



WOJCIECH BAŁUS



FIGURY LOSU

II 2.250.230





FIGURY LOSU

INSTYTUT HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO



ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII  
Wojciech Bałus

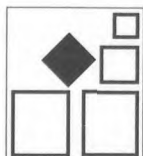
TOM VII

WOJCIECH BAŁUS



FIGURY LOSU

Kraków



Książka dotowana przez Komitet Badań Naukowych  
i Uniwersytet Jagielloński

© Copyright by Wojciech Bałus  
and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych  
UNIVERSITAS, Kraków 2002

ISBN 83-242-0018-5  
TAiWPN UNIVERSITAS

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001002706473

Projekt okładki i stron tytułowych  
Studio U

Na okładce:

S. Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*,  
1905, Kraków



II 2.250.230



2003 60 5225



## Spis treści

OD AUTORA	7
W KRĘGU PYTAŃ O TOŻSAMOŚĆ ZBIOROWĄ	
Wprowadzenie	11
Henryk Rodakowski: generał Dembiński i „polska” melancholia	15
Artur Grottger: polski chłop i <i>sacrum</i> romantyczne	25
Wawel: mowa przeszłości	50
Stanisław Wyspiański: <i>Akropolis</i> i ożywianie posągów	62
Tatry: spór o grobowiec dla Juliusza Słowackiego	77
NA TROPACH INDYWIDUALNEGO LOSU	
Wprowadzenie	93
Adam Mickiewicz: poeta genialny	95
Maksymilian Gieryski: ostatnie polowanie	99
Adam Chmielowski: <i>Ecce homo</i> i rozterki ducha	120
Stanisław Wyspiański: widok z okna i tęsknota	137
Stanisław Wyspiański: co wydarzyło się na Plantach?	161
Witkacy: obraz i istnienie	178
Tadeusz Kantor: obraz jako śmiertelna pułapka	189
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	197
INDEKS NAZWISK	199



## *Od autora*

Zarysy niniejszej książki wyłaniały się długo. Pierwszy pomysł na nią zrodził się po napisaniu kilku artykułów, które nagle zaczęły się układać w logiczną całość. Okazało się bowiem, że na poły świadomie drażą ten sam problem. Choć dzieliło je bardzo wiele, spoza każdego z tematów szczegółowych przebijały jednak kontury wspólnej myśli przewodniej: pytania o tożsamość. Zebrane obecnie, nie stanowią rozprawy systematycznie analizującej intrygujące zjawisko. Są raczej ciągami zbliżeń do tej samej kwestii, zawsze podejmowanych na materiale konkretnych dzieł sztuki i artystycznych idei. Staralem się, by wybrane do omówienia obrazy i zjawiska miały pierwszoplanowe dla polskiej kultury i sztuki znaczenie, tak, by wyciągane wnioski nie odnosiły się do spraw marginalnych, a dotyczyły zagadnień najistotniejszych.

Książka dzieli się na dwie części. W pierwszej mowa jest o tożsamości zbiorowej, odczytywanej z zabytków przeszłości (Wawel), określającej charakter ważnego społecznie miejsca (Tatry) oraz przebijającej z malowanych w wieku XIX obrazów (Rodakowski, Grotter). Tożsamość ta ma przede wszystkim charakter identyfikacji narodowej, a w dalszym dopiero rzędzie – grupowej, z problemem przynależności narodowej zresztą mocno powiązanej.

Część druga odchodzi od narodowo-patriotycznego kompleksu polskiej sztuki XIX i XX stulecia. Zawarte w niej analizy koncentrują się na problemie tożsamości indywidualnej. Po przedstawieniu zagadnienia stereotypu artysty-geniusza (portrety Mickiewicza), następuje próba zmierzenia się ze sprawą niezwykle trudną, a mianowicie poszukiwaniem śladów jednostkowego losu, zapisanych w warstwie malarskiej dzieła. Ten zapis może mieć różny charakter: od perypetii z niedokończeniem płótna (Chmielowski), poprzez rolę

formy jako odpowiednika ludzkiego ja (Witkacy), do formy jako pe-tryfikacji (Kantor). Czasem wreszcie obraz zdaje się objawiać naj-głębsze tajniki świadomości (podświadomości?) artysty (Wyspiański), jego przeczucia i niepokoje dotyczące Losu i tego, co Nieuniknione (Gieryski).

Zastosowane w poszczególnych rozdziałach metody badawcze spro-wadzić można do trzech. Z jednej strony inspiracją moją był nurt hermeneutyczno-fenomenologiczny, uzupełniony estetyką recepcji, z drugiej natomiast szeroko rozumiana tradycja ikonograficzna. Dwie pierwsze z metod, czy raczej postaw, zmuszają do wytrwałego pa-trzenia na obraz, nakazują przemówić samemu dziełu, by poznaw-szy tajniki jego budowy, odnaleźć zawarte w formie znaczenia. Trze-cia daje możliwość osadzenia dzieła w kontekście kulturowym okre-ślonej epoki dziejowej. Wydaje mi się, że połączenie trzech wymie-nionych postaw metodologicznych, choć zupełnie nie do przyjęcia dla skrajnych zwolenników hermeneutyki, jak np. Michael Brötje, może być owocne poznawczo, umożliwia bowiem historyczną weryfikację wniosków płynących z ahistorycznej z gruntu analizy wizualnej.

Tytuł książki zrodził się wraz z pierwszymi, niejasnymi jeszcze jej konturami. Zanim jednak praca dojrzała do druku, Jarosław Płu-ciennik opublikował rozprawę zatytułowaną *Figury Niewyobrażal-nego*. Nie chcąc zostać posądzonym o plagiat, myślałem o zmianie planowanego tytułu. Ponieważ nic lepszego nie przyszło mi do głó-wy, a jednocześnie byłem bardzo przywiązany do swego dawniejsze-go pomysłu, adekwatnego – jak sędzę – do zawartości książki, posta-nowiłem ostatecznie pozostać przy *Figurach losu*.

## W kręgu pytań o tożsamość zbiorową



## Wprowadzenie

Dla każdego człowieka problem tożsamości, a więc konieczność jakiegoś samookreślenia się, odnalezienia miejsca na ziemi i zgody z samym sobą, miał i ma pierwszorzędne znaczenie. Tak się jednak składa, że jako *problem* właśnie wystąpił on w kulturze nie wcześniej niż pod koniec XVIII wieku. To wtedy bowiem zbiegły się ze sobą dwa niezwykle ważne dla duchowego kształtu Europy (a w konsekwencji i całego świata) procesy. Pierwszy przynależy do dziejów polityki i historii społecznej, drugi natomiast odnosi się do filozofii i historii idei.

W niniejszej części książki skoncentrujemy się wyłącznie na pierwszym procesie. Dotyczy on przemian w rozumieniu relacji zachodzących pomiędzy jednostką a społeczeństwem. W okresie przednowoczesnym człowiek pojmował samego siebie jako cząstkę stabilnych struktur socjologicznych. Struktury te jawiły mu się jako ustanowione z góry oraz w pełni sprecyzowane. Społeczeństwo stanowe było zamknięte, reguły przynależności do poszczególnych stanów określone, role społeczne jasno wytyczone. Rzeczą człowieka było wpasować się w tak istniejące społeczeństwo. Indywidualny los i wolność wyboru ograniczały się do sposobu poruszania się w odgórnie zakreślonym horyzoncie. Człowiek nie musiał wybierać pomiędzy nieograniczonymi możliwościami zawodu, awansu i własnego rozwoju, gdyż swoje miejsce od początku postrzegał w określonym przedziale społecznym. To ustalony porządek narzucał mu zakres możliwych do odegrania ról.

Gdy wraz z rewolucją francuską upadł tradycyjny porządek społeczny, dotychczasowy sposób określania przynależności grupowej przestał mieć sens. Od tego momentu miejsce ustanowionych z góry reguł zajęła dynamiczna wizja rzeczywistości. Porządek społeczny należało dopiero zaprojektować, wybrać jako własny i zrealizować.

Problem identyfikacji grupowej stał się *zadaniem* stojącym przed ludźmi, nie zaś *wpasowaniem* w odwieczną harmonię<sup>1</sup>.

Podstawowym sposobem określania przynależności społecznej stało się zagadnienie narodowości. Pojęcie narodu nie tylko przetrwało burze końca XVIII wieku, ale właściwie na dobrą sprawę dopiero wtedy uzyskało swe nowoczesne znaczenie. Po raz pierwszy doszło ono do głosu w oświeceniowej myśli francuskiej i amerykańskiej. Naród rozumiany tam był nie jako wspólnota etniczna, lecz jako stowarzyszenie wolnych obywateli żyjących pod jednym prawem i reprezentowanych przez jedno ustawodawstwo. W tej koncepcji podstawą przynależności narodowej była wolna decyzja człowieka i jego gotowość podporządkowania się obowiązującym w danym kraju prawom<sup>2</sup>. Przedstawiciele polskiego oświecenia podzielali te opinie<sup>3</sup>. Tuż po upadku Rzeczypospolitej szlacheckiej Tadeusz Czacki napisał: „Już Polska wymazana z liczby narodów”<sup>4</sup>.

Inaczej zdefiniowano naród w myśli romantycznej. Przeciwwstawiając się oświeceniowemu uniwersalizmowi, akcentować zaczęto nie równość wszystkich ludzi, lecz źródłowe różnicowanie – zdeterminowanie pochodzeniem i miejscem urodzenia. Tak jak natura stworzyła wiele gatunków roślin i zwierząt, tak nie ma jednej, homogenicznej istoty człowieka. Ważne staje się to, co pojedyncze, partykularne, indywidualne i charakterystyczne<sup>5</sup>.

Wyrazem owego różnicowania jest przede wszystkim język, ta pierwsza i najłatwiej rozpoznawalna determinanta ludzkiego bytu. Za różnicowaniem językowym idą jednak kolejne czynniki. „Ich korzenie tkwią, po pierwsze, w koncepcji Rousseau, utrzymującej, iż *locus* władzy musi być lud, czyli byt ukonstytuowany przez wspólny cel lub tożsamość – coś więcej niż prosty «zlepek». Idea ta została rozwinięta przez Herdera w koncepcji *Volku* głoszącej, iż każdy naród ma własny

<sup>1</sup> Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, tłum. A. Pawelec, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Kraków 1995, s. 11–12.

<sup>2</sup> A. Finkielkraut, *Porażka myślenia*, tłum. M. Ochab, Warszawa 1992, s. 16–18; E.-W. Böckenförde, *Naród – tożsamość w swych różnych postaciach*, tłum. P. Kaczorowski, w: *Tożsamość...*, s. 127–130.

<sup>3</sup> A. Chwalba, *Historia Polski 1795–1918*, Kraków 2000, s. 149–150.

<sup>4</sup> T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach*, Warszawa 1800–1801, t. 1, s. I.

<sup>5</sup> T. Nipperdey, *W poszukiwaniu tożsamości: romantyczny nacjonalizm*, w: tegoż, *Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1999, s. 175.



sposób istnienia, myślenia i odczuwania, któremu powinien być wier-ny; że każdy naród ma prawo i obowiązek realizować swą własną naturę, a nie przyjmować obcą, narzuconą z zewnątrz”<sup>6</sup>.

Jeśli jednak naród jest pewną niesprowadzalną do tworzących ją elementów całością, jeśli nie jest agregatem, lecz całością organiczną, musi tym samym posiadać swą własną wewnętrzną istotę. Istotę tę nazwano za Herderem *Volksgeist*, duch narodowy<sup>7</sup>. Koncepcja ta nadawała narodowi cechy indywidualności: „w takiej perspektywie naród ulega, by tak rzec, personifikacji, staje się czynnym podmiotem dziejów zbiorowości; łatwo i szybko poddaje się też substancjalizacji i hipostazie”<sup>8</sup>.

Dla istnienia tak zdefiniowanego narodu ważnych jest kilka składników. Pierwszym z nich jest *pamięć historyczna*. Jak pisał Leszek Kołakowski, „żaden naród nie może trwać, nie będąc świadomy, iż jego obecna egzystencja jest przedłużeniem istnienia w przeszłości, i że im dalej w przeszłość sięgają te rzeczywiste bądź urojone wspomnienia, tym mocniej ugruntowana jest jego tożsamość narodowa”. Ta pamięć wyraża się przede wszystkim w wiedzy historycznej. Istotną rolę odgrywają jednak i „rozmaite symbole (...), stare budowle, świątynie i grobowce”<sup>9</sup>. Kolejnym składnikiem jest „*ciało*”, a więc terytorium, na którym naród żyje. Ważna jest wreszcie *antycypacja*, a więc orientacja progresywna. Jest ona wyciąganiem wniosków z przeszłości w celu projektowania przeszłości<sup>10</sup>.

W niniejszej części książki mowa będzie o polskiej identyfikacji narodowej, a dokładniej o roli zabytków przeszłości oraz symbolicznym znaczeniu fragmentów narodowego terytorium dla wykształcania się owej tożsamości, a także późniejszej petryfikacji narodowych „fetyszów”. Powiemy również o melancholii jako postawie względem przeszłych i przyszłych wypadków dziejowych oraz o inteligenckim spojrzeniu na rolę warstwy chłopskiej w narodowym tyglu historii i polityki.

<sup>6</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 766.

<sup>7</sup> N. Rotenstreich, *Volksgeist*, w: *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1973, t. 4, s. 490–491; L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, tłum. S. Amsterdamski, w: *Tożsamość...*, s. 48–49.

<sup>8</sup> Nipperdey, op. cit., s. 175–176.

<sup>9</sup> Kołakowski, op. cit., s. 49.

<sup>10</sup> Tamże, s. 50.



## Henryk Rodakowski: generał Dembiński i „polska” melancholia

W roku 1852 Henryk Rodakowski namalował i w tym samym roku wystawił z wielkim sukcesem na Salonie, *Portret generała Henryka Dembińskiego* (il. II)<sup>1</sup>. Dzieło ukazuje mężczyznę w wojskowym mundurze węgierskiego generała siedzącego w otwartym namiocie na przykrytym futrem siedzisku. Dembiński lewą rękę wsparł na szabli, prawą zaś, opartą na kolanie, podparł brodę. Zamyślona, zasmucona twarz generała ukazana została *en face*, a jego wzrok skierowany przed siebie w nieokreśloną dal. Siedzisko usytuowane jest na kruszącej się kamiennej płycie. W lewym rogu obrazu stoi beczka i rzucona na nią mapa, z prawej zaś strony płót namiotu otwiera się ukazując szeroką dolinę ze scenerią wojskowego obozu. Dzieło Rodakowskiego emanuje pełnym zamyślenia i rezygnacji spokojem. Jedyne ukośnie ustawiona beczka robi wrażenie jakby zaraz miała się przewrócić, a pogięta mapa podkreśla aspekt nieładu i destabilizacji. Także dynamicznie zawinięta przednia część namiotu, widziana pod górną krawędzią płótna, wprowadza sugestię ruchu i jakiegoś niepokoju.

Jak słusznie zauważył Andrzej Ryszkiewicz, Rodakowski „przyjął (...) motyw szeroko eksploatowany w przeszłości, szczególnie w dobie baroku: obraz wodza na tle pola bitwy”<sup>2</sup>. Celem barokowych portretów była jednak gloryfikacja władców i dowódców wojskowych. Ich wyodrębnione postacie, odcinające się od tła bliskością wobec odbiorcy, a więc i wielkością w stosunku do scen batalistycznych czy obozo-

---

<sup>1</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro wziął*, w: *Ikonografia romantyczna*, red. M. Porębecka, Warszawa 1977, s. 13–31; A. Król, *Henryk Rodakowski (1823-1894)* [katalog wystawy monograficznej], Kraków 1994, poz. I.23.

<sup>2</sup> A. Ryszkiewicz, *Rodakowski*, „*Twórczość*” 29, 1973, nr 12, s. 75.

wych ukazanych na dalszych planach, są pełne wiary, pewności i dumy. Wszak zobrazowani wodzowie są wyłącznie ludźmi sukcesu – autorami militarnych zwycięstw lub władcami, którzy mogą odnosić wyłącznie zwycięstwa. Tło bitewne jest w nich opowieścią (znów zacytujmy Ryszkiewicza) „o wojennych przewagach bohatera wizerunku – skonkretyzowanych w najgłośniejszej z jego wiktorii, czy uogólniających rycerskie poczynania. Zawsze mamy do czynienia z bitwami wygranymi – tylko one przecież przydawały sławy. Akcentów mogących przywołać na pamięć porażki unikało się oczywiście starannie, bo reprezentacyjny wizerunek był malowanym panegirikiem, dalekim od obiektywności, mającym tylko sławić bohatera”<sup>3</sup>.

Dembiński natomiast jest wodzem zwyciężonym. Wyobrażenia pokonanego bohatera pojawiły się po raz pierwszy w sztuce okresu romantyzmu. Polskich generałów przegranego powstania listopadowego malował po ich przybyciu na emigrację do Francji, w roku 1833, Jean François Gigoux. W portretach generałów Józefa Dwernickiego i Antoniego Ostrowskiego stojące postaci w wojskowych mundurach ukazane zostały na tle zgliszcz i pożarów. Zatroskane oblicza i spalona ziemia są wymowną oznaką klęski będącej ich udziałem<sup>4</sup>.

Ale ani Dwernicki, ani Ostrowski nie są postaciami rozmyślającymi jak Dembiński. Zadumaną figurę pokonanego wodza przedstawił natomiast w roku 1807 amerykański malarz John Vanderlyn w dziele *Mariusz na ruinach Kartaginy*<sup>5</sup>. Obrazu tego, jak zauważył Jan Białostocki, „Rodakowski na pewno nie znał”<sup>6</sup>. Inne natomiast wyobrażenie pokonanego wodza mogło być nieobce malarzowi przebywającemu w Paryżu – z krótkimi jedynie przerwami – od roku 1846<sup>7</sup>. Oto na rok przed pojawieniem się polskiego artysty w stolicy Francji Paul Delaroche namalował *Napoleona w Fontainebleau* (il. 1). Choć

<sup>3</sup> Tenże, *Jean Gigoux i romantyczny typ portretu wodza zwyciężonej armii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23, 1961, s. 61.

<sup>4</sup> Tamże, s. 57–62.

<sup>5</sup> J. Białostocki, *Pokonany bohater w sztuce romantyzmu*, „Twórczość” 36, 1980, nr 11, s. 115.

<sup>6</sup> Tenże, *Sztuka i droga do niepodległości*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1 s. 431.

<sup>7</sup> J. Polaczek, *Rodakowski a Delaroche i romantyczny typ portretu wodza pokonanej armii*, „Rocznik Przemyski” 33, 1997, z. 2, s. 35–43.

obraz zamówiony został przez lipskiego kupca i kolekcjonera Adolpha Heinricha Schlettera i zaraz po namalowaniu wyjechał do Saksonii, niebawem powstały jego autorskie repliki, które pozostały we Francji<sup>8</sup>. Dzieło ukazuje cesarza Francuzów na wieść o kapitulacji Paryża 31 marca 1814 r. Napoleon w płaszczu i zabłoconych butach usiadł w ciemnym, zasłoniętym kotarą pomieszczeniu. Jego rapier leży na stole, a na kanapie naprzeciw ciśnięta mapa. Koło prawej stopy Bonapartego upadł kapelusz stosowany. Napoleon siadając przygniótł rąbek zasłony, która napięła się odsłaniając jasno oświetlone dalsze części pałacu. Do pomieszczenia wpada wąski strumień światła, rozdzierając mrok. Grożąca rozerwaniem zasłona kontrastuje z bezsilną zadumą cesarza. W ten sposób w obrazie rezygnacja i przygnębienie zmieszane zostały z gwałtownym napięciem, co dobrze oddało nastrój chwili, z jednej strony pełnej rozterek i niepewności, z drugiej wywołanej jednak presją gwałtownych i dramatycznych wypadków. Delaroché, zgodnie ze swoim zwyczajem, ukazał moment rozstrzygający, chwilę ważenia się losów bohatera, a przy tym moment dramatyczny, przy pozornym bezruchu pełen jednak akcji<sup>9</sup>.

Rodakowski z wprowadzenia poruszenia i gwałtownej akcji zupełnie zrezygnował. Jego bohater jest co prawda, podobnie jak Napoleon u Delaroché'a, wyizolowany z otoczenia, ale dynamiczny fragment namiotu nad Dembińskim nie konkuruje ze spokojem generała. Można go co najwyżej uznać za pozostałość „formuły patosu” (*Pathosformel*) barokowych portretów wodzów zwycięskich, takich jak np. poruszona wiatrem chorągiew<sup>10</sup>. Dembiński ukazany też został inaczej niż Bonaparte – nie w lekkim skosie, lecz *en face*.

<sup>8</sup> N. D. Ziff, *Paul Delaroché. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*, New York–London 1977, s. 214–215; S. Bann, *Paul Delaroché: History Painted*, London 1997, s. 251–253.

<sup>9</sup> M. C. Chaudonneret, *Paul Delaroché (Paryż, 1797–1856) i historia nowożytna, w: Wokół Matejki*, red. P. Krakowski i J. Purchla, Kraków 1994, s. 78–79. – Warto zwrócić uwagę, że omawiany obraz Delaroché'a niewątpliwie wpłynął na matejkowską koncepcję *Stańczyka na balu u królowej Bony* (1862, Muzeum Narodowe w Warszawie).

<sup>10</sup> Na temat pojęcia *Pathosformel*, zob.: M. Warnke, *Vier Stichworte*, w: W. Hofmann, G. Sykamen, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt/M 1980 (Europäische Bibliothek, t. 1), s. 61–68; M. Barasch, „*Pathos formulae*”: *Some Reflections on the Structure of a Concept*, w: tegoż, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 119–127.

Brak gwałtownej akcji i ujęcie na wprost wyniknęły niewątpliwie z portretowego charakteru płótna. Ale Rodakowski nadał jednak swemu obrazowi charakter gatunku określanego od czasów renesansu mianem *istoria*. Takie zaś połączenie nie było łatwe do spójnego zgrania obu elementów. Innemu wszak dziełu naszego malarza zarzucono rozziw pomiędzy panującą w nim rodzajowością a typową dla artysty portretowością. Choć obraz *Kardynał* (1865 – il. 2) nie przedstawia żadnego konkretnego duchownego (jako model służył podobno stróż nazwiskiem Motteaux, zatrudniony w pałacyku malarza w Passy), ujęcie postaci w trzech czwartych, z bliska, typowe jest właśnie dla konwencji portretowej<sup>11</sup>. By wymogom portretowości uczynić zadość, musiał malarz modelowego odbiorcę umieścić na równi z kardynałem, co dało efekt nienaturalny, gdyż kaznodzieja stoi na ambonie, usytuowanej wyjątkowo wysoko, bo na poziomie okien nawy bocznej gotyckiego kościoła. Gdy tego rodzaju zabieg nie raz w przypadku dzieł przedstawiających sen lub marzenie<sup>12</sup> – jak choćby w przypadku rysunku i obrazu Moritza von Schwinda *Sen Erwina von Steinbach* (1822), zainspirowanych esejem Johanna Wolfganga Goethego *O niemieckiej architekturze*, gdzie mówi się o duchu budowniczego prowadzącym poetę pod sklepieniami katedry sztrasburskiej<sup>13</sup> – w scenie kazania musi się on wydać sprzeczny z jakimkolwiek poczuciem realizmu. Znakomicie odczuł to Stanisław Tarnowski, gdy komentując matejkowskie *Kazanie Skargi* (1864) napisał, iż „trudno jest ułożyć obraz w kazanie”, bowiem „głównej figury kaznodziei nie można postawić na ambonie; siedziałby w niej schowany do połowy, jak w wannie, a byłby tak wzniesiony nad słuchaczy, że albo on na swojej wysokości musiałby być bardzo małym, albo ich widać byłoby tylko po ramiona, i naturalnie więk-

<sup>11</sup> Król, op. cit., poz. I.60.

<sup>12</sup> W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 47n.

<sup>13</sup> Rysunek w zbiorach Staatliche Graphische Sammlung w Monachium, zob.: *Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790–1850 aus eigenem Besitz*, katalog wystawy, München 1979, poz. 108; obraz w zbiorach Gallerii Schacka w Monachium, zob.: *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc* [katalog wystawy], red. L. Grodecki, Paris 1979, poz. 38. – Tekst Goethego: *O niemieckiej architekturze* (1772), w: tegoż: *Wybór pism estetycznych*, opr. T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 75–76.

szych daleko od kaznodziei”<sup>14</sup>. Jeszcze gorzej jest, gdy słuchaczy w ogóle nie widać, a identyfikujący się z nimi widz „latać” musi na wysokości dobrych dziesięciu metrów nad posadzką kościoła, co właśnie założył w swym *Kardynale* Rodakowski.

W przypadku podobizny generała Dembińskiego ujęcie portretowe zgrało się z ujęciem historyczno-rodzajowym. Stało się to – jak sądzę – za sprawą nie żadnego innego dzieła, jak tylko *Melencolii I* Albrechta Dürera (il. 3). Rycina ta, podobnie jak i jej twórca, była popularna we Francji już w pierwszej połowie wieku XIX. Théodore Thoré nazwał malarza w roku 1837 „le plus grande peintre de l'école allemande”<sup>15</sup>. Zainteresowanie *Melencolią I* otwiera długi poemat Théophile’a Gautiera zatytułowany *Melancholia* z roku 1834. Wiersz opisuje twórcę siedzącego w melancholijnej pozie w pracowni w Norymberdze. Ta wizja artysty stanowi pretekst do przejścia do prezentacji ryciny:

Et, l'âme d'amertume et de dégoût remplie,  
Tu t'es peint, ô Dürer! dans ta Mélancolie,  
Et ton génie en pleurs, te prenant en pitié,  
Dans sa création t'a personnifié<sup>16</sup>.

Dalej następuje długi i detaliczny opis dzieła.

*Melencolia I* interesowała też Victora Hugo. Najlepszym tego dowodem jest *passus* w jego opisie podróży *Ren* (1839-1840). W drodze do Sankt Goar Hugo usiadł zmęczony w głębokim wąwozie. Zapadł zmierzch, „wiatr przycichł (...), nawet Ren jakby usnął, bladawa, sina mgła zagarnęła ogromną połać nieba od zachodu do wschodu; gwiazdy zasnuwały się na nią, jedna po drugiej; nad sobą miałem już tylko ołowiany nieboskłon, na którym, widzialny jedynie dla poety, unosi się ów ogromny nietoperz, noszący na odsłoniętym brzuchu napis: «Melancholia»”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Cyt. za: M. Poprzęcka, *Jak Jan Matejko malował „Kazanie Skargi”?* w: tejże, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 180.

<sup>15</sup> W. Hauptmann, *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art: The Iconography of a Motif* (The Pennsylvania State University Ph.D.), Ann Arbor 1975, s. 9.

<sup>16</sup> T. Gautier, *Melancholia*, w: „*Komm, heilige Melancholie*”. *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, red. L. Völker, Stuttgart 1983, s. 445; Hauptmann, op. cit., s. 12–14.

<sup>17</sup> W. Hugo, *Ren*, tłum. I. Rogozińska, Warszawa 1987, s. 151–152; Hauptmann, op. cit., s. 19.

Gérard de Nerval uczynił alegoryczną, uskrzydloną postać z ryciny Dürera przedmiotem fantasmagorycznych wizji bohatera poematu prozą *Aurelia*, wchodzącego w skład tomu *Córki ognia* (opublikowanego w roku 1855). „W nocy miałem sen (...) Gubiłem się raz po raz w długich korytarzach, a kiedy przecinałem jedną z głównych galerii, zaskoczył mnie dziwny widok. Istota niezwykłych rozmiarów – mężczyzna czy kobieta, nie wiem – unosiła się z trudem w powietrzu, jakby walcząc z grubą warstwą chmur. Zabrakło jej wreszcie sił i oddechu, i spadła na sam środek mrocznego podwórza, zaczepiając się skrzydłami o dach i balustradę. Mogłem jej przyjrzeć się przez chwilę. Była cała w odcieniach czerwieni, a jej skrzydła mieniły się tysiącem refleksów. W długiej szacie o fałdach antycznych przypominała Anioła z *Melancholii* Albrechta Dürera”<sup>18</sup>.

Pomiędzy miedziorytem norymberskiego mistrza a obrazem Rodakowskiego zachodzą istotne podobieństwa. Dembiński siedzi, podobnie jak alegoryczna postać u Dürera, z szeroko rozstawionymi nogami. W obu przypadkach wsparte na kolanie przedramię podpira głowę za pomocą zaciśniętej pięści. Obie też postaci patrzą w nieokreśloną dal. Podstawę siedziska polskiego generała stanowi kamienna płyta przypominająca kamienne siedzenie dürerowskiej personifikacji. Niestabilnie postawiona beczka i rzucona na nią byle jak mapa przywodzą na myśl porozrzucane w wielkim nieładzie przedmioty w *Melencolii I*. Wreszcie niewielki tylko wycinek dalekiego pejzażu widoczny jest w obu dziełach. Są oczywiście i głębokie różnice: Dürerowska personifikacja widoczna jest *en trois quatre* nie zaś *en face*, Dembiński podpira głowę prawą ręką, postać u Dürera lewą, środowisko *Melencolii I* jest architektoniczno-artystyczne i naukowe (wieża [?], cyrkiel, wielościan, kwadrat magiczny, waga, etc.) – otoczenie Dembińskiego zaś wojskowe. Ale tylko dürerowski miedzioryt mógł dać powód do zgrania realności sobie całkowicie przeciwnych: atrybutów czynu i ludzkiego bezruchu, rezygnacji, zadumy. W rycinie norymberskiego mistrza wszystko ulega stopniowemu rozpadowi, rozproszeniu, wyciekaniu sensu. „W melancholii – jak pisał Günter Bader – świat zjawia się jako rzecz nie do odczytania, jako nagromadzenie nie połączonych ze sobą i pozbawionych znaczenia przedmiotów, z których każdy zaciska się w milczącej sta-

<sup>18</sup> G. de Nerval, *Aurelia*, w: tegoż, *Córki ognia*, tłum. J. Guze, Kraków 1993, s. 53.



gnacji. Istotą melancholicznej niezdolności do doświadczenia jest: *nic nie mówi, wszystko ciąży*<sup>19</sup>. To doświadczenie przeciwstawia się przeznaczeniu ukazanych przedmiotów. Instrumenty naukowe, narzędzia artystyczne i rzemieślnicze oraz amulety „proszą się” o wzięcie ich do ręki, o posłużenie się nimi w celu stworzenia czegoś. To jednak nie następuje<sup>20</sup>. Podobnie u Rodakowskiego, dowódca wojskowy nie korzysta z broni, beczki prochu czy mapy. Pograżony jest on w głębokiej zadumie, a *militaria* świadczą o niemożliwym do wykonania czynie.

Aby Warburg odnalazł w miedziorycie Dürera częściowe przynajmniej zwycięstwo rozumu nad magią demoniczną i przesadami rozpowszechnionymi w Niemczech w epoce Lutra. „Głęboko zadumana uskrzydłona Melancholia siedzi, wspierając głowę na lewej ręce, z cyrklem w prawej, pośrodku technicznych i matematycznych przedmiotów i symboli; przed nią leży kula. (...) U Dürera demon Saturna został unieszkodliwiony przez myślową samodzielność promiennego stworzenia; dziecko planety [Saturn] stara się uniknąć grożącej mu wraz z «nieszlachetną kompleksją» kłątwy demonicznej gwiazdy poprzez zajęcie się kontemplacją. (...) Luter i Dürer poruszają się więc do pewnego punktu wspólnie w walce przeciwko mitologii wielkiej koniunkcji. Wraz z nimi stajemy (...) na początku sporu o wewnętrzne, intelektualne i religijne wyzwolenie współczesnego człowieka”<sup>21</sup>. Mieczysław Porębski napisał zaś o portrecie Dembińskiego, że przeciwstawia się on „cyklowi wizerunków historycznych przywódców narodu, który zapoczątkowały popularne wyobrażenia Kościuszki, Jasińskiego, Rejtana, pomieszczone przez Mickiewicza w soplicowskim dworze, oczywiście księcia Józefa, a kontynuowały przedstawienia kolejnych męczenników za świętą sprawę – Łukasińskich, Konarskich, Trauguttów. Przeciwstawia się, ponieważ jest to jedyny w naszej ikonografii wizerunek przywódcy myślącego, odbiegający od bohaterskich czy cierpiętniczych stereotypów”<sup>22</sup>. Przedstawienie

<sup>19</sup> G. Bader, *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990, s. 62.

<sup>20</sup> W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 72–73.

<sup>21</sup> A. M. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, w: tegoż, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, red. D. Wuttke, Baden-Baden 1992 (Saecula Spiritalia, t. 1), s. 260–261.

<sup>22</sup> Porębski, op. cit., s. 24.

refleksji u Dürera i zadumy u Rodakowskiego to widome oznaki zwyczajstwa „przestrzeni myślowej roztropności” (*Denkraum der Besonnenheit*). Warburg pojmował kulturę jako ciągłe starcie pomiędzy pierwotnym strachem opanowywanym za pomocą magii, zaklęć i przesądów a dążeniem do „oświecenia” – tworzeniem przestrzeni do rozumowego i refleksyjnego poznawania i osvajania świata<sup>23</sup>. Gdy dürerowska *Melencolia* I częściowo dystansuje się od zaboru swoich czasów, rozgrywający się w historycznej scenerii obraz Rodakowskiego jest próbą zadumy nad historią. Efekty tych rozmyślań nie są co prawda optymistyczne: portret Dembińskiego opowiada o melancholii wywołanej wciąż powtarzającą się przegraną w słusznej sprawie. Pozwala jednak przez to wyjść poza zaklęty krąg martyrologicznego rozdzierania szat i rozdrapywania ran ku refleksji ogólniejszej, odnoszącej się do biegu historii, jej sensowności, możliwego zwyczajstwa idei sprawiedliwości, etc.

To świadome osvajanie klęski i rozumne jej opanowywanie rzeczywiście nieczęsto pojawiało się w polskiej sztuce. Pełnym wcieleнием postawy „roztropnej zadumy” jest Stańczyk w *Hołdzie pruskim* Jana Matejki (1882 – il. 4). Stańczyk należy do niewielu postaci na obrazie, które nie cieszą się z odniesionego sukcesu, że oto dawny Wielki Mistrz krzyżacki, a teraz protestancki książę Albrecht Hohenzollern, składa hołd lenny polskiemu królowi. Stańczyk odwraca się od ceremonii. Siedząc pomiędzy podium z głównymi *dramatis personae* a tłumem gapiów, a więc nie identyfikując się ani z jednymi, ani z drugimi, spogląda gdzieś w dal. Jego lewa ręka od góry podtrzymuje kaduceusz, jakby delikatnie poruszając nim to w lewo, to znów w prawo. Domniemany wahadłowy ruch błazeńskiego berła zdaje się mówić, że będzie „tak albo tak”, że zatem decyzja polityczna przynieść może bądź dobre, bądź złe skutki. Prawa ręka Stańczyka lekko dotyka brody. Władysław Łuszczkiewicz pisał: „Przypuśćmy, że malarz nie ma zamiaru nadać postaci wyrazu tak głębokiego rozmyślenia, ale tylko wyraz egzaminowania pewnej kwestyi, oto

<sup>23</sup> M. Warnke, „*Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz*”, w: Hofmann, Sykamen, Warnke, op. cit., s. 130n.; D. Bauerle, *Gespensergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster 1988 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, t. 15), s. 9-15. – Pojęcie *Denkraum der Besonnenheit* pojawia się w cytowanej powyżej pracy Warburga, s. 267.

zaraz ręka (...) schodzi pod brodę, a na niej oprze się głowa”<sup>24</sup>. Stańczyk nie jest postacią „jasnowidzącą”<sup>25</sup>, pojmującą, „że czas działać miał na niekorzyść związku polsko-pruskiego”<sup>26</sup>. Jest on raczej wcieleniem kartezjańskiego *ego* wycofującego się z przestrzeni życia do własnego wnętrza, gdzie w sposób niezależny od wszelkich zewnętrznych okoliczności i pokus dokonuje „egzaminowania pewnej kwestyi”. Mądry błazen po prostu rozważa, że historia – niczym Fortuna – może przybrać różny obrót.

*Melancholia* Jacka Malczewskiego z roku 1894, dzieło podsumowujące polski wiek XIX (zanotowany na odwrociu obrazu tytuł brzmi: *Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce [Tout un siècle]*), stanowi odwrót od refleksyjności dzieł Rodakowskiego i Matejki. Malarz przy sztalugach nie może wyzwolić się od natłoku polskich tematów martyrologicznych, wypełniających jego głowę. Jest w tym podobny do bohatera *Kaprysu 43* Goi, również artysty, opanowanego przez monstra. Za Wernerem Hofmannem zapytać możemy o obu: *Twórca czy ofiara?*<sup>27</sup> Ani u Goi, ani u Malczewskiego nie ma miejsca na *Denkraum der Besonnenheit*. Goya wręcz napisał na swej rycinie, że potwory pojawiają się, gdy rozum śpi. Potwór zaś trapiący malarza w obrazie Malczewskiego to narodowo-patriotyczna „hydra pamiątek” z należącego do cyklu *Sonetów krymskich* wiersza *Cisza morska* Adama Mickiewicza:

O morze! Pośród twoich wesołych żyjątek  
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,  
A na cisze długimi wywija ramiony.  
O myśli! W twojej głębi jest hydra pamiątek,  
Co śpi w pośród złych losów i namiętnej burzy;  
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> W. Łuszczkiewicz, *Jakie są zasady malarstwa religijnego*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej” 2, 1884, nr 5–6, s. 78.

<sup>25</sup> J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 57.

<sup>26</sup> S. Grodziski, *O Hołdzie i hołdowaniu*, w: H. Blak, S. Grodziski, *Hołd pruski. Obraz Jana Matejki*, Kraków 1990, s. 64.

<sup>27</sup> W. Hofmann, *Der Traum der Vernunft, oder: Täter oder Opfer?*, w: Goya. *Das Zeitalter der Revolution 1789-1830* [katalog wystawy w Hamburgskiej Kunsthalle], Hamburg 1980, s. 52–61.

<sup>28</sup> A. Mickiewicz, *Cisza morska*, w: tegoż, *Dzieła poetyckie*, opr. T. Pini, Nowogróddek 1933, s. 31.

Jest jednak coś, co łączy obrazy Malczewskiego, Rodakowskiego i Matejki, a mianowicie „polska” melancholia. Terminu tego użył w roku 1911 Stanisław Szreniawa-Rzecki pisząc o obrazach Witolda Wojtkiewicza: „Wziąwszy pod uwagę jedyną może na świecie, charakterystyczną chorobę, «polską melancholię a raczej polski Weltschmerz», spowodowaną specjalnymi warunkami historycznymi, możemy mieć doskonały obraz duszy ówczesnego twórcy”<sup>29</sup>. Gdy jednak u Rodakowskiego i Matejki jest ona refleksyjna, u Malczewskiego przybiera postać beznadziejnego napełnienia duszy polskiego artysty narodowym posłannictwem, od którego nie ma odwrotu. Generał Dembiński pokonany został w polu, malarz u Malczewskiego padł natomiast przytłoczony patriotycznymi powinnościami swego fachu.

---

<sup>29</sup> S. Szreniawa-Szrenicki, *O życiu i sztuce Wojtkiewicza*, w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, opr. W. Juszcak, Wrocław 1976 (Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, t. 23), s. 159.

## Artur Grottger: polski chłop i *sacrum* romantyczne

### WSTĘP

Wieczorna modlitwa rolnika (lub jak napisano z tyłu na blejtranie: *Rolnik mówiący „Anioł Pański” o zachodzie słońca*) jest w *oeuvre* Artura Grottgera dziełem dość wyjątkowym. Malarz ten bowiem, jak wiadomo, rzadko podejmował tematykę związaną z życiem wiejskim, nieczęsto sięgał też do obrazowania natury. A te właśnie dwa elementy: pejzaż i postać rolnika stanowią istotę interesującego nas obrazu.

Niewielkie to dzieło, nie sygnowane i nie datowane, namalowane zostało farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 45x56 cm. Pierwotnie znajdowało się w posiadaniu rodziny Tarnowskich i do czasów pierwszej wojny światowej wisiało w galerii w Śniatynce. W roku 1916 wraz z całą galerią śniatyniecką oddane zostało jako depozyt do Muzeum Narodowego w Krakowie. Znajduje się tam do dziś (od roku 1961 jako własność MNK), skatalogowane pod numerem inwentarza IIa-1012<sup>1</sup>.

Obraz po raz pierwszy publicznie pokazany został w roku 1894 na lwowskiej wystawie sztuki polskiej lat 1764-1886<sup>2</sup>, do literatury

---

<sup>1</sup> Według informacji uzyskanych w Muzeum Narodowym w Krakowie. O proveniencji dzieła mówią też napisy na odwrociu obrazu. Z tyłu na płótnie napisano piórem: „Galicja, Śniatynka, wł. Marya hr. Tarnowska”, na blejtranie zaś, u dołu w prawym rogu, przyklejono karteczkę z informacją: „depozyt hr. Tarnowskiej”.

<sup>2</sup> *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886*, wydał J. Bołoz-Antoniewicz, Lwów 1894, kat. 1288. Na temat późniejszych wystaw zob. A. Król, *O ważniejszych wystawach Grottgerowskich, w: Grottger. Wystawa w 150. rocznicę urodzin i 120. rocznicę śmierci Artysty* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie], Kraków 1988, s. 90-97.

zaś wprowadził go Antoni Potocki<sup>3</sup>. Szerokiego omówienia dzieła dokonał w monografii Grottgera Jan Bołoz-Antoniewicz. *Wieczorna modlitwa...*, napisał lwowski historyk sztuki, ukazuje rolnika stojącego ze złożonymi do modlitwy rękoma, tyłem do widza, i zapatrzonego w głąb niezmierzonej przestrzeni pejzażu. Owo religijne w swej wymowie dzieło skomponowane zostało na zasadzie podobnej do *Pasterki* Christiana Rubena, nastrój zaś „łagodny, kojący, zbożny, jak dzwonek wieczorny z odległego kościoła” przypomina *Ave Maria* tegoż autora, a także *Wieczorną modlitwę* (właściwie: *Kosiarza*) Aleksandra Kotsisa. Jego treścią jest „motyw modlitwy” połączony z wrażeniem „ogromnej, niezmierzonej przestrzeni”, co, jak sugeruje Antoniewicz, warte jest „bliższego zbadania”<sup>4</sup>.

Później o obrazie wzmiankowali najpierw Tadeusz Dobrowolski, z satysfakcją znajdując w nim „motyw chłopca”<sup>5</sup>, a następnie Jadwiga Puciata-Pawłowska, twierdząc, iż „w sylwecie chłopca na tle łuny zachodzącego słońca było już i coś z Milleta, nie tylko z Rubena”<sup>6</sup>. Twierdzenia tego jednak autorka nie rozwinęła, nie wiemy zatem, jakiego rodzaju miałyby to być związki, zwłaszcza że obraz powstał jeszcze przed wyjazdem Grottgera do Paryża (o czym sama zresztą wspomina).

Szerzej *Wieczorną modlitwę...* zanalizował Jerzy Malinowski pisząc, iż obraz ów, powstały „z inspiracji *Góralką* Christiana Rubena”, można uznać za punkt wyjścia swoistego luminizmu, który w twórczości Grottgera „stopniowo staje się funkcją idealistycznego kreacjonizmu, podkreślającą element czasowy lub historycznego trwania”<sup>7</sup>. Światło bowiem, w myśl poglądów romantyków (głównie niemieckich), daje krajobrazom nastrój będący odbiciem nastrojów ludzkich, a jednocześnie staje się „przekazem tajemniczych, hieroglificznych znaków natury (...) W opinii romantyków Bóg bowiem nie stoi już ponad naturą, lecz bezpośrednio objawia się w przyrodzie”<sup>8</sup>. Dlatego też w naszym obrazie: „Pogrążona w kontemplacji

<sup>3</sup> A. Potocki, *Grottger*, Lwów 1907, s. 90–91.

<sup>4</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lwów 1910, s. 286–288.

<sup>5</sup> T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław 1960, s. 32.

<sup>6</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Artur Grottger*, Toruń 1962, s. 170.

<sup>7</sup> J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 45.

<sup>8</sup> Tamże.

kosmicznego, bo nieskończonego pejzażu, postać modlącego się osiąga przez nią bezpośredni kontakt duchowy z absolutem”, podobnie jak np. postać na obrazie *Kobieta na tle zachodzącego słońca* Caspara Davida Friedricha<sup>9</sup>.

Jak widzimy, interesujące nas dzieło znalazło swoje miejsce w literaturze, trzeba jednak zwrócić uwagę, że zasadnicze opinie o nim sformułowane zostały już przez Bołoz-Antoniewiczza. Jego zasługą jest wskazanie na *Pasterkę* Rubena jako ewentualne źródło inspiracji, on też jako pierwszy zwrócił uwagę na ciekawą zależność dającą się zauważyć pomiędzy postacią odwróconego tyłem do widza rolnika, a niezmiernym pejzażem, na który „bohater” dzieła patrzy. Zasługą późniejszą jest rozpatrzenie kompozycji obrazu w kontekście myśli i dzieł niemieckiego romantyzmu, a szczególnie poszukiwanie analogii z twórczością C. D. Friedricha. Jednak do wyjaśnienia nadal pozostaje kilka faktów podstawowych, w tym przede wszystkim co to znaczy, że obraz ukazuje *modlitwę*? A dokładniej: jaki związek łączy odwróconego tyłem człowieka z ogromem dziwnie oświetlonego krajobrazu? Czy modlitwą jest jedynie *motyw* modlącego się, czy też całe dzieło jako obraz modlącego się w *otaczającym* go pejzażu? *Kogo* wreszcie (nie w sensie danych personalnych oczywiście) przedstawia obraz?

Tym zagadnieniom poświęcić pragniemy niniejszy rozdział. Rozpoczniemy od opisu dzieła i uchwycenia jego struktury ikonicznej<sup>10</sup>. Następnie rozważymy sens i funkcję pejzażu w kontekście motywu modlitwy. W ostatniej zaś części poddamy analizie postać rolnika.

## OPIS OBRAZU I SPOSÓB JEGO ODCZYTYWANIA

Spójrzmy więc najpierw dokładnie na sam obraz (il. I). Przedstawia on pagórkowato-górzysty krajobraz uchwycony o zachodzie słońca. Pierwszy plan stanowi, widziany nieco z dołu, grzbiet zaoranego pagórka. Jego masyw napotykamy powyżej lewego dolnego rogu obrazu (patrzac od strony widza), gdzie najpierw lekko opada w dół,

<sup>9</sup> Tamże, s. 45 i 50, przyp. 32.

<sup>10</sup> Pojęcie ikoniki stosuję za Maxem Imdahlem. Por. tegoż, *Giotta Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980.

a następnie wznosi się dość ostro w górę, by w końcowej partii ciągnąć się prawie równolegle do płaszczyzny dzieła. Pagórek ów gdzieś niedaleko porastają suche trawy; całość jednak, pozostająca w głębokim cieniu, widoczna jest dość słabo. Na grzbiecie pagórka, nieco na prawo od pionowej osi obrazu, stoi widoczny w trzech czwartych z tyłu rolnik. Jego postać, spowita cieniem, wyodrębnia się z tła jednostajnie ciemną, „negatywową” jakby sylwetą. Obok, po prawej stronie człowieka, dostrzegamy pług.

Przestrzeń, w której kierunku zwrócony jest rolnik, w większej części wypełnia niebo. Ciemne, skłębione chmury unoszą się nad pierwszym planem, a ich wewnętrzna, wklęsła linia graniczna, wspomaganą dynamizmem całego skłębienia, prowadzi wzrok widza ku planowi ostatniemu, gdzie ów chmurny taniec znajduje swą kontynuację w kolejnej gęstwinie obłoków.

Chmury pokrywające nieboskłon otwierają w centrum obrazu *quasi*-kolisty obszar czystego nieba, przez który przedostają się blade promienie zachodzącego słońca. Przed stojącym rolnikiem, a także przed widzem, trwa zjawisko zorzy wieczornej.

Ostatnie promienie gasnącego dnia wydobywają rozciągający się u stóp bohatera obrazu świat. Równolegle do pierwszego planu, pooddzielane dolinami grzbiety, porośnięte trawą i drzewami, mającą w słabym świetle. Więcej jasności sływa jedynie na wysokie góry planu ostatniego, które bardziej świetlistym akcentem zamykają widoczną w obrazie ziemską przestrzeń. Na jednym ze środkowych grzbietów, na lewo od rolnika, dostrzec można sylwetę jednowieżowego kościółka z sygnaturką, wyraźnie wybijającą się z zadrzewionego otoczenia.

Tak oto przedstawia się obraz. Widzimy na nim spowity cieniem pagórek pierwszego planu, zastygłego w swej pozycji rolnika, nieporuszone zielska. Dostrzegamy też masywne i solidne w swej statyczności góry planu ostatniego. Pomędzy tymi dwoma, równoległymi względem siebie granicami, trwa w ciszy świat, nad którym rozgrywa się misterium światła. A właściwie misterium światła i ciemności, bo chmurne niebo otwarło się na chwilę, dając miejsce świetlnym promieniom. Rozwarte w krąg chmury, skłębione i dynamiczne, kręcą się jakby wokół centrum koła, które same, rozstępując się, utworzyły. A może raczej one wciąż rozwierają się przed rolnikiem i widzem, ustępując miejsca światłu wyluskującemu świat z ciemności? Chmury



się otwierają i *staje się* na moment światłość – na moment jedynie, bo jest ona przecież otoczona przez cień, zbyt gęsty, by zwyciężyć go mogły słabe promienie.

Brązy i szarości partii zaciemnionych, róże, żółcienie, czerwienie i słaby, żółtawy błękit partii rozświetlonych tworzą chromatykę barw całego obrazu, podkreślając rolę światła, a zarazem jego wieczorną słabość. Dzięki tej chromatyce negatywowa (bo nie oświetlona) postać rolnika wtopiona zostaje jakby do wnętrza obrazu, tam, gdzie panuje jasność. Przez to wtopienie uczestniczy ona w misterium światła, do niego silnie przynależy.

Przynależność rolnika do wnętrza obrazu podkreśla nie tylko „negatywowa” forma jego sylwetki. Wszak stoi on tyłem do widza i wyżej niż on, a jednocześnie jakby na tym samym skrawku zaoranej ziemi, od którego obraz się zaczyna. Pozostaje w łączności z odbiorcą, a jednak, przez odwrócenie do niego tyłem, łączy się z tym, co przed nim, a nie z tym, kto (i co) za nim. W ten sposób nieskończony pejzaż, sylweta kościoła i świetlne zjawisko istnieją głównie *dla niego*, dla modlącego się rolnika.

Jednocześnie zwrócić trzeba uwagę na pewne wydzielenie pierwszego planu i postaci z pozostałej części obrazu. Słabość światła powoduje silne zaciemnienie najbliższych widzowi partii dzieła (również ową wzmiankowaną już „negatywowość” sylwety rolnika). Zauważyć też należy, że biorąc pod uwagę typowy dla cywilizacji zachodniej nawyk czytania od strony lewej do prawej<sup>11</sup>, plan ów zdaje wznosić się w górę. Za nim zaś, z tyłu, domyślać się można głębokiej doliny. Idąc za pagórkami oko przesuwa się w górę ku postaci rolnika<sup>12</sup>. Umieszczenie jej nie opodal kulminacji pierwszego planu, w terenie wznoszącym się, a jednocześnie odseparowanym przepaścią, daje wrażenie jakiegoś wywyższenia czy wyeksponowania na cokole. Rolnik, stojący wyżej od widza i w szczególnie ukształtowanym terenie, jest jakby wydzielony i zmonumentalizowany (il. 5).

<sup>11</sup> Por. L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 109; R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 19, a przede wszystkim: H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*, w: tegoż, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1947<sup>4</sup>, s. 82-90.

<sup>12</sup> Jak pisał Wölfflin (op. cit., s. 83): „Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden”.

Ale jednocześnie, zapoczątkowany przez bieg pagórka *ascensus*, każe nam wznosić wzrok ku górze, od ziemi poprzez ludzką figurę ku świetlistemu kołu na niebie. W ten sposób wydzielenie prowadzi do połączenia, dając obrazowi dialektyczną jedność motywu odwróconej postaci ludzkiej i dalekiego krajobrazu. Pejzaż łączy się z malarstwem figuralnym i we wzajemnych relacjach pomiędzy tymi elementami szukać trzeba sensu całego dzieła.

### POSTAĆ A PEJZAŻ

Przypatrzmy się teraz bliżej kompozycji perspektywicznej interesującego nas obrazu. Jak dopiero co powiedzieliśmy, modelowy odbiorca stoi niżej niż bohater dzieła. Obu ich łączy jednak pierwszy plan, ów realny i namacalny skrawek ziemi, a także wielkość sylwetki rolnika, relatywnie duża w stosunku do całego płótna. Szeroki pejzaż ukazany w dali dostępny jest w ten sposób tylko poprzez realny i skończony fragment wzgórze pierwszego planu, a także poprzez osobę rolnika, ustanawiającą stosunki wielkości w całym dziele. Łączy się w ten sposób bezkresna dal, jakiś niezmierny świat, z tym co bliskie; a raczej to, co nieskończone dostępne staje się jedynie poprzez uczestnictwo w tym, co skończone i położone bezpośrednio pod stopami.

Ukazywanie bezkresnej dali, jakiegoś przepastnego krajobrazu ogarnianego ze wzgórze, rozpoczęło się w sztuce europejskiej w wieku XVI. Ów całościowy obraz świata, zawierający widok gór, rzek, jezior, pól, ludzkich miast i osiedli, pracy i odpoczynku, piękna i pożytku określa się mianem „pejzażu kosmicznego” (*Weltlandschaft*). Typ ów, poczynający się u Joachima Patiniera (a właściwie w jakiś sposób już wcześniej, w wieku XV, u Jana van Eycka) i kontynuowany przez Pietera Bruegla starszego, przetrwał aż do początków wieku XIX, kiedy to podjęty został przez Josefa Antona Kocha<sup>13</sup>. Popatrzmy na *Pejzaż heroiczny z tęczą* (dwie wersje: z 1805 w Karlsruhe

<sup>13</sup> H. Lützel, *Vom Wesen der Landschaftsmalerei*, „Studium Generale” 3, 1950, 3/4, s. 222 n.; J. Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 71–75; J. Träger, *Weltlandschaft und Landschaftswinkel. Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jh.*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums” 1982, s. 92–93.

i z 1815 w Monachium – il. 6) tego ostatniego malarza. Widz zawieszony, jak pisze Jorg Träger, „w nieokreślonej przestrzeni przed obrazem”<sup>14</sup>, patrzy na rozpościerającą się przed nim szeroką dolinę, ku której opada zbocze pierwszego planu. W niezmierzonej dali zamykają ją przeciwległe wzgórza, a także morze rozciągające się aż po horyzont. Małe sylwetki ludzkie towarzyszą całemu obrazowi, a ich niewielkie (już na pierwszym planie) rozmiary podkreślają brak ciągłości pomiędzy widzem a przedstawioną sceną. Sylwetki te noszą antyczne stroje, antyczna jest też architektura widoczna w kilku miejscach dzieła. Koch ukazał tu idealną wizję antyku, a jednocześnie „całość” świata, co podkreślone zostało nie tylko obecnością wszystkich prawie form natury i aktywności ludzkiej, ale też brakiem perspektywy powietrznej, przez co osiągnięta została doskonała widoczność najodleglejszych nawet zakątków<sup>15</sup>.

Gruntowna zmiana w obrazowaniu natury nastąpiła z początkiem wieku XIX niezależnie w kilku ośrodkach malarskich. Zwróćmy najpierw uwagę na Monachium, gdzie pod wpływem Johanna Geорга von Dillisa wykształcił się około roku 1815 nowy typ pejzażu<sup>16</sup>. Przed wszystkim zmieniła się pozycja odbiorcy względem zawartości obrazu: w miejsce przeciwstawienia widza–krajobraz pojawiło się włączenie widza w krajobraz. Sugerowane było to realnością pierwszego planu, umieszczeniem widza i pierwszoplanowych postaci (bo są to zazwyczaj pejzaże ze sztafażem) niejako na jednej drodze czy łące rozpoczynającej całe przedstawienie, a także usytuowaniem linii zbiegu perspektywicznego poniżej oczu głównych osób ukazanych w dziele. W ten sposób urealniono zobrażowaną naturę, pokazując bowiem wyraźnie pierwszy plan jako drogę (np. *Jeziro Tagern* Dillisa, 1825) lub jako grzbiet pagórka (np. *Dolina Izary koło Ebenhausen* Maxa Josepha Wagenbauera, 1812-1814) i umieszczając na nich ludzi, po pierwsze: uczyniono przestrzeń dzieła mierzalną (dal i głębia rysowały się bowiem jako pozostające w stosunku do pierwszego planu i osób na

<sup>14</sup> Träger, op. cit., s. 93.

<sup>15</sup> Tamże, s. 92–93; O. von Simson, *Über die symbolische Bildstruktur einiger Gemälde von Caspar David Friedrich*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 597.

<sup>16</sup> Träger, op. cit., s. 93; B. Hardtwig, *Johann Georg von Dillis, Wilhelm von Kobell und die Anfänge der Münchner Schule*, w: *Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850* [katalog wystawy w Lenbachhaus], München 1979, s. 58-77.

nim), po drugie: zależną od konkretnego punktu wyjścia, po trzecie zaś: dostępną widzowi<sup>17</sup>. Nie znaczy to jednocześnie, że malując owe, jak je nazwał Träger, *Landschaftswinkel* zrezygnowano z ukazywania bezkresnej dali. Przeciwnie, ukazywano ją nadal, tyle że nie jako totalną i „pozaludzką” wizję, lecz jako przestrzeń zależną od miejsca, w którym człowiek stoi. Jako przestrzeń mierzalną w stosunku do ukazanych na pierwszym planie postaci. Doskonale obrazuje to np. akwarela Wilhelma von Kobell *Dwaj jeźdźcy z Monachium* (około 1825), gdzie widziani z żabiej perspektywy konni, stojący wśród bezkresnych pól zamkniętych na linii horyzontu widokiem miasta, ruchem rąk wskazują odległy cel przejażdżki lub też te miejsca, które ze względu na odległość nie zostały ukazane na obrazie. Głębię pejzażu potęguje, też charakterystyczna dla tego malarza, przedwieczorna pora dnia, niskie bowiem słońce wydobywa plastykę form, rzeźbi je niejako i w ten sposób wydziela z krajobrazu<sup>18</sup>.

Podobną sytuację znajdziemy i na obrazie Grottgera, gdzie daleki widok poprzedzony został wzgórzem pierwszego planu „zwieńczonym” postacią rolnika. Zależność od dzieł monachijskich nie jest zresztą wykluczona, biorąc choćby pod uwagę pobyt naszego malarza w stolicy Bawarii w roku 1858<sup>19</sup>.

Włączanie widza w przestrzeń dzieła było charakterystyczne również dla wielu pejzaży Caspara Davida Friedricha. Przypatrzmy się znanemu obrazowi *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc* (1819 – il. 8). Na zakręcie ścieżki, wyżej niż odbiorca, przy fantastycznie powyginanym drzewie, stoją dwaj zapatrzeni w księżyc mężczyźni, ubrani w staroniemieckie stroje<sup>20</sup>. Włączenie uzyskane tu zostało poprzez poprowadzenie ścieżki od dolnej krawędzi obrazu (czyli od widza) ku bohaterom dzieła, a także poprzez rozbudowanie realnego

<sup>17</sup> Träger, op. cit., s. 93. Zagadnieniu „włączania” widza w obraz w malarstwie XIX-wiecznym poświęcona jest książka Wolfganga Kempa *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983 (w odniesieniu do interesujących nas kwestii patrz rozdział II: *Bildperspektiven vor 1860*, s. 41–55).

<sup>18</sup> Träger, op. cit., s. 96 i il. 3.

<sup>19</sup> Z. Gołubiew, A. Król, *Kalendarium*, w: *Grottger...* [kat. MNK], s. 12.

<sup>20</sup> H. Börsch-Supan, K. W. Jahnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, kat. 261; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sogenannte Demagogenverfolgung*, „Pantheon” 44, 1986, s. 73–75.

pierwszego planu. Oba te zabiegi znane nam są już z obrazów monachijskich. Ale u Friedricha pojawia się coś jeszcze, coś bardzo ważnego i dla Grottgera – motyw odwróconej postaci ludzkiej, stanowiący istotny element całej kompozycji.

Motyw ów malarstwo europejskie zna od czasów starożytnych, sztuka zaś pejzażowa od wieku XVI<sup>21</sup>. Funkcja artystyczna postaci odwróconej początkowo sprowadzała się do rozdzielania lub łączenia grup osób ze sobą, a także do pogłębiania przestrzeni obrazu<sup>22</sup>. Postaci takie jednak nigdy nie były głównymi bohaterami dzieł, w których występowały. Za punkt zwrotny uznać można wydanie około roku 1700 dzieła *Ethica Naturalis seu Documenta Moralia e Variis rerum Naturalium proprietatibus Virtutum Vitiatorumque symbolicis imaginibus collecta*. W zamieszczonych tam grafikach, wykonanych według rysunków Jana Lukiena, a ukazujących naturę we wszystkich jej przejawach, pojawiły się na pierwszym planie duże postaci odwrócone tyłem. Za ich funkcję uznać można pośredniczenie pomiędzy obrazowanym zjawiskiem a widzem. I tak na przykład w rycinie *Nubes* figury odwrócone na pierwszym planie wskazują na płynące po niebie obłoki, w odpowiednią stronę kierując uwagę widza i jednocześnie jakby komentując to, co widać<sup>23</sup>.

Postaci Lukiena są jednak w stosunku do pejzaży, którym towarzyszą, zewnętrzne. Są jakby retorycznym komentarzem czy „opowiadaniem przewodnika” oprowadzającego po cudownościach świata. Natomiast w dziełach Friedricha czy *Wieczornej modlitwie rolnika* figury odwrócone są integralnie włączone w przestrzeń obrazu. Grottger podkreślił to „wtopieniem” ciemnej sylwety ludzkiej we wnętrze obrazu, łącząc ją tym silniej z rozgrywającym się właśnie „misterium światła i ciemności”. Ów fakt „wtopienia” stanie się dla nas jeszcze bardziej czytelny, gdy zestawimy *Wieczorną modlitwę...* z powstałym w tym samym prawie czasie *Nocturno* (1864 – il. 9), obrazem o podobnie zbudowanym pejzażu, lecz z po-

<sup>21</sup> M. Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965 (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, t. 2); S. Holsten, *Fernsicht mit einer Rückenfigur*, w: *Caspar David Friedrich 1774–1840* [kat. wystawy w hamburskiej Kunsthalle w 1974], München 1981<sup>2</sup>, s. 40.

<sup>22</sup> Koch, op. cit., s. 72–73.

<sup>23</sup> H. von Einem, *Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?* „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 7, 1940, s. 158–162.

stacją kosyniera stojącą na krawędzi wzgórza pierwszego planu nie tyłem, a przodem do widza<sup>24</sup>. Utworzone zostały w ten sposób jakby dwie przestrzenie obrazowe: pierwsza, zamknięta postacią kosyniera, obejmująca najbliższe odbiorcy wzgórze z ciałami poległych powstańców i druga (daleki krajobraz oświetlony blaskiem księżyca), istniejąca sama dla siebie, bo wzrok widza zatrzymuje się najpierw tam, gdzie zwrócone są oczy stojącego chłopca, czyli na martwych ciałach. Natarczywa realność pierwszego planu nie służy w ten sposób naturalnemu przejściu do ukazania obrazu świata, lecz zamyka nas w tym, co bliskie i tragiczne, nadając jednocześnie całej tragedii, poprzez ów daleki widok, kosmiczny niemalże wymiar. W *Wieczornej modlitwie...* jest odwrotnie – postać stojącego tyłem wyprowadza nas niejako poza to, co namacalne i konkretne, ku temu, co odległe i tajemnicze, postaci bowiem odwrócone, spozierając gdzieś przed siebie, w bliżej nieokreślonej dal, tracą sprzed oczu ziemski cel, wypatrując tego, co tkwi gdzieś w nieskończoności.

W warstwie formalnej owo zerwanie z tym, co *hic et nunc*, i nakierowanie na to, co w oddali, często podkreślano brakiem fizycznej ciągłości między planem pierwszym a następnymi. W *Wieczornej modlitwie...* Grottger umieścił swego bohatera na wzgórzu, które oddzielone jest od następnych głęboką doliną. W *Dwóch mężczyznach obserwujących księżyc* żadnego właściwie planu poza pierwszym nie ma. W *Rybaku nad morzem* Carla Gustava Carusa (1835, zniszczone – il. 7), stojący tyłem mężczyzna (w pozie, dodajmy, identycznej z rolnikiem na obrazie Grottgera) obserwuje wschód księżyca ponad rozdzielającym światy bezkresnym morzem<sup>25</sup>. We wszystkich tych dziełach postać odwrócona kontempluje daleki widok. Odrywając się od codziennych zajęć (pracy na roli, politycznej agitacji czy naprawy sieci), łączy się niejako z tym, czego doświadcza, poddaje się przychodzącej z oddali wizji. Motyw postaci odwróconej wyraża bowiem typowo romantyczny, kontemplacyjny stosunek do natury<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Grottger... [kat. MNK], kat. 29.

<sup>25</sup> M. Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin 1968, kat. 324.

<sup>26</sup> P. H. Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, w: *Ikonoografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 111–112; A. Kowalczykova, *Romantyczne krajobrazy literatów i malarzy*, w: tejsze, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 55–57.

Zanim przejdziemy do dalszej części naszej analizy, zatrzymajmy się jeszcze przy problemie zależności obrazu Grottgera od *Pasterki* Rubena (il. 10). Ten ostatni obraz posiada trzy wersje pochodzące z początku lat czterdziestych wieku XIX<sup>27</sup>. Ukazują one alpejską pasterkę, siedzącą bokiem do widza, w melancholijnej pozie. Jej postać usytuowana została na wąskim grzbiecie opadającym ku prawemu dolnemu rogowi obrazów, a także ku głębokiej dolinie znajdującej się za dziewczyną. W oddali, aż po horyzont, ciągną się górskie łańcuchy i pas nizin na planie ostatnim.

Tym, co podobne u Rubena i Grottgera, jest konstrukcja przestrzenna dzieł. Poszczególne plany zbudowane są z równoległych względem siebie pasm górskich, a plan pierwszy, widziany z bliska, oddzielony jest od następnych przepaścią.

Sporo miejsca zajmuje też postać ludzka. Ale jej usytuowanie w stosunku do widza i krajobrazu, a także sposób upozowania (zadumana postać siedząca u Rubena i stojąca postać odwrócona u Grottgera) różnią koncepcje obu malarzy w sposób zasadniczy. Jeśli więc pomiędzy obrazami ucznia i nauczyciela szukać jakichś zależności, to jedynie w ukształtowaniu krajobrazu.

