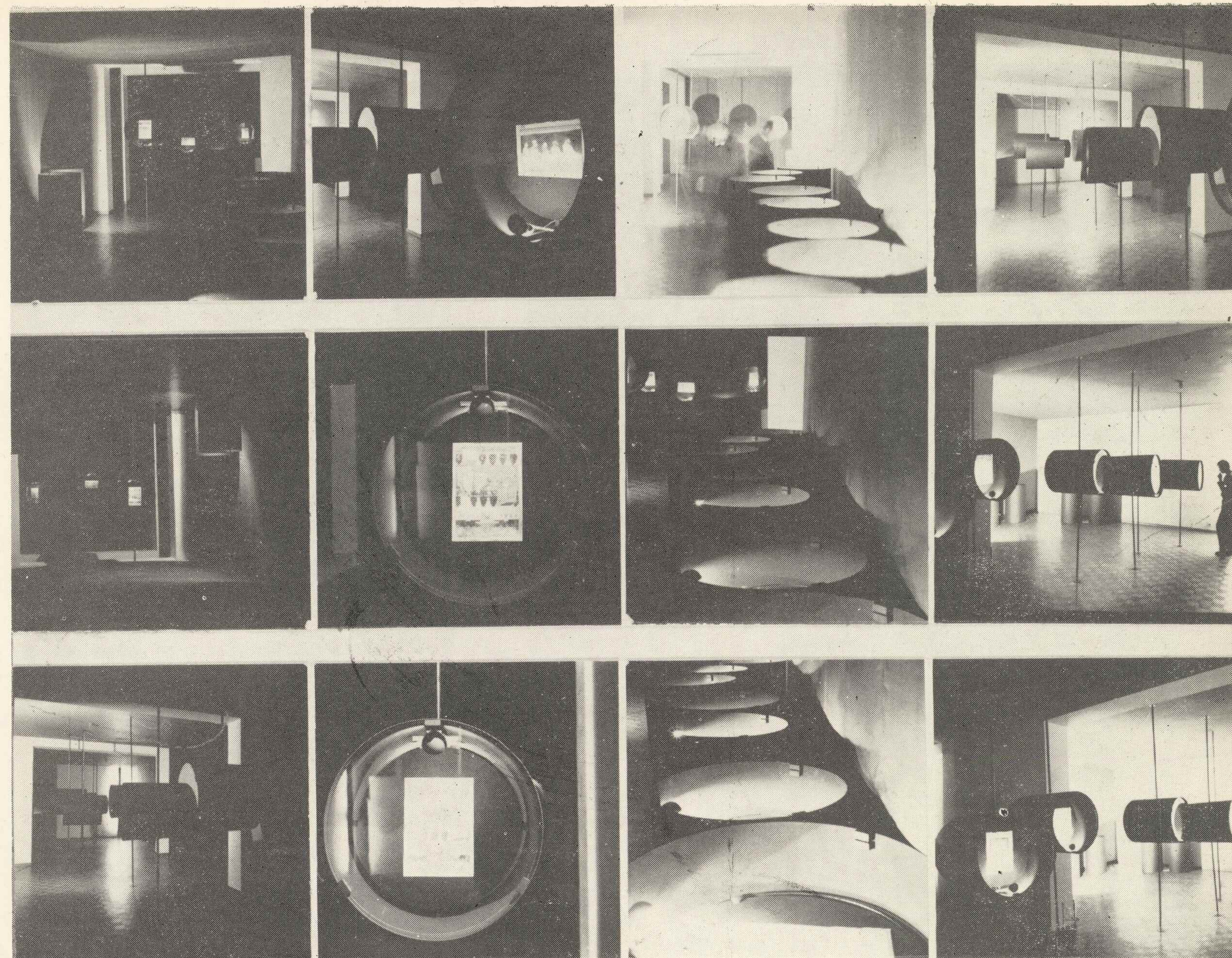
Skandynawowie wytworzyli piękny model oparty na przemyśle, Meksykańczycy — na tradycjach ludowych. Może udało by się i nam wytworzyć jakiś modelik sensowniejszy niż małymieszczański śmietnik, traktowany na serio, z nabożeństwem i tkliwie. Ale póki ludzie kupują, — znaczy to, że jest potrzebny. Można by zaryzykować: to jest najprawdziwsze, co się objawia w danym rejonie z zakresu sztuki. Nieoficjalne, niekontrolowane, robione na rozluźnionych regułach, nie przymierzone do zagranicy, prawie jak test o prawdziwym obliczu podświadomości, głębszych warstwach, istocie samej sztuki narodu. Produkty sztuki zawsze objawiały się jak znaki wróżebne, listy od zespołów ludzkich. Niefalszowane kwiaty.

Nie jestem w stanie określić dostatecznie jasno, jak dalece termin „artysta” jest określeniem zawodu, jak również, czy przynależy on wyłącznie do rejonu sztuki. Gdybym to sobie potrafił precyzyjnie ustalić, miałbym o wiele jaśniejszy pogląd na sposób nauczania w szkole, która w tytule ma Sztuki Plastyczne. Na ogół każda szkoła ma przekazywać z pokolenia w pokolenie sumę wiadomości i doświadczeń technicznych dotychczas zdobytych, zostawiając wolny margines dla zmian rozwojowych. Ale istnieje jeszcze wielka niewiadoma: sposób użycia tych doświadczeń, trudny do przewidzenia, a w wypadkach wielkich odkryć (w sztuce specjalnie



Wystawa sztuki użytkowej z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa Zachęta, 1963

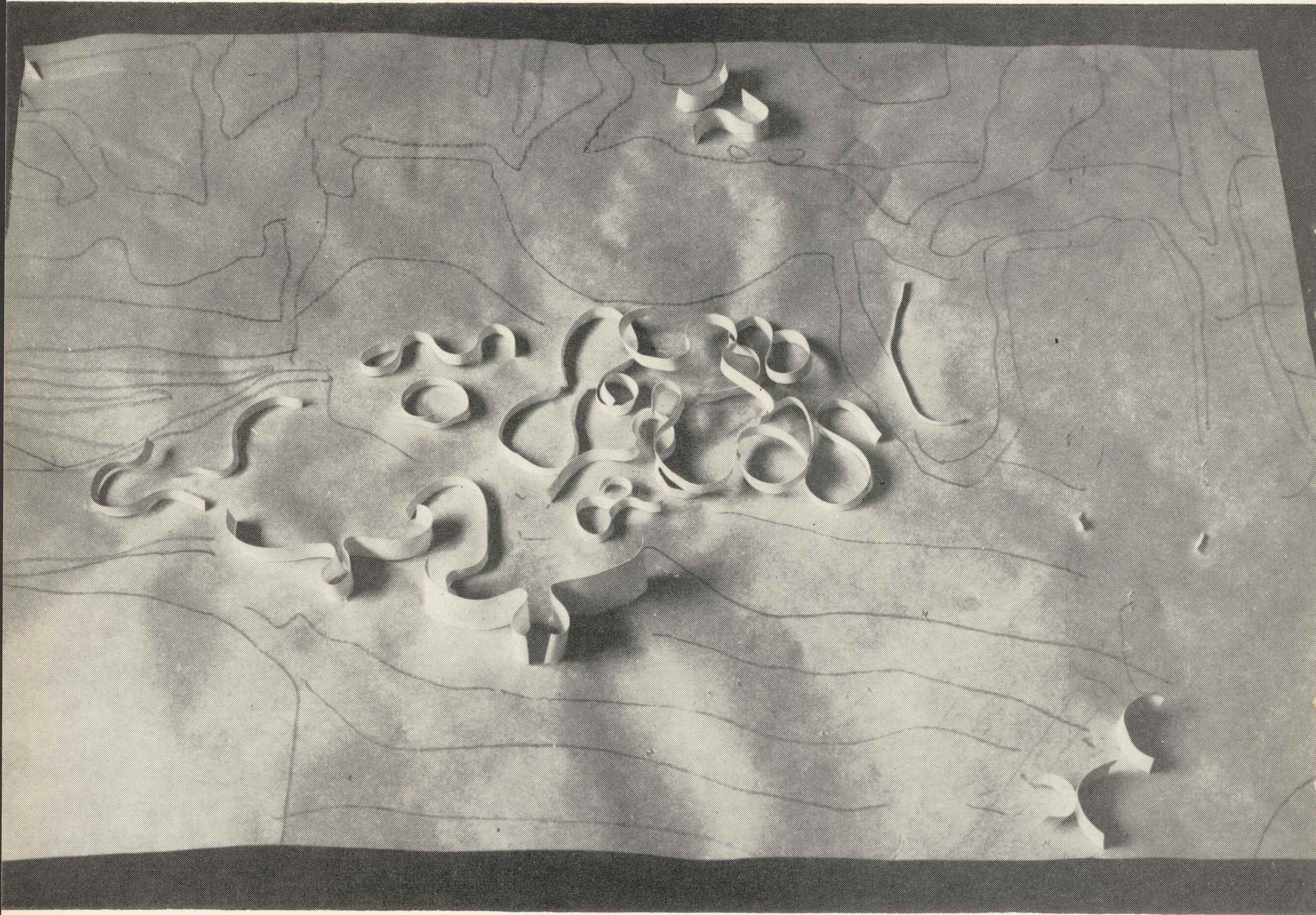
interesujący) wrogą dla poprzedników. Tego uczyć się nie da. Przekora i deprecjonowanie zdobytych sposobów byłyby groźnym niebezpieczeństwem, gdyby bunt przeciw tradycji nie zaprowadził na inne, własne, z trudem zdobyte tory, na własne i przez to wspanialsze rejony działania. Kiedy myślę o szkole, widzę pilną potrzebę usprawnienia przekazu wiadomości o wszystkich



Wystawa miniatur hinduskich, Warszawa Muzeum A. Mickiewicza, 1965

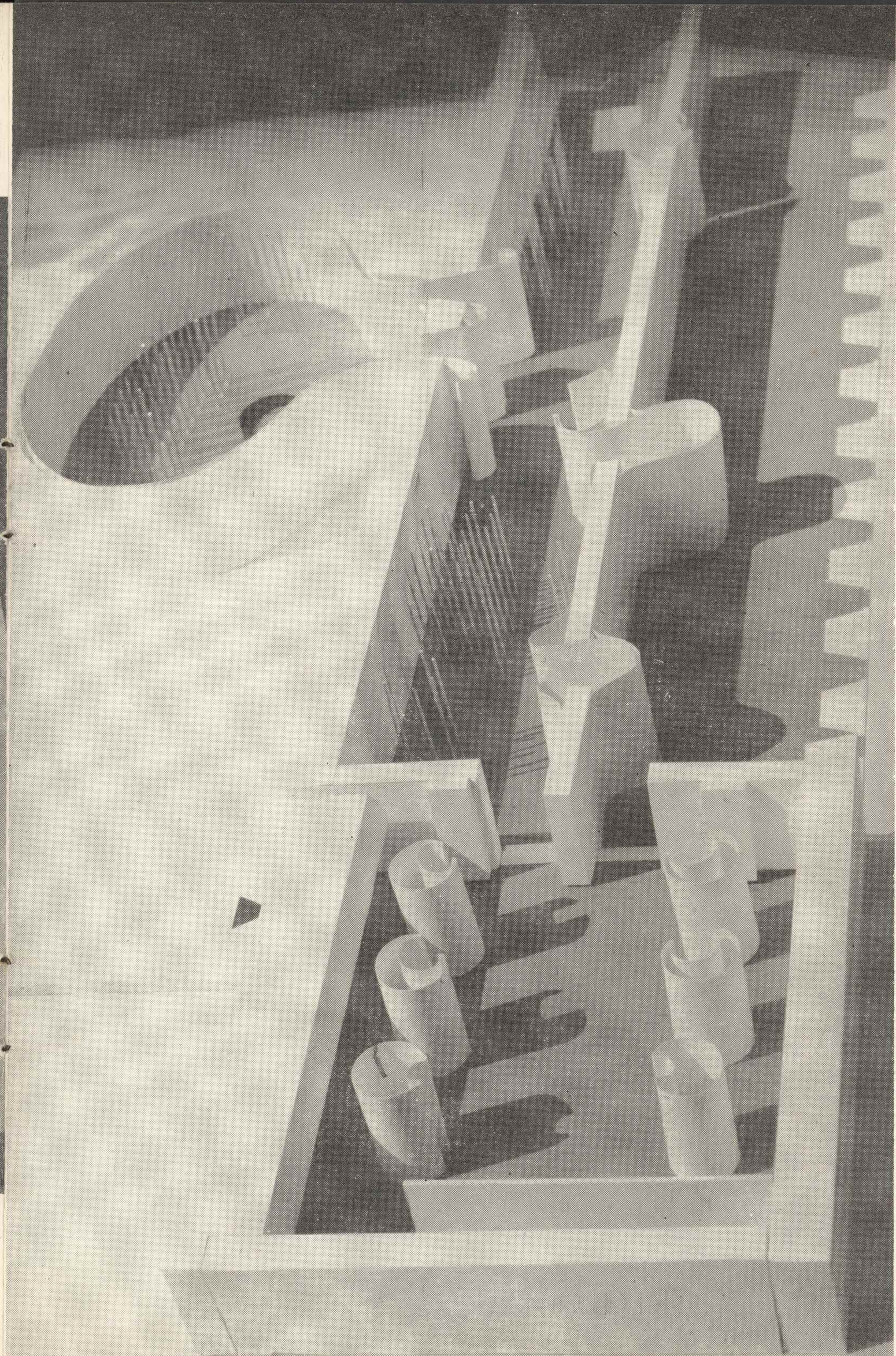
środkach technicznych będących do dyspozycji
 plastyka w dyscyplinie którą uprawia. Wszystkich
 odziedziczonych z tradycji — i tych, które donosi
 technika współczesna, cudowne dziecko naszych
 czasów. Trzeba możliwie najprędzej dogonić
 w kulturze olśniewające odkrycia cywilizacji
 technicznej. Na przykład: tajemnice i misteria techniki
 elektronicznej działają fascynująco na wyobraźnię. Jej
 sprawność, stosowana na codzien, onieśmiela i będzie
 onieśmielać dopóki nie stanie się powszechną

własnością. Choć spoufalamy się z nią szybko, zostaje ona ciągle jeszcze ponad nami. Myślę, że trzeba też informować o coraz to nowych i sprawniejszych materiałach technicznych. Wytwarzać głoś ich użycia w sposób im właściwy.



Żeby fascynacja nowymi materiałami i nową techniką nie przypominała dzikiego człowieka, który fetysz niepojętych dla siebie spraw zamienia w zabawki dziecinne lub opatruje własnym żenująco naiwnym nawiasem.

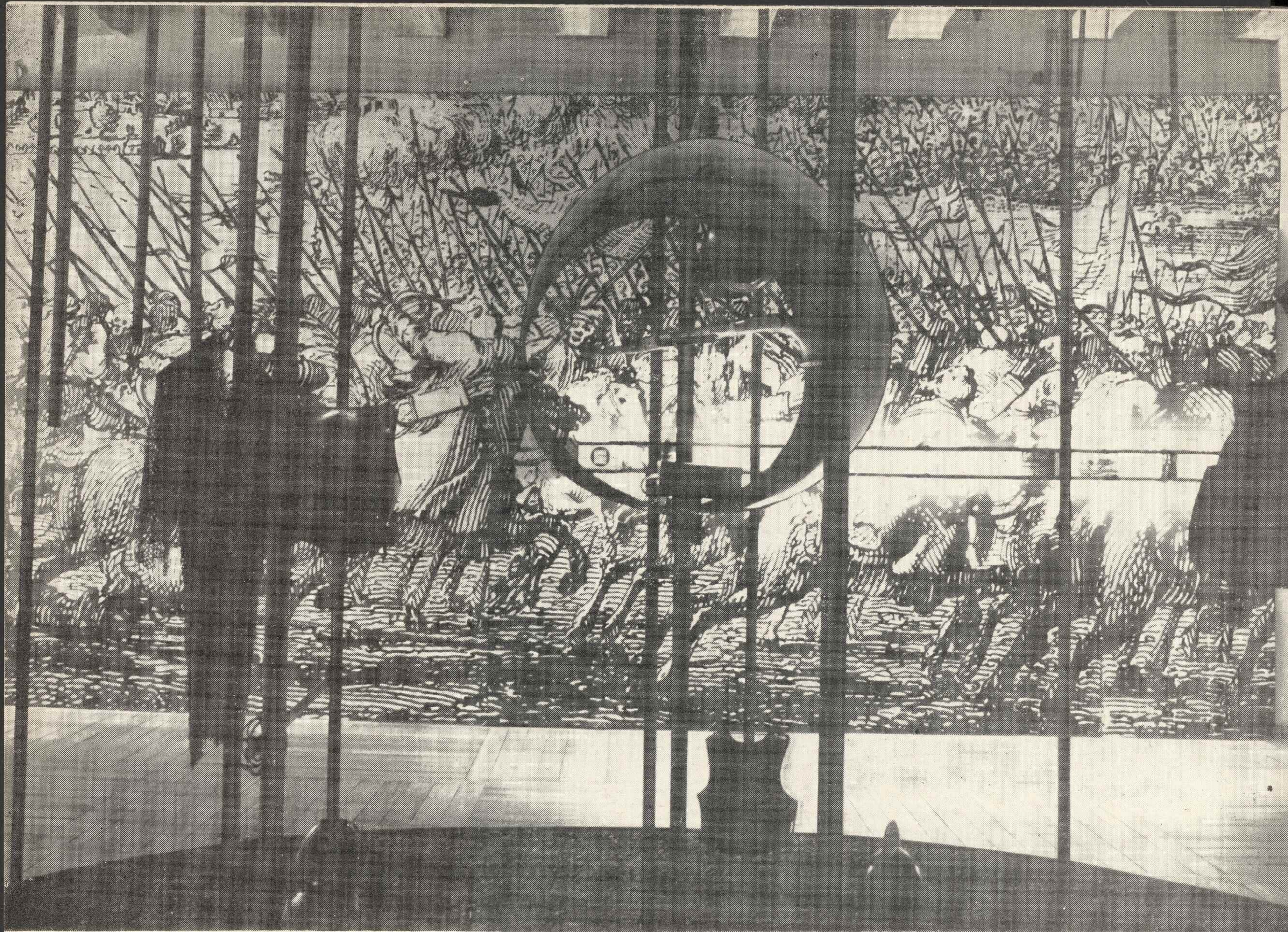
Makieta na konkurs urbanistyczny Międzynarodowej Wystawy Ogrodniczej w Wiedniu w 1974 r., 1970



Trzeba dążyć do wdrożenia dyscypliny myślenia. Odkrycie na nowo otaczającego świata wymaga ustalonego i wypracowanego stosunku do zjawisk, ich przyczyn i skutków. Bez opanowania wiadomości technicznych i bez sprawnego aparatu myślowego — intuicja i natchnienie nie zdadzą się na nic. Ileż to razy w rozmowie ze studentami zdarza się znaleźć w ogródku zwiędłych frazesów, chwastów pojęciowych i nie uprzątanego w ogóle śmietnika wyniesionych nie wiadomo skąd, różnych, niepasujących do siebie, części myślenia. Trzeba sprzątać i układać. Trudno przewidzieć rezultaty działania pedagogicznego. W tej rozmowie między pokoleniami, jedno przekazuje wiadomości i reguły drugiemu, a ono z kolei jest zobowiązane wytworzyć reguły właściwe dla swojego czasu. Dlatego wybieganie przewidywaniami naprzód ma w szkole największy sens. Życie przynosi coraz nowe wartości, które trzeba razem z odkryciami z innych dziedzin włączać już samodzielnie do swojego działania. Tak, czy inaczej, żebyśmy nawet byli najbardziej wyczuleni na współczesność, musimy zauważyć, że uczymy tradycji. Sami żyjemy z dziedzictwa początków wieku, które swoje apogeum miało w latach dwudziestych, a nas samych zaczyna nużyć.

