



SZTUKA

I JEJ KONTEKSTY

RAFAŁ A. WITKOWSKI



Rafał A. Witkowski

# Sztuka i jej konteksty

Wydanie II

Warszawa 2023

[www.maisons-laffitte.pl](http://www.maisons-laffitte.pl)

ISBN: 978-83-957651-1-7

Książka ta chroniona jest prawem autorskim

Copyright by Rafał A. Witkowski

Wszelkie prawa zastrzeżone.

## Spis treści

Wstęp / 5

Sztuka jako wartość / 6

Piękno jako wartość / 9

Piękno istnienia / 13

Doktryny chrześcijańskie a duch kapitalizmu i realizm w malarstwie

Q. Massysa i M. C. van Reymerswaele / 20

Historyczne sztuki plastyczne jako źródło  
i efekt świadomości historycznej / 44

Fotografia w twórczości artystów / 74

Dwie polityki kulturalne w PRL (projekt badawczy) / 104

Dzieło otwarte – dzieło republikańskie / 110

Praca – *actus personae* / 119

Cierpienie jako źródło i motyw sztuki / 130

Duch XIX wieku a twórczość Aleksandra Gierymskiego.

Co z duchem XXI wieku? / 142

Sztuka wobec rozumu. Reklama w Polsce / 148

Każdy człowiek jest isiotny. "Artist is present" Mariny Abramovic / 151

Ekspresjonizm jako znak czasu / 154

Guercino / 162

O polski dialog Kościoła z artystami / 165

Zmysłowość i refleksja w *Przeszłości grzesznika* Żmurki / 171

„Piękno zbawi świat” / 176

Rzecz o syntezie / 182

## Wstęp

Na niniejszą książkę składają się eseje pisane od pierwszej do trzeciej dekady tego wieku. Są to refleksje, ale i ściśle historyczne wypowiedzi, które ujmują zjawiska sztuki w szerokich kontekstach, ukazują ich symbolikę oraz analogie i paralele w innych dziedzinach, a zatem ukazują też dzieła sztuki jako znaki swojego czasu. Jest to podejście wierne ikonologii wypracowanej przez A. Warburga, E. Panofsky'ego i J. Białostockiego i pisma tych uczonych stanowią dla mnie inspirację. Mam zaszczyt umiejscowić się w gronie kontynuatorów metody ikonologicznej.

Poszczególne eseje dotyczą różnych epok i zagadnień – także z pogranicza historii sztuki i filozofii. Wykorzystane w nich są również pojęcia psychologiczne i socjologiczne. Dwa pierwsze eseje w tym wydaniu pochodzą z mojej książki pt. *Imponderabilia. Opus Magnum*.

## Sztuka jako wartość

Pisząc o imponderabiliach, najdłużej zbierałem się do pisania o sztuce z powodu nie tylko ilości materiału i myśli z nią związanych, ale także dlatego, że na nowo trzeba było przemyśleć sztukę jako wartość samą w sobie, a nie tylko jako nośnika wartości poznawczych, historycznych, moralnych, estetycznych. Jest to krótki, ale, *nomen omen* (bo uważam, że sztuka ma swoją esencję), esencjonalny rozdział.

Nieprawdą jest, że wartość sztuki zależy od tego ile ktoś za nią zapłacił. Taki materialistyczny, ekonomiczny i przyziemny pogląd na sztukę mają ci, którzy nie stworzyli nigdy nic uduchowionego z jednej strony (na wejściu) i inspirującego z drugiej (na wyjściu). Bo wartość sztuki tkwi właśnie w tym, do ilu pozytywnych faktów inspiruje, jak ujmuje *Zeitgeist*, będąc jego znakiem. (Choć ze sztuką bywa też niestety tak, jak z filozofią – inspirować może też do złego, odwrotnie względem intencji twórcy, a to zwykle przez głupotę i niedouczenie niektórych odbiorców).

Sytuowanie sztuki obok mediów i rozrywki przez portale

z ofertami pracy również deprecjonuje jej wartość. Sztuka jest czymś ponad mediami i rozrywką. Media to nudna encyklopedia zła, podczas gdy ze sztuką wiąże się mimo wszystko piękno i związane z nim dobro. Sztuka wg Tomasza z Akwinu uzupełnia braki w świecie, więc jest dobrem *par excellence*. Sztuka jest czymś ważniejszym niż rozrywka dla prostaczków. Utożsamienie czy wiązanie sztuki z rozrywką wywodzi się od oświeceniowego pojmowania jej jako tej, która ma dawać jedynie przyjemność (użyteczność).

Sztuka ma coś z logiki i epistemologii. Logika to nauka o m.in. wyrażeniach, epistemologia to nauka o m.in. wrażeniach. Sztuka wyraża (jest językiem, i to uniwersalnym, a raczej mnogością takich języków), jak i jest zapisem wrażenia (szczególnie impresjonizm). Wyrażenie sztuki jest spójne (logiczne) samo w sobie tzn. dzieło stanowi system logiczny lub jest spójne w ramach systemu szerszego, jakim jest styl (np. klasycyzm, kubizm, ekspresjonizm, itd.).

Wbrew H. G. Gadamerowi, sztuka nie potrzebuje uprawomocnienia w postaci jej sojuszu z dyskursami współczesności. Sztuka jest wolnością, i to największą, mimo że

pod wieloma względami jest uwarunkowana, choć może lepiej będzie powiedzieć inspirowana różnymi zjawiskami w świecie (Duch Czasu). Jest inspirowana, ale pamiętamy też, że inspirowane (obok Rousseau, rewolucję francuską zainspirowały dzieła Schillera – owszem rewolucja ta była totalitarna, jednak pozostawiła też dobre dziedzictwo, jak pojęcie praw człowieka). Skalaniem wolności sztuki jest jej podporządkowywanie ideologiom – przez polityków, krytyków, kuratorów, ale i samych artystów.

Dzieło sztuki ma swoją wartość także w swojej symbolice, wytwarzając jak najszersze pole interpretacyjne. Uważam, że kiedy interpretując dzieło, nie odbieramy przekazu osobiście, kiedy nie odnosimy dzieła i siebie do siebie nawzajem, jesteśmy tylko przygodnymi przechodniami. Tylko wtedy, gdy dzieło bierzemy do siebie, ożywia nas ono i coś w nas porusza i zmienia. U. Eco nazwał taką interpretację paranoiczną – trudno.

Warszawa, 2023



## Piękno jako wartość

Piękno jest groźne! Ależ tak, słusznie boją się go ci, którzy mają coś na sumieniu, którzy nie uznają też dobra i prawdy, z którymi to wartościami piękno jest w interakcji i synergii. Co niektórzy utożsamiają piękno z faszyzmem. Skoro tak to chcą widzieć, to mają problem.

Istotnie, piękno jest bezwzględne wobec kłamstwa, zła w ogólności. Sztuka, która będzie zawsze, mimo prób różnych miernot, utożsamiana z pięknem, zawsze też była głosicielką prawdy, nawet wtedy, gdy posługiwała się iluzją (picassowskim kłamstwem). Akademie sztuk są, póki co, akademiami sztuk PIĘKNYCH. Jakby nie deprecjonowano piękna, zawsze już będzie ono tą wartością, tym transcendentale, która obok prawdy i dobra funduje cywilizację europejską.

Ależ nienawidzą piękna z zawiści i ze strachu: szaleniec, który targnął się na *Pietę* Michała Anioła w Bazylice św. Piotra w Rzymie; inny szaleniec, który okaleczył *Wymarsz strzelców* Rembrandta; Duchamp, który dorobił wąsy *Mona Lisie*; komuniści, którzy zdjęli przedstawienie *Dziadów* A.

Mickiewicza z desek teatru; „aktywiści” ekologiczni, oblewający zupą dzieła sztuki. Tak samo nienawidzi się dobra i prawdy: czyż nie zabito z nienawiści do prawdy Sokratesa, Chrystusa i innych męczenników? Czyż nie tworzyło się indeksów ksiąg zakazanych? czyż nie paliło się ksiąg? Tak przedstawia się potęga piękna.

Teraz zastanówmy się nad starym pytaniem „czy podoba się to, co piękne, czy piękne jest to, co się podoba?”, a zatem nad problemem obiektywności czy subiektywności piękna. Przez 2500 lat różnie odpowiadano na to pytanie, to przechylając się w stronę obiektywizmu, to w stronę subiektywizmu. Dziś mamy do dyspozycji osiągnięcia nauki, które potwierdzają porządek świata (nawet teoria chaosu zawiera w sobie tezy o ładzie we wszechświecie) i to będzie dla mnie punktem wyjścia do dalszych rozważań.

Struktura przyrody jest uporządkowana, harmonijna wręcz – i taką przyrodą inspirowała się sztuka przez wieki. Ów porządek opisywany jest od pitagorejczyków, Hugona od św. Wiktora, Mikołaja z Kuzy, Galileusza przez Newtona, Leibniza, Kartezjusza po Einsteina i Hawkinga, i ma ten porządek język

matematyczny, coraz dokładniejszy. Piękno należy zatem do struktury świata, bytu, jest obiektywnie istniejące. Sztuka jako „córa natury, wnuka Boga” (Dante Alighieri) oddaje piękno w sposób obiektywny, u różnych twórców oddalając się lub zbliżając do absolutnego piękna.

Piękno jest wg neoplatoników (np. Plotyn) blaskiem formy (istoty bytu), wg symbolistów – epifanią istoty bytu; od Sokratesa po Kanta i Norwida ściśle związane z dobrem etycznym (*kalokaghatia* sokratejska oraz „piękno jako forma dobra etycznego” Kanta i „piękno jest kształtem miłości” Norwida).

Biorąc to wszystko pod uwagę, piękno, dobro i prawda to wartości, których nie da się ustanowić ani ocenić drogą głosowania czy przez dekret prawdziwego lub tzw. autorytetu, ale są stopniowo odkrywane.

Nie ma tu potrzeby streszczać *Dziejów sześciu pojęć* W. Tatarkiewicza, polecam tę książkę, jako fundament wiedzy estetycznej. Wspomnę tu jednak, że sztuka i piękno utożsamione zostały dopiero w XVII – XVIII w. Dla Platona sztuka nie była piękna, a jedynie odbiciem rzeczywistości, która odbija z kolei

świat Idei, a więc była czymś podwójnie wtórnym wobec istoty bytu.

Zobaczmy teraz, że od idealizmu do materializmu może być krótka droga – zobaczmy to na przykładzie podejścia do piękna w XVIII w.; przykład idealisty Hegla i jego ucznia – materialisty Marksa już rozważałem.

Dla klasycysty i idealisty J. Reynoldsa piękno namalowanej twarzy jest wypadkową wielu twarzy, które mają w sobie coś pięknego; trzeba stworzyć jakby syntezę piękna, dojść do ideału. Podejście Reynoldsa można streścić w słynnym zdaniu: „ilość przechodzi w jakość”, a to przecież Marksowski materializm.

Piękno natury jest wg Kanta „pięknem wolnym” – wolnym od interpretacji, od wartości historycznej, poznawczej i biograficznej, jakimi nacechowane jest dzieło sztuki. Jednak na to jak widzimy naturę ma wpływ sztuka. Sztuka nas uczy patrzeć – do takiego wniosku doszedł Hegel. Także J. Ruskin pisał, że będziemy patrzeć na świat przez pryzmat malarstwa W. Turnera.

Warszawa, marzec 2023

## **Piękno istnienia**

Dumą napawa mnie fakt, że jedna z moich koncepcji piękna, którą przedstawiłem w 2012 r. jest podobna do koncepcji prof. Władysława Stróżewskiego, którą odkryłem po swoich rozważaniach. Jakże jednak głębiej sięga filozofia Profesora. Wykład Mistrza o pięknie znajduje się tutaj: <https://youtu.be/IR5Tx9H2g5M>

Są zdania, że światły człowiek ma pojęcie o pięknie jako czymś subiektywnym i relatywnym. Według mnie takie myślenie jest właściwe jedynie o ładności – bo diametralnie odróżniałbym piękno od ładności. Słowo "ładny" wywodzi się etymologicznie od ładu i chętnie wiążę je w związku z tym z powierzchownością. Tylko na tej pierwszej płaszczyźnie coś jest ładne lub nie w zależności od subiektywnego sądu. Piękna jest istota bytu i jest ona zawsze piękna niezależnie od pojęć obserwatora (pytanie tylko czy obserwator umie zbliżyć się do tej istoty).

Harmonia, proporcja to tylko powierzchnia i choć są one

w sztuce częstokroć wyliczane na podstawie obserwacji natury, sądy o nich są subiektywne. Oceniamy je jako przedstawicieli homo sapiens i także obserwujemy inspirującą naturę. Jako ludziom będzie nam się podobało, to co jest bliskie naszym pojęciom i popędom – wspólnym i indywidualnym. Podoba nam się fizycznie kobieta o określonych kształtach i proporcjach i takich proporcji wymagamy od rzeźby czy architektury, także z natury wybieramy – dla owych inspiracji – to co odpowiada tym proporcjom. Już Spinoza słusznie zauważył, że co innego podobałoby się przedstawicielowi innego gatunku; ja bym skromnie dodał, że to jak postrzegamy RÓŻNE proporcje i harmonie warunkowane jest przez nasze libido (na które składa się znacznie więcej niż tylko seksualność). Brzmi freudowsko? I to niekulturalnie freudowsko, ale sądy estetyczne ograniczające się, jak zwykle to bywa, do powierzchni są w ogóle mało kulturalne. Takie sądy nie uwzględniają metafizyki piękna, bo piękno jest według mnie wartością nie tylko estetyczną, ale i metafizyczną. O metafizyce piękna wiedzieli już starożytni i scholastycy nie rozdzielając go od dobra i prawdy. Tu warto zaznaczyć, że Igor Mitoraj, który przyznaje się do

metafizycznego poglądu na piękno, tworzy rzeźby postaci ludzkich zadziwiająco podobne do siebie (a i czy Święte Kobiety Rafaela i twarze rzeźbione przez Michała Anioła nie były podobne do siebie?). Nie jest to kwestia stylu czy maniery, lecz tego że esencja (piękno) jest w każdym bycie bardzo podobna. Tą istotą rzeczy (pięknem) jest istnienie, jego tajemnica. I tu jestem w kolizji z tomizmem, który rozdziela istotę od istnienia. Według tomistów istnienie nie może być istotą, bo każde istnienie poza Bogiem jest przygodne czyli nie konieczne. I ten dogmat jest błędny, albowiem skoro historią rządzi jednak w pewnym stopniu konieczność, to każdy byt ma w dziejach określone zadanie, a zatem on także jest konieczny. A także: skoro za istotę człowieka, jego treść uznać należy jego świadomość, podświadomość, jego myśl i doświadczenie, wogóle duszę, a im bardziej ma rozwiniętą osobowość, myśl i doświadczenie tym bardziej on JEST (istnieje), zatem istnienie jest istotą.

Sztuka jako jedyna jest w stanie ukazać istotę-istnienie. Nawet nauka jedynie zbliża się do istoty rzeczy nie osiągając jej pełnego poznania.

Im więcej istnienia w bycie, tym więcej w nim piękna, dobra i prawdy. Im byt jest bardziej myślący, tym więcej w nim istnienia – tym bardziej JEST – tym bardziej jest piękny. Platon, Arystoteles, Chrystus, Tomasz z Akwinu, Leonardo, Einstein, Hannah Arendt, Leszek Kołakowski, Jan Paweł II, van Gogh to ludzie piękni. Hitler, Stalin, Mao to były kreatury o ciasnych horyzontach. Owczarek jest piękniejszy od ratlerka, bo ma myślące spojrzenie.

Powyższe rozważania wyjaśniają, dlaczego sztuka koncentrująca się na istnieniu bytów nawet pozornie brzydkich jest piękna. Portret matki Dürera (mającej więcej istnienia przez doświadczenie jakie posiadała), charaktery Kramsztyka czy Kulisiewicza, stare buty Van Gogha (mają one więcej istnienia przez to, że mają swoją historię, przez to ile dróg one przeszły – nawiązując do biografii artysty), poezja turpistyczna – to zaledwie kilka przykładów.

To o pięknie w malarstwie, grafice, fotografii, filmie, rzeźbie. Ale będzie to refleksja jeszcze nie pełna, jeśli nie dodamy, że doświadczenie, w tym doświadczenie emocjonalne będące częścią składową ludzkiego istnienia (tym bardziej się



jest, gdy ma się większe doświadczenie życiowe) także przekłada się na ekspresję tudzież emocjonalizm dzieła sztuki. Piękno, piękno istnienia jest związane nie tylko z przedmiotem ale i z podmiotem sztuki. Dzieło sztuki może wyrażać uczucia artysty, ale też może wyrażać jego wiedzę o uczuciach nie przeżywanych w czasie tworzenia obrazu, rzeźby, poematu itd. Ta wiedza, to doświadczenie to jak wspomnieliśmy część składowa jego istnienia. Dzieło emocjonalne, ekspresyjne – dzieło doświadczonego twórcy porusza nas, daje nam specyficzny rodzaj doznania estetycznego opartego zgodnie z powyższym na doznaniu istoty człowieka twórczego. Tu jest punkt styczny między malarzem, rzeźbiarzem, poetą, grafikiem a muzykiem. Muzyka to sztuka *par excellence* ekspresyjna lub emocjonalna, w której przekazywane są uczucia lub wiedza o nich. No dobrze, ale czy można powiedzieć, że Mozart był doświadczony, gdy komponował w wieku 5 lat? Jak najbardziej. Człowiek wrażliwy, a takim był Mozart, doświadcza rzeczywistości znacznie intensywniej niż przeciętni ludzie.

Piękno muzyki zatem jest także oparte na doświadczeniu, na

istnieniu twórcy. A co z architekturą? Taka budowla jest piękna w której jest tchnienie ducha czasu – duch czasu, czasu w którym powstała budowla to jest jej część składowa istnienia. Następnym elementem jest wchłonięty przez budowlę duch historii. Otóż nie jest prawdą że wartość historyczna dzieła sztuki nie wpływa na jego doznanie estetyczne. Patrząc na dzieło przez pryzmat historii przez jaką ono przemknęło, możemy widzieć je wzniosłym nawet wówczas, gdy jest to dzieło samo w sobie jedynie śliczne (jak malarstwo rokokowe). *Pieta* Michała Anioła jest czystym pięknem, ale świadomość powagi historii biblijnych i świadomość historii w jakiej osadzone jest to dzieło (plus wartość historyczna dzieła) powoduje we mnie uczucie wzniosłości. Picasso miał rację, gdy mówił, że jego obrazy będą oceniane przez pryzmat legendy o nim.

Duch czasu i duch historii to części składowe istnienia architektury, które decydują o jej pięknie i jego przeżywaniu.

Należy więc, *mutatis mutandis*, zgodzić się z Witkacym, że

warunkiem tworzenia genialnej sztuki jest metafizyczny niepokój wynikający z pragnienia zgłębienia tajemnicy bytu, jego istnienia. Okazało się natomiast nieprawdziwe jego proroctwo końca sztuki – wyczerpania się owego metafizycznego niepokoju. Czyż np. poezja Wisławy Szymborskiej nie jest oń oparta? Opętanie przez niepokój metafizyczny może być symptomem stanu psychotycznego, ale człowieka od czasu do czasu zgłębiającego istotę rzeczy nie nazywajmy wariatem, a raczej doceńmy jego głębię.

Mojej powyższej koncepcji piękna i sztuki nadaję miano estetyki esencjonalistyczno–egzystencjalistycznej.

Warszawa, 2012

**Doktryny chrześcijańskie  
a duch kapitalizmu i realizm  
w malarstwie Q. Massysa i M. C. van Reymerswaele**

Na początek: trzeba mieć świadomość, że pokazywane tu obrazy niderlandzkich malarzy Quentina Massysa i Marinusa Claesz van Reymerswaele zawierają treści dotyczące życia mieszczańskiego (praca, bogacenie się, zgaszone świece są symbolem doczesności), również mają wydźwięk etyczny o podłożu religijnym (czytelny już na pierwszy rzut oka w obrazie Massysa dzięki książce otwartej na iluminacji z Matką Boską i Chrystusem). Zanim przejdę do dokładnej analizy tych dzieł konieczne jest, co czynię poniżej, omówienie kontekstu (i jego genezy) historyczno – społecznego i religijno – filozoficzno – etycznego w jakim powstały. Już sama intuicja podpowiada, że analiza tych obrazów w stopniu najwyższym domaga się podejścia interdyscyplinarnego. Podobnie jak i innych dzieł, ale wygląda, że szczególnie tych nie można odrywać od ich środowiska, wraz z którym dzieło sztuki tworzy – okaże się – strukturę wzajemnych oddziaływań. Dalej

przekonamy się, że analiza dzieła sztuki może nam dostarczyć wiedzy o światopoglądzie społeczeństw, a całość doprowadzi nas do nowych wniosków (choć od dawna obrazy te były interpretowane, jednak nie pełnie i najczęściej błędnie).

Zainteresowanie światem doczesnym w Europie pogłębiać się zaczęło i wyrażać w sztuce od XIII wieku dzięki, pozornie tylko paradoksalnie, doktrynom i działalności zakonników franciszkańskich i dominikańskich. Św. Franciszek w przyrodzie i w każdym aspekcie rzeczywistości widział rękę Boską, zaś dominikanin św. Tomasz z Akwinu nauczał, że wszystkie rzeczy świata cieszą Boga, zaś bez materii nie może egzystować dusza (na człowieczeństwo składa się zarówno dusza, jak i ciało; to głosił za Arystotelesem). Było to niewątpliwie wyjście na przeciw oczekiwaniom rozwijających się społeczeństw, ale były to także poglądy, które zostały zaakceptowane przez papieży: Innocentego III i Honoriusza III w reakcji na herezje katarów (próbujących totalnie zdyskredytować materię jako źródło zła, tym samym deprecjonujących Wcielenie Chrystusa i Jego cielesną ofiarę)<sup>1</sup>. Z

---

1 Por. G. Duby, *Czasy Katedr – Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, Warszawa 2006

drugiej strony dzięki doktrynom tym wraz z rozwijającym się, także wśród franciszkanów, mistycyzmem wzrosła subiektywna, refleksyjna pobożność (inna od dominującej wcześniej powierzchownej pobożności formalnej – "legalistycznie" spełniającej jedynie kanony obowiązujące wiernych, rytuały)<sup>2</sup>, albowiem kontemplacja rzeczywistości, przyrody z przeświadczeniem o działaniu w nich Boga skłaniały do rozmyślań natury religijnej wśród zwykłych ludzi. Wyrazem dążenia do podniesienia rangi doświadczenia (a zatem i doświadczenia codziennej rzeczywistości, w której działa Bóg) i zarazem utwierdzeniem tego było wywyższenie empirii przez współczesnego Tomaszowi z Akwinu franciszkanina Rogera Bacona. Następnym krokiem była doktryna Wilhelma Ockhama. Postulował on oparcie poznania wyłącznie na faktach doświadczalnych (dalsza sprawa, że przeżycia mistyczne też do nich zaliczał) i krytyczne ich analizowanie, co wraz z, rozwijającym się (i "usprawiedliwionym" przez doktryny teologiczne) pragmatyzmem mieszczan (wbrew twierdzeniu Georges'a Duby)<sup>3</sup>, odbiło się w sztuce w postaci naturalizmu,

---

2 Por. Tamże

3 Por. Tamże

szczególnie w strefie silnego oddziaływania tego franciszkanina – na Północy. Można w pełni przychylić się do tezy, że w doktrynach franciszkańskich i dominikańskich, ma swe źródło renesansowe, humanistyczne zainteresowanie otaczającym światem.<sup>4</sup> Mistycyzm obecny w doktrynie Ockhama także miał swe oddziaływanie w Europie północnej wzmagając codzienną refleksję religijną (tego możliwego źródła późniejszego protestantyzmu, pobożności wśród wyznawców protestanckich, nie wziął pod uwagę Max Weber w swym, jednak odkrywczym i do dziś znaczącym, dziele pt. *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, ale celem jego nie było wywiedzenie genezy tego odłamu Chrześcijaństwa).<sup>5</sup> Jak już zostało powiedziane powyżej, doktryna jego miała znaczenie szczególnie na Północy.<sup>6</sup> Tam też w związku z tym życie w sposób wyjątkowy

---

4 Warto też dodać, że rozwijający się wprawdzie niewątpliwie w wyniku pogłębiania się samoświadomości człowieka (pogłębiania, które było możliwe dzięki poznawaniu i doświadczaniu swego miejsca w rzeczywistości) indywidualizm w dobie Odrodzenia miał swój dodatkowy motor jeśli nie jedno z pierwszych źródeł w indywidualistycznej myśli innego północnego filozofa franciszkańskiego – Dunska Szkota.

5 Trzeba zauważyć, że Ockham na przeszło 170 lat przed Lutrem wystąpił przeciwko absolutnej władzy papieskiej, co jest istotne dla mojej hipotezy o tendencjach (przed)protestanckich, jakie mają potwierdzenie i wyraz w obrazie Messysa (o czym za chwilę).