## IDEAŁ

Co widzi zapatrzony w dal rolnik Grottgera? Jak się wydaje, dwie rzeczy: górzysty krajobraz z kościołem i świetlne zjawisko na niebie. „Ciszę” ziemi i „ruch” nieba.

Zacznijmy od nieba. Chcąc wyjaśnić naturę ideału w sztuce, Józef Kremer (skądinąd jeden z krakowskich nauczycieli Grottgera<sup>28</sup>) przedstawił czytelnikom swoich *Listów z Krakowa* następujący obraz: „Czyli znasz widok z Wawelu ku stronie Bielan naszych? Czyli wpatrywałeś się kiedy w ten obraz pełen bogactwa i czarodziejskich uroków? Natura tu zaiste w swych szatach niedzielnych, przybrała

<sup>27</sup>Obrazy Rubena znajdują się w Galerii Austriackiej w Wiedniu i na Zamku Hochenschwangau; miejsce przechowywania trzeciego jest mi nieznanne. Zob. W. Bałus, *Unbestimmtheit als Bedeutungsträger. Bemerkungen über das Bild „Blick in die Ferne“ von Christian Ruben*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“ 78–79, 1990–1991, s. 46–60.

<sup>28</sup>Gołubiew, Król, *Kalendarium...*, s. 10.

się w co miała najstrojniejszego, a tak jej też dobrze i ładnie w tych sukniach świetnie wyszywanych i lśniących świeżością i barwą, iż kto ją raz obaczy, już ona mu się na wieki w serce zapisze (...)

Otóż wczoraj, właśnie pod sam wieczór (...) zaszedłem przechadzką na ulubione miejsce moje; tą razą zupełnie było głuche, samotne. – Bo też dzień cały był pochmurny, posępny, i od rana już płakał deszczkiem gęstym, drobnym. Obraz cały, zwyczajnie tak przejrzysty, jasny, teraz zachmurzony, tęskny, szary. I niebo jakieś nierade, rozwlekło po sobie jednostajną, siwą płachtę (...)

Gdy wszystko około mnie tak było zaspane, dąsające się, osowiałe i krzywe, nie dziw, iż mnie samemu ciężko coś a kłiwo na duszę padło, rad byłem wrócić do domu. Zstępowałem z wolna z góry, w ziemię patrząc (...) gdy nagły blask uderzył oczy moje. Spojrzałem około siebie, a tu mury zamkowe, kopuły kościołów i domy miejskie oblane rumianą luną. Coś osobliwego się świeciło, spojrzałem nad siebie, a niebo gore!

Wróciłem co tchu na miejsce moje ulubione. Gdybyś to był ze mną, był i widział, co się teraz działo! (...) Słońce cały dzień zachmurzone, niewidzialne, teraz przed nocą, gdy ziemia do snu i pacierza się miała, spojrzało na ziemię i odziane wszystkim majestatem, tonęło z wolna z nieba, zstępując niby jaki świat w płomieniach. Opłynęły je wielkim półkolem obłoków drobnych głowy, jaśniejące żarem rozpalonego złota (...)

Gdy tak niebo, całym przepychem swoim strojne, obchodziło uroczyste nabożeństwo wieczora, ziemia wtórując jej chórem, zaświeciła weselem swych błoń, lasów, gór i wodnych zwierciadeł (...) Cała natura zadrgała życiem, i odetchnęły radośnie zwierzęta, ptactwo, ludzie i rośliny<sup>29</sup>.

Mamy więc sytuację podobną do ukazanej przez Grottgera. Tyle że opisaną, a więc to, co na obrazie jest jedynie sugestią ruchu na niebie, oddane zostało słowami ukazującymi powstanie i charakter świetlnego zjawiska. Jeżeli jednak pamiętać będziemy o literacko-narracyjnym charakterze XIX-wiecznych obrazów, nietrudno będzie odnaleźć podobne przeżycie natury, leżące u podstaw obu dzieł<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1 [b.m.d.], s. 265–267 i 270–272.

<sup>30</sup> Por. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.



Trzeba to wyraźnie uwypuklić: nie zamierzamy sugerować jakiegokolwiek zależności genetycznej pomiędzy tekstem Kremera a *Wieczorną modlitwą...*, lecz jedynie wskazać na to, iż obraz Grottgera zawiera w sobie (podobnie jak słowo pisane) element czasowy – narracyjny: rolnik przystanął, choć wcześniej pracował, a światło zachodzącego słońca przedostało się przez zachmurzone wcześniej niebo. Ważne jest nie źródło literackie dzieła, lecz podobny sposób oddania zjawiska naturalnego, które, jak się wydaje, zainspirowało i malarza, i filozofa. A właściwie nie tyle samo zjawisko, co jego interpretacja.

Na obrazie staje się światło. Zmienia się, jak pisał Kremer, cała natura. Zmienia się – ale jak? Powróćmy do *Listów z Krakowa*: „Stałem zadumany porównując czarodziejstwo tej natury z tym, czym ona była przed kilku chwilami. Co za różnica! Te dwa obrazy miały się tak do siebie, jak doczesność do wieczności, jak biedny nasz żywot do rajskich rozkoszy, jak uboga mowa ludzi do śpiewów anielskich, jak chłodna proza do poezji cudów, jak *rzeczywistość do sztuki!*”<sup>31</sup>

Dochodzimy do momentu kluczowego. Oto bowiem zjawisko atmosferyczne, jakaś rzeczywistość przyrodnicza uzyskuje pochodzącą od sztuki interpretację; tyleż będącą materiałem na obraz, czy wiersz, co i już posiadającą walory artystyczne. Natura, przyroda, widziana jest jak sztuka. Staje się w ten sposób pejzażem, bo jak pisał Joachim Ritter, „pejzaż jest naturą, której widok obecny jest dla odczuwającego i doznającego podmiotu na sposób estetyczny”<sup>32</sup>.

Co to znaczy? Widzieć naturę jak sztukę znaczy wybierać z niej to, co spełnia walory piękna. „Rzeczywistość – pisał Kremer – traci ziemską i ułomną swoją istotę, gdy na nią spłynie niebiańska łuna sztuki”<sup>33</sup>. Sztuka jest bowiem, zgodnie z koncepcją, która obowiązywała co najmniej od czasów Antona Raphaela Mengsa aż do połowy wieku XIX, tworzeniem piękna; piękno zaś to „zmysłowe wyobrażenie idei”, a więc oddawanie w kształtach cielesnych tego, co ogólne, konieczne, doskonałe i prawdziwe. Dlatego nie każdy obraz natury

<sup>31</sup> Kremer, op. cit., s. 272.

<sup>32</sup> J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, w: tegoż, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/M 1974, s. 150.

<sup>33</sup> Kremer, op. cit., s. 273.

mógł być piękny. By mógł się nim stać, trzeba go było najpierw pozbawić tego, co banalne i przypadkowe, a następnie poddać regułom sztuki. Sztuka bowiem, skoro dociera do idei, odkrywać może to, co istotne, a zatem przerasta, poprzez swój walor poznawczy, naturę, często skażoną niedoskonałością. Ukazać ona może w zmysłowej postaci świat doskonały, czyli pozbawioną brzydoty *la belle nature*, zobrazowaną jako *le beau ideal*<sup>34</sup>. Dlatego też sztukę stawiano wyżej od natury i dlatego też miarą tej pierwszej mierzyć można było to, co przyrodnicze. Stąd od drugiej połowy wieku XVIII natura ujmowana bywała w kategoriach estetycznych bądź artystycznych jako piękna lub brzydka, wzniosła lub malownicza<sup>35</sup>. Znaczyło to: nie piękna metafizycznym pięknem boskiego dzieła (gdyż w tej koncepcji pomiędzy naturą a sztuką stawiano znak równości, *Deus artifex* nie mógł bowiem stworzyć niczego złego, *resp.* brzydkiego – ślad tej koncepcji istnieje jeszcze u Kanta), lecz, piękna jak sztuka, czyli piękna jedynie tam, gdzie spełniała wymogi sztuki<sup>36</sup>. Sztuka zaś, tworząc zmysłowe wizje idei, tworzyła ideały, bo tym właśnie terminem określano w ówczesnej estetyce taki przedmiot, w którym idea przejawiała się (posłużmy się cytatem z Hegla) „jako zgodnie ze swym pojęciem ukształtowana rzeczywistość”<sup>37</sup>.

Ideałem zatem było to, co pewnego wieczoru zobaczył z wawelskiego wzgórza Kremer. Ideałem, czyli przetworzoną w sztukę naturą, a więc naturą pozbawioną przypadkowości. Ale i czymś więcej: wyrażając bowiem ideę, ideał stawał się nośnikiem treści duchowych. „W ideale właśnie jest pogodzenie rzeczywistości i ducha; te dwa bieguny spotykają się ze sobą na pół drogi i zlewają się w jedno,

<sup>34</sup> E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, tłum. J. J. S. Peake, New York–Hagerstown–San Francisco–London 1986, s. 109; P. Krakowski, *Krajobraz idealny w malarstwie w. XVIII i XIX*, „Folia Historiae Artium” 12, 1976, s. 159–160; W. Bałus, *Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy „widzialnym” a „rzeczywistym” w dziejach myśli o sztuce*, „Znak” 421, 1990, s. 64–71.

<sup>35</sup> O kategoriach estetycznych zob.: S. Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, w: tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 99–114.

<sup>36</sup> K. Kuypers, *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*, Amsterdam 1972 (Verhandligen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, atd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, 77/3), s. 22–26.

<sup>37</sup> G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 125. Por. Bałus, *Czy idee...*, s. 68–69.

oba się równoważą<sup>38</sup>. Ideał jest wyrazem ducha, zawarciem myśli w formie zmysłowej. Dlatego też sztuka, jak twierdzili Schelling, a potem Hegel i jego uczniowie, co do celu swego nie różni się od religii i filozofii, tyle że myśli nie zawiera w bezcielesnych wyobrażeniach (jak ta pierwsza), ani w rozumowym systemie (jak ta druga), lecz przedstawia je poprzez obrazy, rzeźby, wiersze czy utwory muzyczne. Jest więc ona ludzkim dążeniem do odkrycia tego, co dla człowieka podstawowe: prawd o Bogu, świecie i sobie<sup>39</sup>.

Co zatem wyraża przebijające się przez chmury słońce? Jaką myśl niesie ów ideał?

Zanim przystąpimy do spraw merytorycznych, wyjaśnić musimy, jak można było wyrazić ideę w formie? Kremer odpowiadał: nie „oznakami symbolicznymi” czy „godłami”, jak „na przykład dwoje skrzydeł oznaczają modlitwę” a „wąż skręcony w pierścień – wieczność”<sup>40</sup>, lecz (dopowiedzmy ze stanowiska współczesnej nauki o sztuce) przedstawieniami symbolicznymi, a więc dziełami, w których przez sens pierwszy, literalny, „przeświecają” idee same. Symbol bowiem jest w stanie uchwycić w formie wizualnej to, co podstawowe, a pojęciowo niewyraźalne<sup>41</sup>.

Zatem obraz Grottgera ma wymiar symboliczny; symbolem jest więc przebijające się przez rozwarte kolisko chmur światło słoneczne. Ale jaki jest sens owego symbolu?

Tym, co najistotniejsze w ikonograficznej strukturze nieba na obrazie, jest, jak się wydaje, owo otoczenie światła przez ciemność, a raczej jego przebicie się przez mrok. Podobny zabieg stosowano w ikonografii od dawna, gdy chciano pokazać nadnaturalne zjawisko objawiania się sił niebiańskich. I tak, na jednej z bocznych kwater łowańskiego ołtarza *Ostatniej Wieczerzy* Dirka Boutsy, wyobrażającej *Zesłanie manny* (1464–1467 – il. 14), życiodajne, choć ciężkie i ciemne chmury rozstępują się, ukazując w rozświetlonym prześwicie półpostać błogosławiącego Boga<sup>42</sup>. W okrągłej glorii, rozpraszającej ciem-

<sup>38</sup> Kremer, op. cit., s. 276–277.

<sup>39</sup> Bałus, *Czy idee...*, s. 64.

<sup>40</sup> Kremer, op. cit., s. 277.

<sup>41</sup> M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, s. 106–136; Bałus, *Czy idee...*, s. 69.

<sup>42</sup> E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, t. 1, New York 1981, s. 318.

ność, aniołowie zwiastują pasterzom narodzenie Chrystusa na znanej akwafortcie Rembrandta (1634)<sup>43</sup>. To, co boskie przekracza naturę, objawia się w świetle, mimo iż wszędzie panują ciemności. Światło bowiem, jako warunek możliwości wszelkiej widzialności, jako to, co umożliwiałoby dostrzeżenie czegokolwiek, od najdawniejszych czasów traktowano w filozofii jako metaforę (czy symbol) prawdy i dobra, w religii zaś jako symbol (lub obraz) bóstwa<sup>44</sup>. Światło, pokonując mrok, pozwala na rozeznanie w świecie, a także zapewnia życie. Dlatego też „rozpraszając ciemności” (by posłużyć się słowami *Exultetu*) rozumiane mogło być jako objawienie się mocy nadprzyrodzonej. Lub, w świeckiej wersji, jako „oświecenie”, czyli światło prawdy świecącej na przykład tym, którzy żyją w myśl Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela<sup>45</sup>. Walka zaś światła i ciemności nabierała znaczenia walki dobra ze złem, prawdy z kłamstwem lub mądrości z głupotą. Stąd też współtworzy ona Rembrandtowski *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem*, z tym, że na owym obrazie zło *resp.* mrok zostały już pokonane<sup>46</sup>.

U Grottgera nie ma walki. W *Wieczornej modlitwie...* niebo roz-wiera się spokojnie, jak okiennica wpuszczająca do ciemnego wnętrza jasne promienie dnia. Nie ma też żadnej sugestii objawienia się mocy nadprzyrodzonej, chociażby takiej, jak w *Pod Twoją Obronę* Chełmońskiego (1906), gdzie chmury tworzą zarys Madonny z Dzieciątkiem<sup>47</sup>, nie mówiąc już o anielskiej glorii Rembrandta. Wszystko, pomimo idealizacji, wydaje się naturalne – tak naturalne, jak zaćmienie słońca 8 lipca 1842, obserwowane przez gromadkę ludzi na obrazie Jakoba Alta (il. 11)<sup>48</sup>. Światło w malarstwie XIX-wiecznym stało się bowiem problemem artystyczno-wzrokowym i stąd

<sup>43</sup> A. Ziemia, *Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung*, „Artibus et Historiae” 15, 1987, s. 122–123, il. 9.

<sup>44</sup> G. Mensching, *Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte*, „Studium Generale” 10, 1957, s. 422–432; H. Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, tamże, s. 432–447.

<sup>45</sup> J. F. Moffitt, *Art and Politics: An Underlying Pictorial-Political Topos in Courbet's „Real Allegory”*, „Artibus et Historiae” 15, 1987, il. 2.

<sup>46</sup> M. Rostworowski, *Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie*, Warszawa 1980.

<sup>47</sup> T. Matuszczak, *Józef Chełmoński (1849–1914)*, t. 1: *Wystawa monograficzna*, Poznań 1987, kat. 69, il. 56.

<sup>48</sup> W. Geismeyer, *Biedermeier*, Leipzig 1982, s. 226.

wszelkie przypuszczenia co do jego sakralnego charakteru musiały się mieścić w skali zjawisk przyrodniczych<sup>49</sup>. Pozostawało więc tworzyć wrażenie niezwykłości, tak, jak to uczynił Grottger, a przed nim chociażby Joseph Wright of Derby czy C. D. Friedrich. Wright w obrazie *Dama w „Comusie” Milтона* (1784) przedstawił kobietę patrzącą w zachwycie na rozbłyskującą wśród chmur jasność, co współgra z miltonowską „sequence of glimpses into the nature of grace”<sup>50</sup>. Friedrich zaś w *Gwieździe wieczornej* (1820–1830 – il. 12) zobrazował chłopca wyciągającego ręce ku dalekiemu zjawisku<sup>51</sup>. Poprzez ukazanie niezwyklego rozświetlenia ciemności zbliżono się do tego chyba, co późny Heidegger określał mianem *Lichtung*: jakiegoś „prześwitu” prawdy, dobra, boskości, symbolizowanego przez przezierające pomiędzy chmurami światło<sup>52</sup>.

Ale tego rodzaju zjawisko musi pozostać niekonkretne. Nie ukazują się w nim niebiańskie postaci, nie ma w nim również śladów bezpośredniej ingerencji Boga w świat doczesny. Grottger namalował jedynie ideał – zjawisko urzekające swym pięknem i tajemniczością, a przy tym zjawisko symboliczne, obrazujące źródłową rolę światła jako tego, które umożliwia wszelkie widzenie i poznanie. Zjawisko, dzięki któremu natura podniesiona została do rangi sztuki.

W „misterium światła i ciemności” zauważamy więc niezwykłość. Ale co to znaczy? Wyrывая się z codzienności, zjawisko owo prowokuje do wydzielenia go, do kontemplacji i zapamiętania. To zaś, co wydzielone, niecodzienne i symbolizujące inny porządek świata, uznać można za hierofanię<sup>53</sup>.

Obraz Grottgera pokazuje więc to, co później Paul Cézanne określił jako widowisko, „które *Pater omnipotens Aeternus Deus* roztacza przed naszymi oczami” – bogactwo „dat wrażeńiowych” domagające się namalowania, lecz i prowokujące pytania podstawowe<sup>54</sup>. Ale

<sup>49</sup> W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, s. 188–195.

<sup>50</sup> J. D. Hunt, *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore–London 1989, s. 238–209, il. 67.

<sup>51</sup> Börsch-Supan, Jähnig, op. cit., kat. 389.

<sup>52</sup> Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 197–203.

<sup>53</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 2 i *passim*.

<sup>54</sup> Por. G. Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M 1988, s. 28.

jednocześnie, inaczej niż u mistrza z Aix, bogactwo niecodziennie idealne, swym „mistryjnym” charakterem wybijające się z codzienności i przez to głównie uzyskujące wymiar symboliczny. Zjawisko wydzielone, czyli hierofanię obrazującą *sacrum*.

Co to jednak znaczy: hierofania? Rzecz trzeba wyraźnie podkreślić: termin ów nie oznacza po prostu teofanii, lecz jedynie jakiś wydzielony z obszaru codzienności *znak* transcendencji. Znak innego porządku<sup>55</sup>. Obraz Grottgera pokazując ideał, a więc zjawisko niecodzienne, a przy tym o określonych konotacjach symbolicznych, staje się w ten sposób takim znakiem. Nie wizją, nie objawieniem mocy niebiańskich, lecz sygnałem, że poprzez niezwykłość, piękno czy wzniosłość przebija się pytanie: skąd i dlaczego piękno, wzniosłość, niezwykłość? Dlaczego świat jest taki, a nie inny? Dlaczego obok szarości i codzienności objawiają się czasem w naturze zjawiska tak uderzające? Malując ów obraz, malarz nie czyni z natury panteistycznego bóstwa, lecz, przykładając do zaobserwowanego zjawiska miarę artystyczną, poprzez idealizowanie oddaje ją jako symbol. Oznacza to, iż przyroda nie sprowadza się do wymiaru czysto fizycznego (czy „meteorologicznego” lub „astronomicznego”), lecz prowokować może pytania podstawowe. Choć nie jest ona duchowej natury, to jednak, operując grą światła i cienia, unaocznia może to, co człowiek jedynie czuje lub wyraża abstrakcyjnymi pojęciami filozofii. Zjawisko przyrodnicze symbolizuje w ten sposób boską obecność, objawienie prawdy, zwycięstwo nad ciemnością, łaskę spływającą na modlącego się. Nie ukazuje Boga, lecz prezentuje, na czym polega Jego stała obecność w świecie: jest ona mianowicie jak światło, które rozświetla mrok.

#### OBRAZ MODLITWY

Rolnik widzi nie tylko niebo, ale i ziemię. Ziemia jest szara i spokojna, zatopiona w ciszy zapadającego mroku. Przez obecność kościoła sugerowany jest dźwięk dzwonu na Anioł Pański, owa tytułowa wieczorna modlitwa.

<sup>55</sup> Eliade, op. cit., s. 7–39; M. Porębski, *Artysta i sacrum*, w: „*Sacrum*” i sztuka, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 130–132.

Cisza i spokój, jakieś nieporuszenie, to cechy charakterystyczne dla całej serii XIX-wiecznych obrazów ukazujących modlitwę. Szczególnie dobrze widać to na przykładzie dwóch dzieł przedstawiających Anioł Pański: chodzi tu o *Ave Maria* Rubena i *Ave Maria* Giovanniego Segantiniego (il. 15)<sup>56</sup>. Tym, co najbardziej rzuca się w nich w oczy, jest gładka, bezwietrzna tafla wody, a dalej zatrzymane wiosła łodzi, wreszcie skupione pozy siedzących w nich ludzi. Ze stojących na brzegu kościołów płynie melodia dzwonów wzywająca do modlitwy, stąd i bezruch postaci podkreślony bezruchem przyrody. Modlitwa bowiem wymaga skupienia.

Podobne skupienie emanuje też ze słynnego obrazu François Milleta *Anioł Pański* (około 1858–1859)<sup>57</sup>. Przykłady zresztą można mnożyć. Dodajmy tylko dwa, gdyż ukazują one wieczorny Anioł Pański wieśniaków. Są to obrazy Johanna Erdmanna Hummela (1812) i Ludwika Richtera (1842 – il. 13)<sup>58</sup>. Akcja ich również rozgrywa się w ciszy, a na pierwszym z nich postaciom ludzkim towarzyszą jaskrawe promienie zachodzącego słońca.

Modlitwa wymaga skupienia. Dlatego też skupiony jest i nasz rolnik, patrzący w dal na niebiańskie „misterium światła i ciemności”, na kościół, z którego dobiega dźwięk dzwonu, na ziemię wreszcie, oświetloną resztkami gasnącego dnia. Stoi wyprostowany, z rękami albo złożonymi razem, albo umieszczonymi na piersi, a więc tak czy inaczej w geście modlitewnym<sup>59</sup>. Powtórzmy więc pytanie postawione na początku artykułu: czy skoro rolnik się modli, to modlitewny charakter ma całe dzieło? Lub inaczej: czy modlitwę wyraża jedynie upozowanie przedstawionego człowieka, czy też współgrają z nią wszystkie elementy obrazu?

Na pewno współgra z modlitwą sylweta kościoła w głębi pejzażu. Ów szczegół zbliża nasze dzieło do tych, od wieku XVI istniejących przedstawień modlitwy, które ukazywały ją jako adorację osoby świę-

<sup>56</sup> Bołoz-Antoniewicz, *Grottger...*, s. 287–288, il. 176; W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960, s. 409.

<sup>57</sup> L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszczyk, T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 332.

<sup>58</sup> M. L. Morton, *Johann Erdmann Hummel and the Flemish Primitives. The Forging of a Biedermeier Style*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 52, 1989, s. 49–50, il. 5; Geismeyer, *Biedermeier...*, s. 230–31.

<sup>59</sup> T. Ohm, *Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum*, Leiden 1948, s. 273–276, 281, 327.

tej, wyobrażonej w dziele sztuki. Była to najczęściej adoracja krucyfiksu, podczas której modlący zwracał się twarzą ku rzeźbie Ukrzyżowanego, podobnie jak nasz rolnik zwraca się ku kościołowi. Sugerowana była w ten sposób więź pomiędzy człowiekiem a ziemskim obrazem (lub mieszkaniem) Boga, więź pozwalająca w warstwie ikonograficznej odczytać dzieło jako przedstawienie modlitwy. Ważnym przykładem romantycznym takiej formuły wydaje się *Cmentarz klasztorny z widokiem na Watzmann* Augusta Wilhelma Ahlborna (1835 – il. 16), gdzie (klęczący tyłem do widza) mnich zwraca się ku stojącemu pośrodku cmentarza krucyfiksowi, po prawej zaś jego stronie całą kompozycję zamyka sylweta gotyckiego kościoła<sup>60</sup>. Bezpośrednią obecność Boga zastępują tu więc, podobnie jak u Grottgera, Jego znaki: stawiane przez człowieka budowle i rzeźby, mówiące o duchowej obecności pierwiastka nadzmysłowego w ludzkim świecie.

Słowa *Pozdrowienia Anielskiego*, wypowiedane przez rolnika, płyną ku Bogu (za pośrednictwem Marii) obecnemu w obrazie jedynie pośrednio, poprzez sylwetę kościoła. Modlitwa bowiem, jak podaje *Encyklopedia powszechna* Orgelbranda, jest to „wzniesienie duszy do Boga, wewnętrzna rozmowa z Bogiem, uwielbienie Stwórcy, prośba o pomoc, wyraz wdzięczności za otrzymane dobrodziejstwa, wyraz żalu, skargi w niedoli, nadziei w ucisku i pogrzebieniu”<sup>61</sup>. Jest ona stanem wewnętrznym, kontaktem pozazmysłowym, dlatego i wyobrażenie Tego, który ma czystą postać duchową, nie wydaje się konieczne. W tym kontekście znaczenia nabiera sposób przedstawienia nieba i ziemi, a konkretniej: cisza panująca w naturze oraz (o czym już mówiliśmy) niezwykłość świetlnego zjawiska o symbolicznej wymowie, wykazująca zbieżności z religijną ikonografią. Poprzez takie ukazanie przyrody oddał artysta, co potwierdzają i inne wzmiankowane wyżej dzieła, religijny charakter obrazu. Rolnik modli się, a nastrój otaczającego go świata współgra z jego modlitwą. Nastrój bowiem to właśnie „współgranie”, „zestrojenie” tego, co w ludzkim wnętrzu, z tym, co dzieje się w świecie<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> W. Hofmann, Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar” und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit, „Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle” 1, 1982, s. 143–155.

<sup>61</sup> Stanisława Orgelbranda *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 10, Warszawa 1901, s. 243–244.

<sup>62</sup> L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to*



Przedwieczorna cisza charakteryzuje spokój duszy naszego bohatera, bezruch zaś skupienie na tym, co wewnętrzne. Rozbłyskujące w „otwartym” niebie światło, podobnie jak i kościół, symbolizują obecność Boga, będąc nie tyle Jego bezpośrednim pojawieniem się, co hierofanią. Rolnik modli się, a obraz modlitwy zawiera się w całym dziele: w sposobie ukazania natury, potwierdzającym owo skupienie na sprawach pozaziemskich. A także poprzez stosunek widza do pierwszego planu: pozornie naturalny i bliski, a jednak, zważywszy na usytuowanie rolnika tyłem, wyżej i zarazem nieco z boku w stosunku do centrum obrazu, sugerujący brak kontaktu z bohaterem dzieła. Rolnik jest sam na sam z naturą, swoją modlitwą i, pośrednio, wewnątrznie z Bogiem. „Religijny” jest cały obraz, jednolicie ukazujący *stan* modlitwy poprzez upozowanie postaci bohatera, jak i charakter pejzażu.

Jak więc widzimy, obraz Grottgera jawi się jako pewna całość, w której wyobrażenie człowieka i otaczającej go natury łączą się, wyrażając tę samą treść: modlitwę. A dokładniej mówiąc: pejzaż współgra z modlitwą człowieka, obrazując nastrój rolnika i jego odniesienie do Boga. Czas więc spytać o koncepcję pejzażu, której skutkiem stał się analizowany obraz.

By rzecz wyjaśniać, powrócić musimy do twórczości Friedricha, a konkretniej: przenieść się do jego drezdeńskiej pracowni, w której na Boże Narodzenie roku 1808 wystawiony został dla szerokiego grona zwiedzających obraz, znany jako *Krzyż w górach* lub tzw. *Ołtarz deczyński*. Przedstawia on krucyfiks posadowiony na szczycie skalistego wzgórza porośniętego jodłami, zwrócony prawie tyłem do widza, przodem zaś ku zachodzącemu słońcu. Obraz ów zakupiony był już w momencie wystawienia przez małżeństwo hrabiów von Thun i przeznaczony, jak utrzymywano, do umieszczenia w kaplicy zamkowej ich siedziby Děčín (Tetschen)<sup>63</sup>. Pokaz obrazu wywołał głośną

---

an Interpretation of the Word „*Stimmung*”, Baltimore 1963; B. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988 (Rozprawy Habilitacyjne UJ, t. 142), s. 20–22; G. Hammel-Heider, *Über den Begriff „Stimmung” anhand einiger Landschaftsbilder*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 41, 1988, s. 139–148.

<sup>63</sup> Börsch-Supan, Jähinig, op. cit., kat. 167; J. Ch. Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1980<sup>5</sup>, s. 97; E. Reitharová, W. Sumowski, *Beiträge zu Caspar David Friedrich*, „Pantheon” 35, 1977, s. 43–44.

dyskusję, a jej powodem stała się kwestia, czy pejzaż może być obrazem religijnym. Nie wnikając w szczegóły sporu, odnotujmy jedynie, iż obrońcy dzieła Friedricha wskazywali na duchową zawartość nie tyle oddającą obiektywny, naturalny, topograficzny stan rzeczy, ile będącą projekcją duszy ludzkiej<sup>64</sup>. Pejzaż bowiem, jego charakter, nastrój, który wywołuje, współgra z wewnętrznymi stanami człowieka, odmalowując je niejako formami drzew, skał, gór, światłem słońca lub księżyca lub kształtami chmur. To, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, staje się tożsame, stosownie do „materialnego” (jak rzecz określił Gaston Bachelard) charakteru ludzkiej wyobraźni. Materialne, a więc przykute do rzeczywistości i budujące wszystko z realno-zmysłowych form, kształtów, kolorów, przedmiotów oraz zdarzeń.

Ale skoro tak, to znaczy, że podstawą pejzażu religijnego musi być wolna gra wyobraźni, gra skojarzeń oparta na przeżyciu natury, gra biorąca swój początek z głębokiego odczucia piękna otaczającego nas świata. To ona, jak w prastarych kulturach agrarnych, może być źródłem dopatrywania się w zjawiskach kosmicznych hierofanii, ona też stanowić może o sile związku odczuwanego pomiędzy nastrojem pewnego krajobrazu a stanem własnej duszy. I ten właśnie związek legł u podstaw *Krzyża w górach* Friedricha, jak i *Wieczornej modlitwy...* Grottgera.

Dodajmy do tego jeszcze jedno: czasy nowożytne przyniosły emancypację ludzkiej podmiotowości, stopniowe zrównanie transcendentnej wolności *cogito* z wolnością boską. Jednym ze skutków owej emancypacji była romantyczna subiektywizacja przeżycia religijnego oraz wzrost religijnej uczuciowości<sup>65</sup>. I, jak się wydaje, tego właśnie wyrazem stały się wzmiankowane wyżej płótna, tyle że dzieło Grottgera jest obrazem modlitwy, płótno Friedricha zaś, jeśli zgodzić się z interpretacją Wernera Hofmanna, utworem, przed którym można się modlić, jak mnich modli się przed krucyfiksem na znanej nam już pracy Ahlborna<sup>66</sup>. Pejzaż z późniejszego gatunku ma-

<sup>64</sup> T. F. Mitchel, *What mad Pride! Tradition and Innovation in the „Rahmdorstreit“*, „Art History” 10, 1987, s. 315–327; M. Ohara, *Demut, Individualität, Gefühl. Betrachtungen über C. D. Friedrichs kunsttheoretische Schriften und ihre Entstehungsumstände*, Diss. Berlin 1983, s. 46–48.

<sup>65</sup> Z. Lempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa 1923, s. 114–116; K. Tarnowski, „*Wolność transcendentálna*” a *wolność boska*, „Znak” 325, 1981, s. 880–892.

<sup>66</sup> Hofmann, *Caspar David Friedrichs..*, s. 145–147.

larskiego awansował do rangi pierwszoplanowej, stając na równi z dziełami o tematyce *stricto* religijnej.

## POSTAĆ ROLNIKA: CHŁOP POLSKI?

Czy jednak obraz Grottgera jest tylko pejzażem? Analizując jego strukturę, zauważyliśmy pewien znamieny dualizm: postać rolnika wtapia się w krajobraz, a jednocześnie – poprzez umieszczenie na pierwszym planie i wywyższenie na „cokole” wzgórza – wyodrębnia z otoczenia. Na *Wieczorną modlitwę...* można więc popatrzeć jak na obraz figuralny. I to obraz (co też wzmiankowaliśmy) nie pozbawiony anegdoty. Rolnik bowiem orał do samego zmierzchu, a gdy zadzwonił dzwon kościelny na Anioł Pański, przerwał pracę i zaczął się modlić. Co więc o jego osobie i jej roli w obrazie powiedzieć jeszcze można?

Wyobrażenia wieśniaków i wieśniaczek jako samodzielny, poważnie traktowany temat malarski, pojawiły się w sztuce europejskiej około roku 1820. Od tego momentu tworzyć zaczęto portrety chłopów, a także „na serio” malować sceny z życia wsi. Początkowo przeważały studia włoskie, wykonywane przez artystów ze środkowej, zachodniej i północnej Europy<sup>67</sup>. Obok więc wizerunków osób (jak choćby wielkiej liczby przedstawień słynącej z piękności Vittorii Caldoni z Albano<sup>68</sup>) pojawiały się sceny wiejskiej idylli, wiejskiej melancholii (choćby *Pasterka* Rubena), wiejskiej pobożności (wskazywaliśmy na obrazy Hummela, Richtera, Milleta) oraz wiejskiej pracy. Za jedno z pierwszych przedstawień należących do tej ostatniej grupy uznać należy pochodzący z roku 1825 obraz Albrechta Adama ukazujący orkę (il. 18). Powaga, z jaką zobrazowano całą scenę, a także pewna widoczna idealizacja (konie wszak są wierzchowcami, a nie zwierzętami pociągowymi) wskazują na chęć nobilitacji pracy na roli<sup>69</sup>.

Podobna powaga przebija i z obrazu Grottgera. Wywyższenie rolnika, uczynienie zeń elementu pierwszoplanowego, ukazanie go

<sup>67</sup> R. R. Brettel, C. B. Brettel, *Les peintres et le paysan au XIX<sup>e</sup> siècle*, przeł. A. Bellony-Rewald, Genève 1983, s. 13–27.

<sup>68</sup> G. Poensgen, *Zu einer neu aufgetauchten Bildnisbüste der Vittoria Caldoni von Rudolph Schadow*, „Pantheon” 19, 1961, s. 250–260.

<sup>69</sup> *Münchener Landschaftsmalerei...*, kat. 154.

w momencie modlitwy i przy narzędziu pracy – wszystko to składa się na pewną spójną wizję człowieka z ludu:

A bo chłop i ma coś z Piasta,  
 coś z tych królów Piastów – wiele!  
 – Już lat dziesięć pośród siedzę,  
 sąsiadujemy o miedzę.  
 Kiedy sieje, orze, miele,  
 taka godność, takie wzięcie;  
 co czyni, to czyni święcie;  
 godność, rozważa, pojęcie.  
 A jak modli się w kościele,  
 taka godność, to przejęcie...<sup>70</sup>

W *Weselu* Stanisław Wyspiański podsumował pewien rozpoznań w wieku XIX sposób widzenia wsi. Patriotyzm, religijność, prawość i pracowitość – to były cechy, które w myśl owego stereotypu w chłopach przede wszystkim dostrzegano<sup>71</sup>. Cech tych możemy dopatrywać się i w naszym obrazie. Wyeksponowanie postaci rolnika dowodzi nobilitacji jego cnót: pracowitości i pobożności.

A patriotyzm? Tę cnotę odkryć możemy w naszym obrazie jedynie pośrednio.

Otóż *Wieczorna modlitwa...*, jak już wzmiankowaliśmy, znajdowała się pierwotnie w Śniatynce, gdzie wisiała w znamiennym sąsiedztwie. „Jako pendant do obrazu Grottgera – pisał Antoni Potocki – wisi *Zachód Kotsisa*”<sup>72</sup>. *Zachód* – czyli *Kosiarz*<sup>73</sup>.

Kotsis w swym namalowanym około roku 1862 dziele (il. 17) przedstawił stojącego wieśniaka w krakowskim stroju, z kosą na ramieniu, wpatzonego w zachodzące za Kopiec Kościuszki słońce. Patriotyczne aluzje, zawarte w tym wizerunku powracającego z pracy chło-

<sup>70</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, akt I, sc. 24, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 4, Kraków 1968, s. 51.

<sup>71</sup> F. Ziejka, *Wesele. W kręgu mitów polskich*, Kraków 1997, s. 141–206; Brettel, *Les peintres...*, s. 72–105; por. także: U. Immel, *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1967, s. 27.

<sup>72</sup> Potocki, op. cit., s. 91.

<sup>73</sup> Obraz Kotsisa jest obecnie własnością Muzeum Narodowego w Krakowie (sygn. IIa-984). Na odwrociu tekturowego podobrazia przybito czerwoną pieczętkę: „Zarząd dóbr Śniatynka”. Znajduje się tam również zapis ręczny czerwonym atramentem: „Nr 2, własność hr. Tarnowski, Śniatynka”. Zob. także: J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis*, Warszawa 1953, s. 20.

wieka, wydają się oczywiste: Krakus z kosą stoi wobec symbolicznej mogiły Naczelnika. Pracowitość i nostalgiczne wspomnienie wolności (a także tęsknota za narodową niepodległością) dają się z tego płótna wyczytać bez trudu.

Grottger ukazał chłopca modlącego się w specyficznym uchwyconym krajobrazie. Położył więc akcent na prawość, pracowitość i pobożność swego bohatera, dodając do tego swe własne, malarskie przeżycie przyrody. Ale relacja z obrazem Kotsisa pozwala widzieć stojące u źródeł obu dzieł wspólne przeświadczenie: prawy, pobożny i pracowity jest przede wszystkim chłop polski.

#### PODSUMOWANIE

W ten sposób dopełnia się nasza analiza *Wieczornej modlitwy rolnika*. Jedności pejzażowej dzieła, zawartej w dążeniu do stworzenia obrazu modlitwy, przeciwstawić należy wyeksponowanie postaci wieśniaka, jej wyniesienie, służące ukazaniu przynależnych mu cnót. Ale to przecież on się modli i dlatego powrócić znów możemy do krajobrazu jako tła współgrającego z wewnętrznym stanem rolnika. Płótno Grottgera jest dialektycznym połączeniem sztuki figuralnej z przedstawieniem natury.

## Wawel: mowa przeszłości

### TEZA WYJŚCIOWA: BYT A INTERPRETACJA

W sobotę 24 marca 1787 roku Johann Wolfgang Goethe znalazł się w ruinach Posejdonii. Było to pierwsze jego zetknięcie się z prawdziwie grecką architekturą, ze światem tej kultury, o której poznaniu marzył. „Pierwszym wrażeniem – pisał w *Podróży włoskiej* – było tylko zdumienie. Znalazłem się w zupełnie obcym świecie. Stulecia, które przyniosły rozwój sztuki od surowości do wdzięku, dokonały również przemiany w człowieku; więcej, stworzyły go na nowo. Nasze oko, a przez nie nasza wrażliwość, do tego stopnia zostały uwarunkowane przez bardziej wysmukłą architekturę, że te słoczne masy przysadzistych, stożkowatych kolumn wydają się nam brzydkie, wręcz odrażające. Szybko jednak się opanowałem. Przypomniałem sobie historię sztuki, pomyślałem o epoce, której duchowi odpowiadało tego rodzaju budownictwo, przywołałem w pamięci surowy styl rzeźby i po niespełna godzinie byłem już z tym wszystkim pogodzony”<sup>1</sup>.

W przytoczonej relacji uderzające są dwa fakty: po pierwsze, moment *zaskoczenia* na widok ruin doryckich świątyń i, po drugie, *odniesienie* tego, co się widzi, do wiedzy historycznej. Fakty te wyznaczają dwie istotne fazy w obcowaniu z dziełem sztuki lub pomnikiem przeszłości.

Moment zaskoczenia wynika z niedopasowania uprzedniej wiedzy do rzeczywistego charakteru oglądanego zabytku: „Stulecia, które przyniosły rozwój sztuki od surowości do wdzięku – przypomnijmy wyjaśnienie Goethego – dokonały również przemiany w człowieku; więcej, stworzyły go na nowo”. Oczekiwania tego nowego człowieka

---

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 198.

nie pokrywają się więc z tym, co widzi. Ów moment zaskoczenia jest jednak i czymś więcej: niedopasowaniem wszelkiej wiedzy, każdego wyobrażenia czy nawet (co nas szczególnie dotyka) najlepszej reprodukcji fotograficznej, do realnie istniejącego dzieła. Zawsze wyobrażenie czy znajomość rzeczy tylko ze zdjęć mijać się będą z oryginałem. Bo wiedza jest czymś innym niż źródłowe doświadczenie.

Doświadczenie, o którym mowa, jest doświadczeniem metafizycznym. „Dzięki bowiem dziwieniu się – pisał Arystoteles w *Metafizyce* – ludzie obecni, jak i pierwsi myśliciele, zaczęli filozofować”<sup>2</sup>. Zdziwienie czy zdumienie bierze się z zetknięcia człowieka z czystym istnieniem<sup>3</sup>. Zdumienie Goethego, podobnie jak i zdziwienie Arystotelesa, wynikało z nieugiętej mocy bytu, narzucającego swoją obecność w takiej postaci, która przeczyła uprzedniej o nim wiedzy. Paestum objawiło się surową kamiennością swych ruin, obcą wszelkiej ulizanej klasycyzacji. Goethe stanął twarzą w twarz z nagą rzeczywistością.

Ta bezpośrednia obecność istnienia nie trwa jednak wiecznie. Bezpośrednia bowiem obecność istnienia łączy się z poczuciem obcości, inności. Człowiek zaś obcość chce oswajać. „Szybko jednak się opanowałem. Przypomniałem sobie historię sztuki”. To właśnie jest oswojenie. Oswojenie poprzez zrozumienie: wiedza pierwotna ustępuje pod naciskiem obcej jej rzeczywistości, a następnie sama ulega innej, bardziej adekwatnej wiedzy. Ludzkie rozumienie jest hermeneutyką: ujmowaniem „czegoś jako czegoś”. Paestum uległo oswojeniu *jako* przykład greckiej archaiki. Naga rzeczywistość stała się wyrazem kultury i to historycznie określonej. Powiedzmy nawet ostrzej: istnienie zmieniło się w kliszę.

## DZIEWIĘTNASTOWIECZNE DOŚWIADCZENIA WAWELU

Przystępując do rozważań nad dziewiętnastowiecznym Wawelem, musimy być świadomi istnienia w ludzkim poznaniu owego charak-

<sup>2</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, ks. A, 9826 (s. 620).

<sup>3</sup> W. Stróżewski, *Płaszczyzny sensu*, w: tegoż, *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 435–436.

terystycznego napięcia pomiędzy doświadczeniem istnienia i nakładającym się na nie rozumieniem bytu poprzez różnorakie klisze. Fakt pierwotny mówi: Wawel *jest*. W tym jednak, że Wawel jest, że trwa, że stoi, zawiera się już jakieś wartościowanie. Wartościowość owa zawsze odczytywana jest konkretnie: cenne jest nie tylko to, że Wawel realnie istnieje, nie to, że byt jako taki jest dobry, lecz to przede wszystkim, że w kompleksie zamku i katedry zawarte są bardziej szczególne treści. Być dla Wawelu oznaczało być polskim. „Zapewne – pisał o Zamku Królewskim Stanisław Tomkowicz – że jest pięknie położony na skalnym pagórku, panującym nad całym Krakowem i doliną Wisły, dalej że przedstawia imponującą masę wyniosłych budynków, i że niektóre części jego podbijają widza szlachetnymi liniami architektury – ale nie to stanowi dla Polaka główny jego urok i wartość. Z dawnej wspaniałości mało co pozostało; przeszły przezeń burze dziejowe i kłęski narodowe, zdarły z gmachów całą niemal bogatą niegdyś ozdobę (...) Wszędzie brzydki spustoszenia, gdzie-niedzie tylko jeszcze przerwana resztami fresków lub rzeźbionych ornamentów. A jednak te ogołoczone, jednostajne, gładkie mury nie są bynajmniej martwe ani nieme. Przemawiają do nas głosem przeszłości, jak otwarta księga, jak natchniony mówca, a wymowa ich zdolna jest trzewiami zatargać, strącić na przemian na dno bólu i rozpacz, i znów wlać w serce oliwę pociechy i otuchy”<sup>4</sup>.

Istnienie Wawelu postrzegane było w wieku XIX zawsze w horyzoncie polskości, splecione z dziejami narodowymi. To te wartości – wartości starożytniczo-patriotyczne – decydowały przede wszystkim o sposobie doświadczenia jego fizycznej egzystencji. Nagie mury (cóż bardziej trywialnego w zakresie materialności budowli?) mimo zniszczeń i ogołocenia potrafiły przemówić – przemówić słowami historii, a tym samym silnie oddziaływać na patrzącego, „trzewiami zatargać”. Doświadczenie bytowej realności Wawelu odsłaniało swą pełnię poprzez skojarzenia historyczne: że oto dzieje istnieją naprawdę, zamknięte w stojących na wzgórzu budowlach, że to, co stoi, potwierdza prawdziwą rzeczywistość przeszłości. Widząc Wawel, dotykając jego murów, pomników w katedrze, ołtarzy; poprzez fizyczną obecność tych zabytków partycypować można było w dziejach. Dlatego biskup Ludwik Łętowski tłumaczył w zakończeniu swego dzie-

<sup>4</sup> S. Tomkowicz, *Z życia na Wawelu*, Kraków 1910, s. 4–5.



ła o katedrze: „Sumienie chcąc począć, nie mogłem też poprzestać na gołym opisanu murów i brązów jego [t j. kościoła katedralnego – W. B.]. Bowiem pozbawione znaczenia i wspomnień wiekowych byłoby niemym obrazem, który o tyle urastał w olbrzyna dla nas, o ile wiązał się z drogami losów naszych, powodzenia i sławy, wielkości i upadku”<sup>5</sup>. Ludwik Puszet zaś pisząc o restauracji katedry stwierdzał: „Każdy kamień w tym kościele zasługuje na to, aby rozważyć, o ile ze względu na jego historię powinien być zachowanym, a jeżeli zastąpionym, to jak i czym”<sup>6</sup>. Wawel musiał trwać. Konsekwencją tego imperatywu była troska o zachowanie jego substancji fizycznej, ona to bowiem warunkuje wszelkie inne, „wyższe” formy istnienia dzieła sztuki<sup>7</sup>. Jednocześnie dodać należy, że Wawel, tracąc przynajmniej częściowo swe funkcje pierwotne (zamek przestał być siedzibą królów), uzyskał wyraźną funkcję wtórną: zabytku, pomnika przeszłości, co szczególnie dobrze widać na przykładzie katedry stojącej się obok Domu Bożego miejscem o silnej wymowie patriotycznej<sup>8</sup>.

Utrzymanie budowli wawelskich w wieku XIX „przy życiu” nie było zadaniem łatwym. Ich opłakany stan już w pierwszej połowie stulecia, brak funduszy, przeciwności dziejowe, dwukrotne zajęcie zamku na koszary austriackie, spowodowały ciągłą dewastację i rujnację. Także katedra wymagała gruntownych napraw. Mówiąc o XIX-wiecznym Wawelu trzeba więc przede wszystkim pamiętać o tej trudnej i niewdzięcznej walce, jaką toczono o jego realne przetrwanie, o to, by dalej można było patrzeć na Zamek Królewski i katedrę, a doświadczając ich prawdziwego istnienia kierować myśl ku dziejom i pięknu.

<sup>5</sup> Ks. L. Łętowski, *Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859, s. 100.

<sup>6</sup> L. Puszet, *Nowe klejnoty stołeczno miasta Krakowa. Felietony*, Kraków 1901, s. 4.

<sup>7</sup> Odwołuję się tu ogólnie do zaproponowanego przez Romana Ingardena modelu ontologicznego dzieła sztuki. Zob. tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966; w odniesieniu do architektury: s. 119–127. Jednocześnie pragnę zaznaczyć, że nie w pełni się zgadzam z twierdzeniem Ingardena o rozdzielności „podstawy bytowej” i „przedmiotu intencjonalnego” w dziele.

<sup>8</sup> Pojęcie funkcji pierwotnej i wtórnej w odniesieniu do zabytku wprowadzam za: L. Kalinowski, *Miejsce sztuki średniowiecznej w rewaloryzacji zabytków Krakowa*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 17, 1991, s. 51–64.

## WAWEL JAKO „TEKST”

W zacytowanych powyżej zdaniach Tomkowicza padło stwierdzenie, że stojący na wzgórzu wawelskim kompleks budowli jest księgą, z której można czytać, i mówcą, który jest zdolny wygłosić natchnioną orację. Idea komunikatywności Wawelu, jego swoistej „tekstowości”, stanowiła w wieku XIX stały i przez wszystkich przyjmowany aksjomat. Spróbujmy go zanalizować w kontekście zarysowanej na początku opozycji czysty byt – klisza.

Ogólnie ująć rzecz możemy następująco: „mówią” kamienie, słuchają zaś ludzie. Precyzując to stwierdzenie dodajmy, że kamienie tak tylko przemówić mogą, jak ludzie będą mieli nastrojone swe „aparaty słuchowe”. A zatem, że mowa kamieni uzależniona jest od kliszy, poprzez którą głos ze Wzgórza odbierać się będzie.

## SACRUM WAWELSKIE

Idea „tekstowości” Wawelu wiąże się przede wszystkim z poczuciem jego jedyności i niepowtarzalności. „Bo też nie ma w Polsce drugiego takiego gmachu”, napisał Tomkowicz<sup>9</sup>. A Klementyna z Tańskich Hoffmanowa zauważyła w swym opisie zwiedzania Krakowa: „z porządku rzeczy wstąpiliśmy naprzód na *górze Wawelu*. Wymówić jej nazwiska obojętnie nie można; cóż więc być na niej?”<sup>10</sup>

Jedyność i niepowtarzalność Wawelu oraz lęk przed niegodnym wypowiedzeniem samej jego nazwy dowodzą nabożnego traktowania owego miejsca. Wawel wydzielony zostaje ze sfery codzienności, a włączony w przestrzeń sakralną. Konsekwentnie zatem i jego mowa staje się mową sakralną.

Pojęcie *sacrum* rozumieć można dwojako. Z jednej strony za szkołą Emile’a Durkheima wyakcentować możemy jego sens socjologiczny, odnoszący się do możliwości społecznej integracji wokół tego, co religijne; z drugiej zaś, za filozofami i religioznawcami (Rudolf Otto, Mircea Eliade) wskazywać za jego pomocą na nieredukowalny do żadnej innej poza religijną sferą charakter doświadczenia religijne-

<sup>9</sup> Tomkowicz, op. cit., s. 5.

<sup>10</sup> Cyt. za: J. Kamionka-Straszakowa, „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków 1988, s. 187.

go<sup>11</sup>. Wawel zatem raz spełniał funkcję *sacrum* narodowego, mówiącego o polskiej historii i tożsamości, drugi zaś raz stanowił miejsce komunikacji z Bogiem oraz wielkimi duchami narodu, a także przestrzeń inicjacji, religijnego na poły dojrzewiania patriotyzmu. W obu przypadkach, czyli w odniesieniu do wieku XIX zawsze, mowa Wawelu odbierana była jako uroczysta, niezwykła i pozytywnie wartościowana. Równocześnie sam kompleks budowli wawelskich stawał się przez to czymś niezwykłym, świętą księgą z kamienia – „olbrzymiego psalterza (...) kartą”, jak napisał Konstanty Wurzbach<sup>12</sup>. Sakralizacja Wawelu czyniła więc z jego materii relikwię, z przestrzeni miejsce uprzywilejowane (godne np. licznych uroczystości patriotycznych), a z mowy skarbnicę dziejową.

#### WAWELSKIE TOPOSY

Na podstawowy fakt sakralnego pojmowania Wawelu nakładały się w wieku XIX bardziej swoiste i konkretne formy odczytywania owego miejsca. Przede wszystkim, zgodnie z logiką wyobraźni mityczno-religijnej, stanowił on centrum krajobrazu, oś historycznej ziemi polskiej. Wokół niego rozbudowywane były następne, znaczące elementy topograficzne: Kraków, kopce, ruiny zamków, klasztory, wreszcie Tatry<sup>13</sup>. W owym „historycznym pejzażu” dominowały dwa zasadnicze, porządkujące go toposy: księgi dziejów oraz ruiny. Pierwszy kazał odczytywać Wawel, a za nim inne pamiątki, jako lekcję historii, apel do uczuć patriotycznych, czy wreszcie, w planie refleksji, jako punkt wyjścia do pogłębionego rozumienia przeszłości „od bezkrytycznej afirmacji, do pełnych goryczy oskarżeń”<sup>14</sup>. Drugi ogniskował uwagę wokół spraw bądź ogólnych (rozważania o przemijaniu wszechrzeczy) bądź bliższych. Za te bliższe uznać należy krąg spraw odnoszą-

<sup>11</sup> Zob. J. A. Kłoczowski OP, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, „Znak” 439, 1991, s. 5–7.

<sup>12</sup> K. Wurzbach, *Poemat o pogorzeli Krakowa*, cyt. za: E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 19.

<sup>13</sup> G. Królikiewicz, *Wawel w polskiej poezji romantycznej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 9–17.

<sup>14</sup> E. Miodońska-Brookes, *Tradycja symboliki Wawelu w polskiej literaturze (rozważania wstępne)*, „Ruch Literacki” 32, 1991, s. 307.

cych się do upadku polskiej państwowości, prowokujący pytania o możliwość odrodzenia po narodowej klęsce i śmierci.

Oba wymienione toposy uzupełniał trzeci, ukazujący Wawel jako panteon. Jego pole znaczeń wyrażało się „przez najczęstszy bodaj w XIX wieku temat grobów królewskich, uzupełniony niekiedy wątkiem memorialnych kopców (...) Charakterystycznym akcentem wawelskiego panteonu stawało się też przywoływanie tkwiącego w nim kontrastu: grobu i kolebki, swą materialną bowiem substancją katedra unaoczniła nieprzerwany łańcuch zgonów i narodzin, pochodów władców i dostojników kolejno wkraczających na dziejową scenę”. Zmuszało to „do spojrzenia poprzez «ciało katedry» na prawo odradzania się ze śmierci”<sup>15</sup>.

### ŚWIADCZENIE I UOBECNIENIE

Każdy z tych trzech, podstawowych dla dziewiętnastowiecznego Wawelu toposów zdolny był się jednak na dwa sposoby jako tekst realizować. Po pierwsze bowiem mógł się objawić jako *świadek*, po drugie zaś jako *uobecnienie*. Wawel mówiący o historii, pojmowany jako miejsce dziejowych wydarzeń, materialny wyraz egzystencji królów i dostojników, realny dowód ich mecenatu – to właśnie świadek. Świadczą groby, świadczą dzieła sztuki, nawet ruina mówi o przeszłości. Gdy jednak Stanisław Wyspiański nazwał swe *Akropolis* „pieśnią Wawelu” i ożywił w dramacie katedralne pomniki, to tym samym uobecnił, sprowadził do teraźniejszości historię Wawelu i Polski, wydarzenia spod Troi oraz starotestamentową *historiam Jacobi*<sup>16</sup>.

Różnica pomiędzy obydwoma *modi* jest dość subtelnej natury. Istotą świadczenia jest potwierdzanie sobą pewnej prawdy. Uobecnienie idzie jakby o krok dalej: zmuszając świadka do mówienia, roztacza tu i teraz panoramiczną wizję przeszłych zdarzeń. Uobecnienie zatem włącza w proces świadczenia wyobrażnię, uzupełnia luki w faktach, dookreśla to wszystko, co enigmatyczne. Zachodzi zatem pytanie, czy czyste świadczenie zabytku jest w ogóle możli-

<sup>15</sup> Tamże, s. 307–308.

<sup>16</sup> Na temat koncepcji uobecnienia zob. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkice z dziejów myśli o piśmie i książce*, Warszawa 1992.

we? Powracamy tym samym do problemu bytu i kliszy. Bo przecież każda mowa dzieła sztuki jest *rekonstrukcją*, i jako taka wymaga udziału wyobraźni odbiorcy, konieczności czynienia przezeń dookreśleń. A zatem każde świadczenie pomnika ujawnia się jako rodzaj interpretacji. Na dowód tego faktu wystarczy wskazać kilka przykładów z zakresu XIX-wiecznej ikonografii Wawelu.

Zobrazowany na karcie tytułowej publikacji Aleksandra Płonczyńskiego *Groby i pomniki królów oraz sławniejszych mężów polskich w świątyniach krakowskich* (Kraków 1843 – il. 19) widok zachodniej części katedry wykonany został najprawdopodobniej z sieni domu Borka<sup>17</sup>. Zajmująca plan pierwszy, popadająca w ruinę architektura rzutuje na odbiór całości, nadając litografii wybitnie wanitatywną wymowę, pomimo iż sam kościół nie robi wrażenia zniszczonego. W ten sposób Wawel ukazany został w konwencji, która, choć chce być obiektywną ilustracją (katedra nie jest w żaden sposób zniekształcona), poprzez wybór punktu patrzenia (zniszczona sień) narzuca określony odbiór dzieła, uobecnia pewien topos. Podobnie pozornie realistyczny (w sensie mimetycznej zgodności z rzeczywistością) obrazek Jana Kantego Wojnarowskiego, przedstawiający południową część Kaplicy Świętokrzyskiej (1854 – il. 20)<sup>18</sup>, faktycznie stylizuje owo wnętrze na modłę romantyczną. Nastrojowy półmrok, jak i wyeksponowanie zgromadzonych w kaplicy dzieł sztuki zbliża pracę Wojnarowskiego do aranżacji ukazujących zabytki średniowieczne sal Musée des Monuments François Alexandre'a Lenoira czy fantastycznego widoku gotyckiej kaplicy z książki Alexandre'a Du Sommerard *Les Arts du Moyen Âge* (Paryż 1834; litografia Nicolasa Chapuy)<sup>19</sup>. Idea Wawelu-skarbnicy dziejów poddana została określonej interpretacji.

A zatem nie istnieje czyste świadczenie pomników historii. Mury, wnętrza, rzeźby, inskrypcje, choć zawsze te same, w różny sposób mogą być odczytywane. Pomimo to da się wyznaczyć granicę pomiędzy świadčeniami a uobecnieniem. Oba modi różni od siebie stosu-

<sup>17</sup> J. Banach, *Ikonografia Wawelu*, t. 2, Kraków 1977, kat. 154.

<sup>18</sup> Tamże, kat. 281.

<sup>19</sup> *Le „gothique” retrouvé avant Viollet-le-Duc* [katalog wystawy], red. L. Grodecki, Paris 1979, s. 75–84 (Muzeum Lenoira) oraz kat. 226 (litografia Chapuy). Na temat Muzeum Lenoira zob. także: Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 169.

nek do twórczości. Świadka się jedynie słucha (choć można go rozumieć po swojemu). Coś natomiast uobecniając, urzeczywistnia się określoną wizję. Odczytanie z murów katedry pierwotnego wyglądu gotyckiego prezbiterium z ambitem wysokości naw bocznych i łukami oporowymi powyżej – to wykorzystanie świadczącej roli substancji architektonicznej. Ale rzeczywiste obniżenie późnobarokowego obejścia i rekonstrukcja czternastowiecznego systemu konstrukcyjnego – to już urzeczywistnienie wizji, uobecnienie określonego ideału estetycznego i konserwatorskiego. Podobnie, tym razem zrealizowane naprawdę, usunięcie czarnych, osiemnastowiecznych ołtarzy spomiędzy naw katedry przywrócić miało jej gotycki charakter. W rzeczywistości – co paradoksalne – pozbawiło ją faktycznych śladów średniowiecznej pobożności i liturgii: wszak ołtarze przy filarach swymi nadaniami i umiejscowieniem sięgały w większości tamtych czasów<sup>20</sup>.

#### PROBLEM TWÓRCZOŚCI WSPÓŁCZESNEJ

Od tak pojętego uobecnienia niedaleka droga do pytań o miejsce twórczości współczesnej w dziele zabytkowym. Wawel żywy czy martwy, kostnica czy stale odnawiająca się tkanka, zamknięty obraz przeszłości czy ciągle uzupełniany pomnik vitalności narodu, oto spór, który na dobre rozgorzał na przełomie XIX i XX wieku. Batalia o witraże i nowe malowidła w odnawiającej się wówczas katedrze, kontrowersje wokół secesyjnej dekoracji ściany dzielącej chór od obejścia, dyskusje nad nagrobkami królowej Jadwigi i Władysława Warneńczyka i wreszcie burza spowodowana staraniami Wacława Szymanowskiego o realizację jego *Pochodu na Wawel*<sup>21</sup> doskonale obrazują niechęć wobec wkraczania nowego w tkanę narodowego relikwiarza. Zwycięstwo zwolenników pozostawienia Wawelowi charakteru jedynie świadka dawnej przeszłości to zasługa świadomości historycznej, tej bezsprzecznej zdobyczy wieku XIX. „Nasz eklek-

<sup>20</sup> Zwrócenie uwagi na te fakty zawdzięczam mojej Żonie, za co składam Jej serdeczne podziękowania.

<sup>21</sup> Kwestię *Pochodu* wyczerpująco omawia M. Kitowska-Łysiak, *O „Pochód wawelski” Wacława Szymanowskiego*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji...*, s. 53–67.

tyzm – pisał Karol Lanckoroński – nie pozwala takim dziełom, które wszelkiej tradycji są pozbawione, pokazać się tam, gdzie ta tradycja tyłu głosami do nas przemawia”. I dalej: „Kaplice katedry krakowskiej nie powinny być polem dla artystycznych eksperymentów – wpadałoby je robić gdzie indziej”<sup>22</sup>.

## RELIKWIA POLSKOŚCI A OBCA TWIERDZA

Historia Wawelu w wieku XIX to również odbicie aktualnych wydarzeń politycznych. Jako szczególnie ważne przytoczmy tu powstanie krakowskie roku 1846 oraz jego skutki: likwidację Rzeczypospolitej Krakowskiej, wcielenie do Austrii i wreszcie budowę *Festung Krakau*<sup>23</sup>. Konsekwencją tego ciągu faktów było, powtórne już (analogicznie do tzw. pierwszej okupacji austriackiej po trzecim rozbiorze), zajęcie Zamku Królewskiego na koszarzy, fortyfikacja wzgórza, zniszczenie szeregu zabytkowych budowli i „upiększenie” go nowymi, z ducha wojskowego poczętymi dziełami. Wzgórze wawelskie podzielone zostało pomiędzy zaborcę, reprezentowanego przez swą najbardziej wrogą agendę – wojsko oraz polski Kościół, zajmujący katedrę i towarzyszące jej gmachy. Co to dla Polaków oznaczało – tłumaczyć nie trzeba.

Warto się natomiast zastanowić czy opozycja: austriacka twierdza/relikwia polskości znalazła jakieś odbicie w sztuce<sup>24</sup>. Zwróćmy uwagę na akwarelę Erazma Fabijańskiego z roku 1889, ukazującą Wawel od strony ul. Straszewskiego (il. 21)<sup>25</sup>. Zgodnie z rzeczywistością w perspektywie ulicy widzimy nawarstwiające się jeden nad drugim i równocześnie jeden za drugim szeregi zabudowań. Oś pionowa obrazu wyznaczona została przez zaśnieżoną jezdnię, wybudowany przez Austriaków rondel, bastion Władysława IV oraz wieżę

<sup>22</sup> K. Lanckoroński, *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń [b.d.], s. 7–8.

<sup>23</sup> J. Bieniarzówna, J. M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 3: *Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1979, s. 100–110.

<sup>24</sup> Na świadomości podobnej opozycji (pruska twierdza/polskie miasto) opiera interpretację dziewiętnastowiecznego Poznania Zofia Ostrowska-Kęmbłowska. Zob. tejże, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, Poznań 1982.

<sup>25</sup> Banach, op. cit., t. 1, kat. 55.

Zegarową katedry. Tektonika kompozycji jest tego rodzaju, że nadaje zaborczej fortyfikacji funkcję fundamentu, podtrzymującego optycznie katedralną wieżę. Jednocześnie jednak parawanowy, zakrywający charakter murów obronnych i budynków kapituły, cały ów układ horyzontalny osłabia siłę nośną rondla. W konsekwencji katedra, a w szczególności wieża Zegarowa jawią się oddzielone od ceglanej fortecy, jakby przynależne do innego świata. Czy mamy tu do czynienia ze świadomym zabiegiem artysty – trudno dociec. To bowiem rzeczywistość narzuciła atrakcyjną kompozycję obrazu. Ale przecież wszelkie niezwykłości dostrzegane w otaczającym świecie mogły być odczytywane w wieku XIX jako symbole<sup>26</sup>. A w naszym przypadku (tak w naturze, jak i na obrazie) katedra wznosi się ponad zaborczą fortecę, śmiało strzelając ku niebu, wolna i niezależna.

#### PODSUMOWANIE

Czas na podsumowanie naszych rozważań. Wyszliśmy w nich od zasugerowania istniejącego w ludzkim poznaniu napięcia pomiędzy doświadczeniem czystego istnienia i jego interpretacjami. W odniesieniu do Wawelu dziewiętnastowiecznego napięcie to przybrało wiele konkretnych form. Przede wszystkim więc jawiło się jako powszechne widzenie substancji zamku i katedry *od razu* w kategoriach narodowych. Istnienie Wawelu było istnieniem polskim i przez to wartościowym. To polskie bytowanie następnie rozumiane było sakralnie jako relikwia, skarb narodowy i przestrzeń szczególna, godna wydarzeń wagi nadzwyczajnej. Dalej ów święty skarb pojmowano jako zaklętą w materii mowę dziejów, zdolną pouczać, wrzucać, przemieniać czy natchnąć patriotycznymi myślami. Jednocześnie Wawel mógł jedynie świadczyć o przeszłości, bądź nastrajać do rekonstrukcji tego, co dawne, lub wyzwalać twórcze wizje, prowadzące do chęci przekształcania jego struktury. Widzenie narodowe nakładało więc na zamek i katedrę szereg klisz, przykrywających czysty byt budowli. Klisze te zaś zamieniały się w stereotypy, odgradzające „tekstualność” Wawelu od jego realności. Nie może zatem dziwić fakt, że w ostatniej scenie *Akropolis* burzy Wyspiański katedrę. Bo zniszcze-

<sup>26</sup> Zob. na ten temat poprzedni rozdział.



niu de facto ulec mają utrwalone w polskiej świadomości klisze i stereotypy, ustępując miejsca zmartwychwstającej prawdzie<sup>27</sup>.

Prawda ta jednak od razu przyjmuje kształt literacki, jest „*pieśnią Wawelu*”<sup>28</sup>. W ten sposób powrót do źródeł bytu zamienia się znów w artystyczną interpretację. Bo nie ma wyjścia z kręgu doświadczania, słuchania, tworzenia, a następnie interpretowania i re-interpretowania.

---

<sup>27</sup> Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis”...*, s. 128–135.