A prawdziwy smak przestrzeni jest dopiero odczuwalny, kiedy człowiek znajduje się w jej środku. Kiedy ją odbiera poruszając się — a więc w czasie. Kiedy myślę o przestrzeni robionej dla życia ludzkiego i jej odbiorze w czasie — myślę zawsze o muzyce. Muzyka przestrzeni — jakkolwiek przesadnie to brzmi — istnieje coraz bardziej. Odkrywają ją artyści współcześni układając elementy w rytmach w frazy, które przechodzą, które przychodzą, mijają i trwają poza nimi, w kompozycjach zawierających napięcia i dramaty, nie do uzyskania w żadnej innej dyscyplinie sztuk, choć jak zwykle łatwo porównywalne. ...Myślę, że tak jak słuch muzyczny, istnieją powszechne dyspozycje dla odbioru przestrzeni. Słuch przestrzenny, poczucie przestrzeni. Elementy co budowy przestrzeni mogą być różne. Najpiękniejsze są zawsze te, które konstruuje natura. W sposób na pozór przypadkowy, jednak w końcu zawsze z logiką wypadków, wynikających z działania sił natury i wedle właściwych jej praw równowagi.... Znamienną rewolucję przeszły wystawy obrazów (malarstwa). Do niedawna broniły się przed resztą świata grubymi, najczęściej złotymi ramami. Broniły swoje (zawarte wewnątrz ram) iluzoryczne przestrzenie przed konstrukcją wiszącą obok i przed przestrzenią, w której się znalazły. Ilość była nieograniczona, a wzajemna odległość i ułożenie względem siebie obojętne. Następnie pozbyły się swoich groźnych ram — i same też uległy zmianom

Projekt przebudowy Muzeum WP w Warszawie, 1969



w swojej materii malarskiej. Wtedy zaczęły promieniować na zewnątrz. Okazało się, że dobór sąsiedztwa oraz układy w przestrzeni odgrywają zasadniczą rolę, stanowiąc często o wnętrzu obrazu. Można by mówić o początku ich życia społecznego. Okazało się zresztą znacznie więcej (co można było przewidzieć), że treści malarskie poszczególnych obrazów, ułożone w prawidłowy dla tych treści system, dają zespołowo nowe wartości w przestrzeni między nimi.

Ekspozycje stałe w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy



STANISŁAW ZAMECZNIK: FROM MY DIARY

All the time, at every moment, every day, in the morning and in the evening, in summer, in winter, in the rain, in early life, in old age and in other periods, walking, standing, sitting in a coffee-house, on the porch, in school, on the train, on the stairs and elsewhere — every day, all the time, at every



Scenografia do „Kurdesza” E. Brylla, Warszawa Teatr Ateneum 1970

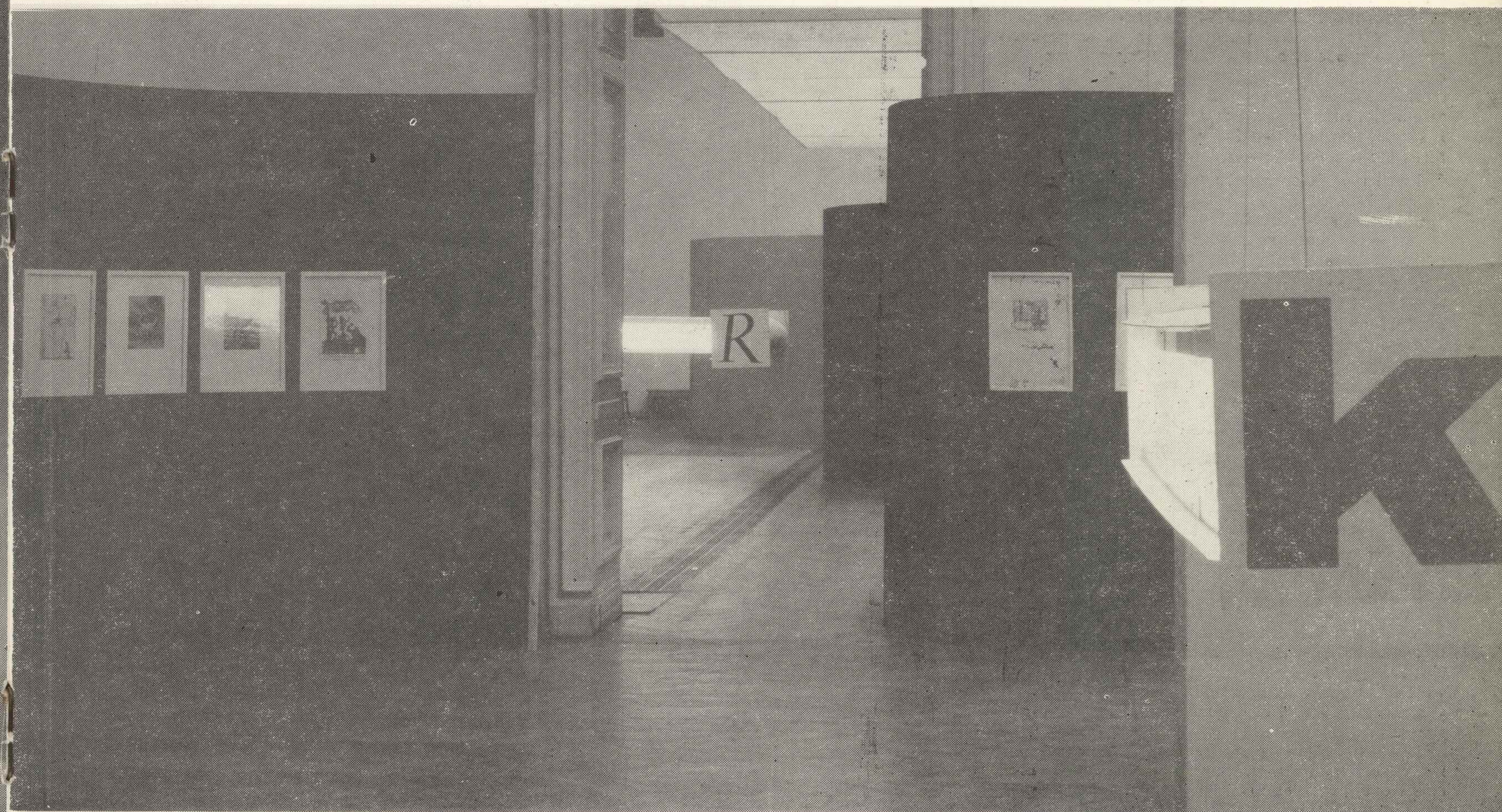
moment one has to start everything from the very beginning. It's tiring. Awful. But this — and only this — makes our end more distant.

If nothing proves exactly correct — what can it mean? Either the impressions aren't obedient to our dreams — which would be a rather simple thing: dreams are helpless. This is a generally accepted view. Or its strength causes deceitful action whose

mechanism is not sufficiently known to us. After all, dreams rule the world, which is easy to notice around. If something is decaying and is destroyed as a result of ill will: war, savagery, rowdyism, our protest comes in a more violent form than when exactly the same occurs because of negligence, etc. How does it happen?

Let's wash all the eyes, ears, brains, characters. Let's save Poland. But does it make sense to begin with buttons?

As a matter of fact, it's buttons that are at stake.



Wystawa książki i ilustracji z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa Zachęta, 1962

Some people should be allowed to produce, and other people should be allowed to buy whatever they like if only these actions are convenient to both sides. Some people used to buy paintings of the deer on the rutting ground for the need of possession, other people — from a perverse sentiment. And still other people combatted them with indignation. Everything was fine, business was brisk, the deer were making a living out of it — and they have been doing so ever since. They have become a symbol, and if one chooses to,

one can make it a problem on a large scale. Besides, everything can be made a problem on a large scale.

The community is always late. The so-called geniuses and prophets propose only a picture of contemporaneity more similar to the present moment, and nothing more. But the people want to live in peace among the habits they have acquired and sometimes have dearly paid for. The people want to live among the things already seen, generally accepted, of a definite (in their opinion) value. And these values have been determined on the road of various adventures and happenings, in various climates and various sociological groups. Do they result from a social order? The products made to a social order can serve for putting diagnoses, determining the character and social consciousness of the environment. Like from coffee grounds. From that which remains on the bottom. It's not important that I don't like it, that it even turns me off. All the worse for me.

Cultural models cannot be formed artificially, produced to order. „Modernity”, or the contemporary model, has a terribly blurred contour. Under such circumstances, clarity is scarce and gibberish is frequent.

The Scandinavians have developed a fine model based on industry, the Mexicans — a model based on folk tradition. Perhaps we, too, could develop a more sensible model than the petit-bourgeois scrap-heap, treated in earnest, with adoration and affection. But as long as the people continue to buy — it means that it's necessary.

One can risk: the truest is that which appears in a given region in the field of art. Unofficial, uncontrolled, done on slack principles, not tailored to foreign patterns, almost like a test of the true image of subconsciousness, the lower layers, the essence of the art of the nation.

The products of art have always appeared as auguries, letters from human groups. Unfalsified flowers.

I am unable to determine sufficiently clear how far the term „artist” is a definition of a profession, or whether it belongs exclusively to the domain of art. If I could define this precisely, I would have a much clearer view on the methods of teaching in the school which has the words „Fine Arts” in its name. Generally speaking, each school is to convey from one generation to another the total of knowledge and technical experience gained so far, leaving a margin for development transformations. However, there exists one great unknown: the way of using this experience, difficult to foresee, and in the cases of great discoveries (particularly interesting in art), hostile to the predecessors. This is impossible to teach. Contrariness and the depreciation of the achieved methods would pose great danger if the rebellion against tradition did not put us on our own track achieved with difficulty, if it did not lead us to our own — and, therefore, more wonderful — fields of activity.

When I think of the school, I see the urgent need to improve the transmission of the knowledge of all technical means being at the disposal of a graphic



PUSZKA PANDORY
POD POKRYWKĄ
DOBROCI
NIESZCZĘŚĆ,
CHORÓB
I ŚMIERCI PEŁNA,
ALBO O CZARCIE,
OPĘTANYCH,
CZARNOKSIĘSTWIE,
CZARACH
I UPIERACH
SCIENDA

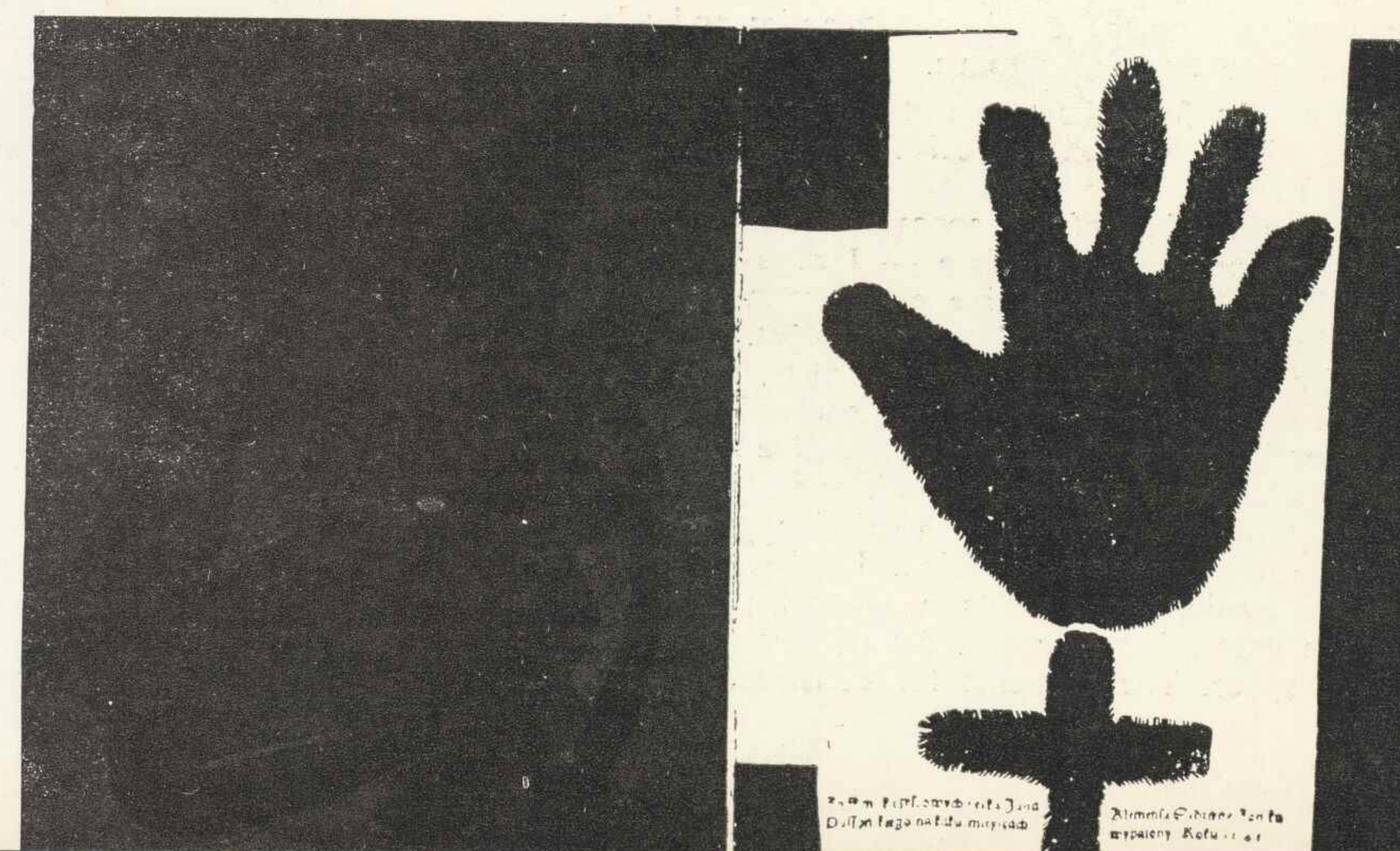
Konczy się ten czas niewczesny — to wówczas,
gdy już zapieje, aby nie piał tręba mu głowę
nieumarę ulową, albo zrobie kulmierz z lawrotli
wrony.

Ktoś tu i pomylie może, że to są rzeczy ludzkie,
zdrowy rozum mających? Będzie może, aby człowiek
odważał się na tak wielkie zbrodnie i sprośności, ja
kie przepisują czarownicy i czarownikom, dlatego
tylko, aby patrzeć na brzydki postać szatana, aby jadał



topoty wosków trępy etc, aby tańcował z ras
puchami, aby na koniec dlabła pod ognio całował?
Kto takowym bajkom słucha, nie ma serca ludzkie-
go, nie ma serca samego. Dostę byłoby do odzaje,
na ludzki od czarodziejstwa wysłał ich raz tylko na
takowe redaty.

(Białostok, Dział w swojej postaci, 1, 120, 139).



artist in the discipline which he practices. All the means inherited from tradition, as well as those developed by modern technology — the infant prodigy of our times. It is necessary to catch up — in the field of culture — with the dazzling discoveries of technical civilization as soon as it is possible. For example, the secrets and mysteries of electronic technology exert fascinating influence on imagination. Its efficiency in everyday life intimidates us, and will continue to intimidate us until it becomes common property. Although we are rapidly becoming acquainted with it, it still remains far above us.

I think that it is also necessary to impart knowledge of the new and new, and more efficient technical materials. To create the hunger for their use in a manner proper to them. So that the fascination with the new materials and new techniques does not resemble a savage man who turns the fetish of problems unconceivable to him into children's toys or puts it in his own, embarrassingly naive parenthesis. It is necessary to strive for introducing the discipline of thinking. The rediscovery of the world surrounding us requires a fixed and elaborately defined attitude towards phenomena, their sources and consequences. Without mastering technical knowledge and without an efficient apparatus of thinking — intuition and inspiration are good for nothing. How frequently it happens that, while talking with the students, I find myself in a garden of withered clichés, conceptual weeds, a scrap-heap, never cleaned out, of different parts of thinking, derived from unknown sources, not fitting one another. It is necessary to clean and arrange them.

It is difficult to foresee the results of pedagogical activity. In this conversation between two generations, one imparts knowledge and rules to the other, which, in turn, is obliged to develop rules suitable to its times. Therefore, the predicting of the future makes greatest sense in school. Life brings new and new values which one has to independently include, together with the discoveries from other fields, in his activity. This way or another, even if we were most sensitive to contemporaneity, we have to realize that we are teaching tradition. We ourselves are making a living out of the heritage of the beginnings of the century — a heritage which reached its apogee in the twenties and which starts to be boring to us.