6 G. Duby, Dz. cyt.

zaczęło przyswajać i naśladować treści biblijne, także te dotyczące pracy. W konsekwencji pobożność i wspomniany pragmatyzm mieszczański połączyły się ze sobą, a więzy te zacieśnił później protestantyzm. Zostały one zacieśnione po Reformacji, ale były zarazem jedną z przyczyn powstania protestantyzmu. Poglądy protestanckie nie zrodziły się ot tak i to wyłącznie w głowach kilku jednostek, były raczej wynikiem światopoglądu zbiorowości, których jednostki takie jak Luter i Kalwin stały się wybitnymi wyrazicielami. Wreszcie po erupcji Reformacji bibliokratyczny (termin ukuty przez M. Webera) protestantyzm dał na Północy religijne – etyczne fundamenty pracy i rozwojowi wolnego rynku, nie był wprawdzie warunkiem rozwoju kapitalizmu, ale mu sprzyjał.<sup>7</sup> Bo jak mówobowiązkiemj Księga Rodzaju – należy pracować w pocie czoła, "kto nie chce pracować, ten niech nie je" wg. św. Pawła, trzeba naśladować pracującego Chrystusa, a także w związku z dogmatem predestynacji – dać sobie pewność, że jest się tym ułaskawionym przez Boga – pewność tę daje dostatek i umiejętność tworzenia doskonałych rzeczy, ale i świadomość, że się głęboko wierzy; wszystko jest darem od Boga, także

<sup>7</sup> S. Anderski, *Maxa Webera olśnienia i pomyłki*, Warszawa 1992



majątek, który w związku z tym, na chwałę Jego, trzeba pomnażać nie nastawiając się na konsumpcję i przyjemności – to podkreślali purytanie; wreszcie zawód to Powołanie, którego rzetelne wypełnianie jest obowiązkiem<sup>8</sup>. Zaczął kształtować się więc duch kapitalizmu, a przeciętny mieszczanin stał się syntezą *homo religious* i *homo oeconomicus*, jak go określił Max Weber.<sup>9</sup> Trzeba dodać, że jeszcze przed pojawieniem się protestantyzmu, na przełomie XIII i XIV wieku rozwinął się kapitalizm we Włoszech, szczególnie we Florencji, gdzie także mógł mieć on oparcie, a nawet podłoże w "narodowych" doktrynach teologicznych: w franciszkańskiej afirmacji świata doczesnego, w dominikańskiej – Tomaszowej – rehabilitacji materii oraz w pojęciu pracy jako drogi do zbawienia; jednak o takich podłożach we Włoszech Max Weber w swojej *Etyce...* nie wspomniał, choć krótko pisał o późnośredniowiecznym, wczesnorenesansowym kapitalizmie florenckim. Jeśli takie podstawy miał kapitalizm włoski, wystąpienia Savonaroli pod koniec XV w. we Florencji świadczą, że szybko straciły one

---

8 Por. M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tł. Jan Miziński, Lublin 1994

9 Por. Tamże

znaczenie. Wydaje się, że kategoryczne odmówienie przez socjologa Stanisława Andreskiego (Andrzejewskiego) kapitalizmowi włoskiemu, przynajmniej w jego wczesnej fazie, religijnych podstaw nie jest słuszne<sup>10</sup> – jest to temat ciągle otwarty dla socjologów religii i socjologów ekonomii.

Obraz Quentina Massysa *Bankier z żoną* (il.1) z Luwru, jedna z pierwszych od czasów antyku samodzielnych scen rodzajowych w sztuce<sup>11</sup>, doskonale ilustruje nam poruszoną powyżej koncepcję preegzystencji protestanckiej pobożności i ascetyzmu. Obraz powstał w 1514 r., a więc na trzy lata przed rozpoczęciem reformatorskiego ruchu przez Lutra. W świetle tutejszej analizy i kontekstu historyczno – społecznego (światopoglądowego) teza Georges'a Marliera mówiąca, że na dziele widać odwrócenie się od wiary przez kobietę i mężczyznę nie jest całkiem słuszna.<sup>12</sup>

---

10 S. Andreski, Dz. Cyt.

11 Robert Genaille uważa, że obraz jest refleksją nawiązującą do satyrycznego traktatu Erazma z Rotterdamu *Pochwała głupoty* wydanej w 1512, jednak w malowidle trudno dostrzec związku między nim a książką, a szczególnie nie ma w nim zawartej żadnej satyry.

12 G. Marlier, *Erasme et la Peinture Flamande de son Temps*, Damme 1954, cyt. za: J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [w:] *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s.94



il. 1. Quentin Massys, *Bankier z żoną*, 1514, Luwr, Paryż

Widoczne tu zajęcie mężczyzny, związane z gromadzeniem i pomnażaniem kapitału, było niewątpliwie już wtedy uświęcone w mieszczańskim światopoglądzie północnoeuropejskim (o czym była mowa wyżej) na co wskazuje obecność w scenie książki otwartej na miniaturze z Matką Boską i Chrystusem. Jedna z dwóch postaci widocznych na dalszym planie, z prawej strony obrazu (il. 8) wskazuje

palcem na niebo, uświadamiając, że praca zawodowa jest wykonywaniem Powołania, a zatem obowiązkiem wobec Boga. Jednak Massys istotnie prorokuje degenerację rodzącego się kapitalizmu, przyszłe zapomnienie o etyce pracy: żona bankiera zwraca się w stronę ważonych monet z wyraźnym smutkiem na twarzy, jakby przewidywała, że bogacenie się, dążenie do bogactwa będzie powodowało zapomnienie o Bogu, materializm i wyrachowanie (niebieskie ubranie mężczyzny symbolizuje w tym dziele chłodną kalkulację, ale trzeba zauważyć, że pozostała kolorystyka wskazuje, iż temu małżeństwu towarzyszą cnoty teologiczne: miłość – czerwień ubrania kobiety, nadzieja – zielone sukno na stole i turban bankiera, a także czystość: białe nakrycie głowy kobiety). Jabłko leżące na półce symbolizujące grzech potwierdza słuszność takiej interpretacji.

il. 2 (następna strona). Quentin Massys, *Poborcy podatkowi*,

1515,

kolekcja prywatna



Zwróćmy teraz uwagę na inny motyw. Przez zaznaczenie siebie (prawdopodobnie jest to właśnie Quentin Massys<sup>13</sup> – w

---

13 J. Białostocki, dz. cyt., Tamże

odbiciu na sferycznym zwierciadle (il. 9) – artysta daje nam do zrozumienia, że nie tylko jest analitykiem (kontemplującym rzeczywistość, na co wskazuje fakt czytania książki przez postać), ale także uczestnikiem życia społecznego, problemy poruszone w obrazie dotyczą również jego osoby – każda czynność jednej osoby ma swój mniejszy lub większy oddźwięk i dotyka innych (na pewno Massys wiedział, że i jego działanie nie jest skierowane w próżnię – zdając sobie sprawę z siły oddziaływania sztuki podjął się w niej moralizatorstwa). Samo sferyczne zwierciadło, bardzo popularne w pracowniach XV – wiecznych Niderlandów miało także wymiar symboliczny – oznaczało odzwierciedlające rzeczywistość malarstwo.<sup>14</sup> Lustro jest także typowym symbolem wanitatywnym i takie jego znaczenie ma również uzasadnienie w tym obrazie (taką symbolikę mają też widoczne perły przy karawce z lewej strony i zgaszona świeca za głową kobiety) – mówi o marności materializmu i wyrachowania. Należy też przyjrzeć się odbijającemu się w nim oknu, które szczególnie w tym dziele może mieć istotny wyraz, potwierdzający moją koncepcję preegzystencji religijności protestanckiej przed 1517 r. (przed

14 J. Białostocki, *Okno i oko*, [w:] dz. cyt., s.80

wystąpieniem Lutra). Carla Gottlieb stwierdziła, według mnie słusznie, że refleks świetlistego okna podzielonego szczelinami w kształcie krzyża występujący w kompozycjach malarskich głównie na sferycznych przedmiotach m.in. w przedstawieniach religijnych (przede wszystkim z Chrystusem; tego typu motywy rozpatrywała Carla Gottlieb) ma symbolikę dotyczącą Zbawienia.<sup>15</sup> Ma to ogromną wagę w kontekście etycznego, czy wręcz soterologicznego wymiaru pracy o jakiej jest mowa w związku z protestantyzmem, a także tu w związku z moją koncepcją kształtowania się jego ducha przed wystąpieniem Lutra, i wreszcie – w związku z obrazem Massysa powstałego w tym klimacie. Okno w tym dziele skierowane jest na wieżę kościoła, a dodatkowo wzbogacone jest w swej górnej partii witrażem – już u Sugera symbolizującym kamienie szlachetne w murach Niebieskiej Jerozolimy (co śmiem twierdzić, że potwierdza, wzmacnia ową symbolikę Zbawienia) – może to sugerować właśnie soterologiczny wymiar pracy, jaki występował w protestantyzmie. Ze Zbawieniem związane jest

---

15 C. Gottlieb, *The mystical window in paintings of the salvador mundi*, [w:] *Gazette des Beaux-Arts*, VI/LVI, 1960, s.322, cyt. za: J. Białostocki, *Okno i oko* [w:] dz. cyt., s.74

także przedstawienie w rękach bankiera wagi – jest to wyraźne nawiązanie do ważenia dusz przez Michała Archaniola widoczne na XV – wiecznych Sądach Ostatecznych: Rogera van der Weydena i jego ucznia Hansa Memlinga. Cennej informacji dostarcza nam opracowanie zbiorów Luwru Lawrence'a Gowinga<sup>16</sup>: element ten korespondował z sentencją z Księgi Kapłańskiej, jaką umieścił Massys na ramie, która zdobiła obraz w XVI w.: "Będziecie mieli wagi sprawiedliwe i odważniki sprawiedliwe" (Ks. Kapł. 19, 36). Jednak w świetle tutejszej analizy, stwierdzenie tegoż autora, że w obrazie mamy do czynienia z przeciwstawieniem sacrum (w postaci kobiety) i profanum (w osobie mężczyzny)<sup>17</sup> nie jest słuszne, widzimy tu raczej koegzystencję spraw świętych i świeckich.

Inny obraz Quentina Massysa – Poborca podatków z 1515 (il. 2) z kolekcji prywatnej wyraźnie poucza o chciwości, jaka kształtuje się w wyniku nowego światopoglądu i systemu ekonomicznego. To kolejne proroctwo degeneracji ducha kapitalizmu – przepowiednia, która mogła się narodzić wówczas tylko w głowie pobożnego człowieka. Poborca podatków

---

16 L. Gowing, *Arcydzieła malarstwa*. Luwr, Warszawa 2000, s. 228

17 Tamże



niewątpliwie także musi wykonywać swój zawód jak najlepiej, ale zyski, procenty z ściąganych podatków np. od dochodów, których w kapitalistycznym społeczeństwie rodzi się coraz więcej, pobudzają wyobraźnię o własnym bogactwie i jego konsumowaniu. Mężczyzna notujący w zeszycie, skupiony i o wyrachowanym wyrazie twarzy, został przedstawiony w niebieskim ubraniu także tu oznaczającym chłodną kalkulację. Druga postać – o chytrych, brzydkich rysach twarzy ujawnia nam, co chciwość robi z człowiekiem. Atmosferę grzechu podkreśla papuga – symbol nieczystości – widoczna z lewej strony za notującym mężczyzną. Także tu widzimy symbole wanitatywne: zgaszoną świecę na półce i w kilku miejscach – perły: na biurku, na nakryciu głowy piszącego i na przedmiocie obok wzmiankowanej świecy.



1. 3. Marinus Claesz van Reymerswaele,  
*Bankier z żoną*, 1539, Prado, Madryt



il. 4. Marinus Claesz van Reymerswaele, *Bankier z żoną*, 1541

Jednym z uczniów i kontynuatorem Massysa był Marinus Claesz van Reymerswaele tworzący omawiane przeze mnie poniżej dzieła już w dobie reformacji. Artysta ten powiela

znany nam motyw bankiera z żoną, jednak widać, że kierował jednocześnie swoją refleksję na różne dodatkowe tory. W wersji motywu z 1539 r. (il. 3) widzimy żonę bankiera wręcz upajającą się widokiem dóbr (a książkę religijną zastąpiła rachunkowa), ale w obrazie z 1541 r. (il. 4) zarówno mężczyzna, jak i kobieta ukazani są jako ludzie bardzo przystojni. Dlaczego zmienił się sposób przedstawienia głównych bohaterów motywu, wyjaśnia na tym ujęciu postać dziecka za kobietą – małżeństwo wzbogaca się, by zapewnić byt rodzinie. Owa przystojność postaci jest właściwym wyrazem godziwości celu ich pracy. W tym obrazie, w przeciwieństwie do poprzedniego nie widzimy symbolu wanitatywnego – zgaszonej świecy, bowiem praca małżonków nie jest marna – idzie na konto przyszłych pokoleń.

Reymerswaele często powielał także motyw poborców podatkowych (il. 5, 6, 7 – i nie są to wszystkie wersje). Jeden z tej serii obrazów wisi w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 7). We wszystkich jedynym dodatkowym elementem, nieobecnym u Massysa, są nożyce (zwisające z półki po lewej stronie – il. 5, leżące obok świecy – il. 6,7), które mogą symbolizować tutaj odcięcie się od pobożnego życia. Częste

występowanie motywu poborców w twórczości artysty może świadczyć o innym interesującym fakcie społecznym – mianowicie o zainteresowaniu malarską twórczością tego rodzaju w społeczeństwie niderlandzkim XVI w. Powielanie motywu może być dowodem chęci uzyskania przez artystę perfekcji w danym ujęciu, ale w tym przypadku bardziej prawdopodobne jest, że po prostu w XVI w. był popyt na tego typu malarstwo (Reymerswaele miał naśladowców, którzy podejmowali ten sam motyw). Możemy więc mieć tu do czynienia z przykładem rodzącej się w nowożytności, a nawet już w późnym średniowieczu kultury masowej, ale i z świadectwem zainteresowania moralizatorstwem wśród ówczesnych odbiorców.



il. 5. Marinus Claesz van Reymerswaele,  
*Poborcy podatkw*, ok. 1540



il. 6. Marinus Claesz van Reymerswaele,  
*Poborcy podatkw*, ok. 1540



il. 7. Marinus Claesz van Reymerswaele,  
*Poborcy podatkowi*, ok. 1540, Muzeum Narodowe w Warszawie





il. 8. Quentin Massys, *Bankier z żoną*, fragment



il. 9. Quentin Massys, *Bankier z żoną*, fragment

Moją hipotezę o (pre)protestanckiej religijności

występującej na Północy przed 1517 r., choć z powyższych rozważań wynika, że znajdującą potwierdzenie w najważniejszym w tym studium obrazie pt. Bankier z żoną Massysa nie śmieląc się tej hipotezy podawać jako pewnik, muszę pozostawić do zweryfikowania religioznawcom. Uprzedzając taką dyskusję zaznaczam, że zdaję sobie sprawę z zakorzenienia protestantyzmu w niemieckiej cywilizacji bizantyńskiej (zgodnie z uznawaną przeze mnie teorią Feliksa Konecznego), jednak zakorzenienie to dotyczy podporządkowania religii władzy państwowej, która w bizantynizmie obejmuje sobą wszystkie dziedziny życia – a zatem dotyczy formy, a nie rozważanego tutaj ducha.

Warszawa, 2010

## **Bibliografia:**

- J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982
- G. Duby, *Czasy Katedr – Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tł. K. Dolatowska, Warszawa 2006
- U. Eco, *Rola i granice socjologii sztuki*, [w:] U. Eco, *Sztuka*, tł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008
- L. Gowing, *Arcydzieła malarstwa. Luwr*, Warszawa 2000, s. 228
- M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tł. J. Miziński, Lublin 1994

## **Historyczne sztuki plastyczne jako źródło i efekt świadomości historycznej**

Czyż celem człowieka, ludzkości nie jest pracowanie na rzecz postępu (nie w sensie lewicowym)? A jeżeli jest nim raczej szczęście, to czy świadomość uczestniczenia w tym i świadomość własnej skuteczności nie buduje go? Spotykane twierdzenie, że postęp w dziejach to fikcja jest niesprawiedliwe wobec tych, (choć zabrzmiałoby jak tautologia) którzy świadomie do niego się przyczyniają, urzeczywistniają go. Raczej trzeba jasno powiedzieć (w obliczu nadal, względnie – już, stosunkowo wąskiego zainteresowania przeszłością z powodu "pracy nad przyszłością"), że postęp nie jest możliwy bez tradycji, bez wglądu w historię – już ludzie Oświecenia badali dzieje na miarę nowoczesną, aby wykryć w nich prawidłowości, przyczyny współczesnych im zjawisk i ewentualną teleologię dziejów i tym samym sens istnienia człowieka (ludzkości), a to wszystko po to, by (także, a nawet szczególnie w Polsce) pracować nad reformami porządku społecznego, ustroju (Kołłątaj, Staszic, Naruszewicz). W tych czasach utrwalił się

pogląd, możliwe że pod wpływem sukcesów metod matematycznych w opisie przyrody, że historia jako nauka ma układać się, jak zresztą same dzieje, w logiczny ciąg przyczynowo–skutkowy, możliwy do ujęcia w sposób quasi matematyczny. Właśnie Oświecenie zapoczątkowało nową historiozofię, owe badanie dziejów na miarę nowoczesną, gdyż wyrugowało z tych refleksji rolę Opatrzności (wyjątkiem był G. Vico) i rangę dziejotwórczą przypisało rozumowi ludzkiemu. Natomiast wspomniane śledzenie historycznych prawidłowości, przyczyn zjawisk i teleologii, a zatem (choć dla niektórych to z kolei zabrzmiało jak oksymoron) postępową, wywodzącą się z Oświecenia historiozofia – myślenie historiozoficzne (a nie wyłącznie gromadzenie faktów) jest, powinno być ramą, że tak powiem – metodą dla świadomości historycznej (której odzwierciedleniem i zarazem w znacznym stopniu twórczynią jest sztuka historyczna) także dzisiaj. "Tradycjonalistyczni" romantycy polscy przypisali narodowi polskiemu szczególną rolę (choć mesjanizm obecny był już u sarmatów, a ten romantyczny miał zresztą pierwowzór w mesjanizmie francuskim<sup>18</sup>) między innymi., a może przede wszystkim

---

18 A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm: studia z dziejów filozofii i myśli*

właśnie w drodze narodów ku postępowi, którą jak sądzili mogli wypełnić w znacznym stopniu w oparciu o tradycję.<sup>19</sup> Wychowany na romantykach Karol Wojtyła jako Jan Paweł II nauczał, że aby wejść w nurt dziejów trzeba podjąć, kontynuować działania ojców, a zatem najpierw poznać swoją przeszłość, zrozumieć swoją – tożsamość. Oczywiście tradycja, historia, a raczej świadomość historyczna zawsze była i będzie równorzędnym wobec kultury (zresztą w kulturze trwa historia i świadomość historyczna) spoiwem narodu, narodowej tożsamości. Z tego zdawali sobie sprawę (skok z tego miejsca tak daleko wstecz jest jak najbardziej stosowny) już średniowieczni władcy, choć oczywiście świadomość historyczna była wówczas głównie świadomością roli Opatrzności – fundatorzy Drzwi Gnieźnieńskich i innych wyobrażeń hagiograficznych (ilość przedstawień świętych z Polski mnożyła się w dobie rozbitcia dzielnicowego, kształtowały one zbiorową świadomość historyczną, a zatem przyczyniały się do budowania, umacniania tożsamości narodowej), a szczególnie królowie i rody od doby Odrodzenia

---

*społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970

19 Tamże

wciągali sztukę w politykę historyczną, a nawet czynili z niej narzędzie propagandy (rozdzielam tu te dwie dziedziny, choć słusznie Norman Davies uważa, że często są one ze sobą ściśle związane – tzn. polityka historyczna jest propagandą nie tylko tam, gdzie są totalitaryzmy. Najliczniejszymi, istotnymi jako wyraz świadomości historycznej, a konkretnie dynastycznej, rodowej świadomości zakorzenienia w historii były od średniowiecza (i są właściwie do dzisiaj) przedstawienia heraldyczne. Obrazowanie takiego zakorzenienia dodawało rangi rodzinie. Okres Renesansu w Polsce to oczywiście także bezustanna świadomość zakorzenienia w kulturze chrześcijańskiej, ale również w śródziemnomorskiej, a zatem i antycznej. Uzmysławiał to m.in. baldachim nad wawelskim nagrobkiem Władysława Jagiełły, ufundowany przez Zygmunta I Starego, który zawiera opracowaną w kamieniu apoteozę cesarza rzymskiego. Król – wielki przodek, założyciel dynastii, wokół której przedstawiciele kolejni królowie pragnęli, m.in. przez politykę (i sztukę) historyczną, jednoczyć naród – jawi się dzięki temu jako spadkobierca imperatora kolebki cywilizacji europejskiej. Jak zauważyła Teresa Jakimowicz<sup>20</sup>, trudno jest na

20 T. Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów*,

konkretnych przykładach z renesansowych sztuk plastycznych w Polsce mówić w sposób wyczerpujący o ich roli w budowaniu świadomości historycznej z jednej strony i wpływie świadomości historycznej na sztukę z drugiej, ponieważ na ogół do dzisiejszych czasów nie zachowały się one w stanie nie zmienionym. Dla uchwycenia i wyłożenia problemu autorka posłużyła się rycinami (i właśnie jako do wyczerpującego wykładu na temat wielokierunkowych relacji: świadomość historyczna–dzieło sztuki–fundacja w dobie Zygmunto-wskiej odsyłam do kanonicznej pozycji: T. Jakimowicz, *Temat historyczny...*), będącymi nie tylko ilustracjami ale jednocześnie istotnymi uzupełnieniami tekstów historiograficznych kronik renesansowych. Z nich okazuje się, że choć nadal wierzono w rolę Opatrzności, ale także wybitnych jednostek (jeżeli ktoś ma wpływ na bieg dziejów to właśnie one – świadomość ta została odziedziczona przez ówczesną Europę po antycznym Rzymie) to uznawano jednocześnie zasługi zbiorowości – w rytowanych przedstawieniach bitew to ona dominuje (tak jak w jedynym batalistycznym obrazie sztalugowym z okresu Zygmunto-wskiego – *Bitwa pod Orszą* wiszącego dzisiaj w

Warszawa–Poznań 1985



Muzeum Narodowym w Warszawie).<sup>21</sup> Już od Długosza historiografia była źródłem wartości, wśród jednostek szukano cnót, z których najważniejszą była waleczność. Właśnie jako mężny król na wspiętym koniu został przedstawiony Władysław Warneńczyk na rycinie w Kronice Bielskiego (pierwsze przedstawienie tego typu w Polsce<sup>22</sup>). Taki wizerunek władcy jest wyraźnie antykizujący. Nawiązania do starożytnej sztuki greckiej, czy rzymskiej są typowe dla Renesansu, a później dla oświeceniowego klasycyzmu i XIX-wiecznego historyzmu, jednak nie były to jedyne epoki i style czerpiące z tych źródeł, Odrodzenie nie było nawet pierwsze (romanizm w średniowieczu, choć nie tak dosadnie, też nawiązywał do sztuki rzymskiej). Reminiscencje antyku obecne były (i są też przypadki współczesne) w Europie po Renesansie, szczególnie w architekturze (ale też nawet w tak swego czasu nowatorskim malarstwie Renoira czy Picassa), mniej lub bardziej dobitne i nagminnie do wybuchu II wojny światowej. Widzę to m.in. jako przejaw właśnie świadomości, a częściej raczej historycznej podświadomości Europejczyków – zakorzenienia w antycznej

---

21 Tamże

22 Tamże

kulturze śródziemnomorskiej (natomiast antykizujące realizacje A. Speera dla Hitlera, czy architektura socrealizmu były raczej po prostu wyniosłą, nachalną propagandą). Jasne jest także, iż od średniowiecza po wiek XVIII, szczególnie w kontekście wiary w Opatrzność, sceny biblijne bywały uznawane i przedstawiane jako historyczne. Począwszy od Odrodzenia fundatorzy, którzy decydowali o treści dzieł sztuki, a później – od końca XVIII w. także bardziej niezależni, choć z drugiej strony ograniczani przez zaborczą cenzurę, artyści posługiwali się wyobrażeniami biblijnymi i stricte historycznymi czy historiozoficznymi jako aluzjami do współczesności (to samo miało miejsce wśród opozycyjnych malarzy w dobie PRL-u). W ten sposób królowie, magnateria, szlachta a także nobilitujący się bogaci mieszczaństwo budowali, utrwalali prestiż swój i rangę wydarzeń, a także uzasadniali bieżące zjawiska, których byli sprawcami. Scena historyczna w danym kontekście (zresztą dziejowym) mogła też stać się, jak to miało miejsce (o czym poniżej) w zniewolonej Polsce do 1918 r. i po wojnie do 1989, zawołanym wyrazem sprzeciwu, oskarżenia, a jednocześnie umacniała świadomość historyczną, narodową.

Taką aluzją do aktualnego wydarzenia w dobie polskiego Baroku był obraz pochodzący z warsztatu Tomasza Dolabelli *Bitwa pod Lepanto*, który powstał dla poznańskiego kościoła dominikanów w kontekście bitwy chocimskiej (obecnie znajduje się na Wawelu). Nawiązanie, porównanie do symbolicznego już wówczas wydarzenia z 1571 r. budowało rangę bitwy dowodzonej po zwycięskiej stronie polsko–litewskiej przez Karola Chodkiewicza. Sam Tomasz Dolabella sprowadzony został z Włoch przez Zygmunta III dla potrzeb propagandowych króla. Taką rolę spełniał malarz również na dworze Władysława IV. Ze znaczenia sztuk plastycznych dla propagandy zdawał sobie sprawę też Jan III Sobieski, który dla uwiecznienia swoich sukcesów szczególnie militarnych zatrudnił Marcina Altomontego. Do jego najważniejszych dzieł w tym kontekście należą oczywiście przedstawienia bitwy wiedeńskiej – w jednym z nich nawiązał do obrazu Pietra da Cortony ukazującego starcie Aleksandra Wielkiego z Dariuszem<sup>23</sup> – co miało oczywistą wymowę propagandową. Jednocześnie XVII

---

23 M. Falińska, *Przejawy świadomości historycznej w malarstwie polskim drugiej poł. XVII w.*, w: *Świadomość historyczna Polaków*, red. J. Topolski, Łódź 1981, s.221

stulecie, a także znaczna część XVIII wieku to okres szczególnego nobilitowania się szlachty, ale i mieszczan (mitygowanych zresztą przez możnych). Od Odrodzenia przedstawiciele obu warstw chcieli czuć się zakorzenionymi w historii, jawić się jako znaczący w dziejach – stąd utrwalane były w malarstwie i rzeźbie dla świadomości współczesnych i potomnych czyny ich przodków, czasem wymyślonych, a także ich samych, stąd reprezentacyjny portret sarmacki z symbolami męstwa.<sup>24</sup>

O oświeceniowym ogólnym rozumieniu historii była już mowa, a konkrety obok historiozofii i historiografii (Staszic, Naruszewicz) oraz poezji (Niemcewicz) obrazuje malarstwo i rzeźba okresu Stanisławowskiego, dzieła Franciszka Smuglewicza, rysunki i obrazy spolszczonego na 30 lat Francuza Jana Piotra Norblina, Józefa Peszki. Ta sztuka była w znacznym stopniu odniesieniem dla rozważań, także artystycznych, historii w całym wieku XIX – stulecia które z kolei zaważyło także na współczesnym postrzeganiu dziejów

---

24 W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.*, "Biuletyn Historii Sztuki", XIII, 1951, z. 1 s. 55–94; T. Jakimowicz, dz. cyt.; M. Falińska, dz. cyt

ojczystych. Oświecenie to była w Polsce epoka powściągnięcia szlachty z jej ksenofobią, czas otwarcia się na Europę, z której (szczególnie od Kanta) doszły głosy o potrzebie budowania społeczeństw obywatelskich. Taką potrzebę wzmożyły rozbiory Polski. Dla funkcjonowania takiego społeczeństwa należało wypracować w nim cnoty cywilne, których wzorców szukano w historii. Sztuka Norblina – baczego obserwatora społeczeństwa, prawdopodobnie uczestnika insurekcji 1794r., artysty który m.in. rejestrował współczesne mu wydarzenia – moralizatorsko przekazuje nam obraz jedności różnych klas w walce z wrogiem (*Walka na ulicy Miodowej 17 kwietnia 1794*, *Walka na Krakowskim Przedmieściu 17 kwietnia 1794*, *Szturm pałacu Żaluskich*). Tę samą jedność ukazywał, jej potrzebę wyrażał uczeń Francuza, uczestnik powstania kościuszkowskiego, prekursor romantycznego malarstwa – Aleksander Orłowski (w swojej *Bitwie pod Raclawicami*, *Przemarszu wojska kościuszkowskiego*), później Wojciech Kossak, Jan Styka, Teodor Aksentowicz, Włodzimierz Tetmajer w *Panoramie Raclawickiej* (1894 r.).