<sup>28</sup> S. Wyspiański, *Akropolis*, w: tegoż *Dzieła zebrane*, t. 7, red. L. Płoszewski, Kraków 1959, s. 336.

Stanisław Wyspiański:  
*Akropolis* i ożywianie posągów

*Akropolis* jest jednym z najbardziej intrygujących dramatów Stanisława Wyspiańskiego. Dzieje się tak niewątpliwie dlatego, że bohaterem utworu stała się budowla – katedra krakowska, aktorami zaś wypełniające ją dzieła sztuki<sup>1</sup>. Ludzie żywi (chór) i przybywające z zewnątrz postaci alegoryczno-mitologiczne (Noc z orszakiem, Aurora) pojawiają się jedynie w czwartym akcie, nie pełniąc tam jednak żadnej kluczowej roli. Ewa Miodońska-Brookes i Maria Prussak wiele powiedziały już na temat kryteriów wyboru rzeźb i gobelinów, które ożywione zostały w „Noc Wielką Zmartwychwstania”. Dzięki ich pracom sporo wiemy też o sensie dramatu, tak w perspektywie ogólnej, „soteriologiczno-eschatologicznej” jak i w kontekście indywidualnym, duchowego dojrzewania poszczególnych *dramatis personarum*. Ewa Miodońska-Brookes wyjaśniła relacje łączące *Akropolis* z tradycją symboliki Wawelu w polskim piśmiennictwie, odniesienia semantyczne do greckiego terminu *akropolis* oraz ideową wymowę gotyckich katedr jaką przyjmowano w czasach Wyspiańskiego. Problematyczne natomiast wciąż pozostaje jedno: jak w ogóle było możliwe, by rzeźby i gobeliny, a więc przedmioty materialne ukształtowane ludzką myślą i ręką, ożyły w tekście utworu. Dramat europejski zna oczywiście podobne przypadki – tytułem przykładu wymienić wystarczy posąg Komandora występujący we wszystkich wersjach *Don Juana* – inny jest jednak zakres zjawiska. *Akropolis* zbudowane jest – powtórzmy – właściwie wyłącznie z dzieł sztuki,

---

<sup>1</sup> E. Miodońska-Brookes, *Wawel-„Akropolis”*. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1980, s. 28. M. Prussak, „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993, s. 84.

podczas gdy gdzie indziej twory artystyczne są co najwyżej jedną z kategorii bohaterów.

Odpowiedzi na postawione powyżej pytanie udzielać by można zapewne na różne sposoby. W niniejszych rozważaniach pójdziemy drogą *estetyki recepcji*. Metoda ta zasadniczo dotyczy odczytywania zaprogramowanego w dziele odbiorcy – „widza modelowego”. Czyni to na trzy co najmniej sposoby, po pierwsze (i najważniejsze), rozpoznając środki, za których pomocą obraz czy rzeźba wchodzi z nimi w kontakt, po drugie, badając społeczne i, po trzecie, estetyczne uwarunkowania funkcjonowania i rozumienia owych środków<sup>2</sup>. *Akropolis* nie jest dziełem sztuk plastycznych. Jest natomiast interpretacją takiego dzieła. Tym samym nie „widz modelowy” będzie dla nas najważniejszy. Dramat Wyspiańskiego potraktujemy jako świadectwo stylu odbioru pozwalającego ożyć rzeźbom i tkaninom<sup>3</sup>. Szukać więc będziemy śladu uwarunkowań – ideowych i estetycznych – budujących określoną postawę widza. Zagadnienie relacji dzieła i odbiorcy pojawi się przy tym niejako „po drodze”.

Zacznijmy od zrekonstruowania sposobu odczytania w dramacie katedry krakowskiej oraz umiejscowienia i wykorzystania w tej lekturze poszczególnych grających aktorskie role dzieł<sup>4</sup>. Pierwszy akt *Akropolis* toczy się w korpusie nawowym świątyni, na poziomie posadzki. Grają w nim rzeźby z grobu świętego Stanisława i czterech innych nagrobków. Akty drugi i trzeci przenoszą nas na zewnątrz kościoła – na stopnie wejściowe do katedry i w rejon obwarowań wzgórza wawelskiego – ale punktem wyjścia dla nich są gobeliny, które przed restauracją budowli wisiały we wnętrzu. Było to sześć

<sup>2</sup> W. Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, w: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 22–23. U. Eco, *Sześć przechadzek po świecie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 22–24.

<sup>3</sup> Zagadnienie stylu odbioru posiada w polskim literaturoznawstwie bogatą i cenną bibliografię. Zob. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977. W odniesieniu do historii sztuki: M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 375–407.

<sup>4</sup> O pojęciu „czytania” w odniesieniu do dzieł sztuk plastycznych zob. L. Kalinowski, *O możliwościach odczytywania dzieła sztuki*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 106–120.

tapiserii z *Historią Jakuba* umieszczonych ponad arkadami w nawie głównej i prawdopodobnie trzy z cyklu trojańskiego wiszące na takiej samej wysokości w ramionach transeptu<sup>5</sup>. Choć w momencie powstawania dramatu nie było ich na dawnym miejscu, a Wyspiański posługiwał się jedynie albumem ks. Ignacego Polkowskiego, to jednak traktował je jako integralny element wyposażenia katedry, pisząc w didaskaliach do trzeciego aktu:

*To pamiętacie, jak ściany kościoła  
w dalekiej Flandrii wydziergana zdobi  
gobelinowa «HISTORIA JACOBI»*

(III, 1-3)<sup>6</sup>

Akt czwarty łączy strefę podsklepienną z poziomem posadzki. Protagonisci tej części utworu, posągi króla Dawida (Harfiarz) i Chrystusa Salwatora, zamieszkują na stałe szczytowe partie kościoła (w zwieńczeniu ołtarza głównego i zamknięciu ściany zachodniej budowli), Harfiarz natomiast na czas trwania aktu „spływa w szat pozłocie / na dole ziemskiego bytu” (IV, 2–3). Powiedzieć więc można, że ogólny kierunek lektury jest wertykalny, zwłaszcza iż w ostatniej scenie dramatu Harfiarz unosi się z powrotem na swe pierwotne miejsce, a głos Salwatora dochodzi „ze szczytu ołtarza wielkiego”<sup>7</sup>.

Chrześcijaństwo zna dwa sposoby czytania architektury sakralnej. Pierwszy jest zstępujący i znamionuje typ myślenia charakterystyczny dla Bizancjum. Grecka budowla kościelna składała się z dwóch istotnych elementów symbolicznych: kopuły oraz podpierających ją ścian. Pierwsze wyobrażało niebo, drugie – ziemię. Wnętrze świątyni w całości pokryte było mozaikami bądź malowidłami o ściśle określonym programie ikonograficznym. Rozpocynało go wyobrażenie Chrystusa Pantokratora w najwyższym punkcie kopuły, jej czaszę wypełniała wizja nieba, tambur zajmowały postaci staro-

<sup>5</sup> M. Hennel-Bernasikowa, *Gobeliny katedry wawelskiej*, Kraków 1994 (Biblioteka Wawelska, t. 9), s. 19.

<sup>6</sup> Korzystałem z wydania: S. Wyspiański, *Akropolis*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 7, Kraków 1959. Podkreślenia w cytatach z dramatu – tu i dalej – pochodzą ode mnie. O zdjęciu gobelinów pisze E. Miodońska-Brookes, op. cit., s. 27. Tym samym sprostować trzeba uwagę M. Hennel-Bernasikowej (op. cit., s. 20), że fakt ten dotąd nie został odnotowany przez naukę.

<sup>7</sup> Wyspiański, op. cit., s. 333.

testamentowe, ściany zaś pasowo rozwijające się sceny z życia Jezusa i wizerunki świętych. Takie następstwo tematów i wątków ściśle połączone z symboliką struktury architektonicznej unaoczniało metafizyczny porządek wszechświata: zgodnie z neoplatońskim gradualizmem i koncepcją emanacji z Boga niestworzonych energii, kosmos był zhierarchizowany ontologicznie i aksjologicznie, od Tego, który jest najdoskonalszy ku temu, co skażone i niedoskonałe<sup>8</sup>.

Na Zachodzie dominował inny typ myślenia. Tu raczej wychodzą od człowieka i jego dążenia do Boga. Tym samym akcentowano ruch wstępujący – od ziemi ku niebu. Wiek XIX, poczynając od romantyzmu, tak właśnie interpretował wertykalizm, dynamiczny pęd ku górze i niematerialność kościołów gotyckich. Stanisław Wyspiański pisał do Lucjana Rydla o katedrze w Reims: „Cały gmach snuje się w górę, rozmodlił się ku niebu – patrząc nań, zdaje się, że wciąż urasta coraz wyżej, że «skrzydeł anielskich dostaje», że przebijie szklany strop gwiezdny, że potęga i siła modłów zaklętych w jego złomy przeproje lazuruowy szmat błękitu – że tam w górze dosięgnie boga w jego glorii niebieskiej (...) patrząc na nią [katedrę – W.B.] widzi się, że to wołanie ludów spragnionych boga, i dopominających się boga”<sup>9</sup>.

Wstępujący kierunek czytania katedry krakowskiej w *Akropolis* jest więc typowym sposobem postrzegania świątyń gotyckich. Podkreślając ruch od ziemi ku niebu uwypukla on jednocześnie dążenie ku zmartwychwstaniu, przemienieniu i paruzji. Akcentuje też wewnętrzne dojrzewanie bohaterów, o ile realizuje się w nich *principium individuationis*. Jest też wyrazem odrywania się od śmierci ku życiu. Wszak akt pierwszy ma za swe tło zgon (wieczne konanie Czarnego Krucyfiks, budzenie figur z nagrobków i stale odpędzaną, natrętą świadomość obecności pod posadzką ludzkich prochów), koniec zaś sztuki to „przewalczenie Nocy” połączone ze zniszczeniem trumny św. Stanisława.

<sup>8</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyńsko-słowiańskie*, red. ks. A. Kubiś, ks. M. Rusecki, Lublin 1994, s. 55–57.

<sup>9</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979 (Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), część 1, s. 128, 140. O dziewiętnastowiecznym odczytywaniu katedr gotyckich: W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 55–57.

Jak już zaznaczyliśmy, ruchowi interpretacji nie towarzyszy tożsame z nim umiejscowienie wszystkich zdarzeń. Dotyczy to aktu drugiego i trzeciego rozgrywanych poza obrębem katedralnego wnętrza. Fakt ów wytłumaczyć można następująco: o ile bohaterami pierwszego i ostatniego aktu są rzeźby, o tyle dwa środkowe czerpią inspirację z cyklów tkanin. A mówiąc dokładniej, z gobelinów zredukowanych do warstwy przedstawieniowej, ikonograficznej. Wyspiańskiego – posługując się terminologią Romana Ingardena – interesuje wyłącznie przedmiot intencjonalny, czyli obraz wyabstrahowany z materialnego podłoża<sup>10</sup>. Zwierzał się z tego w jednym z listów do Lucjana Rydla, stwierdzając, iż gdy któreś z genialnych dzieł przejmują go w wyjątkowym stopniu, nastaje moment, w którym namalowane postaci stają się żywymi istotami, schodzą z obrazu i mówią do niego<sup>11</sup>. Dosłownie tak się stało w *Weselu*, w *Akropolis* natomiast grają całe cykle tematyczne. Wyabstrahowane z bytowego podłoża, oderwać się mogły od miejsca przechowywania i znaleźć sceniczne zakorzenienie w dowolnie wybranym miejscu.

Takie podejście do dzieł malarstwa nie było oczywiście w kulturze europejskiej niczym nowym. Od czasów renesansu nieprzerwanie uważano, iż „najszczytniejszym (...) zadaniem malarza nie jest bynajmniej ogrom dzieła, lecz historia”<sup>12</sup>. Pod mianem „historii” (*istoria*) rozumiano zakomponowaną analogicznie do mowy retora scenę figuralną przedstawiającą jakąś akcję<sup>13</sup>. Wzniosły temat religijny, mitologiczny czy moralizatorski był tym, co decydowało o przynależności obrazu do prawdziwie wielkiej sztuki. Wiek XIX dodał tu jednakże jedno: literacki styl odbioru. Wzmiankowany sposób recepcji uwarunkowany był pewnymi innowacjami w samym malarstwie. Polegały one na takim operowaniu perspektywą, by widz czuł się włączony w obraz<sup>14</sup>. I tak np. *Hołd pruski* Matejki sytuuje nas

<sup>10</sup> R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: tegoż, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 69–80.

<sup>11</sup> M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994, s. 159.

<sup>12</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, opr. M. Rzepińska, Wrocław 1963 (Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, t. 13), s. 33.

<sup>13</sup> M. Rzepińska, *Wstęp*, w: tamże, s. XLIII–XLIV. O związkach z retoryką zob. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, s. 129–139.

<sup>14</sup> W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

wewnątrz tłumu oglądającego zdarzenie, natomiast *Portret generała Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego ustawia *vis-a-vis* bohatera, w jego bliskości, choć bez wzrokowego z nim kontaktu. W obu przypadkach zaprogramowanie widza modelowego i wynikająca stąd relacja do akcji obrazu zawiązuje wątek narracyjny. Daje możliwość opowiadania o przebiegu uroczystości na Rynku Krakowskim czy o myślach wodza pokonanej armii. Literackość dzieł często wzmacniano stosowaniem lessingowskiej „płodnej chwili”, a więc ukazywaniem sceny tuż przed kulminacją, jak i wprowadzając długie, opisowe tytuły<sup>15</sup>. Rezultatem tych zabiegów była możliwość dopisywania do obrazów obszernych komentarzy przeradzających się nieraz prawie że w nowele. Ożywiały one malowidła, przydawały bohaterom głosu i myśli, a ukazanym scenom fabuły. Wzbogacały je więc o wymiar dialogu, ruchu i czasowego kontinuum<sup>16</sup>. Henryk Sienkiewicz pisał o nieznanym dziś obrazie Stanisława Witkiewicza: „*Ci Dwaj jeźdźcy* – to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii – siedzisz i poczynasz myśleć. Widzisz za nimi las i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą niewiedomo dokąd... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama – mimo woli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat. Potem myśłą ulatujesz wstecz – uogólniasz, a potem pytasz sam siebie, jakim sposobem dzieło sztuki mogło być taką podniętą i tak rozegrać w tobie wszystkie struny myśli, wyobraźni i uczuć”<sup>17</sup>.

Recepcja obrazu to jego ożywienie, wejście w tkanę ikonograficzną i nadanie jej samodzielnego istnienia. Wyspiański postąpił z siedemnastowiecznymi gobelinami katedralnymi tak jak pisał Sienkiewicz. Oglądając cykle snuć zaczął „jakąś powieść, jakiś poemat”. Nie odtwarzając poszczególnych scen dokładnie<sup>18</sup>, dokonał jednak

<sup>15</sup> Poprzęcka, *Czas wyobraźony...*, rozdz. II.

<sup>16</sup> Następowo to oczywiście poprzez wypełnienie ingardenowskich „miejsc nieodkreślenia” (Ingarden, op. cit., s. 100–102). Zob. też M. Poprzęcka, *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, Warszawa 1984, s. 240; W. Kemp, *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, w: *Der Betrachter...*, s. 259–262.

<sup>17</sup> Cyt. za Poprzęcka, *Literacki styl...*, s. 239.

<sup>18</sup> O rozbieżnościach tekstu Wyspiańskiego w stosunku do ikonografii tkanin pisze E. Miodońska-Brookes, op. cit., s. 36–44. Dodajmy też, iż samo odczytanie scen następowało za korygowanymi dziś identyfikacjami Polkowskiego (Hennel-Bernasikowa, op. cit., s. 20).

uogólnienia. Epizodom trojańskim i *Historii Jakuba* nadał wymiar fabularny. Jednocześnie odczytał w nich treść wynikającą z całościowego rozumienia ducha katedry i wpisał ją w logikę zmartwychwstania (nie niszcząc przy tym odrębności tematyczno-narracyjnej obu historii)<sup>19</sup>.

W przeciwieństwie do dzieł malarstwa (gobeliny zredukowane do warstwy ikonograficznej w sposób oczywisty są obrazami), rzeźby w *Akropolis* nie ożywają „automatycznie”. Proces budzenia postaci z nagrobków jest długi, postępuje opornie i wiąże się nieraz z poczuciem fizycznego bólu. Jednocześnie jest to proces ukazany jakby niekonsekwentnie. Gdy bowiem wzmiankowane wyżej figury ożywają zwykle na skutek interwencji z zewnątrz, to Czarny Krucyfiks samoistnie wypełniony jest konaniem, Salwator mówi „sam z siebie”, anioły zaś z Ołtarza św. Stanisława i Harfiarz budzą się w chwili wybicia godziny „na zamku dziejowym zegarze” (IV, 11).

Tę niekonsekwencję wytłumaczyć można najpierw statusem dezygnatów poszczególnych postaci. Wszak Chrystus zarówno umierający, jak i zwycięski jest Bogiem. Aniołowie przynależą do niebiańskiej hierarchii, a starotestamentowy patriarcha zasiada u stóp Tronu Pańskiego. W sztuce bizantyńskiej wszystkie te osoby znalazłyby się przedstawione w kopule kościoła. Niewiasta natomiast, Amor, Pani, Tempus, Panna, Klio i posąg Włodzimierza Potockiego wyobrażają bądź zwykłych ludzi, bądź postaci z klasycznej mitologii. Ich miejsce jest przy tym w najniższej strefie kościoła. Strefę tę didaskalia mówiące o zstąpieniu Harfiarza określają – jak pamiętamy – mianem „doli ziemskiego bytu”. Posągi grające w pierwszym akcie są więc „ziemianami”. Sposób ożywiania zatem zależny jest od miejsca zajmowanego w drabinie istnień.

Ale na tym nie koniec. Rzeźby występujące w *Akropolis* zróżnicowane są stylistycznie. Postaci niebiańskie pochodzą z czasów gotyku i baroku, postaci „ziemskie” są wyłącznie klasycystyczne. Czyżby zatem stopień oporności względem życia wynikał z natury poszczególnych stylów?

Aby to wyjaśnić, wniknąć musimy w Wyspiańskiego rozumienie rzeźby. Akt pierwszy dramatu mówi na ten temat dużo. Przede wszystkim posągi istnieją inaczej niż ludzie. Klio wyjaśnia Pannie:

<sup>19</sup> Prussak, op. cit., s. 78–81.



Umarli – nie powstaną.  
 Ciała się skruszą w prochy.  
 Pełne tych ciał te lochy.  
 Dziś z ciał tych mnogich pył,  
 żadnych już nie ma sił,  
 by wstał i znowu był.  
 My jeno nieśmiertelne  
 duchem. –

(I, 606–613)

Ta różnica w sposobie istnienia nie jest jednak prostą wykładnią maksymy *ars longa, vita brevis*. Na pytanie Panny: „Ich dusze żyją?”, Klio odpowiada: „Żyją” (I, 613-614). Człowieka od rzeźby odróżnia stosunek łączący materię z pierwiastkiem duchowym. Dusza ludzka może istnieć samodzielnie; mało tego, podlegać może procesowi oczyszczenia i doskonalenia, a także reinkarnacji. Byt natomiast posągu związany jest nierozzerwalnie z formą. Wynika to – paradoksalnie – ze słów Klio: „my jeno nieśmiertelne duchem”.

Obiegowe idealistyczne określenie sztuki w w. XIX głosiło, że jest ona tworzeniem piękna. Piękno zaś to ujęcie idei w formie, czyli zawarciu myśli w materialnym kształcie. Wynika stąd, że idea jest celem, forma zaś środkiem do tego celu prowadzącym<sup>20</sup>. Stosownie do takiej koncepcji Józef Kremer nazwał posąg „duchowym widziadłem”, bo rzeźbą dla niego była przede wszystkim (i zgodnie z całą nowożytną tradycją) rzeźba figuralna. Pisał on: „treścią posągu jest sam duch”. Działo się tak dlatego, że: „Posąg cały, jego części, organa rozwinięte zwiastujące życie i swobodę, przeniknione są duchem, duch w nich jest jakby dotykalny – cały posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem, cała powierzchnia posągu, nawet szata jest wcielonym duchem”<sup>21</sup>.

Klio zatem odróżniając od ludzkiej duszy nieśmiertelnego ducha mówiła o istocie rzeźby. Posąg jest ideą, duchową treścią objawia-

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat zob. W. Bałus, *Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Kraków 1989, s. 20–23 (mpis pracy doktorskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ).

<sup>21</sup> J. Kremer, *Grecya starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, Poznań 1868, s. 110. Zob. też P. Szubert, *Rzeźba na pierwszej wielkiej wystawie sztuki polskiej w Krakowie w 1887 roku*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 47–48. Nt. pojęcia ducha w w. XIX zob. W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum...*, s. 53–55.

jąca się w zewnętrznej formie: w postawie, mimice, ruchu i stroju postaci. Są w *Akropolis* i inne na to dowody. Niewiasta z pomnika Ankwicza mówi:

Płacz ten we mnie zakłęto  
i uznano mnie świętą  
w płaczu i moim żalu.

(I, 200–202)

Tempus na wezwanie Anioła 4 „Rzuć kosę!” odpowiada:

Jakoż ja to uczynię?  
Dzierżyć mi ją kazano.  
Dzierżyć muszę.

(I, 473–475)

Swą duchową treść eksplikuje też w początkowych wersach dialogu z Panną posąg Włodzimierza Potockiego:

PANNA

(*puka w pancerz, złożony u stóp posągu*)  
Kochanku.

POSĄG WŁODZIMIERZA POTOCKIEGO

Sławo!

PANNA

(...) Kochanku, chodź.

WŁODZIMIERZ

Na bój!?!

(...)

PANNA

(...) Ja k'tobie  
szłam, bom zakochana.  
A ty? –

WŁODZIMIERZ

Mam odeprzeć tyrana!!

(I, 682–692)

Duchowa treść zawarta w posągach występujących w pierwszym akcie nie jest im jednak na rękę. W cytowanych już fragmentach

Niewiasta z pomnika Ankwicza żali się, że płacz w niej zakłęto, jakby więc wbrew jej woli. Tempus trzyma kosę, bo mu kazano. Dodajmy do tego słowa Amora: „Larwę miałem straszliwą” (I, 307) i oskarżenie najostrożniejsze, padające ze strony Aniołów podtrzymujących trumnę św. Stanisława:

ANIOŁ 4

Trudu nam nie poskąpił  
nasz PAN.

ANIOŁ 3

Stwórca i kat.  
(I, 79–80)

Bohaterowie pierwszego aktu nie są zatem w zgodzie ze sobą. Bo czy jest przeznaczeniem aniołów dźwigać trumnę? Ich przyrodzoną rolą jest słać Boga w niebie. Barokowe dzieło Piotra von der Rennen zawiera więc sprzeczność funkcjonalną. Zmusza aniołów do tego, co nie leży w ich powołaniu. W pozostałych przypadkach wewnętrzne rozdarcie posągów ma inną przyczynę. Powróćmy raz jeszcze do wypowiedzi Niewiasty z pomnika Ankwicza. Z jej słów wynika, że zakłęciu w płaczu i żalu towarzyszyło uznanie za świętą. Obudzona, szybko utraciła ową „świętość” w ramionach Amora, który równie chętnie pozbył się duszącej go larwy smucenia się na grobie. Ten pociąg do miłości cielesnej odczytać można z samych rzeźb. Rzeczoma święta, choć w zadumie opiera się o strzaskaną kolumnę, ma obnażone ramię i rozchylający się na wyraźnie zaznaczonych piersiach chiton. Amor epatuje umieszczonymi akurat na wysokości oczu widza nagimi kolanami i udami. Kolejna rozplómięta istota, Panna z nagrobka Sołtyka, w przeciwieństwie do poważnej Klio, robi wrażenie jakby suknia z niej opadała, coraz bardziej obnażając ramiona, piersi i plecy. Wreszcie Włodzimierz Potocki, skąpo odziany, wydaje się w swej męskości zdolny do przewag nie tylko militarnych (wszak lewą rękę wspiera na mieczu, dwuznacznie sterczącym ku górze). Gdy srebrne Anioły jedynie mijają się z właściwą im funkcją, to katedralne posągi klasycystyczne przeczą pojęciu rzeźby jako „duchowego widziadła”. Będące ich treścią nagrobne przeznaczenie nie znajduje właściwego odzwierciedlenia w zewnętrznym kształcie. Powaga, zaduma, smutek czy rozpacz zamknięte zostały w ciałach o wyraźnym powabie zmysłowym. Dlatego ich codzienne trwanie

określone zostało mianem larwy lub snu. Na skargi stojącej jeszcze na nagrobku Ankwicza Niewiasty Anioł 1 mówi: „Zbudź się – ty śniesz –” (I, 197), schodzącemu zaś z tego samego pomnika Amorowi Anioł 2 tłumaczy, że to „ocknienie” (I, 294). Posągi różnią się więc od ludzi także i tym, że gdy człowiek istnieć może bądź jako jedność cielesno-duchowa (życie ziemskie), bądź jako dusza pozbawiona obracającej się w proch materialnej powłoki, to rzeźby trwają albo jako „duchowe widziadła”, harmonijnie zespalające formę z ideą, albo śniąc, co oznacza egzystencję wewnętrzną sprzeczną.

Jeśli powrócimy teraz do pytania, czy stopień oporności na budzenie wynikał ze stylu, w jakim wyrzeźbiona została dana postać, to odpowiedzieć będziemy musieli, że częściowo tak. Kryterium bowiem podstawowym jest wewnętrzna spójność rzeźb. W Czarnym Krucyfiksie, posągu Salwatora i Harfiarza nie ma sprzeczności między ideą a formą. Anioły ożywają na dźwięk zegara, bo kłopot z nimi nie jest natury artystycznej, lecz funkcjonalnej. I tylko figury klasycystyczne wyrażają nie to, co pokazuje ich wygląd. Przez to rozdzźwięk wewnętrzny wiąże się z charakterem stylowym.

Wewnętrzną sprzeczność rzeźb klasycystycznych tłumaczyć można też inaczej. Podczas gdy wszystkie figury barokowe cechuje ostentacyjna teatralność, gotycki zaś krucyfiks podkreśla pięknem kompozycji cichy wyraz męki, to dzieła klasycystyczne odznaczać się miały zupełnym skupieniem na sobie i w sobie. Realizować powinny były bowiem Diderota model teatru, w którym aktorzy grają tak, jakby nie było widowni<sup>22</sup>. Gdy jednak zaabsorbowaniu tym, co wewnętrzne towarzyszą oznaki erotyzmu, stan introwertycznej zadumy i smutku nieodwołalnie rodzić musi poczucie przymusu, jakiegoś zapędzenia batem do żałoby. Sytuację taką łatwo określić mianem „larwy” czy „traumy”. Tym samym dzieła stają się niespójne, przez swą natomiast obojętność na otoczenie trudne do obudzenia.

W dotychczasowych badaniach budzenie posągów odczytywano jako próbę przerwania ich niesamodzielności. Zrzucenie z „ziemskich” postaci powłoki snu czynić je miało najpierw pozbawionymi wewnętrznej treści, która następnie, na skutek spotkania z innymi osobami, kształtować się miała od nowa jako egzystencja autentyczna lub nie-

<sup>22</sup> M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago–London 1988.

autentyczna<sup>23</sup>. W świetle naszych rozważań tezę tę trzeba nieco zmodyfikować. Autentyzm *resp.* nieautentyzm nie zostają posągom nadane z zewnątrz. Tworzące akcję pierwszego aktu dialogi, spojrzenia i odbicia wydobywają to tylko, co w posągach uprzednio już tkwiło. Przebudzenie to zdjęcie przymusu, kokonu oplatającego larwę, odrzucenie krępujących atrybutów<sup>24</sup>. Dalej następuje swobodny rozwój prawdziwej natury każdej z rzeźb. I nic nie dadzą usiłowania Aniołów. Niewiasta, Amor, Panna i Włodzimierz wbrew wszystkiemu pójda za głosem ciała. Natomiast od początku prawdziwie poważni Pani, Klio i Tempus wstąpią na drogę dalszego dojrzewania duchowego. Wyspiański dokonuje więc „dekonstrukcji” posągów. U progu misterium zmartwychwstania okazać się musi, co im się „w duszach gra”, jak realizują one relację formy i idei<sup>25</sup>.

W pierwszym akcie dramatu pojawia się miłość nie tylko erotyczna. Miłość jest w nim przede wszystkim siłą ożywiająca. To dzięki niej Aniołowie budzą klasycystyczne postaci. Miłość ożywiająca posągi to dawny topos. W roku 1905 przypomniał go w swoisty sposób Jan Sas Zubrzycki. W autobiograficznych wynurzeniach *Moc ducha* pisał o zakochaniu się w ideale piękności: „Więc rozmiłował się w twarzy, którą miał przed sobą... tęsknota (...) skłoniła go, by sięgnął po szczęście swoje... Wyciągnął dłonie... ale postać... pełna *mocy ducha*... była *posągiem!*”<sup>26</sup>

Umiłowaną przez Zubrzyckiego figurą była Jadwiga Madeyskiego, umieszczona w katedrze po konserwacji. Uczucie do kobiecego posągu jest istotą mitu Pygmaliona. I to również on stoi za pierwszym aktem *Akropolis*.

Ale mitu Pygmaliona nie musi się rozumieć wyłącznie dosłownie. Oskar Bätschmann imieniem antycznego króla Cypru nazwał odbiorcę rzeźby czasów klasycyzmu. Podejście Pygmaliona to odpowiednik literackiego stylu odbioru obrazu. Celem widza jest ożywienie

<sup>23</sup> Miodońska-Brookes, op. cit., s. 36 i 136–153.

<sup>24</sup> Tamże, s. 155–157; Prussak, op. cit., s. 99.

<sup>25</sup> Zgodne jest to z uogólniającym stwierdzeniem M. Bukowskiej-Schiemann, iż „nie sen jako stan wygody, uspokojenia czy metaforycznie określony czas niewoli jest tematem dzieł Wyspiańskiego. Nie stan cierpienia narodu, lecz to, «co i jak jawi się w snach»” („Ja w śnie narodu przeklętym, uspiomy”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994, s. 61).

<sup>26</sup> J. Sas Zubrzycki, *Moc ducha. Malowanki*, Kraków 1905, s. 273.

posągu – nawet tego zaabsorbowanego wyłącznie sobą, jakieś wyobraźniowe przekroczenie statyczności rzeźby, nadanie jej statusu podmiotu, bytu-dla-siebie<sup>27</sup>. Dodajmy do tego, że dziewiętnastowieczne systematyki sztuk sytuowały czasem rzeźbę obok dramaturgii. Henryk Struve pisał: „Krasomówca i artysta dramatyczny wyrabiają z siebie żywe posągi; rzeźbiarstwo zaś jest skamieniałym krasomówstwem, posągową sztuką dramatyczną”<sup>28</sup>. Odbiorca-Pygmalion znosi więc granice między obydwoima. Posągi zaczynają żyć. I stać się w konsekwencji mogą bohaterami prawdziwego teatru.

Ożywianie dzieł sztuki może być niebezpieczne. Dziewiętnastowieczna literatura zna temat demonicznych portretów wysysających życie z modelu i niszczących artystę<sup>29</sup>. Sztuce nie wolno przekraczać pewnych granic. Przypominając antyczny mit o Telchinach, Wiesław Juszcak znakomicie pokazał, o jakie granice tu chodzi. Artysta mianowicie strzec powinien różnicy między tworzeniem a stwarzaniem. Inaczej mówiąc pilnować musi linii, „która dzieli sztukę od rzeczywistości pojętej jako *życie*. Stwarzanie istot żywych (...) w obrębie sztuki samej jest (...) występkiem, który budzi grozę i który niszczy sztukę u korzeni”<sup>30</sup>.

Zapytać trzeba czy zburzenie katedry krakowskiej na końcu *Akropolis* nie jest skutkiem takiego, grzesznego w swej istocie, ożywienia rzeźb i gobelinów. Jak się wydaje, dramat Wyspiańskiego sytuuje się poza tego rodzaju podejrzeniami. Wynika to stąd, że akcja sztuki toczy się w specyficznym miejscu i ściśle określonym czasie.

Krakowska katedra na Wawelu jest przestrzenią sakralną. Jest nią oczywiście jako świątynia. Ale dodatkowo wzniesiona została na świętej górze. Łączy tym samym ziemię z niebem. Jest więc osią świata. Wszak jej podziemia przechowują ludzkie prochy, w telluryczną otchłań zapada się z wnętrza kościoła Noc z orszakiem, gotyckie natomiast mury i kolumny pędzą ku niebu, skąd przybywa Salwator<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> O. Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, w: *Der Betrachter...*, s. 183–224.

<sup>28</sup> Cyt. za Szubert, op. cit., s. 48.

<sup>29</sup> A. Pieńkos, *Upadły kochanek rzeczywistości. Esej o nowoczesnym artyście*, „Znak” 479, 1995, s. 47–52.

<sup>30</sup> W. Juszcak, *Sophia*, „Znak” 405–406, 1989, s. 131.

<sup>31</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 354–370; Prussak, op. cit., s. 124–125 i poprzedni rozdział.

Czas akcji dramatu jest jeszcze bardziej niezwykły. *Akropolis* trwa od godziny dwunastej w nocy do świtu. Owe cztery godziny to typowy okres „pomiędzy”. Badania Ludwika Stommy wykazały, że w takiej sytuacji zdomowionego w etnologii i religioznawstwie binarnego podziału na strefy *sacrum* i *profanum* nie sposób utrzymać. Pomiędzy oba człony opozycji zawsze wchodzi coś trzeciego, jakaś przestrzeń lub interwał czasowy o nieokreślonym statusie. Między cmentarzem a wsią jest mur. To tam grzebie się samobójców. Między polami jest miedza. To tam straszy. Jest dzień równonocy, północ i południe – momenty przesilenia, w których wiele może się wydarzyć<sup>32</sup>. W czasie, gdy trwa *Akropolis*, wychodzą wampiry i zjawy. Wówczas Tempus porzucić może kosę, a dzieje Jakuba rozegrać jak na przyspieszonym filmie. Znikają rządzące światem prawa, ożyć więc mogą posągi, a biblijni i trojańscy bohaterowie wyjść z gobelinów.

Mało tego: występowanie strefy „pomiędzy” związane bywa z rytuałami przejścia. Rytuały takie składają się z trzech elementów: wyłączenia z poprzedniego stanu, ogłoszenia zmiany stanu i włączenia w nowy<sup>33</sup>. Dramat Wyspiańskiego wpisuje się w ów schemat. Akt pierwszy jest niewątpliwym rozwiązaniem starego układu. Wszak budzone posągi tracą dawny status ontyczny. Dwa akty środkowe mówią o nieuniknionych zmianach świata (upadek Troi), „zaburzeniach” w tradycyjnym funkcjonowaniu rodziny i przemianach człowieka (historia Jakuba). Koniec natomiast dramatu nie jest powrotem do codzienności. Jest on wejściem w czas sakralny, liturgiczny, „czas, który był świadkiem wydarzenia będącego przedmiotem wspomnienia i odtwarzanego przez ryt (...). Męka Chrystusa, jego śmierć i zmartwychwstanie (...) rzeczywiście się (...) dokonują w tym momencie na oczach wiernych, a wierzący chrześcijanin musi być przekonany, że staje się *współczesnym* świadkiem tych *transhistorycznych* wydarzeń”<sup>34</sup>. Przeżycie święta zmartwychwstania jest włączeniem w nowe. Nie tylko uobecnia ono dziejowe wydarzenie, ale jest i momentem paruzji. To dlatego też w ostatniej pieśni *Akropolis* mówi się „jakby już Polska wszystka wstała” (IV, 534). Bo ziszcza się wtedy to, co przyszłe. Gdy zaś kończy się czas teofanii, gdy powrócić

<sup>32</sup> L. Stomma, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Warszawa 1981, s. 35–44.

<sup>33</sup> Tamże, s. 32.

<sup>34</sup> Eliade, op. cit., s. 377.

trzeba do codzienności, pozostaje jedno: nowa świadomość. Zburzone zostały dawne przekonania, pojęcia, hierarchie ważności. Stary Wawel zmienił się w nowy Wawel. Ten sam, ale przemieniony. Zreinterpretowany. Promieniujący zmartwychwstaniem „we wszelkim bycie” i wypełniony sensem eschatologicznym.



## Tatry: spór o grobowiec dla Juliusza Słowackiego

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia tak w Warszawie, jak i w Krakowie zaczęto myśleć o sprowadzeniu do kraju prochów Juliusza Słowackiego. Kolorów rzecz nabrała w roku 1903, kiedy to zawiązał się w Krakowie tzw. Komitet Akademicki, który zwrócił się do wybitnych pisarzy z pytaniem o miejsce przyszłego pochówku poety. Padły wtedy cztery propozycje. Zwolennicy pierwszej opowiadali się za katedrą św. Jana w Warszawie, zwolennicy drugiej za Wawelem, trzeciej za Skalką, czwartej zaś za Tatrami. Projekt ostatni rzucił Henryk Sienkiewicz, a poparł go, po osobistej z nim rozmowie, Stanisław Witkiewicz<sup>1</sup>.

W następnych latach sprawa nieco przycichła – do projektów powrócono dopiero w roku 1909, roku jubileuszowym Słowackiego. Ponieważ z przyczyn politycznych Warszawa nie wchodziła w grę, a Skalkę (zgodnie z sugestiami Sienkiewicza) uznano za „grób drugiej klasy”, pozostał Wawel. Jednakże zdecydowana odmowa kardynała Puzyny zamknęła i tę drogę. Wtedy to (a konkretniej w grudniu 1909) grupa zgromadzonych w Paryżu pisarzy (Artur Górski, Jan Hempel, Bronisław Piłsudski, zastąpiony później przez Wilhelma Mitarskiego, Tadeusz Nalepiński, Andrzej Strug, Stanisław Wyrzykowski i Stefan Żeromski) wysłała do kraju list otwarty, postulując w nim utworzenie Słowackiemu grobowca przejściowego – w Tatrach. List ten, opublikowany w prasie, wysłany był też w formie plebiscytu do

---

<sup>1</sup> J. Zborowski, „Projekt tatrzański” Sienkiewicza, w: tegoż, *Pisma podhalańskie*, t. 2, Kraków 1972, s. 97–100; tenże, *S. Żeromski i Akademicki Komitet dla sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju*, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku* (Archiwum Literackie, t. 8, 1964), s. 425–426; *Słowackiemu – Jednodniówka ku czci Juliusza Słowackiego*, Kraków 1904, s. 9–16.

ludzi sztuki i pióra z prośbą o wypowiedzenie się za lub przeciw projektowi. Wynik był negatywny (stosunek głosów ok. 60:50), co przesądziło o definitywnym upadku całej koncepcji i zawieszeniu spraw sprowadzenia zwłok aż do roku 1927, kiedy to doczesne szczątki Słowackiego spoczęły na Wawelu<sup>2</sup>.

Dodajmy jeszcze rzecz ważną, że starania „grupy paryskiej” poprzedzone były w 1909 r. agitacją w Zakopanem, prowadzoną głównie przez Tadeusza Micińskiego, a także przez Macieja Szukiewicza, autora własnej koncepcji miejsca tatrzańskiego pochówku poety<sup>3</sup>.

„Projekty tatrzańskie” znane są historykom literatury i kultury. Ich dzieje opracowali bowiem dokładnie Juliusz Zborowski i Stanisław Pigoń, wydobywając na światło dzienne wszystkie istotne fakty i dokumenty. Wydawać by się więc mogło, że w sprawie tej powiedziano już wszystko. A jednak, koncepcje owe, z dużą dozą sceptycyzmu i sporym dystansem traktowane najpierw przez Pigionia, a potem przez Jana Reychmana i Jacka Kolbuszewskiego<sup>4</sup> przyciągają uwagę historyka sztuki. Choć bowiem nie powstały żadne konkretne rysunki, pomysł cały przynależy bardziej do dziejów sztuk zwanych plastycznymi niż do dziejów literatury. Wszak jego ostateczny efekt miał być nie „pisany”, lecz „plastyczny”. Poza tym, jak się wydaje, historyk sztuki dysponuje materiałem porównawczym zdolnym lepiej osadzić w epoce owe „tatrzańskie projekty”. Spróbujmy zatem raz jeszcze przyjrzeć się całej sprawie – tym razem z punktu widzenia historii sztuki.

Jakie konkrety zawierały „projekty tatrzańskie”? Zacznijmy od pomysłodawcy, tj. od Sienkiewicza. W liście z 15 stycznia 1904, opublikowanym w przygotowanej przez Komitet Akademicki *Jednodniówce ku czci Juliusza Słowackiego*, odrzucając Skalkę, sugerował Wawel lub „który ze szczytów tatrzańskich. Byłby to – pisał – grobowiec samotny, ale godny Słowackiego”<sup>5</sup>. W liście z 16 stycznia rzecz uściślił: „(...) jeśli nie Wawel to tylko który ze szczytów tatrzańskich. Myśl ta powinna być koniecznie wzięta pod rozwagę z tej przy-

<sup>2</sup> S. Pigoń, *Zabiegi o wzniesienie Słowackiemu grobowca w Tatrach*, w: *Miscellanea...*, s. 440–444.

<sup>3</sup> Zborowski, *Projekt tatrzański...*, s. 104.

<sup>4</sup> Zob. J. Reychman, *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, Kraków 1971, s. 146–148; J. Kolbuszewski, *Tatry w literaturze polskiej 1805–1939*, Kraków 1982, s. 168.

<sup>5</sup> *Jednodniówka...*, s. 14.

czynny, iż trudno jest pomyśleć coś, co by bardziej odpowiadało ogromowi poezji i duszy Słowackiego. Gdyby on sam wybierał sobie grobowiec, wybrałby prawdopodobnie taki – wśród chmur i samotnych szczytach [!].

Miejsce musiałyby być oczywiście poświęcone. Granitów w Tatrach nie brak, można by więc wznieść ze złomów kaplicę lub wykopać w pionowej skale pieczarę, a nad nią olbrzymi krzyż – lub olbrzymią płytę brązową z napisem. Pole do pomysłów otwarte<sup>6</sup>.

Proponuje więc Sienkiewicz usytuowanie grobu w zboczach któreś ze szczytów (przybyłemu do Zakopanego delegatowi Komitetu Akademickiego, jak pisze Zborowski, wskazał turnię Kościelca nad Czarnym Stawem lub Giewont<sup>7</sup>), w specjalnie wykutej grocie opatrzonej tablicą lub ogromnym krzyżem. Albo też w kaplicy, z racji topografii, położonej chyba u podnóża wybranej góry. W ten sposób, w obu przypadkach, Giewont lub Kościelec stałyby się ogromnymi pomnikami grobowymi zawierającymi prochy poety, pomnikami wyrażającymi ogrom jego „duszy i dzieła”.

Pomysł Sienkiewicza podchwycił Jan Pietrzycki, zacieśniając miejsce pochówku do grotty pod szczytem Giewontu, „a na zrębie” stawiając „spiżowego anioła olbrzyma, by wichrem swych skrzydeł zasłaniał wejście do grobu”<sup>8</sup>. Natomiast Stanisław Witkiewicz, choć samą ideą przejęty, jej realizację widział w innej formie. W liście z 6 lutego 1904 skierowanym do Komitetu Akademickiego pisał: „Mnie się zdaje, że na szczycie nie trzeba robić grobu (...) przychodzą tam ludzie z wiadomym celem, zmęczeni i głodni rozkładają się żeby jeść i odpoczywać. Tłuste papiery i skorupy od jaj otaczałyby grobowiec Słowackiego. Sądzę, że lepiej i zgodniej ze Słowackiego duszą, byłoby pochować go jeszcze w granicach Limb i Kosodrzewiny, w górnym końcu której hali np. pod Ornakiem gdzie jest «Zaśnione wojsko», tak, żeby grobowiec był sam dla siebie celem pielgrzymki (...) Grobowiec w górnym końcu hali – widny z dołu, ocieniony limbami i otoczony kosodrzewiną, wyglądałby poważnie i bardziej by był związany z życiem. (Gewont [!] najmniej się do tego nadaje, jest to mała,

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Zborowski, *S. Żeromski...*, s. 426; tenże, „Projekt tatrzański...”, s. 101.

<sup>8</sup> J. Pietrzycki, *Giewontowa baśń*, „Nowa Reforma”, 29 lipca 1905; cyt. za: Zborowski, *S. Żeromski...*, s. 426.

wąska turnia i już zastawiona piętnastometrowym żelaznym krzyżem).

Otóż mnie się zdaje, że trzeba zbudować nad grobem wykutym w skale mauzoleum z granitu, który by się trzymał własnym ciężarem, bez żelaza i cementu – jak budowa piramid. Wejście powinno być również zabudowane granitową skałą na wieki, a na progu brązowy olbrzymi anioł, którego skrzydła zastawiają całą tę ścianę wchodową. Napis Słowackiemu – Polska<sup>9</sup>.

Projekt ten, jak już mówiliśmy, różni się zdecydowanie od pomysłu Sienkiewicza. Przede wszystkim rezygnuje Witkiewicz z pomnikowego monumentalizmu konkretnego szczytu na rzecz koncepcji urbanistycznej. Według niego grobowiec Słowackiego ma być bowiem „celem pielgrzymek”, zdążających Doliną Kościeliską. Dolina ta kończy się Halą Ornak, zamkniętą górskim masywem tworzącym swoiste „wnętrze” – oprawę dla mauzoleum usytuowanego po przeciwległej stronie „wejścia”. W ten sposób góry stanowią by miały nie pomnik grobowy, lecz monumentalne tło, potężny akord wyrażający „Słowackiego duszę”; akord towarzyszący wyodrębnionemu kompozycyjnie mauzoleum. Elementem podobnym, a właściwie: poprzedzającym pomysł Pietrzyckiego, miała być figura anioła zasłaniającego wejście do grobowca.

W roku 1909, jak już wiemy, powstały dwa projekty: Macieja Szukiewicza i „komitetu paryskiego”. O ile jednak ten drugi, przewidujący Tatry jako grobowiec tymczasowy, powrócił do pomysłu Sienkiewicza („górska pieczara” w turni Kościelca nad Czarnym Stawem)<sup>10</sup>, o tyle pierwszy stanowił koncepcję całkowicie nową. Szukiewicz opublikował go w osobnej broszurze, zatytułowanej *Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego?*<sup>11</sup> Na początku zanalizował krytycznie dotychczasowe projekty odrzucając warszawską katedrę św. Jana „wskutek *vis maior*”, Wawel z uwagi na prochy Mickiewicza – antagonisty Słowackiego, Giewont, bo wapienny i Halę Ornak, bo również położoną w wapiennej części Tatr, gdzie dla dowiezienia granitu w blokach trzeba by ogromnych nakładów finansowych, zaś brązowego anioła „któryby (...) nie raził i nie śmieszył” musiałyby „wykuć

<sup>9</sup> *Jednodniówka...*, s. 15.

<sup>10</sup> Pigoń, op. cit., s. 442–443.

<sup>11</sup> M. Szukiewicz, *Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego?*, Kraków 1909.

chyba Rodin<sup>12</sup>. W ten sposób nie ostał się żaden z projektów dotychczasowych, w miejsce których nasz autor zaproponował własny. Otóż według niego grobowiec Słowackiego leżeć winien w granitowej części Tatr. Zaś: „Najbliższą Zakopanego granitową turnią jest Świnica i cały węzeł szczytów okalających Czarny Staw Gąsienicowy. W węzle tym nie ma jednak tak fantastycznie poszarpanych, tak zindywidualizowanych turni, jakie się co krok spotyka wśród skał wapiennych, a jeżeli są, to tak gigantyczne kolosy (Kościelec), że proporcja pomiędzy nimi, a tym, co mają w sobie przechować (trumna, sarkofag) niknie, a raczej staje się śmieszną. Proporcja ta zaś mimo wszystko zachowaną być powinna i zachować się da.

Nie szukajmy jej w turniach okalających jezioro, rzućmy okiem na sam Czarny Staw. Oto niedaleko jego upływu, oblana zewsząd wodą (...), porośnięta zawianą wiatrem kosodrzewiną, wznosi się samotna granitowa wysepka. Wokół niej tęcza kryształowej wody, metaliczne połyski pawich piór i stłumione falą rumieńce różowego na dnie granitu – tuż przy wodzie wianek ze złotych kozłowców i zwieszające się, a cudne w liniach ramiona kosodrzewu. Otóż ten granitowy, wodą zewsząd oblany monolit jest *gotowym sarkofagiem* Słowackiego. Łączy w sobie prostotę, powagę i wdzięk<sup>13</sup>. Jak widzimy, w tym projekcie też rezygnuje się z pomnikowego charakteru którejś z turni, a to z racji bądź ich nadmiernego ogromu, bądź braku dostatecznego zindywidualizowania, co przeczy czytelności pomnika. Pozostają więc góry jako tło, jako otoczenie – grobowiec zaś przeniesiony zostaje w miejsce odosobnione i wyodrębnione przez wodę: na wyspę. Uzyskuje się w ten sposób pożądaną czytelność miejsca pochówku nie tracąc nic z monumentalnego akordu otaczających szczytów. „Racje, które za tym miejscem i za takim sarkofagiem przemawiają – uzasadniał Szukiewicz – wysnuć można z dzieł i psychologii poety. Z naszej wielkiej trójcy Słowacki odczuł najpiękniej góry (*W Szwajcarii*); on też jedyny z tej trójcy stworzył poemat rozgrywający się na tle Tatr (*Eolion*). Był on też w całym swym życiu samotnym. Dajmy mu tę dumną, orlą samotność i po śmierci (...) On jej chciał, on jej szukał, on ją kochał – niechże i prochy jego mają tę samotność po wieki<sup>14</sup>. Dlatego też wyspa musi pozostać niedostępną

<sup>12</sup> Tamże, s. 3–9.

<sup>13</sup> Tamże, s. 9–10.

<sup>14</sup> Tamże, s. 11.

i to nie tylko poprzez rezygnację z budowy mostu, ale i poprzez zakaz dobijania do niej łódką. Lepiej też zrezygnować ze stawiania pomnika grobowego, bowiem: „Sarkofag, obelisk, piramida, posąg – choćby go Michał Anioł rzeźbił, a przecież Buonarottich nie mamy – będzie może pierwszorzędnym dziełem sztuki w formie i pomyśle, ale na tle gór wydać się musi dziecinnym filigranem, czymś śmiesznie małym przy tych gigantycznych posągach, które wyrzeźbiła piorunowym rylcem ręka Stwórcy. Takim zaś z dłoni Stwórcy wyszłym sarkofagiem poety byłaby cała granitowa wyspa (...).

A jeżeli koniecznie już trzebaby zrobić coś dla «tłumu» (...) można by (...) postawić jedną, potężną, w połowie strzelającą w niebo, w połowie swej drugiej zwaloną na ziemię koryncką z brązu kolumnę”. I zrezygnować trzeba z napisu, „który bardzo łatwo mógłby zgubić prymitywny wdzięk i prostotę skalnego grobowca”<sup>15</sup>. Grobowiec ten ma być bowiem całkowicie *naturalny*, w całym tego słowa znaczeniu: górski. Ludzką ingerencją, ludzki znak zasygnalizować można ewentualnie strzaskaną kolumną, która nie będzie burzyć swoistego, przez naturę uczynionego porządku.

Prezentacja projektów dobiegła końca – spróbujmy rzecz jakoś podsumować. Tym, co je łączy, jest przekonanie o odpowiedniości gór dla wyrażenia charakteru i wielkości poezji Słowackiego. Jednocześnie jednak projekty te różnią się między sobą co do stosunku zachodzącego pomiędzy górami a grobowcem. Projekt Sienkiewicza, Pietrzyckiego i „komitetu paryskiego” traktował bowiem konkretny szczyt tatrzański jako mauzoleum i pomnik grobowy; dla Witkiewicza góry stanowić miały zamknięcie urbanistycznego wnętrza, mocny akord punktu docelowego pielgrzymek, Szukiewicz zaś wyobrażał sobie granitowe turnie jako monumenty otaczające w samotności pogrążoną, odosobnioną i cichą wyspę-sarkofag. W ten sposób podobne spojrzenie na symboliczną wymowę gór dało trzy różne spojrzenia szczegółowe.

Spróbujmy teraz popatrzeć na nie od strony tradycji ikonograficznej.

Jak powiedzieliśmy na początku, projekt umieszczenia grobu poety wśród gór nie jest na tle dziewiętnastowiecznej kultury czymś odosobnionym. Podobne pomysły pojawiały się bowiem w malar-

<sup>15</sup> Tamże.

stwie i wyobrażały zazwyczaj miejsca pochówku wielkich ludzi. Tradycja taka nie narodziła się jednak wtedy. Jej korzeni szukać trzeba co najmniej w wieku XVII. Wtedy to bowiem Nicolas Poussin namalował obraz ukazujący *Pogrzeb Fokiona* (wersja z 1648), gdzie w centrum obrazu, na wzgórzu, usytuowano antyczny sarkofag. W ten sposób grób bohatera został wywyższony i wyodrębniony z krajobrazu, przez co nabrał cech pomnikowych<sup>16</sup>.

Poussin zasygnalizował chwałę leżącego w grobie człowieka, monumentalizując miejsce jego pochówku. W podobny nieco sposób postąpił Carl Gustav Carus w namalowanym w 1832 r. *Grobie Goethego* (il. 22), umieszczając gotycki sarkofag poety na wysokim szczycie, ponad morzem mgieł i na tle widniejącego w dali masywu<sup>17</sup>. Tu jednak wywyższeniu (scenerią nawiązującemu do ostatnich scen drugiej części *Fausta*) towarzyszy, typowe dla romantyków niemieckich, wtopienie w naturę. Wtopienie, a raczej połączenie, bowiem cała natura ma charakter duchowy; jest emanacją Ducha Natury lub źródłem natchnień dla Ducha Poezji<sup>18</sup>.

Umieszczenie przez drezdeńskiego malarza grobu wielkiego poety na szczycie góry prowadzi nas wprost ku projektom Sienkiewicza i Pietrzyckiego. Jak wiemy, postulowali oni usytuowanie prochów Słowackiego wewnątrz szczytu Giewontu lub Kościelca. W ten sposób grobowiec zyskiwał integralne połączenie z masywem góry, tyle tylko, że w polskich projektach skalne wypiętrzenie nie tylko stanowiło monumentalny pomnik-podwyższenie dla sarkofagu, jak to widzieliśmy w obu wzmiankowanych obrazach, lecz również samo stało się tumbą. Góra zyskiwała w ten sposób szczególnie silną wymowę: była, w całym tego słowa znaczeniu, pomnikiem grobowym.

Pomnikowy charakter, jaki w projektach Sienkiewicza, Pietrzyckiego i „komitetu paryskiego” zyskiwały Giewont lub Kościelec każą zastanowić się nad plastycznym wyrazem takiej koncepcji. Jak wi-

<sup>16</sup> W. Hofmann, *Denkmäler*, w: *Caspar David Friedrich 1774–1840* [katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle], red. W. Hofmann, Hamburg 1981<sup>2</sup>, s. 54; W. Friedländer, *Nicolas Poussin. A new Approach*, London 1966, s. 176–177 (tamże kolorowa ilustracja).

<sup>17</sup> M. Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin 1968, kat. 98; W. Hofmann, *Der Dichter als verborgener Gott*, „Idea” 2, 1983, s. 129–135.

<sup>18</sup> Zob. H. J. Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, s. 113.

dzieliśmy, zarówno Sienkiewicz, jak i Pietrzycki pragnęli ozdobić zbocze góry-grobowca monumentalnym elementem symbolicznym (krzyż), rzeźbiarskim (anioł) lub architektonicznym (kaplica). We wszystkich tych przypadkach góra nabierała w ten sposób znaczenia obelisku-tła dla jednego z owych elementów plastycznych. Takie rozumienie pomnikowości bliskie szczególnie było przełomowi XIX i XX wieku, choć znów oparte na tradycji dawniejszej. Przypomnijmy tu choćby projekt Heinricha Gentza na pomnik Lutra (il. 23), gdzie ponad sztuczną grotą z półkulą wspartą na sześcianie (symbolizującym moc i wytrzymałość) umieszczono obelisk ozdobiony rysunkiem wschodzącego Słońca<sup>19</sup>. Akcent pomnikowy, jakim jest tu obelisk, wznosi się ponad półnaturalnym a półarchitektonicznym sanktuarium służącym medytacji, łącząc się niejako z „architektoniczną” wersją projektu Sienkiewicza<sup>20</sup>. Podobnie architektoniczno-rzeźbiarski charakter miał, pochodzący z 1915 r., szkic Oskara Sosnowskiego *Mauzoleum marmurowe*, opatrzony przez autora następującym komentarzem: „Skala wapienna na zboczach szerokiego zalesionego wąwozu. Naga krawędź górna z opoki krystalicznej, marmuru. W nim Mauzoleum wykute. Nie budowla więc to, lecz rzeźba w litej skale, z organizmu jej wyrastająca”<sup>21</sup>. Tu rzeźbiarski wymiar całości zaznaczony został *explicite*.

Bliższy pozostałym wersjom projektów Sienkiewicza i Pietrzyckiego (oczywiście jedynie w sposobie myślenia) wydaje się *Kyffhäuser-Denkmal*, wielki pomnik wybudowany w 1896 r. przez berlińskiego

<sup>19</sup> I. Schulze, *Zur Entstehungsgeschichte eines deutschen Nationaldenkmals in der Zeit der napoleonischen Fremdherrschaft. Entwürfe zu einem Lutherdenkmal*, w: *Caspar David Friedrich* („Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald”, Sonderband, 1974), s. 105.

<sup>20</sup> Tamże. Warto tu wspomnieć również o rysunkowych fantazjach architektonicznych jakie powstawały w kręgu Otto Wagnera. Np. Fritz Schuhmacher wykonał ok. 1900 r. rysunek ukazujący *Mont Salvat*, gdzie szczyt góry zwieńczony został monumentalną budowlą kopułową (świątynią Graala). Interesujące jest tu połączenie naturalnego wypiętrzenia z architekturą, w celu uzyskania wrażenia pomnikowości (il. 24). Por. K. Wolbert, „(...) wie ein Tempel in einem heiligen Haine”. *Olbrichts semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit*, w: *Joseph Maria Olbrich 1867–1908* [katalog wystawy na Matildenhöhe], Darmstadt 1983, s. 68.

<sup>21</sup> Cyt. za: A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967, s. 161.



architekta Brunona Schmitza na górze, mieszczącej według legendy zamek śpiącego w nim cesarza Barbarossy, który zbudzić się ma, by odnowić potęgę Rzeszy niemieckiej<sup>22</sup>. Pomnik ten wyrasta jakby wprost z natury: dzikie skały w dolnych jego partiach przechodzą bowiem w wieżę-obelisk, otoczony czworobokiem neoromańskich „zamkowych” zabudowań<sup>23</sup>. Najistotniejsze znaczenie dla nas ma fakt owego „przedłużenia” góry w wieżę-obelisk oraz umieszczenie na jego tle konnej figury cesarza Wilhelma I. Obelisk i figura połączone zostały w ten sposób w spójną, pomnikową całość, o monumentalnym wyrazie. Elementy takiego rozumienia pomnikowości znajdujemy także w omawianych projektach grobowca Słowackiego, gdzie figurze anioła lub monumentalnemu krzyżowi towarzyszy masyw konkretnej góry, pełniący funkcję obelisku, równocześnie tła dla figury i głównego akcentu kompozycyjnego. Można zatem powiedzieć, że w projektach Sienkiewicza i Pietrzyckiego dążenie do pomnikowości osiągnięte zostało typowymi dla przełomu XIX i XX w. środkami oraz wsparte dawną tradycją wywyższania grobów sławnych ludzi; tradycją obecną w dziełach malarskich. Projekty te łączyły więc w sobie elementy myślenia architektoniczno-rzeźbiarskiego (przestrzennego) z typem wyobraźni symbolicznej, która głównie wyrażała się dotąd w malarstwie.

Popatrzmy teraz na pomysły Witkiewicza i Szukiewicza. Obydwa one unikają konkretnych szczytów jako grobowców – Witkiewicz z przyczyn praktycznych (możliwość profanacji), a Szukiewicz z plastycznych (nie widzi bowiem w granitowej części Tatr szczytu odpowiednio zindywidualizowanego). Obaj też traktują góry jako tło dla grobowca. Tło takie wyrażać ma wielkość ducha Słowackiego. W podobny sposób tłem dla mauzoleum stały się góry w obrazie Ferdinanda Kellera ukazującym *Grób Böcklina* (1901–1902; il. 25), stanowiąc jedynie monumentalny akcent zamykający całą kompozycję i heroizujący ją<sup>24</sup>. Charakter heroicznego tła mają też góry w miedziory-

<sup>22</sup> M. Stuhr, *Das Kyffhäuser-Denkmal – Symbol und Gestalt*, w: *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, red. K. H. Klingenburg, Leipzig 1985, s. 157–182.

<sup>23</sup> J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhundert, t. 40), München 1978, s. 87.

<sup>24</sup> Por. *Le symbolisme en Europe* [katalog wystawy Rotterdam–Bruksela–Baden-Baden–Paryż, 1975–1976], s. 87.

cie Johanna Heinricha Meyera z 1790, ukazującym grobowiec Johanna Rudolfa Schniza<sup>25</sup>.

Popatrzmy jeszcze na projekt Szukiewicza. Umieszczając sarkofag na wyspie, oddziela go on od „świata żywych” pierścieniem wody: naturalną granicą o głębokiej, symbolicznej wymowie. I ta koncepcja ma swoją historię. Na wyspie jeziora parkowego w Ermenoville umieszczono bowiem w 1778 zwłoki Jana Jakuba Rousseau<sup>26</sup>; *Wyspę umarłych* (il. 26), niedostępną żywym krainę śmierci namalował zaś pięciokrotnie Arnold Böcklin<sup>27</sup>. W obrazie tym grób (podobnie jak i w naszym projekcie) odizolowany został od świata letejską „wodą zapomnienia”<sup>28</sup>.

Jak widzimy, wszystkie projekty tatrzańskie grobowca Słowackiego mieszczą się w XIX-wiecznej tradycji obrazowej. Zastanówmy się zatem, jakie związki łączą je z omawianymi tu europejskimi dziełami sztuki. Czy znali je nasi autorzy? Zapewne nie – jedynie bowiem Böcklin był wówczas w Polsce popularny. Zresztą nie to jest najważniejsze. Związek, który je łączy, ma bowiem charakter innego rodzaju i opiera się na podobnym odczuwaniu i rozumieniu gór. U jego podstaw leży romantyczny jeszcze stosunek do natury; stosunek *naturocentryczny*, zmuszający człowieka do przyznania jej przewagi nad sobą<sup>29</sup>. Natura romantyczna była bowiem bądź obrazem boskości, bądź działającą, tworzącą i niszczącą siłą, w którą człowiek tak czy owak był wpisany. Szczególną rolę odgrywały tu góry: dzikie i monumentalne obrazy tych sił budzące w człowieku poczucie wzniosłości. Tym, co człowiek mógł naturze przeciwstawić, nie była jego nieograniczona moc działania – natura, jak powiedzieliśmy już, zawsze była silniejsza. Człowiek przeciwstawić mógł jedynie swą *siłę ducha*, czyli moc sztuki. Sztuka była drugą naturą, kosmosem kultury,

<sup>25</sup> Caspar David Friedrich..., s. 54, il. 162.

<sup>26</sup> J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, w: tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982, s. 438.

<sup>27</sup> F. Zegler, *Arnold Böcklin. Die Toteninsel*, Frankfurt/M 1991.

<sup>28</sup> O „wodzie zapomnienia” pisał przy okazji „wody żywej” i „wody martwej” Witold Klinger w artykule *Ambrozja i Styks a woda żywa i martwa. Studium mitologiczno-porównawcze*, „Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny”, seria 2, t. 26, 1906, s. 337–338.

<sup>29</sup> J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 28; M. Janion, „*Kuźnia natury*”, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 247–287.

odповідzią na kosmos (*resp.* porządek) Wszechświata. Stąd też duchowi poety odpowiadać mogły góry z ich niebotyczną wielkością, potęgą i fantazją. Stąd też zarówno Goethe, jak Böcklin czy Słowacki w górach znaleźć mogli miejsce wiecznego spoczynku. Artysta stał się drugim Stwórcą, dlatego też, jak pisze w swej interpretacji znanego nam już obrazu Carusa Werner Hofmann, poeta (tu: Goethe) staje się „nie tylko analogiczny do niewyobrażalnego Stwórcy, ale też staje się jak tamten nieumiejscowiony, jest wszędzie i nigdzie. Dlatego mogło mieć sens połączenie siedziby sztuki z naturą”<sup>30</sup>.

W tym jednak momencie rodzi się sprzeczność: górskie groby Goethego czy Böcklina stworzyli na płótnach malarze, ich dzieła przynależą zatem w pełni do porządku sztuki. Podobnie pomnik na Kyffhäuser Berg jest wybudowany na szczycie góry właśnie. Natomiast projekty tatrzańskie mieszać chciały porządek sztuki z porządkiem natury – wielkość ducha ludzkiego z ogromem fizycznym, symboliczną wartość przestrzeni z jej realnością. Dlatego też rację miał Józef Mehoffer, gdy z wielką przenikliwością pisał w odpowiedzi na ankietę „komitetu paryskiego”: „Umysł ludzki ma tę właściwość, że chcąc wywrzeć na zewnątrz wrażenie, posługuje się językiem sztuki i tworzy dzieło sztuki. By to dzieło istnieć mogło, musi mu znaleźć formę, którą opiera na otaczającej naturze, ale która w zasadzie od tej natury odstępuje. (...) Otóż Słowacki pochowany w Tatrach jest niczym więcej, jak faktem, zdarzeniem, *naturą*. Myśl Szanownych Panów w szatę odezwy przyobleczona jest już pewnego rodzaju interpretacją artystyczną tego naturalnego zdarzenia, już staje się dziełem umysłu Waszego, który w sobie tę *matière première* przerobił. Ale nie spostrzegacie, Szanowni Panowie, że Słowacki w Tatrach, ten realny proszek ludzki, zginie wśród otaczających go mas skał i powietrznych przestrzeni, stanie się organiczną częścią łańcucha górskiego. Będziemy co najwyżej *wiedzieć*, że on tam leży, ale *odczuwać* Tatr jako grobowca jego nie będziemy (...) Napoleon ma jedyny w swoim rodzaju grób, bo cały kościół jest na jego usługi (...) Pamięć Kościuszki ma na swe usługi Wzgórze św. Bronisławy, (...) tu umysł ludzki obrachował perspektywę, podniósł wspomnienie jego swą siłą twórczą i ukazał je oczom w sposób artystycznie dobitny (...) Tatry bez interpretacji słownej, poetycznej a dodatkowej grobem Słowac-

<sup>30</sup> Hofmann, *Der Dichter...*, s. 134.

kiego nie staną<sup>31</sup>. Nie o wtopienie w naturę (jak w *Grobach wojowników o wolność* C. D. Friedricha, il. 27<sup>32</sup>) chodziło, lecz o pomnik. Pomnik zaś musi być z porządku natury wyodrębniony w sposób pełny – inaczej pochłonie go ona swym ogromem.