But man feels the true taste of space when he is in its middle. When he perceives it while moving — that is, in time.

When I think of the space made for human life and of its perception in time — I always think of music. Although it sounds like exaggeration, the music of space is more and more existent. It is being discovered by contemporary artists, who arrange elements in rhythms, in phrases which come, pass by and continue to exist outside them, in compositions containing tensions and dramas impossible to achieve in any other discipline of art, though usually easily comparable... I think that, like an ear for music, there exists a general predisposition for the perception of space. An ear for space, a sense of space. The elements for constructing space can

be different. The most beautiful elements are always those built by nature itself. In a seemingly accidental manner, but finally always with a logic of events resulting from the action of the forces of nature and in conformity with the laws of equilibrium proper to it.

The exhibitions of paintings have gone through a significant revolution. Until recently they defended themselves against the rest of the world with thick frames, most frequently gilt. They defended their illusory spaces (contained within the frames) against the rivals hanging next to them and against the space in which they found themselves. Their number was unlimited, and the distances between them and their arrangement — unimportant. Next they got rid of their dangerously looking frames — and they changed their painting matter. Then they began radiating to the outside world. It turned out that the selection of the neighbourhood and the arrangement in space played a basic role, frequently bearing on the inside of a painting. We could speak of the beginning of their social life. Moreover, it turned out (which could have been foreseen) that the contents of the individual paintings, arranged in a manner correct for these contents, collectively gave new values in the space between them.

ZAMECZNIK

Prezentować Stanisława Zamecznika jest trudno. To tak, jakby zbierać okruchy bogatego w szczegóły przedmiotu, w którym każdy fragment jest cenny i ważki.

A przecie znamy Go, obcowaliśmy z nim tyle lat.

To co złożymy będzie już inne, ułożymy nowy kształt. Zatrószymy się więc żeby nie uronić niczego co jest wartością dla nas, dla naszej kultury.

Każdy kto miał szczęście zetknąć się z Nim będzie inaczej wywoływał Go w pamięci, ale to co pozostawił po sobie jest realnością, która formuje nasze życie.

Jakim był?

Niesfornym chłopcem?

Niez mordowanym dowcipnisiem?

Niezastąpionym kompanem, rozmówcą błyskotliwym a poważnym, który tak umiał słuchać?

Autorem piszącym cudowne listy i nie tylko listy?

Nowym ilustratorem książek?

Scenografem niespokojnym?

Jednym z twórców sukcesu polskiego plakatu?

Projektantem setek wystaw? Tym, który aranżując nadawał blasku utworom innych artystów?

Tym, który rozpoczął nowy ład w muzealnych ekspozycjach?

Projektantem pawilonów wystawowych?

Architektem innym, który nie chciał, nie mógł wplątywać się w banał anachronicznych we współczesnym świecie form i formułek?

Kreatorem, który z konieczności skazany na małe formy w nich tworzył wizję nowej architektury, formował system nowego otoczenia?

Był Staszek twórcą w każdym poczynaniu, poddawał w wątpliwość wszystko czym się zajmował, po to by znaleźć odpowiedź lepszą logiczniejszą, piękniejszą.

Potrafił być bezkompromisowy i konsekwentny, solidny

do najdrobniejszego detalu. Wtedy kiedy projektował osiedle zajmował się z równą pasją sytuacją zieleni, jak też sposobem lepszego otwierania okna.

Deliberował z zapalem w zecerniach nad wykrojem czcionki w mało znaczącym pozornie utworze graficznym.

Znał tajemnicę nawiązywania intymnych kontaktów z innymi.

Pozwalało mu to być dziwnym pedagogiem, nie pouczającym, ale inspirującym, otwierającym dla każdego, który z nim prawdziwie się zetknął, nowe drzwi, nowe możliwości.

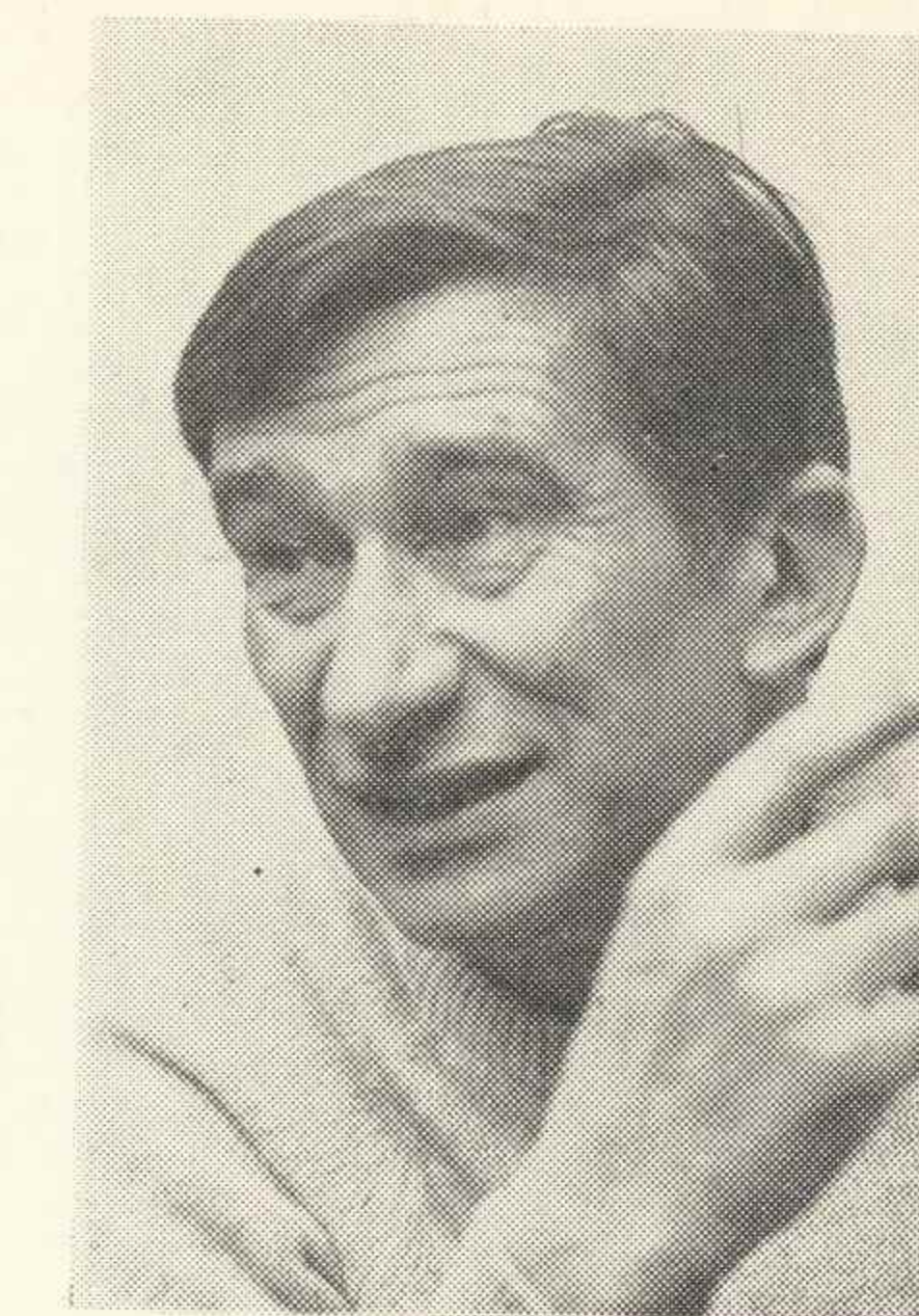
Myszę, że czar który powodował że lubili Go wszyscy, był wynikiem Jego autentycznej skromności.

Bogactwem swego talentu wyposażał każdy swój utwór, dzielił się nim z innymi.

Nie potrzebował reklamować swoich talentów, ani się nimi pysznił. Miał naturalne poczucie wartości, jak każdy wielki artysta.

28 VII 1971

ALEKSANDER KOBZDEJ



It is a difficult thing to present Stanisław Zamecznik. It is like picking the crumbs of a subject particularly rich with details, every fragment of which is valuable and weighty. But we know Him, we have lived with him for so many years. That which we shall reconstruct will be different; we shall built a new form. Let us then see to it that we do not miss anything which represents some value for us, for our culture. Everyone who has been lucky enough to meet Him will have different memories of him, but that which he has left is a reality which shapes our life.

What was he like?

A naughty boy?

An untiring joker?

An irreplaceable companion, a brilliant and serious interlocutor who also knew how to listen?

An author who wrote wonderful letters, and not only letters?

A new book illustrator?

A restless scenographer?

An author of the success of the Polish poster?

A designer of hundreds of exhibitions? One who, arranging exhibitions, lent a glamour to the works of other graphic artists? One who initiated a new order in museum expositions?

A designer of exhibiting pavilions?

A different architect who did not, and could not get involved in the banality of the forms and formulas anachronistic in the contemporary world?

A creator who, out of necessity condemned to small forms, expressed in them his visions of new architecture, shaped a system of a new environment?

Staszek was a creator in each of his undertakings; he questioned all that with which he occupied himself in order to find a better, more logical, more beautiful answer.

He could be uncompromising and consistent, scrupulous to the smallest detail. While designing a residential district, he paid equal attention to the green and to a better way of opening the windows. He held animated discussions in print shops on the shape of the type in a seemingly unimportant graphic work.

He knew the secret of establishing intimate contacts with other people. This enabled him to be a strange pedagogue — one who does not teach, but gives inspiration, opens new roads, new possibilities for everyone who truly knows him.

I think that the charm which caused that everybody liked him was the result of his authentic modesty. He imbued each of his works with the richness of his talent; he shared his talent with other people. He did not have to show off his talent; nor did he pride himself on it. He had a natural sense of value, as every great artist does.

28 July 1971

ALEKSANDER KOBZDEJ

Żył na granicy cienia i jasności. Wychodził w światło i chował się w mroku. Ja znałem go tylko z nocy. Zaczynaliśmy stale tę samą rozmowę, która nigdy nie została dokończona. Noc zatrzymywała się w swoim biegu. Albo w ogóle jej nie było. Kiedy wracałem do siebie zmordowany wspinaniem się na szklaną górę nie zdefiniowanych przeczuć, umęczony pojedynkiem dotkliwych podobieństw, zarznięty ostrością nieprzyjaznej przyjaźni, domownicy patrzyli ciągle jeszcze na obraz telewizora, patrzyli też ze zgrozą na mnie, szukającego po omacku własnego łóżka.

Był maksymalistą. Nosił w sobie, niczym chorobę, jakieś takie przerośnięte do nienaturalnych rozmiarów wymagania. Jakis elephantiasis wymagał w stosunku do siebie i do otoczenia. Wymagał, które nie mogły być nigdy spełnione.

Był rozwibrowaną, wyczuloną do ostatnich granic wrażliwością artystyczną. Wrażliwością, co może być kulą u nogi. Ta wrażliwość czyniła świat nadmiernie skomplikowanym i zagradzała prostą drogę do prostego dzieła. Męczył się ze swą wrażliwością jak z obnażonym splotem nerwów. A łaknął przeciw prostoty w prostym celu.

Był nieśmiały i to Jego onieśmienie przerodziło się w delikatność. Był delikatnym człowiekiem i artystą. Lecz pod tą subtelną delikatnością buzowały w nim groźne jakieś złe moce. Jakis wściekły bunt, jakiś złowrogi sprzeciw, jakiś posępny protest. Był moralistą. Ale nie poszturchiwał współczesnych i nie wzywał do pokuty wzorem kapłanów sztuki. Był moralistą w zakresie etyki artystycznej, w skomplikowanej strukturze swego fachu, był więc moralistą przede wszystkim w stosunku do samego siebie. Tak, był tym wszystkim. Ale nie był jednocześnie smutasem, stęklwym nudziarzem, nawiedzonym poetą skamieniałych doktryn. Lubił wypić co nieco, kochał gimnazjalne żarty, a najbardziej pragnął, jak się zdaje, zagrać w filmie. Chciał pokazać światu swoją twarz, która czasem przypominała fizjonomię chaldejskiego maga, kiedy indziej Mefistofelesa, a nocą zasmuconego raptem błazna. Jakby Go chciał ktoś szukać, znajdzie skrytego choćby w kartach naszych książek, co są przeciw kształtem pamięci.

TADEUSZ KONWICKI

He lived on the border of shadow and brightness. He would go out into light and then disappear in darkness. I knew him only at night. We would always begin the same conversation, which was never brought to an end. The night would stop passing. Or it did not exist at all. When I would return home, weary from climbing the glass mountain of unidentified presentiments, exhausted by the duel of painful similarities, tired to death by the sharpness of unfriendly friendship, my family would still be watching the TV screen; they would also be watching me as I was groping my way to bed.

He was a maximalist. He carried in himself — like an illness — some peculiar requirements grown to unnatural dimensions. A sort of elephantiasis of requirements in relation to himself and the persons surrounding him. Requirements which never could be met. He was a vibrating artistic sensibility, responsive to the utmost. A sensibility which may be ball and chain. This sensibility made the world excessively complicated and barred the simple road to a simple work. He suffered from this sensibility as from a bare plexus of nerves. But he thirsted for simplicity in a simple aim.

He was shy, and his shyness had transformed into delicacy. He was a delicate man and a delicate artist. But under his subtle delicacy, some powers of darkness were blazing in him ominously. A furious revolt, a portentous resistance, a gloomy protest.

He was a moralist. But he did not elbow his contemporaries; he did not call for repentance as the modern priests of art do. He was a moralist in the domain of artistic ethics, in the complicated structure of his profession; thus he was a moralist, first of all, in relation to himself.

Yes, he was all of them. But at the same time, he was not an ill-humoured person, a tiresome bore, a visited poet of petrified doctrines. He liked to have a drink or two; he loved schoolboys' pranks; and most of all, as it seems, he desired to play a part in a film. He wanted the world to see his face, which sometimes resembled the physiognomy of a Chaldean magus, some other time — of Mephistopheles, and at night — of a clown who suddenly felt sad.

If someone wanted to look for him, he would find him hidden on the pages of our books, which are a form of memory.

TADEUSZ KONWICKI

Architekt, grafik, scenograf, publicysta, pedagog, projektant wystaw, projektant form przemysłowych, konstruktor, fotografik... Konwencjonalne słownictwo nie wystarcza, żeby w przyjętym podziale dyscyplin artystycznych osadzić Jego twórczość.

A cóż dopiero zasięg Jego inspiracji twórczych. Zawartych w jednej uwadze, w pytaniu, które zastanawiało, zmuszało do myślenia, odkrywało nowe związki pomiędzy ludźmi, przedmiotami, przestrzenią. Komu innemu wystarczyło by na ciekawy projekt, na wygrany konkurs, na pracę doktorską, na rozprawę naukową. A Staszki — na jedno zdanie, na żart.

Rozrzutność talentu? Odkrywcza pasja, która nie pozwalała mu na spokojne wykorzystywanie własnych doświadczeń, na „ściąganie” od samego siebie, na powtarzanie własnych doświadczeń — bo z chwilą gdy zostały już wykorzystane, przestały być pasjonujące.

A jest przecież tyle nowych problemów do rozwiązania, tyle pomysłów do zrealizowania.

Przy ogromnej rozległości zainteresowań, nie margines dyscypliny w której uczestniczył, ale osiągnięcia nowe, zaskakujące speców.

★

Inicjatywa rozbudowy gmachu „Zachęty” w Warszawie, z którą w 1959 roku wystąpiło Ministerstwo Kultury nie zapowiadała żadnej sensacji projektowych. Uzupełnienie nie dokończonego budynku, zamiana parterowych garaży na dodatkowe sale wystawowe, była ze wszech miar uzasadniona. Jak uzupełnić nie dokończone od 1903 roku dzieło Szyllera — to również wydawało się bezsporne. Dostojne tradycje „Zachęty”, osoba autora, zabytkowy charakter budynku, usprawiedliwiały kontynuowanie eklektycznej architektury.

I tak by się zapewne stało, gdyby projekt rozbudowy „Zachęty” dostał się w ręce któregoś ze speców od architektury zabytkowej, a nie został powierzony zespołowi: Stanisław Zamecznik, Oskar Hansen i Lech Tomaszewski.

W 1894 roku Szyller wygrał konkurs na projekt gmachu „Zachęty”. Wygrał słusznie. Jego projekt odpowiadał w pełni ówczesnym potrzebom artystycznym i społecznym: wernisażom uroczyste celebrowanym przez panów w tużurkach, dostojnym plótnom w bogatych złotych ramach.

W 1959 r. Zamecznik, Hansen i Tomaszewski zaprojektowali pomieszczenia wystawowe odpowiadające jutrzejszym potrzebom obcowania ze sztuką. Nie tylko ekspozycji plastyki, ale może i nowej formy koncertów, teatru o niespodziewanych możliwościach, nowych — nie oczekiwanych dziś jeszcze — symultanicznych widowisk.

Prosty, ascetyczny sześcian stalowej konstrukcji o szklanych elewacjach. Przeszklona zewnętrzna powłoka ścian i przesuwane wewnętrzne zasłony pozwalają na dowolną zmianę każdego miejsca pełnej ściany na okno. Ta dyspozycyjność okien to nie tylko możliwość dowolnej reżyserii światła dziennego, to także możliwość wciągnięcia przestrzeni zewnętrznej, drzew — stojących naprzeciwko w Ogrodzie Saskim — nieba i słońca, do wewnętrznej ekspozycji — to także możliwości ujawnienia ekspozycji poza formalny zasięg ścian budynku.

Ponad stałym stropem nad parterem, przewidziano trzy kondygnacje wystawowe, dowolnie przesuwane na suwnicach „pokłady”, na jakie dzieli się strop każdego poziomu. Pozwala to na niemal dowolne kształtowanie wnętrza. Od trzymetrowej wysokości, wydzielonej ekranami, zamkniętej kondygnacji do piętnastometrowej wysokości otwartej przestrzeni. Właściwe warunki do oglądania i drobnej grafiki, i monumentalnej rzeźby i przestrzennego mobilu.