O konkretach na temat świadomości historycznej w

epoce Stanisławowskiej dowiadujemy się natomiast z (obok literatury) obrazów nadwornego malarza króla Marcella Bacciarellego. Ich treści wywodziły się z zamysłu Poniatowskiego.<sup>25</sup> Ukazywały Kazimierza Wielkiego – w świadomości oświeconych wzór władcy dbającego o kulturę, oświatę, gospodarkę, pokój i stosunki społeczne<sup>26</sup> – z którym utożsamiany był, i z którym sam się utożsamiał monarcha (Kazimierz wielki przyjmujący skargi chłopów, Kazimierz Wielki zlecający odbudowę miast), wyobrażały także czas świetności Polski w tak bliskiej światopoglądowo epoce Jagiellonów (Reaktywacja Akademii Krakowskiej przez Jagiełłę, Unia Polsko Lubelska) i sukces "oświeconego sarmaty" – Jana III pod Wiedniem. Były to jednak obrazy działające na świadomość historyczną nie ogółu lecz dworu i odwiedzających go dyplomatów (dzieła sztuki jako wizytówka Polski, jej sukcesów) – umieszczone zostały w Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie, wraz z głowami wybitnych Polaków dłuta Andre Le Bruna. Inaczej miał funkcjonować cykl

---

25 M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 47–48

26 K. Bartkiewicz, *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia*, Poznań 1979

obrazów o historii Polski autorstwa Franciszka Smuglewicza, wykształconego w Rzymie klasycysty, który jednak zarówno formą jak i treścią swych dzieł historycznych był prekursorem polskiego malarstwa romantycznego – szczególnie oddziaływała na późniejszą sztukę Polska zakuta w kajdany jego autorstwa (pierwowzór *Polonii* dla Matejki, *Styki*, *Hamleta polskiego* Malczewskiego; echa obrazu są obecne nawet w twórczości Leszka Sobockiego z lat 80. XX wieku inspirującego się w okresie komunistycznego zniewolenia martyrologicznym malarstwem Jacka Malczewskiego). Niezależnie od ukazywanej epoki, swoim bohaterom Smuglewicz nadawał rys sarmacki, inicjując tym styl nazwany przez Mieczysława Porębskiego neosarmackim, wpisującym się w nurt "gawędowy" malarstwa i literatury romantycznej, o którego przykładach będzie jeszcze mowa. Zatem, dlatego że Oświecenie polskie mitygowało szlachtę, styl neosarmacki jest swoistym fenomenem, który przekazuje, że szlachta była postrzegana też jako ostoja tradycji narodowej. Zadziwiający jest natomiast fakt, że w cyklu obrazów z dziejów Polski Smuglewicza brakuje wyobrażeń tak ważnej w świadomości oświeceniowej epoki Odrodzenia,

podobnie zresztą jak w rysunkach jego ucznia Józefa Peszki (wśród których jest takich przedstawień zaledwie kilka). Przy okazji epoki Stanisławowskiej, przedstawiciele której zdawali sobie sprawę ze znaczenia dla dziejów, jakie miał ich czas i oni, należy przytoczyć obrazujące, przy okazji, życie współczesne sztafaże Canalettońskich wedy. Obrazy tego Włocha to przodkowie pozytywistycznego realistycznego malarstwa rodzajowego w Polsce.

Historyczna sztuka w dobie Romantyzmu była oczywiście spadkobierczynią oświeceniowych wyobrażeń, jednak do połowy lat 40. poza pewnymi wyjątkami nastawiała się raczej na sensacyjny, tudzież sentymentalny efekt niż oddziaływanie na świadomość społeczeństwa, którą to rolę w tym okresie przejęła literatura, szczególnie poezja. Tym niemniej pojawiły się i wówczas ważne przykłady z zakresu malarstwa historycznego. Realizatorem takich wizji Jana Pawła Woronicza był w krakowskim pałacu biskupim Michał Stachowicz (obrazy spłonęły podczas pożaru w 1850). Dzieła te obrazowały kościuszkowską insurekcję (znamy też samodzielne obrazy malarza o tej tematyce), wydarzenia z udziałem



Legionów (m.in. bitwa pod Saragossą, bitwa pod Samosierrą), a także (podobnie jak rysunki Peszki) dzieje szlachty jako potomków biblijnego Assarmota – wpisujące się w nurt neosarmacki. Według Jerzego Malinowskiego<sup>27</sup> realizacje te były wzorem ikonograficznym dla polskiego malarstwa XIX wieku. Sposób przedstawiania ułanów i krakowiaków przez Januarego Suchodolskiego wpłynął na ich wyobrażenia w całym wieku XIX. Natomiast styl neosarmacki, nurt gawędowy reprezentuje także cykl Artura Grottgera z 1850 pt. *Szkoła szlachecka*, który obrazując szlacheckie życie codzienne już przed Renanem mówi o znaczeniu jednostkowych, małych historii dla historii wielkiej. Również z powstańczego, martyrologicznego cyklu *Polonia* z 1863 emanuje przeświadczenie o dworze szlacheckim jako ostoi tradycji (*Obrona dworu*), także w nim widać wzywianie do jedności (*Bitwa*). Cykle Grottgera *Warszawa* mówią o poświęceniu i o roli Matki Polki (właściwie artysta stworzył jej symboliczne, kanoniczne wyobrażenie), o jej ofierze – o roli w patriotycznym wychowaniu i o cierpieniu wynikającemu z poświęcenia się syna dla Ojczyzny. Wreszcie seria pt. *Wojna* kolejny raz po

27 J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX w.*, Warszawa 2003

Norblinowskiej *Rzezi Pragi* jest protestem wobec okropności wojny. Grottgerowski okres podejmowania tematyki dziejowej nastąpił po nawoływaniu Michała Grabowskiego, głównego obok Maurycego Mochnackiego ideologa polskiego Romantyzmu, aby tworzyli oni sztukę "ku pokrzepieniu serc". O ile cykl *Szkoła szlachecka* i poszczególne prace (wizerunki Matki Polki, *Bój* z cyklu *Lituania*) spełniają ten postulat, to jednak martyrologia cykli *Warszawa* i *Polonia* – nie, bynajmniej nie mówią one o sukcesach. Artystą (z zawodu prawnikiem i urzędnikiem), który tworzył przed Grottgerem i jemu współcześnie był Piotr Michałowski, który nie zdobył uznania przez swą silną, "barbarzyńską" ekspresję, a miał wiele do powiedzenia zarówno o znaczeniu wysiłków zbiorowości (*Samosierra* – 1837, 1844), jak i wybitnych jednostek (*Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa 1830*; liczne wizerunki Napoleona, którego kult zaszczerpił mu jego rodzinny, szlachecki dom<sup>28</sup>). Mimo swoich niepowodzeń, oddział na artystów późniejszych – jednak formalnie (szkicowość niektórych

---

28 Te subiektywne wizje Napoleona, skonfrontowane zostały w Pałacu Herbsta w Łodzi z grafikami innego romantyka – F. Goi, który świadczył o zlu, jakie pochodziło od francuskiego cesarza.

obrazów F. Żmurki, malarstwo ekspresjonistyczne). Po wystąpieniu Grabowskiego mnożyły się obrazy historyczne idealizujących: Aleksandra Lessera, Januarego Suchodolskiego, skupiającego się na osobowościach – Henryka Rodakowskiego, neosarmackiego Juliusza Kossaka, anegdotycznych – Leopolda Loeffera i Władysława Łuszczkiewicza – jednego z obok Wojciecha Kornelego Stattlera nauczycieli Jana Matejki i wreszcie samego malarza–historiozofa Jana Matejki. Drugie półwiecze XIX w. było czasem, w którym sztuka stricte historyczna miała rangę najwyższą nie tylko w akademiach (tu górowała od XVIII w.), ale i w oczach społeczeństwa. Malarstwo miało oczywistą przewagę nad rzeźbą w możliwościach ujmowania wieloosobowych wydarzeń (choć mniej i bardziej skutecznie zmagало się z ograniczeniem narracyjności w czasie – możliwej w literaturze czy później w filmie – ograniczenie to narzuca jedno ujęcie) i, last but not least, przejęło rolę poezji w budowaniu świadomości narodowej, co przyznawał nawet Józef Ignacy Kraszewski (a w 1878 r. za Bitwę pod Grunwaldem Matejko otrzymał złote berło sztuki – symbol przewodnictwa w sztuce narodu polskiego). Wcześniej

jedynie ideowe obrazy Stattlera (jego płótno *Machabeusze* jest aluzją do tragicznych losów Polski, ale i przez wyobrażenia unoszonego ocalałego dziecka w centrum obrazu i zerwanych kajdan wyraża nadzieję na odrodzenie) budziło w Mickiewiczu nadzieję powstania poruszającego malarstwa narodowego. Natomiast postulat Grabowskiego przeżył swoją epokę, ale nie bez modyfikacji. Także Matejko nie przemawia w zasadzie tylko do serc, lecz jednak, jako historiozof (był nim wbrew temu co twierdzą obecni komentatorzy artyści) – do rozumu. Jego wczesne i niektóre późniejsze prace, jakie można określić – "twórczością mniejszą" tchną niemniej ową sensacją i sentymentalizmem działającymi owszem na wyobraźnię, lecz głównie na emocje – takim sensacyjnym dziełem jest *Otrucie Bony* (1859r.) – scena z monarchinią, której przypisano w XIX w. sprowadzenie z Włoch rozwiązłości i zburzenie moralnego ładu w państwie, a także otrucie żon Zygmunta Augusta. Sentymentalizm odcisnął się w obrazie *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki* (1862 r.) i w nieco późniejszym: *Zygmunt August i Barbara na dworze Radziwiłłowskim w Wilnie* (1867 – siedem lat po inicjującym zbiorze warszawskiego Towarzystwa

Zachęty Sztuk Pięknych sentymentalnym, ale i tragicznym obrazie Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*). Ekspresyjna scena – *Śmierć Przemysława II* z 1875 jest wybitnie kryminalna (taki jest też obraz Wojciecha Gersona z 1881 r. o tym samym tytule, choć inaczej ujęty). Ten anegdotyczny typ malarstwa Matejki był inspirowany twórczością francuskiego artysty – Paula Delaroche'a, który mówił, że malarstwo powinno uczyć historii, a on sam ukazywał ją w sposób przystępny, wręcz łatwy w odbiorze. Później Matejko uznał, że francuskiemu historycyście brak historiozoficznego myślenia. Wielkie dzieła historiozoficzne Krakowianina, którym początek dało nagrodzone w Paryżu płótno *Kazanie Skargi* są w dużej części rozliczeniem przeszłości Polski (jedynie wyrazem i przedstawieniem zadumy, wręcz załamania, jeszcze nie oskarżeniem był *Stańczyk* z 1862, na którym postać błazna siedzi zatroskana faktem doniesionym w rozpieczętowanym liście – faktem utraty Smoleńska, podczas gdy dwór królewski za kotarą świetnie się bawi) – takim obrazem jest też owe przedstawienie fikcyjnego wystąpienia jezuity, obrazem oskarżającym egoizm szlachty i magnaterii,

którym artysta rzucił wyzwanie malując rękawicę na podłodze w centrum. Na płótnie (także nagrodzonym w Paryżu) Rejtan – upadek Polski o zdradę ojczyzny oskarża Poniatowskiego, Kołłątaja, Michała Czartoryskiego, Franciszka Salezego Potockiego. Tych postaci (podobnie jak widocznego w scenie portretu Katarzyny Wielkiej) nie było podczas wystąpienia Tadeusza Rejtana w 1773 – jego blokady drzwi prowadzących do sali senatu, gdzie za chwilę podpisano rozbiór Polski – faktem tym „udowadniano” rzekomą niewiedzę historyczną Matejki, on tym czasem na obrazie ukazywał nie tylko sam fakt, ale jego przyczyny i konsekwencje – to była jego metodologia historiozoficzna, a także jeden ze sposobów uporania się z ograniczeniem narracyjności jednego ujęcia malarskiego. Obraz spotkał się jednak z poważniejszym zarzutem ze strony rodaków – że jest "policzkiem wymierzonym Polsce" (Kraszewski). Atak na artystę skłonił go do namalowania Wyroku na Matejkę. Wkrótce jednak artysta znalazł znaczne poparcie ze strony, wprawdzie lojalistycznego wobec Austrii, politycznego ugrupowania "Stańczyków", którzy tak jak on wywodzili genezę upadku Polski z epoki Zygmunto-wskiej – z postaci Bony i z

egoizmu szlachty oraz magnaterii nasilającego się od XVI wieku (warto przytoczyć, że ludzie Oświecenia szli jeszcze głębiej – za źródło problemów państwowych i społecznych uznali szlacheckie przywileje koszyckie z 1374).<sup>29</sup>

Matejko zyskał również sympatię szerszej publiczności polskiej, od kiedy zaczął podejmować wątki z dziejów chwalebne dla narodu polskiego, momenty jego świetności (*Unia Lubelska* – 1869, *Batory pod Pskowem* – 1872, *Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem* – 1872, *Bitwa pod Grunwaldem* – 1872–78, *Sobieski pod Wiedniem* – 1883, cykl *Dzieje cywilizacji w Polsce* – 1889). *Hold Pruski* z 1882 jest przedstawieniem nie tylko sukcesu Polski w 1525 r., ale także refleksją – skoncentrowaną głównie znów w postaci frasobliwego błazna – nad zmarnowaną szansą i także nad błędem ukazania się Zygmunta Starego lennikowi nie z pozycji siły (nie w zbroi; według renesansowych przekazów kwestia ta poruszyła zresztą zgromadzonych, co ukazuje również Matejko), który wraz z samym faktem zsekularyzowania Prus miał zaważyć na przyszłych losach Polski. Twórczość Matejki, choć krytyczna, była niewątpliwie patriotyczna, a swoją miłość

29 K. Bartkiewicz, dz. cyt

do narodu, poczucie obowiązku krzewienia jej zaszczepił swojemu uczniowi Jackowi Malczewskiemu, który sobie współczesnym i potomnym ukazał tragiczny los swojego narodu w obrazach przedstawiających zsyłki na sybir, ale także nadzieję, jaką należy wiązać z dynamicznym młodym pokoleniem, na wyswobodzenie (*Hamlet polski*, w którym młoda, uniesiona kobieta wyzwala się z kajdanów, podczas gdy beznamiętna-bezczynna starucha pozostaje spętana). Także Rodakowski nie tylko krzepił serca (co chciał uczynić ostatecznie jednak zniszczonym przez siebie obrazem Bitwa chocimska oraz czynił nagrodzonym Legią Honorową *Ambasadorowie błagający Jana III Sobieskiego o pomoc dla Wiednia* z 1860 r.), ale też ukazał na zatroskanym portrecie Henryka Dembińskiego żal za porażki powstań, a w *Wojnie kokoszej* rozliczał polską przeszłość ukazując moment związany z pierwszym wystąpieniem szlachty przeciwko królowi (Zygmuntowi Staremu) bezsilnie siedzącemu obok przebiegłej żony.<sup>30</sup> Zarówno Matejkowskie przedstawienia Bony (*Otrucie*

---

30 por. M. Poprzęcka, *Wojna kokosza*, w: M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004, s. 148–153



*Bony, Hold Pruski*) jak i to z obrazu Rodakowskiego są stosowne do obiegujowej wówczas opinii na temat królowej i utrwaliły ją sobą do czasów obecnych. Autor *Holdu Pruskiego*, Rodakowski i "Stańczycy" zgodnie zapatrywali się na epokę Zygmuntofską.

Artystą, który odnosił się do tożsamości europejskiej (co nie zawsze było rozumiane) jej korzeni w antycznym świecie był urodzony i wykształcony w Rosji, ale wychowany w polskiej rodzinie w patriotycznym duchu – Henryk Siemiradzki. Miano mu za złe, że nie ukazywał w swych obrazach problemów, dziejów polskich, że malował liczne sceny z historii Rosji. Także dlatego, iż z żoną rozmawiał po rosyjsku, przyjął posadę nauczyciela w petersburskiej akademii oraz nosił rosyjskie odznaczenia nie wszyscy zgadzali się, by wymieniać go jednym tchem z narodowymi malarzami – Grottgerem i Matejką. Jednak jego gest przekazania *Pochodni Nerona* Krakowowi z okazji jubileuszu 50–lecia pracy Kraszewskiego w 1879 r. zrobił na rodakach wielce pozytywne wrażenie (dziś wiemy, że zdecydował się ten czyn po nieudanej transakcji z carem, co ma swoją wymowę). Dzieło zainicjowało zbiory

Muzeum Narodowego i był zinterpretowane jako analogiczne do polskiego męczeństwo chrześcijan będącego preludium do ich ostatecznego zwycięstwa i upadku Cesarstwa (w domyśle III Rzymu – Moskwy) – artysta zaakceptował takie rozumienie obrazu i przyjął je jako swoje.<sup>31</sup> O ile można wątpić w podobne intencje u autora, to niewątpliwym jest, że jako znawca historiozofii Renana, chciał (skutecznie) w obrazie tym ukazać dekadencję Rzymu, wiodącą go do upadku, a razem z Dirce chrześcijańską (inspirowaną nie jak sądzili współcześni artyści powstałą później powieścią Sienkiewicza *Quo vadis*, lecz pismami Renana) wyrazić za historykiem i filozofem prawdę o dużym znaczeniu konfliktu rzymsko–chrześcijańskiego dla późniejszych losów i światopoglądów narodów europejskich. W obrazach *Taniec wśród mieczów*, *Orgia rzymska*, także za Renanem mówi Siemiradzki o znaczeniu zwykłej codzienności dla dziejów – beztroski, bachiczny i dekadentcki sposób życia doprowadził ostatecznie wielkie imperium (w którym problemy sprowadzały się do dokonywania wyboru między wazonem, a

---

31 M. Poprzęcka, *Neron czy chrześcijanie*, w: M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004, s. 166–171, W. Okoń, *Henryk Siemiradzki – alegoria żywa*, w: W. Okoń, *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992

kobietą – obraz Siemiradzkiego *Wazon czy kobieta*) do upadku.<sup>32</sup>

Natomiast malarstwo historyczne Józefa Brandta (dotyczące XVII-wiecznych kresów wschodnich), rodzajowo–historyczne Juliusza Kossaka, rodzajowe Józefa Chełmońskiego i Leona Wyczółkowskiego mówiły o rejonie, jego dziejach, uznawanego za „Matkę–Ukrainę” – kolebkę kultury polskiej.<sup>33</sup>

Warto zwrócić uwagę, za Marią Poprzęcką, jak jeszcze przewyżczane było przez XIX wiecznych malarzy owe ograniczenie dla narracji tkwiące w konieczności jednego ujęcia. Matejko czynił to poprzez teatralną, wyolbrzymioną (co spotykało się z krytyką wynikającą w tym przypadku raczej z niezrozumienia) ekspresję – dzięki gestom, mimice, poruszeniom widz ma pojęcie o charakterach, wyobraża sobie kontynuację – konsekwencje akcji, ale i przyczyny – w tym samym celu autor Hołdu Pruskiego, a także Wojciech Gerson, Józef Brandt, Wojciech Kossak ukazywali zgodnie z zaleceniami G. E. Lessinga "najbardziej owocny [dla wyobraźni – przyp. R. W.] moment". Dodatkowo malarze ci – szczególnie Matejko w *Bitwie pod Grunwaldem* przez wklęsłe zakrzywienie

---

32 na ten temat: W. Okoń, Henryk Siemiradzki..., w: dz. cyt.

33 na ten temat: W. Okoń, *Matka–Ukraina*, w: tamże

przestrzeni w centrum, oraz w *Holdzie Pruskim* przez umieszczenie wychodzącej poza ramy widowni – akcję rozszerzali na zewnątrz płótna, tudzież wprowadzali odbiorcę w głąb obrazu, czyniąc z niego uczestnika. Ważnym czynnikiem był też duży format obrazów. Takie malarstwo silnie oddziaływało i oddziałuje nadal. *Bitwa pod Grunwaldem*, oczywiście też dzięki swojej niegasnącej sławie, wraz z wyobrażeniami na podstawie powieści Sienkiewicza są nadal kliszami, przez które spogląda się na ten epizod z historii.

W XX wieku skończył się czas świetności sztuki historycznej, nawet historyzm w architekturze ustępował innowacjom twórców, którzy chcieli dostosować tę sztukę do trendów wyznaczanych przez malarstwo. Już Siemiradzki uchodził za malarza zacofanego, takimi też byli w oczach licznych krytyków Wojciech i Jerzy Kossakowie. Okres komunistycznego manipulowania historią (komuniści doskonale zdawali sobie sprawę z Orwellowskiej zasady, że kto kontroluje przeszłość, ten ma wpływ na teraźniejszość i przyszłość), także za pomocą przekłamującej wówczas fakty i traktującej jednostronnie historię najnowszej sztuki (np. Michał Bylina) na

długo, także po przełomie 1989 r., zniechęcił społeczeństwo polskie do polityki historycznej<sup>34</sup>, ale nie wszystkich zniechęcił do prawdy historycznej. Ostatecznie poczucie konieczności przezwyciężenia panoszącego się do 1989 r. zakłamania, obowiązku nowego ustosunkowywania się do przeszłości z racji udziału w unijnych relacjach oraz świadomość konieczności utwierdzenia tożsamości narodowej w obliczu globalizacji i przystąpienia do Unii Europejskiej zaowocowały nową polityką historyczną, choć oczywiście dominującym nurtem w polityce jest zapominanie o przeszłości i „patrzenie w przyszłość”. Jednak artyści nie z inicjatywy polityków, jak do epoki Stanisławowskiej włącznie, lecz z własnego poczucia zakorzenienia, z konfrontowania się ze społecznymi powojennymi i pokomunistycznymi traumami podjęli nowy dialog, czy próbę rozliczenia historii (szczególnie najnowszej), a także jej wyobrażeń. Zdobyli do tego celu nowe środki, takie jak video i komputer (których dobrym wykorzystaniem jest przykład w pracy Mirosława Bałki pt. *Winterreise*, w pracach na

---

34 o tym i o polityce historycznej w ogóle: *Polityka historyczna: historycy, politycy, prasa: konferencja pod honorowym patronatem Jana Nowaka–Jeźiorańskiego*, red. A. Panecka, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego 2005

majowej wystawie z udziałem tegoż – „Architektura Pamięci” w Muzeum Sztuki w Łodzi, a także realizowane przetrawestowanie Matejkowskiego *Grunwaldu* w komputerowy obraz trójwymiarowy przez zespół Tomasza Bagińskiego z okazji 600–lecia bitwy, natomiast miejmy nadzieję, że jego 8–minutowa animowana Historia Polski prezentowana na „Expo” w Szanghaju zdoła zaszcześcić się w świadomości zwiedzających). Niemniej wśród wielu panuje przekonanie, że sztuka historyczna nie jest już potrzebna po upadku komunizmu, bo o w zasadzie niemal wszystkim można mówić wprost. A co ze świadomością historyczną jako warunku silnego poczucia tożsamości, będącego oparciem w tak zmiennych czasach, w których jednostka tak często się gubi? Sztukę historyczną podejmowaną przez artystów współczesnych określa Izabela Kowalczyk mianem sztuki dehistoryzującej – czyli tropiącej historię wyparte<sup>35</sup>, rekonstruuującej i demitologizującej, desymbolizującej. Takim przykładem demitologizacji i desymbolizacji – reakcji na tworzenie mitów i

---

35 Kowalczyk, *Historia w sztuce współczesnej*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 r.*, red. G. Borkowki, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2008, s. 25

symboli przez kulturę popularną jest malarstwo Tomasza Kozaka i książka pt. *Co robi łączniczka autorstwa* Zbigniewa Libery (fotomontaże) i Dariusz Foksa (tekst) – w pracy tej fotomontaże z modelkami wkomponowanymi w zdjęcia z Powstania Warszawskiego, zgodnie z zamysłem autora mają uświadamiać o naszych wyobrażeniach na temat wydarzeń z 1944 r., w których, jako że są pochodną przekazów popkulturowych, „prawda miesza się z fikcją”, „tragizm z erotyzmem”.<sup>36</sup> Trzeba w tym miejscu zaznaczyć konieczność odnoszenia się sztuki w tym temacie do odwiecznej zasady decorum – stosowności, która nie jest żadną zniewalającą konwencją, tylko naturalną potrzebą sztuki i człowieka. Jest to szczególnie ważne w kwestii pamięci historycznej, która dla wielu jest i będzie obszarem uświęconym. Sztuka w tej kwestii nie powinna raczej posługiwać się skandalem, a z drugiej strony, na co zwrócił uwagę nawet Teodor Adorno, powinna być ostrożna, by z takich tragicznych faktów, jak zagłada w Oświęcimiu nie czynić estetycznych, przyjemnych przedstawień.. W niniejszym artykule nie usiłowałem wyczerpać tematu, ale pragnąłem zwrócić uwagę na zasadnicze fakty i

---

36 Tamże, s. 26

dzieła sztuki, ich przyczyny, konteksty i znaczenia, a także skłonić do refleksji oraz do zgłębiania poruszonych tu kwestii.