A jednak grobowiec Słowackiego w Tatrach mógłby mieć swój sens. Popatrzmy jeszcze raz na wyjściowe propozycje miejsca pochówku poety: Wawel, warszawska katedra św. Jana, Skalka i wreszcie – górską pieczara lub wyspa. Co łączy te miejsca? Najprościej mówiąc ich charakter, z jednej strony, sakralny, z drugiej zaś patriotyczny. Mamy więc katedrę krakowską o oczywistej funkcji królewskiej nekropoli; Skalkę – sanktuarium jednego z głównych patronów Polski; zasłużoną „patriotycznie” katedrę św. Jana i Tatry – nie kościół, lecz góry. Dlaczego więc one? Bo Tatry w XIX-wiecznej świadomości Polaków były miejscem, gdzie każdy czuł się wolny<sup>33</sup>. W pierwszej wersji sonetu *Tatry* pisał Franciszek Nowicki (a sformułowań podobnych znaleźć możemy znacznie więcej):

Tatry! Polsko, to jeden wśród twych niw zakątek,  
Gdzie gdy ludzkość u dołu – u góry Bóg tylko,  
Tu się można czuć wolnym, choćby jedną chwilkę<sup>34</sup>.

Ale nie tylko. W zakończeniu ostatecznej wersji tegoż sonetu czytamy:

O pustyni tatrzańska! bo na tym obszarze  
Całej mojej ojczyzny – o skalna świątyni –  
W tobie jednej są jeszcze – swobody ołtarze!<sup>35</sup>

Jak więc widzimy, w Tatrach można było czuć się wolnym, bo stanowią one miejsce między niebem a ziemią („gdy ludzkość u dołu – u góry Bóg tylko”), miejsce święte – „skalną świątynię”. Nie należą więc do ludzi, są przestrzenią wydzieloną, gdzie nie sięgają zaborcy.

<sup>31</sup> Cyt. za: Pigoń, op. cit., s. 453–454.

<sup>32</sup> Hofmann, *Denkmäler...*, s. 54; H. Börsch-Supan, K. W. Jähmig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, kat. 205.

<sup>33</sup> Zob. J. Majda, *Tatrzański mesjanizm*, w: tegoż, *Tatrzańskim szlakiem literatury. Szkice literackie*, Kraków 1987<sup>2</sup>, s. 35–46.

<sup>34</sup> Cyt. za: Kolbuszewski, op. cit., s. 260.

<sup>35</sup> Tamże.

Tatry, jak każde góry, stanowią bowiem część *sacrum*, przez które prześwieca obecność Boga. A Bóg jest po stronie sprawiedliwości, czyli po stronie gnębnego narodu. Stąd niebotyczne, łączące niebo z ziemią szczyty mogły stać się „ołtarzami swobody”<sup>36</sup>. Jak wiadomo zaś, konstrukcja i wartość każdego miejsca sakralnego jest identyczna, dlatego też możliwe było postawienie znaku równości pomiędzy Tatrami a Wawelem czy warszawską katedrą św. Jana<sup>37</sup>. Tyle że w kościołach panuje kult zorganizowany, ustalony regułami i kano-nami; kult chroniony od wewnątrz kodeksem stosowności, od zewnątrz zaś możliwy do „przyhamowania” z przyczyn np. politycznych. W górach zaś, stanowiących jedną z enklaw „*sacrum* zewnętrzne-go”, wszystko jest możliwe. Tam, jak pisał Stefan Czarnowski, „srożą się moce duchowe nieokielznane, straszne i zgubne (...) Tam właśnie – w lesie, na pustyni, w górach – człowiek osiąga wtajemniczenie i obcuje bezpośrednio z bogami i duchami i szuka tam objawienia”<sup>38</sup>. Dlatego też prochy Słowackiego, nie wpuszczone do Warszawy z przyczyn politycznych, a na Wawel z „konfesyjnych”, pochowane być mogły jedynie w Tatrach. Ten bowiem zakątek był odczuwany jako przestrzeń wolności. Był nie Galicją, lecz Polską, a jednocześnie obrazem potęgi Natury, odpowiadającej Duchowi Poezji. Pomimo więc tego, że Tatry jako takie (powróćmy do opinii Mehoffera) pomnikiem Słowackiego w pełni stać się nie mogły, będąc przestrzenią szczególną, mogły jednak prowokować do uczynienia z nich miejsca pochówku poety i wielkiego Polaka zarazem.

<sup>36</sup> O sakralnym charakterze gór i ich związku ze świątynią zob. M. Eliade, *Sacred Architecture and Symbolism*, w: tegoż, *Symbolism, the Sacred and the Arts*, red. D. Apostolos-Cappadona, New York 1986, s. 110–111.

<sup>37</sup> Zob. tegoż, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998, s. 42–46.

<sup>38</sup> S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1956, s. 223.



Na tropach  
indywidualnego losu





## Wprowadzenie

Tożsamość indywidualną wyznaczają podobne cechy, jak tożsamość zbiorową. Najpierw istnieć musi niematerialna strona osobowości, jakieś ludzkie ja. Ktoś staje się podmiotem, czyli pewną świadomą siebie całością, gdy mówi o sobie „to ja”. By jednak móc tak powiedzieć, potrzebna jest pamięć, gwarantująca poczucie ciągłości i identyczności ze sobą samym w strumieniu przepływającego czasu. Kolejną cechą jest antycypacja – ukierunkowanie w przyszłość, zabarwione różnymi emocjami: nadziejami, obawami, niepewnością, radością czy rozpaczą. Nie ma również tożsamości bez ciała. Doświadczamy ciągłości i zmienności naszego organizmu, żyjemy w nim i godzimy się na jego walory i ograniczenia<sup>1</sup>.

Tak pojęta tożsamość ma wymiar ponadhistoryczny. Ale – jak już zaznaczyliśmy we wprowadzeniu do pierwszej części książki – jako problem filozoficzny i kulturowy wystąpiła ona dopiero u progu nowoczesności, pod koniec XVIII stulecia. Charles Taylor wiąże to ze „zwrotem ekspresywnym”<sup>2</sup>. Istotą owego procesu było przeświadczenie, że jeżeli człowiek ma swoją własną naturę, to jej uświadomienie sobie i realizacja przyjmują postać ekspresji. To, kim się staje i jakim się staje, muszą wyrażać na zewnątrz. „Moje uczucia wyraża moja twarz; moje myśli wyrażam w słowach, które wypowiadam i piszę”<sup>3</sup>. Być człowiekiem znaczy więc świadomie dawać temu wyraz.

---

<sup>1</sup> L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, tłum. S. Amsterdamski, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Kraków 1995, s. 44–47.

<sup>2</sup> Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, tłum. A. Pawelec, w: *Tożsamość...*, s. 12.

<sup>3</sup> Tenże, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 690.

Wyrazić siebie można przede wszystkim w sztuce. Nie jest więc rzeczą przypadku, że od czasów romantyzmu działalność artystyczna ulega coraz dalej posuniętej indywidualizacji. Dzieło malarstwa czy muzyki staje się ekspresją twórcy. To doświadczenia malarza lub kompozytora stają się kanwą dla powstających utworów. I choć przeżycia ulegają obiektywizacji, w trakcie procesu twórczego zamieniając się w formę, prawdziwość artystycznych produktów odnosi się nie tyle do *mimesis*, ile do głębi doświadczenia<sup>4</sup>.

Taylor pisze, że w dziele sztuki wyrażam „mój sposób widzenia świata”<sup>5</sup>. Obraz przekazuje więc pewien światopogląd, czasem jakieś pesymistyczne lub optymistyczne przekonania, wreszcie stereotypy, którymi obrastamy. Ale indywidualna tożsamość kształtuje się przecież w zderzeniu z rzeczywistością, z przeciwnościami, z nawiedzającymi człowieka ciężkimi lub radosnymi doświadczeniami. Tożsamość konstytuuje się, umacnia, zmienia lub rozpada w obliczu losu.

Czy los ten dostępny jest naszej analizie? Możemy weń wniknąć o tyle, o ile intencja twórcy przelała go w dzieło, czyli w formę i zakorzenioną w niej ikonografię. Zdarza się czasem jednak tak, że Los zawarty zostaje w obrazie jakby mimochodem, gdyż zbyt ciężył artyście w chwili tworzenia. To niebezpieczna dla badacza droga, grzech kardynalny „subiektywizmu”. Warto jednak pójść nią aż do końca, nawet za cenę oskarżeń o „nadinterpretację”. Gwarantem powodzenia będzie bowiem jedno: „czytanie” dzieła. Dopóki nie odstępimy od struktury obrazu, dopóty wyciągane wnioski nie będą tworem imaginacji badacza.

W niniejszej części książki indywidualny los i tożsamość pojawia się na różne sposoby. Wachlarz możliwości wieść będzie od stereotypów, poprzez jasno wyłożone poglądy na temat właściwości ja i problemu śmierci, do duchowych perypetii i ciężkich odkryć, dotyczących spraw najważniejszych. Jeden tylko rozdział nieco odstaje nieco od pozostałych. Chodzi o interpretację *Chocholów* Stanisława Wyspiańskiego. Traktować go jednak należy jako uzupełnienie i dopowiedzenie dyskusji podjętej w analizie *Widoków z okna pracowni na Kopiec Kościuszki* tego samego autora.

<sup>4</sup> Tamże, s. 695–701.

<sup>5</sup> Tamże, s. 690.

## Adam Mickiewicz: poeta genialny

W roku 1828, podczas pobytu Adama Mickiewicza w Rosji, powstały dwa portrety poety. Namalowane one zostały przez polskich artystów związanych wówczas ze środowiskiem petersburskim: Józefa Oleszkiewicza (il. 28) i Walentego Wańkowicza. Oba dzieła różnią się wyraźnie jakością artystyczną. Podczas gdy Oleszkiewicz, choć wychowanek paryskich malarzy (być może i samego Jacquesa Louisa Davida<sup>1</sup>), zdobył się jedynie na obraz naiwny i prościutki, to Wańkowicz stworzył śmiałą i interesującą kreację, która tak się podobała, iż artysta wykonał na zamówienie kilka autorskich replik olejnych; znana jest też litograficzna wersja płótna (il. 30)<sup>2</sup>.

Na obrazie Oleszkiewicza poeta ukazany został we wnętrzu, przy stole, na którym leżą książki i zapisane ręcznie karty. Dzieła te są podpisane: u dołu widzimy więc rękopisy *Dziadów* i *Sonetów krymskich*, na nich zaś spoczywają dwa tomy drukowane, noszące na grzbietach nazwiska Homera i Dantego. Poeta wspiera na nich lewą rękę, podpierającą policzek. Z jednej strony w portrecie Oleszkiewicza widoczne są echa tradycyjnego portretu oficjalnego, na co wskazuje usytuowanie postaci przy stole, z atrybutami zawodu będącymi równocześnie powodem i dowodem chwały portretowanego. Z drugiej natomiast dzieło nawiązuje do barokowych kompozycji emblematycznych, budząc skojarzenia z personifikacją *Rozmyślenia* (Me-

---

<sup>1</sup> A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J. L. Davida*, Warszawa 1967, s. 156–157.

<sup>2</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro wzięł*, w: *Ikonografia romantyczna*, red. M. Porębecka, Warszawa 1977, s. 19; tenże, *Galeria malarstwa polskiego i rzeźby w Sukiennicach. Przewodnik*, Kraków 1991, s. 22–23; K. Mytariewa, *O wzajemnych kontaktach wileńskiej Szkoły Malarstwa i Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 16, 1972, s. 271–277.

*ditatio*) z *Ikonologii* Cezarego Ripy (il. 29)<sup>3</sup>. W konsekwencji Mickiewicz jawi się jako człowiek myślący (zobrazowana u Ripy dojrzała kobieta „głęboko rozmyśla nad pewnymi sprawami”) – poeta godny postawienia w jednym rzędzie z największymi, Homerem i Dantem.

U Wańkowicza wszystko pomyślane zostało inaczej. Przyszły wieszcz stoi na tle dzikiej i nieokiełznanej przyrody, pośród wysokich gór sięgających chmurnego nieba, na skraju opadającej ku morzu przepaści. Taki sposób ukazania portretowanego miał na celu nie tyle odwołanie do barokowej alegorii, ile typowe już dla romantyzmu uruchomienie bezpośrednich skojarzeń z istotą i charakterem poezji Mickiewicza. W wysokiej bowiem skale, wznoszącej się ponad morskim brzegiem, rozpoznajemy od razu aluzję do ostatniego z *Sonetów krymskich*, gdzie czytamy:

Lubię spoglądać, wsparty na Judahu skale,  
Jak spienione bałwany, to w czarne szeregi  
Ścisnąwszy się, buchają, to, jak w srebrne śniegi,  
W milionowych tęczach kołują wspaniale<sup>4</sup>.

Prawidłowość takiego skojarzenia potwierdza czerkieska burka na plecach poety – motyw uwypuklający „koloryt lokalny” dzieła. Aluzją do profesji portretowanego, a przy tym kolejnym cytatem z wiersza, jest lira (czyli wzmiankowany w drugiej części sonetu „bardon”), dyskretnie wkomponowana w tło obrazu.

Lecz i w dziele Wańkowicza tradycja ikonograficzna nie uległa całkowitemu zatarciu: już bowiem około 1630 r. hiszpański malarz Jusepe de Ribera (il. 31) przedstawił poetę jako zadumanego mężczyznę siedzącego w dzikim krajobrazie (co sugerują drzewo oraz skały), w wieńcu laurowym na skroniach i wspierającego głowę na przedramieniu opartym na wielkim głazie.

Przy wszystkich różnicach dzielących oba portrety Mickiewicza, wspólny jest im jeden szczegół. W obu bowiem autor *Sonetów krymskich* ukazany został w podobnej pozie, z ręką podpierającą bądź policzek, bądź brodę. W szczególności tym rozpoznajemy natychmiast istotną cechę „pozy melancholicznej”. I choć automatyczna identyfi-

<sup>3</sup> C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 360.

<sup>4</sup> A. Mickiewicz, *Ajudah*, w: tegoż, *Dzieła poetyckie*, opr. T. Pini, Nowogródek 1933, s. 35.

kacja tzw. postaci „frasobliwej” z wyobrażeniem melancholii może być metodologicznie błędna<sup>5</sup>, w tym przypadku zasługuje ona na bliższe rozważenie.

Jak wiadomo, melancholia w kulturze europejskiej postrzegana była ambiwalentnie. Z jednej strony widziano w niej chorobę psychiczną i najgorszy z temperamentów, z drugiej natomiast cechę charakteru osób niezwykłych, znak geniuszu. Koncepcja *melancholiae genrosae* ma antyczny rodowód, ale jej rozkwit i rozwój przypada na czasy nowożytne. Sformułowana w kręgu Marsilia Ficina i florenckiej Akademii Platónskiej, stała się obowiązującą wizją psychologiczno-duchowych predyspozycji artystów, poetów oraz myślicieli. Pomiedzy melancholią a genialnością postawiono właściwie znak równości<sup>6</sup>.

Romantyzm kontynuował tradycję *melancholiae generosae*. Sprzyjało temu nie tylko powszechnie wówczas obowiązujące przekonanie o wrodzonym geniuszu każdej niepośledniej osobowości twórczej, ale także dowartościowanie uczuć i wyobraźni jako głównych władz duchowych człowieka. Artysta romantyczny odczuwał silniej i głębiej niż zwykli ludzie i dlatego z zasady popadać mógł w stany depresji, które jednocześnie stawały się dla niego źródłem artystycznego natchnienia. Także narastający coraz silniej konflikt pomiędzy twórcą a publicznością skłaniał do krycia się za melancholiczną tarczę. Oto bowiem, z jednej strony, niezrozumiany, egotyczny malarz czy poeta mógł być postrzegany jako chory na umyśle, a więc melancholik, z drugiej natomiast, melancholiczne cechy charakteru stawały się po raz kolejny symptomem wybrania, tym razem poprzez nobilitujące wykluczenie ze społeczeństwa filistrów, niezdolnych do zrozumienia geniusza i płodów jego wyobraźni<sup>7</sup>.

W przywoływanym już sonecie *Ajudah* Mickiewicza czytamy:

Podobnie na twe serce, o poeto młody,  
 Namiętność często groźne wzburza niepogody;  
 Lecz, gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody  
 Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni –

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 20–22.

<sup>6</sup> Tamże, s. 29–43 (tam też dalsza literatura).

<sup>7</sup> F. Loquai, *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt/M–Bern–New York–Nancy 1984 (Helicon. Beiträge zur deutschen Romantik, t. 4).

I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,  
Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni<sup>8</sup>.

Zdaniem Mickiewicza, w psychice twórcy obecne są czasami ciężkie nastroje i groźne stany emocjonalne. Te jednak wraz z nadejściem natchnienia bądź ustępują, bądź stymulują proces twórczy, co w konsekwencji prowadzi do powstania dzieł genialnych, zdolnych przetrwać wieki. A skoro tak, to z sonetu można wywieść przekonanie, iż poeta powinien być genialny, ale do cech jego charakteru przynależą nastroje zbliżone do melancholicznych.

Nie może zatem dziwić fakt, że Mickiewicz – młody, znakomicie się zapowiadający poeta, a przy tym osoba skonfliktowana z literackim parnasm „starych” klasyków<sup>9</sup> – przedstawiony został zarówno przez Oleszkiewicza, jak i Wańkowicza w melancholicznej pozie. Związki ikonograficzne obu dzieł z barokowymi wyobrażeniami twórcy i personifikacją rozmyślania dodatkowo podkreślają, że chodzi właśnie o wzniosłą melancholię, nie zaś o chorobę umysłową. Wreszcie i sam autor *Sonetów krymskich* wskazywał – jak widzieliśmy – na łączność pomiędzy twórczością, genialnością a predyspozycjami do stanów melancholicznych.

Oznacza to w konsekwencji, że poetę na portrecie *należało* ucharakteryzować na „figurę melancholiczną”. Portrety Oleszkiewicza i Wańkowicza kreują Mickiewicza na artystę, w którym drzemie geniusz. Melancholiczny gest wyrazić miał zatem obiegowe przeświadczenie o predyspozycjach i wrodzonym temperamencie, cechach typowych dla stereotypowego obrazu nowożytnego europejskiego intelektualisty. Obu dziełom bliżej zatem do opinii Gustawa Flauberta, iż melancholia to „oznaka wzniosłego ducha i wytworności serca”<sup>10</sup>, niż do głębokiego oddania środkami malarskimi indywidualnych cech Mickiewicza, zarówno jako poety, jak i człowieka.

<sup>8</sup> Mickiewicz, loc. cit.

<sup>9</sup> Na ten temat zob.: R. Przybylski, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 356-187.

<sup>10</sup> G. Flaubert, *Słownik komunalów*, Kraków-Warszawa 1992, s. 74.

## Maksymilian Gierymski: ostatnie polowanie

### MAKS GIERYMSKI W MONACHIUM

Zgodnie ze znanym powiedzeniem polska kolonia artystyczna w Monachium dzieliła się około roku 1870 na „sztab” i resztę, która nie miała żadnej nazwy. „Nazwa «Sztabu» – pisał Stanisław Witkiewicz – na razie nie miała nic z ironii, jaka się później do niej uczepiła. Powstała stąd, że Siemiradzki, chcąc wyrazić naczelne stanowisko, jakie w Monachium zajmowali Maks Gierymski i Józef Brandt, dla których talentów miał szczerzy szacunek, nazwał ich generałami, a dalej logicznie już ci, co ich otaczali, zostali nazwani *Sztabem*<sup>1</sup>. Artyści „sztabowi” zdobyli nad Izarą powodzenie, utrzymywali się z malowania obrazów i żyli, jeśli już nie w faktycznym dobrobycie, to przynajmniej w przyzwoitych warunkach materialnych. Ich pragnieniem było wyglądać na „normalnych” ludzi. Jak zauważał Sygietyński, grono malarzy grupujących się koło Maksa Gierymskiego i Brandta, „składało się z młodzieży zamożniejszej i dobrze urodzonej, która chciała wyglądać i wyglądała nie tyle na artystów z talentem, ile na ludzi przyzwoitych, nie mających nic wspólnego z cyganerią malarską, która o chłodzie i głodzie dopuszczała się dziwactw na ulicach i w Akademii”<sup>2</sup>.

Inaczej wiodło się reszcie polskich artystów. „Druga grupa – notował Witkiewicz – nie nosząca żadnej nazwy, składała się z dłużej lub krócej przebywających w Monachium, najrozmaiciej dobranych, najsprzeczniej różniących się, najdziwniej ustosunkowanych, zjed-

<sup>1</sup> S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: tegoż, *Monografie artystyczne*, Kraków 1974 (S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red. M. Olszaniecka, t. II/2), s. 292.

<sup>2</sup> A. Sygietyński, *Maksymilian Gierymski*, Lwów 1906, s. 59.

noczonych młodością, wspólnością dążeń, polskością, nędzą, cygaństwem i dziwactwem młodych ludzi, wśród których, obok świetnych talentów, spotykało się niedołęgów lub ludzi przypadkiem, dla braku innego zajęcia, zabłąkanych w sztuce<sup>3</sup>. Ci ludzie nie znaleźli szczęścia nad Izarą, pragnęli natomiast zmanifestować swą artystyczną wolność i niezależność od społeczno-obyczajowych uwarunkowań.

Maksymilian Gierymski przybył do Monachium w roku 1867<sup>4</sup>. Wcześniej spędził rok na Wydziale Mechanicznym Instytutu Politechnicznego i Rolniczo-Leśnego w Puławach (1861-1862), a następnie wziął udział w powstaniu styczniowym. W kolejnych latach studiował najpierw na wydziale matematycznym Szkoły Głównej Warszawskiej, a następnie w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona.

Pobyt w Monachium zawdzięczał Gierymski stypendium państwowemu, które od razu na wstępie umożliwiło mu uniknąć przyziemnych kłopotów egzystencjalnych. Do października 1868 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w klasie Strähubera oraz przypuszczalnie również u Anschütza i Wagnera. Jednocześnie uczył się i pracował w prywatnym atelier batalisty Franza Adama; w pewnym momencie dzierżawił nawet od tego malarza pracownię<sup>5</sup>. Szybko uzyskał niezależność i to zarówno artystyczną, widoczną w sprecyzowanym, łatwo rozpoznawalnym stylu malarskim, jak też i finansową. Od roku 1870 Gierymski sprzedawał znaczną część tworzonych właśnie obrazów. „W ostatnich czasach – pisał w jednym z listów Adam Chmielowski – a raczej w ostatnim roku, Gierymski z naszych malarzy bardzo poszedł w górę. Wszystkie obrazy, które miał za granicą, pokupowali do jednego i poobstalowywali, za ostatnie drogo

<sup>3</sup> Witkiewicz, op. cit., s. 297.

<sup>4</sup> Na temat Gierymskiego: M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976; H. Stępień, *Rokokowe kawalkady Maksymiliana Gierymskiego*, „Życie i Myśl” 21, 1971, nr 1–2; tejsze, *Maksymilian Gierymski. Malarstwo i rysunek. Wystawa monograficzna* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie], Warszawa 1974; tejsze, *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*, Wrocław 1979; tejsze, *Franz Adam und sein Schülerkreis in Polen*, w: *Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchner Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert* [katalog wystawy w Münchner Stadtmuseum 1981–1982], München 1981, s. 38–41; tejsze, *Maksymilian Gierymski. Słowo i obraz*, Warszawa 1983; H. Ludwig, *Gierymski, Maksymilian*, w: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, t. 2, München 1982, s. 26–27.

<sup>5</sup> Stępień, *Franz Adam...*, s. 40–41.



plącąc. Między tutejszymi malarzami ma też duże uznanie. W Warszawie tylko się nie podoba, bo żaden z mniejszych obrazków, które dawniej posłał, nie kupiony”<sup>6</sup>.

W następnych latach pozycja Gierymskiego wzrosła jeszcze bardziej. Jego obrazy były kupowane lub zamawiane i po wykonaniu kupowane przez „Kunsthändlerów” z Monachium, Berlina, Wiednia i Londynu. Swe zarobki malarz dzielił z rodziną, w pierwszym rzędzie wspomagając młodszego brata Aleksandra, ale też wysyłając pieniądze ojcu do Warszawy. Malował epizody z powstania styczniowego, choć – jak wiadomo – nie bitwy, lecz konnych powstańców na czatach, zagubionych pośród dalekich, pustych i cichych pejzaży mazowieckich. Obok tego powstawały widoki polskich miasteczek, przedstawienia modlących się Żydów, wiejskie sceny z bydłem. Od roku 1871 tworzył też wiele obrazów, które przedstawiały polowania *par force* w osiemnastowiecznych kostiumach. Halina Stępień odnalazła wzmianki o dwudziestu trzech tego rodzaju scenach powstałych w latach 1871–1873, z czego zidentyfikować udało się czternaście<sup>7</sup>.

Cios przyszedł niespodziewanie. W lutym 1873 r. w listach do przyjaciół Maksymilian wzmiankuje po raz pierwszy o swej chorobie. W końcu marca jest już na leczeniu w Meranie u doktora Pirchnera, gdzie wykryte zostaje zapalenie płuc i początki gruźlicy. Od tego momentu wszystko toczy się błyskawicznie. Z Meranu artysta jedzie do Bad Reichenhall. Tam stan jego zdrowia poprawia się na tyle, że może udać się pod opieką Aleksandra do Włoch. W Rzymie spędza zimę. W czerwcu 1874 r., w obawie przed letnimi upałami, Maksymilian wraca do Monachium. Lekarze ponownie zalecają kurację w Bad Reichenhall. Pomimo leczenia choroba się nasila. Malarz umiera 16 września 1874 r. w Bad Reichenhall, gdzie też zostaje pochowany. Jak wiadomo, po jego grobie nie pozostał do dziś żaden ślad...

<sup>6</sup> Cyt. za: K. Michalski, *Brat Albert*, Londyn 1960, s. 175.

<sup>7</sup> Stępień, *Malarstwo...*, s. 127.

## KŁOPOTY ZE SCENAMI MYŚLIWSKIMI

Malowane przez Maksa Gierymskiego sceny polowań stanowią dla polskiej historii sztuki temat trudny. Wszak ich autor zaliczony został do najlepszych malarzy czynnych około 1870 roku, i to nie tylko na ziemiach polskich, ale w całej Europie. Maciej Masłowski pisał: „Dopiero na zarysowanym tutaj ogólnym tle sztuki europejskiej na wystawie w Wiedniu rysuje się nam nowatorstwo Maksymiliana Gierymskiego *anno domini* 1873. Jego realizm był bardziej zaawansowany od francuskiego «Barbizonu». Pozostawiał daleko za sobą nasze wczesne malarstwo natury takiego Brochockiego, Maleckiego, Świeszewskiego, a nawet Szermentowskiego (...) Gierymski wśród akademickiego mrowia, wśród romantycznych przeżytków epoki, pośród rysunkowych realizmów Meissoniera i manierycznych *Stimmung*’ów monachijszczyzny zajął pozycję prawdziwej awangardy malarskiej, stanął na samej szpicy, na pikiecie światła i koloru”<sup>8</sup>. Czy tak scharakteryzowany malarz mógł tworzyć „banalne” (mówiąc słowami Andrzeja Ryszkiewicza) sceny myśliwskie?<sup>9</sup> I jak przedstawiciel awangardy artystycznej mógł czymś podobnie przyziemnym zarabiać na życie?

Historia sztuki polskiej od stu lat broni się skutecznie przed jakimkolwiek nastawieniem socjologicznym. Spojrzenie na sztukę wieku XIX pozostawało – i często pozostaje nadal – uwarunkowane romantyczną wizją artysty jako samorodnego geniusza. Do tego dochodzi milcząco przyjmowane założenie, że wielkość artystyczna wyraża się poprzez etos. A zatem wielkiemu artyście polskiemu nie wolno malować dla publiczności. Jego zadaniem jest stanąć na „szpicy” światowego panteonu artystycznego. Rynek sztuki jest pojęciem-tabu. Malarz powinien płynąć przeciw prądowi, nie zważając ani na własne potrzeby, ani na sytuację materialną rodziny. Jego celem jest malarstwo czyste, czyli wolne od jakichkolwiek nacisków zewnętrznego świata, oczywiście za wyjątkiem patriotycznych powinności.

By ratować reputację Gierymskiego krytyka artystyczna, a za nią historia sztuki, przyjęły dwie uzupełniające się strategie. Pierwsza

<sup>8</sup> Masłowski, op. cit., s. 275–276.

<sup>9</sup> A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm – realizm – historyzm*, Warszawa 1989, s. 327.

przesuwa odpowiedzialność za powstanie scen myśliwskich z artysty na polskie społeczeństwo. Wskazuje się na brak polskich mecenasów, którzy mogli byli wspomagać artystę finansowo, wytyka się brak kolekcjonerów, zainteresowanych rodzimą i patriotyczną tematyką, a zatem skłonnych nabywać sceny powstańcze czy mazowieckie pejzaże<sup>10</sup>. Trudno więc się dziwić, że malarz zmuszony był malować, aby przeżyć. Wszystko to jednak oznacza, że sceny myśliwskie powstały niejako akcydentalnie i że właściwie w normalnych warunkach nigdy nie zostałyby namalowane. Bronisław Łaszczyński narzekał: „Na poklaski tym jego obrazom oddawane narzekać sztuce polskiej. Ileż bowiem ubyło nam tych genialnych kompozycji z wypadków powstania 1863 roku, tych naszych miasteczek z chłopami i Żydami i tych krajobrazów polskich, które on jeden dotąd umiał zbadać do samego środka, do jądra gęstwiny”<sup>11</sup>.

Strategię drugą wprowadza się tam, gdzie kończy się możliwość argumentacji pierwszej. Skoro sceny myśliwskie jednak powstały, trzeba je jakoś pozytywnie ocenić. Służy temu podkreślanie ich wybitnych walorów artystycznych. W obrazach tych „Gierymski rozwija trudne efekty światła refleksującego, drgającego, rozlewającego się, gospodarującego w różnych zakamarkach lasu, gaju, na porębie, wśród koronek liści i gałęzi, wśród przesuwających się kolorowych figur koni i ludzi w czerwonych i niebieskich kaftanach i trójgraniastych kapeluszach. Doprowadza do mistrzostwa arcytrudny problem swobodnego, naturalnego układu. A poprzez zwykłe, mniej romantyczne, najmniej malownicze widoki odkrywa nową malowniczość, bezpośredniość i prawdę widzenia”<sup>12</sup>. A zatem pod płaszczykiem banalnych scen myśliwskich ukrywa się rzecz o uniwersalnym znaczeniu – rozwiązany awangardowo pierwszorzędny problem artystyczny.

Rzeczywistość była naturalnie znacznie prostsza. Gierymski obydwoma nogami stał mocno na ziemi. Umiał liczyć i wiedział, co na-

<sup>10</sup> Sewer [I. Maciejewski], *Kilka słów o charakterze polskiej szkoły malarzów w Monachium*, „Ruch Literacki” 1876, nr 27, s. 9–10.

<sup>11</sup> B. Łaszczyński, *Maksymilian Gierymski. Notatka biograficzna*, w: E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*, Kraków 1905, s. 588.

<sup>12</sup> Masłowski, op. cit., s. 313–314. – Zob. też: A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886, s. 51; Stępień, *Rokokowe...*, s. 190–191; tejsze, *Malarstwo...*, s. 125; tejsze, *Maksymilian Gierymski...*, s. 28.

leży robić z pieniędzmi. Ojcu proponował, na przykład, by gotówkę wymienił na papiery wartościowe. Przyszłość rodziny pragnął zabezpieczyć poprzez zakup kamienicy czynszowej w Warszawie<sup>13</sup>. Maks jawi się więc jako człowiek przedsiębiorczy. Stąd w celu prowadzenia dobrych interesów dążył do dostarczania swym klientom dzieł najwyższej jakości. Nie obyło się oczywiście bez przyjaznego splotu kilku okoliczności. Przede wszystkim nie można zaprzeczyć, że Gierymski był bardzo utalentowanym malarzem. Tak się jednak złożyło, że jego własny styl malarski zyskał akceptację publiczności. Dzięki temu zarówno dzieła powstające z wewnętrznej potrzeby, jak i te tworzone na zamówienie nie musiały się między sobą różnić. Ale jeśli tak, to problem „wstydlivości” scen myśliwskich znika. Niezależnie bowiem od przeznaczenia obrazów i ich tematyki, malarz tworzył je według tych samych reguł i z zastosowaniem tych samych środków artystycznego wyrazu.

#### TEMATYKA „ZOPFOWA” U GIERYMSKIEGO

Skąd wzięła się w *oeuvre* Gierymskiego tematyka myśliwska? Już Halina Stępień wskazywała na wpływ mody na rokoko w Europie w połowie i po połowie wieku XIX. Równie przekonujące są jej uwagi, że malarz zawarł w scenach z polowań osobiste wspomnienia z przejażdżek w okolicach Monachium, tyle że ubrane w historyczny kostium, a także, iż w obrazach tych pobrzmiwają nostalgiczne echa rodzimego pejzażu mazowieckiego<sup>14</sup>.

Dodać do tego należy jeszcze jedną okoliczność. Otóż w roku 1869 Maks namalował obraz *Pojedynek Tarły z Poniatowskim*. To zaginione dziś płótno przedstawiało wydarzenie opisane w *Pamiętnikach* Jędrzeja Kitowicza. Obraz ten był pierwszym sprzedanym zagranicą dziełem Gierymskiego. Można przypuszczać, że powodzenie sceny

<sup>13</sup> Zob. Masłowski, op. cit., s. 244–245 i 260.

<sup>14</sup> Stępień, *Rokokowe...*, s. 187–189; tejże, *Malarstwo...*, s. 121–25; tejże, *Maksymilian Gierymski...*, s. 27. – Problem powrotu do rokoka w XIX wieku rozważa R. Stalla w artykule: „...mit dem Lächeln des Rokoko...” *Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert*, w: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, red. H. Filitz, t. 1: *Beiträge*, Wien 1996, s. 233.

z XVIII stulecia skierowało uwagę malarza na tematykę „zopfową”, jak ją sam zaczął nazywać<sup>15</sup>. Ale pomiędzy pojedynkiem a polowaniem różnica jest spora. Może Gierymski chciał uczynić swe rokokowe sceny atrakcyjniejszymi dla odbiorców, czyniąc ich ikonografię bardziej uniwersalną?

Takie przypuszczenie podeprzeć można, z jednej strony, cytatem z listu samego artysty: „Po roku blisko przymusowego wycieczynku zacząłem znów malować – pisał do Prospera Dziekońskiego – nie jest tym razem nic polskiego; jest to dawno zamówione polowanie, a jako polowanie – i to *par force* – na każdej w świecie ziemi może się odbywać i prędej jak w Polsce”<sup>16</sup>.

Z drugiej strony, zwrócić trzeba uwagę na znaczenie polowania w kulturze europejskiej. Polowanie należało od stuleci do najważniejszych przywilejów wyższych sfer europejskich społeczeństw. Gdy jednak początkowo spełniało rolę czysto praktyczną, będąc głównym sposobem pozyskiwania pokarmu mięsnego, to wraz z przemianami gospodarczymi zamieniło się w przygodę i namiętność, która nie tylko dostarczała wielkiej przyjemności, ale też służyła kształtowaniu męskiego ducha i charakteru. Każdy dobry rycerz musiał być dobrym myśliwym<sup>17</sup>. Taki sens polowanie utraciło w wieku XVIII. Miejsce potwierdzenia męskiej sprawności i rycerskiej gotowości do walki zajął pociąg do zabawy i świętowania. W owym okresie „często świętowano. Każde polowanie uświetniało jakieś święto lub kończyło się fetą. Dlatego trzeba było często wyjeżdżać na polowanie, a o wielu dworach książęcych wiemy, że polowano na nich codziennie, by usprawiedliwić wieczorne przyjęcia. W ten sposób polowanie stało się dla wyższych sfer, dla dworów książęcych i szlacheckich siedzib codziennością, która, jak każda codzienność, pomimo swego uroku,

<sup>15</sup> Masłowski, op. cit., s. 313; Stępień, *Rokokowe...*, s. 186; tejsze, *Malarstwo...*, s. 120–121; tejsze, *Maksymilian Gierymski...*, s. 20; *Polnische Malerei von 1830 bis 1914*, red. J.Ch. Jensen, Köln 1978, s. 206.

<sup>16</sup> *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, opr. J. Starzyński, Wrocław 1973, s. 156 (cyt. dalej: *Gierymscy. Listy i notatki*).

<sup>17</sup> K. Lemke, F. Stoy, *Jagdliches Brauchtum*, Berlin 1971, s. 7; H. Peters, *Die Jagd in der Kunst. Ein entwicklungsgeschichtlicher Überblick*, w: *Jagd und Hege in aller Welt. Erinnerungswerk an die internationale Ausstellung Jagd und Sportfischerei, Düsseldorf 1954*, Düsseldorf 1955, s. 293; W. Stubbe, *Johann Elias Ridinger*, Hamburg–Berlin 1966 (*Die Jagd in der Kunst*), s. 39.

utraciła wiele z prawdziwej namiętności i ryzyka, zyskując charakter zabawy podejmowanej w celu zabicia czasu<sup>18</sup>.

Jako zabawa i świętowanie, polowanie musiało przemienić się automatycznie w ceremonię. Do spełnienia tej roli najlepiej nadawało się polowanie *par force*. W czasie jego trwania każdy z myśliwych zajmuje określoną pozycję, np. zwierzę może być zabite wyłącznie przez głównego myśliwego; także pogoń podzielona jest na ściśle określone fazy, których początek oznajmniają rozmaite sygnały grane na rogu. I choć polowanie *par force* kończy się zabiciem jelenia, dzika lub innego grubego zwierza, jego istota nie na tym polega: „Gdy we wcześniejszych polowaniach z nagonką chodziło o to, by za pomocą szybkich psów jak najprędzej zapędzić dziczyznę do miejsca, gdzie znajdowali się myśliwi, w polowaniu *par force* celem stał się *sam pościg*”<sup>19</sup>.

Wiek XIX stanowi wielką cezurę w historii polowania. W roku 1848 zniesiono w Niemczech przywilej polowania dla szlachty, a podobnie stało się i w innych krajach europejskich. Od tego czasu polować mógł każdy, ale wyłącznie na swoim gruncie. W Prusach swobodę tę szybko jednak ograniczono przyjmując, że polować może tylko ten, kto posiada nie mniej niż 75 ha ziemi<sup>20</sup>.

Dzieła Gierymskiego ukazują sytuację sprzed równouprawnienia. Ich tematem jest zaginiony świat, w którym w dworskiej ceremonii polowania mogli brać udział jedynie ludzie dobrze urodzeni. Podobnie jak w obrazach Jean-Baptiste Oudry’ego, w malowidłach na ścianach sali bilardowej zameczku myśliwskiego w Moritzburgu, czy też na płótnach George’a Stubbsa lub Wilhelma von Kobella<sup>21</sup>, przedstawiona tu została arystokratyczna rozrywka. Jednocześnie nie ma w płótnach Gierymskiego śladów nawiązań do, typowego dla

<sup>18</sup> Peters, op. cit., s. 293.

<sup>19</sup> Lemke, Stoy, op. cit., s. 12.

<sup>20</sup> Tamże, s. 28.

<sup>21</sup> H. Voss, *Die Große Jagd. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. 3000 Jahre Jagd in der Kunst*, München 1961, s. 135; R. Giermann, *Die Geschichten auf Leder im Schloß Moritzburg*, „Jahrbuch der staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten in Sachsen” 1995, s. 200–206; G.Ch. Rump, *Pferde und Jagdbilder in der englischen Kunst. Studien zu George Stubbs und dem Genre der „sporting Art” von 1650–1830*, Hildesheim–Zürich–New York 1983 (Studien zur Kunstgeschichte, t. 23); K. Sternelle, *Wilhelm von Kobell*, Hamburg–Berlin 1965 (Die Jagd in der Kunst).

polskiej kultury, pojmowania polowania jako „wyobrażenia wojny” – malarz nie akcentuje gotowej do strzału broni, militarnych pól jeźdźców czy walki z „przeciwnikiem”<sup>22</sup>. Kolorowe grupy jeźdźców zbierają się w lesie przed lub po polowaniu, by w iluzorycznej przestrzeni malarskiej dać mieszczańskiej publiczności możliwość uczestnictwa w życiu wyższych sfer.

### POLOWANIE NA JELENIA

Pomiędzy scenami „zopfowymi” Gierymskiego szczególnie miejsce zajmuje obraz *Polowanie na jelenia* (olej na płótnie; 96,5×182,5 cm – il. 32). Podczas gdy wszystkie inne dzieła o tej tematyce pomyślane zostały w sposób znacznie bardziej statyczny i przedstawiają bądź wyjazdy, bądź powroty z polowań (il. 33–34), jedynie ono ukazuje dramatyczny i dynamiczny moment pościgu za zwierzęciem<sup>23</sup>. Obraz powstał w Rzymie w roku 1874, o czym informuje sygnatura, umieszczona w lewym dolnym rogu płótna (patrząc od widza): *M. Gierymski Roma 1874*. Jest to ostatnia praca, jaką wykonał i wykończył chory artysta. Korespondencja malarza pozwala zrekonstruować historię powstania obrazu: gdy Maksymilian poczuł się lepiej w styczniu 1874 r., postanowił powrócić do pracy. Przystąpił więc do realizacji dawnego zamówienia berlińskiego „Kunsthändlera”, którym był prawdopodobnie Rudolf Lepke. Prace nad obrazem trwały jeszcze w marcu<sup>24</sup>.

We wrześniu – na krótko przed śmiercią Gierymskiego – *Polowanie na jelenia* wystawione zostało na XLIV Wystawie Sztuki Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie pod tytułem *Parforce-Jagd im vorigen Jahrhundert* i następnie zakupione przez Galerię Narodową w Berlinie. W roku 1922 Galeria wymieniła obraz w düsseldorfskim

<sup>22</sup> P. Żuchowski, *Problem polowania w kulturze i literaturze polskiej doby romantyzmu a wczesna twórczość J. Kossaka*, Poznań 1988 (mpis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu).

<sup>23</sup> Stępień, *Malarstwo...*, s. 127; tejsze, *Maksymilian Gierymski...*, s. 39. – Trzeba zwrócić uwagę, iż znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie obraz *Polowanie (Powrót z polowania)* (il. 34) przedstawia w rzeczywistości wyjazd na polowanie. Świadczy o tym brak pokotu.

<sup>24</sup> *Gierymscy. Listy i notatki...*, s. 147 i 156.

antykwaracie Sterna na inne dzieło<sup>25</sup>. Po raz kolejny obraz wypłynął w roku 1957, tym razem w Kunsthaus Pfeiffer w Düsseldorfie<sup>26</sup>. Wtedy obraz został zakupiony do Zbiorów Georga Schäfera. W Obbach über Schweinfurt pozostawał do marca 1986. Od tego czasu należy on – wraz z 12 obrazami rosyjskimi – do Kunsthalle w Kilonii, gdzie zinwentaryzowany został pod numerem 903<sup>27</sup>.

W *Polowaniu na jelenia* dotychczasowi badacze dostrzegali wyłącznie beztroską zabawę. Obraz wydawał im się radosny i przez to – jak pisała Halina Stępień – „daleki od ówczesnej rzeczywistości malarza”<sup>28</sup>. Dla Jensa Christiana Jensena dzieło to żart: „Jeleń, za którym pędzą z lewej ku prawej pyszni jeźdźcy, niknie w tle, tak że cel polowania – co widać szczególnie przy dłuższym oglądaniu – z pewnością umknie”. Na obrazie odgrywana jest barwna karuzela, „zabawa, której rzucającą się w oczy zbyt kowną sztuczność w szczególności sposób uzmysławia wspaniały naturalistyczny krajobraz jesienny”<sup>29</sup>.

Jak się jednak wydaje, sensu kilońskiego *Polowania na jelenia* nie da się zredukować do arystokratycznej rozrywki z okresu *ancien régime*’u. Obraz ukazuje pogoń za zwierzęciem i – wbrew Jensenowi – nic nie wskazuje na to, by jeleni udało się umknąć. Podczas polowania *par force* zwierzyna, która najpierw została wytropiona przez psy, jest następnie „ścigana przez sforę głośno ujadających psów i konnych myśliwych (...), aż się zacznie stawiać przed psami i wtedy zostaje zabita przez myśliwych”<sup>30</sup>. W polowaniu *par force* decydującą rolę odgrywają więc psy, co z wielką precyzją ukazywał w swych sztychach Johann Elias Ridinger (il. 35)<sup>31</sup>. Pościg prowadzony przez sforę i konnych ludzi ma na celu zmęczenie zwierzęcia. „Gdy jeleni zmęczy się, wtedy «stawia» się psom w wodzie lub na lądzie (*Hala-*

<sup>25</sup> Ryszkiewicz, op. cit., s. 329.

<sup>26</sup> „Zeitschrift der deutschen Kunst- und Antiquitätsmesse”, München 1957, s. 161: „Max Gierymski [...], «Perforce-Jagd im vorigen Jahrhundert»”.

<sup>27</sup> Stępień, *Maksymilian Gierymski. Wystawa...*, kat. 58; J.Ch. Jensen, *Malerei des 19. Jahrhunderts aus Russland und Polen. Verzeichnis der neuerworbenen 12 Gemälde russischer Maler und des Gemäldes eines polnischen Künstlers*, Kiel 1986, s. 22.

<sup>28</sup> Stępień, *Rokokowe...*, s. 189. – Zob. też: Masłowski, op. cit., s. 302; Stępień, *Maksymilian Gierymski...*, s. 39.

<sup>29</sup> Jensen, *Malerei...*, s. 22.

<sup>30</sup> *Parforcejagd*, w: *Meyers Lexikon*, t. 9, Leipzig 1928, szp. 384.

<sup>31</sup> Stubbe, op. cit., s. 31–32.



li)”. Myśliwi nadjeżdżają i grupują się, następnie „trąbią fanfarę wodną lub à la vue, dopóki nie nadjedzie główny myśliwy, który zabija jelenia kordelasem, lub, w przypadku wodnego halali, strzela doń. W czasie trwania tego aktu ogłasza się halali i trąbi stosowną fanfarę” (il. 36)<sup>32</sup>. Na naszym obrazie sfera nie straciła jelenia. Psy pędzą za ofiarą, a usytuowanie jeźdźców nie rozstrzyga w tym momencie o ostatecznym wyniku polowania. Zresztą jeden z myśliwych wskazuje ręką właściwy kierunek pościgu. Nic więc nie wskazuje na to, by jelen miał się uratować.

Jednakże Jensen miał w pewnym sensie rację, gdy pisał o znikaniu jelenia. Obraz bowiem tak został zakomponowany, że jelen i nacierająca nań sfera psów należą do innej przestrzeni niż pędzący na koniach jeźdźcy. Taka budowa dzieła sugeruje, że przyszłość jelenia nie dla wszystkich jest jednakowo jasna, do czego wrócimy niebawem. W obrazie znajdują się bowiem dwa punkty zbiegu linii kompozycyjnych, które, podobnie jak w manierystycznych pejzażach Gillisa van Coninxloo czy Alexandra Keirinxsa, każą widzowi wyróżnić dwa przylegające do siebie fragmenty przestrzeni<sup>33</sup>.

Zaznaczyć trzeba od razu, iż „tunel”, w którym biegnie jelen, nie ma nic wspólnego z przecinkami leśnymi, które w XVIII wieku robiono w zwierzyńcach w celu ułatwienia obserwacji zwierzyny i możliwości zlokalizowania obiektów do polowania w określonym rewirze – takie aleje ukazał np. Ridinger na jednym ze swoich miedziorytów<sup>34</sup>. Polowanie u Gierymskiego odbywa się w „dzikim” lesie, w którym nie można odnaleźć żadnych śladów barokowego ładu przestrzennego. Nie oznacza to oczywiście, że nasz malarz nie posiłkował się dziełami Ridingera, który wszak działał w XVIII w. w Augsburgu, tyle tylko, że polski artysta dyspozycję przestrzenną barokowych rycin spożytkował dla własnych celów.

Obraz ma format mocno wydłużonego prostokąta. Polowanie roz-

<sup>32</sup> *Parforcejagd...*, szp. 384; Stubbe, op. cit., s. 32. *Halali wodne* przedstawił zarówno Ridinger (*Die par force Jagd des Hirschen und deren ganzer Vorgang mit ausführlicher Beschreibung in 16 Kupfertafeln. Joh. El. Ridinger del. sculps. et excud. Aug. Vind.* [1756], tabl. 13), jak i George Stubbs na obrazie *The Grosvenor Hunt*, zob. Rump, op. cit., s. 85–87 oraz il. 15.

<sup>33</sup> J. Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, w: tegoż, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 185–186.

<sup>34</sup> Stubbe, op. cit., s. 30.

wija się od strony lewej ku prawej, w pofałdowanym, piaszczystym krajobrazie, porośniętym lasem w zasadzie liściastym, z kilkoma tylko niewysokimi drzewami iglastymi. W centralnej części dzieła znajduje się niecka, ku której z lewej strony opada teren, zajęty przez dość gęsto rosnące drzewa (osiki i jesiony) oraz krzewy. Niecka – w przeciwieństwie do wzmiankowanego wzniesienia – jest właściwie pozbawiona zadrzewienia i jedynie z rzadka pojawiają się na niej krzaki. Pomiędzy obydwoma elementami pejzażu przebiega granica, rozpoczynająca się w lewym dolnym narożniku płótna i markowana następnie przez idący w głąb najniższy rząd krzaków i drzew. Szczególnie wysokie osiki czynią granicę widzialną, gdyż ich ułożenie przypomina ciąg szeregowo ustawionych kolumn (il. 37).

Na prawo teren wznosi się jedynie na dalszym planie obrazu, od niecki oddziela go jednak porastająca go roślinność. Krzaki znów stają się gęste, na nowo też pojawiają się drzewa, przede wszystkim na pierwszym planie. Na horyzoncie rośnie wysoki i ciemny las. Pomiędzy tą częścią obrazu a niecką znów przebiega wyraźna granica, zaznaczona linią krzaków i niewielkich drzew iglastych, ciągnąca się ukośnie od drugiego planu do cienkiej osiki usytuowanej tuż przy dolnej krawędzi obrazu.

Od owego drzewa zaczyna się „tunel”, w którym biegnie jelen. „Tunel” ów zajmuje niewielki skrawek płótna w prawej części dzieła i ciągnie się ukośnie w głąb obrazu, co znów podkreślone zostało usytuowaniem wysokich drzew.

Niecka zajmuje największą część obrazu. Ograniczające ją linie poprowadzone są tak, że zdają się symetrycznie zmierzać do wspólnego punktu przecięcia. Gdyby odciąć część dzieła zawierającą „tunel”, punkt ów znalazłby się prawie w środku pozostałego malowidła. Niecka została zatem przedstawiona zgodnie z zasadami perspektywy centralnej. Zaś przestrzeń zbudowana przy pomocy perspektywy centralnej ma apriorycznie substancjalny charakter. „Miejsce jest w sposób konieczny wcześniej obecne niż jakiegokolwiek wstawione w to miejsce ciało” – czytamy w renesansowym traktacie *O rzeźbie* Pomponiusa Gauricusa<sup>35</sup>. Perspektywiczne a priori powstaje stąd, że spo-

<sup>35</sup> P. Gauricus, *De sculptura*, Florencja 1504. – Cyt. za: D. Frey, *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, w: tegoż, *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, red. G. Frey, Darmstadt 1976, s. 228.

sób ujęcia przestrzeni obrazowej zależny jest od odbiorcy. Wszystkie linie zbiegać się muszą na wysokości wzroku od początku założonego widza. Siatka perspektywiczna jest więc pochodną nieporuszonego wzroku. I w ten właśnie sposób perspektywa centralna staje się wyrazem a priori: ucieleśnia ona bowiem i petryfikuje obecność modelowego (implikowanego) odbiorcy, którego wzrok umożliwiał w ogóle zaistnienie w dziele odwzorowania widzialnego świata<sup>36</sup>.

Nieporuszony wzrok chwytą moment, jakiegoś „teraz”. Obecne dla niego jest jedynie to, co się aktualnie rozgrywa w polu widzenia. W naszym obrazie aprioryczna przestrzeń jest widownią dla jeźdźców pędzących w jesiennym krajobrazie. Postaci konnych myśliwych ukazane zostały z wielką dokładnością. Dobrze oświetleni, prezentują się oni w całej swej okazałości, nie przesłonięci żadnym drzewem czy krzakiem. Nie da się jednak określić, skąd przybyli. Lewa krawędź dzieła nie obrazuje żadnej drogi. Zbocze piaszczystego wzniesienia, jak też porastające go krzaki, „zamykają się” bez śladu. Podczas gdy niecka ofiaruje płaszczyznę, po której myśliwi mogą poruszać się naprzód, po lewej stronie widać jedynie osuwające się, i przez to niedostępne, piaszczyste zbocze oraz blisko siebie stojące krzaki, sięgające dolnej krawędzi obrazu. Także po prawej stronie niecki nie ma już drogi. Większość jeźdźców po prostu przepada w gęstwinie zarośli. Ich plastyczne dotąd postaci zamieniają się w ciemne i płaskie, jakby „negatywowe” sylwetki.

Choć nieporuszony wzrok chwytą teraźniejszość, w wielu obrazach można jednak pomimo to odnaleźć ślady przeszłości, jak i możliwość kontynuacji akcji w przyszłości. Wczesny obraz Iwana Iwanowicza Szyszkińskiego *Pejzaż z drewnianym mostem* (1868; Kunsthalle w Kilonii – il. 38)<sup>37</sup> zakomponowany został w sposób zbliżony do dzieła Gierymskiego. Modelowy widz stoi na brzegu potoku, którego ciągnąca się w głąb dolina również ukazana została zgodnie z zasadami perspektywy centralnej. Wzdłuż środkowego planu biegnie droga i przerzucony ponad potokiem most. Ów most jest uszkodzony, a przed nim zatrzymał się powóz. Zniszczony most uniemożliwia

<sup>36</sup> W. Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, w: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 22–23.

<sup>37</sup> Jensen, *Malerei...*, s. 38.

dalszą podróż. W ten sposób konstytuuje się wyobrażenie terażniejszości. Ale choć ruch w prawo jest niemożliwy, powóz może przecież zawrócić, gdyż droga, którą przybył, jest doskonale widoczna. Przestrzeń tego, co minione, nie została zamknięta. Na horyzoncie jedzie pociąg. Na tle burzowych chmur wyraźnie odcina się dym parowozu, a biała smuga wskazuje na kierunek przemieszczania się pojazdu. Jadąc w prawą stronę, pociąg potwierdza potencjalną możliwość ruchu w stronę przyszłości, zasygnalizowaną także przebiegiem drogi poza mostem.

Zupełnie inaczej rzecz wygląda u Gierymskiego. Na jego obrazie powrót do tego, co minione, jest niemożliwy. Ale i przyszłość rysuje się niejasno. Natomiast ci spośród myśliwych, którzy *właśnie teraz* przemierzają niekę, ukazani zostali z wielką dokładnością. Gdy u Szyszkińca to, co teraz, jest miejscem zwycięstwa natury nad człowiekiem (zniszczony most), przy równoczesnym wskazaniu na technikę, jako następny etap w opanowywaniu przyrody (jakim kosztem, to inna sprawa – wszak pociąg porusza się na tle burzy), terażniejszość Gierymskiego wydaje się być *jedyną* realnie istniejącą rzeczywistością<sup>38</sup>. Obraz zdaje się sugerować, iż skupić się można jedynie na tym, co dzieje się aktualnie, bez wiary w przyszłość i ze świadomością, że to, co minione, zamknięte zostało raz na zawsze.

Wszystko, co dotąd zostało powiedziane, dotyczy wyłącznie tej części obrazu, która wykonana została zgodnie z zasadami perspektywy centralnej. Obecność „tunelu” z uciekającym jeleniem zmienia naturalnie czasową i przestrzenną strukturę obrazu. Gdy spojrzymy na dzieło jako na całą kompozycję, okaże się, że ofiaruje ono jednak określone wizję przyszłości. Zwrot ku przyszłości zawarty jest w motywie ręki myśliwego, wskazującego na „tunel” i biegnącego w nim jelenia. Również główne linie kompozycyjne obrazu prowadzą w prawo i przecinają się w miejscu, gdzie namalowana została ofiara polowania (il. 39). Myśliwi znajdujący się w niecce jadą dokładnie w kierunku, w którym ucieka jelen. Również dwaj jeźdźcy w „tunelu” poruszają się dokładnie po tej samej prostej, co i biegnące zwierzę. Linia wyznaczająca na dalszym planie obrazu granicę pomiędzy światłem i cieniem także nakierowana jest na jelenia. Wreszcie sposób ułożenia

<sup>38</sup> Zauważył to już J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 127.

rzadkich chmur (stratusy) jest taki, że od górnej krawędzi obrazu zdają się one poruszać diagonalnie w głąb, znów zgodnie z ruchem jelenia, by zbliżyć się w chmury kłębiaste ponad lasem, ku któremu zmierzają ofiara i pościg. A zatem logika budowy obrazu wskazuje jednoznacznie, że jeleni nie ma żadnej szansy, by uciec pościgowi. Przebieg linii ma w sobie coś z fatum: ucieleśnia myśl o nieuchronnym końcu polowania, w którym zwierzę zostanie złapane i zabite.

Pewność, że jeleni nie ujdzie myśliwym, nie dla wszystkich jest jednakowo jasna. W części przynależnej do niecki, w tylnej partii obrazu, dokładnie na linii granicznej pomiędzy światłem a cieniem, pod wysokim drzewem, stoi wieśniak, którego postać wprowadzona została w tym właśnie miejscu nieprzypadkowo. Chłopi musieli pomagać przy przygotowywaniu polowania, a mianowicie do ich zadań należało poszukiwanie (wraz z gajowymi) zwierzyny. Następnie musieli oni pilnować, by wybrana sztuka nie uciekła z rewiru<sup>39</sup>. Nasz wieśniak patrzy za uciekającym jeleniem. Ale zarośla, które znajdują się pomiędzy nim a zwierzęciem, są na tyle wysokie, że uniemożliwiają mu dostrzeżenie go. Postać chłopca uznać można za figurę modelowego widza, gdyż jako strażnik rewiru ucieleśnia on akt patrzenia. Nasz wieśniak ucieleśnia ten sposób patrzenia, który przynależy do części obrazu namalowanej zgodnie z zasadami perspektywy centralnej. Przeszłość jest dla niego bez znaczenia, gdyż odwrócił się on od lewej części dzieła. Także przyszłość jest dla niego niedostępna, bo nie widzi jelenia. *Nolens volens* pozostaje on zamknięty w tym, co teraz; również jako strażnik nie mógł opuszczać swego miejsca.

Jeśli wieśniak jest figurą modelowego odbiorcy, kto ogarnia cały obraz? Widz, który patrzy na *Polowanie na jelenia*, widzi więcej niż chłop – i dzięki temu wie więcej. Usytuowanie owego drugiego odbiorcy pozwala na skonstruowanie opowiadania, które koncentrować się będzie nie tylko na tym, co wydarza się teraz, lecz dotyczy również przyszłości. Oto konni myśliwi ścigają jelenia. Przed nimi wyrasta zagajnik z gęstymi zaroślami, ale pomimo to nie zgubią oni zwierzęcia, gdyż jeden mężczyzna z ich grupy wskazuje ręką właściwy kierunek dalszej jazdy. Sfora podąża tuż za jeleniem, co oznacza, że polowanie zbliża się do momentu ostatecznego.

<sup>39</sup> H. Makowski, B. Buderath, *Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei*, München 1983, s. 113.

Jak się wydaje, widza, który dostrzega cały obraz, można określić jako narratora z klasycznej powieści<sup>40</sup>. Gierymski użył do namalowania swojego obrazu płótna w tzw. „formacie ręcznikowym”. W czasach, gdy nasz malarz przebywał w Monachium, format taki stosował bardzo często Eduard Schleich starszy, wcześniej zaś korzystali z niego czasem Caspar David Friedrich oraz Karl Friedrich Schinkel. Zarówno romantycy, jak i Schleich, malowali na płótnach w kształcie wydłużonego leżącego prostokąta pejzaże panoramiczne, które – jak *Das Große Gehege* Friedricha – w większym stopniu miały na celu ukazanie z określonego punktu widzenia dalekiej przestrzeni niż wyobrażenie namacalnego (haptycznego) planu pierwszego<sup>41</sup>. U Gierymskiego nie ma nieskończonego krajobrazu; wręcz przeciwnie, malarz koncentruje się na przedstawieniu najbliższego planu. Pomimo to jego dzieło ma panoramiczny charakter. Bierze się to stąd, że artysta zastosował podwójny punkt widzenia. Widz oglądający prawdziwą panoramę stoi pośrodku pewnej przestrzeni, otoczony przez kolisty obraz. Jego centralne usytuowanie gwarantuje mu najlepsze warunki widzenia, może on bowiem patrzeć we wszystkie strony i śledzić wszystko, co dzieje się w poszczególnych partiach malowidła. Podwójna perspektywa w naszym dziele spełnia rolę podobną: kieruje ona uwagę patrzącego na kolejne epizody polowania. Gdy wieśniak widzi tylko to, co rozgrywa się w niecce, widz spoglądający od drugiej strony *wie*, co stanie się z jeleniem. A zatem odbiorca obrazu panoramicznego jest – w ramach zamkniętej totalności konkretnego płótna – w pewien sposób *wszystkowiedzącym*. Wyposażenie w wiedzę znacznie wykraczającą poza świadomość bohaterów jest zaś właśnie jedną z najważniejszych cech klasycznego powieściowego narratora.

Obraz Gierymskiego opowiada więc historię barwnego towarzystwa dobrze urodzonych myśliwych, którzy ścigają jelenia w jesien-

<sup>40</sup> Możliwość wprowadzenia kategorii narratora do estetyki recepcji zasugerował dr Rafał Solewski.

<sup>41</sup> S. Wichmann, *Das extreme Rechteck als Bildformat in der Münchner Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*, w: *Die Münchner Schule 1850–1914* [katalog wystawy w Haus der Kunst 1979], München 1979, s. 35–45; J. Träger, *Weltlandschaft und Landschaftswinkel. Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums” 1982, s. 100–105.

nym krajobrazie. Opowiadanie to ma swój dramatyzm, bo nie wszyscy bohaterowie wiedzą, jakim skutkiem zakończy się pościg. Rozstrzygnięcie jest jasne wyłącznie dla narratora. Gdy my – jako odbiorcy empiryczni – spoglądamy na dzieło jego oczami, rośnie nasza przyjemność oglądania. Możemy śledzić grę pomiędzy tym, co ukryte i jawne oraz możemy snuć dalej zawiązaną na płótnie nić narracji.

Sens obrazu Gieryskiego w tej konstatacji jednak się nie wyczerpuje. Zgodnie z teorią Umberto Eco, modelowemu czytelnikowi (w naszym przypadku modelowemu odbiorcy) odpowiada autor modelowy, który określanymi jest jako strategia lub zbiór strategii narracyjnych<sup>42</sup>. Autora modelowego nie da się oddzielić od modelowego czytelnika, „ponieważ autor modelowy i czytelnik modelowy to byty, które się definiują w trakcie lektury, gdy jeden tworzy drugiego”<sup>43</sup>. W naszym obrazie autor modelowy (strategia obrazowa) ujawnia się w zdwojeniu perspektywy, dzięki czemu ukonstytuować się mogą widz modelowy, czyli wieśniak oraz wszechwiedzący narrator.

Modelowy autor nie jest identyczny z rzeczywistym pisarzem czy malarzem. Dla Eco empiryczny autor jest w ogóle nieuchwytny i zupełnie nieważny. „Powiem od razu – wyznaje on – że wcale nie obchodzi mnie empiryczny autor tekstu narracyjnego (a nawet jakiegokolwiek tekstu)”<sup>44</sup>. Ze swej strony jestem jednak przekonany, że zdarzają się dzieła, w których odnaleźć można ślady czy „epifanie” empirycznego autora. Otto von Simson zauważył, że w pracach rozmaitych malarzy XIX wieku pojawiają się „pewne cechy szczególne, których nie da się wyjaśnić zadowalająco ani przy pomocy analizy stylistycznej, ani używając środków ikonologicznych; dzieje się tak dlatego, ponieważ owe cechy szczególne łączą w oczywisty i prosty sposób oba aspekty dzieła sztuki. Idzie tu o elementy kompozycyjne, o struktury obrazowe, które nie tłumaczą się w sposób konieczny poprzez temat: na pierwszy rzut oka mogą mu się nawet przeciwstawiać, choć jednocześnie przydają mu bardzo określonego i specyficznego znaczenia”. Zgodnie z przypuszczeniem Simsona, taki „element struktury obrazowej” daje nam „wgląd w osobowość artysty, w jego

<sup>42</sup> U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 28. Pojęcie „czytelnika modelowego” Eco analizuje na s. 22–24.

<sup>43</sup> Tamże, s. 31.

<sup>44</sup> Tamże, s. 16.

doświadczenie życiowe, w jego stosunek do świata<sup>45</sup>. Tak dzieje się i w *Polowaniu na jelenia* Gierymskiego. „Szanowna Pani zrobiłaś wzmiankę – pisał malarz w jednym z listów do Jadwigi Tomaszewiczowej – że pewien rodzaj rozdrażnienia moralnego, pod którego wpływem obecnie się znajduję, musi wpływać na obrazy, które maluję. Na to ani ja, ani nikt odpowiedzi jasnej dać nie byłby w stanie. Ile liryzm jest jak innym sztukom właściwy też malarstwu, to jest, jeżeli można pod jaką bądź formą dawać własne uczucia, wnętrze samego siebie, jak to jest właściwe muzyce – o tyle w obrazach moich odbicie mego usposobienia koniecznie być musi<sup>46</sup>. Gierymski dopuszcza możliwość odzwierciedlania w obrazie stanu, w którym znajduje się artysta. *Polowanie na jelenia* malował ciężko chory człowiek. *Szczególnie* w takiej sytuacji można przypuszczać, że ciężkie myśli i ogólne „nastrojenie” będzie kierować pędzlem malarza. W konsekwencji stan ducha twórcy powinien odbić się na malarskich rozstrzygnięciach, a więc na ogólnej idei obrazu, jego kompozycji oraz ujęciu tematu.