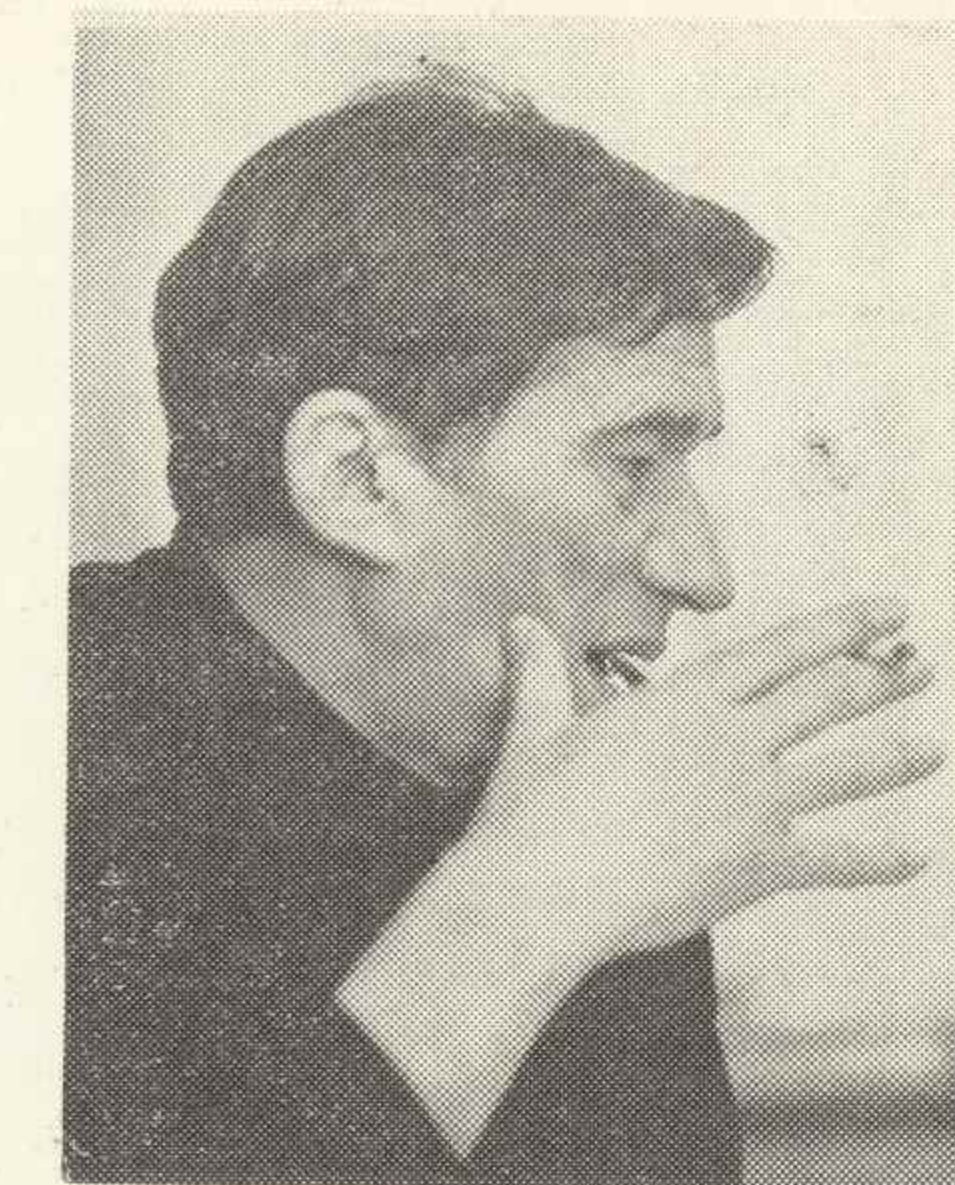
Napisałem te uwagi w 1960 r. w rubryce „Projekt Tygodnia”, którą prowadziłem na łamach „Stolicy”.

Z perspektywy 14 lat projekt Zamecznika, Hansena i Tomaszewskiego wydaje mi się jeszcze ciekawszy, jeszcze bardziej potrzebny.

O ile lat wyprzedzał nas swymi koncepcjami Staszek?

★

Przy ogromnej rozpiętości zainteresowań, różnorodności rozwiązań — wszystkie wywodzą się z tej samej zasady, z tej samej postawy twórczej. (Zakpiłby Staszek z tej „postawy twórczej” niemiłosiernie, ale nie umiem znaleźć innych słów). Każdy problem jest przez niego rozwiązywany od podstaw, na nowo. Nie ma łatwizny, ozdobników, efekciarstwa — przesłaniającego



nieudolność i błagę. Jest doskonała prostota, powstała na drodze surowej eliminacji kolejnych pomysłów. Te odrzucone pomysły — starczyłyby niejednemu na błyskotliwą karierę, na nagrody. A Staszki — zaledwie na jedno niezawodne rozwiązanie.

★

Nie próbuję nawet opisać dzieł Staszka. Wymykają się ubóstwu słów, nie tolerują ułatwiających przymiotników. Spróbuję niektóre przypomnieć.

Wystawa fotografii Leonarda Sempolińskiego. Wstrząsające przypomnienie warszawskich ruin pokazanych publicznie chyba po raz pierwszy, w 25 lat od chwili ich wykonania. Ponad 100 fotogramów o tej samej tematyce, w tej samej surowej technice, w tym samym wymiarze.

Rozmieszczone ciasno, na jednakowych białych stojących płytach. Jak na cmentarzu, jak na kirkucie. Chodziliśmy wąskimi, przejściami pośród czarno-białych wspomnień przerażeni, onieśmieleni. Mówiliśmy szeptem.

Ta sama Zachęta, nie pamiętam — może nawet ta sama sala. Ekspozycja tkanin Zofii Butrymowicz. Kilkanaście tkanin — wybranych przez Staszka — o podobnej tematyce: koło w prostokącie. Rozwieszane nie jak zazwyczaj, na ścianach, ale zawieszane we wnętrzu sali na różnych wysokościach, w różnych odległościach od siebie — „na trzepakach” jak ktoś powiedział. Zналиśmy te tkaniny. A pokazane przez Staszka, oglądaliśmy wszyscy urzeczeni, jakby na nowo odkrywając bogactwo wzajemnie uzupełniających się płaszczyzn, nieznanym przedtem — stworzonej ekspozycją Staszka — układ przestrzeni nasyconej kolorem. Muzeum Historyczne m. st. Warszawy. Poświęcił tej ekspozycji Staszek wiele lat. W małych, ciasnych wnętrzach mieszczących kamieniczek stworzył nową metodę ekspozycji muzealnej. Nie próbuję jej naukowo sklasyfikować. Za każdym razem gdy tam jestem odczuwam jej przemożny wpływ. Nie oglądam ekspozycji — biorę w niej udział, przeżywam ją.

Makieta staromiejskiego ratusza. Nieduża precyzyjna makieta w szklanej gablocie. Ale oglądana na tle odsłoniętego fragmentu okna, włącza niespodziewanie do kontemplacji nad makieta rynek zalany słońcem, wypełniony turystami którzy robią zdjęcia. Ratusz w szklanej gablocie przestał być makieta, ożył, wypełnił się gwarem.

Znam tę muzealną ekspozycję projektowaną przez Staszka. Wiem co zobaczę w następnej sali, jak to będzie. I za każdym razem przeżywam na nowo. Biała gładka płaszczyzna, w niej mały kwadratowy otwór. Żadnego napisu, rysunku, objaśnienia. Mały otwór intryguje, niepokoi — pozwala spojrzeć ukradkiem, po kryjomu. W głębi fotografia z „raportu Stroopa” o likwidacji warszawskiego getta. Podpatruję ukradkiem zwykłą fotografię — a widzę ludzi prowadzonych na śmierć, mur „postawiony po to żeby dzielić ludzi”, kłęby czarnego dymu nad śródmieściem, słyszę niemiecką artylerię ustawioną obok karuzeli na placu Krasińskich strzelającą „ogniem na wprost”. A przecież to tylko biała gładka deska z małym otworem i niewielka za nią fotografia.



Gawędziarz, filozof, kawalarz, teoretyk sztuki, nowoczesny konstruktor — wierzył w bajki. Bo jakże inaczej mógłby zarazić „Mauzia” i mnie wiatrakami. Założyliśmy nawet, we trójkę tajne sprzysiężenie wiatrakowe, którego duszą i inicjatorem był Staszek. Są jeszcze w Polsce drewniane wiatraki. Niewiele z nich można odnaleźć w oficjalnym Atlasie Zabytków, gorzej, że coraz mniej można ich odnaleźć przy polnych drogach, na wzgórzach. Niszczą, padają pastwą pożarów i ludzi. Musiały wychodzić wiatrom na spotkanie więc są pięknie i mądrze usytuowane w krajobrazie. Urągają współczesnej technice, urzekają. Urzekły i Staszka. „Żeby tak zebrać razem kilkadziesiąt starych drewnianych wiatraków. Ustawić je obok siebie. Gdzieś na wysokiej skarpie, nad szeroką doliną, tak żeby je było można oglądać pod światło zachodzącego słońca — opowiadał nam Staszek swoją wiatrakową bajkę. „Z kociakiem pod wiatrakiem” — uzupełniał Staszek-Kpiarz. Może uratowało by się od zagłady niszczące zabytki drewnianej architektury polskiej. Może byłby to unikalny w Europie wiatrakowy skansen. A może po prostu zrealizowana bajka Staszka? Ludziom potrzebne są bajki.



Architekt, grafik, scenograf, publicysta, projektant wystaw... Mało z tego pozostało. To także cena jaką przyszło Mu zapłacić, za rozrzutność talentu, za nietrwałość tych dziedzin w których tworzył. Zostały szkice, rysunki, projekty, zapiski, fotografie, katalogi, ilustrowane książki. I pamięć ludzi.

STANISŁAW JANKOWSKI

Architect, graphic artist, scenographer, publicist, pedagogue, exhibition designer, industrial form designer, constructor, photographer... The conventional terminology is not rich enough to classify his creative work in the accepted division of artistic disciplines.

Not to mention the scope of his artistic inspiration. Contained in a single remark, in a question which brought reflections, stimulated thinking, discovered new links between people, things, space. For another person this would have been enough for an interesting design, for a won competition, for a dissertation, for a scientific treatise. For Staszek — for one sentence, for a joke. Wastefulness of talent? A discoverer's passion which did not allow him to utilize his own experience, to „crib” from himself, to repeat his own experience — since a problem ceased to be passionating as soon as it had been solved. There were so many problems demanding solutions, so many ideas waiting to be put into practice. With the enormous scope of his interest — not a margin of the discipline in which he participated, but new achievements, striking for specialists.



The initiative of the extension of the Zachęta building in Warsaw, put forward by the Ministry of Culture in 1959, did not presage a designing sensation. The completion of the unfinished building, the change of the one-storey garages into additional exhibiting rooms were entirely justified. How to complete Szyller's work, unfinished from 1903, also seemed undisputable. The eminent tradition of Zachęta, the person of the author, the historical character of the building justified the continuation of its eclectic architecture. Most probably this would have been the case if the project had been entrusted to a specialist in historical architecture, and not to a team composed of Stanisław Zamecznik, Oskar Hansen and Lech Tomaszewski. In 1894 Szyller won a competition for a design of the Zachęta building. He deserved it, too. His design fully conformed to the then existing artistic and social needs: varnishing-days festively celebrated by gentlemen wearing frock coats, dignified canvases in richly gilt frames. In 1959 Zamecznik, Hansen and Tomaszewski designed exhibition halls corresponding to the future needs of communing with art. Not only graphic art expositions, but perhaps also a new form of concerts, theatre of unexpected possibilities, new — today unpredictable — simultaneous spectacles. A simple, ascetic cube with a steel skeleton and glass elevation. The glass covering of the walls outside and the movable shades inside permit to change full wall into a window in every place. This movability of the windows makes it possible not only to freely regulate the inflow of daylight, but also to include external space — the trees from the Saski Park across the street, the sky and the sun — in the internal exposition, to bring the exposition outside the formal limits of the walls of the building. Above the permanent ceiling of the ground floor are three other exhibiting floors — „decks”, moving on gantries, into which the ceiling of each storey is divided. This permits to shape the interior almost at will. From a three-metre-high enclosed storey, isolated by screens, to an open space 15 metre high. The proper conditions for viewing small works of graphic art, as well as monumental sculptures and a spacial mobile. I wrote these remarks in my column „The Proposal of the Week” in the weekly „Stolica” in 1960. From a 14-year perspective, the design of Zamecznik, Hansen and Tomaszewski seems to me even more interesting, more necessary. How many years was Staszek ahead of his time?



The enormous scope of interests, the variety of solutions — all this originated from the same principle, from the same creative attitude. (Staszek would have ridiculed mercilessly this „creative attitude”, but I cannot find other words). Each problem was solved by him from its very foundations, anew. No shallowness, no ornaments, no showiness which would conceal incompetence and claptrap. There was perfect simplicity resulting from the severe elimination of the successive ideas. The rejected ideas would have been sufficient for many for a brilliant career, for awards. For Staszek — only for one unflinching solution.

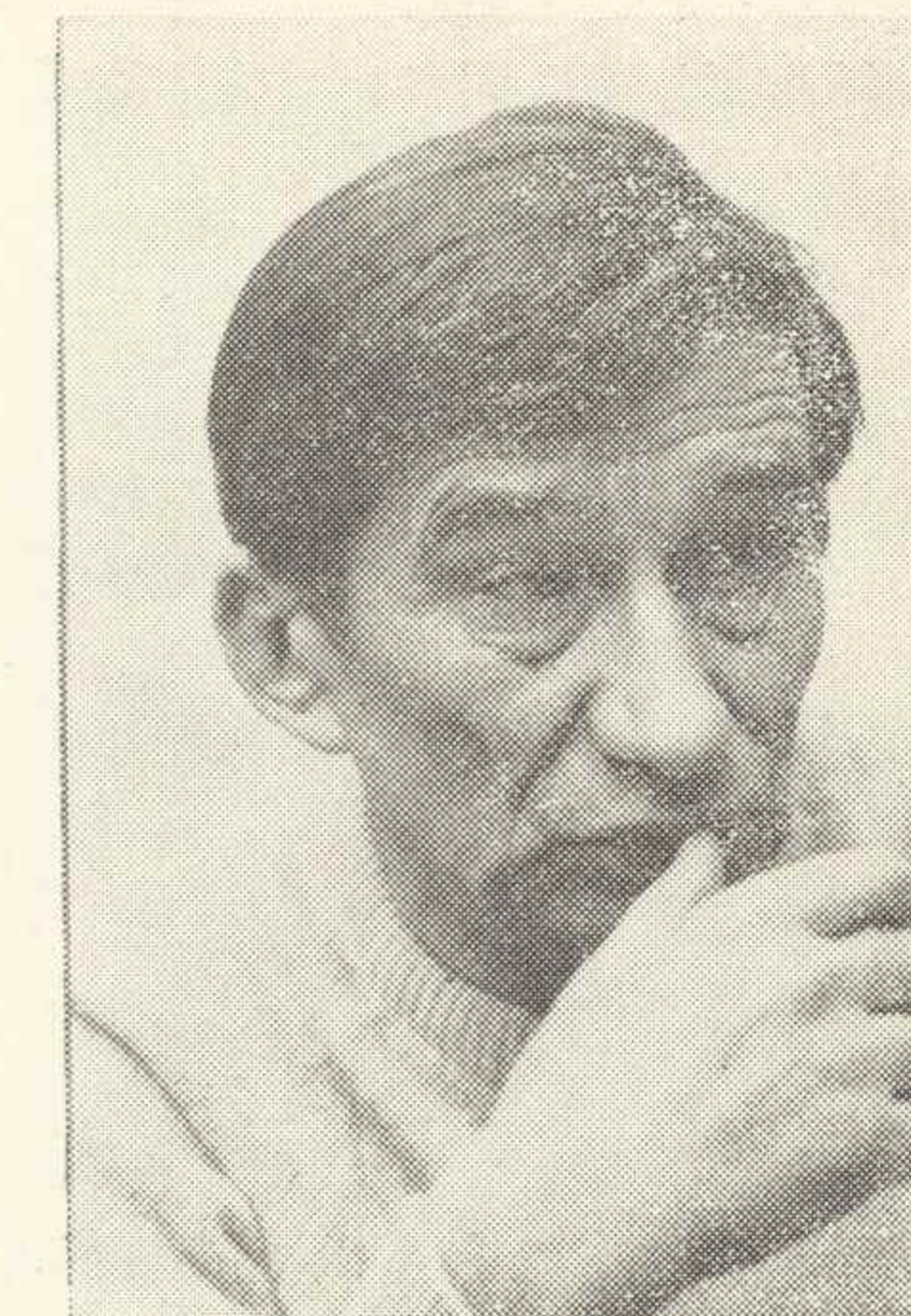


I do not even attempt to describe Staszek's works. The escape the paucity of words and do not tolerate convenient adjectives. I shall attempt to recall some of them. An exhibition of Leonard Sempolinski's photographs. A shocking remainder of the Warsaw ruins, shown publicly for the first time 25 years after they had been taken. Over a hundred photographs on the same subject, by the same raw technique, in the same dimensions. Arranged closely one to another, on identical upright white boards. As in a Jewish cemetery. We walked through the narrow passages among the black-and-white memories, frightened, intimidated. We spoke in a whisper. The same Zachęta, perhaps even the same hall — I do not remember. An exhibition of tapestries by Zofia Butrymowicz. Over a dozen tapestries, selected by Staszek, on the same subject: a circle in a rectangular. Hanging not on the walls, as it is usual, but inside the hall, at various heights, at various distances from one another — on „clothes-horses”, as somebody said. We had known those tapestries before. But the way Staszek showed them — we all looked at them spell-bound, discovering anew the richness of the mutually complementing planes — a spacial composition imbued with colour, unknown before, created by Staszek. The Historical Museum of Warsaw. Staszek devoted many years to this exposition. He created a new conception of museum exhibitions in the small interiors of burghers' houses. I do not try to classify this conception scientifically. Every time I visit the Museum I feel its powerful impact. I do not look at the exposition — I take part in it, I feel it.