Warszawa, 2010

### **Bibliografia:**

Bartkiewicz K., *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia*, Poznań 1979

Falińska M., *Przejawy świadomości historycznej w malarstwie polskim drugiej poł. XVII w.*, w: *Świadomość historyczna Polaków*, red. J. Topolski, Łódź 1981

Herbst S., *Początki historycznego widzenia rzeczywistości w nauce i sztuce polskiego Odrodzenia*, w: *Odrodzenie w Polsce*, t. II, Warszawa 1956, s. 372–386

Jakimowicz T., *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów*, Warszawa–Poznań 1985

Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX w.*, Warszawa 2003

Okoń W., *Alegorie narodowe*, Wrocław 1992

Kowalczyk I., *Historia w sztuce współczesnej*, w: *Nowe*



- zjawiska w sztuce polskiej po 2000 r.*, red. G. Borkowki, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2008, s. 25–28
- Polityka historyczna: historycy, politycy, prasa: konferencja pod honorowym patronatem Jana Nowaka-Jeziorańskiego*, red. A. Panecka, Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego 2005
- Poprzęcka M., *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004
- Porębski M., *Malowane Dzieje*, Warszawa 1961
- Tomkiewicz W., *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII w.*, "Biuletyn Historii Sztuki", XIII, 1951, z. 1 s. 55–94

## Fotografia w twórczości artystów

Już przed wynalezieniem fotografii artyści posługiwali się urządzeniami pomagającymi wiernie odwzorować rzeczywistość. Wynalazkiem służącym temu była *camera obscura*, znana już Arystotelesowi, a powszechnie stosowana od XVI wieku m.in. przez Leonarda, Vermeera, Canaletta. Wreszcie dwa stulecia później, gdy odkryto, że niektóre związki chemiczne ciemnieją pod wpływem działania światła (w 1727 r. Johann Heinrich Schulze odkrył, że sól srebra jest światłoczuła), zaczęto zastanawiać się nad możliwością utrwalania obrazu rzucanego wewnątrz *camera obscura*. Pierwszemu udało się to Nicephorowi Niepce, który nie szukał nowego artystycznego środka wyrazu, lecz szybkiego i łatwo powielanego mass medium. W 1816 r. utrwalił na negatywowej, chlorkowo – srebrowej odbitce, nazwanej przez siebie heliografią, widok na posiadłość Le Pras z okna swojej pracowni. Motyw ten powtarzał się jeszcze wiele razy w próbach Niepce`a. Dzięki zastosowaniu przesłony, kolejne odbitki były coraz ostrzejsze. Wreszcie w 1827 r. wykonał pozytywową heliografię widoku.

Odbitka naświetlana była przez osiem godzin, stąd nienaturalne oświetlenie różnych partii obrazu. Zdjęcie to uznano za pierwszą fotografię w historii. Zaginioną odnaleziono w 1951 r. w bardzo słabym stanie. W celu powielania *Widoku z okna pracowni* P. B. Watt wykonał jego reprodukcję, bardziej wyrazistą od zniszczonego oryginału.<sup>37</sup> Na początku fotografia dawała ograniczone możliwości, przede wszystkim przez konieczność długiego jej naświetlania. Ograniczano się dlatego do tematów podobnych *Widokowi z okna pracowni*. Fox Talbot (wynalazca błony negatywowej – dwufazowego procesu fotografii) oraz Louis Jacques Mandre Daguerre wykonywali też fotografie ze swych okien. Powód podejmowania takiego motywu mógł być również inny. Otóż pewne jest, że ci pierwsi twórcy fotografii nie chcieli rozgłosu przy próbach, dlatego pracowali w ukryciu. Biorąc pod uwagę plastyczne wykształcenie Daguerre'a, który przez długi czas zajmował się malarską dekoracją, scenografią i projektowaniem kostiumów dla teatrów, kierował się on w działaniu prawdopodobnie bardziej artystycznymi pobudkami niż jego poprzednik. Miał jednak głównie na celu spopularyzowanie i skomercjalizowanie obrazów, których zapotrzebowanie rosło.

---

37 M. H. Koetzle, *Słynne zdjęcia część I*, Kolonia 2003, s. 8 – 15

W 1831 r. pracując z Niepcem odkrył światłoczułe właściwości jodku srebra, którym pokrywał miedzianą blachę. Po 10 – 30 minutowym naświetlaniu w camera obscura, wywołaniu parami rtęci i utrwaleniu w trisoiarczanie sodu lub w soli kuchennej otrzymywał na niej pozytywowy, odwrócony obraz. Proces fotografowania stał się więc znacznie szybszy, a powstające w ten sposób obrazy nazywał od swojego nazwiska dagerotypami. Maksymalny rozmiar zdjęcia mógł wynosić 21,6 x 16,5 cm. Dagerotypy były bardzo precyzyjne, a ich powierzchnia błyszcząca. Przyspieszenie działania pozwoliło mu na podjęcie tematu człowieka na fotografii. Na jednym z trzech ujęć *Boulevard du Temple* z 1838 r. (dokładnie datowane na podstawie oświetlenia między 24 kwietnia i 4 maja ) widzianego ze swego okna, ukazał scenę czyszczenia butów pewnego pana przez pucybuta. Prawdopodobnie osoby te pozowały do zdjęcia na prośbę Daguerre`a, ponieważ czas naświetlania nie pozwalał jeszcze na błyskawiczne ujęcia, jakie wykonują fotoreporterzy. Szczególną wyrazistość zachowała postać człowieka stojącego. Siedzący pucybut, ze względu na wykonywaną przez siebie pracę uchwycony został w ruchu i tym samym pozbawiony

ostrości. Po ujawnieniu się przed światem ze swym wynalazkiem 19 VIII 1839 r. z pomocą Francoisa Arago, sekretarza Academie des sciences, triumfujący sukces Daguerre wysłał swe dagerotypy na dwory rosyjskie, austriackie i pruskie. W październiku 1839 r. trzy dagerotypy *Boulevard du Temple* znalazły się w Monachium, gdzie wywarły podziw wśród artystów w Towarzystwie Sztuk Pięknych. W czasie II Wojny Światowej uległy one poważnym uszkodzeniom. Sporządzone zostały ich reprodukcje, a w 1970 podczas fatalnej próby oczyszczenia doszło do całkowitego zaniknięcia obrazu. Fotografia z pucybutem i jego klientem była pierwszą sceną z sylwetkami ludzkimi w dziejach fotografii.<sup>38</sup>

Fotografika miała swoich zagorzałych przeciwników wśród Ingesa, Flandrina, Fleuryego i Puvisa de Chavannesa. Stała się jednak niezwykle pomocna w pracy wielu artystów, szczególnie malarzy.<sup>39</sup> Nowa technika rozpowszechniała się wprost proporcjonalnie do swojej ewolucji. Stawać się też zaczęła nowym środkiem wyrazu.

Delacroix jeszcze nie traktował fotografii jako dziedziny

---

38 Tamże, s. 16 – 25

39 Tamże, s. 37

sztuki, lecz jako dziedzinę pomocniczą. Wykorzystywał zbierane fotografie przy szkicach studiach. Pozował przed obiektywami Pierra Petit i Nadara.<sup>40</sup> W czerwcu 1854 roku Eugene Delacroix i fotograf Jean Louis Marie Eugene Durieu (1800–1874) współpracowali przy fotograficznym cyklu aktów, z którego zachowały się trzydzieści dwie numerowane prace w albumie. Jego części są w różnych kolekcjach na świecie – Uwe Shiedla, Manfreda Heitinga w Amsterdamie, Bibliotheque Nationale de France, Roberta Lebecka, Getty Museum. Wszystkie razem pokazane zostały dopiero w 1997 r. w Bibliotheque Nationale de France.<sup>41</sup> Malarz aranżował pozy modeli, surową scenografię, sugerował oświetlenie. Durieu wykonywał kalotypie (nasycone woskiem negatywy na nasączonym roztworem soli papierze) – tablice I–XXIX – oraz odbitki albuminowe (w mokrym procesie kolodionowym – lepsza jakość i ostrość) – tablice XXX–XXXII – i w rezultacie powstały doskonale wizerunki, głównie męskie i pięć kobiecych; dziewięć tablic modelek wraz z modelami, o perfekcyjnej ekspozycji. Na ich podstawie artysta szkicował, a

---

40 Tamże, s. 39

41 Tamże, s. 40 – 43

nawet malował obrazy olejne. Na przykład tablica XXIX była inspiracją do *Malej odaliski* (Niarchos Collection w Londynie), co wiadomo z zapisków malarza. Co do technicznego autorstwa jednego z najsłynniejszych fotograficznych aktów świata były wątpliwości, jednak po porównaniu go z *Aktem dziewczynki* Eugena Durieu zostały one rozwiane.<sup>42</sup> Akt ten, o wymiarach 19,7 x 11,4 cm (znajduje się w kolekcji Manfreda Heitinga w Amsterdamie) jest na podobnym tle i w identycznym oświetleniu. Współpracę fotografa z Delacroixem potwierdza kompozycja *Aktu od tyłu* utrzymana w konwencji obrazów Ingres<sup>43</sup>, nauczyciela twórcy *Wolności wiodącej lud na barykady*.

O tym jak ogromny wpływ wywarła fotografia na twórczość artystów w XIX wieku, przekonuje fakt, że do wizerunku władcy w *Rozstrzeleniu cesarza Maksymiliana* (1868 r., Srdtishche Kunsthalle w Monachium) Edouard Manet posłużył się fotografią Francoisa Auberta z 1867 r. przedstawiającą zabalsamowane zwłoki Maksymiliana.<sup>43</sup> Henri de Toulouse-Lautrec chętnie pozował do zdjęć w swej pracowni

---

42 Tamże, s. 43

43 Tamże, s. 80 – 87

fotografowi Mauricowi Guibertowi.<sup>44</sup> Będąc pod wrażeniem stosunkowo młodej dziedziny, wykorzystywał on w malarstwie i grafice skróty charakterystyczne dla fotografii. Wreszcie pojawili się impresjoniści, których zbiegnięcie się zainteresowań nad światłem z rozwojem fotografii nie mogło być przypadkowe. Kadry, które stosowali wyraźnie były inspirowane nowymi możliwościami, jeśli nie samymi odbitkami fotograficznymi. Za najlepszy przykład mogą tu posłużyć obrazy Edgara Degas'a i Augusta Renoira, które stały się malarskimi reportażami tamtych czasów, powstałymi ponad pół wieku przed fotoreportażami Rodczenki. Wtedy też właśnie fotograf Nadar (właściwie Felix Tournachon), w którego atelier przy Boulevard de Capucines odbyła się między 15 kwietnia a 15 maja 1874 r. pierwsza wystawa malarzy nazwanych później impresjonistami, jako pierwszy starał się włączyć do sztuki fotografię.<sup>45</sup>

Kadry dzieł Degasa: *Koncert w "Cafe des Ambassadeurs"*, *Kobiety w kawiarni, wieczór*, *Jeźdźcy – amatorzy przed startem* są podobne do kadrów fotografii

---

44 Tamże, s. 98 – 107

45 M. Serrulaz, *Encyklopedia Impresjonizmu*, Warszawa 1991, s. 257



wykonywanych w pośpiechu przed uciekającymi elementami obrazu, w którym przecież w każdej chwili może również pojawić się inny. Porównanie do takich kadrów nasuwają obcięcia, szczególne we wspomnianych *Jeźdźcach...*, gdzie z prawej strony "wchodzi" pan w cylindrze, jeździec z lewej "wbiega" w kompozycję, podczas gdy pozostali poruszają się z prawej strony, a dwóch z nich podąża poza scenę, podobnie jak powóz z kobietą. *Kantor bawełniany w Nowym Orleanie* jest jakby kadrem fotograficznym obejmującym ludzi zajętych różnymi czynnościami. Kadr sugeruje, że jest to jedynie wycinek rzeczywistości, w którym nie było możliwe zatrzymać wszystkiego co artysta by chciał pokazać – siedząca postać w dolnej partii obrazu oraz mężczyzna stojący przy biurku z prawej strony nie zmieściły się w całości w ramach obrazu. Podobny sposób przedstawiania zaobserwować można w malarstwie Aleksandra Gieryskiego, np. w jego cyklu pt. *Święto Trąbek*.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, traktował fotografię plastyczne i eksperymentatorsko jako współdziałającą z uprawianymi przez niego innymi dziedzinami sztuki.

Wielokrotnie fotografia służyła mu do studiów na rzecz malarstwa (np. *Studium fal* z 1904). Jego inność polegała na doborze technik i przede wszystkim tematów oraz sposobów ich ujęcia. Witkacy poszedł z nurtem piktoralnym (malarskim), który popularyzował twórcze techniki, na przykład bromowe i gumowe. Magazyn „Camera Work” promował ten ruch w Stanach Zjednoczonych pod kierunkiem fotografa Alfreda Stieglietza, który jako pierwszy po Nadarze skrupulatnie i zawzięcie podnosił fotografię do rangi sztuki. Nurt malarski jest przeciwieństwem czysto fotograficznego trendu obiektywnego, z którego w pewnym stopniu wyrósł Witkacy, ponieważ już w bardzo młodym wieku podejmował się zdjęć typowo reportażowych. Na dojrzałe prace artysty głównie wpłynęła twórczość Julii Margaret Cameron (1815–79), której fotografie nacechowane są symbolizmem, religijnością z wyraźnymi nawiązaniem do dzieł Szekspira i Dantego.<sup>46</sup> W latach 1910–1914 wykonał Witkacy fotografie, które znacznie oddziaływały na jego późniejszą twórczość malarską, szczególnie w założonej przez siebie Firmie Portretowej. Jedną z technik jaką stosował,

---

46 O. T. Imnisch, *Portretowa fotografia Witkacego i jej znaczenie w historii fotografii*, w: *Witkacy*, red. A. Żakiewicz, Słupsk 2000, s. 191 – 192

była niezwykle malarska technika gumowa , której nauczył się od fotografa Tadeusza Langiera obecnego wielokrotnie w pracach Witkiewicza. Malarski efekt uzyskiwał artysta także przez poruszenia, duże kontrasty, rozjaśnienia, zaciemnienia odbitek, których niewiele zachowało się, a wiadomo, że były wykonane perfekcyjnie. Twórczość fotograficzną Witkacego możemy poznawać głównie dzięki odbitkom wykonanym po jego śmierci. Jednak nie tylko aspekty techniczne budzą zainteresowanie w pracach Witkiewicza. Aby odbiorca mógł poczuć bliskość portretowanej osoby, artysta sam starał się poznać ją jak najlepiej i zdobyć jej zaufanie. Fotografował osoby w ich domach i ulubionych plenerach. Zdjęcia były robione w sposób przemyślany i nigdy nie z zaskoczenia.<sup>47</sup> Eksperymenty Witkiewicza przejawiają się również w kadrach. Interesowały go w portrecie ujęcia z góry, zbliżenia oraz tzw. "ciasny kadr" – od skroni do skroni.

Podstawy trendu kreacjonistycznego, do którego zaliczyć należy nurt piktoralny, sformułował twórca słynnych vortoscopów Alvin Langdon Coburn w 1916 r. twierdząc:

*(...) Dlaczego jej (fotografii – przyp. R.W.) niezwykła szybkość*

<sup>47</sup> Tamże, s. 192.

*nie mogłaby być użyta do studiów ruchu, dlaczego nie powtórzyć na tej samej kliszy sukcesywnych ujęć przedmiotów w ruchu? Dlaczego perspektywa nie ma być przedmiotem studiów z rozmaitych punktów widzenia, czego dotychczas nikt nie podejmował? Dlaczego pytam z całą powagą, musimy robić stale pospolite, nieważne zdjęcia przedmiotów, które dadzą się klasyfikować w przyjęte grupy – krajobrazu, portretu albo studiów figuralnych? Pomyślcie o radości zrobienia czegoś, co nie poddaje się żadnej klasyfikacji i w czym nie da się określić, gdzie jest góra, a gdzie dół.*<sup>48</sup>

Futuryści, dadaiści i surrealiści odkryli w fotografii nowe możliwości twórcze oraz możliwości wyrażenia sprzeciwu wobec konwenansów w sztuce i w otoczeniu. Szczególnie ci pierwsi, wielbiący technikę upodobali sobie wynalazek Niepce`a, ułatwiający studiowanie tak dla nich istotnego ruchu.

Udane próby zatrzymania ruchu w fotografii podjęli wcześniej Edward Muybridge i Etienne – Jules Marey. *Ścigana kobieta* z 1884r. jest jakby poklatkowym ujęciem kobiety uciekającej. Możliwe, że modelka pozowała do każdego zdjęcia w różnym ujęciu, ponieważ ówczesne aparaty fotograficzne nie

48 U. Czrortowska, *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002, s. 76

dawały takich możliwości jak dzisiejsze lustrzanki, którymi można fotografować z prędkością nawet do kilkunastu klatek na sekundę. Futuryści: Anton Giulio i Arturo Bragaglia mogli inspirować się tymi zdjęciami. Jednak ich fotodynamiki są nie tyle zatrzymaniem ruchu, co jego ukazaniem przez długie naświetlanie, które daje efekt nazywany poruszeniem. Takie fotografie mogły służyć malarzom do studiowania ruchu. Podobne fotograficzne poruszenie obrazuje *Dynamizm psa na smyczy* Giacoma Balli (olej na płótnie, 1912, Knox Art Gallery, Buffalo) oraz *Akt schodzący po schodach* Marcela Duchampa (olej na płótnie, 1912, Museum of Art, Philadelphia). Marcel Duchamp poszedł o krok dalej od Nadara, Stieglitza (który notabene osławił fotografią Fontannę Duchampa) i Coburna w podnoszeniu znaczenia fotografii, już wówczas uznanej za gałąź sztuki. Walcząc z tradycją, co było zasadą ruchu dadaistycznego, którego był współtwórcą, starał się zdegradować malarstwo uznając fotografię jako jedyny właściwy sposób wyrażenia stosunku do rzeczywistości.

Dzięki fotografii utrwalonych zostało wiele artystycznych działań surrealistów, wiemy jak wyglądały

happeningi Dalego, podobnie jak działania Tadeusza Kantora i spektakle Witkacego. Oprócz wartości dokumentalnej, zdjęcia te niosą wartości plastyczne. Podkreślają utrwalone wizje i wydarzenia, jeśli nie nadają im swobodnego wyrazu. Szczególną rolę dokumentatora miał Denise Bellon oraz fotografowie Dalego: Philippe Halsmann i Cecile Beaton. Osobiście Salvador Dali bardzo cenił fotografię i twierdził, że *nic tak nie nadaje sensu surrealizmowi jak fotografia*. Sam wykonywał liczne prace w technice fotomontażu, o której będzie jeszcze mowa. Do fotomontażu *Gala i Dali* (1931 r.) wykorzystał artysta swój wizerunek wykonany przez Bunuela oraz fotografię Gali, którą wykonał samodzielnie. Zdjęcie miało silnie symboliczny wyraz, oznaczało bowiem według niektórych autorów odejście artysty od rodziny w związek z Galą.

W poszukiwaniu nowych możliwości w fotografii surrealistycznej znany stał się grafik i fotograf Raol Ubec, twórca tzw. *Skamielin* (np. *Skamielina Bourse*, Paryż, relief fotograficzny, 1937, publikowany w „La Minotaure”, nr 12 – 13 z października 1938 r.). Obrazy te wykonane zostały techniką reliefu, spopularyzowaną dziś i uproszczoną w procesie

tworzenia przez komputery. Ubec robił je przez nakładanie na siebie w trakcie naświetlania negatywu i pozytywu lekko przesuniętych względem siebie. Najczęściej podejmował się architektonicznych tematów Paryża. Wiele z jego prac publikowanych było w „La Minotaure”, sztandarowym piśmie surrealistów. Poznajemy również ze zdjęć wzajemne relacje artystów. Man Ray utrwalił wielu twórców surrealizmu, będąc jednym z nich (np. *Tzara i Rene Cravel*, fotografia z 1928 r.).

Wreszcie pojawiły się w historii fotografii eksperymenty Man Raya (właściwie Emanuela Rudnitzkyego) – malarza, grafika, filmowca, twórcy *ready mades*, pisarza. Początkowo (od 1914 r.) fotografia służyła mu jedynie do reprodukcji własnych obrazów, podobnie jak polskiej rzeźbiarce Oldze Niewskiej do dokumentowania jej prac. Na twórczość Man Raya silnie oddziaływała w Nowym Jorku znajomość ze Stieglitzem, Duchampem i Picabia. Poważnie traktował fotografię jako sposób wyrazu artystycznego, dając jej po pewnym czasie w swojej twórczości wiodącą rolę. Po wystawie *Armory Show* w Nowym Jorku w 1913 r. zauważył, że jedną z integralnych części dzieła jest jego tytuł, najlepiej jest jeśli może

być zaskakujący lub prowokujący. Pierwsze jego rayogramy powstały w paryskim hotelu „Des Ecoles” w 1921 r. Tworzone były bez aparatu fotograficznego, bezpośrednio na papierze fotograficznym przy użyciu różnych przedmiotów i dłoni, rzucając nimi – jak to nazywają niektórzy – "biały cień" na światłoczułą powierzchnię. Tak powstawały abstrakcyjne, niezwykle poetyckie obrazy, które w 1922 r. opublikował w albumie pt. *Champs délicieux*. Był także ilustratorem „La Revolution de Surrealiste”, zaś w 1934 r. wydał w Nowym Jorku zbiór pt. *M.R. Photographs 1920 – 1934*.<sup>49</sup> Man Ray znany jest także ze swych zdjęć wykonanych w technice solaryzacji (efekt Sabattiera), polegającej na przerwaniu przez światło procesu wywoływania obrazu. Tak powstała w 1931 r. fotografia *Prymat materii nad myślą*. Prowadził także interesujące eksperymenty w portretach. Najbardziej znanym spośród nich jest *Noire et blanche (Kiki z maską)*. Po raz pierwszy zdjęcie to ukazało się we francuskim wydaniu „Vogue`a” w maju 1926 r. (w roku powstania zdjęcia). Potwierdza ono jego zainteresowanie sztuką afrykańską, które podzielał wraz z Picassem i Brancussim, niezwykle ceniąc

---

49 R. Passeuron, *Encyklopedia Surrealizmu*, Warszawa 1997, s. 284



jednocześnie tychże artystów.<sup>50</sup> Zdjęcie jest przykładem perfekcjonizmu Man Raya, który uzyskiwał doskonałe odbitki nie tylko dzięki wykorzystywaniu wielkoformatowego aparatu na płyty 9cm x 12cm, ale również dzięki rzetelnej pracy nad każdą z nich (bezbłędna ekspozycja i wywołanie odbitki oraz jej klarowność). Jeszcze w 1926 r. zdjęcie doczekało się wersji negatywowej, oraz innej, mniej znanej, ukazującej twarz modelki i maskę w pionowej – antytetycznej kompozycji. Wszystkie wersje są konsekwentne w jednym. Każda fotografia jest przepelniona kontrastami: biel twarzy Kiki – czerń maski, twarz żywa – nieżywa maska, poziome ułożenie twarzy Kiki – pionowo stojąca podtrzymywana maska (wersja pierwsza i negatywowa), ujęta w pionie twarz Kiki – ujęta również w pionie, ale symetrycznie odwrócona maska, wreszcie tytuły – *Noire et blanche* (czarne i białe). O wszechstronnych zainteresowaniach Man Raya w fotografii świadczy także zdjęcie, jak *Impasse des Deux Anges*, które umieścić można na pograniczu opowiadania i fotoreportażu.

Fotografia odegrała ważną rolę również w twórczości Picassa, który kolekcjonował stare zdjęcia do malarskich

50 M. H. Koetzle, dz. cyt., s. 182 – 183

studiów, głównie portretowych, a także wykonywał pod wpływem Man Raya fotogramy. Wiele z własnych zdjęć Picassa było szkicami do jego obrazów. Wykorzystując długi czas naświetlania, stworzył z Glon Mili zdjęcia, na których "maluje" światłem latarki różne wizje.<sup>51</sup>

Węgierski artysta, rzeźbiarz i architekt z Bauhausu, autor książki pt. *Malarstwo, Fotografie, Film*, Laszlo Moholy-Nagy tworzył fotogramy podobne do rayogramów. Jednak ten artysta miał bardziej naukowe podejście do fotografii, gdyż miała ona mu służyć jako materiał do badań nad skalą tonów, światła, ruchu.

Wykonywał również fotomontaże (np. *Pomiędzy niebem a ziemią* z 1926 r.), których technika odkryta została i nazwana przez dadaistów: Raoula Hausmanna w 1920 r. (autora *Tatlina w domu* – fotomontaż i gwasz, 1920, zbiory Hannach Hoch, Berlin) i Johna Haertfielda (autor słynnego fotomontażu pt. *Śpiący Reichstag*). W późniejszej fazie swojej twórczości łączył nawet fotomontaż z fotogramem, by mogły powstać nadrealistyczne wizje o zaskakujących jak u surrealistów

---

51 L. E. Buchholz, B. Zimmerman, *Pablo Picasso*, Bonn 1999, s. 76 – 77

tytułach – np. *Zeus też ma swoje kłopoty* z 1943 r.<sup>52</sup> Dla rozwoju fotomontażu istotne było rozpowszechnienie się reklamy wizualnej i ilustrowanej prasy. Wszystko to cieszyło się zainteresowaniem wśród artystów awangardowych, gdyż od tamtej chwili nie tylko muzea czy galerie pozwalały demonstrować możliwości twórców. Radziecki, polski oraz niemiecki (Bauhaus) fotomontaż konstruktywistyczny zaangażowany był w życie polityczne. Jego twórcy wykorzystywali do swych prac fotografie najczęściej dokumentalne, czasem własne. Fotomontaż był w ich dziełach jedynym motywem iluzjonistycznym. Aleksander Rodczenko – malarz suprematysta, grafik konstruktywista, scenograf, fotoreporter, zajmował się sztuką użytkową. Po raz pierwszy użył fotomontażu w 1923 w ilustracji do poematu Majakowskiego pt. *O tym*. To był początek współpracy artysty z poetą. Długo jeszcze razem projektowali ulotki: fotomontaże Rodczenko, hasła – Majakowski. Ten rosyjski konstruktywista tworzył okładki z fotomontażami do pisma "LEF" ("Lewy Front Sztuki") oraz plakaty filmowe w podobnej konwencji. Znany rosyjski architekt, ilustrator, wystawiennik El Lisicki

52 U. Czartoryska, dz. cyt., s. 85

utrzymywał swe prace w podobnej konwencji co Rodczenko. Wizualizował wystawy propagandowe, opierając się na dokumentach fotograficznych (np. Międzynarodowa Wystawa Prasy w Kolonii, 1928 – pawilon z fotomontażem długości 24 m. i wysokości 3,5 m.; *Film und Photo* w Stuttgarcie – projekt wystawy działu radzieckiego, na którym prezentował też własne fotografie i fotomontaże), tworzył do nich plakaty reklamowe w technice fotomontażu.<sup>53</sup>

W Polsce pierwsze fotomontaże wykonywał Mieczysław Szczuka dla pisma "Blok" wydawanego między 1924 a 1926 r. przez grupę pod tą samą nazwą, do której należał. Podobnie jak Rodczenko, posługiwał się wyszukaną metaforą. Nazywał fotomontaż poezjoplastyką, obiektywizmem form, nowoczesną epopcją, najbardziej skondensowaną w formie poezją, wzajemnym przenikaniem się dwu- i trójwymiarowości.<sup>54</sup> Nawiązując do projektów Rodczenki wykonał okładki do poezji Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna (*Ziemia na lewo, Europa*), Władysława Broniewskiego. Architekt i członek krakowskiej

---

53 Tamże, s 120 – 126

54 Z. Tomaszczuk, *Polski fotomontaż XX – lecia międzywojennego*, w: „Fotografia” nr 13, Poznań 2003, s. 95 – 99.

grupy „Artes”, Aleksander Krzywobłocki wykonywał fotomontaże nawiązując do dadaistów surrealistów. Twórczością Rodczyńki inspirowali się do swoich fotomontaży Janusz Maria Brzeskii i Mieczysław Choynowski. Ten ostatni wraz z Władysławem Daszewskim tworzyli fotomontaże polityczne i antywojenne.