Każda ciężka choroba zmienia nastawienie do świata. Przeszłość jawi się jako czas, w którym człowiek żył beztrudnie. Jednocześnie to, co minione, zamyka się w sposób nieunikniony. Przyszłość rysuje się niejasno, jeśli w ogóle nie w postaci „czarnej dziury”. Tym, co pozostaje, jest teraźniejszość, chwila, którą, gdy nie przychodzi depresja, należy wykorzystać i owocnie przeżyć, na przykład kończąc zaczęte zobowiązania. Gierymski notował w swych zapiskach: „Słaby na piersi i przerażony myślą dostania suchot, które łatwo się mogły rozwinąć, czułem się zawieszony między życiem a śmiercią; czułem bliskość śmierci mojej, patrząc na wychudłe i wynędzniałe twarze chorych, których spotykałem, których musiałem widzieć ciągle na spacerach i przy obiedzie, wszędzie. Patrzałem na rozwijające się listki, na pączki kwiatów, z rozrzewnieniem, jak gdybym je raz ostatni miał oglądać. Zdawało mi się, że to ostatnia albo przedostatnia wiosna, jaką mi oglądać wolno<sup>47</sup>. W *Polowaniu na jelenia* tego rodzaju postawa

<sup>45</sup> O. von Simson, *Über die symbolische Bildstruktur einiger Gemälde von Caspar David Friedrich*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 597.

<sup>46</sup> *Gierymscy. Listy i notatki...*, s. 103.

<sup>47</sup> *Notatki Maksymiliana spisane w latach 1873–1874*, w: *Gierymscy. Listy i notatki...*, s. 179.



aktywnej kontemplacji ucieleśnia się w części obrazu, której patroluje postać wieśniaka.

22 marca 1874 r. Gierymski pisał do Prospera Dziekońskiego, że pracuje nad *Polowaniem na jelenia*. List kończy się głębokim wyznaniem dotyczącym choroby: „Kiedy się tego pozbędę, może nigdy; ale też pewna, że w takim stanie długo pociągnąć nie można. Zdarzy się coś, co pogorszy stan obecny, a wtedy kitę odwalić przyjdzie; cóż robić, myślę o tym jak o jutrzejszym obiedzie. Był czas, żem chciał tylko ten obraz skończyć, co mam na stalugach – wystrzegalem się, aby sobie w czym nie zaszkodzić, bo nie mógłbym przemaalować konia, który mnie nie cieszył, albo nie mógłbym ustawić modelu dla braku sił (...); mniej myślałem, że się rozstanę z tymi, których kocham przecież, jak Ojca, siostrę, brata itd., niż że nie skończę obrazu!”<sup>48</sup>

Malarz tworzył więc *Polowanie na jelenia* pod naporem myśli, że może mu się nie uda skończyć obrazu. Jednocześnie miał już za sobą pierwsze przerażenie umieraniem, z którym zdołał się oswoić. „Wiem co śmierć – notował – znam swoje strachy przedśmiertelne; trzy czy cztery razy miałem przedostatnią noc swoją, kiedy przyjdzie rzeczywista, to będę już wprawiony”<sup>49</sup>. W marcu 1874 r. miał jednak cień nadziei, że chorobę da się jeśli nie całkowicie wyleczyć, to przynajmniej na jakiś czas powstrzymać. Stąd zapewne omija w liście słowo „śmierć”. W jego miejsce pojawiają się określenia omowne („kiedy się *tego* pozbędę”), kolokwializmy („przyjdzie *odwalić kitę*”), fragmenty pozbawione podmiotu gramatycznego, wyraźnie skonstrastowane z częściami pisanymi w pierwszej osobie („Kiedy się *tego* pozbędę” – „długo pociągnąć nie można”). Lecz choć imię śmierci pozostaje niewymówione, ciąży ona jednak nad słowami listu jako „wielki nieobecny”, jako fatum, rządząc z ukrycia doborem leksykalnym, frazeologią i gramatyką cytowanego fragmentu.

Badacze nie zwrócili dotąd uwagi na fakt, że Maksymilian musiał widzieć dzieło Gustave’a Courbeta *Halali (L’halali du cerf)*, 1867, Musée des Beaux-Arts, Besançon – il. 40). Malowidło to zostało pokazane w Monachium w roku 1869, kiedy to francuski malarz użył w ramach Międzynarodowej Wystawy Sztuki osobną salę w Glas-

<sup>48</sup> *Gierymscy. Listy i notatki...*, s. 156.

<sup>49</sup> *Notatki Maksymiliana...*, s. 171.

palast. Obrazy Courbeta znalazły nad Izarą bardzo silny oddźwięk. Wszyscy artyści dyskutowali o francuskim realisme<sup>50</sup>, także polscy malarze byli mocno poruszeni<sup>51</sup>. *Halali* pokazuje w drastycznej formie śmierć jelenia, czyli ostatni akt polowania *par force*. W przeciwieństwie do dotychczasowej tradycji, najważniejszej roli nie gra w nim człowiek, lecz człowiek i zwierzę awansują do miejsca równoprawnego. Dla Courbeta los zwierzęcia był pokrewny losowi ludzkiemu. Swe *Halali* artysta postrzegał jako *pendant* do *Pogrzebu w Orans*<sup>52</sup>.

Gierymski nie zobrazował w *Polowaniu na jelenia* ostatniego akordu pościgu. Podobnie jak w liście do Dziekońskiego, zatrzymuje się on przed pokazaniem literalnego wyobrażenia śmierci. Punkt ciężkości przesuwają tym samym na fakt pościgu za ofiarą. Takie ujęcie tematu dzieła pozwala na smakowanie terażniejszości. Myśliwi właśnie pędzą przez las. Wielu z nich, także i wieśniak, nie dostrzega jelenia. Ale fatum przez to nie znika. Podczas gdy „zwykły” odbiór obrazu ogniskuje się na tym, co wydarza się aktualnie, drugi punkt zbiegu perspektywicznego otwiera przyszłość, a więc to, co w sposób nieunikniony nastąpi, a co jasne jest jedynie dla wszystkowiedzącego narratora. Przeświadczenie o nieuniknionym nadejściu śmierci kieruje ręką malarza, choć nie maluje on samej postaci „kostuchy” czy faktu odejścia, i choć czyni on ze śmierci tabu i wypędza ją z przestrzeni terażniejszości<sup>53</sup>. Jeleń jednak nie ma szansy na ucieczkę. Jego los jest przesądzony. Także dla Maksymiliana Gierymskiego zabrzmiał *halali* i odtrąbiona zostanie stosowna fanfara. Atak śmierci jest w *Polowaniu na jelenia* jedynie kwestią czasu.

<sup>50</sup> L. Tittel, P.-K. Schuster, *Courbet in seiner Zeit*, w: *Courbet in Deutschland* [katalog wystawy w hamburskiej Hamburger Kunsthalle i Städelsches Kunstinstitut we Frankfurcie n. Menem 1978–1979], Köln 1978, s. 49. – Na temat *Halali*: K. Herding, *Egalität und Autorität in der Landschaftsmalerei von Courbet*, „Städel-Jahrbuch”, N.F. 5, 1975, s. 176–178.

<sup>51</sup> Masłowski, op. cit., s. 203–209.

<sup>52</sup> Herding, op. cit., s. 176–177; S. Fance, *Reconsidering Courbet*, w: *Courbet Reconsidered*, red. S. Fance, L. Nochlin [katalog wystawy w Brooklyn Museum 1988], New Haven–London 1988, s. 12; M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago–London 1990, s. 184–188.

<sup>53</sup> Na temat śmierci jako tabu w sztuce okresu realizmu, zob.: A. Pieńkos, *Ars moriendi w „epoce realizmu”*. *Uwagi o stylu XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 43, 1995, nr 4, s. 121–155.

Analizowany obraz ukazuje scenę myśliwską. Na dostępnym każdymu *intersubiektywnym* poziomie odbioru, sens dzieła zamyka się w barwnej opowieści o pościgu za jeleniem. Lecz kompozycja obrazu jest mocno zabarwiona akcentem *subiektywnym*: artysta mianowicie zawarł na płótnie swój stan duchowy. Jego ręka, posłuszna świadomości, pragnęła ukazać w całym przepychu terażniejszość sceny rozgrywającej się w jesiennym pejzażu, ale głębsza jaźń stale nagięła malarskie rozstrzygnięcia do cięższej siły fatum.

## Adam Chmielowski: *Ecce homo* i rozterki ducha

Monograficzna wystawa dzieł Adama Chmielowskiego, jaką na przełomie 1995/96 r. zorganizowało Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, pozwoliła na nowo dostrzec, że obraz *Ecce Homo* (kat. I/A, 11) zajmuje w *oeuvre* artysty pozycję szczególną (il. III)<sup>1</sup>. Zajmuje ją przede wszystkim z uwagi na swe jakości czysto malarskie: siłę wyrazu, dyspozycję kolorystyczną, światło, rozwiązania kompozycyjne i sposób osadzenia postaci Chrystusa w architektonicznej scenerii. Ale zajmuje ją też dlatego, że jest niedokończone. Bo przecież fakt niedokończenia jakiejś pracy zawsze intryguje, zmuszając do szukania przyczyn zaniechania działań tak w materii wewnątrzartystycznej (niedokończenie jako zabieg świadomy, niedokończenie jako wyraz niemocy oddania środkami malarskimi tego, co chce się przedstawić, wreszcie niedokończenie jako wyraz zmiany stylu czy zainteresowań artysty), jak i pozaartystycznej (zmienne koleje losu twórcy i towarzyszące temu duchowe przemiany).

W przypadku *Ecce Homo* związek obrazu z ważnymi momentami

---

<sup>1</sup> Przy opracowywaniu niniejszego tekstu korzystałem z następujących prac odnoszących się do osoby Adama Chmielowskiego – św. Brata Alberta i jego twórczości: ks. K. Michalski, *Brat Albert*, Poznań 1978<sup>2</sup>; J. Żak-Tarnowski, *Brat Albert Chmielowski. W służbie Boga, Ojczyzny i Bliźnich*, Warszawa 1975; s. M. Kaczmarzyk, *Trudna miłość. Święty Brat Albert Chmielowski w służbie najbiedniejszym*, Kraków 1990<sup>3</sup>; J. Błyskosz, *Twórczość artystyczna Adama Chmielowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 29, 1967, s. 242–244; A. Okońska, *Adam Chmielowski. Brat Albert*, Warszawa 1967; tejże, *Poglądy Brata Alberta na sztukę*, w: *Brat Albert. Życie i dzieła*, red. A. Okońska, Warszawa 1978, s. 21–31. Dane katalogowe i umieszczone za tytułami dzieł oznaczenia literowo-liczbowe odnoszą się do katalogu Elżbiety Charazińskiej *Adam Chmielowski – św. Brat Albert (1845–1916)*, Kraków 1995. Stamtąd też pochodzą cytaty z pism artysty i – jeśli nie zaznaczono inaczej – opinie o nim.

w życiu twórcy rysuje się następująco. Leon Wyczółkowski wspominał, że Chmielowski zaczął pracę nad dziełem w roku 1879 we Lwowie, w kościele Świętego Ducha, gdzie znajdowała się „galeria kryta wielkimi oknami renesansowymi” (s. 108). W następnym roku przyszły Brat Albert postanowił wstąpić do klasztoru. Jak wiadomo, jego półroczny pobyt w jezuickim nowicjacie w Starej Wsi zakończył się dramatycznie, głęboką depresją, z której leczył się najpierw w szpitalu w Kulparkowie koło Lwowa, potem zaś u brata w Kurdyńcach na Podolu. Zaczęty obraz towarzyszył artyście u jezuitów, następnie zaś – jak pisze ks. Konstanty Michalski – „wodził go ze sobą do Lwowa, do Kurdyniec, do Krakowa, do Zakopanego i znowu do Krakowa, stwarzając naokoło siebie legendę błędnie uchwyconą przez Żeromskiego w *Kuszeniu Judasza*. Widziano ciągle samą jeszcze głowę w Krakowie przy ul. Basztowej, widziano go u Paulinów z domalowanymi partiami, widziano go w Zakopanem, widziano go w schronisku krakowskim”<sup>2</sup>. W końcu w roku 1904 wyprosił go ks. metropolita Andrzej Szeptycki, a Brat Albert „dokończył go po rzemieślniczemu”<sup>3</sup>. W ten sposób dzieło znalazło się we Lwowie. Po ostatniej wojnie uznane za zaginione, następnie odnalezione w magazynach Muzeum Sztuki Ukrainkiej we Lwowie, drogą oficjalnej wymiany powróciło do Polski w roku 1978 i od tego czasu znajduje się w Domu Generalnym sióstr Albertynek – obecnie w ołtarzu głównym kościoła *Ecce Homo* w Krakowie.

Jeśli obraz towarzyszył artyście w latach 1879-1904, jeśli więc był „świadkiem” duchowych rozterek i przemian Chmielowskiego, prowadzących od malarskiej pracowni poprzez nowicjat u jezuitów, szpital psychiatryczny, apatię i ozdrowienie w Kurdyńcach, działalność artystyczną i tercjarską na Podolu, wreszcie żywot artystyczny w Krakowie do franciszkańskiego habitu Brata Alberta i wrót ogrzewalni miejskiej, to spytać trzeba, czy fakt niedokończenia dzieła ma się jakoś do porzucenia świeckiej drogi życia. I czy wybór tematu nie wiąże się z przemianami duchowymi Chmielowskiego. Lecz także, czy niedokończenie obrazu nie odsłania jakiejś prawdy o samej sztuce, prawdy odkrytej przez artystę w czasie malowania.

By odpowiedzieć na te pytania, przeanalizujemy najpierw poglą-

<sup>2</sup> Michalski, op. cit., s. 134.

<sup>3</sup> Kaczmarzyk, op. cit., s. 118.

dy Chmielowskiego na miejsca i rolę tematyki religijnej w malarstwie, następnie spróbujemy odczytać sam obraz, koncentrując się na wynikającym z artystycznej struktury dzieła sensie, dalej przyjrzymy się duchowemu aspektowi melancholii, w którą popadł artysta w nowicjacie u jezuitów, na koniec wreszcie decyzję porzucenia dawnego życia i niedokończenie *Ecce Homo* rozważymy w kontekście przemian w rozumieniu przez przyszłego Brata Alberta istoty sztuki jako sztuki.

#### MALARSTWO RELIGIJNE W POGLĄDACH ADAMA CHMIELOWSKIEGO

O malarstwie religijnym Chmielowski zaczął rozmyślać na kilka lat przed podjęciem tego rodzaju tematyki w swej twórczości. W liście do Lucjana Siemieńskiego, przyjaciela i protektora, pisanym z Monachium w roku 1873, czytamy: „Czy sztuce służąc, Bogu też służyć można? Chrystus mówi, że dwóm panom służyć nie można. Choć sztuka nie mamona, ale też nie Bóg; bożyszcze prędeej. Ja myślę, że służyć sztuce, to zawsze wyjdzie na bałwochwalstwo, chyba by jak Fra Angelico sztukę i talent, i myśli Bogu ku chwale poświęcić i święte rzeczy malować: ale by trzeba na to, jak tamten, siebie oczyścić i uświęcić, i do klasztoru wstąpić, bo na świecie to bardzo trudno o natchnienie do takich tematów. Stare to są rzeczy zapewne te pytania; niemniej jednak, jak człowiek do pewnych lat dojdzie i zaczyna trochę rozumu nabierać, chętnie by wiedział, jaka jego jest droga i jaką zda sprawę z życia. A piękna to rzecz bardzo – święte obrazy; bardzo bym sobie chciał u Boga wyprosić, żeby je robić, ale ze szczerzego natchnienia, a to nie każdemu dane. Tyle męki i najlepszej krwi kosztuje artystę malowanie. Żeby choć z tego jaki pożytek był istotny” (s. 104).

W liście pada kilka pytań i stwierdzeń o fundamentalnym znaczeniu. Przede wszystkim postrzega Chmielowski swą twórczość jako wybraną świadomie drogę życia, z której kiedyś trzeba będzie Bogu zdać sprawę. Malarstwo nie jest dlań ani zabawą, ani wewnętrznym, ślepym przymusem tworzenia, ani przyziemnym środkiem zarobkowania. Jest sposobem życia, nadaniem sensu egzystencji, przez co rozważane być musi w ramach chrześcijańskich norm i zasad,

odczytywane w horyzoncie zbawienia. Takie postawienie sprawy rodzi jednak pytanie o kierunek, który twórczość przyjmie. Obiegowe dziewiętnastowieczne określenie sztuki głosiło, że jest ona ujęciem idei w formie, że zatem pewna wzniosła myśl ukazana zostaje za pomocą właściwych, tzn. pięknych i stosownych, środków artystycznego wyrazu. Praktyka malarska często jednak odbiegała od owego szczytnego hasła. Chmielowski żalił się: „W ogóle malowanie i rysunek nie są tu [tzn. w Monachium – W.B.] uważane za środek do przedstawienia myśli w pewnych warunkach estetyki i stylu, ale za cel sztuki i ostatnie słowo (...) To pojęcie, jeżeli do tego domiesza się chęć zysku lub wziętości, prowadzi za sobą malowanie obrazów pełnych ekscentryczności koloru i sytuacji, albo, jeżeli chodzi tylko o pieniądze, do jakiejś potwornej fabryki” (s. 100).

Młody Chmielowski nie chciał jednak nawet poprzestać na malowaniu wzniosłych idei. Dowodzi tego uwaga: „żeby chociaż z [malarstwa] jaki pożytek był istotny”. Stwierdzenie to staje w poprzek wywodzącej się od Kanta, a chętnie przyjmowanej w wieku XIX, koncepcji bezinteresowności piękna. Piękno – pisał królewiecki filozof – podoba się samo przez się i niczemu innemu, poza pełną zachwyty kontemplacją, służyć nie może. Sztuka ma ukazywać wzniosłe idee, ale po to tylko, by zaprezentować je w muzeum czy na salonie. Dla Chmielowskiego natomiast (w czym artysta był zgodny z innymi teoretykami twórczości religijnej zeszłego stulecia<sup>4</sup>) pożytek to chrześcijański sens sztuki – malarstwo prowadzące odbiorców ku Bogu. Ze zderzenia tych dwóch postaw – estetycznej i religijnej – zrodziło się pytanie: „czy sztuce służąc, Bogu też służyć można?”

Analizowany list do Siemieńskiego ma dla zrozumienia późniejszych wątpliwości artysty, jego duchowych rozterek, cierpień i wyborów znaczenie fundamentalne. List ów rysuje bowiem konflikt – utajony na razie – pomiędzy bezinteresownością sztuki, tzn. jej faktycznym *désintéressement* dla życia, a dojrzewającym w młodym chrześcijaństwie wymogiem łączenia *vitae contemplativae* z *vita activa*, refleksji z apostołstwem. Lub mówiąc inaczej: ponieważ to *czyn* wyraża osobę, żadne więc pełne ludzkie działanie nie może być pięknoduchostwem<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Zob. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*. Paris 1987, s. 43.

<sup>5</sup> K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Kraków 1985<sup>2</sup>.

Konflikt pomiędzy sztuką a religią pozostaje w liście do Siemieńskiego utajony dlatego, że Chmielowski dostrzega możliwość jego rozwiązania w podjęciu tematyki religijnej w malarstwie. Ale „święte rzeczy malować” nie jest rzeczą prostą. Stworzenie dobrego dzieła religijnego wymaga, zdaniem artysty, natchnienia. Natchnienie, fundamentalna kategoria romantycznej koncepcji twórcy, to przychodząca z zewnątrz inspiracja twórcza<sup>6</sup>. Chmielowski interpretuje tę kategorię po chrześcijańsku. Widzi w niej coś na kształt łaski, daru pochodzącego od Boga: „bardzo bym sobie chciał u Boga *wyprosić*, żeby robić [obrazy religijne], ale ze *szczerego natchnienia*, a to nie każdemu *dane*”.

Postrzeganie zdolności do tworzenia dzieł o tematyce religijnej w kategoriach daru czy łaski nabiera dodatkowego znaczenia, gdy uświadomimy sobie sytuację, w jakiej znalazła się sztuka sakralna w wieku XIX. Nie są prawdziwe tezy o totalnym odwróceniu od wiary w tym stuleciu i wynikającym wyłącznie stąd upadku jakości artystycznej produkcji dla kościołów chrześcijańskich. Wiek ów, z jednej strony, był czasem kilku istotnych odrodzeń religijnych (z których może najbardziej spektakularną była wielka odnowa w latach czterdziestych, widoczna tak w katolicyzmie, jak i Kościołach protestanckich), z drugiej zaś stał się widownią ostrych sporów światopoglądowych odnoszących się do kwestii istnienia Boga (co *implicite* dowodzi ważności owej kwestii dla ludzi omawianej epoki<sup>7</sup>). Żywe też pozostało dziedzictwo oświeceniowej krytyki Boga i religii. Żywe w tym sensie, że każdy akt wiary wymagał odtąd swoistego umotywowania: racjonalnego bądź przeżyciowo-doświadczalnego potwierdzenia istnienia Stwórcy.

Słabość sztuki religijnej wynikała najpierw ze zmian w sztuce samej. Wraz z nastaniem romantycznego kultu geniuszu i twórcze-

<sup>6</sup> W. Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, w: tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 316–317.

<sup>7</sup> M. Neusch (*U źródeł współczesnego ateizmu*, tłum. A. Turowiczowa, Paryż 1980) wskazuje, że ateizm, jako umotywowana i świadoma postawa odrzucenia Boga, zakłada konieczność ciągłej obrony swego stanowiska i obalenie argumentów przeciwnika. Natomiast „obojętnością i praktycznym odrzuceniem Boga” jest niewiara (s. 11). Ateizm zatem pojawia się wyłącznie tam, gdzie wiara religijna jest wciąż żywa. Ateizm to postawa typowa dla wieku XIX – niewiara charakteryzuje czasy nam współczesne. – O odrodzeniu religijnym: J. Kłoczowski, *Dzieje chrześcijaństwa polskiego*, Warszawa 2000, s. 219–233.



go indywidualizmu zanikła dotychczasowa wspólnota języka ikonograficznego, a więc zdolność do tworzenia wyobrażeń zrozumiałych i dogmatycznie poprawnych. W to miejsce pojawiły się kreacje jednorazowe. A mówiąc precyzyjniej: autentyzm i siła artystycznego oddziaływania znalazły się po stronie twórczego indywidualizmu, natomiast sztuka próbująca ratować tradycyjne formy obrazowania pogrążyła się w słabości. Tym samym moc objawiły dzieła ukazujące indywidualne, nieraz wręcz intymne i hermetyczne, doświadczenia *sacrum*. A objawiły swą moc tym bardziej dlatego, że jedynie one zdolne były wyrazić osobiste *credo* artystów. Natomiast oficjalna sztuka liturgiczna, zmuszona do dbałości o ortodoksję, czyli w praktyce o ikonograficzną intersubiektywność, znalazła się poza głównymi nurtami życia artystycznego<sup>8</sup>.

Mówiąc o łasce natchnienia do malowania obrazów religijnych, wskazywał Chmielowski na chęć tworzenia dzieł wynikających z głębi prawdziwego doświadczenia religijnego. Aby stworzyć malowidło o tematyce sakralnej – pisał w liście – trzeba się wpierw oczyścić i uświęcić, a więc wycofać z powszedniej egzystencji i ześrodkować swe myśli i uczucia na Bogu. Trzeba powtórzyć drogę Fra Angelica, piętnastowiecznego malarza i dominikańskiego zakonnika. Chciał więc Chmielowski tworzyć dzieła indywidualne, z natchnienia wypływające, ale z natchnienia nie artystowskiej, lecz religijnej natury, przez co świadczyć by one mogły o Bogu i chrześcijańskiej prawdzie. W ten sposób sztuka mogłaby się stać pożyteczna i prowadzić ku zbawieniu, tym samym likwidując konflikt między życiem według nakazów wiary a kultem dla piękna.

---

<sup>8</sup> Dziewiętnastowieczna sytuacja sztuki religijnej naszkicowana tu została w sposób bardzo uproszczony i schematyczny. Rzecz wciąż czeka na wnikliwe badania. Zob. na ten temat: W. Juszcak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 144-152; W. Bałus, *Sztuka – idea – sacrum. Uwagi o XIX-wiecznych korzeniach współczesnej sytuacji sztuki sakralnej*, „Znak” 439, 1991, s. 53-65; H. R. Rookmaaker, *Sztuka nie potrzebuje usprawiedliwienia*, Katowice 1992, s. 11-22. Stosunek Stolicy Apostolskiej do przemian w sztuce i możliwość ich akceptacji dla potrzeb twórczości sakralnej przedstawia ks. J. A. Nowobilski, *Sakralne malarstwo ścienne Włodzimierza Tetmajera*, Kraków 1994, s. 113-123, a zagadnienie rozpadu i przekształceń ikonografii J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: tegoż, *Obrazy i symbole w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 346-367.

## ECCE HOMO

Natchnienie do malowania obrazów religijnych dane zostało Chmielowskiemu pod koniec lat siedemdziesiątych wieku XIX. Obok *Ecce Homo* powstaje wtedy *Wizja św. Małgorzaty* (1880 – kat. I/A, 15), a tematyka sakralna towarzyszyć będzie artyście już do końca jego dni. Zapytać trzeba, co powoduje, że obraz z ubiczowanym Chrystusem jest dziełem sakralnym. Czy zatem – i jak – zrealizował Chmielowski przekład religijnego doświadczenia na język form malarskich?

Pod względem ikonograficznym *Ecce Homo* nie jest dziełem specjalnie nowatorskim. Ukazuje ono ubiczowanego Chrystusa, ze śladami uderzeń na torsie, ubranego w szyderczy, szkarłatny płaszcz, z trzcina-berłem w związanych dłoniach i w cierniowej koronie na głowie. Zbawiciel stoi z zamkniętymi oczami, widoczny w półpostaci w architektonicznej scenerii pretorium.

W ikonografii *Ecce Homo* wyróżnić można dwa główne typy przedstawień: pierwszy historyczny, w wielofigurowych scenach oddający ewangeliczną narrację (J 18, 4-5), i drugi dewocyjny, kameralny, zredukowany do dwóch bądź jednej postaci, tzn. ukazujący Chrystusa z Piłatem lub jedynie samego Zbawiciela. W tym ostatnim przypadku spotykane są ujęcia Jezusa w półpostaci<sup>9</sup>.

Ślady po uderzeniach nie należą do bezwzględnie koniecznych cech obrazowania tematu *Ecce Homo*. Nie ma ich na przykład w dziele Ary Scheffera, popularnego malarza działającego we Francji. Powstały w roku 1857 obraz ukazuje młodzieńczego Jezusa o pięknym torsie, ze smutkiem spoglądającego gdzieś w dal. Scheffer wyeksponował nie cierpienie i poniżenie Chrystusa, lecz Jego łagodną „boską rezygnację”<sup>10</sup>. Chmielowski natomiast wpisuje się w typową dla dziewiętnastowiecznej Polski odmianę pobożności pasyjnej, akcentującej (na przykład w tekstach Drogi Krzyżowej) „katusze”, „gorzkości” i „znoje” Zbawiciela<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> K.-A. Wirth, G. von der Osten, *Ecce Homo*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 4, Stuttgart 1958, szp. 674–700.

<sup>10</sup> Foucart, op. cit., s. 256, il. 198.

<sup>11</sup> Ks. D. Olszewski, *Motywy pasyjne w religijności polskiej XIX i XX wieku*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyska CP, J.J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 94. Przypomnijmy też napisaną przez samego Brata Alberta modlitwę: „Królu Nie-

Nie to jednak decyduje o niezwykłości obrazu. Ks. Michalski zanotował słowa, jakie wypowiedział do niego metropolita Szeptycki: „Niech ksiądz patrzy, zawołał z uniesieniem, niech ksiądz patrzy. To przecież nowy, genialny sposób przedstawienia Serca Pana Jezusa. Picasso czasem zniekształcał jakieś szczegóły w budowie anatomicznej człowieka, kiedy chciał wydobyć na wierzch niedostępny dla innych szczegół duszy. Brat Albert zdeformował trochę ramię Chrystusa, lecz co z tego wyniknęło? Niech ksiądz popatrzy. Czerwona chlamida opada z ramion tak, że zarysowuje na ubiczowanej piersi Chrystusa olbrzymie serce. Cały Chrystus zamienia się w serce. To zbiczone Boże Serce”<sup>12</sup>.

Słowa metropolity mają dla zrozumienia obrazu kapitalne znaczenie, pozwalają bowiem poszukiwać sensu w malarskiej strukturze dzieła, w rozstrzygnięciach kompozycyjnych i kolorystycznych. *Ecce Homo* jest niedokończone. Dzięki temu mamy dostęp do intencji artysty zapisanej tak w przeświecającym przez warstwę malarską rysunku konturów sceny, jak też w dyspozycji barw i światła<sup>13</sup>.

Konturowy zarys ukazuje wzajemne powiązanie form zawartych w obrazie. Pozwala on dostrzec, że na poziomie układu kompozycyjnego postać Chrystusa nie jest niezależna od architektury. Dwa elementy budują wertykalny porządek dzieła. Są to figura Zbawiciela i pilaster za Nim. Relacja pomiędzy nimi nie ogranicza się jednak do podobnego, pionowego przebiegu. Głowica bowiem pilastra i spoczywające na niej belkowanie mają prawie tę samą wysokość, co głowa Chrystusa. Dodatkowo jeszcze wielkość abakusa odpowiada partii oczu Jezusa, architrav zaś (fryzu nie ma) Jego czołu. Belkowanie namalowane zostało tak, że łączy się z głową Zbawiciela. Tym samym Chrystus został złączony, niejako „sprzęgnięty” z motywem architektonicznym.

To połączenie z budowlą uwidacznia też przebieg sznurów na ramionach Jezusa. Zewnętrzny sznur na lewym Jego ramieniu mieści się pomiędzy wewnętrzną (względem ramy obrazu) krawędzią pilastra a trzciną, kolejne, usytuowane bliżej szyi, związane zostały z pły-

---

bios Cierniem ukoronowany, / ubiczowany, w purpurę odziany – / Królu znieważony, opluwany – / Bądź Królem Panem naszym tu i na wieki. Amen”.

<sup>12</sup> Michalski, op. cit., s. 25.

<sup>13</sup> O takim rozumieniu intencji pisze M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1985.

ciną dekorującą ścianę przeszła w tle. Ich bowiem początek wypada na granicy wnęki z lewej strony głowy Chrystusa, koniec zaś jednego pokrywa się z końcem płyciny.

Wszystkie te, przez artystę zaplanowane, zabiegi kompozycyjne dają w odbiorze wrażenie sprzężenia postaci z tłem. Jezus zdaje się być „przywiązany” sznurami do architektury, Jego zaś głowa złączona z belkowaniem. Obraz przez to staje się malarskim ekwiwalentem faktu uwięzienia, całkowitej zależności od pana budowli, wydania w ręce Piłata i ziemskiego trybunału.

Jedyną wykończoną partią obrazu jest głowa Chrystusa. Zgodne to jest z dziewiętnastowieczną praktyką warsztatową, nakazującą dopracowywać najpierw tę właśnie część ciała. Głowa otoczona jest światłem, namalowanym sumarycznie, choć bardzo sugestywnie zarazem. Jego biel rozjaśnia ciemną plamę twarzy, dodając przy tym blasku całemu obrazowi. Dzięki światłu głowa Zbawiciela staje się najważniejszym punktem dzieła. Można wręcz powiedzieć, że światło nadaje jej samodzielność. Czyni to w tym sensie, że podkreśla niezależność głowy względem architektury, wypukła jej uprzywilejowane kolorystycznie miejsce oraz fakt malarskiego wykończenia.

*Ecce Homo* Chmielowskiego zawiera więc w sobie pewien dualizm. Z jednej strony postać Chrystusa została w nim podporządkowana architekturze, z drugiej zaś głowa Jezusa, poprzez światło i warsztatowe *fini*, ów układ zależności transcenduje. Przyczyna leży niewątpliwie w niedokończeniu dzieła. Ale znamieny dualizm dostrzec też można w koncepcji perspektywicznej obrazu. Ta zaś względem procesu malowania jest pierwotna, określa bowiem dyspozycję przestrzenną sceny, co odzwierciedlone być już musi w konturach, nanoszonych na puste płótno węglem.

Przebieg linii uwarunkowanych zasadami perspektywy matematycznej, rysujących widziane w skrócie części budowli, wskazuje, iż punkt ich zbiegu wypadać musi daleko poza prawą (od odbiorcy) krawędzią obrazu. Fakt ów wyznacza usytuowanie widza modelowego. Stać on powinien – patrząc znów od jego (czyli naszej) strony – zdecydowanie na prawo od Chrystusa. I to w dodatku tak, by patrzeć na znajdujący się na pierwszym planie murek od dołu, widoczne jest bowiem spodnie lico kamiennego parapetu.

Jezusa natomiast widzimy wyraźnie *en face*. Jego twarz jest na wysokości naszej. Tym samym obraz ma dwa centra: jedno wyzna-

czone przez postać Zbawiciela i drugie zdeterminowane przebiegiem architektury. Jeśli odrzucimy brak umiejętności warsztatowych (co sugerował Jan Błyskosz), wniosek nasuwa się jeden: Chmielowski ukazał Chrystusa niezależnego od środowiska, w którym przyszło Mu się znaleźć.

Mircea Eliade zauważył, iż „ostateczna rzeczywistość – *sacrum*, bóstwo – przekracza możliwości (...) racjonalnego poznania, że prapodstawa (niem. *Grund*) daje się poznać jedynie jako tajemnica i paradoks, że doskonałości boskiej nie można pojmować jako sumy atrybutów i cnót, lecz jako absolutną wolność (...) że to, co boskie, absolutne, transcendentalne, jakościowo różni się od tego, co ludzkie, względne, bezpośrednie, ponieważ nie stanowi szczególnej odmiany bytu ani sytuacji przypadkowych”<sup>14</sup>. Dualizm obrazu Chmielowskiego zdaje się wyrażać podobne intuicje: dzieło z jednej strony pokazuje kenozę Jezusa, poddanie się ziemskim prawom naturalnym i ludzkiemu bezprawiu aż do ostatecznych konsekwencji, z drugiej natomiast boski naddatek mocy, tradycyjnie oddawany poprzez frontalne i hieratyczne ujęcie postaci<sup>15</sup>, a zatem jakies sztuczne, dobrowolne, „wpasowanie się” Wszechmocnego w sytuację męki, możliwe do obalenia jednym aktem nadnaturalnej potęgi. *Ecce Homo* wyobraża więc malarskimi środkami podwójną naturę Chrystusa. Akcentuje tym samym Jego zbawczą misję, boska bowiem moc podporządkowana została męczeńskiej ofierze. Jezus aktem wolnej decyzji wpasowuje się w ziemski byt i jego realia. Bóg staje się człowiekiem, przyjmuje więc tym samym na siebie cierpienie i śmierć.

Zobrazowanie przez Chmielowskiego dogmatu o podwójnej naturze Chrystusa sytuuje omawiany obraz daleko poza większością dzieł wiekównastowiecznych dzieł odnoszących się do osoby Zbawiciela i Jego męki. W tyle pozostaje więc sentymentalizm, widoczny choćby we wzmiankowanym *Ecce Homo* Ary Scheffera. Aspekt umierania i cierpienia nie pozwala zredukować Jezusa do roli wzniosłego „poety ducha” czy wręcz postaci mitycznej, jak to miało miejsce u Hegla i Davida Straussa. Natomiast zawarta w dziele boska moc wyklucza

<sup>14</sup> M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn czyli tajemnica całości*, w: tegoż, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 83.

<sup>15</sup> M. Barasch, *The Frontal Icon: A Genre in Christian Art*, w: tegoż, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, s. 20–35.

możliwość czysto ludzkiego spoglądania na Nazareńczyka, sprowadzenia Go do największego z ludzi, co uczynił choćby Ernest Renan. Cierpienie wreszcie nie przeradza się w ziemski naturalizm, który by – jak na obrazie Nikołaja Gaya, gdzie Jezus umiera wykrzywiony straszliwym bólem – wykluczał wiarę w zmartwychwstanie<sup>16</sup>. Niezwykłość i sakralny charakter pracy Chmielowskiego w tym się więc zawiera, że ukazuje ona teologiczną prawdę o Chrystusie, czyniąc to środkami czysto artystycznymi. *Ecce Homo* jest dziełem na wskroś indywidualnym, wyrastającym z głębokich doświadczeń malarza, a przy tym poprawnym dogmatycznie.

Czy obraz taki mógł zostać wykończony? Można zaryzykować tezę, że pokryty wszystkimi warstwami farb i zawerniksowany straciłby na swej niezwykłości. Przede wszystkim stałby się jednolity. Tajemnicze więc światło za Zbawicielem zamieniłoby się w banalną aureolę, a głowa Jezusa nie odcinałaby się już tak mocno od reszty dzieła. Natomiast architektura uzyskałaby odrębność w stosunku do postaci. W sumie więc osłabłaby ekspresja i wynikająca z niej teologiczno-religijna wymowa obrazu.

Nie znajdziemy dowodów na to, że Chmielowski z owych formalno-wyrazowych powodów nie ukończył *Ecce Homo*. Faktem jest jednak, że dzieło pozostało niedokończone. Powiedzmy zatem tyle tylko, że druga połowa wieku XIX sankcjonować zaczęła możliwość pozytywnego wartościowania *non finito*. Najlepszym tego dowodem są rzeźby Auguste'a Rodina, wynurzające się – bądź pogrążające – w nie opracowanym materiale<sup>17</sup>. Odnotujmy też, że w roku 1879 Władysław Czartoryski zakupił od Jana Matejki niedokończony obraz *Rok*

<sup>16</sup> J. Tischner, *Filozofia czeka na wcielenie*, w: tegoż, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 1992<sup>2</sup>, s. 254–263; J. Pelikan, *Jezus przez wieki*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1993, s. 226–239. Ta druga książka analizuje XIX-wieczne spojrzenie na Jezusa z wybitnie amerykańskiej perspektywy. Niewiele w niej o europejskich sporach dotyczących obu natur Chrystusa, a nic w ogóle o romantycznym mesjanizmie. Nt. obrazu Gaya: W. Molé, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 277–278. Zob. też: M. P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park 1992, s. 87–97.

<sup>17</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutung des fragmentarischen Stils bei Rodin*, w: *Das Unvollendete als künstlerische Form*, red. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bern-München 1959, s. 117–139; J. Gantner, *Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*, tamże, s. 47–67; G. Robert, *Art et non finito (Esthétique et dynamogénie du non finito)*, Ottawa 1984.

1863 (*Zakuwana Polska*). „Podobno nabywca życzył sobie, by autor nie kończył obrazu. Jest prawdopodobne, że dostrzegł w tym brunatno podmalowanym płótnie, chropawym, brutalnym niemal w swej materii malarskiej najwłaściwszy wyraz dla tamtych bolesnych wydarzeń”<sup>18</sup>. Może więc i Chmielowski uznał niedokończenie za stan dla dzieła właściwy? Lub, wręcz przeciwnie, myślał o wykończeniu obrazu, lecz dla koncepcji tak niezwykle wciąż nie znajdował właściwych rozstrzygnięć? Sprawa musi pozostać nie wyjaśniona. Choć na rzecz spojrzeć można od innej jeszcze strony.

### MELANCHOLIA A SENS ŻYCIA

Jak już wspominaliśmy, *Ecce Homo* malować zaczął Chmielowski w przełomowym dla siebie momencie życia. Decyzja wstąpienia do klasztoru zakończyła się jednak ciężką chorobą, hipochondrią i melancholią, czyli w dzisiejszej terminologii – depresją. Pomijając zagadnienia medyczne, wyczerpująco omówione przez Zdzisława Ryna<sup>19</sup>, przyjrzeć się warto duchowym aspektom owej melancholii, która ogarnęła artystę w roku 1881.

Zacznijmy od pogrupowania symptomatycznych dla sprawy faktów. Otóż pod koniec lat siedemdziesiątych Chmielowski zaczął co prawda tworzyć obrazy religijne, ale równolegle powstawały też dzieła nastrojowe („stimmungowe”), o smętnej, melancholijnej właśnie wymowie: *Krajobraz wieczorny* (1879–1880; kat. I/A, 12), *We Włoszech (Cmentarz włoski)* (1880; kat. I/A, 13), *Szara godzina (Kardynał)* (1880; kat. I/A, 14). Te smutne widoki zmierzchu były kontynuacją ucieczki artysty w sferę wyobraźni, we własny, oddalający się od rzeczywistego, świat. Już bowiem w roku 1870 pisał z Monachium do Siemieńskiego: „Jestem zdaje się dość zwariowana figura – że mi w świecie rzeczywistym nie jest zadziwiająco dobrze, więc się uciekam do michałków, co je sobie wymyślę i między nimi żyję; dosyć zabawny sposób na odpędzenie zmartwień, przy moim wrodzonym niedbalstwie dosyć praktyczny” (s. 102).

<sup>18</sup> J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki, „Kazanie Skargi” – „Rejtan” – „Rok 1863”*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto*, Warszawa 1979, s. 32.

<sup>19</sup> Z. Ryn, *Brat Albert Chmielowski. Portret psychologiczny, „Nasza Przeszłość”* 67, 1987, s. 91–118.

Choroba malarza wybuchła na tle religijnym. Uznał siebie za jednostkę niegodną istnienia, swym poruszaniem się po świecie obrażając Boga. Opanowała go ta jedna myśl, że nie zasługuje na miłosierdzie. Była to typowa „*monomanie triste*”, jak nazwał melancholię w początkach wieku XIX Esquirol<sup>20</sup>. Wyleczenie w Kurdyńcach nastąpiło przez spowiedź, przez przywrócenie wiary w Boże miłosierdzie. Od tego momentu życie Chmielowskiego toczyć się zaczęło dwoma spójnymi torami. Jako artysta powrócił do rzeczywistości. Wykonywane na Podolu rysunki, akwarele i obrazy olejne nie mają w sobie nic z „michałków”. Są to portrety lub realistyczne pejzaże. Uwagę artysty przykuwa bądź sytuacja (np. brat podjeżdżający do bramki – kat. II/A, 13), bądź daleki, panoramiczny widok (*Zawale*, 1883; kat. I/A, 24), bądź krajobrazowy szczegół. I nawet jeżeli szczegół taki jest sam w sobie groźny czy nieprzyjazny (jak to ma miejsce w serii akwarel ukazujących skaliste parowy – kat. II/A, 14–19), to w nastroju nie ma nic z melancholii. Działalności artystycznej od roku 1883 towarzyszyć zaczęła intensywna działalność tercjarska, apostołska. Ten drugi tor stopniowo prowadzi do przemiany w Brata Alberta.

Søren Kierkegaard wyróżnił dwie odmiany melancholii<sup>21</sup>. Pierwszą, określoną terminem *melankoli*, charakteryzował następująco: „Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośrednio dojrzeć, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby siebie samego móc ująć jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąże więc człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozproszenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia”<sup>22</sup>. *Melankoli* zatem to zamrożone dojrzewanie. Proces duchowego dojrzewania rodzi w człowieku znamiona samoświadomości

<sup>20</sup> J. D. E. Esquirol, *Mélancolie*, w: *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris 1819; J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960 (Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, t. 4), s. 55–56.

<sup>21</sup> Przy określaniu Kierkegaardowskich odmian melancholii nawiązuję do ustaleń V. A. McCarthy’ego z jego artykułu „*Melancholy*” and „*Religious Melancholy*” in *Kierkegaard*, „*Kierkegaardiana*” 10, 1977, s. 152–165.

<sup>22</sup> S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1982, t. 2, s. 253.



mości *resp.* wieczności. Te rysować się poczynają jako mroczny kształt ideału. Mroczny ów ideał drażnić zaczyna ludzkie wnętrze. W takim momencie człowiek dokonać powinien skoku i ucieleśnić ideał. Jeśli tego nie zrobi – pojawi się melancholia. W wersji łagodnej zaprowadzi ona człowieka do stanu tęsknoty i pożądania, podlanych jakąś dziwną słodyczą – „radością w smutku”. Człowiek niezdolny do przekroczenia ograniczeń własnego ja kontemplować zaczyna mroczny i niepokojący ideał doskonałości. Godzi się tym samym trwać w smakowaniu gorzkiej tęsknoty za tym, co wydaje mu się jakąś dla niego nieosiągalną pełnią. Skutkiem owego stanu może być pełna smętnego marzycielstwa twórczość artystyczna. W *Powtórzeniu* nazwał ją Kierkegaard „produkcją nastrojów”<sup>23</sup>.

Drugą odmianą melancholii jest *tungsind* (*Schwermut*, ociężałość ducha). Podobnie jak *melankoli* jest ona tęsknotą. W tęsknocie tej również zawiera się pragnienie „bycia inaczej”, imperatyw, który Romano Guardini określił jako „konieczność narodzin w człowieku tego, co wieczne”<sup>24</sup>. Tyle że *tungsind* jest katalizatorem metamorfozy kierującej ku Bogu. 16 sierpnia roku 1847 Kierkegaard zanotował w *Dzienniku*: „Ale teraz Bóg chce inaczej. Dzieje się ze mną coś, co wskazuje na metamorfozę. Właśnie dlatego nie śmiem ruszyć do Berlina; by nie stracić płodu. Teraz muszę przestrzegać spokoju, nie pracować z całych sił; wcale sił nie próbować, nie zaczynać nowej książki, ale odnaleźć siebie samego, będąc w prawie połączyć wątek swej melancholii z Bogiem.

W ten sposób zniknie ciężka melancholia, a chrześcijańskość zbliży się do mnie”<sup>25</sup>.

Chmielowski zaczynał od „produkcji nastrojów”. Ale jednocześnie już w Monachium dojrzewała w nim tęsknota za Bogiem. Pod koniec lat siedemdziesiątych oba aspekty dały o sobie znać w powstających dziełach. Dowodzi to narastania fermentu duchowego. W tym kontekście nie dziwi nagłe załamanie w jezuickim nowicjacie. Ale dlaczego malarz zwątpił akurat w Boże miłosierdzie? Odpowiedź daje Kier-

<sup>23</sup> Tenże, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinus*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 136.

<sup>24</sup> R. Guardini, *Vom Sinn der Schwermut*, Zürich 1949, s. 50.

<sup>25</sup> S. Kierkegaard, *Die Tagebücher*, Düsseldorf-Köln 1963, t. 2, s. 157. Tłumaczenie częściowo podaje za: B. Świdorski, *Melancholia jest trójkątem*, „Res Publica Nowa” 6 (69), 1994, s. 21.

kegaard: Chmielowski nie był w pełni przygotowany do przeskoku na wyższy poziom egzystencji. Zawieszony między *melankoli* a *tungsind*, między „michałkami” a malarstwem religijnym, między światem wyobraźni a tęsknotą za Bogiem, w zderzeniu z twardą rzeczywistością życia według wiary, życia klasztornego – uległ. I trzeba dopiero było długiej duchowej walki, by wyzbyć się dawnego świata, by pogrzebać dawną, „niegodną” osobowość, a przeszedłszy noc kompletnej dezintegracji, odzyskać wreszcie samego siebie na religijnym szczeblu istnienia. Poprzez spowiedź odeszła „ciężka melancholia” (*tungsind*), chrześcijaństwo zaś w pełni zbliżyła się do Chmielowskiego.

Metamorfoza przyszłego Brata Alberta była więc przemianą sensu życia. Przed chorobą malarz realizował go na poziomie młodzieńczym. Pytał, czy poprzez działalność artystyczną można służyć Bogu. A zatem chciał odnaleźć siebie w podejmowanych *indywidualnie* działaniach, w urzeczywistnianiu tego, co w człowieku „najlepsze, do czego się, by tak rzec, najlepiej nadaje, a co w sobie stopniowo *odkrywa*”<sup>26</sup>.

Po chorobie sens życia objawił się inaczej. Realistyczne malarstwo, działalność tercjarska, a wreszcie habit Brata Alberta zdradzają przekroczenie horyzontu własnej indywidualności. Chmielowski zwraca się ku wartościom uniwersalnym: obiektywnemu pięknu świata, miłości ku ludziom; Bogu. Bowiem „nikt nie może odzyskać poczucia sensu życia, o ile nie odnajdzie go na płaszczyźnie jakiejś *transcendencji* względem własnej partykularności, a zarazem wszystkiego, co może mu się przytrafić ze strony szeroko rozumianego zła i cierpienia w obrębie świata”<sup>27</sup>.

Gdy artysta zaczął malować *Ecce Homo*, wydawało się, że młodzieńcze ideały wypełniają się realnym kształtem. Sztuka i sens życia połączyły się w twórczości o tematyce religijnej. Po chorobie religijny sens egzystencji objawił się inaczej: nie w malarstwie, lecz w czynnie – w służbie innym ludziom. Taka była istota pracy tercjarskiej na Podolu, to stało się motorem działalności Brata Alberta. Może więc zapoczątkowany u progu duchowej metamorfozy obraz ukończony został ostatecznie nie w planie malarskim, lecz w życiu? Może ogrzewalnia miejska dopełnia czynem wyobrażenie *Ecce Homo*?

<sup>26</sup> K. Tarnowski, *W poszukiwaniu sensu życia, w: tegoż, Człowiek i Transcendencja*, Kraków 1995, s. 35.

<sup>27</sup> Tamże, s. 39.

## ISTOTA SZTUKI A SENS ŻYCIA

Odpowiedź na tak postawione pytanie kryje się ostatecznie w poglądach Adama Chmielowskiego na istotę sztuki. W rozprawie opublikowanej w roku 1876 pisał on: „Istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu” (s. 106). Sztuka zatem jest wyrazem człowieka, jego wielkości, duchowej dojrzałości i doskonałości. „Wielki człowiek – wyjaśniał malarz – robi wielkie dzieło, mały człowiek i jego dzieła są drobne, bo twórczość nie jest udziałem człowieka, chyba tylko w przenośni tak by wyrazić się można. Udziałem człowieka jest siebie samego zakląć w słowo, kamień, tony – przez to jest nieśmiertelny nawet na ziemi, nie umiera, zostaje jako przyjaciel albo mistrz dla tych, co przychodzą po nim” (s. 106). Obrazem tej doskonałości jest styl: „Styl właśnie jest to szczerłość, przyrodzony głos duszy, jej kształt, jej język” (s. 106). Styl więc – podobnie jak u Goethego – jest doskonałością, pełnią i pięknem formy objawiającymi wielkość duchową twórcy. Powiedzieć zatem można, że jaka dusza – taki styl, czyli jaki człowiek – taka sztuka.

Chmielowski własnego stylu w malarstwie się nie dopracował. Rozbieżności formalne pomiędzy kolejnymi dziełami są ogromne i wykraczają poza zróżnicowanie modalne języka artystycznego. Widzimy więc obrazy silnie inspirowane Böcklinem i monachijskim nurtem „stimmungowym” (zaginiona *Idylla* z 1870, kat. I/B, 4, czy wzmiankowane powyżej prace z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych), nawiązania do wczesnego Pissarra (*Zawale*), realistycznego pejzażu monachijskiego i Corota (*Obora*, ok. 1882 – kat. I/A, 18; *Pejzaż wiejski*, ok. 1882-1884 – kat. I/A, 21), religijnego malarstwa beurończyków (*Wizja św. Małgorzaty*)<sup>28</sup>, biedermeieru (*Kameduła w celi*, przed 1888 – kat. I/A, 28), impresjonizmu wreszcie (*Opuszczona plebania*, 1888 – kat. I/A, 30). Lata pracy nie dały syntezy wysiłków, nie zaowocowały spójnym wyrazem formalnym powstających dzieł. Skoro zaś „styl to człowiek”, brak stylu oznaczać musiał dla Chmielowskiego jakieś wewnętrzne pęknięcie. Czyż zatem wypełnienia życia nie należało szukać na innej drodze?

Ale to nie wszystko. Formuła mówiąca, że „istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu”, współgra wyłącznie z młodzieńczą fazą poszukiwania sensu życia. W jej świetle człowiek po to ma dążyć do

<sup>28</sup> Na związku tego obrazu ze szkołą w Beuron zwróciła uwagę mgr Joanna Wołańska.

wielkości i doskonałości, by w sposób pełny, piękny i prawdziwy w sztuce wyrazić siebie, swoje ideały i wzniosłe cele. Wiara i inne wartości znaleźć powinny odbicie w obrazach. Czy w tej sytuacji „sztuce służąc, Bogu też służyć można”?

Odpowiedź dał Chmielowski w liście do Heleny Modrzejewskiej, pisanym u progu nowicjatu u jezuitów. Czytamy tam: „Wiele myślałem w życiu, kto jest ta królowa sztuka – i przyszedłem do przekonania, że jest to tylko wymysł ludzkiej wyobraźni, a raczej straszne widmo, które nam rzeczywistego Boga zasłania. Sztuka to tylko wyraz i nic innego, dzieła tak zwanej sztuki są to zupełnie przyrodzone objawy naszej duszy, są to nasze własne dzieła i mówiąc po prostu, dobra jest rzecz, że je robimy, bo to naturalny sposób komunikacji i porozumienia się między nami. Ale jeżeli w tych dziełach kłaniamy się sobie – a oddajemy wszystko na ofiarę, to, choć to się nazywa zwykle kultem dla sztuki, w istocie rzeczy jest tylko egoizmem zamaskowanym; ubóstwiać siebie samego – to przecież najgłupszy i najpodlejszy gatunek bałwochwalstwa...” (s. 105). W świetle listu sztuka jest wyłącznie ludzkim wymysłem. Nic nie pozostało z jej wzniosłości. Choć nadal wyraża ona człowieczą duszę, to jednak jedynie jako „widmo”<sup>29</sup>. Wyrażając bowiem duszę, ubóstwia ona człowieka. Sztuka zatem nie prowadzi do Boga, a jedynie do bałwochwalstwa. Na drodze artystycznej nieba osiągnąć się nie da.

Stwierdzenia te pozwalają raz jeszcze spojrzeć na problem niedokończenia *Ecce Homo*. Obraz pozostał nie ukończony nie tylko dlatego, że artysta stanął wobec Niewyrażalnego, tam, gdzie forma staje się „słomą”. Dzieło to uwidacznia także inne ograniczenia sztuki. Pokazuje mianowicie, że zaangażowanie w miłość i wiarę wymaga przekroczenia progu estetycznego poziomu życia. Nie można apostołować sztuką. Pozostawiony w niedokończonym stanie obraz *Ecce Homo* jest materialnym dowodem i świadkiem przemiany Adama Chmielowskiego w Brata Alberta.

<sup>29</sup> Nazwanie obrazu „widmem” stanowi analogię do koncepcji Platona, w której świetle obraz to *eidolon*, czyli fantazmat, naśladujący wyłącznie rzeczy stworzone i tym samym nie sięgający świata idei. Zob. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” 1922–1923. I. Teil, s. 1–27. Warto też przypomnieć niezwykle interesującą koncepcję idola (*eidolon*) rozwijaną obecnie przez Jean-Luc Mariona (*Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996).

## Stanisław Wyspiański: widok z okna i tęsknota

„Rozproszone po muzeach i kolekcjach prywatnych pejzaże Stanisława Wyspiańskiego przedstawiające *Widok z okna artysty na Kopiec Kościuszki w Krakowie* są najmniej komentowanym rozdziałem malarstwa twórczości artysty”<sup>1</sup>. Słowami tymi rozpoczęła Agnieszka Morawińska swój artykuł poświęcony interpretacji owej serii pastelów wykonanych przez malarza-poetę w okresie choroby, na przełomie lat 1904/1905. Dzięki jej pracy, a także dzięki rozprawie Ireny Dżurkowej-Kossowskiej<sup>2</sup> sytuacja zmieniła się znacznie: dziś powiedzieć możemy, że *Widoki z okna pracowni* doczekały się dwóch bardzo pogłębionych analiz, nasycających pejzaże Wyspiańskiego równie głębokimi, co owe analizy, treściami. Niestety, obie prace budzą poważne wątpliwości krytycznie nastawionego czytelnika. Daleko idące wnioski oparte zostały jedynie na kruchych podstawach merytorycznych. Kruchość ta jest jednak bardzo znamienna, gdyż wynika z określonej postawy metodologicznej. W niniejszej pracy, polemizując z wynikami badań Morawińskiej i Dżurkowej-Kossowskiej, postaramy się odsłonić i opisać ową postawę, by – odrzuciwszy ją – zaproponować w końcu własną interpretację. Punktem wyjścia naszego postępowania badawczego będzie programowe hasło Edmunda Husserla „z powrotem do samych rzeczy!” (*Zurück zu den Sachen selbst*)<sup>3</sup>, które w tym przypadku rozu-

---

<sup>1</sup> A. Morawińska, *Widok z okna*, w: *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 200. Wersja angielska: *A View from the Window*, „Canadian-American Slavic Studies” 21, 1987, nr 1–2.

<sup>2</sup> I. Dżurkowa-Kossowska, *Serie „Widoków na Kopiec Kościuszki” Stanisława Wyspiańskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 52, 1990, s. 123–136.

<sup>3</sup> Sens tej formuły krótko analizuje W. Galewicz w artykule: *Edmund Husserl – program filozofii fenomenologicznej*, w: *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, t. 1, s. 159.

mieć należy jako chęć rozpoczynania analizy od dokładnego i nieuprzedzonego patrzenia oraz opisywania obrazu, pojmowanego jako jedyna i niepowtarzalna, stworzona ręką (i intencją) człowieka *całość*.

### KŁOPOTY Z IKONOLOGIĄ

Pejzaże Wyspiańskiego przykuły uwagę Agnieszki Morawińskiej narzucającą się, jej zdaniem, „uporczywością powtarzania monotonnego i prowokacyjnie niemalowniczego motywu”<sup>4</sup>. Dominacja w pastelach Kopca Kościuszki pozwoliła badaczce wysunąć hipotezę, że mamy do czynienia z „pejzażami historiozoficznymi, ukazującymi poprzez konkret myśl o porządku polskiej historii”<sup>5</sup>. „Słupy telegraficzne, druty, droga i tory”, wyjaśniła autorka w innym miejscu, „to znaki współczesności anonsujące obecność człowieka. Znakiem historii jest usypany z ziemi Kopiec Kościuszki – symboliczny pomnik bohatera przegranej walki o niepodległość. Poza ten pomnik wzrok nie może wybiec, choć Wyspiański patrzył na pejzaż z wysokiego punktu widzenia – z okna pracowni. W miarę oglądania kolejnych obrazów tej serii narasta poczucie osaczenia, zamknięcia. Pustawy z pozoru pejzaż staje się klaustrofobiczny. Odnotowane zjawiska atmosferyczne nie zmieniają istoty tego obrazu. Nawet przysłonięty zadymką Kopiec pozostaje na swoim miejscu: to przeszłość ciąży nad teraźniejszością”<sup>6</sup>. Funkcja pejzaży Wyspiańskiego wyrasta z charakteru twórczości ich autora. „Społeczna ranga twórczości Wyspiańskiego, jego dzieł – przede wszystkim dramatów wizyjnych powstających w tej pracowni, pozwala w niej widzieć symboliczną strażnicę – wieżę obserwacyjną. Widok z tej wieży jest zarazem istotnym obrazem Polski, syntezą i symbolem. Czy ze swej wieży obserwacyjnej Wyspiański widział zapowiedzi zmian? Może o tym świadczyć *Widok na Kopiec* w aurze przedwiosennej odwilży, z topniejącym śniegiem. Wtedy, w 1905 roku, na archetypiczny obraz wiosennego zmartwych-

<sup>4</sup> Morawińska, *Widok...*, s. 200.

<sup>5</sup> Tamże s. 201.

<sup>6</sup> Tejże, *Polski symbolizm*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 31, 1987, s. 486.

wstania nakładały się nadzieje wywołane politycznymi wydarzeniami wojny rosyjsko-japońskiej i rewolucji<sup>7</sup>.

Interpretacja staje się podkładaniem znaczeń. Widzimy przestrzeń zamkniętą Kopcem, a mówimy – Polska, widzimy odwilż, a domyślamy się zmartwychwstania. Ale interpretacja w tym przypadku to jeszcze coś więcej: dzieło rzutowane zostaje na tło współczesnych mu wydarzeń. Sztuka przemienia się w ten sposób w „świadcstwo czasu”, w barometr historii. Każda zmiana dziejowego ciśnienia odbija się na działalności artystycznej i znajduje swój oddźwięk w rzeźbie, malarstwie czy dramaturgii.

Źródła zaprezentowanego powyżej postępowania badawczego leżą w splotonej wersji metody ikonologicznej. W ujęciu Erwina Panofsky'ego dzieło sztuki rozpatrywane było trójstopniowe: najpierw jako *odtworzone* rzeczywistość przedstawienie, następnie jako zespół określających *temat* motywów, zidentyfikowanych grup postaci i akcji, a wreszcie jako „pochodna” kultury danego czasu, gdzie temat wyrażał specyficzną, z wnętrza epoki wyrastającą *treść*. Niestety, bardzo szybko propozycja ta przerodziła się w pogoń za tzw. symbolami i doszukiwanie się dosłownie we wszystkim „głębszych” treści literackich czy filozoficznych<sup>8</sup>.

Pogoń za „symbolami” wiązała się z odejściem od pełnego opisu preikonograficznego. Panofsky silnie akcentował konieczność rozpoczęcia zabiegów interpretacyjnych od dokładnego określenia namalowanych form jako osób i przedmiotów oraz od sumiennego odczytania relacji zachodzących pomiędzy owymi osobami i przedmiotami. Akcja dzieła i jego wymowa ekspresyjna decydują bowiem o poprawności dalszego wyjaśniania<sup>9</sup>.

Tak przygotowany grunt preikonograficzny pozwala dopiero na rozpoznanie, za pomocą źródeł pisanych i tradycji obrazowej, tema-

<sup>7</sup> Tamże, s. 486–488.

<sup>8</sup> M. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: tegoż, *Studia z historii sztuki*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11–32. O opisywanych wypaczeniach ikonologii pisze Svetlana Alpers w artykule: *Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas*, w: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985, s. 96–97.

<sup>9</sup> Zob. na ten temat: L. Kalinowski, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, w: tegoż, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 590.

tu obrazu czy rzeźby. Historycy sztuki poczęli jednak patrzeć na dzieła jak na ciastka z rodzynkami, interesując się przy tym tylko tymi ostatnimi. Sytuacja ta jest wynikiem zbyt „detektywistycznego” rozumienia wprowadzonej przez Panofsky’ego, w odniesieniu do malarstwa niderlandzkiego wieku XV, kategorii ukrytego symbolizmu. Gdy okazało się, że poszczególne fragmenty obrazu mogą uzyskiwać podwójne znaczenie: przedmiotowe i symboliczne, miejsce dokładnego opisu preikonograficznego zajęło rozpoznawanie i wyjaśnianie takich tylko motywów. Wyjęte z całości dzieł, funkcjonować zaczęły samodzielnie jako „lilie” czy „łapka na myszy”. I choć badania tego rodzaju pogłębiły naszą wiedzę o wędrówkach pewnych typów wyobrażeń przez dzieje kultury, to jednak równocześnie doprowadziły do traktowania obrazów czy rzeźb jako swoistych lamusów wyobrażeń, wypełnionych mniej lub bardziej oczywistymi „symbolami”.

Zaprezentowany powyżej sposób widzenia sztuki przeniesiono też szybko na gatunki nie zawierające *istorii*, czyli tematu w sensie ścisłym. Los ów spotkał również czysty pejzaż. Choć nie można w nim było rozpoznać „akcji”, pewnym wyodrębnionym fragmentom nadano charakter znaczący. I tak, na przykład, zestawiać zaczęto siedemnastowieczny pejzaż holenderski z emblematyką, wrywając z całości dzieł te elementy, które do takiego sposobu widzenia przystawały. Pojmowanie obrazu jako zespołu motywów, swoistych figurek ustawionych na szachownicy, zdominowało mentalność historyków sztuki<sup>10</sup>.

Gdy Agnieszka Morawińska zauważa w pejzażach Wyspiańskiego Kopiec lub słupy telegraficzne, widzi je od razu jako znaki. Również w jej interpretacji dzieło przestaje być jednością, a staje się zespołem motywów, które można rozpoznać i poddać „symbolicznej” obróbce. Stąd znaczenie Kopca Kościuszki, przestrzeni nim zamkniętej czy słupów telegraficznych, a pomijanie całościowej konstrukcji pasteli. Ich sumaryczny opis razi niedbałością i brakiem rozwinięcia w dalszym postępowaniu badawczym.

Nieścisłości pojawiają się już przy opisie geometrycznej konstrukcji pasteli. O przecinającej diagonalnie powierzchnie kartonów drodze (zob. il. IV–V i 42–44) uzyskujemy informację, że styka się ona

<sup>10</sup> S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Harmondsworth 1989, s. XXI i 229–233.



z horyzontem „w większej części *Widoków* [...] na lewej krawędzi obrazu”, co jest nieprawdą, bo droga ta nigdzie nie dochodzi do tej granicy podobrazia. Nieco dalej dowiadujemy się, że „w pionowych *Widokach* linia drogi dzieli dolną połowę prostokąta [przeciętego na pół pasmem wzgórz z Kopcem – W. B.] na dwa wyraźne trójkąty”<sup>11</sup>. Wysoce nieprecyzyjne jest owo sformułowanie „linia drogi”. Co należy pod nim rozumieć? Zsumowany pas kolein? Czy pasmo drogi jezdnej i nasyp kolejowy razem? Żadne z nich z osobna nie jest linią, bo zajmują zbyt dużą część dolnej płaszczyzny pejzaży, a podziału na trójkąty, względnego zresztą geometrycznie (część w lewym dolnym rogu obrazów w rzeczywistości nigdy nie staje się trójkątem), nie sposób konsekwentnie przeprowadzić za pomocą samej tylko drogi, bez uwzględnienia nasypu.

Niedokładność opisów pozostaje w zgodzie z „symbolicznie” zorientowaną ikonologią. Ale choć narusza ona zasady poprawnego formułowania preikonograficznego opisu, to jednak odsłania przy tym głębszy brak metodologicznej postawy Panofsky’ego.

Brak ów wynika z faktu, że ikonologia już na najniższym poziomie interpretacji rozumie obraz jako zespół „stanów rzeczy”. Badacz, posługując się doświadczeniem praktycznym (czyli wiedzą zaczerpniętą z codziennego życia), od samego początku odczytuje plamy pigmentu na płótnie podobrazia jako ludzi czy przedmioty, a następnie przypisuje tym przedstawieniom pewne znaczenia<sup>12</sup>. „Kiedy znajomy pozdrawia mnie na ulicy uchyleniem kapelusza – pisał Erwin Panofsky – to, co dostrzegam z formalnego punktu widzenia, jest niczym innym, jak tylko zmianą pewnych szczegółów w konfiguracji, stanowiącej część ogólnego układu barw, linii i brył, który tworzy mój świat widzialny. Kiedy identyfikuję tę konfigurację jako obiekt (gentelmana) – czyniąc to mechanicznie – zaś ową zmianę szczegółów jako zdarzenie (zdjęcie kapelusza), przekraczam już granice czysto formalnej percepcji i wkraczam na teren *pierw-*

<sup>11</sup> Morawińska, *Widok...*, s. 202.

<sup>12</sup> Pisze o tym szerzej: G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, w: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, red. H.-G. Gadamer, G. Boehm, Frankfurt/M 1985<sup>2</sup>, s. 452–454. Zob. także: Alpers, *Interpretation...*, s. 97–99. Na temat pojęcia doświadczenia u Panofsky’ego: O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1986<sup>2</sup>, s. 114–115 (tam dalsza literatura).