A miniature model of the town hall in the Old City. A small, highly detailed model in a glass case. But looked at against the background of an unshaded fragment of a window, it unexpectedly includes in the contemplation over itself the sunlight market full of tourists taking pictures. The town hall in the glass case has ceased to be a model; it is alive, full of noise. I know this museum exposition designed by Staszek. I know what I shall see in the next room, what it will be like. But my every visit there is a new experience. A white smooth plane with a small square opening. No inscription, drawing, explanation. The small opening puzzles, worries — it allows to cast a casual glance. Inside there is a photo of „Stroop's report” on the liquidation of the Warsaw ghetto. I am looking furtively at the ordinary photo — and I see people being led to their death, a wall „set up to divide people”, clouds of black smoke over the city centre; I hear German artillery positioned next to a merry-go-round in Krasinski's Square, firing straight ahead. But this is nothing more than a white smooth board with a small opening and a small photograph in it.



A story-teller, philosopher, joker, theoretician of art, modern constructor, he believed in fables.



For in what other way could he have infected „Mauzio”* and me with windmills. All three of us had even set up a secret windmill society, of which Staszek was the initiator and the soul. There are still wooden windmills in Poland. A few of them can be found in the official Atlas of Monuments; but what is worse, fewer and fewer windmills can be found along country roads, on the tops of hills. They are decaying, destroyed by fires and people. They had to meet the winds halfway so they are wisely and picturesquely situated in the landscape. They defy modern technology; they are fascinating. They had also fascinated Staszek. „I wish it were possible to gather several score old wooden windmills together and place them one next to another. Somewhere on a high escarpment, over a broad valley, so that they could be looked at against the setting sun”, Staszek was telling us his windmill fable. Perhaps this could save from destruction the decaying monuments of Polish wooden architecture. Perhaps it would be possible to set up a windmill Skansen museum, unique on a European scale. Or perhaps only Staszek's fable would materialize. People need fables.



Architect, graphic artist, scenographer, publicist, exhibition designer... A little has left of it. This was also the price he had to pay for the wastefulness of talent, for the undurableness of the fields in which he worked. There have remained sketches, drawings, designs, notes, photographs, catalogues, illustrated books. And memory among the people.

STANISŁAW JANKOWSKI

Znałem Stasia Zamecznika przed wojną, w czasie okupacji i po wojnie. Nie lubię pisać wspomnień pośmiertnych ani czytać wspomnień pośmiertnych. Brzmi w nich sztuczna nuta wynikająca nie z braku szczerości czy prawdziwego żalu, ale z paradoksalnej sytuacji; ja który jeszcze jestem, mam mówić o Nim którego już nie ma i nigdy nie będzie. Co mogę powiedzieć ja, wciąż szamoczący się, nieustabilizowany, nieudolnie przekomarzający się z uwodzicielską i obłudną Nadzieją, o Nim, który już raz na zawsze

* Adam Mauersberger

wzniósł się ponad to wszystko? Jest zbyt wielka przewaga po Jego stronie, szanse nierówne, a przy tym jakby strach przed poufalością i natręctwem czeladnika wobec Mistrza który ukończył swoje dzieło. Zmarli imponują mi i oneśmielają mnie jak każdy kto osiągnie coś, co osiągnąć można jeden jedyny raz, w sposób ostateczny i niepodważalny. Zazdroszczę tym którzy będą pisać o pracach, które Staś Zamecznik stworzył i pozostawił. To są rzeczy realne, konkretne. Ludzka osobowość nie jest konkretna. Składa się oprócz wiarygodnych i prawdopodobnych faktów z domysłów, pozorów, insynuacji, plotek, anegdotek, albo wymyślonych albo ułożonych z poprzekręcanych faktów. Żaden człowiek nie jest zupełnie konsekwentny. Ciągłe rozgrywa się w nim walka między dobrym i złym, mądrym i głupim, ładnym i brzydkim i między różnymi innymi sprzecznościami. Czasem zupełny przypadek decyduje, że któraś z tych sprzeczności objawia się nagle w sposób spektakularny i skłania ludzi do wydania wiążącej opinii na temat osobowości człowieka. Pisać o artyście w oderwaniu od jego dzieła nie ma w ogóle sensu. Więc czemu zgodziłem się i to bez namysłu napisać o Stasiu do tego katalogu? Po prostu, po dwu latach od Jego pogrzebu, zostałem zaskoczony wiadomością o tym, że nie żyje. Przez te dwa lata myślałem o Nim od czasu do czasu tak samo jak się myśli o kimś z przyjaciół z którymi widuje się rzadko albo wcale. Fakt, że ktoś prosi mnie o napisanie o Nim wspomnienia wstrząsnął mną nagle i nagle zrozumiałem, że już czas by się z Nim pożegnać na zawsze. Znałem Stasia przed wojną, w czasie okupacji i po wojnie. W każdym z tych tak skrajnie różnych okresów, On nie zmieniał się. Miał w sobie zawsze tę samą mądrą pogodę i tą samą życzliwość dla świata i ludzi. Pogodni, życzliwi dla wszystkich ludzie budzą często podejrzliwość. Za pogodą i życzliwością Stasia nie kryły się żadne dwuznaczne zamysły. To była Jego natura. Właściwie nie zmieniał się też fizycznie. Zatrzymał się gdzieś na młodzieńczej czterdziestce. Spotkałem go w czasie nie dalekim od Jego śmierci. — Stasiu, rany boskie! Ile ty masz właściwie lat?, zawsze byłem od ciebie młodszy, a teraz... — Już dwa lata jak mi stuknęła sześćdziesiątka. Czas się pakować. To: czas się pakować, powiedziane tak pogodnie i rzeczowo zrobiło na mnie wielkie wrażenie. Myślałem sobie: przecież przyjdzie chwila w której On umrze. Jak to możliwe, żeby umarł ktoś, do kogo śmierć tak zupełnie nie pasuje? Śmierć naprawdę nie pasowała do Niego i na pewno nie przypadkiem powiedział tak jak powiedział, o tym pakowaniu się, które było może nie tyle przeczuciem śmierci (nie wierzę w przeczucie śmierci), ile raczej świadomością zawężającego się horyzontu. Śmierć nie pasowała do Niego. Spakował się i odjechał od nas. Ale trzeba było aż dwu lat abym zdał sobie sprawę, że już nigdy nie wróci, że Go już nigdy nie zobaczę.

STANISŁAW DYGAT

I knew Stas Zamecznik before the war, during the occupation and after the war. I do not like to write of my recollections of the people deceased; nor do I like to read such things. There is always an artificial tune in them, resulting not from the lack of sincerity or true grief, but from the paradoxical situation: being still alive, I am to speak of someone who is no longer here — and will never be. What can I say — I, constantly struggling, unstabilized, bantering the seductive and hypocritical Hope — about Him, who once and for all has risen above all this? The advantage is on His side; the chances are unequal; and besides there is this peculiar

fear of the familiarity and obtrusiveness on the part of an apprentice towards his Master, who has already completed his work. The dead impress me and intimidate me as everybody who has accomplished something which can be accomplished only once, in a final and unchangeable manner. I envy those who will write about the works which Stas has created and left. They are real, concrete things. Human personality is not concrete. It consists, in addition to the veritable and probable facts, of conjectures, appearances, insinuations, gossips, anecdotes, invented or built of distorted facts. No man is fully consistent. The struggle is constantly going on in him between good and evil, wisdom and stupidity, beauty and ugliness, and various other contrarities. Sometimes a mere accident causes that one of these contrarities suddenly appears in a spectacular manner and impels people to give an authoritative opinion on the personality of a man. It does not make any sense to write about an artist in separation from his work. Then why did I agree — almost without taking time for thought — to write about Stas for this catalogue? Simply two years after his death, I was surprised by the news that He was not alive. For those two years, I had thought of him now and again, the way one thinks of a friend whom he sees very rarely, or does not see at all. The fact that someone asked me to write about him gave me a sudden shock, and I suddenly understood that it was time to say good-bye to him forever. I knew Stas before the war, during the war and after the war. He did not change in any of these extremely different periods. He was always characterized by the same wise cheerfulness and the same friendliness towards the world and people. Cheerful people, friendly to everybody, frequently arouse suspicion. There were no equivocal intentions hidden behind Stas' cheerfulness and friendliness. This was simply his nature. As a matter of fact, he was not changing physically, either. He stopped at some point in the youngish forties. I met him not long before his death. „For God's sake, Stas. How old are you? I've always been younger than you, but now...” „It's been two years since I turned sixty. It's time to pack up.” He said „to pack up” so cheerfully and in such a matter-of-fact manner that it made a great impression on me. I thought: the time will come when he dies. How is it possible that one could die, whom death does not befit at all? Death really did not befit him, and it was certainly no accident that he said what he said, about packing up, which perhaps was not so much a foreboding of death (I do not believe in a foreboding of death) as the realization of the narrowing horizon. Death did not befit him. He packed up and left us. But two years had had to pass before I realized that He would never return, that I would never see him again.

STANISŁAW DYGAT

Wybitne osiągnięcia twórcze artysty, ich wysoka ocena społeczna otwierają kredyt i prawo do oczekiwania następnych kreacji autorskich, nowych propozycji, nowych odkryć świata nigdy bez reszty nie poznanego. Ważne odkrycia twórcze są owocami rodzącymi się z bogactwa przeżyć autora, jego stosunku do spraw ludzkich i otaczającego świata. Prowokacją do twórczości jest marzenie twórcy o lepszym dniu jutrzejszym i chęć wpłynięcia na kształtowanie przyszłości według myśli o szczęśliwym człowieku.

Kto zdaje sobie sprawę z tych zależności — jest ciekaw dnia codziennego twórcy i jego przeżyć. Ciekawość ta nie wywodzi się z blajej pogoni za sensacją. Rodzi się ona z podziwu dla wyników pracy i chęci naśladowania cech warunkujących poziom osiągnięć artystycznych.

Stanisław Zamecznik był twórcą, który jako jeden z pierwszych w Polsce podjął zadanie świadomego komponowania przestrzeni, z której wrażenia przyjmujemy w czasie poruszania się po niej i przeżywania zamierzonych przez autora narracji emocjonalnych. Tak postawiony problem skierował twórcę na drogę organizowania wystaw, których realizacje — trwające krótko — dawały szybkie, następujące po sobie doświadczenia. Każde z tych doświadczeń stanowiło dojrzałe dzieło, a kolejno obserwowane kompozycje stanowiły konsekwentnie prowadzony bój o zburzenie tradycyjnych, zakrzepłych metod formowania przestrzeni nie przystających do potrzeb współczesnych, a tym bardziej potrzeb dnia jutrzejszego. W pracy nad wystawami szczególną pasją Zamecznika było eksponowanie dzieł innych twórców, a ambicją autorską było tworzenie takich warunków przestrzennych dla wystawianych dzieł, które by w sposób maksymalny wydobywały i eksponowały ich walory i uwypuklały indywidualność ich autora.

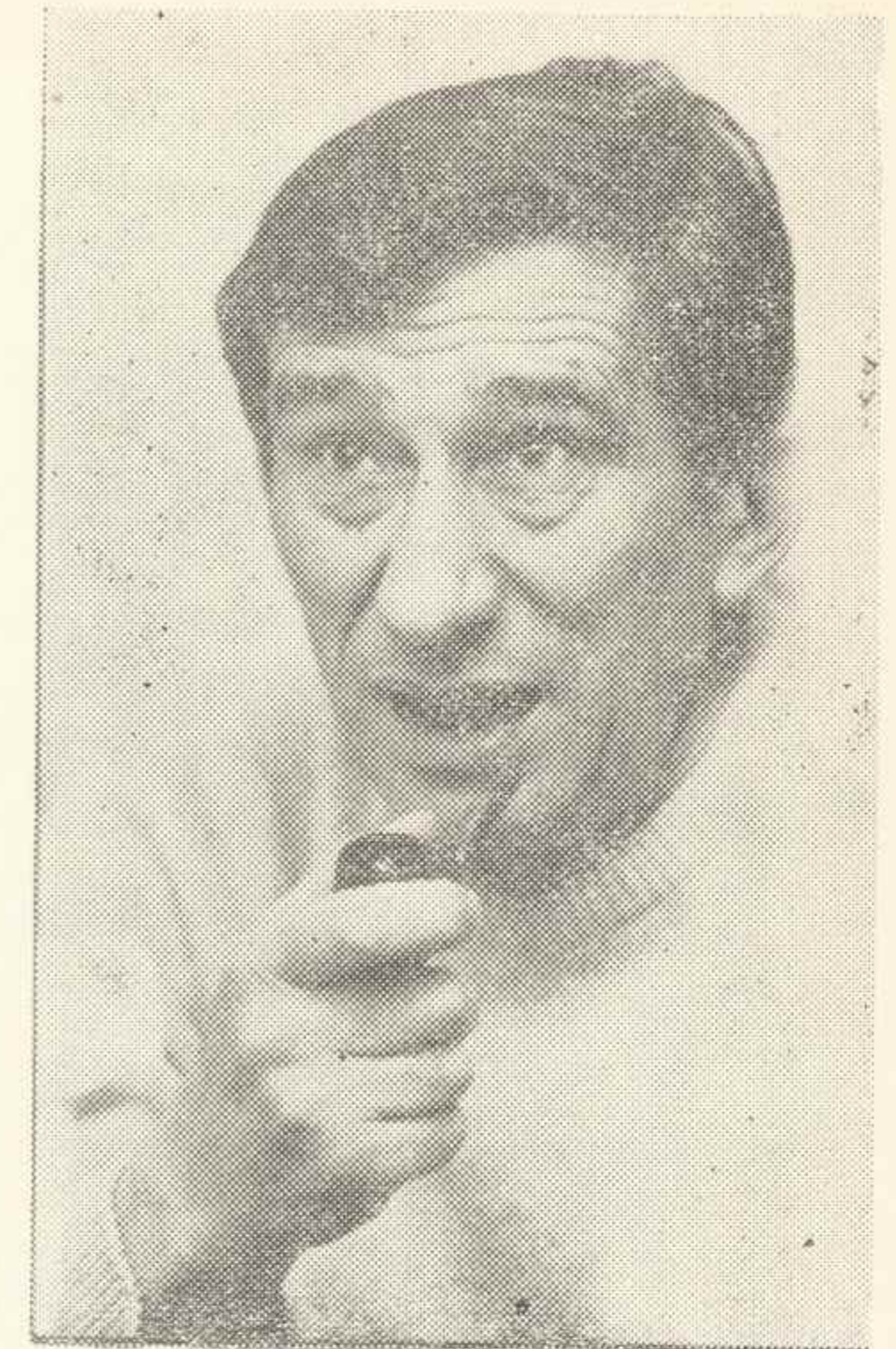
Pasja ta wywodziła się z Jego skromności i poczucia roli służebnej architekta w stosunku do innych ważnych zdarzeń otaczającego świata. Pojęcia służebności nie formułował On nawet w rozmowach przyjacielskich, obawiając się, że słowo to może kojarzyć się ze służalczością, co było Mu obce, uważał bowiem, że zagraża ono rozwojowi indywidualności twórczych w społeczeństwie. Drugim ulubionym przez Niego nurtem poszukiwań artystycznych było kształtowanie innej „architektury” książki niż tradycyjna. W Jego marzeniach książka stanowiła nie tylko opowieść słowną oprawioną w statyczną formę druku stron i okładki, ale dynamiczny barwny akompaniament emocji wzrokowych towarzyszących i wspomagających treść pisaną.

Kunszt „budowania” przez Niego kompozycji książkowych przy przeglądaniu ich z zachowaniem kolejności przerzucanych kart doprowadził do jedności między plastyką, a czasami i rytmem treści pisanej, podkreślającej przy tym wymowę zamiaru literackiego. Nurt ten ma wiele cech wspólnych z poszukiwaniami w dziedzinie przestrzeni wystawowych, mimo że wielkość wymiarów absolutnych dla wielu może przesunąć tę dziedzinę działalności Zamecznika do innej dyscypliny tworzenia. Taka ocena byłaby błędem. Książki komponowane przez Niego są nowym spojrzeniem na metodę myślenia o współczesnym czytelniku, a za ich formę nowatorską i poziom artystyczny tak, jak i za osiągnięcia w dziedzinie wystaw, uzyskał sławę i wiele nagród. Przytoczone tu tylko dwie dziedziny poszukiwań nie wyczerpują bogatego arsenału zmagających twórczych i osiągnięć, a także bogactwa marzeń o tworzeniu nowych form artystycznych dla nowych form współzycia ludzkiego.

Twórczość Zamecznika uczyła i uczy nas współczesnego życia, a kto znał Go osobiście, ten docenia, że każdy bezpośredni z Nim kontakt charakteryzowała szlachetność, prawda i przyjacielskość. Częste żarty, które zabarwiały osobiste spotkania, nacechowane były przyjaźnią dla ludzi, a jeśli nosiły cechy złośliwości, to była to złośliwość przyjacielska i ostrzegająca przed błędami zauważanymi u przyjaciół, lub właściwymi dla społeczeństwa. Ta żartobliwa złośliwość dotyczyła również jego samego, czym podkreślał stałą kontrolę nad własnym postępowaniem.

Twórczość Jego uczy nas pracy nad sztuką, a życie Jego uczy nas szlachetnego, bezkompromisowego postępowania. Obu tych dziedzin oddziaływania nie może przekreślić nawet śmierć.

TADEUSZ ZIELIŃSKI



The outstanding creative achievements of an artist, their high social evaluation open a credit and grant the right to expect further creations, new proposals, new discoveries of the world never wholly explored.

Important creative discoveries are fruits originating from the richness of the experience of an author, from his attitude towards human problems and the world surrounding him. What provokes artistic work is the author's dream of a better tomorrow and his desire to influence the shaping of the future in conformity with the thought of a happy man.

Those who realize these dependencies are curious of the everyday life of the artist and his experience. This curiosity does not flow from a trifle chase of sensation. It results from the admiration for the outcome of his work and the desire to imitate the features conditioning the standard of his artistic achievements. Stanisław Zamecznik was an artist who, as one of the first in Poland, took up the task of consciously arranging space, from which we accept impressions while moving through it and perceiving the emotional narration intended by the author.