Jeśli uznać słusznie fotografię za sztukę graficzną i stwierdzić, że drzeworyt powstał po to, by mogła pojawić się fotografia, za dalszy etap należałoby uznać film – ruchomy obraz, powstający przez pojawienie się w krótkiej chwili wielu kadrów bliskich fotografii. Właśnie w latach dwudziestych dziedzina ta cieszyła się popularnością wśród wielu artystów. Salvador Dali wraz z Bunuelem wykonali krótkie filmy: *Złoty wiek* i *Pies andaluzyjski*, których forma i treść nawiązują do marzeń sennych, jakimi inspirowali się surrealiści. Man Ray nakręcił w 1927 r. *Emode Bakia*, *L'Etoile de mer* w 1928 r. i *Le Mystere du Cheeau de De* w 1929 r.<sup>55</sup> Polacy: Stefan i Franciszka Themersonowie, a także Jan Lenica wykorzystywali w swoich filmach również fotomontaże. Film i fotografia stały się ważnymi gałęziami sztuki wykorzystywanymi do utrwalania

55 R. Passeron, dz. cyt., s. 288

wydarzeń i niekiedy gloryfikowania ich. Nie sposób w tym miejscu zapomnieć o Leni Riefenstahl, wszechstronnej artystce niemieckiej zajmującej się tańcem, aktorstwem, reżyserią filmową, fotografią. W 1935 r. wyreżyserowała *Triumpf woli*, film dokumentalny o zjeździe NSDAP w Norymberdze w 1934 r. W 1936 r. nakręciła *Olimpiadę* i *Święto narodów*. Mimo silnego zabarwienia filmów propagandą, twierdziła po wojnie, że służyła jedynie sztuce bez angażowania się w ideologię, czemu przeczy wyraz *Triumfu woli*.

Artyści poddawali się jednak ideologiom bardziej lub mniej z chęci ich propagowania. Rodczenko, "odkrywca fotografii", po udanych próbach fotomontażu, a jeszcze przed podjęciem się fotografii reporterskiej robił od 1924 r. zdjęcia, które są wyraźnymi studiami struktur (*Na schodach, Koła zębate*, 1930 r.), ruchu (*Wyścigi konne*, 1935 r.), światła (*Dziewczyna z Leicą*, 1934 r.). Są one ściśle związane z innymi dziedzinami sztuki, jakie uprawiał, szczególnie takie zdjęcia, jak *Na schodach* i *Koła zębate* są w konwencji konstruktywizmu, opartego m.in. na poszukiwaniach nowych form, struktur w obrazie. Będąc zwolennikiem fotografii eksperymentalnej,

próbując podwójnych ekspozycji, różnych efektów świetlnych (przed źródłem światła ustawiał przezroczyste obiekty) mówił jednocześnie, że fotografia powinna korzystać z własnych środków (bez retuszu i różnego rodzaju trików). Najbardziej interesowały go kreatywne ujęcia z „lotu ptaka” i z „żabiej perspektywy”. Twierdził, że uczył się fotografii na twórczości Man Raya. Uważał, że *należy koniecznie rozwijać zainteresowanie fotografią i doprowadzić do tego, by ludzie kolekcjonowali fotografie, że trzeba wydawać pocztówki i książki z fotografiami, trzeba zwrócić się ku niej jako sztuce naszych czasów*.<sup>56</sup> W roku 1928 znalazł się w szeregu zawodowych artystów fotografików, był również w fotograficznej sekcji grupy "Oktibar", z której został po pewnym czasie odsunięty za propagandę "gustów obcych proletariatu". W końcu lat dwudziestych konsekwentnie realizował się jako fotoreporter, stając się wzorem dla późniejszych fotografów tego typu. Pierwszy jego fotoreportaż to *Tam, gdzie robią pieniądze* w piśmie „Technika i Życie”. Współpracował później z wieloma wydawnictwami, jak: „Ogoniok”, „Radiosłusztiel”,

---

56 G. Karginow, *Rodczenko*, tłum. M. Schweinitz – Kulisiewicz, Warszawa 1981., s. 228

„Prożektor”, „Krasnoje Studiennestwo”, „Dajosz”, „Za Rubieżem”, „Smiena”, „Bor`ba Kłassow”. W 1928 r. po ostatnim sukcesie na wystawie „10 Lat Radzieckiej Fotografii” coraz częściej spotykał się z krytyką konserwatywnych fotografów, którzy byli przeciwni wpływom zachodnim. W latach trzydziestych podejmował wiele tematów sportowych: *Pionierka* (1930 r.), *Miejsce dla kobiet* (1935 r.), *Skok o tyczce* (1937 r.), *Skoki do wody* (1936 r.), w których próbował dokonać apologii sportu radzieckiego. O *Pionierce* wyraził się krytycznie w 1935 r.: *Dlaczego pionierka patrzy w górę? To jest ideowo niesłuszne. Pionierzy i kosmolodzy powinni patrzeć na przód.*<sup>57</sup>

W PRL była często jeszcze jednym nośnikiem propagandy socjalistycznej. Sukcesywnie wyłamując się spod tego jażma, stała się chętnie wykorzystywanym środkiem wyrazu artystycznego. Szczególnie po liberalizacji w 1956 r. zaczęła być nieść nowe treści, których część importowana była z Zachodu utożsamianego z wolnością wypowiedzi. Niezależny od socrealizmu współtwórca „Grupy 55” Zbigniew Dłubak wykonywał już wówczas poetyckie zdjęcia, będące godnym uzupełnieniem jego twórczości malarskiej. Na krakowskiej

---

57 Tamże, s 226



Wystawie Sztuki Nowoczesnej w grudniu 1948 r., która była wyrazem buntu wobec obowiązującego wówczas nurtu, zostały wystawione liczne jego zdjęcia przedstawiające powiększenia małych przedmiotów z codziennego otoczenia. Katalog wystawy zawierał następujący fragment tekstu:

*(...) Pomieszczone w sali wejściowej fotogramy ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca – badacza albo praktyka – technika.*<sup>58</sup>

Przedmioty i powiększenia (makrofotografia) odgrywają bardzo dużą rolę w jego twórczości fotograficznej utwierdzonej w nurcie konceptualizmu. W cyklu *Tautologie* z 1971 r. ukazuje przedmiot wraz z jego fotografią nawiązując do Wittgensteinowskiego pomysłu J. Kosutha – pioniera tego nurtu. W *Desymbolizacjach* z 1980 r. w różny sposób ukazuje jeden obiekt. Inny artysta polskiego konceptualizmu, Roman Opalka, przywiązując wielką wagę do aktu twórczego, poza rejestrowaniem na taśmie magnetofonowej liczenia na głos podczas malowania Obrazów liczonych, fotografował się w trakcie pracy nad cyklem. Warto przypomnieć tu dokumentację

---

58 A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890 – 1980 w zarysie*, Warszawa 1988

fotograficzną (fotografie Hansa Namutha) pracy Jacksona Pollocka, twórcy action painting, który procesowi powstawania dzieła przypisywał większą rangę niż jego rezultatowi.

W latach sześćdziesiątych pojawił się w malarstwie kierunek najbardziej chyba do tej pory inspirowany fotografią. nazywany hipperrealizmem, fotorealizmem lub superrealizmem rozwinął się szczególnie w Stanach Zjednoczonych głównie dzięki malarzom: Donowi Eddy`emu, Richardowi Estesowi, Robbertowi Cottinghamowi. W Angli z obrazów malowanych na podstawie fotografii prasowej zasłynął Richard Hamilton, pierwszy twórca pop-artu.<sup>59</sup> Już wcześniej do swych prac malarskich wkomponowywał elementy reklam, fotografii, komiksów i rysunków technicznych (*She*, 1958 r.; *Propozycja definitywnego opracowania nadchodzących tendencji w modzie męskiej i akcesoriach*, 1962 r.; fotomontaż – *Co właściwie sprawia, że dzisiejsze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?*, 1956 r.). W Polsce fotorealizm uprawiali między innymi Andrzej Sadowski, Łukasz Korolkiewicz, Miłosz Benedyktowicz, Maciej Bernhardt i Maciej Łubowski.

---

<sup>59</sup> *Leksykon malarstwa od A do Z*, red. S. Gibka, Warszawa 1992, s. 292 – 293, 306

Malarstwo hipperrealistyczne polega na wiernym odwzorowaniu fotografii, zwykle za pomocą projekcji slajdu. Wspomnieni fotorealiści szukali tematów przeważnie w życiu codziennym, w wielkim mieście. Kierunek ten można uznać za konsekwentną ewolucję pop-artu, w którym Andy Warhol wykorzystywał cudze fotografie do swych obrazów pojedynczych i cyklicznych wykonując je różnymi technikami (np. sitodruk). Twórczość Warhola i innych malarzy sztuki popularnej mogła wpłynąć, przynajmniej podświadomie, na realizację Jana Tarasina, który uwieczniał otaczającą go rzeczywistość w zapewne bardziej poetycki sposób, ale przy użyciu tych samych technik, głównie serigrafii z wykorzystaniem materiałów fotograficznych.

Wciąż poszerza się pole zastosowań fotografii wraz z pojawianiem się nowych dziedzin, takich jak np. grafika komputerowa. Zdjęcie bywa tu wyjściowym materiałem, przeznaczonym do dalszej obróbki, niekiedy absolutnej modyfikacji. Przy pomocy zdjęć i komputera artyści tworzą obrazy przywodzące czasem na myśl te malowane przez Salvadora Dalego. Aparaty cyfrowe, spowodowały to, że nie jest już konieczne skanowanie odbitek lub diapozytywów. Duża ich

rozdzielczość pozwala na uzyskanie wyśmienitych rezultatów, podobnych do powiększeń z filmów do aparatów wielkoformatowych. Zdzisław Beksiński, który posługiwał się zarówno pędzlem, jak i tradycyjnym aparatem fotograficznym od lat pięćdziesiątych tworzył interesujące fotomontaże, a następnie do śmierci sprawnie posługiwał się komputerem dla łączenia zdjęć i ukazywania swoich fantastycznych wizji, które swe źródło mają w jego malarstwie.

Skoro prace Rodzenki, Lisickiego, Szczuki wykonywane w celach reklamowych rozpatrujemy jako twórczość artystyczną, nie można zapomnieć o pracach niektórych obecnych twórców reklam posługujących się narzędziami nowych generacji. Bardzo często twórcy ci traktują tę dziedzinę, jako przynoszącą dochód, uprawiając równolegle np. malarstwo, które tak naprawdę bywa tym z czego twórczo wyrosli i czymś co stanowi fundament ich poczynań dalszych. Za światowego lidera w dziedzinie fotografii reklamowej uznać można Ryszarda Horowitza. Artysta ten, absolwent krakowskiego PLSP, a później ASP na wydziale malarstwa, od bardzo młodych lat interesował się robieniem zdjęć. W 1959 r.

wyruszył do Nowego Jorku, gdzie ukończył grafikę na Pratt Institute i zrobił zadziwiającą karierę w przemyśle reklamowym. Pracował m.in. jako dyrektor artystyczny agencji reklamowej Gray Advertising, CBS Graphics, jako asystent Avedona. W 1967 r. otworzył własne studio w Nowym Jorku. Zdobył także wiele nagród: od Art Directors Club, magazynu "Adweel", AIGA (Amerykański Instytut Sztuki Graficznej), otrzymał *Gold Coddie* za najlepszą kampanię reklamową samochodu. Miał również liczne wystawy indywidualne np. w Zachęcie i w wielu innych galeriach na terenie Polski oraz m.in. w paryskim Centrum Pompidou i nowojorskim International Center of Photography. Horowitz, którego prace są niekiedy bardzo malarskie i zazwyczaj surrealistyczne, stara się by były rozpoznawalne i podpisywane. Nie przejmuje się tym, że zarzuca się tej dziedzinie komercyjność. Twierdzi, że jest to sztuka indywidualna, sama w sobie. Zapewne można o niej tak mówić, gdyż przemawia do odbiorcy i oddziałuje na niego. Artysta ostrzega jednak przed manipulacją z jaką wiąże się fotomontaż i grafika komputerowa. Manipulacja w sztuce była obecna zawsze. Najpierw zmieniano historię za pomocą pędzla,

prostych fotomontaży (wycinano ze zdjęć reporterskich niektóre osoby, zastępowano je innymi), obecnie za pomocą komputera. Twierdzi, że uczyć się fotografii należy nie naśladować innych fotografów, lecz podpatrując mistrzów malarstwa.<sup>60</sup>

Warszawa, 2003

### **Bibliografia:**

Czapliński C., *Kariery w Ameryce*, Warszawa 1994

Czartoryska U., *Przygody plastyczne fotografii*, Gdańsk 2002

Innisch O. T., *Portretowa fotografia Witkacego i jej znaczenie w historii fotografii*, w: *Witkacy*, red. A. Żakiewicz, Słupsk 2000,

Karginow G., *Rodczenko*, tłum. M. Schweinitz – Kulisiewicz, Warszawa 1981

Koetzle M. H. , *Słynne zdjęcia część I*, Kolonia 2003

Olszewski A. K., *Dzieje sztuki polskiej 1890 – 1980 w zarysie*, Warszawa 1988

---

60 C. Czapliński, *Kariery w Ameryce*, Warszawa 1994, s. 95 – 96

Passeeron R., *Encyklopedia Surrealizmu*, Warszawa 1997

Serrulaz M., *Encyklopedia Impresjonizmu*, Warszawa 1991

l

## **Dwie polityki kulturalne w PRL**

### **(projekt badawczy)**

O kulturze epoki PRL-u pisano dość dużo, jednak brak jest krytycznej analizy dotyczącej polityki kulturalnej komunistycznych władz. Natomiast pozostawiona nam przez PZPR spuścizna opracowań dotyczących tego tematu jest nie tyle zbiorem informacji o punkcie widzenia partii na sprawy kultury, co propagandą i, rzez jasna, nie ukazuje prawdziwych intencji polityki. A intencją było urabianie społeczeństwa, wpajanie im przekonań marksistowskich, ukazywanie komunizmu jako konieczności dziejowej, a tym samym – umacnianie partii.

Celem polityki kulturalnej, w tym mecenatu nad artystami, było także pozyskiwanie twórców i intelektualistów, którzy legitymizowaliby ówczesny system, daliby mu inteligentnie wyglądającą twarz (za którą kryła się często podłość).

Polityka kulturalna to także nadzór nad środowiskami twórczymi za pomocą aparatu represji (Resort Bezpieczeństwa



PKWN, MBP później KdsBP, SBMSW i ich jednostek terenowych, MO, a nawet, w przypadku przemytu egzemplarzy paryskiej „Kultury”, ochrony pogranicza) w celu neutralizacji opozycji oraz wpływania na przekaz działań artystycznych, kierowania ich zgodnie z obowiązującą ideologią i potrzebami systemu (oczywiście cel ten był bardzo trudny, a właściwie niemożliwy do osiągnięcia). W tym celu najczęściej wykorzystywane były osobowe źródła informacji (TW, kontakt operacyjny, kontakt służbowy, pomoc obywatelska; przed 1956 – agent i informator). Narzędziem do uprawiania polityki kulturalnej była także cenzura.

Brak jest również badań i publikacji na temat tak istotnych epizodów w kulturze PRL, jakim była Komisja Kultury przy „Solidarności” do 1981r. oraz działalność kulturalna, w tym wydawnicza (miesięcznik „Kultura Niezależna”) podziemnego Komitetu Kultury Niezależnej. Warto przywrócić się rozpracowywaniu, ewentualnym neutralizacjom tych środowisk przez aparat bezpieczeństwa (a przecież po zniesieniu stanu wojennego, na jednego wysoko postawionego działacza podziemnej „Solidarności” przypadał

według Filipa Musiała 0,72 osobowego źródła informacji).

O punkcie widzenia aparatu represji na Komitet Kultury Niezależnej może zapewne wiele powiedzieć zarchiwizowana przez IPN praca magisterska Krzysztofa Solocho pt. Działalność Komitetu Kultury Niezależnej w latach 1982–1988 (napisana pod kierunkiem mjr. dr. Jana Golca w 1990, Akademia Spraw Wewnętrznych). Praca ta może być także punktem wyjścia do dalszych poszukiwań w archiwach IPN.

Warto spojrzeć szeroko, z uwzględnieniem szczegółów, i komparatywnie na dwie polityki kulturalne w całym półwieczu istnienia PRL: politykę państwową oraz opozycyjną (począwszy od sprzeciwu Strzeмиńskiego wobec socrealizmu, przez grupę St-53 po Komitet Kultury Niezależnej i pomoc Kościoła w organizowaniu życia kulturalnego). Skromny zarys polityki kulturalnej PZPR przedstawiłem powyżej. Ludzie kultury opozycji postawili sobie za cel wejścia w nurt zachodni, utożsamiany z wolnością. Robili to kładąc jednocześnie nacisk na tworzenie swoistej, narodowej kultury podkreślającej, utwierdzającej tożsamość Polaków. Tożsamość niezależną przede wszystkim od ZSRR. W tym odgrywała wielką rolę treść

sztuki (chodziło artystom też, a właściwie przede wszystkim, o ratowanie człowieczeństwa, któremu zagrażała materialistyczna i upokarzająca ideologia). Stawiam tezę, że sztuka miała być zachodnia (liberalna) w formie, niezależna, a czasem narodowa w treści (nota bene uprawianie zakazanego w pewnym czasie beztreściowego malarstwa abstrakcyjnego było także gestem politycznym).

Warto też przyjrzeć się, przy współpracy z literaturoznawcą, jak wpływała na duch opozycji literatura wydawana przez wydawnictwa drugiego obiegu, jak NOWa.

Zdanie z przedostatniego akapitu jest parafrazą wytycznej socrealizmu: sztuka narodowa w formie, socjalistyczna w treści. Oczywiście, warto zauważyć, że forma polskiej sztuki socrealistycznej nie była narodowa, lecz importowana ze Związku Radzieckiego. Tam sztuka faktycznie odnosiła się do tradycji rosyjskiej, mianowicie do formy malarstwa Ilii Riepina i innych pieriedwieźników. Jeśli sztuka socjalistyczna w Polsce miała być narodowa w formie, powinna czerpać z osiągnięć artystów XX-lecia międzywojennego: formistów, Leona Chwistka, grupy „Rytm”. Wówczas

przynajmniej w aspekcie formalno–estetycznym byłyby wartościowa. Jednak wymienieni artyści zostali przez komunistów uznani za burżuazyjnych i dekadentkich.

Warto zwrócić uwagę na ciekawy paradoks. Otóż materialistyczni marksiści nie tolerowali tzw. idealizmu w nauce oraz w filozofii (tzw. idealisci, tacy jak Ingarden czy Tatarkiewicz zostali w stalinizmie pozbawieni prawa do wykładania i publikowania), tymczasem powstały w latach 30. w ZSRR socrealizm miał przede wszystkim odnosić się do idei (oczywiście socjalistycznych), wszelka inna sztuka uznana została za formalistyczną (zatem materialistyczną), nie niosącą ważnych treści, nie odnoszącą się do Świata Idei (choć Platona, który stworzył to pojęcie, komuniści raczej nie rozumieli, mimo że wykoncypował pierwszą komunistyczną ideę w swoim Państwie). Oczywiście chodzi o stosunek komunistów zarówno do tak rozumianego idealizmu, jak i do idealizmu spokrewnionego z solipsyzmem. Komuniści szafowali pojęciami idealizmu i materializmu według uznania oraz sprzecznie. Ostatecznie nie wiadomo czy byli za, czy przeciw materializmowi. To jeszcze jeden dowód na to, jak zakłamanymi i

niespójny jest komunizm. Wszelkie sprzeczności logiczne nie mają racji bytu, muszą być zniesione. Wiedział o tym nawet Hegel – mistrz Marksa.

Warszawa, 2016

## Dzieło otwarte – dzieło republikańskie



W. Gerson, *Cmentarz w górach*, 1894,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

- Dlaczego tatuś umarł?
- Bo jest bardziej potrzebny Bogu w niebie niż tutaj
- Bóg jest niedobry. Przecież ja też go potrzebuję.
- Przekazał ci Justynko swoje dziedzictwo, teraz jest potrzebny Bogu.

- Jakie dziedzictwo?
- Wiele potrafisz zrozumieć, będziesz mądra.
- Będę mądra?
- Tak, tak jak tatuś.
- Skoro Bóg jest mądry i wszystko może, to po co mu inni mądrzy wokół siebie?
- Na pewno nie bezcelowo, mądry chce się otaczać mądrymi. Właśnie dlatego, że Bóg jest mądry, możemy Mu zaufać, że nie chciał zła.

ˆTak mogłaby przebiegać rozmowa między kobietą a dzieckiem z obrazu Wojciecha Gersona *Cmentarz w górach*. Ta wypowiedziana do obrazu (i podpowiadana przez ów obraz) wymiana zdań nie jest tylko równoległym tworem, ale interpretacją ożywiającą, a nawet, jakby stwierdził Umberto Eco konstituującą dzieło.

Taka rozmowa, jak powyższa, taka interpretacja mogła zagościć w głowie odbiorcy przez sugestie artysty, przez wytworzenie owego pola interpretacyjnego, w którym może się mieścić wiele równorzędnych opowieści na temat dzieła. Artysta

jest autorem tego pola, nasza interpretacja nie rodzi się ex nihilo, zatem artysta pozostaje autorem dzieła. Oczywiście sugestiami – wyznacznikami pola są postaci dziecka i pochylonej nad nim kobiety, krzyż nagrobny, ale także atmosfera, która wskazuje na pewien optymizm – rozmowa jest o śmierci, ale optymistyczna, nie ma tu mowy o chorobach i cierpieniu. Wzniosłość gór mówi o wzniosłości śmierci, ale i życia, które pozostało w dziecku.

Wiek XIX to świadome dążenie do coraz większej otwartości sztuki, apogeum tego nastąpi po II wojnie światowej, kiedy to odbiorca wręcz dosłownie będzie miał udział w kształtowaniu dzieła. Drogę ku temu wyznaczył symbolizm – u nas Jacek Malczewski, którego obrazy tworzone przy pobudzonej intuicji, też wymagają intuicyjnego odbioru. Niekonwencjonalna (w przeciwieństwie do symboliki np. chrześcijańskiej, barokowej) symbolika jest bardziej wyczuwana niż przyjmowana przez rozum, aczkolwiek uczucia te są następnie racjonalizowane i przekładane na pojęcia. *Hamlet polski* to obraz–manifest, który odczuwamy ale i rozumiemy. Artysta, w którego pasie jak naboje poutykane są tubki farb ma



być wojownikiem o Polskę, wyzwolona z kajdan kobieta po prawicy jest symbolem młodości, w której należy pokładać nadzieje i której nadzieje (na wyzwolenie) zostaną spełnione w przeciwieństwie do starszych pokoleń (obrazowanych przez pozostającą w kajdanach kobietę po drugiej stronie) niezdolnych do walki. I znów interpretację podsuwa tu kontekst historyczny, podczas gdy nie uwzględniając go można równie dobrze odczytywać obraz jako triumf młodości w ogóle i neoromantyczne (a jednak kontekst) posłannictwo artysty. Tu symbolika jest czytelna jednak przed takimi obrazami jak *Melancholia* roją się w głowie skojarzenia mniej lub bardziej powiązane. Tu pole interpretacyjne jest znacznie rozleglejsze i sprzyja snuciom różnorodnych opowieści: wręcz kultywowana w XIX wieku (szczególnie od Baudelaire'a; nie wystrzegę się kontekstu, chyba że opadnie mnie amnezja) melancholia jest źródłem geniuszu, geniusz jest źródłem zrywu i zwycięstwa (śmierć, którą może symbolizować czarna postać za oknem jest odwrócona, wręcz zdaje się sprzyjać uchylając okno – otwierające się na świat jak nadzieja). Taka interpretacja przychodzi do głowy komuś świadomemu kontekstu

historycznego, ale nie jest jedyną możliwą: melancholia to coś co wstrzymuje działanie, albo coś co pobudza wolę walki, może czarna postać właśnie przemyka okno i jest wyrazem pesymizmu, może artysta z obrazu zastanawia się tu nad zrywami jako zakończonymi porażkami. Intuicja ma tu tę samą rolę co w odczytywaniu symboli w rodzącej się niedługo po powstaniu dzieła psychoanalizie. Ważną kwestią, jaka uwidacznia się wybitnie przy twórczości Malczewskiego jest kwestia czasu powstania, który powinien być uwzględniany przez interpretację, a zatem tworzy kolejny aspekt owego pola. Jednocześnie konieczne jest porzucenie pryzmatu ideologii – przez który to pryzmat tak często spoglądają krytycy, służąc tym samym nie sztuce, a opcji politycznej. Pole interpretacyjne zaprasza odbiorcę niejako do uczestnictwa w dziele, ale widz chcąc uszanować obowiązki gościa musi odnieść się do kontekstu historycznego każdego obrazu.