*szej* sfery (...) znaczenia. Znaczenie tak pojmowane jest zrozumiałe w sposób elementarny (...); przyswajamy je, utożsamiając po prostu pewne widzialne formy z pewnymi obiektami, znanymi nam z *doświadczenia praktycznego*, i identyfikując zmiany w ich wzajemnych relacjach z pewnymi czynnościami lub zdarzeniami<sup>13</sup>. Powstaje jednak pytanie: czy percepcja obrazu ma taką samą strukturę jak rozpoznawanie przedmiotów, ludzi i zdarzeń w świecie realnym? A zatem, czy dostrzegana na ulicy konfiguracja barw, linii i kształtów jest tym samym, co konfiguracja barw, kształtów i linii namalowana przez człowieka na płótnie, kartonie lub desce? Jeśli nie – Panofsky nadużywa rozumowania przez analogię. I tak jest w rzeczywistości. Przypomnijmy słynne słowa Maurice’a Denisa: „Pamiętać, że obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdota, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”<sup>14</sup>. Logika słów Denisa pozornie potwierdza rozumowanie Panofsky’ego: obraz, *zanim* rozpoznamy go jako scenę batalistyczną lub akt, jest tylko zespołem plam barwnych. Nie wolno jednak zapominać – i tu malarz rozmija się z wielkim historykiem sztuki – że ów zespół plam położony zostaje w „określonym porządku”. Obraz jest przede wszystkim *kompozycją*, czyli świadomie zabudowanym farbami podobrazem. Położone na płótnie formy, jak ich wzajemna relacja oraz relacja każdej z nich do płaszczyzny obrazu już decydują o sensie dzieła. Inaczej mówiąc: to rozwiązania kompozycyjne, ułożenie postaci i przedmiotów, ich formalne pokrewieństwa, linie napięć i kolorystyka są podstawową, „przedmimetyczną” rzeczywistością każdego obrazu. Wystarczy drobna korektura kompozycyjna czy kolorystyczna, by obraz zmienił ekspresję, nastrój czy nawet redakcję tematu ikonograficznego<sup>15</sup>. Artysta myśli formą, kształtem; idea dzieła od początku jawi mu się w obrębie podobrazia i to już determinuje sposób rozwiązania tematu. Sens dzieła rodzi się w wewnętrznej konfiguracji

<sup>13</sup> Panofsky, op. cit., s. 11.

<sup>14</sup> M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu (1890)*, w: *Artyści o sztuce. Od van Goha do Picassa*, opr. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 74.

<sup>15</sup> Zwracali na to uwagę malarze, m.in. S. I. Witkiewicz (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, rozdział II: *Kompozycja*). Z punktu widzenia nauki o sztuce pisał o tym Max Imdahl w książce *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980, np. s. 65–66.

elementów składowych, istnieje w ramach tej „totalności”, jaką jest płótno czy karton, oddziałując poprzez formalną ekspresję i konstrukcję, a także poprzez emanujący z kompozycji i kolorystyki nastrój. Dzieło jest przede wszystkim niepodzielną całością, jednością w wielości, której nie można bezkarnie kawałkować<sup>16</sup>. Sens symboliczny, treściowy, zawarty musi być już w formie. „Przedmiot może być uważany za prawdziwy symbol dopiero wtedy – wyjaśnia Michael Brötje – gdy staje się dla oka treścią doświadczenia optycznego w zrealizowanych przez niego powiązaniach kształtów, które prowadzą do bezpośrednio widzialnego znaczenia symbolicznego – nie zaś wtedy, gdy znaczenie to jest przez odbiorcę rekonstruowane na podstawie wiedzy literackiej, którą wkłada się myślowo w przedmiot (wtedy z zasady wszystko mogłoby być traktowane jako symbol)”<sup>17</sup>.

Obok poszukiwania „zewnętrznych” symboli Morawińska, jak już wspominaliśmy, rozumie pastele Wyspiańskiego jako „świadcstwo czasu”. Skoro bowiem ukazują one motyw patriotyczny (Kopiec), motyw drogi, zadymki i odwilży, a powstały w czasie trwania wojny rosyjsko-japońskiej i rewolucji roku 1905, to wydarzenia historyczne musiały w nich znaleźć swe odbicie. Do takiego założenia nagina Autorka szereg faktów. Przede wszystkim stara się wykazać, że „głębsza” treść nie jest wyłączną cechą serii Wyspiańskiego. Jej zdaniem treść taką zawierają i inne, stworzone pod koniec wieku XIX w Europie serie obrazowe ukazujące jeden i ten sam widok. I tak *Katedry* Claude’a Moneta (1892) powstały wtedy, „kiedy sztuka średniowieczna, a zwłaszcza architektura wielkich katedr francuskich budziła najżywsze emocje”. W tych latach Joris-Karl Huysmans i Emile Mâle pisali swe książki o katedrach, a walka pomiędzy francuskim rządem i Kościołem dawała poczucie, że „los niedawno «odkrytych» katedr wydawał się zagrożony”. Dlatego „widoki katedry są zapisem zarówno wrażeń, jak i emocji Moneta. Są wynikiem eksperymentu odkrywającego nową, psychiczną, a nie tylko fizyczną rzeczywistość

<sup>16</sup> M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, s. 12n.

<sup>17</sup> Tenze, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, s. 43.

i stąd ważny w nich jest zarówno efekt koloru i światła, jak i symboliczny kontekst<sup>18</sup>.

Stwierdzenie, że katedry gotyckie w latach dziewięćdziesiątych wieku XIX były dziełami „nowo odkrytymi” jest dość zdumiewające. Książka Mâle’a wytyczała co prawda nowy sposób widzenia sztuki wieku XIII, ale zainteresowania gotyką i podziw żywiony dla architektury tamtych czasów sięgał przecież co najmniej czasów romantyzmu. *La Cathédrale* Huysmansa wpisywała się wszak w ciąg „mistycznych” wizji gotyku, rozpoczętych przez Goethego, a we Francji obecnych choćby w twórczości Wiktora Hugo i pismach Cesare’a Dali. Pamiętać też trzeba o osobie Viollet-le-Duca i jego słowniku architektury średniowiecznej, wydanym około połowy wieku XIX<sup>19</sup>. Obrazy zaś Moneta ukazują *fasadę* katedry w Rouen. Fasadę obcięta przez ramy płótna i kadrowaną jakby niedbale w stosunku do jej architektury. Co zatem jest tematem płócien malarza: katedra czy fasada katedry? Architektura z jej całym zasobem znaczeń symbolicznych, czy zjawianie się tejże architektury w różnych porach dnia? Kompozycja obrazów skłania do przyjęcia za słuszne drugich członów powyższych pytań, nie pozwalając tym samym zbyt głęboko wnikać w emocjonalne przyczyny podjęcia przez Moneta „kościelnej” tematyki.

Z całą natomiast pewnością czysto malarskie powody leżały u źródeł drugiej, wzmiankowanej przez Morawińską serii, a mianowicie zespołu widoków Góry Świętej Wiktorii Paula Cézanne’a. Celem malarza, celem, do którego dążył przez całe życie, była *réalisation*: przekład na język form malarskich tego, co oko widzi w naturze. I jeśli góra sama odgrywała dla artysty jakąś emocjonalną rolę (wspomnienie dzieciństwa, góra zwycięstwa), to wszelkie uczucia prowadziły jedynie do jeszcze większego pietyzmu w oddawaniu na płótnie wizualnego zjawiska<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Morawińska, *Widok...*, s. 203.

<sup>19</sup> P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, Princeton 1960, *passim*; P. Krakowski, *Architektura neogotycka w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 20, 1984, s. 147; W. Bałus, „Mistyczna” wizja gotyku w wieku XIX, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie” 31/2, lipiec–grudzień 1987, s. 63–64.

<sup>20</sup> G. Boehm, *Paul Cézanne. Montagne Ste-Victoire*, Frankfurt/M 1988, s. 54–66. Na temat *réalisation* zob. K. Badt, *Die Kunst Cézannes*, München 1956, s. 148–173.

Kolejnym dowodem na patriotyczno-historiozoficzną wymowę pejzaży Wyspiańskiego mają być, według Morawińskiej, elementy japońskie obecne w pastelach. „*Widoki z okna pracowni na Kopiec Kościuszki* wykazują podobieństwo z serią Katsushika Hokusai *Trzydzieści sześć widoków góry Fudzi*. Podobieństwo to nie polega tylko na wyborze motywu pojedynczej, zindywidualizowanej góry czy na zastosowanych sposobach, takich jak podwyższony punkt obserwacji, skrót perspektywiczny pejzażu, decentralizacja głównego motywu czy przesłonięcie go, ale na syntetycznym spojrzeniu na naturę i zawarciu w «zwykłym» pejzażu symbolu pewnego porządku. Ten pod zmiennością niezmienny porządek pozwala widzieć w obrazie Fudzi symbol Japonii, a w *Widokach na Kopiec Kościuszki* aktualny zimą 1904–1905 r. symbol Polski”<sup>21</sup>.

Trudno dociec w czym ma się wyrażać ten „pod zmiennością niezmienny” symbol Polski. Autorka bowiem pisze dalej, że „osaczający widok «kurhanu w sinej mgle za szybą» był ekranem myśli Wyspiańskiego, więźnia swej pracowni, potrójnie odgradzonego od bieżących wydarzeń: kordonem granicy austriacko-rosyjskiej, zamknięciem w domu i chorobą”<sup>22</sup>. Na ten ekran rzutował artysta swe przeżycia: „jego malowane pejzaże pozostają (...) dyskretnymi zapisami myśli i przeżyć (...) Wszystkie pejzaże z «Kroniki kilku dni» [malowanej pomiędzy 25 stycznia a 3 lutego 1905 – W. B.] mają w sobie zastygłą ciszę, są puste i bezludne. Ten z ostatniego stycznia jest groźny w błyskach żółtawego światła i znakach odwilży. Świadomie czy nieświadomie Wyspiański odwołał się do stereotypów snu zimowego – śmierci i przedwiosennej odwilży – zapowiedzi zmartwychwstania czy odrodzenia (...) W ostatnim pejzażu z «Kroniki» (...) cały świat zasnuty jest zadymką, nie widać nic, nawet Kopca Kościuszki. Jeśli pomyślimy o interpretacjach najprostszych, instynktownych, to nasuwa się jedna: oto zawierucha, w której nie sposób rozpoznać drogi”<sup>23</sup>. A zatem: czy obraz Polski pokazany ma być poprzez zmienną aurę czy poprzez niezmienny porządek? Prawdopodobnie chodzi o to, że zmien-

---

Na marginesie warto zaznaczyć daleko idące paralele pomiędzy omawianymi dziełami Wyspiańskiego a pejzażem z okolic Auvers-Oise Cézanne’a (ok. 1881/82, Muzeum Izraela w Jerozolimie).

<sup>21</sup> Morawińska, *Widok...*, s. 205–206.

<sup>22</sup> Tamże, s. 206.

<sup>23</sup> Tamże, s. 207.

ność aury nie niweluje wszechobecnego horyzontu z Kopcem, poza który nie można wykroczyć. Ale dlaczego więc niezmiennosc ma być symbolem Polski przełomu lat 1904–1905, skoro w zmienności właśnie zawarta jest, zdaniem Autorki, kronika wydarzeń?

Dodajmy jeszcze dwie wątpliwości. Po pierwsze: podobieństwa czy wręcz zależności genetyczne pomiędzy drzeworytami Hokusai'a i pastelami Wyspiańskiego są natury *formalnej*. Z natury takich zależności bynajmniej nie wynika w sposób oczywisty wspólnota treści. Początek wieku XX był okresem mody na japonizm. Czy zatem, gdy Wojciech Weiss *explicite* nazywał Lanckorońską Górę „górami Fudzi”<sup>24</sup>, wnioskować mamy, że obrazy ją ukazujące były czymś więcej niż naturą widzianą przez pryzmat grafiki japońskiej?

I po drugie: gdyby Wyspiańskiemu zależało na wyeksponowaniu sytuacji Polski, czy nie odwołałby się do dostrzegalnych gołym okiem znaków osaczenia przez zaborców? Wszak nie lubił żadnego z nich: w lutym roku 1905 nie przyjął docentury na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, bo pochodziła z nominacji cesarza austriackiego, w kilka zaś miesięcy później – gdy upierano się przy umieszczeniu popiersia Franciszka Józefa w sali posiedzeń krakowskiej Izby Handlowo-Przemysłowej – wycofał się z projektowania tego wnętrza<sup>25</sup>. Na pejzażach natomiast nie zaznaczył właściwie nigdzie wyraźnie, że Kopiec Kościuszki otoczony był potężnym austriackim fortem. Pamiętajmy też, że niewinnie wyglądający nasyp kolejowy, biegnący obok domu artysty, był w rzeczywistości opasującym miasto (czyli rdzeń twierdzy Kraków) wałem obronnym używanym przez wojsko w drugiej połowie XIX wieku<sup>26</sup>.

Doszukiwanie się w dziełach sztuki „świadectwa czasu” to znów wpływ powierzchownej ikonologii. W uprawianym na co dzień postępowaniu badawczym postulowane przez Panofsky'ego wpisanie

<sup>24</sup> Ł. Kossowski, *O największym polskim Japończyku*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 115.

<sup>25</sup> Z. Beiersdorf, „Ponsowe geranje” a portret cesarza. *Niezrealizowane projekty Wyspiańskiego dla Izby Handlowej i Przemysłowej w Krakowie*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 478–480.

<sup>26</sup> J. Bogdanowski, *Warownie i zieleń twierdzy Kraków*, Kraków 1979, s. 209; J. Purchla, *Pozaeconomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1990 (Zeszyty Naukowe AE, Seria specjalna: Monografie, 96), s. 176.

dzieła w kontekst kultury, zamieniło się w pogoń za treścią, w przeświadczenie, że na artystę w sposób bezwzględny wpływa czas, w którym przyszło mu żyć. Ostateczne wyjaśnienie dzieła staje się w ten sposób roztopieniem go w kosmosie kultury, zredukowaniem do pewnych faktów ogólnych<sup>27</sup>. Niepowtarzalność obrazu jako tego-oto-jedynego tworu człowieka zanika i staje się on częścią jakiegoś „ducha”, który przez jednostkę przemawia (Hegłowska proveniencja takiego sposobu myślenia jest oczywista). I dlatego pejzaże Wyspiańskiego, o ile znaleziono w nich klucz patriotyczny w postaci Kopca i przemian pogodowych, musiały w konsekwencji dać się sprowadzić do faktów historycznych. Bez względu na to, czym są jako dzieła sztuki, bez względu na swą budowę oraz charakter.

#### PROBLEM INTENCJI

Irena Dżurkowa-Kossowska skupia się w swym artykule na udowodnieniu tezy, że pejzaże Wyspiańskiego są cyklem. Rozumie ona przez to, iż powtarzająca się kompozycja pastelów, ich identyczność tematyczna oraz „seryjność” nie są czymś przypadkowym – że zatem można mówić „o całościowym spójnym charakterze serii *Widoków na Kopiec Kościuszki*”<sup>28</sup>. „O jedności i zwartości tego zespołu prac – wyjaśnia dalej – decyduje z jednej strony jednolita formuła stylistyczna (...) z drugiej powtarzalność motywu tematycznego i ewokowanych przez niego symbolicznych sensów”<sup>29</sup>. Sformułowania te budzą pewien niepokój: bo czy jednolitość stylowa i powtarzalność motywu prowadząca do spójności treściowej wystarczają, by szereg obrazów uznać za cykl? Termin „cykl” wywodzi się od greckiego słowa *kyklos*, oznaczającego koło. Cykl więc, podobnie jak koło, powinien mieć formę zamkniętą. I tak jest w przypadku *Polonii* czy *Lituanii* Grotgiera – są one prawdziwymi cyklami, bo mają określony początek oraz koniec. Natomiast pejzaże Wyspiańskiego łączy nie tyle zamknięta narracja lub mająca początek i koniec pewna myśl, ile raczej prosta powtarzalność. *Widoków z okna pracowni* mogło

<sup>27</sup> M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, „Artium Quaestiones” 4, 1990, s. 106.

<sup>28</sup> Dżurkowa-Kossowska, op. cit., s. 128.

<sup>29</sup> Tamże.

powstać równie dobrze dziesięć co siedemdziesiąt. Ich połączenie jest więc *szeregowe*. Szereg zaś po łacinie nazywa się *series*, stąd dzieła te określać należy po prostu jako serię, bo słowo to lepiej oddaje wspólnotę omawianych pejzaży. Terminem „seria” posługiwał się zresztą współczesny Wyspiańskiemu Kazimierz Przerwa-Tetmajer, tytułując tak kolejne tomiki własnych wierszy: *Poezje. Seria II*, 1894; *Poezje. Seria III*, 1898; *Poezje. Seria IV*, 1900.

W swym artykule Dżurkova-Kossowska polemizuje z przekonaniem, iż pejzaże Wyspiańskiego mają charakter impresjonistycznego zapisu wrażeń. Krótko analizując ich dynamiczną budowę oraz przywołując zapisany przez Manghę w kontekście pasteli termin „nastój” dochodzi do wniosku, że „ów rysowany wielokrotnie widok z «kurhanem w sienie mgły za szybą» jawi się bardziej jako *pejzaż ekspresjonistyczny* [podkr. – W. B.] niż wrazeniowy”<sup>30</sup>. Pejzaż zaś ekspresjonistyczny jest „zapisem wewnętrznych poruszeń twórcy”<sup>31</sup>. I choć Autorka stwierdza najpierw, że „rachityczność wynędzniałego skrawka podmiejskiej przyrody współgra ze stanem duchowym artysty, na którym ciąży piętno choroby”<sup>32</sup>, to w zasadniczej części swego wywodu przyjmuje jedynie perspektywę patriotyczną: „W *Widokach na Kopiec Kościuszki* poszczególne stadia zmian atmosferycznych i transformacji pejzażu przez światło są podporządkowane wahaniom nastroju artysty, są projekcją przeżyć i przemyśleń, wariantami wewnętrznej wizji poety-malarza, dla którego sprawa niezawisłej ojczyzny i wolności narodu była kwintesencją życia i twórczości”<sup>33</sup>. Ekspresjonizm *Widoków* staje się w ten sposób wyrazem odczuć artysty odnoszących się do znanej nam sytuacji historycznej ziem polskich na przełomie lat 1904/1905.

Dżurkova-Kossowska powraca w konsekwencji do tezy Morawińskiej; uzasadnia ją jednak odmiennie. Rezygnuje z analizy treściowej pejzaży i zajmuje się psychiką twórcy. Konkretnie dzieła są dla niej pretekstem do rozważań o tyle tylko, o ile pokazują swój ekspresjonistyczny charakter, a przez to kierują badacza do wewnętrznych przeżyć artysty. Rozumowanie takie jest jednak nefalsyfikowalne,

<sup>30</sup> Tamże, 126.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże, s. 128.



a przez to pozbawione mocy naukowej hipotezy<sup>34</sup>: skoro bowiem zakładamy, że dzieło mając ekspresyjną strukturę formalną wyraża wewnętrzne przeżycia twórcy, spowodowane sytuacją polityczną, a dowodzimy tego wskazując, z jednej strony, na zaangażowanie Wyspiańskiego w bieżące wydarzenia, z drugiej zaś na obecność w pejzażach motywu patriotycznego, czyli Kopca – to w ten sposób wykazać możemy wszystko. Bo np. smętny pejzaż zawsze będzie można interpretować jako wyraz jakiegoś załamania, a słoneczny – za ekwiwalent nieokreślonej nadziei, odwilżowy – ustępowania zła itp., itd. Bogactwo odmalowanych przez Wyspiańskiego stanów natury, przy braku jakiegokolwiek bardziej szczegółowego podparcia wywodów analizą lub tekstami źródłowymi, pozwala przypisać serii Widoków każdy ludzki stan psychiczny. Dziwi tylko uporczywość trwania badaczki przy wątkach patriotycznych. Zwracano przecież uwagę na nutę melancholijną *Widoków na Kopiec Kościuszki*<sup>35</sup>. Od czasu zaś Dioklesa z Karystos wiadomo, że w stan melancholii (choćby i chwilowy) wpędzić mogą kłopoty żołądkowe<sup>36</sup>. Z równą mocą dowodową założyć więc można, że któryś ze smętnych pejzaży jest ekspresją złego nastroju Wyspiańskiego, spowodowanego niestrawnością (czy pomiędzy grudniem a lutym nie mogło mu się to choć raz przytrafić?).

Skoncentrowanie się na psychice twórcy potwierdza też rozumienie przez Dżurkową-Kossowską terminu „nastrój”: „Kategoria «nastrojowości» [odnosi się] nie do zmienności wizualnych postrzeżeń, lecz do emocjonalno-imaginacyjnej sfery psychiki twórcy”<sup>37</sup>. Nastrój jednak nie ma nic wspólnego z imaginacją. Nastrój „przychodzi” na człowieka sprawiając, że jest mu smętnie, wesoło, ciężko itp. To najście wywołane może być m. in. „stanem” świata. Gdy Autorka przywołuje list Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego, potwierdza – wbrew sobie – takie rozumienie nastroju: „Obserwowałem pejzaże nad naszą Rudawą – już prawie o zmroku. Za linią mglistą Kopca odbijała się jeszcze luna różowa – małe karłowate wierzby

<sup>34</sup> O roli falsyfikacji we współczesnej metodologii zob. J. Życiński, *Język i metoda*, Kraków 1983, s. 119–120.

<sup>35</sup> Np. A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego od renesansu do początków XX wieku*, Warszawa 1965, s. 59.

<sup>36</sup> J. Starobinsky, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, Basel 1960 (Documenta Geigy, Acta Psychosomatica, 4), s. 27.

<sup>37</sup> Dżurkowa-Kossowska, op. cit., s. 123.

osnute białym puchem chyliły się ku oliwkowej plamie rzeki, dziwaczne kształty gałęzi pozwalały dopatrywać się w sobie przeróżnych wytworów fantastycznych; zdawało się, że na jednym z nich zawieszono wspaniałą lutnię czy arfę, całą połyskującą perlami i lśniąca diamentem kropel. Naprężone jej struny czarne czekały jakiegoś Merlina czy innego czarodzieja, który by grając wywołał ku sobie zakłętą duszę i potępieńców gromady (...) *Zrobiło mi się jakoś dziwnie smutno* [podkr. – W. B.]<sup>38</sup>. „Stan” świata wywołuje nastrój człowieka – nastrój zaś ów jest rodzajem niejasnego rozumienia świata: w nastroju smutku odciska się „smętność” bytu, w radości – dobro istnienia, itd. Nastrój odnosi jakoś człowieka do otaczającego go *univer-sum*<sup>39</sup>. Dlatego też pisząc o nastroju w sztuce odwoływać się należy w pierwszym rzędzie nie do psychiki twórcy, lecz do nastroju *zobiektywizowanego* w dziele. Bo gdy Jasieński pisał: „Wyspiański i ja porównywaliśmy pastele (...) i dyskutowaliśmy (...), by wybrać dzieła najtęższe i najbardziej się nastrojem różniące”<sup>40</sup>, to wspominał debaty nad pejzażami wyrażającymi nastroje, a nie rozmowy o psychice ich twórcy. Nastrój, skoro może być wywołany przez „stan” świata daje się zapisać w sztuce i mówiąc o nim analizować trzeba dzieła, wykazując jakimi środkami został on osiągnięty i jakiego, dzięki temu, jest rodzaju. Analizy takie były zresztą już niejednokrotnie podejmowane<sup>41</sup>, a ich brak zawiesza rozumowanie historyka sztuki w przestrzeni dowolności.

Na czym polega główny błąd Dzurkowej-Kossowskiej? Jak się wydaje, na złym rozumieniu pojęcia intencji twórczej artysty. Dostęp do intencji malarza ma bowiem historyk sztuki nie przez roztrzaskanie cudzych stanów psychicznych, które nie podlegają żadnej rekonstrukcji, lecz poprzez analizę dzieła sztuki. „Twórca obrazu – pisze Baxandall – jest człowiekiem stawiającym problem, którego

<sup>38</sup> Tamże, s. 126–127.

<sup>39</sup> Zob. B. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1988 (Rozprawy Habilitacyjne UJ, t. 142), s. 48–49.

<sup>40</sup> *F. Jasieński i jego Manggha*, opr. E. Miodońska-Brooks, tłum. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1992, s. 338.

<sup>41</sup> Np. R. Hamann, J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, s. 288–305 (w odniesieniu do sztuki ok. 1900) i G. Hammel-Haider, *Über den Begriff „Stimmung“ anhand einiger Landschaftsbilder*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 41, 1988, s. 139–148 (w odniesieniu do pejzażu romantycznego).

skończonym i konkretnym rozwiązaniem jest dzieło. By dzieło zrozumieć, staramy się zrekonstruować zarówno ów specyficzny problem, który został przedstawiony do rozwiązania, jak i specyficzne okoliczności, spośród których problem ów został wybrany<sup>42</sup>. I dalej: „Nie jest to rekonstrukcja historycznego stanu umysłu, lecz raczej relacja pomiędzy obiektem a okolicznościami (...) Dlatego «intencja» odnosi się tu bardziej do obrazów niż do malarzy<sup>43</sup>.”

W przypadku Wyspiańskiego wyglądało to następująco: chory, pozbawiony możliwości wyjścia poza mieszkanie, przytłoczony był rysującą się nudą bezczynności. Jasioński zaproponował mu tworzenie pejzaży. Przytoczmy stosowny tekst:

„Idę do Wyspiańskiego, uwięzionego, dzięki okolicznościom i chorobie, we wstrętnej kamienicy (...) Wyspiański chmurny, małomówny, cierpiący (...)

– Jakże z malowaniem?

– Nie maluję... cóż malować? jeszcze główki?

– A gdyby się zabrać do krajobrazu?

– Nie jestem pejzażystą i doktor zabronił mi nawet wyjeżdżać...

– Co do pierwszego punktu – o tym potem; trzeba przede wszystkim spróbować, a co do punktu drugiego, wystarczy o różnych porach dnia i roku siadać przed tym, oto, oknem narożnym. Tu artysta tworzyć może całe szeregi dzieł zawsze interesujących, zupełnie do siebie niepodobnych<sup>44</sup>.”

*Widoki z okna pracowni* są więc w pierwszym rzędzie twórczym rozwiązaniem sytuacji zamknięcia w domu. Czym są jednak z malarzkiego punktu widzenia? *Raptularze* Wyspiańskiego nie pozostawiają tu cienia wątpliwości: *pejzażami*. Notatki artysty są krótkie i jednoznaczne w swej wymowie. Np. pod datą 13 grudnia czytamy: „Rano przychodzi Kamiński. Rozmawiamy o Hamlecie. Rysuję pejzaż [Słońce] 6”. Inne zapisy są właściwie takie same: 8 grudnia – „rysuję pejzaż (deszcz)”, 27 grudnia – „rysuję pejzaże dwa (słońce i zachód)”<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1985, s. 14–15.

<sup>43</sup> Tamże, s. 42. Zob. także N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1991<sup>5</sup>, s. 39–40.

<sup>44</sup> *Feliks Jasioński...*, s. 336.

<sup>45</sup> S. Wyspiański, *Raptularz*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 8: *Pisma prozą*, oprac. L. Płozewski, Warszawa 1932, s. 393.

„Rysuję pejzaż” – i to wszystko. Doprawdy, wiele trzeba, by wyczytać z tych zdań głębokie treści patriotyczne. Jako dodatkowe potwierdzenie naszej racji przytoczyć można też wierszyk zapisany przez Wyspiańskiego na odwrociu pastelu *Wisła pod Krakowem* – dzieła wykonanego w lutym 1905; a więc zaraz po serii z Kopcem (il. 41):

Rzecz dostrzeżona z dorożki – przelotem,  
namalowana z pamięci już potem;  
powrócę do niej kiedyś znów z powrotem,  
by z natury malując coś więcej rzec o tem;  
nie mogę nic na razie więcej dopowiedzieć,  
gdyż lekarz mi przykazał zimą w domu siedzieć<sup>46</sup>.

*Raptularze* i wierszyk wskazują, iż intencją Wyspiańskiego było tworzenie obrazów – pejzaży. Malarz zawsze tworzy w pierwszym rzędzie obraz, a nie malowaną psychikę<sup>47</sup>. To, co widzimy w *Widokach*, jest (podobnie jak w *Wiśle pod Krakowem*) wycinkiem świata. Dlaczego zatem krajobrazy owe ukazują Kopiec Kościuszki? Wszak pracownia Wyspiańskiego, mieszcząca się w narożnej kamienicy miała trzy okna: od ul. Krowoderskiej, narożne oraz od strony wału fortecznego (obecnie Alei Słowackiego). Tylko dwa pierwsze wychodziły na Kopiec – trzecie zaś w stronę Łobzowa<sup>48</sup>.

By zrozumieć wybór malarza, przypomnieć trzeba, czym jest pejzaż. Joachim Ritter, autor znakomitej filozoficzno-socjologicznej analizy tego zagadnienia, stwierdził: „pejzaż jest naturą, której widok obecny jest dla odczuwającego i doznającego podmiotu na sposób

<sup>46</sup> Wiersz ów przedrukowany jest w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11: *Rapso- dy. Hymn. Wiersze*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 171.

<sup>47</sup> Mocno akcentuje to Baxandall, szczególnie w analizie *Chrztu Chrystusa* Piera della Francesca – op. cit., s. 125–137; tłum. polskie: *Prawda a inne kultury. „Chrzest Chrystusa” Piera della Francesca*, „Artium Quaestiones” 5, 1991, s. 109–144.

<sup>48</sup> Nie zdawała sobie z tego sprawy Agnieszka Morawińska i włączyła do serii *Widoków* portret Juliana Pagaczewskiego (*Widok...*, s. 202, il. 179), choć Kopeca na nim nie widać. Pagaczewski bowiem patrzy przez to okno pracowni Wyspiańskiego, które wychodziło w stronę Łobzowa. Za oknem widać tylko koniec grzbietu Sikornika, opadającego w stronę Lasu Wolskiego. Sprostować też należy informację o obecnym miejscu przechowywania pastelu (tamże, s. 208, przyp. 9): jest on zdeponowany nie w Muzeum Narodowym w Krakowie, lecz w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie wisi w Librarii.

estetyczny<sup>49</sup>. Pejzaż jest określonym widzeniem świata. Każdy widok może mieć dla człowieka wiele sensów. Patrzący przez okno pracowni Wyspiańskiego rolnik dostrzegłby zapewne przede wszystkim grunty orne, kolejarz – linię kolejową, wojskowy – fortyfikacje i przedpola twierdzy, a spekulant budowlany – tanie w tym miejscu działki. Chcąc zobaczyć w widoku pejzaż, trzeba go ocenić pod względem estetycznym – dojrzeć w nim ład kompozycyjny, malowniczość lub wzniosłość, piękno kolorystyki. Otóż widok w stronę Łobzowa był nijaki: od wsi na pierwszym planie prowadził w stronę niskich i monotonicznych wypiętrzeń Skały Kmity i Bolechowic. Natomiast widok na Kopiec był wewnętrznie zorganizowany. Posiadał łatwy do zapisu i nie zeszepecony wiejskimi zabudowaniami plan pierwszy oraz wyraźną dominantę kompozycyjną w postaci mogiły Naczelnika. Wystarczyło sięgnąć i rysować.

Celem Wyspiańskiego było rysowanie pejzażu widocznego z okna. W stwierdzeniu tym wyczerpują się okoliczności, które doprowadziły do powstania serii. Konstatacja ta jednak nie mówi nic o wewnętrznej treści pasteli. By przybliżyć się do zrozumienia tego zagadnienia, przypomnieć trzeba, że równoległe z pracą nad pastelami pisał Wyspiański w grudniu 1904 swe studium o *Hamlecie* (ukończone, jak podaje *Raptularz*, 4 stycznia 1905)<sup>50</sup>. Dzieło to zawiera kilka zdań odnoszących się do pejzażu.

Według Wyspiańskiego, dramat Szekspira jest przetworzoną średniowieczną opowieścią sceniczną o Hamlecie. Dawny utwór miał być historią zemsty rodowej rozgrywającą się w kontakcie ze światem nadprzyrodzonym – z niej więc zaczerpnięta została postać Ducha. Na tej kanwie, i to w sprzeczności z jej założeniami, rozwinął Szekspir swą własną wizję *Hamleta*: dramat inteligencji obywatelskiej się bez zjaw i cudów. Dramat ów budować miały, dowodził Wyspiański, trzy główne sceny: teatru w teatrze (kiedy to wędrowną trupą odgrywa „coś podobnego” do zabójstwa starego Hamleta), spotkania Hamleta z matką (gdy ducha Ojca zastępuje portret) oraz rozmowy na cmentarzu. Ostatnią scenę nazywa Wyspiański pejzażem.

<sup>49</sup> J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, w: tegoż, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/M 1974, s. 150.

<sup>50</sup> Zob. *Dodatek krytyczny*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 13: *Hamlet*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 200–201.

„Dawny” *Hamlet* rozgrywa się w nocy (dwie pierwsze sceny aktu I), *Hamlet* szekspirowski zaś odbywa się w dzień:

Ale jeśli ten duch nie nęka Klaudiusza (...) nocą,  
to w dzień tym więcej to blednie.  
I trwoga mija w dzień wszelka.  
Stamtąd nikt nie wraca.  
Cóż to za grobem jest?  
Czy inne życie?  
Czyli kres?...  
Jakie to mogą być w śnie tym wiecznym marzenia?  
Jakie to krainy, skąd nikt nie wraca?  
Cmentarz. A zatem PEJZAŻ, wyobrażający cmentarz<sup>51</sup>.

Dramat inteligencji nie potrzebuje duchów. „Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki, i tajemnic posiadzie – niż mu powie niejeden duch teatralny”<sup>52</sup> – dowodził Wyspiański. Scena teatru w teatrze obnaża Klaudiusza jako mordercę – w scenie na cmentarzu *Hamlet* dochodzi do samowiedzy. „Scena ta miała przedstawiać *zgodę* z tymi grobami i z tym drugim światem, ukojenie duszy – ukojenie, którego *Hamlet* szukał, wyrzeczenie się korony i królomanii – miała przedstawić CZŁOWIEKA, który w rękę ujął czerep czaszki ukochanego błazna Joryka; człowieka, co w puste oczodoły patrzy”<sup>53</sup>. To jest funkcja pejzażu cmentarnego: wydobyć najgłębszy sens dramatu. „Nie fabuła i intryga tragedii historyczno-satyryczno-sielankowo-tragicznej, ale SCENA DRAMATU, który współczesnym Szekspira *otwierać miał oczy!*”<sup>54</sup>

Dramat inteligencji jest dochodzeniem do istoty, do samowiedzy moralnej, do prawdy<sup>55</sup>. Pejzaż odgrywa w nim rolę poznawczą – to dzięki niemu, przez niego i w jego ramach wypełnia się esencja sztuki. Zwracano już uwagę, że studium o *Hamlecie* tyleż mówi o twórczości Szekspira, co i o samym Wyspiańskim<sup>56</sup>. Jeśli tak, to powie-

<sup>51</sup> Wyspiański, *Hamlet...*, s. 48–49.

<sup>52</sup> Tamże, s. 50.

<sup>53</sup> Tamże, s. 60.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Wskazują na to komentatorzy studium o *Hamlecie*: J. Kott (*Hamlet Wyspiańskiego*, w: Tenże, *Szekspir współczesny*, Kraków 1990<sup>2</sup>, s. 399) oraz J. Trznadel (*Polski Hamlet*, Warszawa 1989, s. 140).

<sup>56</sup> T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warsza-

dzień chyba można, że *Widoki z okna pracowni* też są pejzażowym „dramatem inteligencji”, jakimś dochodzeniem do prawdy, do istoty. Czy w takim razie jednak nie należy przyznać racji Morawińskiej i Dżurkowej-Kossowskiej? Czy owa prawda, do której dochodził Wyspiański malując, nie była po prostu prawdą bieżących wydarzeń i historii?

Otóż z całą mocą trzeba podkreślić fakt, że późna twórczość autora *Widoków z okna pracowni* (Tadeusz Makowiecki zamyka ją latami 1902–1907) jest znacznie mniej patriotyczna w wymowie niż ta z około roku 1900. „W tamtych [wcześniejszych – W. B.] utworach dominowały zagadnienia polityczne (...) zainteresowania sytuacją całego narodu w pewnej chwili dziejowej, terażniejszej lub przeszłej, wreszcie ambicja rządu dusz (...) W dziełach późniejszych tony te jako dominanty błędą (...) Na czoło wysuwają się sprawy ogólnoludzkie – nie jeno tylko narodowe, sprawa człowieka – nie tylko Polaka”<sup>57</sup>. Przypomnieć należy również, że od czasów *Wyzwolenia* (1903) podejmuje Wyspiański ostrą walkę ze spetryfikowaną wizją Polski, z tradycją romantyczną oraz stereotypowym, utrwalonym w świadomości jego czasów widzeniem pewnych zabytków historycznych. Przewartościowuje więc przede wszystkim Wawel, doprowadzając w *Akropolis* (1904) do teatralnego zniszczenia w ostatniej scenie katedry. Ten śmiały akt odczytywać należy zgodnie z logiką dramatu jako destrukcję dawnego porządku będącą jednocześnie narodzinami do nowego życia<sup>58</sup>. Czy zatem można przypuszczać, że Wyspiański – walcząc z usypiającym Polaków kultem przeszłości – odwołałby się bezkrytycznie do romantycznej symboliki mogiły Kościuszki?<sup>59</sup>

„Pejzaż inteligencji” odczytywać zatem należy inaczej. Zanim jednak zaproponujemy własną interpretację *Widoków*, przytoczyć mu-

---

wa 1969, s. 151–152; E. Miodońska-Brookes, *Wawel–„Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 86, przyp. 105; tejsze, *Hamlet Szekspira i Wyspiańskiego*, w: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 199–228.

<sup>57</sup> Makowiecki, op. cit., s. 262–263.

<sup>58</sup> Miodońska-Brookes, *Wawel-Akropolis*, s. 44–64; tejsze, *Tradycja symboliki Wawelu w polskiej literaturze (Rozważania wstępne)*, „*Ruch Literacki*” 32, 1991, s. 308–311 oraz rozdział *Stanisław Wyspiański: Akropolis i ożywianie posągów*.

<sup>59</sup> O tradycji tej symboliki wspomina G. Królikiewicz w artykule *Wawel w polskiej poezji romantycznej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 7–22.

simy ich wyjaśnienie pióra Zdzisława Kępińskiego. I on twierdzi, że wyjątkowy charakter „tych pejzaży wymaga próby wykrycia ich racji i sensu, którym na pewno nie było żadne studium atmosfery meteorologicznej czy też oświelenia, jak to się przywykło uważać”. To los podsunął artyście widok, zawierający pewien porządek: „Od planu praktycznej codzienności i jej trywialnych realiów (...) przechodził on ku głębi, w której ziemia ukazywała się już w uogólnieniu jako żywioł, łono życia natury – ale nosiła w sobie zarazem całą historię narodu (...) którą symbolicznie wyrażał Kopiec Kościuszki”. Kępiński znajduje więc w pastelach Wyspiańskiego pewien aspekt patriotyczny. Jednak ostateczny sens tych dzieł zawiera się według niego w czymś innym. Otóż w krajobrazach tych „ulega zatarciu granica między tym, co stoi przed artystą na zewnątrz, a tym co płynie z niego”. Śmiertelnie chory, „czuje już swoje rozplýwanie się we Wszechbycie (...) a zarazem odczuwa bolesny ogrom dystansu, na jaki przyjdzie mu się odsunąć od tej sumy i całości, którą dotąd tworzył i do zamknięcia jego oczu tworzyć będzie horyzont praktyczny, historyczny i metafizyczny tegoczesnego jego życia”<sup>60</sup>.

Godzimy się z pewnymi sądami Kępińskiego, jednak niektóre trzeba będzie poddać krytyce. A teraz zacznijmy od początku – od opisu.

#### DAŻENIE DO KOPCA

Interesująca nas seria *Widoków z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki* (il. IV–V i 42–44) wykonana została w technice pastelu na kartonach, w dwóch zasadniczo formatach: prostokątów leżących (zwykle o wymiarach ok. 40×60 cm – z jednym wyjątkiem: 20,5×47,5 cm) oraz prostokątów stojących (ca 90×60 cm)<sup>61</sup>.

Pejzaż ujęty jest zawsze z wysokiego punktu widzenia. Najsilniej zaznaczonym elementem wszystkich wersji jest równoległy do poziomych krawędzi obrazu, ciemny w swej dolnej partii, masyw wzgórz z wypiętrzeniem Kopca Kościuszki. Ku temu wypiętrzeniu zmierza

<sup>60</sup> Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 165–168.

<sup>61</sup> Odnośnie do danych technicznych, chronologii i próby rekonstrukcji serii zob. Morawińska, *Widok...*, s. 201–202 i przyp. 4–9 na s. 207–208. Ta część artykułu jest bardzo sumienna.



zespół diagonalnych linii, poczynających swój bieg w rejonie prawego dolnego (patrząc od strony widza) narożnika. Zespół ów układa się w dwie równoległe w stosunku do siebie formy: nasypu z torami i błotnistej bądź zaśnieżonej, bądź rozjeżdżonej drogi. Wypiętrzony nasyp dominuje nad drogą „fizycznie” – jest po prostu od niej wyższy i narzuca jej niejako bieg wzdłuż siebie. On też prowadzi wzrok widza w stronę Kopca.

Ani nasyp, ani droga nie osiągają jednak mogiły Kościuszki. Podchodząc ku ciemnej linii zalesionego podnóża wzgórza św. Bronisławy, wycelowany zazwyczaj w Kopiec nasyp bądź skręca w lewo (a wraz z nim droga – il. IV), bądź „dobija” do granicy lasu (il. 44), bądź też zatracą się w rejonie wysokiego drzewa, usytuowanego w pobliżu lewej krawędzi krajobrazów i nieco na lewo od kurhanu (il. 42). Wszystko wskazuje na to, że od tego momentu przestaje być już artyście potrzebny.

Rolę nasypu przejmuje wysokie drzewo. Wyrasta ono śmiało ku górze, przecinając (lub kończąc) linię drogi jezdnej i kolejowej, jak też masyw wzgórza św. Bronisławy. Wzrok wspina się po nim na wysokość Kopca. Drzewo to nie jest zresztą jedynym elementem wertykalnym w obrazach. Wzdłuż drogi i nasypu ciągnie się szereg drzew i słupów telegraficznych, narysowanych z mniejszą lub większą precyzją. Na kilku pastelach słupów nie ma (np. il. 44). Wszystkie te formy rytmem swych pionów kontrapunktują bieg nasypu i drogi, zapowiadając późniejszą rolę, jaką odegrać ma wertykalność upostaciowana przez wysokie drzewo.

Znaczenie tego drzewa nie wyczerpuje się w jego stojącej postaci. Na jednym z pejzaży z Londynu<sup>62</sup> *zasłania* ono gałęziami Kopiec, na „odwilżowej” wersji z Warszawy osłania jakby „dłonią” mogiłę Naczelnika (il. 43), na słonecznym zaś pastelu z Krakowa, odgijnając się w lewo, osłania tym samym Kopiec (il. IV).

Sam Kopiec należy zazwyczaj do porządku natury, wyrastając z pagórka jako jego integralna część. Tylko w niektórych wersjach malarz odcina kurhan od podłoża kreską, w jednym przypadku (mały podłużny pastel z Krakowa – il. 44) sumarycznie zaznacza fortyfikacje. Ale ich charakter funkcjonalny jest nie do odczytania. Bywa też, że Kopiec „dyryguje” układem innych elementów, jak na wzmianko-

<sup>62</sup> Morawińska, *Widok...*, il. 173.

wanej już wersji słonecznej (il. IV), gdzie część ośnieżona jest wyraźnie poprowadzona równolegle do zakręcającego nasypu i drogi.

Pozostałe elementy pejzaży podporządkowane są powyżej omówionym. Ziemia zaznaczona jest więc zazwyczaj kreskami równoległymi do pionowych krawędzi obrazu, chmury zaś narysowane są bądź horyzontalnie, bądź odbijają jak w lustrze bieg nasypu. Kilkakrotnie jednak zjawiska atmosferyczne odgrywają rolę podobną do wysokiego drzewa: w małym poziomym pastelu z Krakowa chmury podnoszą się nad Kopcem na wzór kurtyny (il. 44), „podwiązane” jak kotara odsłaniają widok na mogiłę w jednym z pionowych widoków z Krakowa (il. 42), falistymi wreszcie fałdami opadają w *Zadymce* (il. V) zasłaniając tym samym całą dalszą perspektywę wraz z Kopcem.

Pastele wykazują różny stopień staranności w wykonaniu: niektóre są bardziej dopracowane – inne noszą ślady pośpiechu. Jednak we wszystkich dominującym elementem jest motyw wzgórz z Kopcem, ku któremu podąża droga, drzewa i który czasem jest odsłaniany, a czasem zasłaniany. Inne elementy pejzażu artysty właściwie nie interesują. Nie przywiązuje więc wagi do słupów telegraficznych, szyny kolejowe rysuje niedbale, nie zajmuje się też dokładnym i logicznym przedstawieniem płynącej w poprzek widoku Młynówki Królewskiej. Raz wpływa ona pod nasyp, drugi raz miejsce to jest trudne do określenia. A zatem nie można mówić, że pastele ukazują przejście od świata „praktycznej codzienności” do czegoś uniwersalnego, bo ta rzekoma praktyczna codzienność po prostu malarza nie interesuje – nie staje się ona w żadnym wypadku częścią *tematu* dzieł.

Celem artysty było natomiast ukazanie dążenia do Kopca. Jednak Kopiczek fizycznie pozostaje nieosiągalny. Wynika to z koncepcji przestrzennej pasteli. W przeciwieństwie do znacznej większości dzieł z wieku XIX, miejsce odbiorcy jest w nich nieokreślone. Punkt patrzenia nie został umieszczony ani na ziemi, ani nie zobrazowano miejsca, skąd dzieła zostały wykonane (co zrobił np. Władysław Podkowiński w swych widokach Nowego Świata, malując dach domu mieszczącego pracownię – il. 45)<sup>63</sup>. Punkt patrzenia staje się więc

<sup>63</sup> Szerzej pisze o tym: W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 41–46.

jakby „wychyleniem” ku światu. Tytuł mówi o „widoku z okna pracowni”, artysta zaś pokonuje go jakby dążąc ku naturze. Okno obecne pozostaje tylko jako swoiste „tło” w postaci wertykalnych formatów części dzieł oraz odpowiadających jego ramom i szprosom pionów i poziomów kompozycji. Obraz natomiast pokazuje tylko to, co jest już za szybami.

„Fizyczna” nieosiągalność Kopca wiąże się też z brakiem prowadzącej doń drogi – nasyp i trakt jezdny urywają się u podnóża wzgórz. Patrzącemu pozostaje jedynie „wspinaczka” po drzewach, a więc wzrokowe wznoszenie się ku górze. Ono jednak zależy od czynników zewnętrznych. Coś niezależnego od widza kieruje bowiem dostępnością Kopca: coś mu go odsłania lub zasłania, naginając odpowiednio drzewo lub spuszczać (*resp.* podnosząc) kurtynę chmur i zawiei.

Patrzący nie jest więc panem natury. Jest bardziej podglądaczem pragnącym wdrzeć się w jej wnętrze i patrząc pokonać dystans dzielący go od horyzontu. To dlatego właśnie nie widać okna: bo istotą pejzaży Wyspiańskiego jest dążenie „tam”, chęć opuszczenia swego miejsca. Napięcie emanujące z *Widoków z okna pracowni* zasadza się na tej właśnie tęsknocie, na wychyleniu ku światu, przy jednocześnie zobrazowanej świadomości niemożności zmiany punktu wyjścia. Punktu wyjścia zmienić się zaś nie da po prostu dlatego, gdyż nie ma żadnego sposobu „wejścia” w obraz. Patrzący „wisi” jakby nad ziemią, a droga (*resp.* nasyp), i tak dla niego nieosiągalna, dodatkowo prowadzi donikąd. Pozostaje tylko tęsknie wypatrywać Kopca.

Oskar Bätschmann postawił przed kilku laty tezę, że istotą pejzażu, poczynając od drugiej połowy wieku XVIII, stało się zastępowanie natury, od której człowiek zaczął się oddalać. Wraz z utratą bezpośredniego z nią kontaktu zrodziło się zapotrzebowanie na przyrodę sztucznie przybliżoną i taką rolę zaczął odgrywać krajobraz malowany<sup>64</sup>. W odpowiedzi na kartkę Tadeusza Estreichera z Tatr, Wyspiański napisał doń w Wigilię Bożego Narodzenia roku 1904:

Nad Morskim Okiem! – jakże ci zazdroścę,  
że tam stoicie w zimnie, ostrym wichrze,  
w powietrzu świeżych barw – gdy ja tu poszczę,

<sup>64</sup> O. Bätschmann, *Die Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei zwischen 1750–1920*, Köln 1989, szczególnie s. 11–21.

patrzac na kurhan w sonej mgle – za szybą.  
 I dnie przechodzą ciche – coraz cichsze,  
 chyba że myśl, jak wicher, przeleci nad sadybą,  
 napełni pokój szum – i naraz zgluchnie –  
 a potem cisza znów – i pióro skrzypi<sup>65</sup>.

Agnieszka Morawińska próbowała interpretować ten wierszowany list jako wyraz zamyślenia nad Polską („przelatujące myśli” odnosić by się miały do wydarzeń politycznych). Czy jednak nie prościej (jak to czyni Dżurkowa-Kossowska) widzieć w nim po prostu bolesny wyraz przymusowego zamknięcia w domu podczas choroby?<sup>66</sup> Przeciwwstawienie bycia w sercu gór „kurhanowi – za szybą” to właśnie oddalenie od natury. Oddalenie przyciągające ku owej szybie, ku pejzażowi za nią. Ku pejzażowi, w który fizycznie wejść nie można, a który jedynie łączywie można odtwarzać, wkładając w akt twórczy całą tęsknotę za swobodą, mając przy tym świadomość, że jest się zdany na łaskę i niełaskę przyrody. Że zatem namalować można jedynie to, co ona pokaże. I dlatego seria: bo widok nigdy nie był taki sam, bo i tęsknota nie znikiała. Stąd też napięcie emocjonalne *Widoków*, które kazało mówić Kępińskiemu o dążeniu artysty do „roztopienia się we Wszechbycie”. Tyle że nie o „hermetyczne” połączenie z kosmosem chodziło, lecz o duchową tęsknotę: napięcie wynikające z zamknięcia. Motorem studiów Wyspiańskiego nie były więc wydarzenia historyczne, lecz głód świata, pragnienie chorego, by wyjść poza mury mieszkania.

<sup>65</sup> Wyspiański, *Do Tadeusza Estreichera*, w: tegoż, *Dzieła zebrane...*, t. 11, s. 166.

<sup>66</sup> Dżurkowa-Kossowska, op. cit., s. 124–126.

## Stanisław Wyspiański: co wydarzyło się na Plantach?

Omawiając powyżej *Widoki z okna pracowni* Wyspiańskiego zwróciliśmy uwagę na problematyczność ich symbolicznego znaczenia oraz wynikające stąd dla badaczy kłopoty i nieporozumienia. Zagadnienie ma wymiar szerszy. W *oeuvre* poety-malarza znajduje się bowiem inne dzieło, które z racji skojarzeń z utworem dramatycznym wręcz traci swą samodzielność i artystyczną tożsamość. Chodzi o przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie pastel, od czasów katalogu Stanisława Świerza tytułowany *Chocholy* (il. VI)<sup>1</sup>, gdzie zatopione w świetle latarni słomiane kształty, sprawiające dodatkowo wrażenie jakby się poruszały w tańcu, automatycznie każą myśleć o Chochole i chocholim tańcu z *Wesela*.

Dokładna data powstania obrazu jest nieznana. Wyspiański nie postawił na nim ani sygnatury, ani podpisu. Zazwyczaj za początek prac nad obrazem przyjmuje się rok 1898<sup>2</sup>. Zdzisław Kępiński uznał jednak, że dzieło stworzone zostało dopiero po wieczorze maeterlinckowskim<sup>3</sup>. Odczyt Przybyszewskiego *Mistyka a Maeterlinck* oraz inscenizacja sztuki belgijskiego symbolisty *Wnętrze* miały miejsce 20 lutego 1899 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie<sup>4</sup>, obraz należałoby

---

<sup>1</sup> S. Świerz, *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie St. Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925, kat. 322.

<sup>2</sup> A. Morawińska, *W ogrodach Persefony. O Chocholach Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 1999, s. 484, przyp. 13.

<sup>3</sup> Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 107.

<sup>4</sup> T. Gryglewicz, *Wnętrze. Interpretacja plakatu Stanisława Wyspiańskiego do dramatu Maurycego Maeterlincka*, „Zeszyty Naukowe UJ CCCCLXXIX, Prace z Historii Sztuki” 14, 1977, s. 89–90.

więc datować dopiero na ten rok. *Terminus ante quem* określa list Wyspiańskiego do Lucjana Rydla datowany na sierpień 1899 r., w którym malarz wymienia dzieła, które ma na sprzedaż, w tym pod numerem 3 *Pałuby na plantach tańczące*<sup>5</sup>. Być może jednak pastel był już gotowy pod koniec roku 1897. Wśród prac artysty wystawionych w styczniu 1898 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie figuruje bowiem *Kadryl*<sup>6</sup>, a właśnie pod takim tytułem przywołuje *Chochoły* Rudolf Starzewski w recenzji ze spektaklu *Wesela*: „Przed kilku laty był w Sukiennicach dziwny obraz. Noc chmurna; kawałek plant z zamkiem wawelskim w tle. Przy świetle latarń, odbitych w rozlanej kałuży, mającą «pałuby»: słomiane okrycia krzewów, owiązanych na zimę. Stoją naprzeciw siebie, rzędami, poprzeginane wiatrem i słońcem, ponachylane, jakby w takt szumu drzew za chwilę miały ruszyć w tan wichrowy. Pod obrazkiem kartka «kadryl»”<sup>7</sup>.

Na okoliczności powstania pastelu – bez podania jednak dokładniejszych danych czasowych – wskazał też Ludwik Puget, opowiadając o zauroczeniu Wyspiańskiego dostrzeżonym na Plantach zjawiskiem. Pisał on: „Pamiętam, jak idąc raz w nocy Plantami z Wyspiańskim zauważyliśmy naprzeciw muru tzw. «Świętego Michała» grupę krzewów różanych. Było to bardzo wczesną wiosną (...) i róże stały jeszcze w zimowym owinięciu ze słomy.

– Niech pan patrzy, one tańczą, one zupełnie tańczą – mówił Wyspiański. Wkrótce potem wymalował tę grupę krzewów w słomianych owijkach wiodącą prawie że ludzki taniec wśród plantacyjnych kasztanów przy świetle latarni”<sup>8</sup>.

Dramat powstał później niż pastel, bo pamiętna zabawa w ostat-

<sup>5</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979 (Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), część I, s. 500–501. – Ze zdziwieniem przyjąć więc należy datę 1900, którą M. Romanowska opatrzyła obraz w katalogu wystawy *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, Kraków 2000, s. 204.

<sup>6</sup> J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1969, s. 420; *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967, s. 36–37.

<sup>7</sup> R. Starzewski, „*Wesele*”, *dramat w 3 aktach Wyspiańskiego*, „Czas” 1901, nr 65, s. 2.

<sup>8</sup> L. Puget, *Wyspiański poeta i Wyspiański plastyk*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, opr. L. Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 394.

nim dniu uroczystości weselnych Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny miała miejsce 21 listopada 1900 r., premiera zaś *Wesela* odbyła się 16 marca roku następnego<sup>9</sup>. Fakt ten nie działa jednak deprymująco na badaczy. Zgodnie z antyczną maksymą *nihil sine causa* wystarczy dostrzec w dramacie skutek, a w pastelu antycypację, by utrzymać związek pomiędzy obydwoma dziełami. I tak Helena Blum napisała: „Obraz ten (...) niewątpliwie wyprzedził arcydzieło literackie Wyspiańskiego-poety – «Wesele» z roku 1901. Trudno byłoby jednak wyśledzić nawet w przybliżeniu ideowe założenia tego obrazu w oderwaniu od «Wesela». I w tym więc przypadku obserwujemy podkreśloną już kilkakrotnie więź między plastyczną i literacką twórczością artysty”<sup>10</sup>. Dla Aleksandry Melbechowskiej-Luty zaś *Chochoły* to „uczłowieczone» figury krzewów omotanych słomą, które były z pewnością przecuciem ideowych wątków *Wesela*”<sup>11</sup>. Agnieszka Morawińska idzie jeszcze dalej, łącząc nie tylko dramat i obraz, ale wprowadzając człon trzeci – plakat do *Wnętrza* Maeterlincka (choć za początek prac nad pastelem przyjmuje rok 1898). Piszze ona: „W kontekście maeterlinckowskiego wieczoru dziewczynka zagląda przez szyby do tytułowego wnętrza. Ale w praktyce twórczej Wyspiańskiego pomysły wypływały jedne z drugich, «snuły się», przechodziły z utworu do utworu i z jednej dziedziny twórczości do drugiej. Można sobie nawet wyobrazić, że dziewczynka przyciskająca twarz do szyby widzi przez nią właśnie pałuby tańczące. Są z tej samej tkanki i z tego samego nocnego świata. Co więcej, zarówno *Chochoły*, jak i *Dziewczynka za oknem* zdają się pierwszą konkretyzacją wizji, która powróci w scenie trzeciej II aktu *Wesela*, kiedy Isia rozmawia z Chochołem. Tak, jak w pejzażu z chochołami, była wtedy jesień, listopad 1900 roku”<sup>12</sup>.

Słowa Morawińskiej znakomicie pokazują, na czym polega wzmiankowana na wstępie niesamodzielność *Chochołów* Wyspiańskiego. Pomysły autora *Wesela* snuć się miały od utworu do utworu.

<sup>9</sup> F. Ziejka, *Wesele. W kręgu mitów polskich*, Kraków 1997, s. 22–27.

<sup>10</sup> H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969, s. 35. Zob. też: M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994, s. 121–123.

<sup>11</sup> A. Melbechowska-Luty, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Warszawa 1999, s. 114.

<sup>12</sup> Morawińska, op. cit., s. 482.

Można więc nie tylko odczytywać w pastelu motyw, który znajdzie swe nowe zastosowanie i rozwinięcie w dramacie, ale i semantykę Chochoła rzutować wstecz na starszą o kilka lat pracę malarską. Można także interpretować przez pryzmat *Wesela* dawniejszy plakat do zupełnie innego utworu teatralnego, choć – co 25 lat temu ustalił ponad wszelką wątpliwość Tomasz Gryglewicz – dziewczynka na nim przedstawiona zagląda do wnętrza domu, a nie patrzy na świat za oknem. Wynika to nie tylko z treści jednoaktówki Maeterlincka, ale i z faktu, że na pełnej wersji litografii widoczna jest klamka okienna, usytuowana po przeciwnej stronie niż dziecko (Agnieszka Morawińska nie jest zresztą w ogóle pewna, co robi dziewczynka z plakatu, czy zagląda ona „do tytułowego wnętrza”, czy widzi przez szybę „pałuby tańczące”)<sup>13</sup>. Motyw owiniętych słomą krzaków intryguje, a jego znaczenie w *Weselu* każe zapominać o strzałce czasu. Tajemniczy pejzaż i intrygujący plakat tracą swe zakotwiczenie w chronologii. Znaczenia zaczynają przepływać swobodnie we wszystkich kierunkach i to, co późniejsze, a przy tym klarowniejsze, pozwala odczytywać z dużą dozą pewności treści zawarte rzekomo w dziełach starszych.

Swą postawę metodologiczną opiera Morawińska na pomyśle George'a Kublera, który „proponował spojrzeć na dzieła sztuki, a nawet szerzej, na ludzkie wytwory jako ogniwa w rozmaitych łańcuchach”<sup>14</sup>. Takie myślenie „serialistyczne” przyjęli też autorzy wystawy *Koniec wieku*. Pastel Wyspiańskiego znalazł swe miejsce w dziele *Pochód na Wawel*. W komentarzu Łukasza Kossowskiego czytamy: „Wszystkie drogi krakowskiego pejzażu prowadzą w szpalerze pni i nagich, poskręcanych konarów drzew krakowskimi Plantami na Wawel (Wyspiański). Tutaj chmura narodowego nieszczęścia rozprasza się. Wkraczamy bowiem w sferę sacrum”<sup>15</sup>. Interesujący nas obraz pozbawiony zostaje swej jednostkowej tożsamości, zestawiany jest bowiem z innymi nie dla wychwycenia podobieństw i różnic, lecz by potraktować go wyłącznie jako fragment większej serii. Znane z twórczości Wyspiańskiego trzy widoki Plant pod Wawelem stają

<sup>13</sup> Gryglewicz, op. cit., s. 91–92.

<sup>14</sup> Morawińska, op. cit., s. 472.

<sup>15</sup> Ł. Kossowski, *Pochód na Wawel*, w: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, red. E. Charazińska, Ł. Kossowski [katalog wystawy], Warszawa 1996, s. 309.



się jedynie wyobrażeniem dążenia na wzgórze, to zaś pozwala dostrzec w nich treści patriotyczne.

Chcąc powiedzieć coś więcej o samym obrazie, zacząć trzeba od przypomnienia perypetii z jego tytułem. Pomijając niejasną sprawę *Kadryla*, wskazać trzeba za Ewą Miodońską-Brookes, że słowo chochoł w znaczeniu używanym w *Weselu* nie pojawia się w słownikach języka polskiego przed rokiem 1901<sup>16</sup>. Według Karłowicza chochoł to czub na głowie, najwyższy snop w mendlu, snopek przykrywający ul, okrycie słomiane używane przez pasterzy w polu, parasol słomiany<sup>17</sup>. Warszawski obraz natomiast – na co zwracaliśmy już uwagę – pierwotnie zatytułowany był przez samego Wyspiańskiego *Pałuby na plantach tańczące*. A pałuba to buda na bryce, czapka drewniana albo słomiana, chustka na głowie kobiety, lalka oraz kobieta złośliwa, gderliwa bądź leniwa i lekkomyślna<sup>18</sup>. Fakty te nakazują dużą ostrożność w rzutowaniu pola semantycznego Chochoła jako „osoby dramatu” wstecz. Także brak odautorskich komentarzy z końca lat 90. wieku XIX, dotyczących tak obrazu, jak i samego terminu chochoł, zmusza do zawieszenia skojarzeń z *Weselem* oraz zbyt szybkiego włączania dzieła w serie i wiązki przepływających z utworu do utworu myśli i idei. Przemówić musi sam pastel.

*Pałuby na Plantach tańczące* wykonane zostały na kartonie o wymiarach 69×107 cm. Zatopiona w szarej poświacie późnego wieczoru lub chmurnej nocy, kiedy to odbłask światła miasta rozprasza ciemność, kompozycja obramowana została po bokach grubymi konarami bezlistnych drzew. Pomiędzy nimi, niczym między kulisami, rysuje się obszerna, wgłębiona, szarozielona łąka, wypełniona stojącą wodą, pozostałą po deszczu lub stopniałym śniegu. W kałuży, blisko jej obrzeży, stoi trzynaście smukłych kształtów. Są to tytułowe pałuby: okryte słomą krzaki, zabezpieczone w ten sposób przed mrozem. Ustawione zostały właściwie w krąg, ale nie na jednej linii. Zdają się one raczej występować do przodu i cofać, a punktem odniesienia, pozwalającym na określenie zasięgu ich działania, jest granica wody.

<sup>16</sup> E. Miodońska-Brookes, „...a cóż to za śmieć?” Czy tylko śmieć?, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 145–146.

<sup>17</sup> *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, Warszawa 1900, t. 1, s. 287–288.

<sup>18</sup> Tamże, t. 4, s. 26.

To względem niej są one bliżej lub dalej. Kolisty sposób posadowienia i zarazem odczytywania pałub każe też dostrzegać ich zwroty. Kierują się one zasadniczo ku wnętrzu kałuży, pochylają lub prostują – czasem aż na nienaturalną wysokość, jak pałuba stojąca najdalej z prawej – obracają wreszcie ku sobie. Takie wrażenie jest możliwe dlatego, że powiązana powróżkami słoma ścieśnia się i wybrzusza, nadając owym twórcom zapobiegliwego ogrodnika człekopodobne kształty: wyraźnie odczytujemy głowy z upiętymi kokami, tułowia, przewężenia w talii i partie nóg spowitych długimi szatami<sup>19</sup>. Wrażenie tańca potęgują drzewa ramujące kompozycję: nie tylko że otwierają one przestrzeń sceny, ale drzewo z lewej wygina się ku centrum dzieła. Wysuwa ono jeden ze swych konarów ku drzewu stojącemu w prawym narożniku – to zaś odpowiada mu wielką gałęzią uformowaną na kształt ręki oczekującej na podjęcie jej w tanecznym geście<sup>20</sup>.

Scenę z tańczącymi pałubami zamyka w dalszej perspektywie obrazu ukośnie biegnąca aleja, wyznaczona potrójnie: ciemnymi liniami ramującymi granice drogi, szeregiem drzew oraz latarniami w niebieskim halo, jarzącymi się ostrym, żółtym światłem. Równoległe do alei biegnie także mur. Prawa strona dzieła (patrzac od widza) zaciemnia się i gubi w natłoku drzew. Plan najdalszy stanowią ciemne sylwety domów z jasnymi prostokątami oświetlonych okien. Budynki te odcięte zostały od sceny najpierw linią muru (z lewej i pośrodku) i gęstwiną zarośli (po prawej), a w głębi obszarem prawie jednolitej czerni. Zdają się one jedynie zaglądać ku scenie ponad odcinającą je ścianą i roślinnością.

Obraz oświetlony jest światłem latarni. Pada ono przede wszystkim od tyłu, od lamp widocznych niedaleko muru. Ale pałuby stojące w prawej części kompozycji oraz narożne drzewo w tej części dzieła rzucają cień w stronę owych latarni. Szczególnie dobrze jest to widoczne w przypadku człekokształtnego cienia chochoła umiejscowionego najbliżej dolnej ramy pastelu. A zatem jeszcze jedna latarnia

<sup>19</sup> To właśnie są tytułowe pałuby. Słownik Karłowicza (loc. cit.) wyjaśniając znaczenie pałuby jako lalki podaje następujący przykład: „Ze lnu porobiła gulki, zawięła szmatkami, omotała przedziwem, kieby były podane na głowę, na ręce, na brzuch i na nogi, i dopiór z tego postykała na trzy pałuby”.

<sup>20</sup> Ta część opisu dzieła zbieżna jest z sugestiami Zdzisława Kępińskiego, op. cit., s. 108–109.

usytuowana być musiała na pierwszym planie poza prawą krawędzią dzieła.