The problem thus formulated put the artist on the road of organizing exhibitions which — requiring a short period of time — offered to him rapid successive experiences. Each of these experiences constituted a mature work, and the successively observed compositions constituted a consistent struggle for eliminating the traditional, petrified methods of forming space, inconsistent with the present needs, and even less consistent with the needs of tomorrow. Zamecznik's particular passion in his work on exhibitions was the displaying of the works of other authors, and his creative ambition was to ensure such spacial conditions for the exhibited works which would expose their values to a maximum degree and emphasized the individuality of their author.

This passion originated from his modesty and a sense of the ancillary role of an architect towards other important events in the world surrounding us. Even in his conversations with friends he did not use the word „ancillary”, fearing that it might be associated with servility, which was alien to him for he was of the opinion that it threatened the development of creative individualities in the society.

His second favourite trend in artistic search was the shaping of a different „architecture” of the book than the traditional forms. In his dreams, the book constituted not only a verbal story bound in the static form of print, pages and a cover, but a dynamic, colourful accompaniment of visual emotions going along with and supporting the written content.

His art of „building” book compositions while looking through books, keeping the order of the turned pages, had led to the unity of the graphic layout with the written content of the book, stressing the meaning of the literary intention.

This trend has many features in common with the search in the field of exhibiting space, although the absolute dimensions may, in the opinion of many people, shift this field of Zamecznik's activity to another sphere of creative work. Such a view would be erroneous.

The books composed by him constitute a new approach to the method of thinking of the contemporary reader, and their innovatory form and their artistic standard — similarly to his achievements in designing exhibitions — brought him fame and many awards.

The above-mentioned two fields of search do not exhaust the wide variety of his creative efforts and achievements, and the wealth of his dreams of creating new artistic forms for the new forms of human coexistence.

Zamecznik's works taught us, and teach us now, contemporary life, and those who knew him personally will confirm that each direct contact with him was characterized by nobleness, truthfulness and friendliness.

His pranks, which made personal meetings more colourful, were frequently characterized by friendliness towards people, and even if they bore the mark of malice, it was a friendly malice, a warning against the faults of his friends or the faults of the society. This friendly malice also concerned himself, whereby he emphasized his constant control over his behaviour.

His work teaches us work in the field of art, and his life teaches us a noble, uncompromising behaviour. Even death cannot check his influence on us in these two fields.

TADEUSZ ZIELIŃSKI

Tak sobie myślę z dystansu czasu, że miał Stasio swój prywatny jednoosobowy teatrzyk, który trudno było od razu w pełni pojąć. Ostatecznie, przy pewnym wysiłku, udawało się dostać na tę jego osobistą scenkę, ale po odegraniu mniejszej lub większej roli, schodziło się z niej, nie pojmując mechanizmu ani prawdziwego sensu dramatu, nie domyślając się wydarzeń za kulisami.

Ten człowiek, obok którego można było łatwo przejść na ulicy, ale którego nie można było bezwiednie minąć w życiu, czynił sporo wysiłku, by kreować się ku publicznemu zadziwieniu. Autoironia, maskarada, cudowne „rozluźnienie”, pozorna bylejałość stroju i sposobu bycia, wielka draka od święta i na co dzień — wszystko to miało przesłonić i osobiste smutki i profesjonalne zadry, jakie, o czym wszyscy wiedzieliśmy, istniały.

Jeden z najwybitniejszych polskich architektów wystawowych i grafików, znakomitość najwyższej w swoim zawodzie rangi, z wielką zręcznością udawał więc kogo innego. Najsprawniej wcielał się w osobnika o wiele od siebie młodszego. Prowadzenie długofalowej akcji uwiecznione zostało sukcesem: akceptowała Go bez większych oporów młodzież, z dużą łatwością nawiązywał kontakt ze swoimi dorastającymi dziećmi, a w ogóle — nie warto ukrywać — był najmłodszy z nas wszystkich.

Jakieś tam granice żarcików zawsze istniały. Kiedy miało się ukazać nowe wydanie mojego „Baedekera warszawskiego”, w którym wydrukowana była Jego mini-biografia, poprosił mnie —

naturalnie w otocze śmichów, błaznowatych min i szerokich gestów — bym określił „człowiek o gumowej twarzy” zamiennie na „człowiek o wyrazistej twarzy”. Aby mi wszelako nie dać nacieszyć się przychwyceniem Go na próżności, zażądał tonem kategorycznym, by w odpowiednie miejsca tekstu powstawić słowa „geniusz”, „genialny”, „genialne”.

Nie lubił dosłowności, tępił detę pryncypialność. sztydził z urzędowego fasonu. Nie nadawał się na profesora w tradycyjnym tej godności znaczeniu, choć bariery wyrastające przez lata na drodze do Jego profesury nie miały wiele wspólnego ze swoistym pojmowaniem pracy dydaktyczno-naukowej.

Był autentycznie skromny, jak przystało (choć jakże często nie przystaje!) na człowieka i artystę tej klasy. Nie celebrował swojej sztuki. Po prostu coś Mu się udawało, lub nie. Kiedyś zrobił okładkę do mojej książki, a nie było to akurat dzieło wybitne — przez parę lat czynił mi potem wyrzuty, że stworzyłem mu idealną okazję do ujawnienia głębokiego beztalentia, której to świadomości wolałby nigdy nie posiadać.

Jak wiadomo, z tym talentem było akurat odwrotnie. Miał Zamecznik rzadką zdolność do cyzelowania szczegółu i do budowania syntezy równocześnie. Jego pomysły szaty graficznej „Młynka do kawy” Galczyńskiego czy „Czarów i czartów polskich” Tuwima, aranżacji wystawy fotogramów zniszczonej Warszawy Leonarda Sempolińskiego (w postaci aluzji do nagrobków cmentarnych), były wynikiem jednego błysku-odkrycia. Potem schodził artysta ze szczytów natchnienia do sutereny rzemiosła i dobierał, obliczał, przymierzał, odważał detale. Do dziś z przejściem opowiadają Jego byli studenci, z jakim uporem nakazywał układać im pudełka od zapalek w myśl reguł dyscypliny muzycznej — nazywał to „polifonią przestrzenną”. Wszystkie perełki sztuki, wszystkie triki, fajerwerki pomysłów i wykonania musiały być podporządkowane myśli nadrzędnej. Ład i sens można z wielką łatwością obserwować w tym, co Stasio zrobił w Muzeum Historycznym miasta Warszawy przy Rynku. Tę samą logikę — nie uleganie tanim kaprysom i tandetnym gagom — podziwiałem potem z bliska przy wspólnym opracowywaniu albumu „Sto lat na Nowym Świecie”.

Człowiek, który we wszystkim co dotyczyło sztuki, zaczynał od pytania „Po co?”, w życiu osobistym był często rozkojarzony, chaotyczny, zaaferowany szczegółem. Łaził godzinami po ulicach, siedział w kawiarni, patrzył w oczy ładnych dziewczyn, pił wódkę w SPATIF-ie, przekomarzał się z Piotrem i Martą — reżyserował prywatny teatrzyk, w którym każde z nas, jego przyjaciół, odgrywało swoją rolę.

Nie żyjemy w czasach, sprzyjających kwitnieniu rozdokazywanej bohemy. Niekiedy jeszcze ten i ów nawiąże do zdeaktualizowanej konwencji. Jak Stasio, który — do spółki z Wojtkiem Fangorem — podrabiał angielskie pocztówki Tomaszewskiego (Henio przebywał właśnie w Londynie) i rozsyłał znajomym w Warszawie; były to pozdrowienia z przyjęcia u królowej Elżbiety, informacje o odmowie powrotu do kraju, o zakupie wielkiego zamku z kompletem duchów w Szkocji, itp. zadziwiające rzeczy. Jak często u Niego, żart podawał sobie rękę ze sztuką.

Powiadał chętnie, że „posiadanie przeszkadza i wiąże człowieka”. Były to słowa-postulaty. Marzenia, które towarzyszą nam przez całe życie, a na których spełnienie przeważnie brakuje sił.

OLGIERD BUDREWICZ

From a distance of time, I think that Stasio had his own one-man theatre which was difficult to understand fully at once. After all, with some effort, one could manage to get to his personal stage, but, after playing a smaller or bigger part, one stepped down from

it without understanding the mechanism or the true meaning of the drama, without suspecting the events offstage.

This man, whom one could easily walk by in the street but whom it was impossible to pass by unaware in life, made great effort to assume various poses to astonish the public. Self-irony, masquerade, wonderful „relaxation”, the seeming lack of concern for clothes and the way of life, big hullobaloo on weekdays and on holidays — all this was intended to conceal his personal worries and professional troubles which, as all of us knew, did exist.

One of the most prominent Polish exhibition architects and graphic artists, a celebrity of the highest rank in his profession, he was very skillful in pretending to be someone else. He was most efficient in posing as a much younger person than he actually was. This long-term campaign had been crowned with success: he was accepted by youth without greater objections; he had no difficulties with establish contact with his adolescent children; and, generally, let us tell the truth: he was the youngest of all of us. There were always some limits to his jokes. When a new edition of my „Warsaw Baedeker”, which contained a mini-biography of his, was to appear, he asked me, among giggles, clownish looks and broad gestures, that I change the description „a man with a gum face” into „a man with an expressive face”. But in order not to give me an opportunity to pinpoint his vanity, he demanded in a categorical tone that I insert in appropriate places in the text such words as „genius”, „genial”, etc.

He did not like literalness, he combated inflated principled attitudes, he ridiculed official manner. He was not fitted for a professorship in the traditional meaning of this dignity although the barriers which had for years been emerging on his road to a professorship had nothing much to do with his peculiar conception of didactic-pedagogical work.

He was authentically modest as befits (though so often does not befit) a man and artist of his class. He did not celebrated his art. He simply succeeded in something, or he did not. Once he designed the cover of a book of mine, and it was not an outstanding work — then for several years he blamed me for having created an ideal opportunity for him to reveal his lack of talent — a consciousness which he would prefer not to acquire.

As it is known, the thing with his talent was the other way round. Zamecznik had a rare ability to elaborate details and to build a synthesis simultaneously. His conceptions of the graphic layout of Galczynski's „Mlynek do kawy (Coffee Mill) and Tuwim's „Czary i czarty polskie” (Polish Magic and Deuces), his arrangement of Leonard Sempolinski's exhibition of photograms of destroyed Warsaw (in the form of an allusion to tombstones) were the result of a single flash-discovery. Then the artist would descend from the heights of inspiration to the basement of craftsmanship, selecting, measuring, trying out, weighing details. His former students still today keep speaking of the stubbornness with which he would tell them to arrange match-boxes according to the rules of the musical discipline — he called it „the polyphony of space”. All the pearls of his art, all his tricks, all his fireworks of ideas and execution had to be subordinated to a superior thought. Sense and order can be easily seen in what Staszek did in the Historical Museum of Warsaw in the Old City Market. I could personally admire the same logic — not to yield to cheap caprices and trashy gags — while we were working together on the album „Sto lat na Nowym Świecie” (A Hundred Years in Nowy Świat).

The man who all the subjects connected with art began with the question „What for?”, in personal life was frequently dissociated, chaotic, concerned with a minor detail. For hours he walked along the streets, sat in a coffee-house, flirted with nice girls, drank vodka at SPATIF, teased Piotr and Marta — directed his

private theatre, in which each of us, his friends, played his part. We are not living in times favourable to the flourishing of frolic Bohemia. From time to time, one or another remembers of the antiquated convention. Like Stasio, who, together with Wojtek Fangor, forged English postcards from Tomaszewski (Henio was then in London) and sent them to his friends in Warsaw; they contained greetings from a reception given by Queen Elisabeth, information of the refusal to return to Poland, news of the purchase of a big castle with a set of ghosts in Scotland, and other astonishing things. As it frequently is, joke walked hand in hand with art.

He frequently stressed that „possession disturbs and binds man”. These were words-postulates. Dreams which accompany us throughout life, but we do not strength enough to put them into practice.

OLGIERD BUDREWICZ

Staszka poznałam w 1948 r. Przyjaźń nasza trwała nieprzerwanie do końca Jego życia. Przyjaźń niezwykła, bo oparta ze strony Staszka pozornie na dowcipach i figlach, które płałał mi stale. Był jednak, i przede wszystkim, drugi nurt tej przyjaźni, najprawdziwszej i wspaniałej, którą tylko Staszek mógł mi okazywać w tak swoisty sposób.

Myślę, że nie orientował się, bo był na to zbyt skromny, ile ludzie mu bliscy czerpali z bogactw Jego natury.

Z najwyższym zainteresowaniem obserwowałam Jego reakcje na różne przejawy życia. Jego sąd o przeczytanych książkach, widzianym przedstawieniu teatralnym, filmie — zachwycał mnie inteligencją, oryginalnością i dowcipem. W plastyce zajmował zupełnie szczególne miejsce. Nie obciążony żadnymi konwencjami — wniósł do dyscyplin przez siebie uprawianych najwyższe wartości, niepowtarzalne. W sobie tylko widomy sposób, doszedł do wizji ak daleko wybiegających w przyszłość.

ZOFIA BUTRYMOWICZ

I first met Staszek in 1948. Our friendship lasted uninterruptedly until the end of His life. It was an unusual friendship because it was seemingly based — on the part of Staszek — on jokes and pranks which he kept playing on me all the time. But there was also, and first of all, the other trend of our friendship — the truest and the most wonderful friendship, which only Staszek could offer me in such a peculiar manner.

I think that he did not realize — because he was too modest for that — how much the people who were close to him drew from the riches of His nature.

I watched with greatest interest His reactions to various manifestations of life. His views on the books that he had read, the theatre plays, films that he had seen delighted me with their intelligence, originality, wittiness. In graphic arts, he occupied a very special place. Unburdened by any conventions, he had contributed the highest, unique values to the disciplines which he practiced. In a manner known only to him, he had arrived at a vision reaching so far into the future.

ZOFIA BUTRYMOWICZ

Owocem blisko 20-letniej współpracy Stanisława Zamecznika z Muzeum Historycznym jest obecny kształt stałej ekspozycji, obrazujący dzieje Warszawy średniowiecznej, epokę Odrodzenia i Oświecenia (33 sale na parterze i I piętrze), jak również sale ukazujące miasto w czasie okupacji hitlerowskiej i wreszcie sala ostatnia — uwidaczniająca podjęty trud dźwignięcia stolicy z ruin w latach Polski Ludowej. Co więcej, z Jego wyobraźni narodziły się na trwałe: Gabinet Rycin, Czytelnia oraz sala im. dr Ludwika Gocla — zaskakująca w wyrazie, prawdziwa ozdoba Muzeum. Gdyby dane Mu było przyoblec w wizję plastyczną dzieje Warszawy XIX-wiecznej, wówczas zarysowałaby się pełna harmonii plastyczna treść współczesnego muzeum historycznego. Pracy tej już jednak nie dokończył. Lecz i to co pozostało po Nim w Muzeum stanowi dowód wielkiej indywidualności. O tej indywidualności dowiedziałem się na przełomie 1952 i 1953 r. z ust prof. Michała Walickiego, który spacerując po pustych komnatach przyszłego Muzeum rozciągał przede mną plastyczną wizję współczesnego muzeum. Urzeczony poezją słów, pod którymi kryły się nieznanne mi dotąd plastyczne formy historycznego klimatu minionych epok, dostrzegłem przebogata gamę kształtów przyszłej ekspozycji. Któż mógłby lepiej wypełnić te puste sale plastyczną treścią, jak nie Stanisław Zamecznik! Z tej sugestii Michała Walickiego narodziła się trwała Zamecznika przyjaźń z nami. Niestety, z wielu wystaw czasowych, zaprojektowanych przez Niego, pozostał jedynie ślad w dokumentalnej fotografii, zaś po Nim w pamięci przyjaciół taki oto obraz: wielki w koncepcjach przestrzennych i pełen wyrazu w aranżowaniu przestrzeni.

Pomysł rodził się długo i w utajeniu. A przyoblekał nagle, w postaci gotowej i doskonałej. Jego wizję spychały często na dalszy plan i przytłaczały to, co miało być przeciwieństwem wystawy: eksponat. Można by rzec, że Jego indywidualność nie znajdowała miejsca na liczenie się z błahym eksponatem, gdyż projektowany przez Niego sprzęt muzealny stawał się niejako sam dla siebie eksponatem. Lecz w ostatecznym obrazie następowała zgoda między tymi rzekomymi przeciwstawieniami: w Jego oprawie plastycznej w końcu eksponat ożywał i odtąd żył podporządkowany całości obrazu.

Z koncepcji plastycznych rodził się konflikt między pomysłem a wykonawstwem. Nie znosząc dopilnowywania szczegółów w realizacji, walczył — mimo wszystko — z sobą i zmuszał siebie do wchodzenia w drobiazgi. Nie przychodziło mu to łatwo. Sądzę, że nigdy dokładnie nie przeczytał żadnego scenariusza wystawy stałej, ani też czasowej. Maszynopis trzymał pod pachą i obnosząc się z projektem prowadził rozmowę z autorami scenariusza na salach, wychwytyjąc te myśli, które wydawały się istotne dla zaaranżowania przestrzeni. Gdy sądził, że uchwycił idee, znikał powtarzając: „A no właśnie!”. Omawiając temat lubił rozmowę lekką, pełną dygresji, dowcipną, myśli wypowiedziane pół żartem pół serio. Gdy zabierano się do Niego na serio i drobiazgowo przepadał na tygodnie. W uwagi krytyczne o przedstawionym projekcie wśluchiwał się ciekawie i milcząco. Gdy jednak podsuwano Mu pomysły nierealne, zwyczaj był mawiać: „Sztuka jest wielka!” Poznawszy Go po latach współpracy odpowiadałem zamawiając dzieło: „Scenariusz dotyczy takiej oto sprawy. Terminu nie ma, a więc nie ma pośpiechu”.

Kim wreszcie był On sam? — Wiecznie młody; biegnące lata wydawały się być poza Nim. Komunikatywny, otoczony zawsze licznym gronem przyjaciół, sam lubił zwłaszcza młodzież. Nigdy o nikim źle nie mówił, choć wiem, że o niejednym umyśle myślał ze współczuciem. Miał duże poczucie własnej wartości, bo też to co robił uzasadniało to. Nonszalancja w sposobie ubierania się była ujmująca i nie do naśladowania. I wreszcie cecha najwyższa: skromność. Nigdy nie udało mi się namówić Go, by przyszedł

na otwarcie własnej wystawy. Wówczas tylko zachodził, gdy już ostatni goście opuszczali sale wystawowe. Stanisław Zamecznik! Póki żyje ostatni z jego przyjaciół, jest ciągle z nami.