J. A. D. Ingres, *Akt męski*, 1801,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

Mówimy tu o dziełach z epoki świadomie otwierającej szerokie pola interpretacyjne, ale jasne jest też, o czym pisał Eco, że jakiegokolwiek dzieło z jakiegokolwiek epoki jest otwarte

na wielość interpretacji, tym bardziej że widz obcujący z dziełem ma świadomość obcowania z czymś ważnym – duchowym, a zatem jest gotów samemu przypisywać mu wartości symboliczne, nawet wtedy gdy dzieło jest ich pozbawione. Weźmy na przykład akt namalowany przez Ingres'a znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Postać z obrazu zwrócona oczami w górę, niczym święci z barokowych obrazów, zdaje się kontemplować świat idei (a klasycyzm, w tym także ten ingresowski był idealistyczny – także w sensie platońskim), zdaje się że ta kontemplacja kieruje ręką rysującą na desce; mężczyzna jest rozebrany jak naga prawda, którą jest przecież, wbrew Picassowi, sztuka. Ale czy to nie jest nadinterpretacja? W świetle faktu, że Ingres stworzył inne jeszcze akademickie akty, do których pozował ten sam model, wydaje się że tak. A może jednak artysta chciał połączyć to akurat studium z treściami wyższymi? To pozostanie tajemnicą, w jakiej generalnie zanurzona jest sztuka, tajemnicą, która buduje pole interpretacyjne.

Wygląda na to, że dzieło otwarte osiągnąwszy apogeum w II połowi XX wieku, od lat 90. ustępuje pola swoistej

jednokierunkowości interpretacji narzucanej przez artystę. Znamienne jest, że kiedy w 1994 r. *Mydlany korytarz* Mirosława Bałki, spotkał się z rozumieniem innym niż autorskie, spowodowało to frustrację artysty.

Pod względem nie uciekania od otwartości zasługuje na uznanie decentryzm, który zrodził się w 1987 r. po opublikowaniu manifestu Adama Wiśniewskiego–Snerga. Nie jest to koncepcja tak nowatorska, jak chcą decentryści, ale mając coś wspólnego z symbolizmem, kierunek ów ma swoisty potencjał. Przesuwając obiekt poza obraz, tworząc "ukryte dominanty", artyści decentryzmu starają się tworzyć sugestie – i tu warto przywołać słowa Mallarmego: *Nazwać jakiś przedmiot, znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować – to dopiero ideał*. Faktem jest, że decentryzm nie sugeruje rzeczy ważnych, a jedynie jakąś formę (i to nie w sensie arystotelesowskim, w którym forma składa się na istotę rzeczy), ale jest kierunkiem swoiście republikańskim – w którym udział dopowiadającego odbiorcy jest szczególnie istotny. Ten republikanizm jest cenny i leży w cieniu autorytatywnej sztuki współczesnej.

Autorytatywność sztuki współczesnej ma oparcie w teoriach krytyków, takich jak Maria Anna Potocka, która odbiera znaczenie relacji twórca–dzieło–odbiorca. Gdyby artysta był zainteresowany odbiorcą, to, jak pisze Potocka, byłby konformistą. Tym czasem otwieranie się na odbiorcę i na jego interpretację jest, wręcz przeciwnie, otwarciem się na krytyczną refleksję.

Warszawa, 2013



## **Praca – *actus personae***

Socjalistom wydaje się, że są jedyną grupą wrażliwą na kwestie związane z pracą. Socjalizm to ideologia dająca skutki wręcz przeciwne – jest przyczyną nieuzasadnionych, niezasłużonych roszczeń i nieróbstwa.

Tymczasem artyści i filozofowie chrześcijańscy przez wieki byli otwarci na wymiar duchowy pracy, a nie jedynie ekonomiczny, jak Marks i jego spadkobiercy (choć oczywiście wśród tych ostatnich są obecnie i ludzie sztuki, których cechuje w myśleniu o pracy ekonomizm). Artyści, podobnie jak filozofowie widzieli zawsze w pracy ludzkiej dobro godziwe, dzięki któremu człowiek dostosowuje do siebie świat (w myśl biblijnego „czyńcie sobie ziemię poddaną”), ale także w którym odciska się sam człowiek. Dzięki pracy, temu *actus personae*, świat naznaczony jest osobowością człowieka. Można powiedzieć, że sztuka w sposób szczególny jest śladem osoby. W sposób wybitny także ma ona udział w kształtowaniu świata, bowiem podobnie jak nauka, rzeźbi wewnątrznie twórcę, ale i odbiorcę. W zawiązku z tym już w średniowieczu artysta zdawał

sobie sprawę ze swojej wartości i malował siebie pod postacią św. Łukasza tworzącego wizerunek Marii. Można powiedzieć, że to pyszne z jego strony, ale nie tylko przez zbliżenie sztuki i Kościoła, przez dominującą wówczas tematykę sakralną sztuka stała się poniekąd uświęcona. Jej „świętość” tkwiła, i tkwi, przede wszystkim w tym, że wyraża ducha twórcy, a także ducha epoki. Pracę uświęciła także Księga Rodzaju, w której Bóg przez sześć dni pracuje, a także Chrystus, który zajmował się ciesielstwem. Malowanie siebie – człowieka czynu – pod postacią świętego miało zatem uzasadnienie.

Sztuka jest wyrazem epoki, ale i ją kształtuje. Dzięki św. Tomaszowi z Akwinu, który zrehabilitował materię, bowiem jak stwierdził: wszystko co należy do świata podoba się Bogu, Europejczycy zaczęli patrzeć inaczej na sprawy przyziemne. Miał w tym także udział swoisty panteizm św. Franciszka (uświęcenie przyrody jako dzieła Boga). Dzięki temu zaczęto powoli interesować się doczesnością, światem wokół, a w następnym etapie zwrócono się w konsekwencji w stronę zorientowanego na doczesność, świat zewnętrzny i człowieka antyk. Zatem u św. Franciszka i św. Tomasza ma według mnie

swe źródła humanizm. Przeorientował się dzięki nim duch dziejów, który zmienił także sztukę. Jako zorientowanej na człowieka nie mogli ujść jej uwadze ludzie pracy. Na obrazach zaczęli pojawiać się rzemieślnicy, kupcy, bankierzy, robotnicy. Zresztą w kształtującym się pod wpływem nowego ducha (gdzie włączono do zainteresowań doczesność) kapitalizm włoski postaciom tym nadał wysoką rangę. Dodatkowo, kiedy artyści ich malowali, można powiedzieć, że dokonywali tym samym ich swego rodzaju apoteozy, bo przecież sztuka ma znamiona świętości w sensie, o którym była mowa powyżej. Właśnie dlatego, że sztukę tak postrzegano, Pietro Aretino uznał malowanie ludzi pracy za wulgarne i niestosowne, nie dostrzegając sacrum w twórczym działaniu osoby. „Apoteozując” ludzi pracy, takich jak bankierzy, sztuka utrwaliała kapitalizm i niewątpliwie miała udział w kształtowaniu się w Europie wolnego rynku.

Quentin Massys malując *Bankiera z żoną* w 1514 r. (a więc na trzy lata przed reformacją, w wyniku której pojawił się protestantyzm ze swym bibliokratycznym etosem pracy, o którym pisał Max Weber) wyraża niemal wprost świętość pracy

ukazując w jej kontekście iluminację z Matką Bożą w książce trzymanej przez kobietę. Jednocześnie wyraźny smutek na twarzy żony bankiera, a także symbole marności (perły, zgaszona świeca, lustro) i grzechu (jabłko) są chyba przeznaczeniem tego, że etos pracy zostanie w znacznej mierze zaprzepaszczone, i że z *syntezy homo religious* oraz *homo oeconomicus* pozostanie tylko ten drugi.

Jego uczeń Marinus Claeszoon van Reymerswaele podejmował się tego tematu wielokrotnie. Nic dziwnego, bowiem w protestanckiej Antwerpii kwestia pracy była rozwijana z zapałem. Obraz Marinusa z 1539 poza drobnymi szczegółami w zasadzie powielił motyw mistrza. Natomiast wersja z 1541 do motywu dodaje coś bardzo znaczącego. Otóż w tle pojawia się postać dziecka małżeństwa, sygnalizując, że ich praca ma dodatkowy sens: idzie na konto przyszłego pokolenia, jej motywacją nie jest chęć bogacenia się dla niego samego, co byłoby niezgodne nie tylko z protestantyzmem, ale z całym chrześcijaństwem. Przyszłe pokolenie przejmie dziedzictwo i będzie je rozwijać, doskonalić – tak rodzi się, w pełni uświadomiony dopiero w XVIII wieku, postęp ludzkości.

Sztuka jako że zazwyczaj zwrócona w platoński świat idei (często także nawet sztuka nieprzedstawiająca) wyraża również zamiłowanie do, że tak powiem, pracy na ideach przez przedstawienia zatopionych w myślach lub w lekturach filozofów. A myślenie to przecież jedna z najszlachetniejszych (lub najniegodziwszych) czynności, praca która w stopniu najwyższym zmienia rzeczywistość, jest główną przyczyną doskonalenia się (lub degradacji) świata i ludzkości, w sposób szczególny rzeźbi (lub degraduje) jej wykonawcę. Poza wszystkimi doskonałościami formalnymi, *Filozof* Rembrandta – obraz z 1632 ukazuje nam istotę pracy myśliciela. Światło z okna to blask idei w jakiej on działa, a klatka schodowa, przy której medytuje może być symbolem trudu, ale także wznoszenia się ku prawdzie i wspinania się na wyżyny, doskonalenia się człowieka i świata.

Praca to jednak nie „tylko” doskonalenie siebie i świata, to także dialog z absolutem i dialog z Innym. Chrześcijanie nie są pierwszymi, którzy uważają pracę za współpracę z Bogiem. Natomiast benedyktyńskie „módl się i pracuj” można by także tłumaczyć jako „módl się pracując”. Taką szczególną modlitwą

do Boga jest praca rolna, która „czyni ziemię poddaną”. Tak zapewne widział zajęcia rolników van Gogh malując ich przy pracy. Tak też wygląda praca oracza z obrazu Ferdynanda Ruszczyca pt. Ziemia z 1898r. – dzieło mówi o pracy, jak o czymś wzniosłym.

Van Gogh dodatkowo malując postaci rolników w parze, jak i Jean-François Millet w *Aniele Pańskim* oraz Aleksander Gieryski w obrazie pod takim samym tytułem ukazując dwie postaci modlące się podczas pracy, przekazują nam, że praca to nawiązywanie więzi, dialog z Drugim i (szczególnie w przypadku dwóch ostatnich) z Bogiem. Podobny wydźwięk mógł mieć (przed zniszczeniem podczas II wojny światowej) obraz *Kamieniarze* Gustave'a Courbета z 1849, choć o mówienie o dialogu z absolutem nie podejrzewałbym socjal-anarchisty (adherenta Pierre-Josepha Proudhon'a).

Wyjątkowym obrazem pracy, wbrew pozorom zwyczajności, jest seria pięciu obrazów van Gogha pt. *Para butów* z 1887. Nie wydaje się by były to buty należące do kogoś innego niż sam malarz (Heidegger pisał, że należały do wieśniaczki), są one raczej swoistym autoportretem i zapisem

drogi jaką przebył artysta począwszy od działalności misjonarskiej po artystyczną. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że van Gogh miał obsesję portretowania siebie. Nie wynikało to z próżności, lecz z pragnienia zyskania większej samoświadomości. Buty z jego obrazów nie są zwykłymi narzędziami, jak chciał Heidegger. Narzędzia pozbawione są godności, podczas gdy na tych przedmiotach odcisnęła się godność i osobowość ich użytkownika. Oglądając je widzimy człowieka przemierzającego drogę do pracy w zagłębiu Borinage, by nieść pomoc potrzebującym, widzimy człowieka który idzie malować, nie po to by dać światu ładne obrazki i by go podziwiano, ale by zgłębić istotę świata.

W ogóle van Gogh jako człowiek czynu pozostawił nam najwybitniejsze dzieła mówiące o pracy. Zalicza się do nich także obraz *Jedzący kartofle* z 1885r. Widzimy na nim rodzinę podczas posiłku po ciężkim dniu w kopalni. Ludzie ci korzystają z owoców swojej pracy w godny sposób – spożywają posiłek z namaszczeniem, które tworzy ze sceny, jak to ujął Simon Schama, swoiste misterium. Tym samym obraz nam daje przekaz, że praca i jej efekty są czymś świętym, że czyn jest

czymś w czym realizuje się człowieczeństwo, czymś w czym człowiek potencjalny aktualizuje się.

XIX wiek, którego dzieckiem był przecież van Gogh, był czasem szczególnej wrażliwości na kwestie pracy. Nic dziwnego, bowiem był to okres drugiej, a właściwie trzeciej fazy kapitalizmu, który z jednej strony sam w sobie zawierał myśl o czynie, z drugiej był powodem myśli reakcyjnych ((jak Honore de Balzaca, Proudhon'a, Marksa czy Emila Zoli). Był to w każdym razie czas refleksji nad nowym społeczeństwem industrialnym, które musiało wypracować nową myśl nad sobą i nad pracą. Historia powtórzy się po wielkim wstrząsie, jaki pojawił się z nastaniem społeczeństwa informacyjnego. Stąd w XIX wieku nowa gałąź nauki: socjologia, filozofii: pozytywizm, stąd encyklika Leona XIII *Rerum novarum*. W tym klimacie powstały wszystkie wizerunki Prasowaczek Edgara Degasa, obrazy które biorą w obronę nisko opłacane pracownice, które mówią o ich trudzie, ale i jego konieczności. Ten sam wydźwięk ma wiele dzieł Honore Daumiera.

Kwestia pracy zatem skłaniała artystów do refleksji, ich dzieła także nasuwają myśli natury ogólnej. Jednak niektórych,



jak Aleksandra Gierymskiego, interesował także jej aspekt malowniczości. Jego obrazy handlarzy, szewców, piaskarzy mają urok sam w sobie i nie jest ich zadaniem wzbudzać głębszych myśli. Są studiami zjawiskowej, a nie istotowej warstwy rzeczywistości. Jednak *Żydówka z pomarańczami* i *Żydówka z cytrynami* są nie tylko obrazami, jak tamte, naturalistyczno–sentymentalnymi (jak nazwał je Janusz Bogucki), ale są także wyrazem szacunku dla wiekowego człowieka, który walczy o życie pracując, szacunkiem dla jego trudnej historii i godnego usytuowania się względem niej.

Artyści współcześni, choć często zapatrzeni w lewicę, wręcz niekiedy identyfikujący się z nią (co nie jest zjawiskiem nowym, a mającym swoje korzenie w postawie Courbeta, Pissarra, konstruktywistów, Bauhausu, Picassa), nie mają wrażliwości na pracę ludzką (ostatnim był Joseph Beuys, który swą instalacją *Łopata z dwoma trzonkami* nawoływał do solidarności pracowniczej). Być może świadczy to o tym, że jesteśmy daleko po wielkim wstrząsie, o tym, że kwestia pracy przeszła do porządku. Jednak bez względu na uwarunkowania, warto jest zgłębiać człowieka przez jego działanie. Taką analizę

człowieczeństwa mamy do dyspozycji w dziełach wieków minionych. Artyści są rzecznikami świata idei, także ci współcześni i nie powinni oni zapominać dzięki czemu aktualizuje się ludzka potencjalność, jak objawia się boska idea człowieka.

Wszystko to, co zostało powiedziane na temat pracy nie oznacza, że tylko w niej objawia się człowiek. Prawdziwy człowiek to przede wszystkim osoba myśląca, rozwijająca się – zatem nie tylko praca zarobkowa jest tym co definiuje godność jednostki. Owszem dzięki pracy, zarobkowej czy nie, człowiek podbija swoją wartość, buduje swoją godność. Czyli godność jest człowiekowi nie tylko dana, ale i zadana.

To wszystko także nie oznacza, że człowiek żyje, aby pracować. Raczej odwrotnie: pracuje, rozwija się, edukuje po to, by bardziej być.

Zastanawiać się można też, czy praca jest wartością trudną do uchwycenia – impoderabilium. W rzeczywistości wszystko poza naturą jest wynikiem pracy ludzkiej. Duch pracy, jej ładunek intelektualny, emocjonalny itp. – w zależności od typu działania – jest jednak czymś co nie narzuca się od razu

i nad czym warto poświęcić czasem trochę refleksji.

Warszawa, 2014 / 2022

## Cierpienie jako źródło i motyw sztuki

Już w potocznej intuicji artyzm związany jest z cierpieniem. W artykule omawiam postaci ze świata sztuki, na których twórczości odcisnął się taki stan (Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Edward Munch, Maurice Utrillo, ekspresjoniści niemieccy i austriaccy, Salvador Dali, Frida Kahlo, Alina Szapocznikow, Jackson Pollock, Mark Rothko, Erna Rosenstein, Jonasz Stern, Katarzyna Kozyra, Pablo Picasso, Francisco Goya), i którzy podejmowali tematykę cierpienia na różne sposoby i w różnych kontekstach, jakie powinny warunkować odbiór dzieł. Cierpienie jako źródło i motyw twórczości artystów skłania mnie do pogłębionej refleksji nad tym zjawiskiem w powiązaniu ze światem sztuki (dociekam istoty cierpienia i powodów obecności jego psychicznego wariantu wśród artystów, a także rozpatruję kwestię wrażliwości twórców na cudze cierpienie, wrażliwości która ma wyraz w podejmowanych tematach z tym związanych), refleksji obecnej w tekście. Temat ten w tak przekrojowym, szerokim ujęciu nie był do tej pory podejmowany, a jedynie

sygnalizowany przez niektórych autorów.

Powiedzmy na wstępie: cierpienie nie jest dobrem, choć mogłoby się wydawać z poniższych wywodów, że jest inaczej (skoro cierpienie jest takie twórcze). Mogłoby się też wydawać, że interesuje ono artystów jako motyw ich prac, ponieważ jest złem, a zło jest przecież interesujące (czasem nawet interesuje ludzi bardziej niż dobro, o czym pisali filozofowie i poeci). Nie. Artyści są zainteresowani złem, ponieważ, jako wrażliwszych od większości, dotyka ono ich szczególnie, ale dotyka po to by z nim walczyli.

Skąd poza wrażliwością, bierze się świadomość zła, cierpienia u artystów? Otóż z samotności wynikającej z uzasadnionego poczucia wyższości nad tłuszcza, której jedynym celem jest bogacenie się dla samego bogacenia i dla konsumpcji. Samotność jest w ich przypadku twórcza, lecz człowiek jako zwierzę społeczne potrzebuje drugiej osoby. Potrzebuje życia w dialogu. Trudno jednak o tradycyjny dialog w przypadku artystów, w których kłębią się niekomunikowalne werbalnie uczucia i myśli. Dlatego są skazani najczęściej na alienację, czasem nawet ją sobie zalecają, o czym za chwilę. Żyjąc w owej

samotności umacniają ją, mimo potrzeby dialogu, budując wieżę z kości słoniowej, z której spoglądają z góry na świat. Stamtąd widzą zło, którego inni ludzie, bo są na dole, dostrzec nie mogą. Wszystkie uczucia i myśli w związku z tym muszą jakoś światu zasygnalizować i dlatego wypuszczają w świat komunikaty w postaci dzieł. Bez separacji, jak pisał Levinas, nie ma lęku przed innym, ale także nie ma chęci wejścia z nim w kontakt.

Zatem wrażliwość jest źródłem alienacji artysty, a ta powodem jego cierpienia. Nie wiem co by Freud powiedział na takie odwrócenie jego tezy, ale cierpienie najczęściej jest źródłem ich sztuki – cierpienie jest źródłem kultury (zresztą taka intuicja już pojawiała się lakonicznie u różnych autorów – najdobitniej u Nietzschego, który pisał, że poeta tworzy swoją krwią, a także *implicite* u Camusa, o czym niżej – ja ją tylko rozwijam i faktem jest, że do tej pory nie doczekała się rzetelnej argumentacji; jest ta intuicja również, w równie szczątkowym wydaniu obecna w potocznej świadomości). Zatem jeszcze raz – samotność może być twórcza. Nic dziwnego więc, że wyalienowany Cezanne zalecał swoim przyjaciółom taki stan. Baudelaire i Van Gogh zdawali sobie sprawę z roli cierpienia w

twórczości, pierwszy z nich stawiał na piedestale melancholię (zresztą od wieków była ona kojarzona z geniuszem), pisał także, że radość jest prostacka, drugi powtarzał za kazaniem swojego ojca–pastora: smutek jest lepszy niż radość. Freud pisząc o sublimacji niezaspokojonego popędu w twórczość artystyczną powinien raczej stonować swoją wypowiedź i zauważyć, że to nie tyle niezaspokojony popęd jest motorem sztuki, co cierpienie w związku z samotnością. To samo tyczy się Balzaca, który głosił, że wielkie dzieła powstają przez wielkie, niespełnione miłości. U Freuda drugi impuls dla sztuki to nerwica (zresztą wynikający z niezaspokojonego popędu). Może powinien być raczej głosić, że jest nim cierpienie – dostrzeganie zła w świecie związane z wrażliwością.

Mówiąc po chrześcijańsku artysta niesie swój krzyż. Piękno zbawi świat. Dostrzeganie absolutności piękna zapobiega nihilizmowi, aksjologicznemu wyłomowi który w historii wypełniały zabsolutyzowane: państwo, naród, społeczeństwo, ekonomia. Nic dziwnego, że Jan Paweł II napisał list do artystów.

Cierpienie moralne, którego powodem był ów nihilizm

od drugiej połowy XIX wieku (szczególnie w Niemczech i Austrii, które nie bez powodu są kolebkami nowoczesnej psychologii, która stała się nagłą potrzebą) eksplodowało w postaci ekspresjonizmu: niemieckiego, austriackiego, ale także polskiego (Weiss i Wojtkiewicz).

Konsekwencją nihilizmu był egzystencjalizm, który szczególnie w wydaniu Camusa mówił o absurdalności życia. Ta absurdalność i nihilizm będące powodem cierpienia napotyka według filozofa na bunt w postaci sztuki, która nadaje życiu człowieka sens.

Droga życia jako *via dolorosa* była udziałem artystów szczególnie takich jak van Gogh, Gauguin, Lautrec, Munch, Maurice Utrillo, Frida Kahlo, Alina Szapocznikow, Jackson Pollock, Mark Rothko, Erna Rosenstein. Choroba psychiczna oraz niepowodzenia van Gogha i przejścia rodzinne, chorowitość oraz depresyjność Muncha odcisnęły piętno na ich pełnej ekspresji, dramatycznej sztuce. Cierpienie fizyczne (po wypadku) i moralne (po zdradach jej męża) były udziałem i motywem twórczości Fridy Kahlo (te wszystkie autowizerunki okaleczonego ciała). Malarstwo było dla Utrilla terapią na jego



udręki psychiczne. Życie i twórczość Erny Rosenstein napiętnowane były przez zabójstwo jej rodziców przez szmalcowników, młodością w getcie. Artystka nawiązując do surrealizmu penetrowała swoją podświadomość, kierując się w ten sposób w określony nurt (surrealizm), ale także dokonując autoanalizy w celu stawienia czoła tragedii i tym samym autoterapii. Podobnie było z Pollockiem, który jako neurotyk nieustannie badał swoją psychikę w celu spojrzenia na całość siebie (ekspresyjna twórczość Pollocka, jego automatyzm będący zapisem podświadomości jest bliższy surrealizmowi niż kabotyńskie obrazy Dalego i Magritte'a). Jung, którego psychologią Pollock się interesował nazwałby to drogą do indywiduacji. Gauguin i Lautrec nie tyle komunikowali w sztuce swoje cierpienie, co odreagowywali je w niej, co widać w zapowiadających fowizm radosnych barwach tego pierwszego (choć niekiedy te kontrasty barwne mają charakter dramaturgii) i w uwielbieniu przemieszanym z pogardą dla światek prostytutek i rozrywki u drugiego. Podobnie rzecz się ma z malarstwem Rothki, przeważnie jest nie tyle zapisem, co odreagowaniem depresji, ale też jest w nim głębia niemożliwa do uzyskania w

optymizmie, jakim pozornie tchnie większość obrazów abstrakcyjnych artysty. Również twórczość Salvadora Dalego, mimo jej kabotynizmu, zawiera pewien zapis zmagania artysty, które nie dawały mu spokoju przez większość życia, nawet gdy był ze swoją partnerką Galą: już w młodości nie mógł określić swojej seksualności, szukał miłości zarówno wśród kobiet jak i mężczyzn (był w młodości partnerem Federico Garcii Lorki). Ta kwestia w jego przekonaniu osłabiała go, co uwidaczniało się w motywach lasek podtrzymujących różne obiekty w obrazach artysty. Również Picasso przeszedł kilka dramatów, które uwidoczniły się w jego twórczości. Pierwszym z nich było samobójstwo przyjaciela Carlosa Casagemasa w 1901 r. Było to dla artysty wydarzenie na tyle traumatyczne, że wraz z nim rozpoczął się melancholijny okres błękitny w jego twórczości trwający trzy lata (rozpoczął się obrazem "Pogrzeb Casagemasa"). Alina Szapocznikow, która przeżyła getto i kilka obozów koncentracyjnych, pozornie zachowała pogodność ducha, niechętnie mówiła po wojnie o swoich przejściach, jednak szczególnie na początku jej twórczości w takich pracach, jak *Ekshumowany* czy *Pomnik dla spalonego miasta* artystka

dała wyraz swoim i powszechnym udrękom. Choroba nowotworowa artystki (rak piersi) spowodowała ją do badania siebie, swojej kruchości. Prace takie jak *Brzuchy*, *Nowotwory*, *Fetysze*, odlewy piersi świadczą o podwyższonej w tym okresie świadomości cierpiącego ciała. Taki sam sens – autoobserwacji – mają prace Katarzyny Kozyry (film i fotografie pt. *Olimpia*) wykonane podczas leczenia choroby nowotworowej.

Podobnie, jak Szapocznikow na początku swojej drogi, Jonasz Stern w późniejszym okresie dawał wyraz swojej traumie związanej z obozem i życiem w getcie lwowskim, które przeszedł szczęśliwie unikając śmierci podczas jego likwidacji. W pracach swych dawał upust nie tylko osobistym cierpieniom, ale także krzywdzie całego narodu – są one, jak zauważyła Krystyna Czerni epitafium dla pomordowanych, anonimowych Żydów, epitafium które rehabilituje odebraną im godność.