Miejsce, które Wyspiański uwiecznił na swym obrazie, zgodne jest ze świadectwem Pugeta. Artysta przedstawił fragment Plant pomiędzy ulicą Poselską a Wawelem. Planty krakowskie założone zostały w latach 1822-1830 jako promenada miejska na miejscu zburzonych średniowiecznych murów obronnych<sup>21</sup>. Pierwotna kompozycja, zachowana i czytelna do dziś, zakładała stworzenie prostej, wysadzonej drzewami alei. W miejscach, gdzie szerokość gruntów pofortecznych na to pozwalała, wytyczono dwie aleje. Tak właśnie było na odcinku pomiędzy wylotem ulicy Gołębiej a Wawelem. Dwie aleje zaczynały się u stóp wzgórza zamkowego w jednym punkcie, rozchodząc się następnie pod niewielkim kątem, by za ulicą Franciszkańską zbliżyć się znów do siebie, co wynikało w tym miejscu z nieregularnego przebiegu dawnej linii fortyfikacji.

Na ten układ o wyraźnej genealogii XVIII-wiecznej w drugiej połowie stulecia następnego nałożono miejscami fragmenty kompozycji nieregularnej. Największy rozkwit przeżyły Planty, gdy w roku 1881 inspektorem ogrodnictwa miejskiego został Bolesław Malecki. Zadbał on o zróżnicowane zakomponowanie poszczególnych wnętrz, za jakie uznał fragmenty promenady pomiędzy kolejnymi przecinającymi je ulicami, nadając im zindywidualizowany charakter. Zgodnie z panującymi wówczas w sztuce ogrodowej tendencjami wprowadził kwietniki, posadził ozdobne krzewy, założył ogrody różane, na lato dbał o wystawianie egzotycznych roślin (np. agaw w donicach)<sup>22</sup>.

Ogród pod Wawelem nie przeżył rewolucyjnych przemian (il. 48). Nadal kompozycję jego wyznaczały dawne aleje, wysadzone kasztanowcami. Nieregularny, krzywoliniorny przebieg miała jedynie alejka łącząca plac Na Groblach z ulicą Poselską koło muru więzienia św. Michała. W trapezie pomiędzy nią, obydwoma głównymi alejami i kolejnym poprzecznym łącznikiem znajdowała się łąka – niczym „le-

<sup>21</sup> F. Klein, *Planty krakowskie*, Kraków 1911; J. Dobrzycki, *O krakowskich Plantach*, w: *Zieleń Krakowa*, red. J. Dobrzycki, Kraków 1955, s. 11–14; W. Bałus, *Krakau auf der Suche nach seiner Identität: Zwischen nationaler Tradition und Wegen in die Moderne. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen der Stadt im 19. Jahrhundert* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa) (w druku).

<sup>22</sup> B. Malecki, *Plantacye Krakowskie*, „Ogrodnictwo” 6, 1903, s. 65–72.

śna polanka”, jak pisał Franciszek Klein – jedynie z kilkoma drzewami pośrodku oraz kępami ozdobnych krzewów. Bliżej Wawelu drzewa się zagęszczały tworząc malowniczą partię „leśną”<sup>23</sup>.

Wyspiański swe *Pałuby* namalował z owej krzywolinijnej alejki. Zasadniczo wysadzana ona była drzewami, lecz na odcinku pomiędzy obydwoma głównymi alejami, w pobliżu zewnętrznej (licząc względem centrum miasta), kilku drzew jakby brakowało. Roztaczał się stamtąd widok na łąkę; rosły tam też krzewy ozdobne, wśród których do dziś rozpoznać można róże, forsycje, śnieguliczki białe i suchodrzew<sup>24</sup>. Na obrazie widzimy przerwę między wysokimi drzewami, umożliwiającą ukonstytuowanie się sceny. Pałuby to poowijane w tym miejscu krzewy. Padające z prawej strony światło pochodzić musi z latarni stojącej przy dużej zewnętrznej alei. W majaczących na horyzoncie domach rozpoznajemy po lewej stronie gmach więzienia św. Michała (z rozświetlonymi oknami), po prawej zaś wyniesione zabudowania ciemnej katedry i zamku królewskiego na Wawelu (w którego oknach świecą się światła).

Choć zobrazowany przez Wyspiańskiego fragment krakowskiego pejzażu wierny jest realiom miasta, punkt patrzenia wybrany został w sposób nierzeczywisty. Na pałuby, aleję i mur patrzymy ze sporej wysokości; widoczne jest też miejsce, z którego wyrasta drzewo ramujące kompozycję z prawej strony, podczas gdy ścieżka, z której obraz faktycznie został zobaczony (namalowany), nie jest wyniesiona ponad widoczne w dziele fragmenty Plant. Wszelkie okoliczne zabudowania (Gimnazjum Nowodworskiego, Biały Dworek Potockich) są zbyt oddalone i odgrozione drzewami, by można założyć, że to one dały możliwość malowania z wysoka. Pozostaje przyjąć, że modelowy widz unosi się ponad poziomem Plant.

*Pałuby* nie były pierwszym widokiem Plant w okolicach Wawelu w *oeuvre* Wyspiańskiego. Z roku 1894 pochodzą dwa dzieła namalowane z alei sąsiadującej z murem więzienia św. Michała. Na pierwszym, ujętym na wysokości klasztoru Franciszkanów (*Planty w nocy*, pastel w zbiorach prywatnych<sup>25</sup>, il. 46), noc spowija wszystko w ciem-

<sup>23</sup> Klein, op. cit, s. 85–86 i 94.

<sup>24</sup> J. Bogdanowski, *Planty*, w: *Parki i ogrody Krakowa w obrębie Plant z Plantami i Wawelem*, red. J. Bogdanowski, Warszawa 1997 (Katalog parków i ogrodów w Polsce, t. 1), inwentaryzacja rysunkowa na s. 474.

<sup>25</sup> Znowż zadziwia datowanie przez M. Romanowską dzieła na rok 1900, zważyw-

ności. Zarysy drzew, rosnących w dwóch równoległych względem siebie rzędach, nagich, o ekspresyjnie powyginanych konarach, wytyczają drogę w głąb. Droga ta zajmuje lewą połowę obrazu. Po prawej, za ukośnym pniem przylegającym do powierzchni dzieła, otwiera się płaszczyzna pozbawiona drzew, zapraszająca do wejścia. Ale ten kierunek marszu zdaje się być jedynie alternatywną możliwością względem ruchu w głąb, wyznaczonego w sposób imperatywny poprzez rytm pni wzdłuż alei, w dużym tempie zmierzających ku potencjalnemu punktowi zbiegu linii perspektywicznych. Kierunek ów jest zresztą ważniejszy z uwagi na światło. Oto bowiem na środku drogi stoją jedna za drugą cztery latarnie, migoczące żółtawym blaskiem. Obraz zatem ukazuje światło, w gruncie rzeczy tajemnicze i nieokreślone, bo choć widzimy zarys słupa najbliższej z latarni, to jedynie mający ono w ciemności. Światło to jest – jak zazwyczaj w nocy – czymś pożądanym, dowodem na zbliżanie się do okolicy oswojonej, zamieszkałej, ucywilizowanej. Szybki rytm drzew na obrazie potwierdza, że jest ono celem dążenia, choć prawdziwego kresu marszu właściwie nie widać: zmultiplikowane punkty światła odsuwają koniec drogi w coraz dalszą dal, a mającące na horyzoncie kontury Wawelu są bardziej fantomem, niż zarysem faktycznie istniejących budowli. Łudzą one, że gdy pójdzie się za oddalającym się światłem, osiągnie się wreszcie jakiś konkretny cel.

Dużych rozmiarów obraz olejny ukazuje *Planty o świecie* (il. 47). W niebieskawo-liliowej poświacie, zalewającej całe dzieło, dominuje geometryczny rygor kompozycyjny. Odmieciona ze śniegu aleja, rytmicznie posadzone drzewa, barierki wyznaczające granice trawników, segmenty muru po lewej i podziały architektoniczne domu po prawej stronie nakazują serio traktować logikę przebiegu linii perspektywicznych. A te zbiegają się w pobliżu latarni, stojącej na końcu alei, znów na samym środku owej drogi. Dopiero za latarnią widoczna jest idąca w poprzek ulica, a dalej masyw Wzgórza Wawelskiego z panoramicznie rozciągniętą, majestatyczną sylwetą zamku i katedry.

Świecąca latarnia jest w kompozycji obrazu elementem po wielokroć irytującym. Najpierw przez swe usytuowanie. Wszak aleja dąży ku Wawelowi, a latarnia blokuje swobodny dostęp dalej. Jej światło –

---

szy, że obraz zatytułowany *Planty w nocy* wystawiony był w Zachęcie w 1898 r. (Wiercińska, loc. cit.).

oddane złocistymi niczym barokowa gloria promieniami – sugeruje jakąś uzurpację, jakby kpiarskie przedstawienie Oka Opatrzności na cienkiej, rachitycznej nóżce. Latarnia jest też kompozycyjnie niezgrana z otaczającymi ją formami architektonicznymi. Mająca nad nią wieża zamkowa stoi względem niej nieco na w prawo, tak że wertykalna linia latarni i krawędź wieży mijają się nieznacznie. Zirytowane tym oko chciałoby zgrać oba elementy ze sobą, nasunąć je na siebie.

Nie ulega wątpliwości, że w obu omawianych dziełach światło pochodzi z tych samych latarni. Wyspiański zresztą oddał tylko stan faktyczny, archiwalne fotografie pouczają bowiem, że na przełomie wieków wylot alei u stóp Wawelu rzeczywiście przegradzała stojąca pośrodku uliczna lampa, a podobne urządzenia oświetleniowe stały i na środku całej alei (il. 49)<sup>26</sup>. Ale lampa prawdziwa i lampa namalowana to nie to samo. Zestawiając obie prace ma się wrażenie, jakby Wyspiański chciał w nich zawrzeć istotę iluzji i deziluzji, tajemnicy i rozczarowania. W nocy mającej pośrodku drogi światło ludzi: zaprasza do wędrówki w głąb, coraz dalej i dalej, aż ku mającym na horyzoncie zarysom budowli. Jako takie zamienia się ono w elementarny symbol tęsknoty, dążenia do celu i nadziei na jego osiągnięcie. Stąd ów gwałtowny rytm drzew, będących jakby wyrazem zachłannej chęci dążenia ku rozświetlonemu punktowi, stąd też porzucenie pokusy pójścia w bok, w ciemność.

O świetle natomiast przychodzi rozczarowanie: archetypiczne światło okazuje się blaskiem rzucanym przez banalną latarnię gazową, ustawioną w idiotyczny sposób na środku parkowej alei. „Wejście na planty pod Wawelem czyli początek plantacyi – pisał Klein – przedstawia się jak najgorzej: na środku latarnia, parę słupków, ogrodzenia siatkowe i brzydki hydrant”<sup>27</sup>. Latarnia teraz kpi z symboliki rzucanego przez nią w ciemności blasku. Staje się Okiem Opatrzności *à rebours*, przeszkadza w swobodnej drodze na Wawel. Dojścia na Wawel zresztą i tak w dziele nie ma. Katedra i zamek zjawiają się ponad linią zbiegu perspektywicznego, w poprzek dominujących dotąd kierunków kompozycyjnych. Prowadząca na górę droga wyłania się tylko fragmentarycznie, bez początku i końca, nie ma więc na nią

<sup>26</sup> Klein, op. cit., s. 79 i 98. – O formach gazowych latarni ulicznych w Krakowie: J. Strzetelska-Ciechan, Z. K. Baster, *Latarnie gazowe XIX-wiecznego Krakowa*, „Rocznik Krakowski” 55, 1989, s. 183–197.

<sup>27</sup> Klein, op. cit., s. 101.

wstępu. Do tego zarys owej drogi przecięty został akurat tam wypadającym centralnym punktem świecącej latarni, przerywając tym samym ciągłość namalowanego szlaku.

W tej sytuacji trudno w obu pracach widzieć przedstawienie drogi na Wawel. W *Plantach w nocy* zjawiskowy cel wędrówki umyka przed wędrówcem. Natomiast w *Plantach o świetle* wzgórze istnieje samo dla siebie, odcięte od miejskiej promenady popolitością codzienności, uosabianą przez latarnię – znak cywilizacyjnego postępu, ale i wtręt w pewien naturalny porządek rzeczy. Wystarczy zresztą porównać to dzieło Wyspiańskiego z analizowanym na innym miejscu obrazem Erazma Fabijańskiego *Katedra na Wawelu od strony ulicy Straszewskiego* (il. 21), gdzie piętrzące się sylwety austriackich fortyfikacji i dominujących nad nimi zabudowań katedralnych z Wieżą Zegarową wyrastają dokładnie na osi ulicy, czyniąc tym samym wawelskie budowle tematem dzieła, a przy tym dobitnie ukazując zwycięstwo polskiej katedry nad militarystką zaborcy<sup>28</sup>. U Wyspiańskiego Wawel należy do innego porządku: niczym żywy obraz zjawia się przed widzem, prezentuje mu się w szerokiej panoramie, ale pozostaje niedostępny. Punktem granicznym staje się banalna latarnia uliczna. Dodajmy do tego, iż opinia Kossowskiego o Wzgórzu Wawelskim, na którym „chmura narodowego nieszczęścia rozprasza się, wkraczamy bowiem w sferę sacrum”, jest wielkim uproszczeniem. Po zajęciu Wolnego Miasta Krakowa zamek zamieniono na austriackie koszary i jedynie katedra pozostała w polskich rękach. Na odzyskanie zamku czekać trzeba było do roku 1905<sup>29</sup>. Wyspiański nie mógł więc w latach 90. wieku XIX traktować całego Wzgórza jako przestrzeni wolności. Wynika to jednoznacznie z treści wiersza powstałego na wieść o opuszczeniu Wawelu przez austriackie oddziały:

Odeszli, schodząc w dół przez drogi zbocze,  
a on nad nimi rósł, za nimi w podobłocze,  
coraz górnieszy, rozległy, przestronny,  
rósł w grzywy dachów, rósł w baszt dziwne głowy  
i wołał w Miasto, aż het za łąn polny

<sup>28</sup> Zob. rozdział nt. Wawelu.

<sup>29</sup> T. Gąsowski, *Starania Polaków w Galicji o odzyskanie Wawelu*, „Studia Waweliana” 3, 1994, s. 99–102 oraz rozdział nt. Wawelu.

z iglic i szczytów wież we wszystkie strony:  
 „Otom jest wolny, wolny, wolny, wolny”<sup>30</sup>.

Jeśli widoki Plant z roku 1894 mówią o tęsknocie dążenia i rozczarowaniu, być może w podobny sposób spojrzeć można i na *Pałuby*. W obrazie tym nie ma co prawda ani tęsknoty, ani rozczarowania, jest natomiast wyraźny klimat tajemniczości i niedopowiedzenia, przypominający *Planty w nocy*. Noc przekształca krajobraz, zasłania woalem ciemności trywialną naturę i brzydotę ulicznych latarni, zawiesza publiczny charakter ogrodu miejskiego jako miejsca spacerów, spotkań, pospiesznych przemarszów w interesach. Planty zyskują wymiar przestrzeni niecodziennej<sup>31</sup>. Gdy jednak modelowym odbiorcą *Plant w nocy* jest człowiek idący parkową aleją, widz zaprogramowany w *Pałubach* nie zajmuje żadnego rzeczywistego punktu patrzenia. Unosi się on ponad ścieżką, a drzewa otwierają przed nim przestrzeń sceny, na której tańczą słomiane postaci. Oświetlone budynki na horyzoncie odcięte są od sceny murem, drzewami i pasem czerni. Są to poza tym koszary i więzienie. Tak więc to nie konkretny człowiek jest odbiorcą parkowego *theatrum*. Zresztą pałuby tańczą wyłącznie dla siebie: tworzą koło, kłaniają się sobie nawzajem, zwracają się ku środkowi, ostentacyjnie odwracając się zarówno od oświetlonych okien, jak i pierwszego planu obrazu. Mamy więc w obrazie do czynienia z dążeniem do absorpcji, czyli kompozycji, w której bohaterowie w żaden sposób nie wchodzą w kontakt z widzem. Taki sposób myślenia o dziele malarskim wziął swój początek w wieku XVIII z diderotowskiego teatru. Francuski krytyk pisał o scenie „zamkniętej czterema ścianami”, gdzie aktorzy grają tak, jak gdyby widownia nie istniała lub była od nich odgradzona<sup>32</sup>. Kompozycje o charakterze „absorpcyjnym” pojawiały się następnie w różnych okresach w malarstwie XIX stulecia<sup>33</sup>. U Wyspiańskiego zabieg ten ma jasno określony cel: taniec pałub ma być wydarzeniem samym dla siebie, wykluczającym jakiegokolwiek współuczestnictwo. Stąd

<sup>30</sup> S. Wyspiański, [*Na odebranie Wawelu*], w: tegoż, *Dzieła zabrane*, opr. L. Płoszewski, t. 11, Kraków 1961, s. 187.

<sup>31</sup> Zwróciła na to uwagę Morawińska, op. cit., s. 473–478.

<sup>32</sup> M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago–London 1988.

<sup>33</sup> Tenże, *Courbet's Realism*, Chicago–London 1990, s. 1–52.



i pozycja modelowego odbiorcy sugerująca nienaturalny punkt widzenia, a zatem patrzenie nie-ludzkimi oczyma. *Pałuby na Plantach tańczące* to obraz swoistego misterium rozgrywającego się nocą poza świadomością mieszkańców Krakowa, to wyobrażenie parku jako przestrzeni wydzielonej, rządzącej się w ciemnościach własnymi prawami, które zburzyć może dopiero blask poranka<sup>34</sup>. Wtedy tańczące postaci staną się na powrót banalnymi, poowijanymi słomą krzakami, a tajemnicze światło sprowadzi się do działania latarni ulicznych o trywialnych kształtach i irytującym umiejscowieniu, świecących w czasie zakreślonym odpowiednimi przepisami<sup>35</sup>.

W twórczości Wyspiańskiego rozpatrywanej całościowo, a więc zarówno plastycznej, jak i literackiej, pejzaż miał, jak się wydaje, potrójne znaczenie. Występuje on bądź jako widok, bądź jako sceneria podporządkowana logice akcji dramatycznej, bądź wreszcie jako samodzielna siła.

*Widokami* w czystej postaci są krajobrazy chwyte z uwagi na swą urodę, malowniczość, szczególną nastrojowość lub intrygujący, pobudzający do myślenia układ naturalnych motywów. Rezultatem może być zapis wrażenia, ale też próba dotarcia do istoty zanotowanego pejzażu, zgodnie z sugestiami zawartymi przez Wyspiańskiego w *Studium o Hamlecie*: „Inteligentny człowiek wśród pejzażu uczuciem więcej wyczuje wiedzy i nauki, i tajemnic posiadać – niż mu powie niejeden duch teatralny”<sup>36</sup>. Stąd widokiem jest niewątpliwie omówiony w poprzednim rozdziale podkrakowski krajobraz, „rzecz dostrzeżona z dorożki – przelotem” (il. 41), ale również dwa ujęcia Plant z okien domu przy ulicy Zacisze (1894), które są niczym więcej jak zapisem wrażenia<sup>37</sup>. W grupie tej mieści się także seria z Kopcem Kościuszki, zarówno z uwagi na jej „notacyjny” charakter, jak i uparte drażnienie istoty widzianego za oknem motywu.

*Sceneria* podporządkowuje pejzaż wewnętrznej logice jakiejś akcji. Najlepszym przykładem jest tu krajobraz cmentarny z fragmentów rapsodu *Święty Stanisław*:

<sup>34</sup> Kępiński, op. cit., s. 109.

<sup>35</sup> W okresie zimowym latarnie całonocne świeciły od 16.00 do 7.45, a północne od 16.00 do 24.00 (Strzetelska-Ciechan, Baster, op. cit., s. 185, przyp. 8).

<sup>36</sup> S. Wyspiański, *Hamlet*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. Leon Płoszewski, t. 13, Kraków 1961, s. 50.

<sup>37</sup> *Stanisław Wyspiański. Opus magnum...*, kat. VIII.3 i VIII.5.

Cmentarz ten ku mnie wołaniem przeklinał,  
 drzewa skrzypiące pod wichrem się kładły,  
 chmurzysków orkan gnał i lasy zginał,  
 strojąc niebiosy kłębnymi widziadły –  
 Które porywał wicher i mieczem ścinał.  
 Księżyc – już nowe straszidła wypadły –  
 już wschodził księżyc w drzew starganej sieci  
 i cmentarz w blaskach milki, a próchno świeci<sup>38</sup>.

Zarysowany krajobraz ma upiorny charakter, godny najlepszych horrorów. Jest tu i cmentarz nocą, i gwałtowny, wyjący wiatr, i bezlistne drzewa, przez których czarne gałęzie przebija blask księżyca, wschodzącego na tle groźnych chmur. Tak scharakteryzowany widok wyrazić ma położenie, w którym znalazła się Polska w wyniku procesów historycznych, uruchomionych przez konflikt biskupa Stanisława z królem Bolesławem Śmiałym. Pejzaż cmentarny nie pełni więc w rapsodzie samodzielnej funkcji, a jedynie – znów zgodnie z cytowanymi powyżej uwagami Wyspiańskiego ze *Studium o Hamlecie* – pomóc ma w zrozumieniu istoty tekstu.

W malarskiej części spuścizny autora *Wesela* najbliższy scenerii jest niewątpliwie pastel *Skarby Sezamu* (1897). Ukazana tam historia rozgrywa się w lesie, w którym drzewa uzyskują antropomorficzne kształty, a na grobli śpią nagie postaci kobiece – bajeczne rusalki. Krajobraz nie jest tu po prostu widokiem, lecz miejscem określonej akcji – historii o kwiecie paproci i zaklętych dukatach<sup>39</sup>. Jego samostność podporządkowana została narracji i działaniu magicznych sił, ukazanych w całej okazałości.

*Pejzaż jako samoistna siła* występuje w *Nocy listopadowej*. W scenie *Pod pomnikiem Sobieskiego* podchorążowie pod wodzą Goszczyńskiego oczekują na znak od Wysockiego, by pojmać Wielkiego Księcia. W ich rozmowie przeplatają się dwa motywy: nasłuchiwanie kroków i zachowania parku łaazienkowskiego:

#### GOSZCZYŃSKI

Wiatr dmie, że ogród cicho łka  
 za każdym liści szelestem... (...)

<sup>38</sup> S. Wyspiański, *Święty Stanisław [fragmenty]*, w: tegoż, *Dzieła zebrane...*, t. 11, s. 97 (w. 57–64).

<sup>39</sup> A. Zeńczak, *Narodowy aspekt przedstawień legendarnych i bajkowych w sztuce polskiej XIX wieku*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto*, Warszawa 1979, s. 55–56; Kępiński, op. cit., s. 86–94.

Zapada mgła. — — (...)  
Po drzewach jakaś arfa gra  
i ogród jęczy tłumem mar. (...)

1 GŁOS

Już idą...

GOSZCZYŃSKI

Słyszę.

3 GŁOS

To szum drzew.

1 GŁOS

Nie przyjdą.

GOSZCZYŃSKI

W ogród wstąpił czar. (...)

Gałązki obsiadł lśniący szron  
i coraz gęstsze smugi mgły. (...)

3 GŁOS

Mgieł gęstwa na ogród spada.

GOSZCZYŃSKI

Stoimy jako orłowie w chmurze.  
Drzewa szepcą — miotem gałęzi,  
a krzewy w słomianej uwięzi  
przystanąły, równie jako my,  
w oczekiwaniu i lęku.

3 GŁOS

Idą mgły.

GOSZCZYŃSKI

Wichr powiał szumem....

CHÓR

Ogród gada<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 8, Kraków 1959, s. 67–68 (*Pod posągami Sobieskiego*, w. 1–2, 7–8, 15–16, 19–20 i 33–39).

Park łażeniowski, z jednej strony, jest teatrem działań ludzkich, to na jego terenie rozegrać ma się jeden z pierwszych aktów zbrojnego czynu, z drugiej natomiast wie, jakiegoś utajonego życia – „gada”, „łka”, „jęczy”, „po drzewach jakaś arfa gra”, wstąpił weń „czar”<sup>41</sup>. Życie to toczy się niezależnie od działań podchorążych, czego najlepszym dowodem jest pojawienie się Kory i Demeter, niewidzialnych i niesłyszalnych dla powstańców. Czasem tylko odnaleźć można stany paralelne pomiędzy naturą a ludźmi, jak wówczas, gdy, zdaniem Goszczyńskiego, „krzewy w słomianej uwięzi / przystanęły, równie jako my, / w oczekiwaniu i lęku”. Ale i w tym przypadku zastosowane w wypowiedzi bohatera porównanie wskazuje jedynie na zamiar zestawienia ze sobą dwóch niezależnych od siebie rzeczywistości.

Ogród łażeniowski w dramacie jest przedstawiony w scenerii nocnej. To niewątpliwie ona pozwoliła mu zaistnieć w pełnej samodzielności. Noc bowiem przynosi niepewność. Trudno jest rozróżnić, co jest tylko szumem wiatru w gałęziach, a co odgłosem ludzkich kroków. Przyroda staje się samoistna, bo ma moc tworzenia ułudy. Goszczyński i Nabelak są przekonani, że Sobieski z pomnika ożył, że patrzy na nich „żywym okiem”, że „ręka mu drży”, że jego „koń się wspina”, choć być może:

To księżyc cień rzucił liści  
i cień liści przemknął po ramieniu<sup>42</sup>.

Wyróżnione kategorie pejzażu w twórczości Wyspiańskiego często się ze sobą przeplatały. Wystarczy spojrzeć na autorską okładkę *Nocy listopadowej* (il. 50), by stwierdzić, że ukazany tam krajobraz jest zarówno realnym widokiem parku (choć Pałac na Wodzie został mocno przestylizowany na grecką budowlę, a i jego oddalenie od Teatru na Wodzie zostało powiększone<sup>43</sup>), jak również pozbawioną ludzi samoistną całością, która jednak gotowa jest na przyjęcie aktorów jakiegoś dramatu. Podobnie *Widoki z okna pracowni na Kopiec Kościuszki* od-

<sup>41</sup> Zwróciła na to uwagę w kontrowersyjnej interpretacji dramatu A. Ziółowicz, „*Noc listopadowa*” – czas misterium, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 116.

<sup>42</sup> Wyspiański, *Noc...*, s. 70–71 (w. 40–58).

<sup>43</sup> W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa” Wyspiańskiego*, w: tegoż, *Studia i szkice literackie*, opr. Z. Stefanowska, A. Paluchowski, Warszawa 1983, t. 1, s. 321–322.

słaniają stale samoistne działanie natury. Natomiast *Pałuby na Plantach tańczące* w pełni przynależą do ostatniej z wymienionych kategorii pejzaży Wyspiańskiego. W obrazie tym człowiek byłby obcym wtrętem. Stojące przy alei latarnie nie tyle oświetlają drogę, co scenę, a rozgrywający się właśnie taniec słomianych istot skupiony jest na sobie. Nocne życie miasta nie wchodzi w przestrzeń ogrodu, zaś modelowy widz przez swe usytuowanie nie może być utożsamiony z odbiorcą realnym. Pogrążone w mrokach nocy Planty krakowskie żyją własnym życiem, podobnie jak warszawskie Łazienki.

Pastel Wyspiańskiego nie antycypuje więc *Wesela*. Jego sens da się wyjaśnić bez odwołania do tego utworu, o czym wiedział już Zdzisław Kępiński, pisząc, że *Chochóły* zrodził „bodziec odebrany prosto z natury (...). I autor ogranicza się do treści zawartych w skojarzeniu, nie objaśnia ich dalej, co pozwala na zachowanie świeżości i autentyzmu doznania”<sup>44</sup>. Zresztą poeta-malarz nie wszystkie słomą okryte krzaki utożsamiał z Chochółem jako „osobą dramatu”. W cytowanym już fragmencie wypowiedzi Goszczyński mówi o „krzewach w słomianej uwięzi”, które „przystanęły (...) w oczekiwaniu i lęku”. Ani słowa o chochołach, choć tekst *Nocy listopadowej* powstał po ukończeniu *Wesela*<sup>45</sup>.

Dodajmy jeszcze na koniec, że jeśli już konieczne trzeba zestawiać malowane *Pałuby* z jakimś tekstem, to bliżej niż do Chochoła, mającego nad ludźmi tajemną władzę usypiania, byłoby im właśnie do owych obwiązanych krzewów z Łazienek, które wszak zaprzestać musiały jakiegoś marszu czy tańca, by przystanąć „w oczekiwaniu i lęku”.

<sup>44</sup> Kępiński, op. cit., s. 109.

<sup>45</sup> Zob. komentarz L. Płoszewskiego w tomie zawierającym *Noc...*, s. 212–22.

## Witkacy: obraz i istnienie

W roku 1958 Bronisław Wojciech Linke narysował imaginacyjny portret Stanisława Ignacego Witkiewicza (il. 51)<sup>1</sup>. Przedstawia on dwie usytuowane obok siebie sylwetki autora *Nienasycenia*, na tle nieprzyjaznego krajobrazu z wyschniętą ziemią i uschniętymi drzewami. Ukazana na pierwszym planie postać w popiersiu ma spokojne, skupione oblicze myśliciela, twarz drugiej jest napięta, niespokojna i pełna pasji. To zdwojenie nie jest przypadkowe: Witkacy już swym przyjaciółom i znajomym wydawał się zagadkowy i niejednoznaczny. Raz robił wrażenie poważne, drugi raz błaznował, czasem zdawał się osobą tragiczną, czasem zaś komiczną. Łączył w sobie skrajne przeciwieństwa. „Istotnie, w tym wszechstronnie utalentowanym człowieku – malarzu, powieściopisarzu, dramaturgu, filozofie, publicyście – współistniało jakby dwóch ludzi, z których jeden uosabiał intelektualny apolliński pierwiastek, drugi poddany był dionizyjskim mocom. Jeden ponad przypadkowości życia wznosił się w wysokie rejony Czystej Formy, drugi bez reszty był w owym życiu zanurzony, zresztą nie bez poczucia winy”<sup>2</sup>.

W świetle powyższego cytatu i w zwierciadle namalowanego przez przyjaciela portretu, osobowość Witkacego prezentuje się jako nie-spójna i niejednorodna. Konstatację tę zdają się również potwierdzać liczne fotografie i autofotografie, ukazujące artystę w najrozmaitszych przebraniach. Na zdjęciach widzimy więc „Wujka z Kalifornii”, „Potwora z Düsseldorfu” czy „Profesora Pulverstona”. Także portret Linkego namalowany został z pomocą dwóch fotografii<sup>3</sup>. Zdjęcia mają

<sup>1</sup> I. Jakimowicz, *Witkacy – Chwistek – Strzemiński. Myśli i obrazy*, Warszawa 1978, s. 8.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości: Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986, il. 185–187, 195, 283–285, 293–295.

niewątpliwy aspekt komiczny, prowokują jednak równocześnie pytania znacznie poważniejsze: Gdzie znajduje się prawda o człowieku nakładającym coraz to inne przebrania? Która z jego licznych twarzy jest tą właściwą? Jedna czy wiele? Żadna czy wszystkie?

Podobne pytania rodzą się, gdy próbujemy zestawzić obrazy Witkacego z rozwijaną przez niego teorią malarstwa. „Czytając (...) jego wypowiedzi teoretyczne – pisał Tomasz Gryglewicz – a więc poruszając się po obszarach świadomej psychiki artysty, nie odnajdziemy żadnych wskazówek co do treści zawartych w obrazach. Brak takich wskazówek przypisać należy – z pewnością – (...) Witkacowskiej teorii Czystej Formy, odrzucającej interpretację treściową”<sup>4</sup>. Dualizm pomiędzy teorią i praktyką malarską Witkiewicza zauważał też Mieczysław Porębski. „Obrazy te można pojmować tak, jak to proponował sam autor: jako dramat «Czystej Formy», która zespala się w określone «masy kompozycyjne», to znów rozpada w nieczytelne strzępy i skręty; krzyczy celowymi dysharmoniami układów barwnych, atakuje dynamiką «napięć kierunkowych», to znów grzęźnie w płaskiej konturowości zawiłych, zornamentalizowanych «podziałów» i nie mniej płaskiej pstrokaciznie kolorów. Można jednak również patrzeć na obrazy Witkiewicza zupełnie inaczej: od strony wyładowującej się w gwałtownych konwulsjach treści (czego sam artysta programowo nie dopuszczał). Dostrzeżemy w nich wtedy obsesjonalną wizję dziwacznych, zwierzokształtnych tworów, łączących się w spotworniałą, skłóconą śmiertelnie, płynną i fantasmagoryczną egzystencję”<sup>5</sup>.

Rozdwojenie osobowości Witkacego objawia się w pęknięciu pomiędzy głoszonymi przez niego poglądami teoretycznymi a praktyką malarską. Podczas gdy świadomy, logicznie postępujący myśliciel z portretu Linkego tworzył formalistyczną teorię, postać cierpiąca oddawała na płótnie zawiłe zakamarki swej podświadomości. Z pomocą pism teoretycznych Witkacego historyk sztuki nie jest w stanie zrozumieć ikonograficznej zawartości obrazów, rozprawy odpowiadają bowiem wyłącznie formalnej stronie dzieł. Wprawdzie Witkacy malował fantastyczne kompozycje z ogromną ilością przerażających i groteskowych potworów, ale w *Nowych formach w malarstwie*, swym głównym traktacie estetycznym, pisał, że ikonografia nie ma żadnego związku

<sup>4</sup> T. Gryglewicz, *Kuszenie Witkacego*, „Folia Historiae Artium” 22, 1986, s. 128.

<sup>5</sup> M. Porębski, *Miejsce Witkacego*, w: tegoż, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 209.

z istotą „czystej sztuki”. Przedstawienia realistyczne służyć mają wyłącznie dobremu „ujęciu formy”, pomagają jedynie przy budowaniu obrazu jako „Czystej Formy”. Są niezbędne jako tworzywo dzieła, gdyż Witkiewicz był przeciwnikiem malarzkiej abstrakcji<sup>6</sup>.

Historyk sztuki z natury pragnie jednak dociec znaczenia ikonograficznego analizowanych obrazów. W przypadku Witkacego owo rutynowe pytanie o sens namalowanych motywów i tematów należałoby jednak przeformułować. Odkrywając rozbieżność między teorią a praktyką, zastanowić się najpierw trzeba nie nad znaczeniem poszczególnych dzieł, lecz nad problemem, dlaczego artysta malował więcej, niż pozwalała na to rozwijana przez niego teoria.

Stwierdzenie, że osobowość malarza nie była spójna, wyjaśnia niewiele. Aby odwołać się do psychiki twórcy jako ostatecznej instancji, trzeba by bowiem najpierw mieć pewność, że Witkacy nie był świadomy tego, iż malował więcej, niż pozwalała na to jego teoria. Spróbować więc trzeba inaczej: od postawienia pytania o relacje pomiędzy koncepcją Czystej Formy a osobowością autora *Szewców*.

Teoria Czystej Formy nie dotyczy związków pomiędzy formą a ikonografią konkretnych dzieł. Jej jądrem jest ontologiczna tajemnica obrazu, istota sztuki jako takiej.

Rozprawa *Nowe formy w malarstwie* rozpoczyna się od następującego zdania: „Istnienie jest jedno i tożsamy jest ze sobą”<sup>7</sup>. By zrozumieć, co oznacza owo stwierdzenie, powrócić trzeba do zdjęć Witkacego i portretu Linkego. Pokazują one rozmaite wcielenia tego samego człowieka. Czy można zatem powiedzieć, że we wszystkich uchwyconych wcieleniach jest to ta sama osoba? W polemice, którą Witkacy toczył z Leonem Chwistkiem, czytamy: „Gdyby nie podstawowa jedność osobowości identycznej ze sobą, nie moglibyśmy tej różnorodności zaklasyfikować i obserwować. Ktoś, który mówi: «czyż w dzieciństwie byłem tym samym człowiekiem», mówi tak tylko dlatego, że jego dzieciństwo – mimo obcego zabarwienia – jest na pewno *jego* dzieciństwem i nie może go z czymś innym pomieszać. Nawet ktoś cierpiący na rozdwojenie jaźni (naczelnik stacji Orłowski w po-

<sup>6</sup> S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: tegoż, *Nowe formy w malarstwie, szkice estetyczne, teatr*, red. J. Leszczyński, Warszawa 1974 (S.I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*), s. 34–36.

<sup>7</sup> Tamże, s. 5.



wieści Reymonta np.) w *każdej ze swych dwóch osobowości po kolei* jest identyczny ze sobą jako takim właśnie w danej chwili. Bez ciągłości osobowości nie ma i nie może być istnienia<sup>8</sup>. W ciągu całego swego życia człowiek ma poczucie, że stale jest tym samym ja. Pomiedzy małym dzieckiem a dorosłym zachodzi różnica pozycji społecznej, doświadczenia, wykształcenia i sposobu myślenia, ale dla każdego z nas są to jedynie odmienności zewnętrzne, wynikające z osobistej historii. Człowiek jest ze sobą tożsamy, choć jednocześnie zmienia się, różnie reaguje w zależności od sytuacji, a zatem w pewien sposób ma niejedno oblicze.

Ma to daleko idące konsekwencje dla pojęcia istnienia. „Pojęcie Istnienia – kontynuuje Witkacy – implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną. Wielość Istnień Poszczególnych jest zasadniczym prawem istnienia. (...) Wielością Istnienia Poszczególnego jest wielość jakości, ich następstwo w trwaniu i współczesność w rzeczywistej jego przestrzeni<sup>9</sup>. Logiczną konsekwencją tożsamości Istnienia jest zasada jedności w wielości. Pojęcie Istnienia implikuje wielość, gdyż absolutna jedność byłaby jedynie niezróżnicowaną, jednorodną „masą”, która z racji swej całkowitej homogeniczności byłaby nie do odróżnienia od Absolutnej Nicości.

Nasz świat jest zróżnicowany. Dzięki temu pojawić się może wielość Istnień Poszczególnych, czyli ludzi także będących jednością siebie i wielością swych zachowań, reakcji, myśli. Każdy człowiek odczuwa jedność swojej osobowości i swojej jaźni. Doświadczenia te wskazują, że pod wielością masek i oblicz ukrywa się wspólne źródło: nasze ja. Człowiek może być raz dobry, a raz zły, bez zatraty swojej identyczności. Witkacy nazywa to „Tajemnicą Istnienia”<sup>10</sup>. Tajemnica owa otwiera przed nami metafizyczną głębię. Doświadczając jedności w zróżnicowaniu, wychodzimy od przeżyć życiowych, ale szybko je opuszczamy, wkraczając na teren dociekań ontologicz-

<sup>8</sup> Tenże, *Leon Chwistek – demon intelektu*, w: tegoż, *O idealizmie i realizmie, pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, red. B. Michalski, Warszawa 1977 (S.I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*), s. 184–185

<sup>9</sup> Tenże, *Nowe formy...*, s. 5. – Zob. także: tegoż, *„Główniak” i jego streszczenie 1917–1933. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia 1917–1932*, w: tegoż, *O idealizmie...*, s. 420–424.

<sup>10</sup> Tenże, *Nowe formy...*, s. 6.

nych. Docieramy w ten sposób do najgłębszej zasady bytu, do jedności istnienia i jego równoczesnego zróżnicowania. Przeżycie takie nosi w terminologii autora *Nowych form w malarstwie* miano „uczucia metafizycznego”<sup>11</sup>.

W świetle powyższych rozważań należy uznać fotograficzne portrety Witkacego za manifestację zasady jedności w wielości. Pokazują one możliwości metamorfozy konkretnego człowieka, ale i wytyczają granice owych przemian. Wszystkie pozy i miny, które obserwujemy na zdjęciach, z jednej strony maskują istotę osobowości Witkacego, z drugiej jednocześnie ją wyrażając, bo w każdej z nich występuje to samo Istnienie Poszczególne<sup>12</sup>. Im więcej maskowania, tym więcej własnego ja, gdyż, zgodnie z powszechnie przyjmowaną w epoce nowoczesnej ekspresywistyczną koncepcją prawdy o człowieku, by w ogóle być sobą, trzeba to objawiać na zewnątrz<sup>13</sup>. Zresztą już w starożytności zdawano sobie sprawę, że istotą człowieka jest maska, *prosopon*, która tyleż zakrywa twarz aktora w teatrze, co i objawia istotę odtwarzanej przez niego roli. Stąd od słowa *prosopon* uczyniono łaciński termin *persona*, czyli osoba<sup>14</sup>.

„Dla mnie metafizycznym przeżyciem – pisał Witkacy – będzie pojmowanie bezpośrednie Tajemnicy Istnienia na tle spotęgowanego uczucia jedności osobowości i przeciwstawienia się Istnienia Poszczególnego (żywego stworu) reszcie nieskończonego Istnienia. Tu leżą *źródła religii, filozofii i sztuki*, które są różnymi formami «załatwienia się» człowieka z metafizycznym przerażeniem i zdziwieniem nad dziwnością Bytu (...) – to są przeżycia metafizyczne prawdziwe”<sup>15</sup>. A zatem przeżycie Tajemnicy Istnienia rodzi sztukę, religię

<sup>11</sup> Tamże, s. 8–9; tenże, *Uczucia metafizyczne*, w: *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, red. J. Leszczyński, Warszawa 1976 (S.I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*), s. 29.

<sup>12</sup> U. Czartoryska, *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Cóż robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 246–249.

<sup>13</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 677–721.

<sup>14</sup> M. Mauss, *Pojęcie osoby*, tłum. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 2001, s. 377–379; N. Lobkowicz, *O pojęciu osoby*, w: tegoż, *Czas kryzysu, czas przełomu*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1996, s. 92–93.

<sup>15</sup> Witkiewicz, *Leon Chwistek...*, s. 184 (podkr. moje – W. B.). – Zob. też: P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej S.I. Witkiewicza*, Poznań 1985, s. 34.

i filozofię. To one – każda na swój sposób – wychodząc od „uczucia jedności osobowości”, próbują odpowiadać na podstawowe pytania dotyczące natury człowieka i świata.

Gdy człowiek odkrywa, że pomimo wszystkich co dzień nakładanych masek i z powagą odgrywanych ról społecznych stale jest tym samym ja, gdy stwierdza, że wszelkie dobre i złe czyny podejmuje jako ta sama osoba, zadaje sobie pytanie, jak taki stan w ogóle jest możliwy. Myśl ludzka porzuca świat praktyczny i zaczyna kierować się ku sprawom fundamentalnym. Stąd blisko już do totalnego problematyzowania ludzkiej egzystencji. „Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? w tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? w tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? dlaczego w ogóle istnieję? mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest? mogłaby przecież być Absolutna Nicość, niewyobrażalna nawet w postaci pustej przestrzeni, bo przestrzeń jest tylko jedną z dwóch stron dwoistej formy Istnienia, a nie Nicości? jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem?”<sup>16</sup> Wraz z tymi pytaniami rodzi się „niepokój metafizyczny”. Jest to stan „uwolnionego od praktycznych celów niepokoju życiowego i leżącego u jego podstawy «metafizycznego uczucia», jako «bezpośrednio danej jedności osobowości» w terminach ostatecznych i niesprawdzalnych”<sup>17</sup>.

Racjonalną odpowiedź na „niepokój metafizyczny” daje filozofia poprzez analizy metafizyczne<sup>18</sup>. Ale odpowiedź taka nie wszystkich satysfakcjonuje. Niepokój o sensowność świata i człowieka, o *raison d'être* całego stworzenia, kieruje uwagę na Boga jako gwaranta stabilności bytu i logiki istnienia<sup>19</sup>. W ten sposób rodzi się religia. I ona jednak nie rozwiązuje całkowicie problemu „niepokoju metafizycznego”. Poczucie Tajemnicy Istnienia – pisze Witkacy – byłoby bowiem tajemnicą nawet dla demona „znającego wszystkie związki całości istnienia”<sup>20</sup>. Doświadczenie jedności w wielości jest za każdym razem specyficznym przeżyciem, niemożliwym do pełnej racjo-

<sup>16</sup> Witkiewicz, *Nowe formy...*, s. 7.

<sup>17</sup> Witkiewicz, *O stosunku religii do filozofii. Uczucia metafizyczne jako podstawa uczuć religijnych i rozważań filozoficznych*, w: tegoż, *O idealizmie...*, s. 80.

<sup>18</sup> Tenże, *Nowe formy...*, s. 119–120.

<sup>19</sup> Tenże, *O stosunku...*, s. 80

<sup>20</sup> Tenże, *Nowe formy...*, s. 7.

nalizacji. Każdy człowiek odbiera je na inny nieco sposób, gdyż Tajemnica ta dotyka go w jego najgłębszej istocie<sup>21</sup>.

Ta niemożność racjonalizacji Tajemnicy Istnienia prowadzi człowieka ku sztuce. Sztuka bowiem nie tyle wyjaśnia, co *przedstawia* owo metafizyczne misterium. Posługując się formą malarską, akcją dramatyczną, dźwiękami, nie dokonuje intelektualnej obróbki metafizycznego doświadczenia, jego redukcji do serii abstrakcyjnych twierdzeń, lecz zachowuje je w całej konkretności, nie ztraca jego specyficznych cech. Bierze się to stąd, że dzieło sztuki samo jest jednością w wielości. Skoncentrujmy się na dziele malarskim. Obraz zbudowany jest z szeregu plam barwnych, połączonych logiką kompozycyjną i kolorystyczną. Dobre malowidło jest przemyślanym połączeniem kształtów i harmonią barw. Witkacy wyjaśnia to na przykładach (il. 52). Kompozycje 1 i 2 zbudowane są z identycznych form, jedynie inaczej pokolorowanych. W obu przypadkach można czarne i szare plamy potraktować jako „temat” dzieła, podczas gdy pozostałe (tzn. białe) stanowią jedynie uzupełnienie. Te drugorzędne formy są jednak dla jedności kompozycji absolutnie niezbędne. Gdy się je usunie, jak to ma miejsce w kompozycji 3, wrażenie kompletności i „zamknięcia” dzieła znika. Także niewielka forma A, umieszczona w lewym dolnym rogu, ważna jest dla wyważenia całego układu. Również jej zniknięcie powoduje rozbitcie jedności całej kompozycji.

Podobną rolę odgrywają też kolory. Ich harmonia lub dysharmonia czyni obraz „skończonym” bądź „nieskończonym”<sup>22</sup>. Obraz nie jest więc wtedy dobry, gdy jego temat zostanie oddany realistycznie, lecz tylko wtedy, gdy przedstawiona scena ma charakter zamkniętej, dobrze zbudowanej i kolorystycznie wyważonej kompozycji. Dzieje się tak, gdy „nastąpi całkowanie wielości w jedność, bez żadnych ubocznych względów, a jedynie na tle czysto formalnej, bezpośrednio działającej konstrukcji (...) przedmiotów i zjawisk”<sup>23</sup>. Obraz zatem nie przypomina okna na świat, jak chciał Leone Battista Alberti, lecz jest „powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku” (Maurice Denis)<sup>24</sup>. Istota malarstwa zawiera się w możliwo-

<sup>21</sup> Tamże, s. 37.

<sup>22</sup> Tamże, s. 52–73. – Zob. też: Piotrowski, op. cit., s. 39–44.

<sup>23</sup> Witkiewicz, *O „Czystej Formie”*, w: tegoż, *O znaczeniu filozofii...*, s. 40.

<sup>24</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1963 (Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, t. 13), s. 19; M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu*

ści tworzenia owych formalno-barwnych kompozycji, dających w odbiorze poczucie pełni i głębokiego estetycznego zadowolenia.

„Taką samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie – pisał Witkacy – nazywam Czystą Formą”<sup>25</sup>. Zgodnie z cytowanym powyżej zdaniem autora, Czysta Forma nie jest niczym innym jak jednością w wielości, scala ona bowiem w nierozdzielną, zamkniętą całość szereg plam barwnych. Co jednak powoduje, że pewien zespół form staje się jednością? Witkacy odpowiadał: „Może to brzmieć paradoksalnie, lecz twierdzimy, że warunkiem głębokiego, estetycznego zadowolenia jest niemożność pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością”<sup>26</sup>. Czysta Forma jest więc tajemnicą. Skoro jednak tak, to zbliża się ona do tajemnicy metafizycznej jedności w wielości. Dlatego sztuka wzbudzać może uczucia metafizyczne, zbliżone do poczucia jedności ja. Dzieło sztuki można więc potraktować jako *ekwiwalent* istnienia, jako przedstawienie istoty bytu za pomocą środków artystycznych<sup>27</sup>. Przedstawienie, które samo będąc tajemnicą, gdyż nie potrafimy w pełni racjonalnie odpowiedzieć, dlaczego dana kombinacja barw i kształtów daje poczucie całkowitej jedności, nie zatracą istoty Tajemnicy Istnienia, lecz jedynie ją na sobie właściwy sposób wyraża czy opisuje. Jak bowiem pisał Władysław Stróżewski, sztuka jest „interpretującym stwarzaniem na nowo, powoływaniem nowego, autonomicznego bytu, który jakości interpretowane przenosi – po pierwsze – w inny wymiar i – po drugie – nadaje im nową wartość (...). Ponadto, odrywając je niejako od ich «światowych» uwarunkowań, w których wyrosły, nadaje im postać możliwie najczystsza (...), by w nim i poprzez niego mogły się objawić”<sup>28</sup>.

---

(1890), tłum. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, opr. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1973, s. 74. – Szerzej na ten temat w następnym rozdziale.

<sup>25</sup> Witkiewicz, *O „Czystej Formie”...*, s.40.

<sup>26</sup> Tenże, *Nowe formy...*, s. 16.

<sup>27</sup> R. Linkowski, *Metafizyczny naturalizm estetyki Czystej Formy*, „Studia Estetyczne” 12, 1975, s. 270.

<sup>28</sup> W. Stróżewski, *Czas piękna*, w: *Melos – Logos – Etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987, s. 65. W tekście mowa jest jedynie o muzyce, ale charakterystykę bez kłopotu rozszerzyć można na sztukę w ogóle.

Koncepcja sztuki jako ekwiwalentu istnienia stanowi – jak się wydaje – jądro Witkacowskiej teorii estetycznej. Pozwala ona przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, czym jest obraz. Wyjaśnia też miejsce ikonografii i tzw. „treści literackiej” w dziele malarskim. Czysta Forma nie jest „pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi”, ale „życiowe składniki stanowią” w niej „element drugorzędny”<sup>29</sup>. Malarz ma zatem prawo malować wszystko, co podpowiada mu jego świadomość i podświadomość, może „wywalać” na płótno całe „bebechy”, pod tym jednak warunkiem, że strona tematyczna służyć będzie właściwemu ujęciu formy. „W malarstwie podobieństwo części kompozycji do pewnych przedmiotów będzie nadawać im napięcia kierunkowe”<sup>30</sup>. A zatem rzeczą tematu dzieła jest wspomagać układ formalny.

To jednak nie wyjaśnia ostatecznie, dlaczego Witkacy tak gwałtownie walczył z „literaturą” w malarstwie. Problem ów prowadzi nas ku dziejom teorii sztuki.

Połączenie filozofii, religii i sztuki pojawiło się w myśli europejskiej w 1 połowie XIX wieku, najpierw u Schellinga, a w pełni u Hegla<sup>31</sup>. Zdaniem berlińskiego filozofa, wszystkie trzy przejawy ducha absolutnego zmierzają do jednego celu, a mianowicie do wyrażenia pełnej prawdy. Filozofia czyni to za pomocą pojęć, religia poprzez bezcielesne wyobrażenia, sztuka natomiast – poprzez widzialną formę<sup>32</sup>. Ale forma jako forma nie znaczy nic, służy ona jedynie jako budulec dla dobrego ujęcia wzniosłej treści. Dzięki niej możliwe jest stworzenie ideału, czyli „konkretnej postaci zrodzonej z subiektywnego ducha, w której naturalna bezpośredniość jest tylko znakiem idei”<sup>33</sup>. Forma dla Hegla jest niczym więcej jak materialną powłoką, niezbędną dla przedstawienia idei w postaci cielesnej. Powinna być ona piękna, bowiem tylko w ten sposób można adekwatnie ująć wielką i istotną treść, a zatem prawdę absolutną.

<sup>29</sup> Witkiewicz, *O „Czystej Formie”...*, s. 40.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> K. Kuypers, *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*, Amsterdam 1972 (Verhandlungen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, t. 77/3), s. 155–157.

<sup>32</sup> Ch. Taylor, *Hegel*, Frankfurt/M 1978, s. 607–628.

<sup>33</sup> G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990, § 556 (s. 558–559).

Koncepcja ta w prostej linii prowadziła do nadania sztukom przedstawiającym literackiego charakteru. Liczyła się w pierwszym rzędzie ikonografia, forma zaś o tyle, o ile wyrażała temat w piękny sposób. Gdy z tego punktu widzenia spojrzymy na obrazy Witkacego, odkryjemy w nich rozmaite anegdoty. Na płótnach coś się dzieje, ukazane są jakieś postaci, bliżej nieokreślone monstra, które ze sobą walczą, rozmawiają. Ale istotą Witkacowskiej ikonografii nie jest tematyka prowadząca do objawienia wzniosłej treści i prawd absolutnych. „Czytanie” dzieł autora *Szewców* prowadzi do absurdu, do odkrycia, że literacka strona jego malowideł jest co najwyżej żartem.

W obrazach tych nie ma także dobrego oddania natury. Przedstawione postaci są nierzeczywiste, a barwy położone nielogicznie, gdy patrzeć z naturalistycznego punktu widzenia. Można w tym widzieć polemikę z teorią sztuki ojca artysty. Stanisław Witkiewicz widział w malarstwie nie środek do oddawania wzniosłych idei, lecz sztukę właściwego przedstawiania realnego świata. Obraz był dla niego dobry, jeżeli prawidłowo oddawał oświetlenie, koloryt pejzażu, ułożenie postaci w przestrzeni<sup>34</sup>. W dziełach syna nie ma tak pojętego realizmu. Są one *autonomiczne*, w więc nie przedstawiają wiernie rzeczywistości, lecz tworzą swój własny świat.

Obecnie możemy spróbować odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Witkacy tak ostro występował przeciw tematycznej stronie dzieła sztuki. Stawką była nowa koncepcja obrazu. Dla naszego malarza sztuka, religia i filozofia wyrażały ten sam problem – Tajemnicę Istnienia. Ale sztuka czynić to miała inaczej niż w teorii Hegla, Tajemnica Istnienia zawierać się bowiem miała w formie, nie zaś we wzniosłej treści. Nie chodziło także o żadną postać naturalizmu. Można powiedzieć więcej: absurdalność ikonografii i programowy antynaturalizm dzieł Witkacego miał oznaczać, że istota obrazów leży gdzie indziej, a mianowicie w sferze formalnej.

„Literacki” i mimetyczny bezsens obrazów Witkacego prowadzi do stwierdzenia, że poza formą nie mają one żadnego znaczenia. Natomiast pojmowane jako forma właśnie, sięgają metafizycznej głębi – obrazują fundamentalne misterium: Tajemnicę Istnienia. Tajem-

<sup>34</sup> M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, s. 180–195.

nicę tę oddać może wyłącznie forma. Pokazuje to znakomicie przywołany na początku podwójny portret Witkacego. Widzimy na nim dwie postaci artysty, choć w rzeczywistości był tylko jeden Witkacy. Jedynie Czysta Forma, będąc jednością w wielości stanowić może wizualny ekwiwalent niespójnej osobowości, należącej przy tym do jednego ja. Płaszczyznę obrazu pokrywa się bowiem barwnymi plamami tak, by osiągnąć jedność rozmaitych, często przeciwstawnych sobie kształtów i kolorów.



## Tadeusz Kantor: obraz jako śmiertelna pułapka

W *Historii naturalnej* opowiada Pliniusz Starszy o współzawodnictwie jakie toczyli pomiędzy sobą w IV w p.n.e. dwaj malarze: Zeuksis z Heraklei i Parrazjos. „Ten ostatni wdał się podobno w zawody z Zeuksisem i kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak ładnie, że na scenę przylatywały ptaki, on sam okazał płótno, namalowane z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, żeby usunął wreszcie płótno i pokazał obraz. Kiedy zrozumiał swą pomyłkę, ustąpił pierwszeństwa szczerze zawstydzony bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrazjos zaś Jego, artystę”<sup>1</sup>.

Opisane przez Pliniusza zdarzenie unaocznia powracające raz po raz marzenie, by sztukę upodobnić do rzeczywistości. Malować jak żywe – oto tęsknota, której mitycznym ucieleśnieniem stały się dzieła obu antycznych malarzy. Malować jak żywe, czyli ludzi, zwodzić zacierając granice pomiędzy tym co realne, a tym, co stworzone ręką artysty. Tęsknota taka w postaci ekstremalnej jest tęsknotą Pygmaliona proszącego Afrodytę, by posąg kobiety z kości słoniowej ożył. Sztuka wyprzeć się pragnie swej „sztuczności” i wejść chce w przestrzeń życia.

Całkowite wejście sztuki w obszar życia oznaczałoby jednak jej koniec. Ożywiony nadprzyrodzoną mocą posąg staje się człowiekiem, tracąc swój poprzedni status ontologiczny: nie można bowiem być jednocześnie istotą żywą i wytworem artysty. I dlatego sztuka naśladowująca cofa się przed tą ostateczną konsekwencją, a jej celem pozostaje łudzenie, upodobnianie tego, co przedstawia do rzeczywistości, tak jednak, by odbiorca nie mylił się bezpowrotnie. W pełnym podzi-

---

<sup>1</sup> Pliniusz Starszy, *Historia naturalna (wybór)*, XXXV, 64–66, tłum. i komentarz I. i T. Zawadzcy (Biblioteka Narodowa, Seria II, Nr 128), Wrocław 1961, s. 394.

wu okrzyku „jak żywe!”, jaki wydaje widz na widok dzieła podobnego winogronom Zeuksisa, mieści się zarówno reakcja na perfekcyjne wprowadzenie w błąd (obecne w słowie „żywe”), jak i świadomość iluzji stwarzanej przez obraz – jest ono jedynie *jak* rzecz realna.

Estetyczna przyjemność dostarczana przez malarską iluzję zasa-  
dza się w konsekwencji na świadomości bycia łudzonym. Widz od-  
czuwa zadowolenie wtedy dopiero, gdy odkryje, że rzeczy, które wziął  
za realne, są w rzeczywistości namalowane. Zeuksis nie wcześniej  
uznał przewagę Parrazjosa niż w momencie, gdy poznał swój błąd.  
Wartość naturalizmu ocenić można jedynie wówczas, gdy się wie, że  
łudzące swym wyglądem owoce lub płótno wykonane zostały ręką  
artysty na płaskiej powierzchni za pomocą farb. Okrzyk „jak żywe!”  
jest więc przede wszystkim wyrazem uznania dla sztuki malarza  
potrafiącego z taką celnością przedstawić w obrazie rzeczywistość.

Kunst ten wynika z podporządkowania warsztatu sprawie od-  
twórczego realizmu. „Harmonia barw”, pisał Stanisław Witkiewicz,  
„wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe lub powszednie. Po Wa-  
terloo czy po majówce zwykłych filistrów słońce zachodzące nie przy-  
brało zielonego koloru, tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za  
chmurami”<sup>2</sup>. Te słowa są podstawą malarskiej prawdy rozumianej  
jako zgodność obrazu z tzw. obiektywną rzeczywistością. Artysta  
wszystkie swe zdolności podporządkować musi tak rozumianej praw-  
dzie i dążyć do malowania zgodnie z „naturą”.

To malowanie zgodnie z „naturą” nie jest jednak proste. Wyobraź-  
my sobie następującą sytuację: artysta zaopatrzony w zagruntowa-  
ne i rozpięte na sztalugach płótno lub czystą kartkę szkicownika  
staje „wobec natury”. Przed jego oczami pojawia się z jednej strony  
piękny widok świata, bądź siedząca postać ludzka, bądź specjalnie  
zakomponowany zestaw przedmiotów, z drugiej zaś, płaski prostokąt  
podobrazia. Zadaniem twórcy jest przeniesienie to, co się widzi (pej-  
zaż, osobę, scenę rodzajową, martwą naturę) na płótno lub papier za  
pomocą farb i pędzla, ołówka, kredki czy węgla.

Jak dokonuje on tego? Akt malowania pozornie wydaje się banal-  
ny: w przestrzennym *continuum* otaczającego świata artysta dostrze-  
ga najpierw interesujący go obiekt, np. drzewo. Następnie trójwy-

---

<sup>2</sup> S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971 (S. Witkiewicz, *Pisma wybrane*, opr. M. Olszaniecka, t. I), s. 52.

miarową bryłę tego drzewa, wielość jego barwnych, mięsistych liści, chropawy pień, oddaje po prostu na płaszczyźnie obrazu za pomocą plamek i kresek.

Czy jest to jednak rzeczywiście czynność banalna? Czy dzieje się to tak „po prostu”? Popatrzmy: po jednej stronie bogactwo materii, jej przestrzenność, ogromna wielorakość jakości dotykowych, barwnych – po drugiej zaś kawałek kartki czy płótna i uboga jednolitość środków: płaskie kleksy farb lub ascetyczne kreski ołówka. Pomiedzy drzewem prawdziwym a drzewem namalowanym pozornie nie ma związku. Malarz nie oddaje dosłownie i „po prostu” mięsistości liści czy chropowatości kory, nie potrafi „odrobić” ich naturalnej faktury czy materialnej specyfiki.

Co zatem artysta robi malując lub rysując? W roku 1910 George Braque powiedział: „Nie potrafię sportretować kobiety w całym jej naturalnym powabie. Nie mam zdolności. Nikt nie ma. Muszę zatem stworzyć nowy rodzaj piękna, piękno, które objawi mi się w terminach objętości, linii, masy, wagi i poprzez to piękno *interpretować* [podkr. moje – W.B.] moje subiektywne wrażenie. Natura jest po prostu pretekstem dla dekoracyjnej kompozycji, plus uczucie. Ona sugeruje emocję, a ja tłumaczę tę emocję na sztukę. Chcę odsłonić Absolut, a nie jedynie faktyczną kobietę”<sup>3</sup>.

Malarz malując lub rysując *interpretuje*. Co to jednak bliżej oznacza? Jak wnikliwie zauważył Władysław Stróżewski, termin „interpretacja” składa się z dwóch łacińskich członów: *inter* i pochodnej od *pretium*, z których pierwsze znaczy „pomiędzy”, drugie zaś – „cena, wartość, opłata, nagroda”. Interpretacja zatem rozumiana być może „nie tylko jako odsłanianie nieznanego poprzez znane (zwłaszcza poprzez analizę znanego), ale i jako szczególne «porównywanie» jednego z drugim, albo lepiej: wartościowanie jednego poprzez drugie. Interpretacja w tym znaczeniu oznacza więc pewnego rodzaju «przekład» jednej wartości na inną, dokonywany zazwyczaj z określonego punktu widzenia i wedle ściśle przyjętych z góry kryteriów. Zadaniem interpretatora jest te kryteria określić i być im wiernym”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Cyt. za: M. Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Wirklichkeit*, w: tegoż, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, s. 19.

<sup>4</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie i interpretacja*, w: *Servo veritatis*, red. W. Stróżewski, Kraków 1988, s. 266–267.

Malarz interpretując dokonuje więc przekładu. Wartości dostrzeżone w rzeczywistości oddaje za pomocą jakości artystycznych: objętości, linii, mas, kolorów. Tworzy w ten sposób odpowiednik naturalnego świata, a dokładniej: piękny odpowiednik piękna świata. W procesie tym uczestniczą: oko artysty, jego pobudzone przez piękno uczucia oraz intelekt, który zabarwioną emocjonalnie wizję tłumaczy na język sztuki. Powstały obraz czy szkic staje się artystycznym *ekwiwalentem* realnej rzeczywistości, tworem zapośredniczonym przez osobowość twórcy.

Skoro jednak malarz interpretuje, skoro dokonuje przekładu, czynić to musi z określonego punktu widzenia. I tak jest rzeczywiście: bogactwo natury artysta zawsze postrzega pod pewnymi tylko kątami. Może to być widzenie perspektywiczne lub nastawienie na bogactwo barw, impresja chwilowego oświetlenia lub trwanie brył w przestrzeni, może też być subiektywna ekspresja koloru albo nastrój emanujący z wnętrza czy krajobrazu. Tak czy inaczej obraz zawsze pokazuje jedynie wycinek tego widowiska, które, mówiąc słowami Paula Cézanné'a, „*Pater Omnipotens Aeternae Deus* roztacza przed naszymi oczami”, wycinek wybrany przez artystę.

Interpretacja to pewien sposób „porównywania”. W malarstwie porównywanie to polega na uzgodnieniu środków artystycznych z określonym widzeniem świata. Czy są to jednak wszystkie warunki, które muszą być spełnione przy malowaniu?

Jak się wydaje, istnieje jeszcze jeden i to niezwykle ważny. Gdy bowiem malarz „interpretuje”, to trójwymiarową wizję, w której jest zanurzony, przenieść musi na ograniczoną, dwuwymiarową powierzchnię kartki lub płótna. A powierzchnia ta rządzi się swoimi prawami. „Dla niewtajemniczonego może to brzmieć dziwnie, pisał Wasilij Kandinsky, każdy jednak artysta na pewno przyzna, że odczuwa, choćby nieświadomie, żywe tchnienie nie naruszonej jeszcze PO [= płaszczyzny obrazu – W.B.], że mniej lub więcej świadomie czuje swą odpowiedzialność w stosunku do niej, że zdaje sobie sprawę z tego, iż lekkomyślne pogwałcenie jej ma w sobie coś ze zbrodni. Artysta «zapładnia» ją i wie, jak posłusznie i pokornie PO przyjmuje właściwe i prawidłowo uporządkowane elementy. Ten prymitywny wprawdzie, żywy jednak organizm przekształca się na skutek właściwego traktowania w organizm nowy, już nie tak pry-

mitywny – przeciwnie, wykazujący wszelkie cechy organizmu rozwiniętego”<sup>5</sup>.

Malarz chcąc przełożyć wizję na język sztuki napotyka na płaszczyźnie obrazu. Płaszczyzna ta, o określonych wymiarach i kształcie, czeka na niego, zdolna przyjąć każdą linię, punkt czy plamę. To pełne napięcia wyczekiwanie kończy się wraz z pierwszym ruchem artysty. „Odczuwana podobno przez artystów – pisze Wojciech Suchocki – swoista emocja w obliczu pustego pola płótna, na którym mają zaszczyt zacząć malować, bierze się zapewne z poczucia, że nie jest się tu panem lub, jak kto woli, z nieznamości rozmówcy, nawet tak bliskiego, z wiedzy, że jedna położona w polu kreska czy plama wszczyną grę, a więc rezultat jest niewiadomy, utrwalony stan zupełnie inny, choć w istocie tożsamy”<sup>6</sup>. Każdy odcisnięty na płaszczyźnie ślad, nawet najdrobniejszy punkcik, organizuje ją już jakoś i określa. „PO” staje się od tej chwili zarodkiem kompozycji, a praca artysty przybiera charakter sporu – dyskusji toczonej przez niego pomiędzy modelem i podobrazem, dyskusji o rodzaj i sposób przekładu, który stać się ma dziełem sztuki.