JANUSZ DURKO

Stanisław Zamecznik's collaboration with the Historical Museum, which had lasted for nearly 20 years, has resulted in the present shape of the permanent exposition depicting the history of mediaeval Warsaw, the epochs of Renaissance and Enlightenment (33 rooms on the ground floor and on the first floor), as well as the exposition showing the city during the Nazi occupation and, finally, the exposition picturing the toil of the reconstruction of the capital in People's Poland. What is more, his imagination has given birth to: the Collection of Cartoons, the Reading-Room and the Dr. Ludwik Gocel Hall — surprising in its appearance, a true pride of the Museum. If he were also entrusted with giving a graphic vision to the history of 19th-century Warsaw, then there would appear a fully harmonious graphic content of a contemporary historical museum. Unfortunately, he did not finish his work. But even that which remained after him in the Museum is a proof of his great individuality.

I learnt of this individuality at the turn of 1952 and 1953 from Prof. Michał Walicki, who, walking through the empty rooms of the future Museum, told me of the graphic vision of a contemporary museum. Bewitched by the poetry of the words which concealed graphic forms of the historical climate of the past epochs — forms so far unknown to me — I noticed the enormously rich scope of forms of the future exposition. Who else could fill better these empty rooms with graphic contents than Stanisław Zamecznik. Michał Walicki's suggestion gave birth to a durable friendship between us and Zamecznik. Unfortunately, of the many temporary exhibitions which he designed, the only remainders left are documentary photographs; and in the memories of his friends, such a picture of him has remained: great in spacial conceptions and expressive in arranging space. His ideas formed long and secretly. Then suddenly they materialized in a ready and perfect form. His visions frequently put in the background and overwhelmed that which was to be the object of the exhibition: the exhibit. One can say that his individuality did not leave room for taking into consideration the unimportant exhibit, since the museum equipment designed by him itself became, in a way, an exhibit. But in the final instance, agreement was reached between the two alleged contraries: in his graphic setting the exhibit finally came back to life and thence lived subordinated to the whole composition. His graphic conceptions gave rise to a conflict between the idea and its realization. Hating to concern himself with details in the course of realization, he nevertheless fought with himself and forced himself to go into details. It was not an easy thing for him. I suspect that he had never carefully read the scenario of a permanent or temporary exhibition. He carried the type-written copy under his arm and, walking through the rooms, talked to the authors of the scenario, catching those thoughts which seemed important for arranging space. When he thought that he had an idea, he disappeared, saying: „That's just it”. Discussing an exposition, he liked a light, witty talk, full of digressions, thoughts expressed half seriously half jokingly. When someone became serious and detailed, he disappeared for weeks. But when someone summed up his unreal ideas, he would say: „Art is great”. Having come to know him well after years of collaboration, I always

said, ordering a design: „The scenario concerns such and such an exhibition. No date has been fixed yet, so you don't have to be in a hurry.”

And what he himself was like? — Always young; the passing years seemed to be beyond him. Communicative, always surrounded by numerous friends, he himself especially liked youth. He never spoke badly of anyone, although I know that he thought of many with compassion. He had a sense of his own value, and that which he did justified it. His nonchalant manner of dressing was prepossessing and impossible to imitate. Finally, his greatest virtue: modesty. I had never managed to talk him into coming to the opening of his own exhibition. He always came when the last guest had already left the exhibiting hall. Stanisław Zamecznik! As long as the last of his friends is alive, he is with us all the time.

JANUSZ DURKO

Spotkanie ze Staszkiem było zwykle czymś w rodzaju happeningu. Trudno było przewidzieć jak się potoczy, czym skończy. Mogła to być, na przykład, potężna afera w czasie której, buty wszystkich obecnych zostały tak pomieszane, że niektórzy musieli wracać boso do domu — sam Staszek został zresztą wtedy ofiarą i w jednym buciku paradował przez miasto. Tak, to były happeningi, słynne wspaniałe kawały na szeroką skalę, które stawiają Go wraz z Henrykiem Tomaszewskim i Erykiem Lipińskim w rzędzie wczesnych prekursorów tego rodzaju twórczości.

Ale zwykła rozmowa ze Staszkiem też była przygodą. Przede wszystkim rzadko bywała „zwykła”, informacyjna, na temat „co słycać”. Mogła się tak zaczynać, oczywiście, ale Staszek długo tego nie wytrzymywał, strzelał jakimś wspaniałym nonsensem wygłoszonym z kamienną twarzą i zaczynało się szaleństwo. Nie znaczy to, że nie mogło z nim być rozmowy serio. Wprost przeciwnie — należał do znakomitych rozmówców, posiadał w w wysokim stopniu tę zanikającą sztukę prowadzenia rozmowy. Przede wszystkim pozwalał mówić, umiał dyskretnie wyciągać słowa albo podrzucał właściwe kiedy trzeba. Doskonale słuchał, czasem wtrącając jakąś uwagę świadczącą, że świetnie wyczuwa intencje partnera, rozumie co on chce powiedzieć, chociaż może powiedzieć tego nie umie, czy nie jest w stanie. Rozmowy z Nim były inspirujące, stawały się źródłem pomysłów, czasem otwierały jakieś nowe perspektywy. Mnie wiele dały rozmowy ze Staszkiem. Jego sposób rozmawiania leżał, wydaje mi się, w jego charakterze — sam zwykle ustawiał się z boku, w cieniu, czy półcieniu i stamtąd inspirował, reżyserował, dyskretnie podrzucał tekst czy myśl, podpowiadał. Nieczęsto mówił o swojej pracy, trzeba było to z Niego wyciągać. A przecież podziwialiśmy te znakomite organizowane przez Niego przestrzenie — komponowane przez Niego wystawy czy pokazy, opracowania graficzne książek — zawsze dostarczało to przeżycia artystycznego wysokiego gatunku. Zwłaszcza pamiętne, tworzone przez Staszka wystawy w warszawskim Muzeum Mickiewicza za dyrekcji Mauersbergera były czymś naprawdę, jak się okazało, niepowtarzalnym. Rysunki, czy pamiątki, pozostałe po czymś czy po kimś drobiazgi, rękopisy, druki czy fotografie — to było tworzywo z którego komponował swój nieruchomy teatr pełen ekspresji. Nie miało to nigdy nic wspólnego ze zwykłą, gablotkową wystawą. Dyskretnie wprowadzał nas w intymność jakiejś epoki, podpowiadał jak mamy co widzieć, prowadził, sam niewidoczny, po tej zorganizowanej przestrzeni, która dzięki Niemu stawała się dziełem sztuki.

sierpień 1973

ANDRZEJ NOWICKI

A meeting with Staszek was always a kind of happening. It was difficult to foresee what course it would take, how it would end. There might have resulted a great mess after the shoes of those present had been all mixed up, so that some of them had to return home barefoot; Staszek himself was the victim in this case and paraded through the town in one shoe only. Yes, meetings with him were happenings, famous great jokes on a large scale which place him, together with Henryk Tomaszewski and Eryk Lipiński, among the early precursors of the artistic activity of this kind. But also an ordinary talk with Staszek was an adventure. First of all, it was rarely „ordinary”, informative, on the subject „what's new?”. Of course, it might have begun in this way, but Staszek would not hold out for a long time; he would come out with a wonderful nonsense said with a poker face, and madness would begin. This does not mean that the conversation could not have been serious. On the contrary, he was an excellent speaker and had mastered, to a high degree, the disappearing art of conducting conversations. First of all, he allowed the others to speak; he knew how to extract words discreetly, or he would suggest the right word when it was necessary. He was a wonderful listener, time to time tossing in a remark which indicated that he felt the intentions of the partner very well, that he understood what the other wanted to say although he did not know how to say it, or was unable to say it. The conversations with him were inspiring, became the source of ideas, sometimes opened new prospects. I derived great benefits from my conversations with Staszek. His way of speaking was, as it seems, inherent in his character; he usually stood aside, in the shadow or in half-light, and from there he inspired, directed the conversation, discreetly suggesting the text or a thought, prompting the person speaking. He did not frequently speak of his work; one had to extract this from him. We admired his excellent spacial arrangements: the exhibitions or shows designed by him, the typographical designs he made; they were the source of artistic experience of a high quality. Particularly Staszek's memorable exhibitions in the A. Mickiewicz Museum in Warsaw during Mauersberger's directorship were, as it later turned out, something unique. Drawings or memorabilia left after something of someone, knick-knack's, manuscripts, prints or photographs — this was the material of which he built his expressive theatre. It had nothing in common with an ordinary, show-case exhibition. He discreetly introduced us in the intimacy of an epoch, suggested how to see it, led us — being invisible himself — through this organized space, which, owing to him, became a work of art.

August 1973

ANDRZEJ NOWICKI

Staszek był przede wszystkim indywidualnością zmysłową. Wizualną, dotykową, gestową, gwarową, ruchową, mimiczną. Jego głęboka świadomość filozoficzna i poznawcza była wyrażana jego pracą plastyczną, ale również kontrastowana i uzupełniana jego osobą. Staszek lubił pracować namiętnie, miał pasję życia, angażował w pracę całego siebie, to znaczy swoje atuty ale także słabości, kompleksy. Reagował gwałtownie i natychmiast na bodźce satysfakcji jak i na czynniki zrażające. Staszek w życiu był niesłychanie ekspresyjny i uczuciowy — w sztuce tęsknił i uzupełniał się: umiarem, dążeniem do ideału, do schludności (jak lubił to określać), do błogości. Czasem dążenie to opanowywało jego samego, stawał się skrupulatny, odpowiedzialny, słowny, rzetelny, dyskretny, solidarny, uczynny, pogodny, pracowity, oszczędny, roztropny, nawet pruderyjny. Po to tylko żeby przy

najmniejszej okazji lub zgoła bez żadnej, rozbijając i strząsać z pasją te kryształowe ozdoby, wpadać w panikę, rozpacz, złość, smutek, ból, zniechęcenie itp. Był pełen sprzeczności. Dramat Staszka to to, że On jako człowiek przeszkadzał w pracy sobie jako artyście. Tu był stały konflikt i osoba jego nie była podporządkowana, nie umiała i nie chciała służyć i ulegać samemu sobie jako artyście. On zresztą zdawał sobie sprawę z tego i przeżywał zachwyty jak również odrazę do samego siebie. Miał tak olbrzymi talent i świadomość sztuki, że wiedział że indywidualność artystyczna to zupełnie co innego niż indywidualność osobista, że sztuka to cichy delikatny ogród, który starannie i stale trzeba uprawiać i pielęgnować, a nie rozprute własne bebechy i grymasy. Pod tym względem był jednym z nielicznych, którzy wiedzą że nie należy biegać w jednym garnku wszystkiego by usprawiedliwiać swą osobę przy pomocy sztuki a sztukę usprawiedliwiać sobą.

WOJCIECH FANGOR

Staszek was, first of all, a sensuous individuality. A visual, tactual, gestical, dialectal, mimetic individuality. His profound philosophical and cognitive consciousness expressed itself in his artistic work, but it was also contrasted and supplemented by his personality. Staszek loved work, work was the passion of his life; work engaged all of him, that is, his trump cards as well as his weaknesses, complexes. He reacted vehemently and immediately to the stimuli of satisfaction as well as to discouraging factors. In life, Staszek was extremely expressive and sentimental; in art, he had yearnings and complemented his personality with: r estraint, the striving for the ideal, for neatness (as he liked to term it), to bliss. Sometimes this striving overwhelmed him; he would then become scrupulous, responsible, dependable, earnest, discreet, solidary, helpful, cheerful, hard-working, thrifty, wise, even prudish. But at the first opportunity, or even without any opportunity at all, he would passionately break and shake off these crystal ornaments, he would fall into panic, despair, anger, sadness, grief, discouragement, etc. He was full of contradictions. Staszek's drama consisted in that he as man interfered with his work as an artist. This was the source of a permanent conflict, and his person was not subordinated, could not and did not want to serve and yield to his work as an artist. He seemed to be aware of this and had moments of admiration for himself, as well as moments of repulsion to himself. He had such a great talent and was so greatly conscious of art that he knew that artistic individuality was something else than personal individuality, that art was a quiet, delicate garden which had to be carefully and constantly cultivated and nursed, and not one's own belly ripped open and grimaces. In this respect, he was one of the few who knew that one should not melt everything in one pot in order to justify one's person by means of art, and to justify art by means of one's person.

WOJCIECH FANGOR

Był człowiekiem lirycznym. I przychodził niespodzianie, a kiedy obrócił się na pięcie, to i odbiegł, i pędem zniknął. Ta informacja jest na temat, bo trzeba powiedzieć, że — w przeciwieństwie do ludzi, którzy nie mają daru wychodzenia — pojawiał się, i było to zjawiskowe. Tych słów nie szykują na pośmiertną tonację i z takiej perspektywy, lecz że źle ukrywał zamilknięcie i wzruszenie, wyrzywał się pomysłem, wyobraźnią, cieszeniem się, wreszcie niby-to scenicznym dialogiem, którego strzęp swobodnej wzniosłości

brzmi jak cytata ze sztuki dziś nie znanej. W tym jest, być może, porównanie do rozmawiającego Gombrowicza. Skoro wyszedł, to żeby odstręczyć się od dosłowności czyli od spodziewanego, i temat p-rz-e-s-p-a-ć, to znaczy: zachowując namysł, nic nie uронić ze wzruszenia. Oczywiście, nie wszystkie pomysły są urzeczywistnione. Więc, jeżeli tkwią jeszcze, dajmy na to, wiatraki — a w innych krajach dawno ich nie ma, to czemuż by za szybkim zakretem gładkiej drogi: nagle nie ujrzyć wiatraków czterdzieści, oczywiście czterdzieści, bo są nieużyteczne, a jednak się kręcą w skupieniu — jak to w naturze nigdy się nie zdarzyło, i są oświetlone nocą reflektorami: dla rozrywki oka i aluzji literackich jakie przynoszą swymi stu sześćdziesięciu skrzydłami (40 razy 4); a może i dla wytchnienia: jeśli okażą się tak dogodne, jak motel, czy oberża. Ale to są już sprawy, których nawet inż. Jankowski nie wperswadował.

Z innego namysłu jeszcze z końca lat pięćdziesiątych, bierze się temat portu lotniczego. Punktem wyjścia jest uwaga, że między wielkimi miastami naszego kontynentu czas lotu jest coraz krótszy, by skurczyć się do nieznacznej ilości minut. Natomiast trzeba coraz więcej czasu, i ten czas liczy się na godziny, żeby z racji jednego lotu pokonać przyziemną drogę z miasta na lotnisko i z lotniska do miasta.

Ale ten czas dałby się skrócić do połowy jeśli port lotniczy stanie się tematem, wtedy będzie czymś więcej niż prospektem stolicy. Port lotniczy może być punktem docelowym, podobnie jak dla tradycyjnej żeglugi morskiej to nie miasto portowe — lecz sam port: jest przeznaczeniem.

Jeśli do urzędzeń portowych zechcemy zaliczyć osłonięte od hałasu miejsce koncertów, to przylot i odlot muzyków, publiczności, będzie sprawą lotniczego impresaria, a skoro mecenat portu lotniczego rozciągnąć i na sztuki plastyczne, to czyż nie znajdziemy się pod hasłem AIR et ART. Pod tym dobrym znakiem to miejsce czyż nie będzie przychylnie uczonym, którzy tu wstąpili by harmonizować swe badania, i jeszcze może to być miejsce spotkania na szczycie, miejsce zjazdów w ogóle i wszelkich imprez naszego hinterlandu, w tym oczywiście że imprez handlowych, i w ogóle: miejsce każdej sprawy dla której kilka godzin starcza.

Po trosze zatracą to o tryb życia jakiego jeszcze nie ma, tryb życia ludzi, którzy zazwyczaj nocują u siebie w domu, przed południem pracują w mieście, obiad i kolację jadają w samolocie, popołudnie i wieczór spędzają w dowolnym punkcie ziemi, morza i przestworzy. Pomysł to przedwczesny, znamienny dla Stanisława Zamecznika, czyli dla Kierowania umysłem, co stworzyło: Szkołę odkrywania zagadnień — stawiania sobie zadań — formułowania antycypujących rozwiązań.

ADAM MAUERSBERGER, uczeń.

He was a lyrical man. He would come unexpectedly, and when swung around on his heel, he would run off and — running — disappear. This information is to the point, for it must be said that, unlike the people who do not have the gift of leaving, he used to appear — and that was phenomenal. I have not prepared these words for a posthumous tone, or from such a perspective, but because he badly concealed a pause in speaking and emotion, he would come out with an idea, imagination, joy and, finally a scenic dialogue of a kind whose fragment sounded — in its unrestrained loftiness — like a quotation from a play today unknown. This is, perhaps, a comparison with Gombrowicz as he is talking. If he went out, he did it to rid himself of literalness, or the expected, and sle-e-e-off the subject, that is, keeping consideration, not to lose any emotion. Of course, not all the ideas

have been materialized. If, for example, windmills still exist — and in other countries they have been gone for a long time now — then why not to see, beyond a rapid bend of a smooth road, forty windmills — of course, forty because they are useless, and yet they are still revolving with concentration, as it has never happened in nature, and at night they are illuminated by spotlights: for the amusement of the eye and for literary allusions which they bring with the movement of their 160 sails (40 times 4), or, perhaps, also for relief: if they turn out to be so convenient as a motel or an inn. But these are problems which even Engineer Jankowski has been unable to explain.

The theme of the airport originates from another consideration, dating back to the beginning of the fifties. As the point of departure serves the remark that the amount of time needed for a flight between the big cities of our continent is becoming smaller and smaller, to lessees to a few minutes. On the other hand, more and more time, counted by the hour, is necessary to cover, on the occasion of one flight, the distance from the city to the airport and from the airport to the city.