Marina Abramovic w swoich performansach daje wyraz zainteresowaniu granicom wytrzymałości swojego ciała i związanemu z tym cierpieniem. Przez bezpośredni kontakt z widzami ma możliwość obserwować ich reakcje na ból artystki, które okazują się wielokrotnie dalekie od empatii, a częstokroć

wręcz okrutne, tak jak podczas performansu, w którym oddała się w ręce publiczności, dając jej do dyspozycji przedmioty, jakimi mogła zadawać jej udręki, co wielu bez zahamowań czyniło.

Jako wyraz cierpienia zniewolonego narodu polskiego trzeba potraktować patriotyczną twórczość Matejki, Grottgera, Malczewskiego, ale także Siemiradzkiego, który przypominał swymi antycznymi scenami o przynależności Polski do cywilizacji Zachodu (w obliczu zaboru rosyjskiego), ale również o tym, że cierpiący zwyciężają (*Pochodnie Nerona*, *Dirce chrześcijańska* ukazują prześladowanych chrześcijan, których wiara ostatecznie opanowała Europę). Podobnie tryumf cierpiących ukazywali artyści na przestrzeni wieków w scenach z męczeństwami świętych (Hans Memling – *Męczeństwo św. Sebastiana*, Antonio Pollaiuolo – *Męczeństwo św. Sebastiana*, El Greco – *Męczeństwo św. Maurycego*, Poussin – *Męczeństwo św. Erazma*, Bernini – *Męczeństwo św. Wawrzyńca*). Ten sam sens miały przedstawienia ukrzyżowań i opłakiwań Chrystusa począwszy od średniowiecza. Wielokrotnie przedstawienia męczeństwa świętych (np. Tycjan – *Męczeństwo św.*

*Wawrzyńca*, Venceslav Cerny – *Męczeństwo św. Wojciecha*) oraz Chrystusa (np. Mathias Grünewald – *Ołtarz z Isenheim*) i Oplakiwanie (Niccolo dell'Arca) były dramatyczne, choć niewzruszoność wobec zadawanych uderzeń, tryumfalność przejawiała się w postaciach świętych najczęściej. Do tego triumfalizmu nawiązuje w klasycyzmie twarz Marata z obrazu Jacquesa Louisa Davida, który jako "święty Wielkiej Rewolucji" upozowany został na wzór męczenników z obrazów minionych epok. Natomiast spokój w *Oplakiwaniu Chrystusa* Andrei del Sarto i w *Pietach: watykańskiej i florenckiej* Michała Anioła wynika raczej z konwencji twórczości tych artystów niż z zamierzonego efektu, co ustaliłem przez porównanie ich dzieł o różnej tematyce.

Cierpienie narodu podczas II wojny światowej utożsamione zostało z cierpieniem Chrystusa w wielkanocnych Grobach Pańskich w kościele św. Anny w Warszawie. Do tej tradycji nawiązywano w licznych instalacjach wielkanocnych podczas stanu wojennego. W ten sposób sakralizowano uderzenie Polski. Temu samemu służyły wystawy w kościołach po stanie wojennym zatytułowane *Pieta Polska*.

Cierpienie innych dotyka artystę czasem równie mocno, jak jego własne, czasem traktuje je jak własne. Tak było z licznymi żydowskimi artystami po pogromach na Żydach, jakie przetoczyły się przez Europę środkową i wschodnią na przełomie XIX i XX w. Artyści tacy jak Maurycy Minkowski (*Ofiary pogromu*, *Po pogromie*, *Wygnańcy*), Leopold Pilichowski (*Pieta*), Samuel Hirszenberg (*Wygnańcy*) ukazali przez wyrazy twarzy i oczu, gesty i kompozycje wyjątkowość cierpienia, które spotyka człowieka od drugiego człowieka, wobec którego, jak pisał Levinas, jego twarz mówi: "nie zabijaj".

Picasso, gdy spotkała zagłada Guerniki w 1937, tragedię tę w sposób dobitny ukazał w tym samym roku. Wydarzenie to dało też asumpt do cyklu *Placząca kobieta* także z 1937r. Te dzieła a także *Masakra w Korei*, również Picassa, należą do tego samego gatunku, co *Rozstrzelanie powstańców madryckich* i *Okropności wojny* Goi oraz późniejszy obraz Wojciecha Fangora *Matka Koreanka*. Wszystkie one są reakcją na cierpienie człowieka zadane przez drugiego.

Motyw cierpienia w sztukach plastycznych uwrażliwia

odbiorcę, i jak pisała Susan Sontag odnośnie fotografii, przygotowuje go do dojrzałości. Dzieje się tak dlatego, że sztuka jest szlachetną dziedziną działalności człowieka. Telewizja, a nawet kino zwykle znieczulają na ten aspekt.

Sztuka, będąca wyrazem heglowskiego ducha czasu, mówi nam o kondycji świata. Szeroka obecność cierpienia w niej od końca XIX po większość XXw. jest wielce wymowna. Oby historia pozostała jako *magistra vitae*, a nie powtarzała się.

Warszawa, 2014

## **Duch XIX wieku a twórczość Aleksandra Gierymskiego.**

### **Co z duchem XXI wieku?**

Choć w Polsce i w Europie w ogóle wystawy sztuki mogą być lepsze, wystawa twórczości Aleksandra Gierymskiego, jaka miała miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie skłaniać powinna do paru refleksji.

*Zeitgeist* – duch czasu był wielkim odkryciem Hegla. Odnosił on to pojęcie także do sztuki, widział sztukę jako emanację ducha epoki, w której powstało. Było to odkrycie, które dało asumpt do kolejnych innowacji w naukach humanistycznych. W historii sztuki kontynuował myśl niemieckiego filozofa Max Dvorak pisząc swoją *Historię sztuki jako historię ducha*. Jako podjęcie i udoskonalenie myśli Hegla należy rozumieć powstanie ikonologii w warsztacie wielkiego historyka sztuki Aby Warburga i jej rozwinięcie przez Erwina Panofskyego. Obaj uczeni usadawiali sztukę w kontekście, pisali nie tylko o dziele, ale i paralelach w innych dziedzinach życia z okresu w którym powstało. Tak powstało doskonałe omówienie przez Panofskyego równoległości między sztuką gotycką a



scholastyką. Faktem jest, że zarówno w jednej jak i drugiej dziedzinie musiał się odbić, i odbił się, swoisty sposób myślenia epoki. Socjologia sztuki, mówiąc o uwarunkowaniach społecznych w jakich powstają dzieła, także w pewnym znaczącym sensie uwzględnia ducha czasu – objawiającego się zarówno w jednostkach, społeczeństwie, jak i artefaktach (wszystkie te czynniki – tzn. jednostka, społeczeństwo i artefakty kształtują się wzajemnie tworząc ów *Zeitgeist*). Inny historyk sztuki – Ernest Gombrich pisał że *Zeitgeist* jest w filozofii figurą metafizyczną i spekulatywną. Hegel nie miał na myśli w tym miejscu żadnej metafizyki, lecz jako analityk historii dostrzegał duch dziejów i *Zeitgeist* zderzając ze sobą poszczególne fakty z przeszłości.

Dowód na istnienie ducha epoki przynosi zderzenie sztuki Aleksandra Gieryskiego ze sposobem myślenia ludzi drugiej połowy XIX wieku, a także z dziełami artystów z innych miejsc w Europie. Obrazy tego polskiego realisty zorientowane są na otaczającą rzeczywistość, na namacalne fakty, podobnie jak powstała niedawno przed nimi filozofia pozytywistyczna i socjologia. Wszystkie te składniki kultury: pozytywizm,

socjologia, realizm w sztuce nie zaistniałyby gdyby nie pojawiła się fotografia, która stała się lokomotywą XIX wiecznego światopoglądu, a konkretnie mówiąc nowego realizmu w metafizyce (czy wręcz odejścia od metafizyki) i epistemologii. Gdyby fotografia pojawiła się nie w 1826 r., a na początku XIX w. Hegel prawdopodobnie musiałby odstąpić od racjonalistycznego idealizmu, bowiem zapis rzeczywistości na materiale światłoczułym jest w istocie dowodem na istnienie świata niezależnego od ludzkiego rozumu, co faktycznie obala heglowską metafizykę i teorię poznania.

Świat istniejący w większym stopniu niezależnie od człowieka stał się przedmiotem zadumy jeśli nie zachwyty. Sprawy nadprzyrodzone musiały na ogół ustąpić tej nowej pasji. Człowiek poczuł, że jest pod panowaniem wielkiej potęgi świata, stąd marksowskie zdanie: „byt kształtuje świadomość” (choć oczywiście chodziło tu przede wszystkim o ekonomię). Trzeba było tę potęgę rozpracować, by móc przystosować się do niej, ale i by świat przystosować do siebie. I tu ponownie trzeba wspomnieć pozytywizm i realizm w sztuce, które analizują rzeczywistość, posługują się faktami.

W takiej atmosferze, czy właśnie: w takim duchu epoki pojawiła się twórczość Aleksandra Gieryskiego, nieco wcześniej barbizończyków czy Gustave'a Courbeta, a równoległe – Józefa Chełmońskiego i plenerowe, a zatem także zorientowane na rzeczywistość (tworzone wprawdzie przez pryzmat wrażeń), malarstwo impresjonistów. Na polskiego realistę fotografia oddziaływała wręcz wprost: posługiwał się zdjęciami jako wzorami dla swoich obrazów. W tym duchu czasu należy usadzić zainteresowanie Gieryskiego otoczeniem: handlarzami na starówce, pomarańczarką na powiślu, piaskarzami, Żydami odprawiającymi modlitwy, barkami na Sekwanie, architekturą z ludźmi na jej tle lub bez nich. Aspekt metafizyczny wtrącił się wprawdzie w jego obrazie Anioł Pański, ale w kontekście pracy i wsi polskiej, o których mówi to dzieło przede wszystkim.

Realizm w sztuce, także Gieryskiego, był swoistym podjęciem odwiecznej zasady *mimesis* – naśladowania rzeczywistości w sztuce, swoistym bo wzbogaconym o badanie faktów.

Znamienne jest, że gdy w filozofii panował realizm

metafizyczny, jak u Arystotelesa czy św. Tomasza z Akwinu, zasada *mimesis* w sztuce – skupiona na otaczającej rzeczywistości – była w owych filozofiach czymś co podnoszono z szacunkiem. Idealista Platon natomiast, dla którego sztuka naśladuje rzeczywistość, która naśladuje świat Idei, jest naśladownictwem naśladownictwa, a zatem czymś podwójnie wtórnym i w związku z tym niegodnym uwagi. Zawsze, gdy następowały zwroty idealistyczne w światopoglądzie i gdy filozofia sięgała szczytów abstrakcji, sztuka stawała się oderwana od rzeczywistości. Tak było za Kanta, Hegla, tak było za Husserla (abstrakcjonizm w sztuce). To właśnie owe duchy kolejnych epok. Stopniowo wspomniane realistyczne aspekty owych filozofii, wraz z zainteresowaniem rzeczywistością (przyrodą) franciszkanizmem z czasem zaczęły oddziaływać także na sztukę, która w następstwie zwróciła się w renesansie w stronę – zorientowanego na rzeczywistość widzialną i człowieka – antyku oraz świata doczesnego.

Powiedzieliśmy, że realizm Gierymskiego był analogiczny do pozytywizmu (proweniencji francuskiej) w ówczesnej filozofii. Trzeba tu nadmienić, że pozytywizm polski,

który mówił o pracy organicznej i pracy od podstaw po przegranym powstaniu styczniowym, który zrywał z romantycznymi porywami serca i idealizmem miał dla sztuki także wielkie znaczenie. Matejko od podstaw nauczał swymi dziełami Polaków historii, by budować ich świadomość polityczną, za czym optował przyjaciel malarza – historyk Józef Szujski. Gierymski natomiast, podobnie jak w dziedzinie literatury Bolesław Prus, swymi dziełami uczył wrażliwego, ale jednocześnie trzeźwego obserwowania świata, by odnaleźć w nim swoje miejsce i działać od podstaw na rzecz jego poprawy.

A co z duchem naszego czasu? Nie jest on samorzutnym zjawiskiem, lecz rodzi się przez dekryty takie, jak *Traktat Lizboński* i innych instytucji. Wielu artystów, naukowców stosuje się do nich, a nie przemawia przez nich *Zeitgeist*.

Duch Czasu ulotnił się.

Warszawa, 2014

## **Sztuka wobec rozumu.**

### **Reklama w Polsce**

Minął ponad tydzień, od kiedy zbieram w sobie refleksje po zobaczeniu wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zorganizowanej w ramach projektu „Warszawa w budowie”. Ekspozycja dotyczyła zagospodarowania przestrzeni publicznej przez reklamę od XIX wieku do dziś. Zanim jednak przystąpię do krótkiej krytyki jej samej, krytyki która nasuwa się sama, pragnę przedstawić kilka moich przemyśleń na temat oddziaływania reklamy. Na pewno już to, że wystawa skłania do jakichkolwiek konstatacji świadczy, mimo jej braków, o jej wartości.

Po wyjściu z muzeum uderzyło mnie, jak zmieniło się podejście do odbiorcy przez twórców reklamy i, niewątpliwie, zamawiających ich projekty. Najbardziej humanistyczny stosunek do otoczenia mieli według mnie projektanci reklam w 20-leciu międzywojennym i artyści polskiej szkoły plakatu – zjawiska, którego obecności w przestrzeni miejskiej nie omówiono na wystawie.

Reklama uprawiana przez polskich konstruktywistów: Szczukę, Stażewskiego, Berlewiego – racjonalna i konceptualna – odnosiła się do człowieka, jak do *homo rationalis*, jakim w istocie jest mimo szerzącego się przekonania od momentu zgłębienia jego podświadomości, że jest on zwierzęciem nieracjonalnym. Zbyt wielkie są osiągnięcia umysłowe człowieka na przestrzeni wieków, by zaprzeczać jego racjonalności. I właśnie do rozumu skierowana jest omawiana reklama, docenia ona i łechce, mówiąc po Baudelaireowsku, intelekt człowieka. Również artyści polskiej szkoły plakatu, stosując podobnie jak tamci, ale w innym wydaniu, lapidarną formę, niedomówienia i sugestie, byli apologetami rozumu. Zarówno reklama XX lecia, jak i te późniejsze plakaty filmowe, teatralne, muzyczne, które są swoistą, ale jednak reklamą, skłaniały człowieka do świadomego wyboru. Jest to stosunek zupełnie przeciwny do tego, jaki panuje w dzisiejszej reklamie, która naruszając intymność odbiorcy, wdziera się, przekrzykiwaniem się, do jego podświadomości. Dzisiejsza reklama w sposób wulgarny manipuluje społeczeństwem.

I właśnie faktu, że ta swoista reklama lat 60. stanowiła,

oprócz tego co tu zostało powiedziane, ważny element ikonosfery (zresztą zawsze reklama będzie stanowić jej istotny składnik, skąd płynie duża odpowiedzialność twórców reklamy) radość dla oczu ulicznych przechodniów, że był to wówczas krótki okres, kiedy fragmenty ulic stawały się galerią wielkiej sztuki, będącej w kontraście do całości szarej i ponurej rzeczywistości – były taką galerią chyba po raz ostatni w dziejach (pierwszy raz za sprawą plakatu secesyjnego – o czym wystawa również nie mówiła) – o tym na wystawie nie było powiedziane ani słowa. Szkoda.

Warszawa, 2012



## **Każdy człowiek jest istotny.**

### **"Artist is present" Mariny Abramovic**

Mam mieszane uczucia co do performansu jako zjawiska w sztuce. Może zostanę uznany za mało postępowego, ale uważam, że jeżeli nawet wyrafinowana idea nie zostanie przełożona na rzetelne, namacalne dzieło nie może ona pretendować do sztuki. Dlatego sztuki konceptualnej lat 60. i 70., której konsekwencją *notabene* było zjawisko performansu nie zaliczałbym do tej kategorii, chociaż według mnie idea w sztuce jest najistotniejsza. Sztukę konceptualną należałoby raczej uznać za teorię sztuki, zaś performans przeważnie – i tu się narażę – jako ekshibicjonizm. Jednak do akcji Mariny Abramovic w ramach jej retrospektywy "Artist is present" ("Artystka jest obecna") w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 2010 r. mam stosunek bardziej pozytywny. I chociaż trudno mi włączyć tę akcję do kategorii sztuki, ma ona wiele jej cech. Tymi cechami są przekazywanie i wzbudzanie przeżyć (przeżyć swoistego piękna sytuacji o którym zaraz wspomnę), jednak nie stanowią one warunku wystarczającego, tak jak

piękno niektórych tekstów filozoficznych, choć zachwyca, nie decyduje o tym, czy można by je włączyć do sztuki. Faktem jest też, że rzetelna praca nad wybitnym dziełem sztuki ma swój odpowiednik w ogromnym zaangażowaniu performerki w swoją pracę. Akcji, o której tu mowa poświęciła ona 3 miesiące, 7 godzin dziennie. W sali muzeum zostały ustawione dwa krzesła i między nimi stół. Na jednym z krzeseł siedziała Marina Abramović wymieniając spojrzenia i niekiedy delikatne gesty ze zmieniającymi się widzami–uczestnikami performansu. Z czasem został usunięty stół, bowiem, jak wyraziła się performerka w filmie dokumentalnym (właśnie pokazywanym w kinach) o niej, nabrała śmiałości do zmniejszenia dystansu z uczestnikami akcji. Performens okazał się dialogiem, który jak każdy rzetelny dialog prowadził do pewnej idei. Tą ideą było przeżycie "tu i teraz" – bardzo buddyjska koncepcja, która ma najwyraźniej (wnioskując z treści wspomnianego filmu) wielkie znaczenie w życiu i działalności Mariny Abramovic. Wspomniane piękno sytuacji polegało na tym, że widzowie–uczestnicy bardzo przeżywali, czasem wręcz płacząc, bijące z jej twarzy zaangażowanie, szacunek i uczucia. Na pewno nie bez

znaczenia dla owych przeżyć była świadomość, że ma się tak bliski kontakt z osobą będącą ikoną sztuki współczesnej. Jednocześnie uczucia widza–uczestnika musiały pobudzać emocje u performerki i w ten sposób tworzyło się *perpetuum mobile* uczuć, jakie moglibyśmy, gdybyśmy się tak nie śpieszyli, zaobserwować w codziennym życiu. Performens, i w tym także tkwi jego piękno, uzmysławiał, że każdemu człowiekowi, jego istnieniu należy się uwaga, o czym nawet nie możemy pamiętać w naszym codziennym życiu. Każdy zasługuje na uwagę, bo jest nosicielem w sobie całego świata, jednocześnie współkreuje ten świat – każdy człowiek jest istotny.

Warszawa, 2012

## **Ekspresjonizm jako znak czasu**

Nie przez przypadek ekspresjonizm, psychologia eksperymentalna i psychoanaliza zrodziły się w Niemczech i w Austrii. Historia sztuki daje wgląd w typ psychiki narodów niemieckojęzycznych w sposób szczególny. Ich nieszablonowa sztuka, niepodporządkowana dyktatom i płynąca z uczucia mówi o Niemcach i Austriakach jako narodach wyjątkowo emocjonalnych. Między innymi miniatury z IXw., *Ukrzyżowanie Grünewalda*, nurt *Burzy i Naporu*, wreszcie ekspresjonizm w sztuce świadczą o tym, że Niemcy przeważnie nie byli zainteresowani, używając sformułowań historyka sztuki Ernsta Gombricha, przedstawianiem tym co wiedzieli czy tym co widzieli, lecz tym co czuli. Dzieła mówią, że byli i są bardzo rozemocjonalizowani (mimo opinii o racjonalności czy wręcz racjonalizmu narodów germańskich). Nie możemy mieć wglądu do źródeł ich emocji sprzed wieków, jednak ekspresjonizm niemiecki i austriacki z początku XX w. jako wyraźny symptom Ducha Czasu lub, z drugiej strony, sprzeciw wobec niego,

można przeanalizować od fundamentów, co postaramy się uczynić.

Pojawienie się w Niemczech i Austrii równolegle psychologii eksperymentalnej, filozofii Nietzschego, psychoanalizy i ekspresjonizmu mówi o tym, że wiele niepokoju burzyło się podskórnie u Germanów.

Psychoanaliza podobnie jak nieco wcześniej psychologia eksperymentalna Wundta była odpowiedzią na zapotrzebowanie miejsca i czasu. Miała za cel ujawnienie źródeł i leczenie neuroz, które według Freuda powstają wskutek wypierania złych doświadczeń, jakie w następstwie przechowują się w nieświadomości (Niemieckie *Unbewusste* mylnie tłumaczone jako „podświadomość”) i napierają na część świadomą (*Ego*) psychiki. Kultura, która nie pozwala realizować człowiekowi wszystkich pragnień jest także według Freuda źródłem cierpień, owych neuroz.

Za prekursora psychoanalizy uważa się, raczej słusznie, Nietzschego. W swojej *Genealogii moralności* pisał, że niezaspokojone instynkty i pragnienia burzą się w głębi człowieka i wcześniej czy później niepokój z tym związany

wyływa na wierzch. Nietzsche, który gardził nihilistyczną kulturą XIX w. sam popadł w nihilizm negując wszystkie wartości, które Europę zaprowadziły do tego miejsca. Przepowiadał upadek dotychczasowej kultury i nadejście nowej – dionizyjskiej, która pozwoli według niego realizować się instynktom, pragnieniom, będzie oparta na sile (a nawet przemocy). Prorokował w *Tako rzecze Zaratustra* nadejście nadczłowieka. Między nim a zwierzęciem, według niego człowiek stanowi pomost. I tu dochodzimy do ekspresjonistów niemieckich, którzy inspirowali się filozofią Nietzschego i wieszczili przemianę rodzaju ludzkiego (Por. Bassie Ashley, *Ekspresjonizm*, Warszawa 2006) Powstała nawet w Dreźnie grupa o nazwie *Brücke (Most)*, która odnosiła się do wspomnianej książki myśliciela (por. Tamże).

W malarstwie ekspresjonistów niemieckich i austriackich widać wyraźnie przeciwstawienie się kulturze, która z jednej strony jest według nich obłudna, a z drugiej nie pozwala zaspokoić pragnień. Brutalna często forma dzieł ekspresjonistycznych jest typowa dla neurotyków, którymi targają ciągle napięcia i sprzeczności: widzieli współczesną im

kulturę jako niemoralną, zaś moralność uważali za coś, co nie pozwala żyć pełnią życia.

Neuroza tego czasu może mieć też freudowskie wyjaśnienie. Narody i społeczeństwa europejskie były przekonane o upadku, nihilizmie ówczesnej kultury, jednak strach z tym związany szybko został wyparty i przykryty zabawami i cukierkową architekturą. Tłumiony strach ów jednak przedostał się na zewnątrz pod postacią wielu dzieł ekspresjonistów.

Awangardę artystyczną, w tym także ekspresjonistów mierzyła ówczesna kultura do tego stopnia, że oczekiwali nadejścia wojny, która przyniesie nowy porządek i zgodnie z wyznawaną przez wielu z nich teozofią – epokę ducha. U Kandinskyego tworzącego w Niemczech, wynalazcy malarstwa abstrakcyjnego w bardzo ekspresyjnym wydaniu pojawiają się wizje przypominające potopy, które niszczą stary świat i przynoszą nowe, jeźdźcy apokalipsy, którzy byli częstym motywem u ekspresjonistów czekających na przełom i nadejście lepszych czasów (por. tamże). Wojna jednak nie przyniosła poprawy lecz spustoszenie w Europie i traumy. Wiele dzieł, w

tym Georga Grosza, Ernsta Kirchnera ukazuje mroki wojny i czasów po niej.

Naziści uznali sztukę ekspresjonistów za jedną ze „zdegenerowanych sztuk”. Ich dzieła były wycofywane z miejsc publicznych, niektóre niszczone. W Niemczech po 1933r. uznano ją za bolszewicką, w ZSRR za faszystowską. Tymczasem ekspresjonizm niemiecki i austriacki jest symptomem tego co doprowadziło do obu totalitaryzmów – odejścia od europejskich wartości absolutnych, o które można by się oprzeć. Ludzkość, która przez to straciła poczucie bezpieczeństwa wypełniła pustkę po dawnych wartościach absolutnych, które od antyku fundowały cywilizację europejską (prawda, dobro, piękno), zabsolutyzowanymi pojęciami ekonomii, narodu, społeczeństwa, państwa.

Jak pisał Carl Gustav Jung, Niemcy w międzywojniu coraz bardziej bali się odpowiedzialności za swoje życie w trudnych czasach i przelali ową odpowiedzialność na jednostkę – Hitlera. W tychże trudnych czasach zobaczyli w nim uosobienie archetypu Zbawiciela. Neuroza drugiej połowy XIX i początku XX w. przekształciła się w zbiorową psychozę –



Niemiec wyparł się świadomego życia, został nieświadomą marionetką.

Warto również przywołać ekspresjonizm abstrakcyjny w USA po II Wojnie Światowej. Oczywiście to najbardziej znana amerykańska sztuka tamtego czasu z powodu jej wykorzystania przez rząd do walki ideologicznej z ZSRR z racji wyrażania się w niej zachodniego indywidualizmu w opozycji do radzieckiego kolektywizmu, komunizmu. Jednak nie tylko ten fakt powoduje, że malarstwo tego nurtu jest tak znaczące. Przyczynia się do tego także to, że wyraża ono stan ducha ówczesnych społeczeństw Zachodu, żyjących w traumie po II Wojnie Światowej i w stanie strachu wobec zagrażającej wojny nuklearnej. Najznamienitszym przykładem jest tu twórczość Jacksona Pollocka, neurotyka który postanowił zgłębić swoją nieświadomość. Do tego celu uznał za najlepszy środek technikę *drippingu* – rozlewania farby na zasadzie, jak to mówił, kontrolowanego przypadku. Technika ta jest odpowiednikiem automatyzmu w poezji wynalezionej przez twórcę manifestu surrealizmu Andre Bretona. Poeta ten podobnie jak inni surrealiści zainspirowali się naukami Freuda. Także Picasso miał

epizod twórczy w tym nurcie i panseksualizm freudowski wyraził się w jego sztuce pt. *Pożądanie schwymane za ogon* (skoro w nieświadomości drzemią m.in. instynkty seksualne, wiersz czy sztuka pisana techniką automatycznego przelewania na papier słów, często na zasadzie wolnych skojarzeń, pozwala uchwycić tytułowe pożądanie). Technikę automatyzmu w malarstwie – *drippingu* wynalazł, nie jak to często się słyszy Pollock, lecz surrealista Max Ernst. Czyli surrealiści inspirowali się nieświadomością, Pollock także, jednak przede wszystkim jako miłośnik Junga – nieświadomością zbiorową.

Jung pisał, że aby zgłębić nieświadomość zbiorową, należy przejść do niej przez nieświadomość osobniczą i to też czynił Pollock. Czynił tak, gdyż z nauk szwajcarskiego psychologa wiedział, że neuroza jaka mu dokuczała bierze się m.in. z tłumienia treści nieświadomości zbiorowej. Autoterapia artysty jednak skończyła się klęską, bowiem jego problemy psychiczne ostatecznie doprowadziły go do alkoholizmu, a ten do śmiertelnego wypadku samochodowego.

Zgłębianie nieświadomości może przynieść wiele dobrego (indywiduacja). Pollock nie wiedział jednak, że należy

być z tym ostrożnym, gdyż zalanie umysłu treściami  
nieświadomości powoduje schizofrenię.

Warszawa, 2017

## Guercino

Wystawa Guercina w Muzeum Narodowym w Warszawie ukazuje ewolucję i różnorodność w twórczości siedemnastowiecznego artysty – różnorodność technik i różnorodność w samych technikach (w malarstwie, rysunku i grafice). W jednych rysunkach i grafikach widać klasyczną harmonię, w innych dramaturgię, w jeszcze innych patos. W jednych obrazach olejnych jest patos w innych dramaturgia (choć ta druga jest w większości dzieł), a w *Mistycznych zaślubinach Katarzyny Aleksandryjskiej* – frywolność. Ten pierwszy natomiast ujawnia się szczególnie, i zresztą stosownie, w *Ukrzyżowaniu* wieńczącym wystawę. Jedne obrazy mają tendencję do harmonijnego zestawiania pokrewnych barw (w czym malarz uzyskał mistrzostwo na miarę holenderskich mistrzów) – szczególnie brązów, które w baroku uznano za stosowne do ukazywania powagi, jaką charakteryzują się także dzieła Guercina. W drugich, tych późniejszych, wyraźne jest niekiedy harmonizowanie barw przez ich opozycję – *Św. Jan Chrzciciel na pustyni*, niebiesko–czerwone szaty starca z *Syna* ]

*marnotrawnego*, które niewątpliwie miały podkreślać wagę ojcostwa. W tym drugim obrazie poza postacią ojca kolory harmonizują przez swoje pokrewieństwo – utrzymane są ciągle w różnorodnych brązach. Taka harmonia dominuje w twórczości Guercina.

Tytuł niedzielnych wykładów towarzyszących wystawie w MNW "Mistrz barokowych kontrastów" mówi oczywistą prawdę o baroku – jego kontrastach wzmagających dramaturgię, będących sposobem na mocne oddziaływanie w kontrreformacyjnej, potrydenckiej sztuce. Faktycznie też, jak na barok przystało, Guercino używał silnych kontrastów światłocieniowych. Jednak dominujące harmonizowanie barw przez ich pokrewieństwo – głównie brązy – (wcale też nie takie rzadkie w baroku) sugeruje, że artysta chciał bardziej osiągnąć powściągliwą powagę niż efekt penetrujący świadomość i podświadomość widza.

Wyraźna jest także ewolucja malarstwa mistrza z Cento. Od cierpkich w wykonaniu i w kolorystyce obrazów z lat ok. 1615, w których cienie wydają się nałożone (np. *Modlący się św. Karol Boromeusz, Wniebowzięcie Marii Panny*), po soczyste

malarstwo po 1618, w którym wyciągnięte są wnioski z lekcji Leonarda da Vinci na temat sfumato. W *Św. Sebastianie ratowanym przez anioła* widać w jego szkicowym ujęciu pewność ręki włoskiego artysty.

Na wystawie jest także jego główne dzieło: *Et in Arcadia Ego* z 1628. Mówi ono o wszechobecności śmierci, stanowi memento mori – dość majestatyczne przez wystawienie dzieła w odosobnieniu. Może skłoni odwiedzających wystawę do sensownego wykorzystania swojego życia? Guercino może w tym pomóc. Agnieszka Morawińska, dyrektor Muzeum ma najwyraźniej – biorąc pod uwagę tę i pozostałe wystawy za jej kadencji – bardziej uniwersalistyczne podejście niż jej poprzednik Piotr Piotrowski, za którego urzędowania zorganizowana została ideologiczna wystawa "Ars Homo Erotica", która poza ideologią (i zideologizowaniem wielu dzieł po wyrwaniu ich z właściwego im kontekstu) nie miała nic do przekazania.

Warszawa, 2012

## O polski dialog Kościoła z artystami

Tym co zbliża jednostki, grupy, społeczności to przede wszystkim wspólnie wyznawane wartości. Dlatego jest możliwy pełny dialog między państwami Unii Europejskiej opartymi tak jak ona na fundamentach chrześcijańskich i humanistycznych. Porozumienie z narodami islamskimi i azjatyckimi jest utrudnione przez różne systemy pojęć o świecie. Ze względu na ten ostatni fakt, tak bardzo są dziś w cenie specjaliści do spraw dialogu międzykulturowego wśród polityków i intelektualistów oraz ekumenicznego w Kościele. O potencjale dialogicznym Kościoła, poza wspomnianym ekumenizmem, świadczy także zainspirowanie się pojęciem pracy z myśli marksistowskiej jako zasadniczego pojęcia dla antropologii filozoficznej (encyklika *Laborem exercens* Jana Pawła II; pojęcia oczywiście wzbogacone przez myśl chrześcijańską o wymiar duchowy i transcendentálny), a także zaczerpnięcie hasła sprawiedliwości społecznej.

Skoro była możliwa nić konstruktywnego porozumienia między myślą Kościoła, a filozofią ateistyczną, tym bardziej jest

możliwy dialog na gruncie wartości humanistycznych ze współczesnymi artystami.

W minionych wiekach porozumienie artyści – Kościół było bardziej oczywiste ze względu na wyznawanie przez obie strony tych samych – absolutnych wartości. Dziś, kiedy artyści ulegają pokusie relatywizmu, sami są niechętni wobec absolutystycznego aksjologicznie chrześcijaństwa. Kościół natomiast nie dostrzega w ich pracy, gdy on jest, humanizmu. Widzi zaś głównie obrazoburstwo, posługiwanie się symbolami i przedmiotami czci do czczych celów.

Oczywiście, że artysta, kiedy posługuje się pewnymi symbolami religijnymi ma obowiązek znać ich sens i znaczenie dla wiernych. Ma obowiązek zgłębiać kwestie kulturowe, by wiedzieć do jakiego punktu wolno mu się posunąć. Jeśli chce sprowokować w celu zwrócenia uwagi na określone zjawisko, tak jak to uczyniła Dorota Nieznalska w swej *Pasji* czy Jacek Markiewicz w *Adoracji* musi głęboko się zastanowić czy prowokacja ta posłuży do dyskusji nad ideą, czy będzie raczej problemem samym w sobie – przesłaniającym ideę, o czym pisał w swej najnowszej książce *Bluźnierstwo. Między grzechem*



a przestępstwem ks. Andrzej Draguła.

Warto jednak, żeby Kościół również spojrzął bez triumfalizmu na swoje relacje z artystami na przestrzeni wieków. Czy to był dialog współpracy, czy raczej podporządkowanie sobie sztuki – szczególnie po Soborze Trydenckim, gdy artyści, kiedy pracowali dla Kościoła, mieli obowiązek współpracować z teologami w celu wiernego oddania prawd wiary? Ten ostatni fakt wskazuje na to, że nie interesowała Kościoła artystyczna interpretacja, lecz jedynie prawowierność. Świadczy o tym także postawienie przed Inkwizycją Veronesego i El Greca, gdy ci podjęli zestawienia *sacrum* z *profanum* (Veronese namalował *Uczkę w Kanie Galilejskiej* umieszczając ją w dworskim otoczeniu, El Greco do malowania świętych posługiwał się modelami spośród biedoty), co zostało potraktowane jako bluźnierstwo.

Przypadek taki jak danie pełnej dowolności przez papieża Juliusza II Michałowi Aniołowi przy malowaniu sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej należy w dziejach relacji między Kościołem a artystami do XX w. do rzadkości.

W Polsce XX – wiecznej wystąpiły jednak momenty

dialogu szczególne. Najpierw podczas II wojny światowej, kiedy Kościół był jedynym zleceniodawcą artystów, i który udostępniał świątynie dla ich własnych wizji, w które nie ingerował (np. Wielkanocne Groby Pańskie realizowane w kościele św. Anny w Warszawie). Sytuacja powtórzyła się w czasie stanu wojennego, gdy w wielu kościołach w całej Polsce na nowo podjęto temat Grobów Pańskich realizowanych przez artystów w odniesieniu, jak i wtedy, do dramatycznych realiów oraz organizując Biennale Młodych „Droga i Prawda”, udostępniając wnętrza świątyń na wystawy dzieł świeckich. Można zatem powiedzieć, że względem czasów Veronesego i El Greca nastąpił ogromny postęp – Kościół zaczął dopuszczać konfrontację *sacrum* z *profanum*.

Również polski świat sztuki zaoferował coś Kościołowi. Ku chwale prawd, które głosi zorganizowano w 1984 r. w BWA w Gorzowie Wielkopolskim I Biennale Sztuki Sakralnej, która to impreza powtarzana była jednaście razy do 2004 r.

Podnoszona od wielu lat kwestia współpracy artystów z teologami nie rozwiązałyby problemu dialogu świata sztuki z Kościołem, a doprowadziłyby jedynie do ponownego

podporządkowania, wyzbycia się wolności, która jest artystom tak cenna i którą z misjonarskim niekiedy poczuciem propagują. Nawet Jerzy Nowosielski – artysta i teolog – twierdził, że takie podporządkowanie nie ma racji bytu, gdyż artysta również w kwestiach sztuki sakralnej ma prawo do inwencji. Dodajmy – inwencji która wzbogaca nie tylko sztukę.

Nie chodzi też o to by artyści tworzyli dla Kościoła dzieła wyłącznie o tematyce religijnej. Pozostając przy swoich tematach, które w wielu przypadkach opierają się o humanizm, mają prawo oczekiwać od Kościoła zrozumienia. Jeśli coś jest dyskusyjne, tym co stosowne nie jest oburzenie lecz dyskusja – będąca również częścią dialogu, bardzo twórczą częścią.

Nie tracąc z horyzontu kwestii czci i poszanowania wobec *sacrum* i uczuć religijnych, wspomniany ks. Draguła podkreśla prawo artystów do wolności, a nawet prawo do krytyki religii czy też określonych typów religijności i jawi się tym samym jako osoba, która chce wejść w dialog ze światem sztuki, rozumiejąc jej istotę i potencjał polemiczny (ksiądz nazywa go publicystycznym). Na dyskusji z artystyczną

kontestacją można wiele zbudować.

Warszawa, 2013

## Zmysłowość i refleksja w *Przeszłości grzesznika* Żmurki



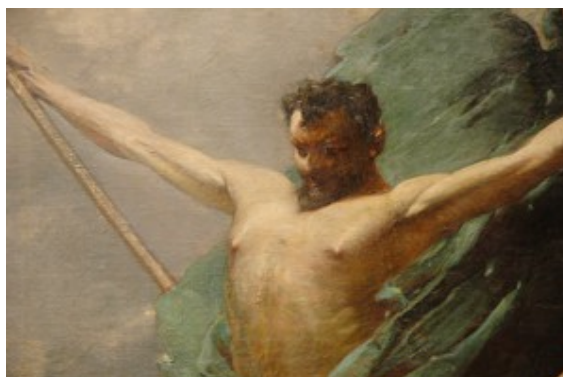
Franciszek Żmurko, *Przeszłość grzesznika*, 1895,  
Muzeum Narodowe w Warszawie

Nic dziwnego, że obraz *Przeszłość grzesznika* (1895 r.) przywołuje nam na myśl zmysłowe malarstwo XVIII wieku – jego twórca, Franciszek Żmurko, choć wykształcony u Jana

Matejki i w Monachium – m.in. pod kierunkiem Józefa Brandta, a więc w duchu historyzmu, czerpał formalne inspiracje z twórczości Tiepola. Obok zmysłowości – cielesności z jednej strony i (neo)barokowego oddziaływania na zmysły – dzieło Żmurki jest nasiąknięte etyczną refleksją wyrażającą się zarówno w konwencjonalnych (dla zrozumiałości wśród odbiorców), ale i stosownie przemyślanych po swojemu alegoriach oraz symbolach, jak i w ekspresji postaci. Obraz przemawia i do świadomości i do nieświadomości (podświadomości) odbiorcy, a moralizatorstwo przy użyciu alegorii jest także kontynuacją nauk zawartych w XVII i XVIII wiecznym malarstwie. Jednak nazwanie Żmurki epigonem byłoby niesprawiedliwe. Zarówno zmysłowość, jak i refleksja zostały doprowadzone w tym dziele, w obrębie jego tematu do granic. Etyczna refleksja na temat zmysłowości to reakcja na rozwijający się materializm i dekadencję wśród społeczeństwa w XIX wieku.

Choć głównym bohaterem sceny jest starzec, który ma za sobą swoje życie, symbolizowane przez morze za jego plecami, i przed którym w postaci kuszących, zmysłowych kobiet

materializuje się wspomnienie jego cielesnych uciech z młodości, to centralne miejsce w obrazie zajmuje alegoria czasu – czasu, który jest bezwzględny (nieuchronność przemijania – słusznie przecież, szczególnie w tym obrazie kojarzona ze zbliżaniem się śmierci, wyraża kosa – odwieczny atrybut czasu – Chronosa, Saturna), któremu wszystko podlega oraz w którym zawiera się każdy byt i zdarzenie (takie było newtonowskie rozumienie czasu, jakie panowało jeszcze przez 12 lat od momentu powstania dzieła Żmurki – do pojawienia się teorii Einsteina).



Postać ta (czas; il. na stronie poprzedniej) wie o swoim znaczeniu, dlatego przemierza przestrzeń obrazu z wypiętą

piersią i z szyderyczym uśmiechem dając do zrozumienia: "Twoje życie, stary człowieku, dobiega końca, a to twoja przeszłość, która była jak była, nie powróci już".

Żmurko ukazuje nam istotę starości, która dotyczy nie tylko ciała, ale i duszy. Starzec, będący w porcie swojej podróży, nie jest zaślepiony wizją (a jest się czym zauroczyć – siedem kobiet, jakby siedem grzechów głównych, jest wyjątkowo ponętnych, jak zwykł Żmurko malować płęć piękną). Jego postawa wydaje się refleksyjną, jest świadomy że zbliża się kres – przyszła chwila na rachunek sumienia i bez szyderyczego uśmiechu Czasu wie, że jego młodość już nie powróci. Swoją lirę raczej odkłada on niż chwytą – to nie jest czas na zmysłowe przyjemności, to pora na rozmyślania, podsumowania. Zerwana struna przypomina zgrzyty w symfonii życia (siedem naciągniętych strun symbolizowałyby harmonię – jak siedem sfer niebieskich z myśli starożytnej Grecji; jedna z siedmiu zerwanych strun to dysonans, co dodatkowo unaocznia nam, że życie starca dalekie było od doskonałości). Instrument muzyczny w dziele sztuki to także symbol ulotności (jak ulotna jest muzyka) i przemijania – aspektów, których obecność w



obrazie jest tym samym potęgowana (w dodatku złamane drzewo przy którym siedzi starzec to kruchość i przemijanie). Mężczyzna jest w wieku, w którym pogłębia się ich świadomość, jest się w wyraźnej konfrontacji z czasem.

Franciszek Żmurko ukazuje nie tylko piękno, ale i prawdę, która nie zawsze jest cudowna, lecz dążenie do której pozwala żyć świadomie.

## „Piękno zbawi świat”

– tak pisał Dostojewski, ale ostatnie sto lat jest czasem systematycznej ucieczki od piękna. Przez artystów, ale i przez kuratorów i krytyków. Dlaczego? Jest kilka powiązanych ze sobą powodów. I choć nie potępiam w całości estetyki klasycznej, tak jak to czyni wielu współczesnych teoretyków sztuki, to paradoksalnie między innymi, jeśli nie przede wszystkim ta właśnie dziedzina ponosi odpowiedzialność za ów stosunek do piękna. Filozofia sztuki na przestrzeni wieków stopniowo odchodziła od jego ujęcia metafizycznego, przeważnie skupiała się na pięknie jako harmonii, umiarze i proporcji (a więc powróciła do starej teorii, oddającej wprawdzie trafnie, ale wierzchnią warstwę piękna) nie wnikając w głęboką istotę piękna. Estetyka zapomniała, aż zapomniała całkowicie o platońskim (i prawdziwym) powiązaniu wartości: piękna, dobra i prawdy, o ich współdziałaniu jako istocie sztuki – bo sztuka i piękno mają swoją istotę wbrew powszechnej teorii antyesencjalistycznej. Wreszcie estetyka oświeceniowa

wpoła pogląd, że sztuka ma dawać przede wszystkim przyjemność. Sprowadzając piękno wyłącznie do harmonii, proporcji i umiaru, uznano za nie ład i taką właśnie *de facto* ładnością, a nie pięknem zajęła się abstrakcja geometryczna i ową przyjemność miała ona dawać (choć należy się uznanie dla logiki barw wielu dzieł abstrakcji geometrycznej). Czyli piękno zbanalizowano. Do tego pojawiły się w XX wieku wielkie wojny, problemy egzystencjalne wynikłe z kwestii politycznych, społecznych i ekonomicznych, wobec których tak banalnie ujmowane piękno stało się nieistotnym, jeśli nie drażniącym aspektem świata. Obserwując taki banał, a nie wiedząc o prawdziwej naturze piękna, nie rozumiejąc go, liczni artyści uciekli od tego w epatowanie brzydotą (która zresztą owszem może być ciekawa, a nawet – paradoksalnie – piękna), skandalem, w których zaczęto widzieć skuteczne narzędzia w podsuwaniu artystowskich rozwiązań kwestii nękających świat. Oczywiście wchodziła tu w grę również, z czasem coraz bardziej nieoryginalne, dążenie do kultywowanej oryginalności i jako rzekoma trampolina dla, równie kultywowanego, postępu – zwykła kontestacja tradycji, ale to są oddzielne zagadnienia.

Krytycy i kuratorzy zaczęli w pewnym momencie wtórować tym artystom. Nie zastanawiają się, np. Anda Rottenberg i Maria Anna Potocka, nad istotą sztuki i piękna, bo gdyby doszły do takiej istoty rzeczy, nie mogłyby uznać wielu twórców za artystów, nie miałyby czemu kuratorować. Łatwiej jest i lepiej w związku z tym zaprzeczać istnieniu esencji sztuki (antyesencjalizm), łatwiej też i lepiej, tak jak to czynią, relatywizować piękno. Dochodzi przez to do tego, że Potocka widzi w wartościach estetycznych jedynie ornament, rozprzestrzeniając tym samym pomieszanie pojęć i ironiczny, jeśli nie awersyjny stosunek do wartości, której pojmowanie wraz z dobrem i prawdą ufundowało cywilizację europejską. To jest jednak przecież takie *passé*. Dokłada pięknu także redaktor naczelny kwartalnika o sztuce „ArtLuk” – Paweł Łubowski, który będąc także artystą ma postmodernistyczny – szyderczy stosunek do piękna, który to stosunek przekłada się na zawartość pisanych przez redakcję tekstów, na promowanie sztuki parodiującej tradycję i wartości absolutne (piękna, dobra i prawdy) – sztuki, którą jeszcze niedawno nazwano by skrajną antysztuką. Krytycy „Exitu” i „Obiegu” jeśli nie mają wrogiego

stosunku do piękna, to na pewno je lekceważą (wydaje im się, że mają władzę).

Może należałoby zmienić stosunek do nawet powierzchownie pojmowanego piękna (ład, ładność jako piękno), bo może społeczeństwo i tak atakowane problemami zewsząd, chciałoby na wystawach Andy Rottenberg nie tylko widzieć sztukę problemową (czasem jet ona pseudoproblemowa) ale i taką, która daje wytchnienie – sztukę pełną pozytywnych wartości estetycznych, które nie przeczą symultanicznemu występowaniu wartości poznawczych, moralnych w jednym dziele. Ale przecież Potocka pisze, że artysta nie powinien podobać się publiczności, bo byłby wtedy konformistą. Artysta musi być przecież ponad to. Tylko, że artysta, co by nie mówić, powinien wykonywać swoją pracę, a każda praca jest zjawiskiem społecznym. Każdy człowiek, także artysta może rozwijać się tylko w społeczeństwie i w związku z tym ma dług wobec niego. Poza tym według Potockiej piękno nie podkreśla istoty rzeczy, wagi różnych aspektów świata obrazowanych w sztuce, ale je przesłania. Nie przesłania natomiast esencji tak częsta w sztuce wulgarność? Przecież

Potocka pisze, że „konieczna podłość” i brutalność bywają wartościami dodatnimi i samymi w sobie w sztuce.

To piękno dobrze rozpoznane, to piękno nie jako ornament, ale jako istota rzeczy, jako absolutne piękno jest potrzebne jeszcze bardziej. Bo nieprawdą jest to, co podsuwa postmodernistyczna ideologia, że absolutyzowanie wartości takich jak piękno i prawda prowadzi do faszyzmu. Komunizm, faszyzm włoski, narodowy socjalizm niemiecki pojawiły się właśnie w wyniku relatywizowania od okresu oświecenia wartości, a w dalszym etapie przez spowodowany relatywizmem nihilizm (wyraźny chociażby u Nietzschego i dekadentów XIX – wiecznego *fin de siècle*). Ów nihilizm, brak oparcia w wartościach, doprowadził do załamania się człowieka, które widać w ekspresjonizmie. Zagubiona ludzkość zaczęła szukać wartości, którymi mogłaby wypełnić pustkę po dawnych wartościach absolutnych, o które mogłaby się oprzeć. Zabsolutyzowano wobec tego ekonomię, społeczeństwo, państwo i naród. Narodziły się totalitaryzmy.

Zatem dbanie o pojmowanie absolutności piękna, dobra i prawdy nie zaprowadzi świata na manowce, a wręcz przeciwnie.

Tak owszem, piękno zbawi świat.

Warszawa, 2013

## Rzecz o syntezie

Analityczny umysł jest bardzo ceniony w dzisiejszych czasach, przynajmniej tam, gdzie liczy się treść człowieka, a nie jego tytuł. Jednak to dopiero synteza toruje drogę ku przyszłości. Przyszłość będzie syntezą terażniejszości, jak terażniejszość jest syntezą przeszłości. Tu warto zaznaczyć, że w takim razie przeszłość nie jest niebytem, jak myśli wielu, lecz jej cząstki, "słabnąc" wprawdzie (zmniejszając wysokość swej fali w miarę oddalania się od epicentrum), ale trwają na wieki – jednak to jest oddzielne zagadnienie. Oczywiście, że aby dokonać syntezy, trzeba podjąć analizę. A jak awangarda powinna być syntetycznym myśleniem, niech świadczy chociażby fakt, że teoria względności nie została wykoncypowana przez Einsteina *ex nihilo*, lecz oparła się o osiągnięcia myślowe Macha, Poincarego, Lorentza. Trudno, użyjmy też tego przykładu, ze względu na jego doniosłość w XX wieku mimo licznych błędów i zbrodniczych konsekwencji: Marks dokonał syntezy myśli socjalistów utopijnych, heglowskiej dialektyki, materializmu Feuerbacha. Z



"połączenia" poszczególnych części stworzyli nowe całości – nową jakość. Już Arystoteles wspomniał, że całość jest czymś więcej niż sumą części. Teoria względności jest tym czymś, filozofia marksowska niestety też. Kolejna sprawa to to, że także kompozycję (czyli nową jakość) dzieła sztuki odczuwamy przez syntezę poszczególnych fragmentów. Dużo do powiedzenia miałyby tu zapewne psychologia Gestalt.

Jak synteza ma wielkie znaczenie dla przyszłości, mówi też nam współpraca fizyków kwantowych i fizyków relatywistów nad połączeniem tych dwóch teorii dla wyjaśnienia początku wszechświata i czasu.

Na przestrzeni wieków sztuka uogólniała (siebie i świat) i syntetyzowała (siebie i świat) – postępowała jak nauka, gdyż od renesansu artyści czuli się spowinowaceni z nauką, a także dlatego że taka jest tendencja całego świata: uogólniająca i syntetyzująca. To artyści jako pierwsi, przed fizykami, stosowali matematykę do badania struktury świata (badania perspektywy od XV wieku). Rewolucja naukowa – jej znaczenie dla jakości życia – zacieśniła alians sztuki i nauki (bo artyści zawsze chcieli zmieniać świat, a zobaczyli, że nauka to robi; od XV wieku

sztuka nieprzerwanie była blisko filozofii – czerpiąc z niej z jednej strony i inspirując ją z drugiej, ilustracją do tego niech będzie Szkoła *Ateńska Rafaela*, w której w postać Platona wcieli się Leonardo da Vinci – zresztą też myśliciel, w postać Arystotelesa – Michał Anioł, a z boku fresku stoi sam Rafael): dokonało się to najpierw u impresjonistów (czerpali ze zdobyczy fotografii i z nauki Chevreula), wreszcie w 1907 roku w kubizmie, po ogłoszeniu szczególnej teorii względności Einsteina (Picasso i Braque uwzględnili na płaszczyźnie obrazu czwarty wymiar: czas; dokonali tego przez ukazanie przedmiotu ze wszystkich stron, a więc ukazali czas potrzebny do obejścia obiektu). Następny w kolejności był surrealizm, który oparł się o teorię Freuda. Nie przez przypadek też tuż po II wojnie w Polsce powstał Klub Młodych Artystów i Naukowców.

Zmierzam do tego, by stwierdzić, że twórczość *ex nihilo* jest oderwana od rzeczywistości i niezrozumiała. Punktem wyjścia dla naukowca i artysty musi być synteza i/lub uogólnienie, z których wyłaniają się przyszłościowe filozoficzne pytania, na które znajdują się naukowe i artystyczne odpowiedzi. Hegłowska dialektyka nie jest jednak sposobem na

syntezę (w której uzgadniana jest teza i antyteza). Sposobem jest raczej czerpanie inspiracji z transcendentaliów.

Warszawa, 2012