But this amount of time could be cut down by a half if the airport became a topic; then it would be something more than a prospect of the capital city. The airport may become the point of destination, as in traditional sea navigation the port itself, and not the port town, is the destination,

If we include among the airport facilities a place for concerts, protected against noise, that the arrival and departure of the musicians, the audience with be the concern of the airport impresario, and if we extend the patronage of the airport to cover also graphic arts, then shall we not have the slogan AIR and ART? Under this slogan, will this place not be a good place for the scientists who have come here to coordinate research? This can also be a good place for summit meetings, congresses in general and all other events of our hinterland, naturally, including trade events, and, more generally, the place for each engagement for which several hours is enough.

To a certain extent, this savours of a way of life which does not yet exist, the way of life of the people who usually spend nights at home, work in the town in the morning, have lunch and dinner aboard the plane, spend afternoons and evenings at a point of their choice on land, on sea, in the air.

This is a premature idea, characteristic of Zamecznik, or of Directing the mind, which has created: the School of discovering problems — setting tasks before oneself — formulating anticipating solutions.

ADAM MAUERSBERGER, disciple.

**STANISŁAW
ZAMECZNIK**

1909

ur. w Warszawie 10 marca

1924—1928

nauka w Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu

1929—1938

studia na Wydziale Architektury Politechniki
Warszawskiej (dyplom 1949)

1937

oprawa graficzna pawilonu polskiego na Wystawie
Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu
oprawa graficzna wystawy „Warszawa wczoraj, dziś
i jutro”, Warszawa Muzeum Narodowe

1938

konkurs na osiedle robotnicze w zespole
ZOR — nagroda

1939

udział w projektowaniu ekspozycji wystawy
chłodnictwa, Warszawa

1940—1944

pracuje w biurze budowy fabryki Rektyfikacja
Warszawska
projekt łaźni w Cieleśnicy

1945

pracuje jako architekt w Wydziale Kultury i Oświaty
MRN Zakopanego
praca w Biurze Odbudowy Stolicy w Warszawie

1946—1947

starszy asystent na Wydziale Architektury
Politechniki Warszawskiej

1947

projekt ekspozycji wystawy „50 lat filmu francuskiego”
Warszawa Muzeum Narodowe

1948

projekt ekspozycji wystawy „Malarstwo francuskie
i ceramika Pabla Picassa”, Warszawa Muzeum
Narodowe
projekt pawilonu „Węgiel” na Wystawie Ziem
Odzyskanych we Wrocławiu (z W. Zamecznikiem) —
nagroda
projekt ekspozycji wystawy „Książka francuska”,
Warszawa Muzeum Narodowe
projekt ekspozycji wystawy rzeźb X. Dunikowskiego,
Warszawa Muzeum Narodowe

1948—1949

wykładowca na Wydziale Architektury Wnętrz
Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Warszawie
projekt Biura Informacji Polskiej w Pradze
(z W. Zamecznikiem) — realizacja

1949

otrzymuje Złoty Krzyż Zasługi

1950

projekt ekspozycji wystawy „Grafika meksykańska”,
Warszawa Muzeum Narodowe
projekt ekspozycji Galerii Malarstwa Europejskiego
Szkół Północnych, Warszawa Muzeum Narodowe
projekty ekspozycji dla Muzeum Ziemi w Warszawie
projekt ekspozycji wystawy „Polska ilustracja
i okładka książkowa”, Londyn oraz udział w w/w
wystawie

1951

udział w Ogólnopolskiej wystawie książki
i ilustracji, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji pawilonu polskiego na 29
Międzynarodowych Targach w Mediolanie
(z H. Tomaszewskim)

1952

udział w I Ogólnopolskiej wystawie architektury
wnętrz i sztuki dekoracyjnej, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy zorganizowanej ku czci
Leonarda da Vinci, Warszawa Muzeum Narodowe
projekt ekspozycji wystawy „Wiek Oświecenia
w Polsce”, Warszawa Muzeum Narodowe

1953

udział w wystawie polskiej grafiki i ilustracji
w Amsterdamie
projekt ekspozycji pawilonu polskiego na
Międzynarodowych Targach w Sztokholmie
(z O. Hansenem i W. Zamecznikiem)

1954

udział w wystawie polskiej ilustracji książkowej,
Helsinki
projekt ekspozycji pawilonu polskiego
na Międzynarodowych Targach w Paryżu
(z W. Fangorem)
odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu
Odrodzenia Polski

1955

udział w wystawie plakatu polskiego, Bruksela, Tournai
projekt ekspozycji wystawy stałej dot.
historii Warszawy do I połowy XVII w. (przy
współpracy Z. Antosiak-Tomaszewskiej,
J. Kosińskiego, W. Zamecznika), Muzeum
Historyczne m.st. Warszawy. Zmieniony przy
współpracy M. Raduckiego w l. 1968—1969

1955—1957

pełni funkcję przewodniczącego sekcji Architektury
Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Związku Polskich
Artystów Plastyków

1956

oprawa plastyczna i udział w wystawie sztuki
polskiej, New Delhi, Kalkuta, Madras, Bombaj

1956—1957

udział w wystawie plakatu polskiego, Meksyk,
Austria, Włochy

1957

projekt ekspozycji I Ogólnopolskiej wystawy prac
plastyków głuchoniemych, Muzeum Historyczne
m.st. Warszawy
projekt ekspozycji wystawy malarstwa Zbigniewa
Pronaszki, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy „Rzeźba w ogrodzie”,
Warszawa SARP
projekt ekspozycji wystawy plakatu NRF, Warszawa
Zachęta
projekt ekspozycji i opracowanie graficzne katalogu
wystawy sztuki graficznej USA, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji X Festiwalu sztuk plastycznych
Sopot
udział w wystawie plakatu polskiego, Berlin Zachodni
udział w wystawie polskiego plakatu filmowego,
Wenecja, Conegliano, Bolonia, Neapol, Modena,
Rzym, Genua
udział w II Wystawie sztuki nowoczesnej, Warszawa
Zachęta

1958

projekt plastyczny działu Historia Warszawy
do 1795 r. (z J. Kosińskim), Muzeum Historyczne
m.st. Warszawy, przerobiony w 1965 r.
projekt plastyczny wystawy stałej „Warszawa
w walce”, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
udział w wystawie plakatu polskiego, Belgrad,
Zagrzeb
projekt ekspozycji wystawy prac S. Wyspiańskiego
dla Stowarzyszenia Historyków Sztuki
projekt ekspozycji przestrzennej wystawy obrazów
W. Fangora, Warszawa Teatr Żydowski
I nagroda w konkursie na plakat „Maria
Sklódowska-Curie i Piotr Curie — życie i dzieło”
projekt ekspozycji wystawy malarstwa E. Vedovy,
Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy rysunków
T. Kulisiewicza, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy „Najlepsze życzenia
noworoczne” (z H. Tomaszewskim), Warszawa
Kordegarda
projekt ekspozycji II Ogólnopolskiej wystawy młodego
malarstwa, rzeźby i grafiki, Sopot BWA
projekty ekspozycji wystaw w Muzeum Historii
Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie
projekt kawiarni w pawilonie polskim na EXPO-58
w Brukseli (nie zrealizowany)

1959

projekt ekspozycji wystawy malarstwa polskiego
„Kolor w przestrzeni” (z W. Fangorem), Amsterdam,
Kopenhaga
projekt ekspozycji wystawy rzeźb i rysunków
H. Moore'a (z W. Zamecznikiem), Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy prac H. Stażewskiego,
Warszawa Kordegarda
projekt ekspozycji pawilonu polskiego na
Międzynarodowych Targach w Barcelonie
projekt ekspozycji wystawy fotograficznej „Rodzina
człowiecza” (z W. Fangorem), Warszawa sale
reduktowe Teatru Narodowego
wyróżnienie w dorocznym konkursie na najlepiej
wydaną książkę za ilustracje i układ graficzny
„Młynka do kawy” K.I. Gałczyńskiego, wyd.
Czytelnik

1960

projekt ekspozycji wystawy prac E. Manteuffla,
Warszawa Kordegarda
projekt ekspozycji międzynarodowej wystawy plakatu
chopinowskiego, Warszawa Filharmonia Narodowa
projekt pawilonu polskiego na Międzynarodowych
Targach w Buenos Aires — złoty medal
projekt ekspozycji wystawy „Sztuka Eskimosów
Kanadyjskich”, Warszawa sale reduktowe Teatru
Narodowego
projekt ekspozycji stałej „Dzieje Warszawy

i Mazowska od X w. do 1655 r.” (z W. Zamecznikiem), Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
udział w wystawach plakatu polskiego, Ottawa, Bejrut, Wiedeń
nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w dorocznym konkursie na najlepiej wydaną książkę za układ graficzny i koncepcję ilustracji „Czarów i czartów polskich” J. Tuwima, wyd. Czytelnik

1960—1961

projekt rozbudowy gmachu Zachęty w Warszawie (z O. Hansenem i L. Tomaszewskim) nie zrealizowany

1961

projekt ekspozycji, katalogu i plakatu wystawy grafiki Shiko Munakata, Warszawa Zachęta
udział w realizacji działu polskiego wystawy „Człowiek w pracy”, Turyn
projekt ekspozycji i udział w wystawie plakatu z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa Zachęta — nagroda II stopnia oraz aranżacja skweru przed gmachem Zachęty pt. Kolor w przestrzeni (z W. Fangorem)
projekt ekspozycji oraz opracowanie graficzne katalogu wystawy satyry z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL” (z J. Flisakiem), Warszawa Zachęta
udział w konkursie na projekt polichromii sali Zwycięstwa w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (z W. Fangorem) — nagroda

1962

oprawa plastyczna wystawy „Historia teatru polskiego”, Austria, Czechosłowacja, NRF, Szwajcaria, Węgry, Japonia
projekt ekspozycji wystawy książki i ilustracji z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji XII Ogólnopolskiej wystawy fotografii (z W. Zamecznikiem), Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy prac J. Młodożeńca, (z J. Jaworowskim), Warszawa Kordegarda
oprawa plastyczna XV Festiwalu sztuk plastycznych w Sopotcie (z J. Pałką) — samodzielne projekty ekspozycji wystaw: „Światowa wystawa malarstwa i rysunku dzieci Moja Ojczyzna”, „Wystawa rzeźb i rysunków A. Smolany”, „Wystawa rzeźb St. Horno-Popławskiego”
projekt ekspozycji „Oficyna Bolesława Prusa”, Warszawa Muzeum Mickiewicza
projekt ekspozycji wystawy ilustracji książkowej na VII Międzynarodowych Targach Książki, Warszawa PKiN
projekt przebudowy wnętrza Centralnego Ośrodka Doskonalenia Kadr Kierowniczych w Warszawie (z R. Guttem, M. Guttem i J. Kosińskim) — nagroda

III stopnia Ministerstwa Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych przyznana w 1964 r.
projekt Ośrodka Informacyjnego PIHZ „Varimex” w Kairze

1962—1964

udział w wystawie plakatu polskiego, kraje Ameryki Łacińskiej

1963

udział w wystawie plakatu polskiego, Nowa Zelandia
główny projektant i udział w wystawie sztuki użytkowej z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, Warszawa Zachęta — nagroda
I stopnia w dziale architektury
udział w wystawie plakatu teatralnego i filmowego w XX-lecie PRL, Warszawa Galeria Sztuki na MDM
udział w wystawie plakatu polskiego, Moskwa
oprawa plastyczna wystawy „Powstanie Styczniowe 1863 r.”, Warszawa Muzeum Mickiewicza

1963—1965

projekt ekspozycji stałej „Historia Warszawy okresu międzywojennego”, (z J. Kosińskim), Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

1964

projekt ekspozycji wystawy „Pięć wieków szpitala św. Ducha w Warszawie 1444—1964” (z J. Kosińskim, M. Stajewskim), Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
projekt ekspozycji „Tradycje przyjaźni polsko-radzieckiej” w dokumentach i materiałach archiwalnych” (z T. Marczewskim i M. Stajewskim), Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
projekt ekspozycji wystawy malarstwa i rysunku Fr. Themerson, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji Ogólnopolskiej wystawy ilustracji książkowej, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy „Współczesna scenografia polska”, Wenecja
projekt ekspozycji wystawy ilustracji do „Pana Tadeusza” Warszawa Muzeum Mickiewicza
udział w wystawach plakatu polskiego, Włochy
udział w V Wystawie ilustracji książkowej dla dzieci, Warszawa KMPiK

1964—1965

projekt ekspozycji stałej w Muzeum Lenina w Warszawie (z J. Kosińskim)

1965

projekt ekspozycji wystawy plakatu w XV-lecie WAG (Wydawnictwa Artystyczno-Graficzne), Warszawa PKiN

zaczyna pełnić funkcję profesora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu na Wydziale Architektury Wnętrz
projekt ekspozycji wystawy plakatu francuskiego, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy prac H. Stażewskiego, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy miniatur hinduskich, Warszawa Muzeum Mickiewicza
projekt ekspozycji polskiej i udział w II Międzynarodowej wystawie Książki (IBA), Lipsk — wyróżnienie za „Czary i czarty polskie” J. Tuwima

1966

projekt ekspozycji wystawy teatralnej, Moskwa i Kraje Skandynawskie
projekt ekspozycji, katalogu i plakatu, wystawy fotografii stosowanej, (z W. Zamecznikiem), Warszawa Zachęta
oprawa plastyczna I Międzynarodowego biennale plakatu, Warszawa Zachęta
projekt sali im. L. Gocla w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy
projekt ekspozycji wystawy instrumentów muzycznych z okazji Jesieni Warszawskiej, Warszawa Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna
udział w wystawach plakatu polskiego, Tokio, Moskwa

1967

opracowanie graficzne książki „Architektura polska” J. Zachwatowicza — I nagroda Wydawnictwa Arkady za najlepiej wydaną książkę roku 1966
projekt ekspozycji wystawy malarstwa E. Markowskiego, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy malarstwa Nikifora (z J. Kosińskim), Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy tkanin W. Sadleya (z J. Kosińskim), Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy malarstwa H. Walickiej, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy „Warszawa i Włosi w Warszawie”, (z S. Jankowskim), Rzym
projekt ekspozycji wystawy teatru polskiego, Royan
udział w II Biennale form przestrzennych, Elbląg

1968

projekty wnętrz w Muzeum Plakatu w Wilanowie
udział w III Międzynarodowym biennale grafiki użytkowej, Brno — nagroda specjalna Wystaw i Targów w Brnie
projekt ekspozycji wystawy malarstwa i grafiki Pabla Picassa, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy tkaniny Z. Butrymowicz, Warszawa Zachęta

projekt ekspozycji wystawy sztuki francuskiej, Warszawa Zachęta
projekt stałej ekspozycji fresków z Faras (z W. Nowakiem), Warszawa Muzeum Narodowe (nie zrealizowany)
projekt ekspozycji wystawy pośmiertnej Wojciecha Zamecznika oraz wystawy laureatów I Międzynarodowego biennale plakatu, Wilanów Muzeum Plakatu
projekt ekspozycji wystawy teatru polskiego, Bukareszt

1968—1969

projekt ekspozycji stałej „Warszawa stolicą PRL” (z M. Stajewskim), Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
projekt ekspozycji stałej działu „Warszawa w Powstaniu Kościuszkowskim”, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

1969

udział w VII Wystawie ilustracji dla dzieci, Warszawa Galeria Sztuki na MDM
nagroda PTKW za najlepiej wydaną książkę w 1968 r. za „Idzie kot” S. Szydlowskiego
udział w wystawie polskiego plakatu filmowego 1947—1967, Poznań Muzeum Narodowe
udział w wystawie: Wystawienictwo w XXV-lecie PRL, Warszawa Zachęta — nagroda
projekt ekspozycji i katalogu wystawy malarstwa A. Kobzdeja, Poznań Muzeum Narodowe, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy fotografii L. L. Sempolińskiego „Warszawa 1945”, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy polskiego teatru, Goeteborg
udział w konkursie na projekt przebudowy Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie (zesp.)
udział w wystawie książki i ilustracji polskiej, Londyn

1970

udział w wystawie „Lenin i jego idea”, Warszawa Zachęta
udział w wystawie „Muzyka w grafice użytkowej”, Bydgoszcz BWA, Toruń Dwór Artusa
udział w Międzynarodowej wystawie książki z okazji 100 rocznicy urodzin W.I. Lenina, Moskwa
udział w wystawie polskiego plakatu filmowego Neuchatel scenografia do „Kurdesza” E. Brylla, Warszawa Teatr Ateneum
udział w wystawie „Postać Lenina w plakacie polskim”, Łódź Muzeum Sztuki
projekt ekspozycji i udział w wystawie prac profesorów PWSSP w Poznaniu (z Z. Łosińskim), Poznań Muzeum Narodowe

projekt na konkurs urbanistyczny międzynarodowej wystawy ogrodniczej w Wiedniu w 1974 r. (z M. Krasińskim)

1971

projekt wnętrz czytelnicy Muzeum Historycznego m.st. Warszawy
projekt ekspozycji wystawy malarstwa J. Sempolińskiego, Warszawa Zachęta
projekt ekspozycji wystawy „Współczesna sztuka teatralna w Polsce”, Londyn, Billingham, Birmingham
projekt ekspozycji wystawy jubileuszowej fotoreporterów CAF „Samo życie”, Warszawa

Politechnika Warszawska (projekt ukończony przez syna Artysty Piotra Zamecznika)

zmarł w Warszawie 2 maja

1973

pośmiertnie udział w wystawie „Sztuka książki”, Warszawa Zachęta

ponadto wykonał ok. 70 projektów plakatów, opracowywał graficznie książki, periodyki, katalogi, informatory itp., pracował jako doradca architektoniczny dla Polskiej Izby Handlu Zagranicznego, był członkiem komisji kwalifikacyjnej plakatów przy CWF, brał udział w komisjach kolegium rzeczoznawców d/s plastyki przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz w komisjach i sądach konkursowych SARP i ZPAP.

Projekt ekspozycji: Jan Kosiński
Projekt plakatu i okładki katalogu: Marcin Stajewski
wg fotografii Mariana Sokołowskiego
Redakcja katalogu: Maria Matusińska (CBWA)
Tłumaczenie tekstów: Lech Petrowicz
Zdjęcia: Marek Holzman, Eustachy Kossakowski,
Franciszek Myszkowski, Leonard Sempoliński,
Marian Sokołowski, Wojciech Zamecznik
Redakcja techniczna: Henryk Malko (CBWA)

50.000