Tak dzieje się zawsze i *każde* dzieło przedstawiające ma zarówno swoją warstwę formalną, jak też warstwę „zrekonstruowanych wyglądów”. Nie mniej jednak, choć właśnie od sposobu zabudowy podobrazia zależy możliwość ukonstytuowania się przypominających rzeczywistość wyglądów, nasz nawyk percepcyjny prowadzi do dostrzeżenia jedynie warstwy tematycznej obrazu. Zaś dzieje się tak dlatego, gdyż zazwyczaj celem dzieła „realistycznego” jest „coś przedstawiać”.

W obrazie Zeuksisa interesujące były tylko winogrona, a w malowidle Parrazjosa naturalistycznie oddane płótno. Niemniej jednak istota łudzenia polega, jak już pisaliśmy, na świadomym wprowadzaniu w błąd. Iluzja jest pełną dopiero wtedy, gdy odbiorca wie, że postrzegane przez niego przedmioty są jedynie naturalistycznie namalowane. Nawet więc naturalizm odsyła do warstwy formalnej dzieła. Dlatego też zrodzić się mogło pytanie: co stanowi jądro obrazu – temat czy forma?

<sup>5</sup> W. Kandynski, *Punkt, linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 129.

<sup>6</sup> W. Suchocki, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W drodze” 7 (191), 1989, s. 43.

Maurice Denis napisał w roku 1890: „Obraz zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”<sup>7</sup>. Te słowa wskazują na zwrot ku autonomii dzieła, na zdanie sobie sprawy z wagi samej formalnej struktury każdego tworu artystycznego. Oznaczało to jednocześnie odejście, w sposobie odbioru sztuki, od prymatu „widzenia rozpoznającego”, dostrzegającego jedynie wyglądy, na rzecz współdziałania tegoż z „widzeniem widzącym”, poruszającym się w warstwie formalno-kompozycyjnej<sup>8</sup>. Celem artystów stało się przede wszystkim tworzenie dzieła, a w drugim rzędzie dopiero – oddawanie natury. Warstwa bowiem formalna, jej „antynaturalizm” (namalowany liść jest przecież tylko kleksem pigmentu, a nie tworem przestrzennym i organicznym), przeczą możliwości tworzenia iluzji rzeczywistości. A jeśli już nie przeczą (bo jednak np. u Jana van Eycka namalowana materia jest „jak prawdziwa”), to przynajmniej pokazać powinny sztuczność takich zabiegów. Obraz jest pełną płaszczyzną, a nie fałszywym oknem, otwartym na złudny pejzaż. „Wiemy już teraz”, powiedział z tej nowej perspektywy Pablo Picasso w wywiadzie udzielonym Florentowi Fels, „że sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem”<sup>9</sup>.

Sztuka nie powinna dążyć do tego, by namalowane twarze, jabłka, domy, drzewa były „jak prawdziwe”. Sztuka powinna natomiast przedstawiać je tak, by wraz z ich wyglądami zaprezentować samą siebie. Zadaje ona w ten sposób kłam prawdzie ich realnego istnienia (liście na obrazie wszak nie są mięsiste i nie szumią, a jabłka nie pachną i są płaskie), ale jednocześnie pokazuje prawdę o sobie: oto obraz, oto pan X zawarł swoją wizję natury na płaszczyźnie, oto dzieło, które oceniać powinniśmy z malarskiego punktu widzenia.

Przypomnijmy cytowane (a dotąd nie zanalizowane) zakończenie wypowiedzi Braque’a, że malując niewiastę chciał „odsłonić *Abso-*

<sup>7</sup> M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu (1890)*, tłum. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, opr. E. Grabska. H. Morawska, Warszawa 1973, s. 74.

<sup>8</sup> Są to terminy wprowadzone przez Maxa Imdahla. Zob. *Cézanne – Braque – Picasso...*, *passim*. Szerzej tłumaczy je autor w swej książce *Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980, s. 23–27.

<sup>9</sup> P. Picasso, *Wypowiedzi*, tłum. M. Porębski, w: *4 x Paryż. Paris en quatre temps*, [katalog wystawy], Warszawa 1986, s. 111.

lut, a nie jedynie *faktyczną kobietę*". I dodajmy jeszcze słowa Picasa z cytowanego już wywiadu: „Sztuka jest kłamstwem, które pozwala nam się *zbliżyć do prawdy* [podkr. moje – W.B.], przynajmniej do tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna”<sup>10</sup>. Osiągnąwszy taki stopień świadomości artystycznej, malarze musieli stwierdzić, że sztuka nie może więcej dążyć do naturalizmu, bo wtedy przeczyłaby sama sobie – natury ona nigdy nie prześcignie i zawsze pozostanie tylko jej naśladowaniem. Powinna natomiast kształtować samą siebie, a więc to, co jest jej oryginalnością i specyfiką: kompozycję płaszczyzny, harmonię barw i form. Gdy to czyni, nie „małpuje” rzeczywistości (automatycznie staje się więc kłamstwem dla naturalistycznie nastawionego odbiorcy), a jednocześnie prezentuje immanentne sobie wartości artystyczne. Ujawnienie się tych wartości ma zaś sens absolutny: odsłania ono bowiem rąbek najczystszej piękna, tego piękna, które tylko poprzez obraz ujawnić się może.

W roku 1988 Tadeusz Kantor pokazał w Cricotece serię obrazów zatytułowaną *Dalej już nic*. W większości wystawionych dzieł zobrażona postać artysty wykraczała poza granice płótna (il. 53). Kantor maszerujący czy trzymający obraz nie mieścił się wewnątrz „PO”. Ukazany jako żywy wkraczał w przestrzeń realnego życia. Dopiero namalowany jako zmarły leżący na marach (il. 54), dał się ostatecznie zamknąć w obrębie ram kompozycji zatytułowanej znamienne: *Z tego obrazu już nie wyjdę*.

Wizerunek płótna wykonany przez Parrazjosa był „jak żywy”. Obrazem stał się jednak dopiero wówczas, gdy jego iluzoryczny naturalizm został zdemaskowany. Współzawodnictwo z Zeuksisem toczone było przy zachowaniu malarzkiego „prawa ramy”. Złuda tworzona przez naturalistów zawsze odbywa się wewnątrz „PO”. Dlatego dialektyczną kontynuacją naturalizmu, kontynuacją przez zaprzeczenie (ale toczącą się wewnątrz tego samego systemu praw i wartości), było dążenie do autonomii dzieła malarzkiego. Abstrakcja jest niczym innym jak obrazem Parrazjosa, z którego zdjęto iluzję namalowanego płótna. Obraz prezentuje w ten sposób sam siebie: swoją nagą zasadę istnienia jako zespołu plam i grudek pigmentu, położonych na prawdziwym płótnie czy kartonie. Jest wizerunkiem malarzskich „wnętrzości”.

<sup>10</sup> Tamże, s. 111.

W przywołanej serii Kantora płaszczyzna obrazu rozumiana być musi jako swoisty obszar śmierci. Zamknięte w jej wnętrzu formy trwają oddzielone od świata, tworząc dzieło będące nie-życiem. Wykroczenie poza ramę staje się w ten sposób próbą ożywienia sztuki, kolejną wersją mitu Pygmaliona. Naturalizm zaś Zeuksisa i Parrazjosa widziane z tej perspektywy pokazują swą „martwość”: płótna nie da się zerwać, owoce są niejadalne. Forma ustacyjna, petryfikuje.

Ale sztuka przemieniona w życie przestaje być, jak już mówiliśmy, sztuką. Dlatego obrazy z Kantorem żywym łamią jedynie „prawo ramy”, pozostając w ostateczności czymś na pograniczu malarstwa i rzeźby. „Maska życia zasłania prawdziwe oblicze sztuki” – napisał Kazimierz Malewicz<sup>11</sup>. Malarstwo ludzi, ofiaruje powab świata, ale powab „sztuczny”, wciąż ten sam, martwy. Inne piękno nie jest jednak możliwe: sztuka stoi w pół drogi pomiędzy życiem i śmiercią oraz materią swych środków (płócien, farb) i iluzją kreowanych za ich pomocą wyobrażeń:

A najważniejsze: wieśniaczka w czerwonej  
Spódnicy, czarnym staniku, białej  
Bluzce, coś niesie (pranie do strumienia?)  
Nie rozróżnić twarzy, kropka za ledwie.  
Ale szła tędy, widziana przez malarza  
I została *na zawsze*, tylko po to,  
Żeby dopełniła się jego własna,  
Jemu jednemu odkryta harmonia  
Żółto-niebiesko-rdzawa<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> K. Malewicz, *Suprematyzm (1922–1927)*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Artyści o sztuce ...*, s. 383.

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *W Yale: III. Turner*, w: tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 20 (podkr. w tekście moje – W. B.).



## Nota bibliograficzna

**Henryk Rodakowski: generał Dembiński i „polska” melancholia**

*Rodakowski, Dürer i „polska” melancholia*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Kraków 2001, s. 23–34.

**Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne**

*Artura Grottgera „Wieczorna modlitwa rolnika”. Próba interpretacji ikonograficznej obrazu*, „Folia Historiae Artium” 27, 1991, s. 125–145.

**Wawel: mowa przeszłości**

*Wawel dziewiętnastowieczny: poziomy interpretacji*, „Studia Waweliana” 3, 1994, s. 11–18

**Stanisław Wyspiański: Akropolis i ożywianie posagów**

*Ożywianie posagów. Głosa do „Akropolis”*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 169–180.

**Tatry: spór o grobowiec dla Juliusza Słowackiego**

*Tatrzańskie projekty grobowca Juliusza Słowackiego. Kilka uwag historyka sztuki*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 25–37.

**Adam Mickiewicz: poeta genialny**

pisane na nowo w oparciu o tekst odczytu *Adam Mickiewicz a melancholia romantyczna*, „Universitas” 17, 1996, nr 2, s. 21–28.

**Maksymilian Gierymski: ostatnie polowanie**

niepublikowane, pisane po niemiecku i wygłoszone jako odczyt w Kunsthalle w Kilonii

**Adam Chmielowski: Ecce homo i rozterki ducha**

*Wokół „Ecce Homo” Adama Chmielowskiego*, „Znak” 490, 1996, s. 181–194.

**Stanisław Wyspiański: widok z okna i tęsknota**

*Stanisława Wyspiańskiego „Widoki z okna pracowni na Kopiec Kościuszki”. Spór o interpretację*, „Folia Historiae Artium” 29, 1993, s. 169–184.

**Stanisław Wyspiański: co wydarzyło się na Plantach?**  
niepublikowane

**Witkacy: obraz i istnienie**

*Bild und Dasein. Zur Theorie der Reinen Form von Stanisław Ignacy Witkiewicz*, w: *Art of the Twentieth* (Seminaria Niedzickie, 6), Kraków 1991, s. 88–91.

**Tadeusz Kantor: obraz jako śmiertelna pułapka**

„*Maska życia zasłania prawdziwe oblicze sztuki*”, w: *Fainesthai*, katalog wystawy w BWA w Krakowie, Kraków 1992, s. 11–14.

## Indeks nazwisk

- Adam Albrecht 47  
Adam Franz 100  
Ahlborn August Wilhelm 44, 46  
Alberti Leone Battista 66, 184  
Alpers Svetlana 10, 139, 141  
Alt Jakob 40  
Amsterdamski Stefan 13, 93  
Ankwicz Stanisław 71, 72  
Anschütz Hermann 100  
Apostolos-Cappadona Diana 89  
Arnheim Rudolf 29  
Arystoteles 51
- Bachelard Gaston 46  
Bader Günter 20-21  
Badt Kurt 144  
Bałus Wojciech 21, 35, 38, 65, 69, 97, 125,  
144, 155, 167  
Banach Jerzy 57, 59  
Bann Stephen 17  
Barasch Moshe 17, 129  
Baster Zdzisław Krzysztof 170, 173  
Bätschmann Oskar 73, 74, 141, 159  
Bauerle Dorothee 22  
Baxandall Michael 66, 127, 150, 151  
Beiersdorf Zbigniew 146  
Bellony-Rewald A. 47  
Białostocki Jan 16, 30, 59, 86, 109, 125,  
139  
Bieniarzówna Janina 59  
Blak Halina 23  
Blum Helena 163  
Blumenberg Hans 40  
Błoński Jan 176  
Błyskosz Jan 120, 129  
Böckenforde Ernst-Wolfgang 12  
Böcklin Arnold 86, 87, 135
- Boehm Gottfried 41, 141, 144  
Bogdanowski Janusz 146, 168  
Bolesław Śmiały 174  
Bołoz-Antoniewicz Jan 25-27, 43  
Bonaparte Napoleon 16, 17  
Borek 57  
Borowy Waclaw 176  
Börsch-Supan Helmut 32, 41, 45, 88  
Bouts Dirk 39  
Brandt Józef 99  
Braque George 191, 194  
Brat Albert, św. zob. Chmielowski Adam  
Brettel C.B. 47, 48  
Brochocki Walery 102  
Brötje Michael 8, 39, 143  
Bruegel Pieter 30  
Bryson Normann 151  
Buderath B. 113  
Bukowska-Schiemann Miłostawa 73
- Caldoni Vittoria 47  
Carus Carl Gustav 34, 83  
Cassirer Ernst 136  
Cézanne Paul 41, 144, 145, 192  
Chapuy Nicolas 57  
Charazińska Elżbieta 120, 164  
Chaudonneret Marie-Claude 17  
Chełmoński Józef 40  
Chmielowski Adam 7, 120-126, 129-136  
Chwalba Andrzej 12  
Chwistek Leon 180  
Cieśla-Korytowska Maria 150  
Cieślińska Nawojka 42, 125  
Coninxloo Gillis van 109  
Corot Jean Baptiste Camille 135  
Courbet Gustave 117, 118  
Czacki Tadeusz 12

- Czarnowski Stefan 89  
 Czartoryska Urszula 182  
 Czartoryski Władysław 130  
  
 Daly Cesare 144  
 Dante Alighieri 95, 96  
 David Jacques Louis 95  
 Delaroche Paul 16-17  
 Dembiński Henryk 15-17, 19-22, 24  
 Demeter 176  
 Denis Maurice 142, 184, 194  
 Diderot Denis 72  
 Dillis Johann Georg 31  
 Diokles z Karystos 148  
 Dobrowolski Tadeusz 26  
 Dobrzycki Jerzy 167  
 Domański Juliusz 56  
 Driskel Michael Paul 130  
 Du Sommerard Alexandre 57  
 Dürer Albrecht 19-22  
 Durkheim Émile 54  
 Dwernicki Józef 16  
 Dziekoński Prosper 105, 117, 118  
 Dżurkowa-Kossowska Irena 137, 147-150, 155, 160  
  
 Eco Umberto 63, 115  
 Einem Herbert von 33  
 Eliade Mircea 41, 42, 54, 74, 75, 89, 129  
 Esquirol Jean-Etienne-Dominique 132  
 Estreicher Tadeusz 159  
 Eyck Jan van 30, 194  
  
 Fabijański Erazm 59, 171  
 Fance S. 118  
 Feist Peter H. 34  
 Fels Florent 194  
 Ficino Marsilio 97  
 Fijałkowski Stanisław 193  
 Fillitz Hermann 104  
 Finkielkraut Alain 12  
 Flaubert Gustaw 98  
 Foucart Bruno 123, 126  
 Fra Angelico da Fiesole 122, 125  
 Francesca Piero della 152  
 Franciszek Józef 146  
  
 Franczak Ewa 178  
 Frankiewicz Małgorzata 136  
 Frankl Paul 144  
 Frey Dagobert 110  
 Frey Gerhard 110  
 Fried Michael 72, 172  
 Friedländer Walter 83  
 Friedrich Caspar David 27, 32, 33, 41, 45, 46, 88, 114  
 Fryderyk I Barbarossa 85  
  
 Gadamer Hans Georg 141  
 Galewicz Włodzimierz 137  
 Gantner Joseph 130  
 Gauricus Pomponius 110  
 Gautier Théophile 19  
 Gay Nikolaï 130  
 Gąsowski Tomasz 171  
 Geismeyer Willy 40, 43  
 Gentz Heinrich 84  
 Gerson Wojciech 100  
 Giermann R. 106  
 Gieryski Aleksander 101  
 Gieryski Maksymilian 8, 99-102, 104, 105-107, 109, 111, 112, 114-118  
 Gigoux Jean François 16  
 Głowiński Michał 63  
 Goethe Johann Wolfgang 18, 50, 51, 87, 135, 144  
 Gołubiew Zofia 32, 35  
 Goszczyński Seweryn 176  
 Goya y Lucientes Francisco 23  
 Górski Artur 77  
 Grabowski Janusz 38  
 Grabska Elżbieta 142, 185, 194  
 Grodecki Louis 18, 57  
 Grodziski Stanisław 23  
 Grottger Artur 7, 25-26, 32-37, 39-42, 44-49, 147  
 Gryglewicz Tomasz 161, 164, 179  
 Guardini Romano 133  
 Guze Joanna 20  
  
 Hamann Richard 150  
 Hammel-Haider Gabrielle 45, 150  
 Hardtwig Barbara 31

- Hauptmann William 19  
 Hegel Georg Wolfgang Friedrich 38, 39,  
 186, 187  
 Heidegger Martin 41  
 Hempel Jan 77  
 Hennel-Bernasikowa Maria 64, 67  
 Herder Johann Gottfried 12-13  
 Herding Klaus 118  
 Hermand Jost 150  
 Hoch Karl-Ludwig 32  
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 54  
 Hofmann Werner 17, 22, 23, 43, 44, 46,  
 83, 87, 88  
 Hohenzollern Albrecht 22  
 Holsten Siegmar 33  
 Homer 95, 96  
 Hugo Wiktor 19, 144  
 Hummel Johann Erdmann 43, 47  
 Hunt John Dixon 41  
 Husserl Edmund 137  
 Huysmans Joris-Karl 143, 144
- Imdahl Max 27, 142, 147, 191, 194  
 Immel U. 48  
 Ingarden Roman 53, 66, 67
- Jadwiga, królowa 58, 73  
 Jähnig Karl-Wilhelm 32, 41, 45, 88  
 Jakimowicz Irena 178  
 Jan III Sobieski 176  
 Janion Maria 86  
 Januszewicz Maria 66, 163  
 Jarniewicz Jerzy 63, 115  
 Jasiński Feliks 150  
 Jasiński Jakub 21  
 Jensen Jens Christian 45, 105, 108, 111  
 Juszcak Wiesław 24, 43, 74, 125
- Kaczmarzyk Magdalena 120, 121  
 Kaczorowski Paweł 12  
 Kalinowski Lech 29, 53, 63, 139  
 Kamionkowa-Straszakowa Janina 54  
 Kandinsky Wasilij 192-193  
 Kania Ireneusz 96  
 Kant Immanuel 38, 123  
 Kantor Tadeusz 8, 189, 195, 196
- Karłowicz Jan 165, 166  
 Katsushika Hokusai 145, 146  
 Keirincx Alexander 109  
 Keller Ferdinand 85  
 Kemp Wolfgang 18, 32, 63, 66, 67, 111,  
 139, 158  
 Kępiński Zdzisław 156, 161, 166, 173,  
 174, 177  
 Kierkegaard Søren 132, 133  
 Kitowicz Jędrzej 104  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 58  
 Klein Franciszek 167, 168, 170  
 Klingenburg Karl-Heinz 85  
 Klinger Witold 86  
 Kłoczowski Jan Andrzej 55, 124  
 Kłoczowski Jerzy 124  
 Kobell Wilhelm von 32, 106  
 Koch Josef Anton 30  
 Koch M. 33  
 Kolbuszewski Jacek 78, 88  
 Kołakowski Leszek 13, 93  
 Konarski Szymon 21  
 Kopacki Adam 12  
 Kopec Józef Jerzy 126  
 Kora 176  
 Kossowski Łukasz 146, 164, 171  
 Kościuszko Tadeusz 21  
 Kotsis Aleksander 26, 48, 49  
 Kott Jan 154  
 Kowalczykowa Alina 34  
 Krakowski Piotr 17, 38, 144  
 Kremer Józef 35-39, 69  
 Król Anna 15, 25, 32, 35  
 Król Marcin 182  
 Królikiewicz Grażyna 55, 155  
 Kryński Adam 165  
 Krzeczkowski Henryk 50  
 Kubiś Adam 65  
 Kubler George 164  
 Kuderowicz Zbigniew 137  
 Kupis Bogdan 129  
 Kuypers K. 38, 186
- Lanckoroński Karol 59  
 Landmann Adam 38  
 Lemke K. 105

- Lenoir François Alexandre 57  
 Lepke Rudolf 107  
 Leszczyński Jan 180, 182  
 Leśniak Kazimierz 51  
 Linke Bronisław Wojciech 178-180  
 Linkowski Rafał 185  
 Lobkowitz Nikolaus 182  
 Loquai Franz 97  
 Ludwig Horst 100  
 Lukien Jan 33  
 Luter Marcin 21, 84  
 Lützel Heinrich 30  
  
 Łaszczyński Bronisław 103  
 Łempicki Zygmunt 46  
 Łętowski Ludwik 52  
 Łukasiński Walerian 21  
 Łuszczkiewicz Władysław 22, 23  
  
 Mach J. 29  
 Madeyski Antoni 73  
 Maeterlinck Maurice 163, 164  
 Majda Jan 88  
 Makowiecki Tadeusz 154, 155  
 Makowski H. 113  
 Malczewski Jacek 23, 24  
 Mâle Émile 143, 144  
 Malecki Bolesław 167  
 Malewicz Kazimierz 196  
 Malinowski Jerzy 23, 26, 112, 182  
 Matecki Jan M. 59  
 Marion Jean-Luc 136  
 Masłowski Maciej 100, 102, 105, 108, 118  
 Maszkowski Karol 149  
 Matejko Jan 22-24, 66, 130  
 Matuszczak Tadeusz 40  
 Mauss Marcel 182  
 McCarthy Vincent A. 132  
 Mehoffer Józef 87, 89  
 Meissonier Ernest 102  
 Melbechowska-Luty Aleksandra 163  
 Mengs Anton Raphael 37  
 Mensching G. 40  
 Meyer Johann Heinrich 86  
 Michalski Bohdan 181  
 Michalski Konstanty 120, 121, 127  
  
 Michalski Krzysztof 12, 41, 93  
 Miciński Tadeusz 78  
 Mickiewicz Adam 7, 21, 23, 80, 95-98  
 Mikołajczykówna Jadwiga 163  
 Millet François 26, 43, 47  
 Miłosz Czesław 196  
 Miodońska-Brookes Ewa 55, 61, 62, 64, 67, 73, 150, 155, 165  
 Mitarski Wilhelm 77  
 Mitchel Timothy F. 46  
 Modrzejewska Helena 136  
 Moffitt J.F. 40  
 Molé Wojśław 130  
 Monet Claude 143-144  
 Morawińska Agnieszka 137, 138, 140, 141, 143-145, 148, 152, 155-157, 160, 161, 163, 164, 172  
 Morawska Hanna 142, 185, 194  
 Morawski Stefan 38  
 Morton M.L. 43  
 Motteaux 18  
 Mytariewa Kira 95  
  
 Nabelak Ludwik 174  
 Nalepiński Tadeusz 77  
 Namowicz Tadeusz 18  
 Neidhardt Hans Joachim 83  
 Nerval Gérard de 20  
 Neusch Marcel 124  
 Niedźwiedzki Władysław 165  
 Nipperdey Thomas 12, 13  
 Nochlin Linda 43, 118  
 Nowicki Franciszek 88  
 Nowicki Światosław Florian 186  
 Nowobilski Józef A. 125  
  
 Ochab Maryna 12  
 Ohara Mayumi 46  
 Ohm T. 43  
 Okołowicz Stefan 178  
 Okoń Waldemar 63  
 Okońska Alicja 120  
 Oleszkiewicz Józef 95, 98  
 Olszaniecka Maria 187, 190  
 Olszewski Andrzej K. 84  
 Olszewski Daniel 126

Orgelbrand Stanisław 44  
 Osten Gerd von der 126  
 Ostrowska-Kębowska Zofia 59  
 Ostrowski Antoni 16  
 Otto Rudolf 54  
 Oudry Jean-Baptiste 106

Pagaczewski Julian 152  
 Paluchowski A. 176  
 Panofsky Erwin 38, 39, 139-142, 146  
 Parrazjos 189, 190, 195, 196  
 Patinier Joachim 30  
 Pawelec Andrzej 12, 93, 130  
 Peake Joseph J.S. 38  
 Pelikan Jaroslav 130  
 Peters H. 105  
 Picasso Pablo 127, 194, 195  
 Pieńkos Andrzej 74, 118  
 Pietrzycki Jan 79, 80, 84, 85  
 Pigoń Stanisław 78, 80  
 Piłsudski Bronisław 77  
 Pini Tadeusz 23, 96  
 Piotrowski Piotr 182, 184  
 Pirchner 101  
 Pissarro Camille 135  
 Platon 136  
 Pliniusz Starszy 189  
 Płonczyński Aleksander 57  
 Płoszewski Leon 48, 61, 64, 65, 151-153,  
 162, 172, 173, 175, 177  
 Płuciennik Jarosław 8  
 Podkowiński Władysław 158  
 Poensgen G. 47  
 Polaczek Janusz 16  
 Polkowski Ignacy 67  
 Popiel Jacek 176  
 Poprzęcka Maria 19, 34, 36, 63, 67  
 Porębski Mieczysław 15, 21, 42, 95, 179,  
 194  
 Posener Julius 85  
 Potocki Antoni 26, 48  
 Potocki Włodzimierz 68, 70, 71  
 Poussin Nicolas 83  
 Prause Marianne 34, 83  
 Prussak Maria 62, 68, 73, 74  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 148

Przestępski T. 43  
 Przybylski Ryszard 98  
 Puciata-Pawłowska Jadwiga 26  
 Puget Ludwik 162, 167  
 Purchla Jacek 17, 146  
 Puszet Ludwik 53  
 Reitharová Eva 45  
 Rejtan Tadeusz 21  
 Rembrandt Harmensz van Rijn 40  
 Renan Ernest 130  
 Rennen Piotr von der 71  
 Reychman Jan 78  
 Reymont Władysław Stanisław 181  
 Ribera Jusepe de 96  
 Richter Ludwik 43, 47  
 Ridinger Johann Elias 108, 109  
 Ripa Cezary 96  
 Ritter Joachim 37, 152, 153  
 Robert Guy 130  
 Rodak Magda 89  
 Rodak Paweł 89  
 Rodakowski Henryk 7, 15, 18-24, 67  
 Rodin Auguste 130  
 Rogozińska Izabela 19  
 Romanowska Marta 162, 168  
 Rookmaaker Hans R. 125  
 Rostworowski Marek 40  
 Rotenstreich Natan 13  
 Rousseau Jan Jakub 12, 86  
 Różycka-Bryzek Anna 65  
 Ruben Christian 26, 27, 35, 43, 47  
 Rump G.Ch. 106  
 Rusecki M., 65  
 Rydel Lucjan 65, 66, 162, 163  
 Rydlowa Maria 65, 162  
 Ryn Zdzisław 131  
 Ryszkiewicz Andrzej 15, 16, 95, 102, 108  
 Rzepińska Maria 66, 184  
 Sas Zubrzycki Jan zob. Zubrzycki Sas  
 Jan  
 Schäfer Georg 108  
 Scheffer Ary 126, 129  
 Schelling Friedrich Wilhelm 39, 186  
 Schinkel Karl Friedrich 114

- Schleich Eduard starszy 114  
 Schletter Adolph Heinrich 17  
 Schmitz Bruno 85  
 Schmoll gen. Eisenwerth J.A. 130  
 Schniz Johann Rudolf 86  
 Schöne Wolfgang 41  
 Schulze Ingrid 84  
 Schumacher Fritz 84  
 Schuster Peter-Klaus 118  
 Schwind Moritz von 18  
 Segantini Giovanni 43  
 Sewer (I. Maciejewski) 103  
 Siemiński Lucjan 122-124, 131  
 Siemiradzki Henryk 99  
 Sienkiewicz Henryk 67, 77-80, 83-85  
 Simson Otto von 31, 115, 116  
 Słowacki Juliusz 77, 79, 80, 82, 83, 85-89  
 Solewski Rafał 114  
 Sołtyk Kajetan 71  
 Sommerard Alexandre Du 57  
 Sosnowski Oskar 84  
 Sowiński Grzegorz 182  
 Spitzer Leo 44  
 Stala Marian 165  
 Stalla Robert 104  
 Stanisław, św. 63, 65, 174  
 Stańczyk 22-23  
 Starobinsky Jean 132, 149  
 Starzewski Rudolf 162  
 Starzyński Juliusz 105  
 Stefanowska Zofia 176  
 Stern 108  
 Sternelle K. 106  
 Stępień Halina 100, 101, 104, 107, 108  
 Stomma Ludwik 75  
 Stoy F. 105, 106  
 Strähuber Alexander 100  
 Straszewski Florian 59  
 Strauss David 129  
 Stróżewski Władysław 51, 124, 129, 185, 191  
 Strug Andrzej 77  
 Struve Henryk 74  
 Strzetelska-Ciechan Jolanta 170, 173  
 Stubbe W. 105, 108  
 Stubbs George 106, 109  
 Stuhr M. 85  
 Suchocki Wojciech 193  
 Sumowski Werner 45  
 Swieykowski Emanuel 103  
 Sygietyński Antoni 99, 103  
 Sykamen Georg 17, 22  
 Szekspir William 153, 154  
 Szeptycki Andrzej 121, 127  
 Szermentowski Józef 102  
 Szreniawa-Rzecki Stanisław 24  
 Szubert Piotr 69, 74  
 Szukiewicz Maciej 78, 80, 81, 85  
 Szymanowski Wacław 58  
 Szymańska Beata 45, 150  
 Szyszkin Iwan Iwanowicz 111, 112  
 Świdierski Bronisław 133  
 Świerż Stanisław 161  
 Świeszewski Aleksander 102  
 Tarnawska-Kaczorowska Krystyna 185  
 Tarnowska Maria 25  
 Tarnowski Karol 46, 134  
 Tarnowski Stanisław 18  
 Taylor Charles 12, 13, 93, 182, 186  
 Thoré Théodore 19  
 Thun von 45  
 Tischner Józef 130  
 Tittel L. 118  
 Toeplitz Karol 132  
 Tomaszewiczowa Jadwiga 116  
 Tomkowicz Stanisław 52, 54  
 Träger Jorg 30-32, 114  
 Traugutt Romuald 21  
 Trznadel Jacek 154  
 Turowiczowa Anna 124  
 Vanderlyn John 16  
 Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel 144  
 Völker Ludwig 19  
 Voss H. 106  
 Wagenbauer Max Joseph 31  
 Wagner Otto 84  
 Walek Janusz 131  
 Wańkiewicz Walenty 95, 96, 98  
 Warburg Aby M. 21  
 Warnke Martin 17, 22  
 Weiss Wojciech 146



- Wichmann Siegfried 114  
 Wiercińska Janina 162, 169  
 Wilhelm I 85  
 Wirth K.A. 126  
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław  
   Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław 67, 77, 79, 82, 85,  
   99, 187, 190  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 8, 142,  
   178-188  
 Władysław IV 59  
 Władysław Warneńczyk 58  
 Wojciechowski Aleksander 149, 162  
 Wojnarowski Jan Kanty 57  
 Wojtkiewicz Witold 24  
 Wojtyła Karol 123  
 Wojtyska Henryk Damian 126  
 Wolańska Joanna 135  
 Wolbert Klaus 84  
 Wölfflin Heinrich 29  
 Woźniakowski Jacek 86  
 Wright of Derby Joseph 41  
 Wurzbach Konstanty 55  
 Wuttke Dieter 21  
 Wyczółkowski Leon 121  
 Wyrzykowski Stanisław 77  
 Wysocki Piotr 174  
 Wyspiański Stanisław 8, 48, 56, 61,  
   62,64-67, 73, 75, 94, 137, 138, 140,  
   143, 145-149, 151-155, 159-165, 167,  
   170-177  
 Zanoziński Jerzy 48  
 Zawadzka I. 189  
 Zawadzki T. 189  
 Zborowski Juliusz 77, 78  
 Zegler Franz 86  
 Zeńczak Anna 174  
 Zeuksis 189, 193, 196  
 Ziejka Franciszek 48, 163, 165  
 Ziemba Antoni 40  
 Ziff Normann D. 17  
 Ziołowicz Agnieszka 176  
 Zubrzycki Sas Jan 73  
 Żak-Tarnowski J. 120  
 Żeromski Stefan 77  
 Żuchowski Piotr 107  
 Życiński Józef 149  
 Żygulski Zdzisław jun. 57



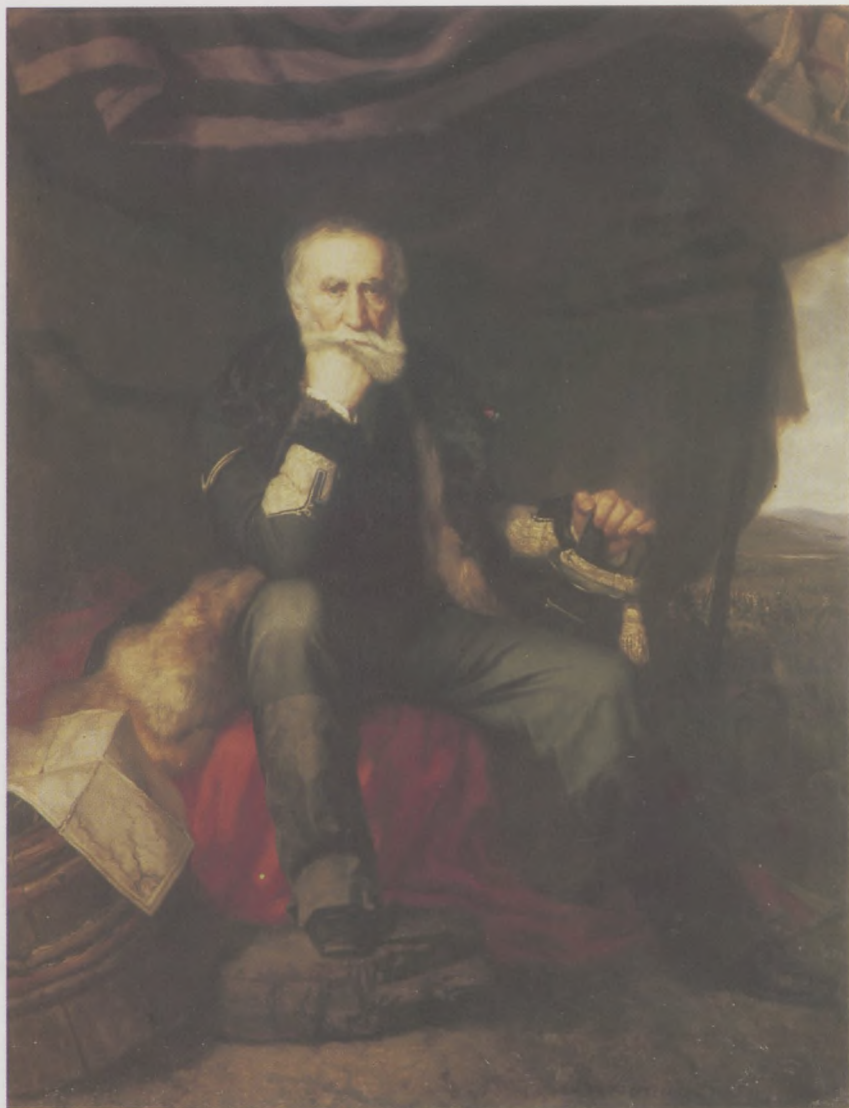
ŹRÓDŁA ILUSTRACJI: Biblioteka PAN i PAU w Krakowie: 3, 31, 35, 36; Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ: 1, 6-16, 18, 19, 22-27, 29, 48-50; Kunsthalle w Kilonii: 32, 38; Besançon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie: 40; Muzeum Narodowe w Krakowie: 2, 17, 28, 30, 41, 42-44, 47; Muzeum Narodowe w Warszawie: 33, 34, 45; Marek Studnicki: I, II, IV, V; Zamek Królewski na Wawelu: 4, 20, 21; pozostałe zdjęcia za: *T. Kantor. Malarstwo i rzeźba*, Kraków 1991: 53, 54; *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, Kraków 2000: IV, 46; S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1959: 51; *Wawel 1000-2000*, Kraków 2000, t. 3: III.

## Ilustracije





I. Artur Grottger, *Wieczorna modlitwa rolnika*, ok. 1865, Kraków, Muzeum Narodowe



II. Henryk Rodakowski, *Portret generała Henryka Dembińskiego*, 1852, Kraków, Muzeum Narodowe



III. Adam Chmielowski (św. Brat Albert), *Ecce homo*, 1879-1904, Kraków, kościół  
Ecce Homo



IV. Stanisław Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, 1905, Kraków, Muzeum Narodowe





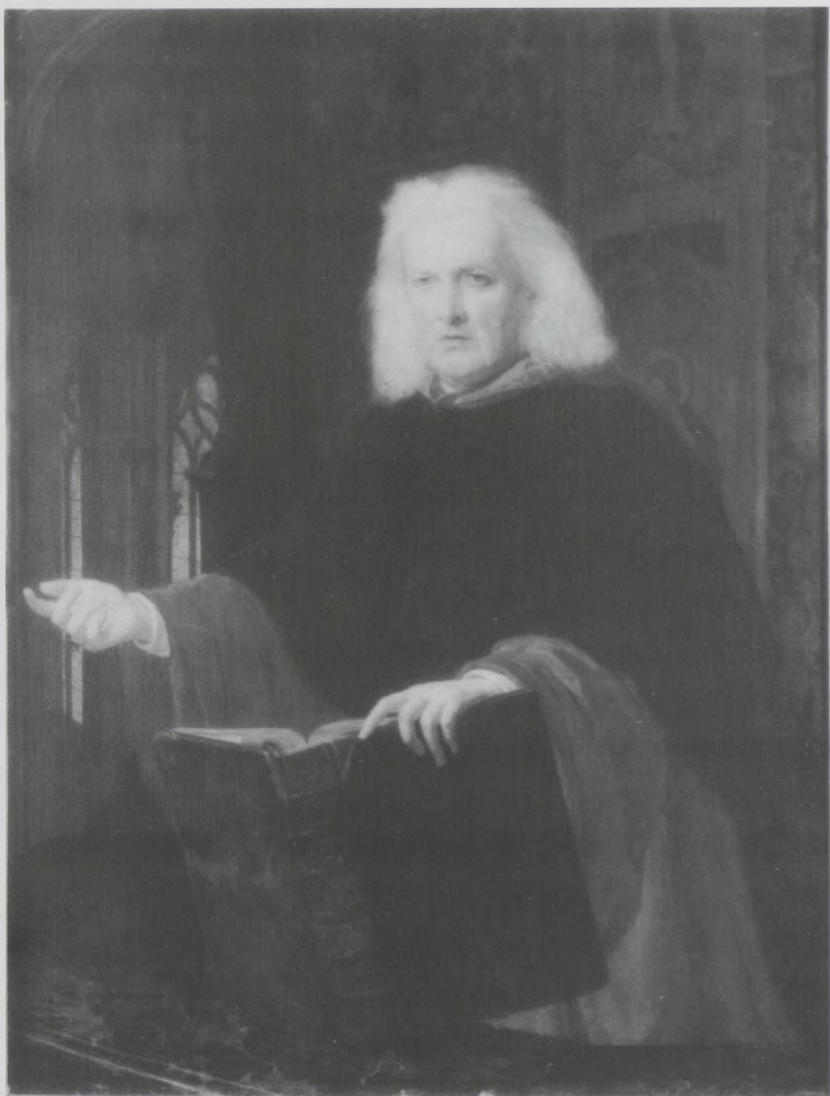
V. Stanisław Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki (zadymka)*, 1905, Kraków, Muzeum Narodowe



VI. Stanisław Wyspiański, *Paluby na Plantach tańczące (Chocholy)*, 1898-1899 Warszawa, Muzeum Narodowe



1. Paul Delaroche, *Napoleon w Fontainebleau*, 1845, Lipsk, Museum der Bildenden Künste



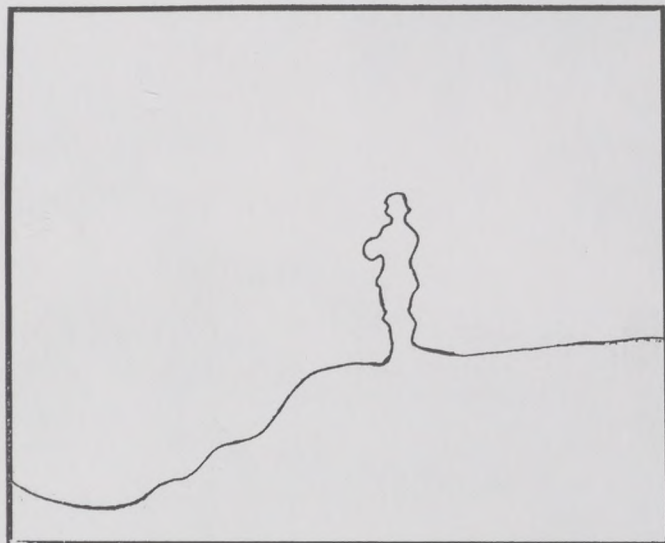
2. Henryk Rodakowski, *Kardynał*, 1865, Muzeum Narodowe w Krakowie



3. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Biblioteka PAU i PAN w Krakowie



4. Jan Matejko, *Staiczyk*, fragment *Hołdu Pruskiego*, 1882, Depozyt Zamku Królewskiego na Wawelu w Muzeum Narodowym w Krakowie



5. Schemat kompozycyjny pierwszego planu *Wieczornej modlitwy rolnika* A. Grottgera (opr. W. Bałus)



6. Joseph Anton Koch, *Pejzaż heroiczny z tęczą*, 1815, Monachium, Neue Pinakothek





7. Carl Gustav Carus, *Rybak nad morzem*, 1835, zniszczony



8. Caspar David Friedrich, *Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc*, 1819, Drezno  
Gemäldegalerie Neue Meister

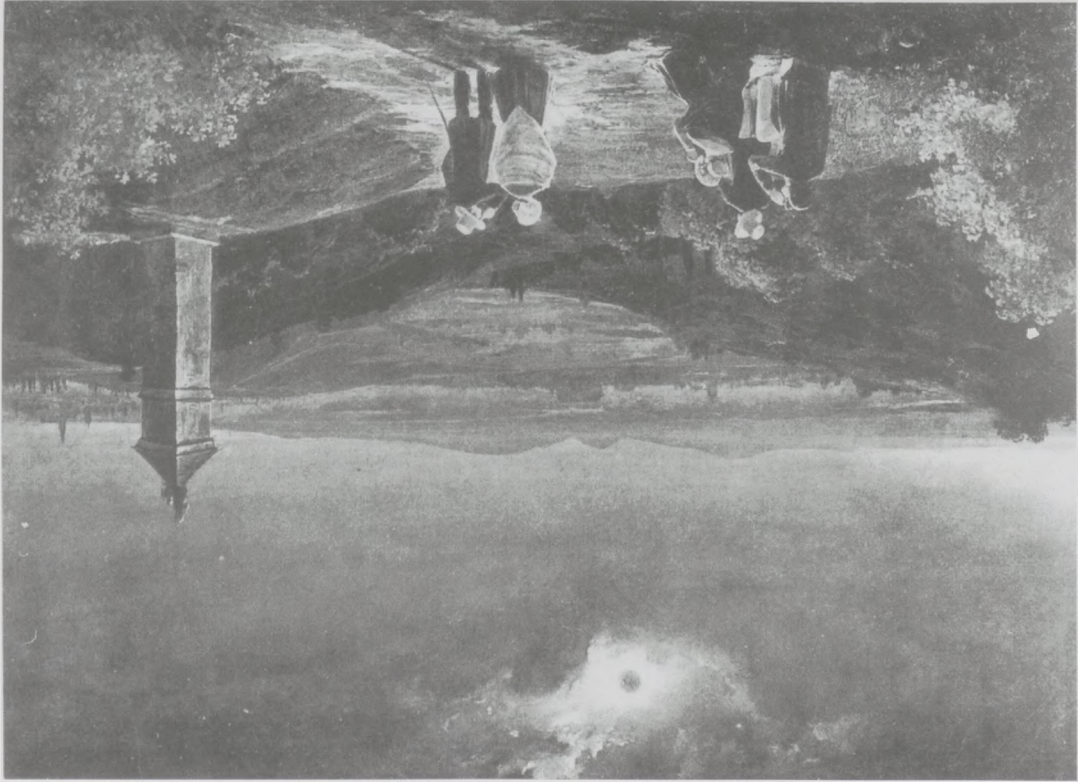


9. Artur Grottger, *Nocturno*, 1864, Lwowska Galeria Obrazów



10. Christian Ruben, *Spojrzenie w dal*, 1842, Wiedeń, Österreichische Galerie im Belvedere

11. Jakob Alt, *Zacmienie słonca 8 lipca 1842 roku, 1842, Obbach über Schweinfurt*,  
zbiory G. Schättera





12. Caspar David Friedrich, *Gwiazda wieczorna*, 1820-1830 (?), Frankfurt/M, Muzeum Goethego



13. Ludwig Richter, *Modlitwa wieczorna*, 1842, Lipsk, Museum der Bildenden Künste



14. Dirk Bouts, *Zesłanie manny*, kwaterna boczna ołtarza, 1464-1467, Leuven, kościół św. Piotra





15. Giovanni Segantini, *Ave Maria* (druga wersja), 1886, zbiory prywatne



16. August Wilhelm Ahlborn, *Cmentarz klasztorny z widokiem na Watzmann*, 1835, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten



17. Aleksander Kotsis, *Kosiarz*, ok. 1862, Kraków, Muzeum Narodowe



18. Albrecht Adam, *Pejzaż górski z oraczem*, 1825, Monachium, Städtische Galerie im Lenbachhaus



19. Aleksander Płonczyński, *Katedra na Wawelu*, litografia z książki *Groby i pomniki królów...*, 1843



20. Jan Kanty Wojnarowski, *Kaplica Świętokrzyska na Wawelu*, 1854, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki

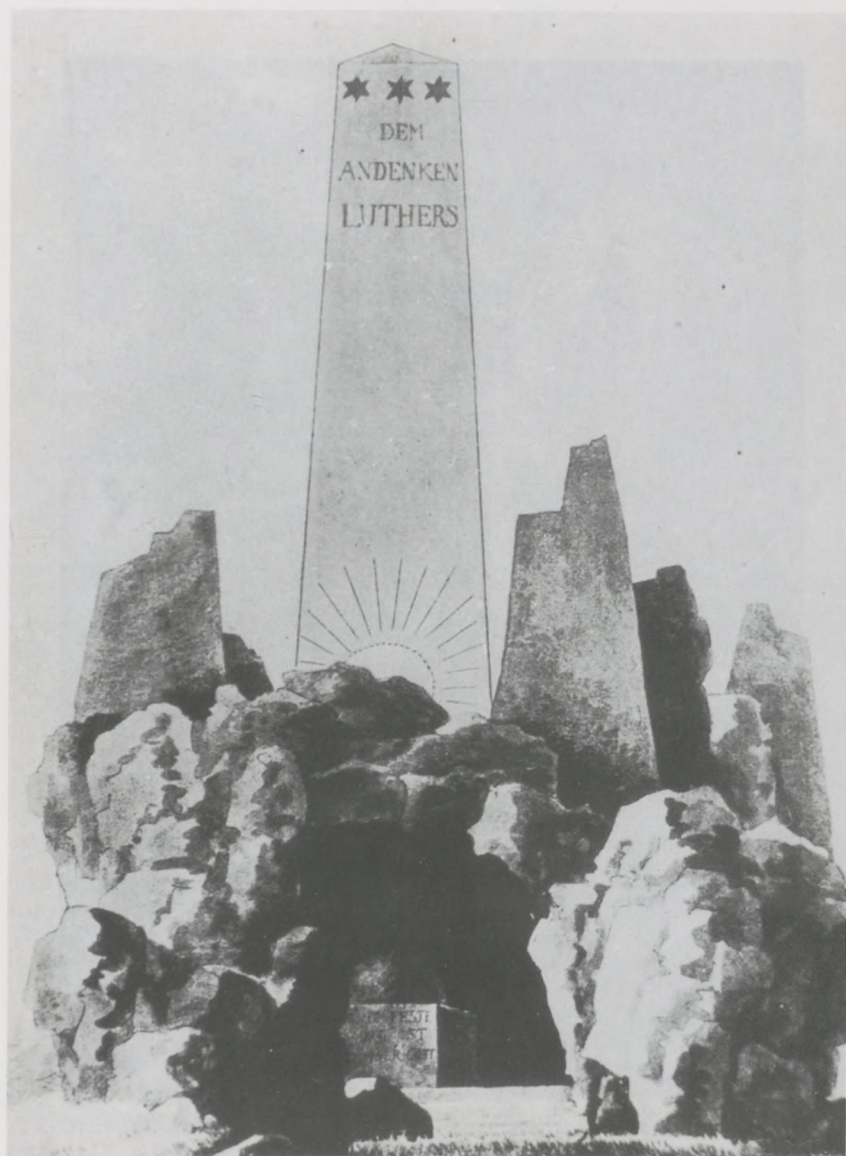


21. Erazm Fabijański, *Katedra na Wawelu od strony ulicy Straszewskiego*, 1889  
Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki



22. Carl Gustav Carus, *Grób Goethego*, 1832, Hamburg, Kunsthalle





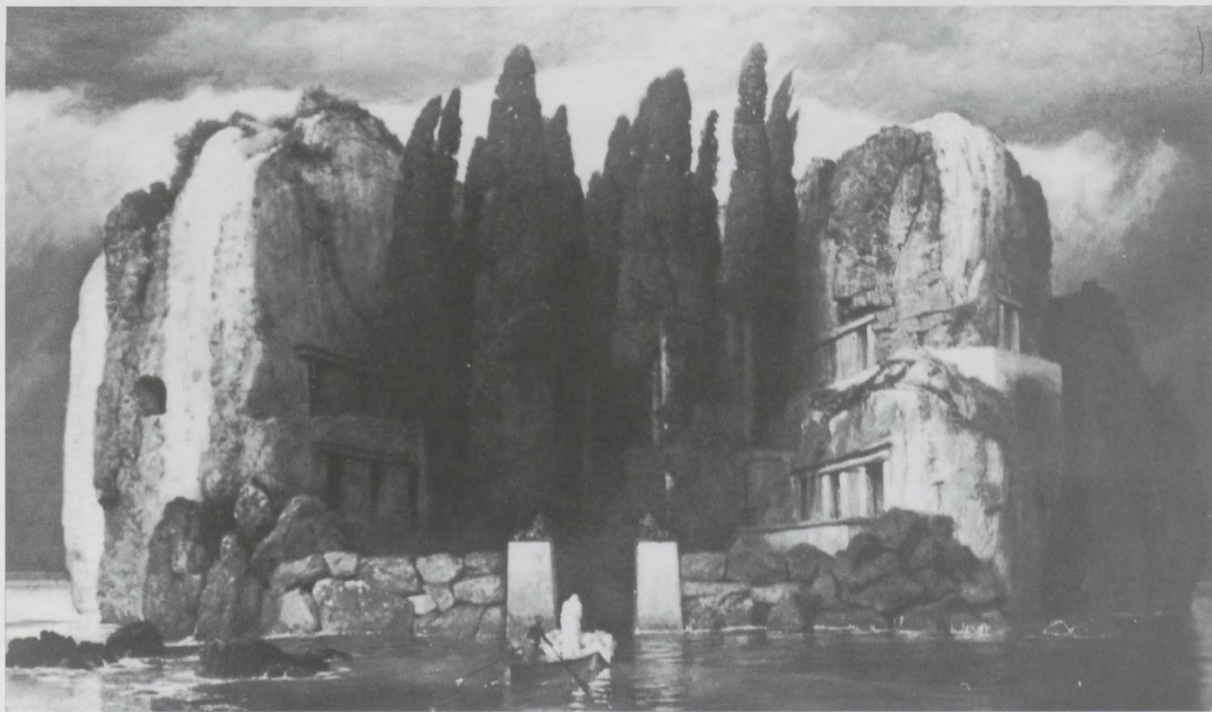
23. Heinrich Genz, projekt pomnika Lutra, 1805, rysunek, Berlin



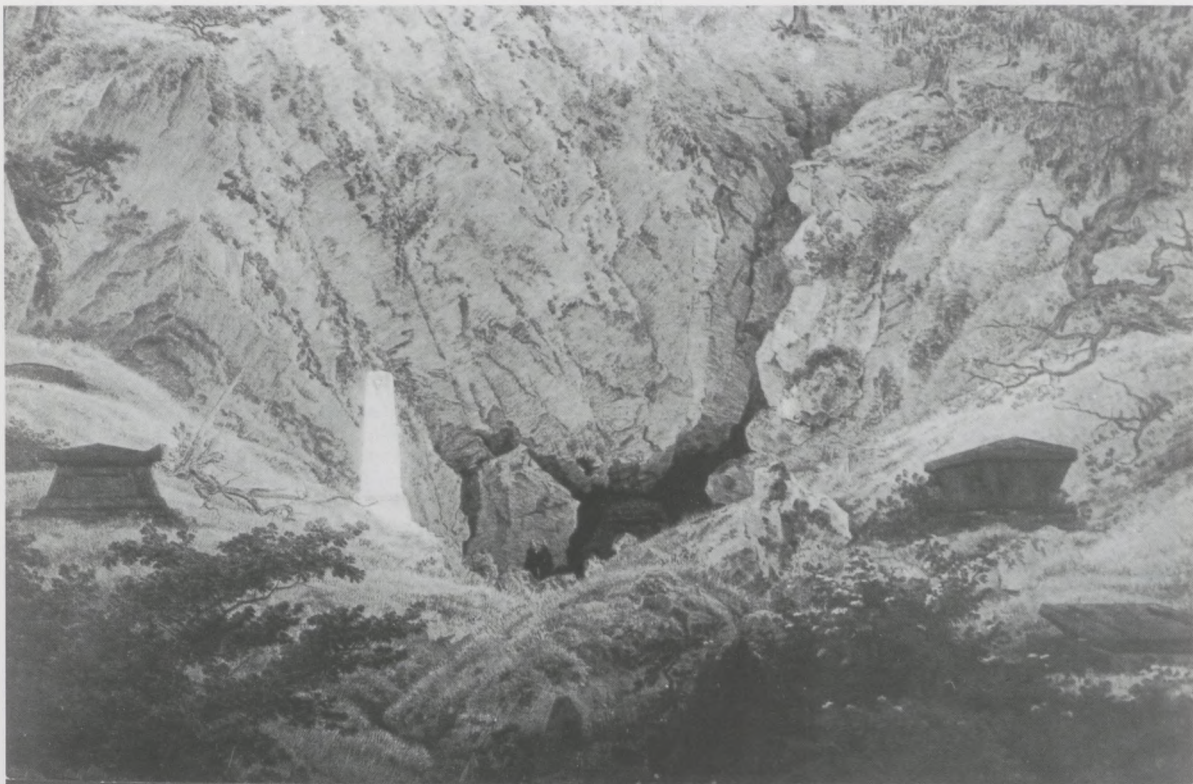
24. Fritz Schumacher, projekt idealny *Mont Salvat*, ok. 1900, rysunek



25. Ferdinand Keller, *Grób Böcklina*, 1901-1902, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



26. Arnold Böcklin, *Wyspa umarłych*, 1886, Lipsk, Museum der Bildenden Künste



27. Caspar David Friedrich, *Groby bojowników o wolność*, Berlin, Kupferstichkabinett



28. Józef Oleszkiewicz, *Portret Adama Mickiewicza*, 1828, Kraków, Muzeum Narodowe



29. Rozmyślanie, drzeworyt z książki Cezarego Ripy, *Ikonologia*, Padua 1611



30. Adam Mickiewicz „Na Judahu skale”, litografia wg obrazu Walentego Wańkowicza, 1828, Kraków, Muzeum Narodowe





31. Jusepe der Ribera, *Poeta*, akwaforta, ok. 1630, Biblioteka PAU i PAN w Krakowie



32. Maksymilian Gieryski, *Polowanie na jelenia*, 1874, Kilonia, Kunsthalle



33. Maksymilian Gierymski, *Wjazd na polowanie*, Warszawa, Muzeum Narodowe



34. Maksymilian Gieryski, *Scena myśliwska*, 1872, Warszawa, Muzeum Narodowe



35. Johann Elias Ridinger, *Polowanie Par-Force*, miedzioryt, Kraków, Biblioteka PAU i PAN



36. Johann Elias Ridinger, *Polowanie Par-Force na jelenia i jak się go ściga, miedzioryt*, Kraków, Biblioteka PAU i PAN

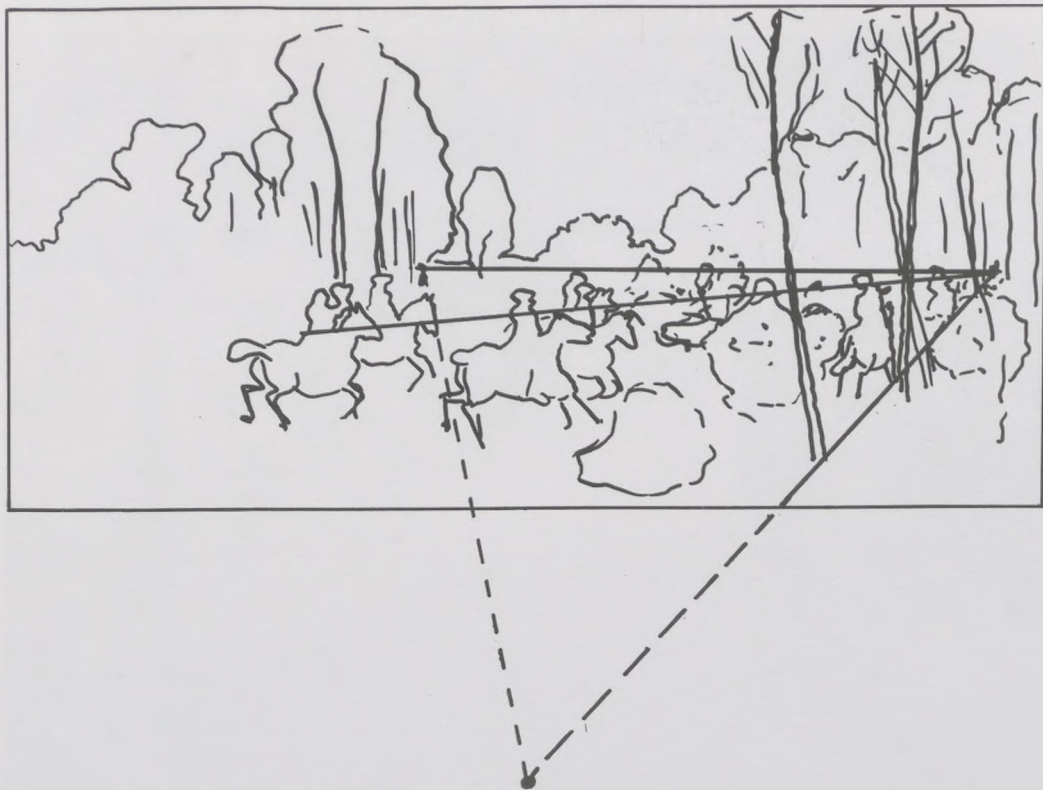


37. Schemat kompozycyjny *Polowania na jelenia* Maksymiliana Gierymskiego (opr. W. Batus)



38. Iwan Iwanowicz Szyszkin, *Pejzaż z drewnianym mostem*, 1868, Kilonia, Kunsthalle





39. Schemat kompozycyjny *Polowania na jelenia* Maksymiliana Gierzyńskiego (opr. W. Bałus)



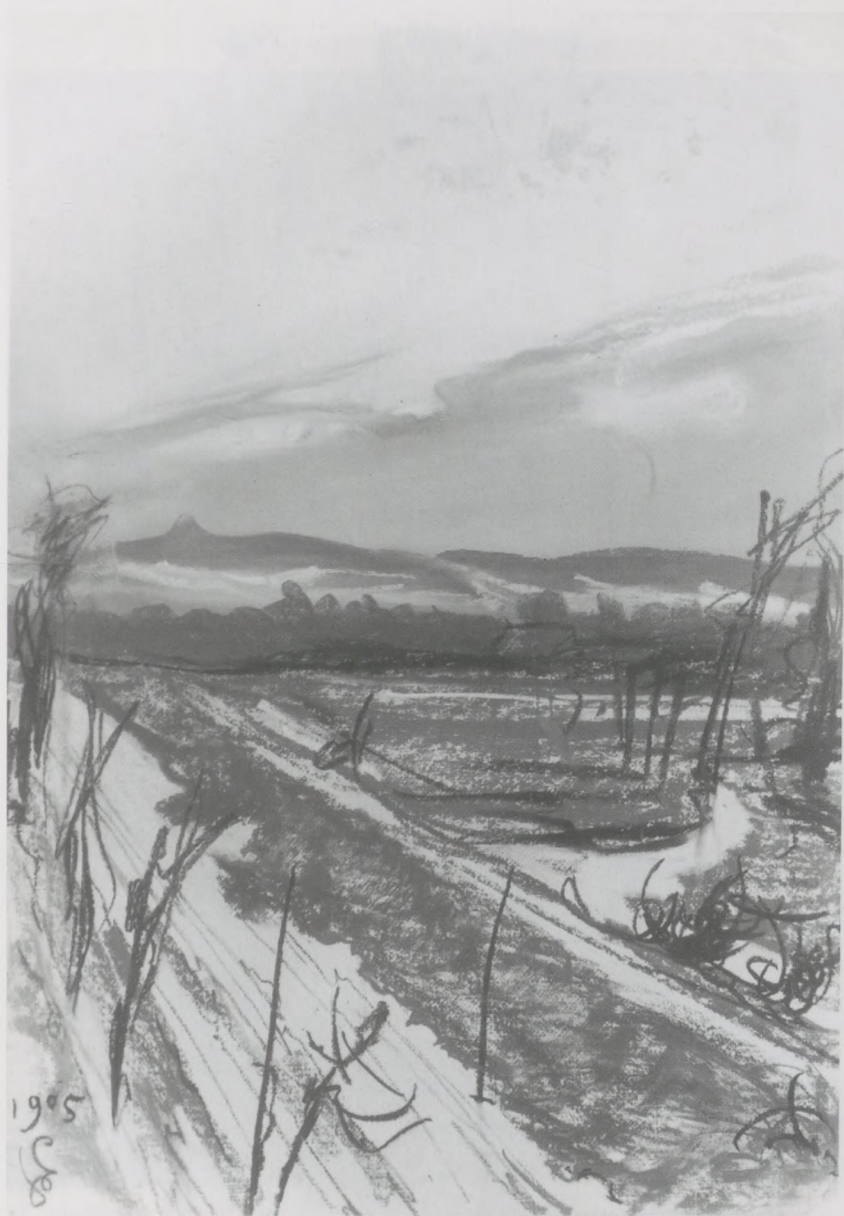
40. Gustave Courbet, *Halali*, 1867, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie



41. Stanisław Wyspiański, *Wisła pod Krakowem*, 1905, Kraków, Muzeum Narodowe



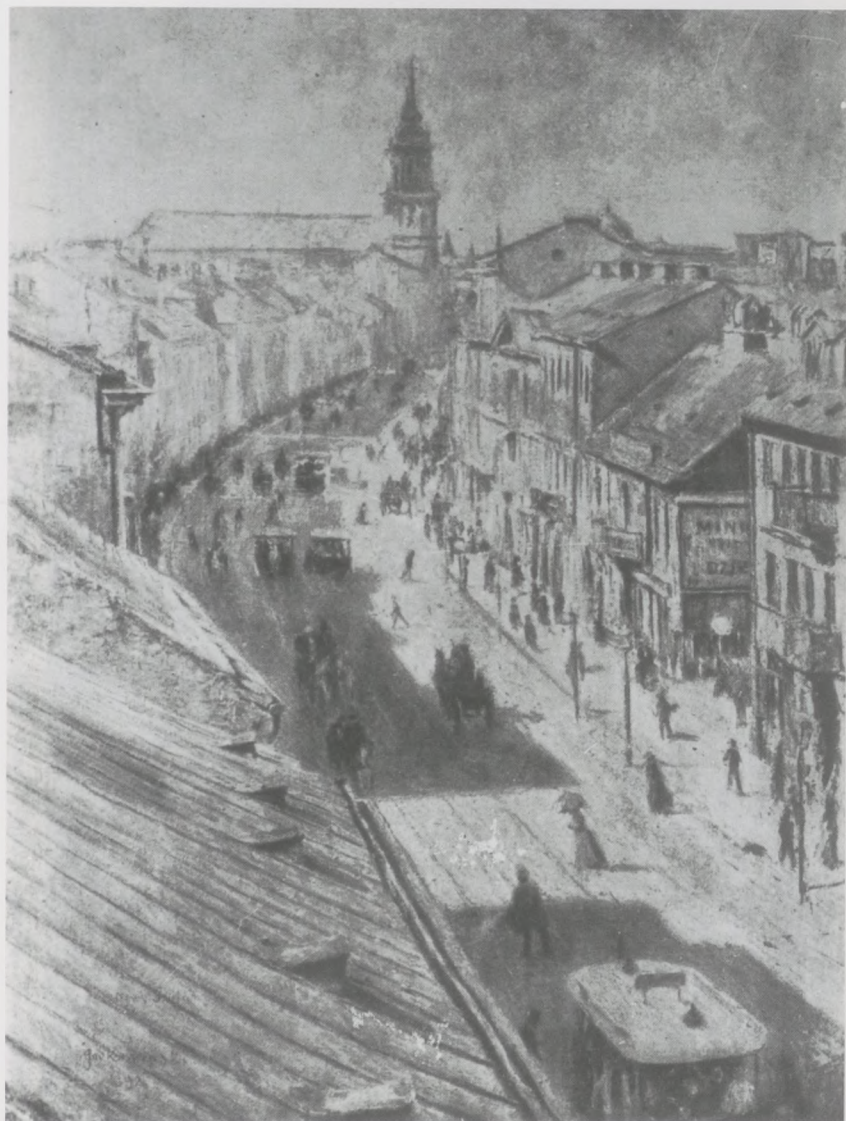
42. Stanisław Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, 1904, Kraków, Muzeum Narodowe



43. Stanisław Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, 1905, Kraków, Muzeum Narodowe



44. Stanisław Wyspiański, *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, 1904, Kraków, Muzeum Narodowe



45. Władysław Podkowiński, *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni, 1892*,  
Warszawa, Muzeum Narodowe

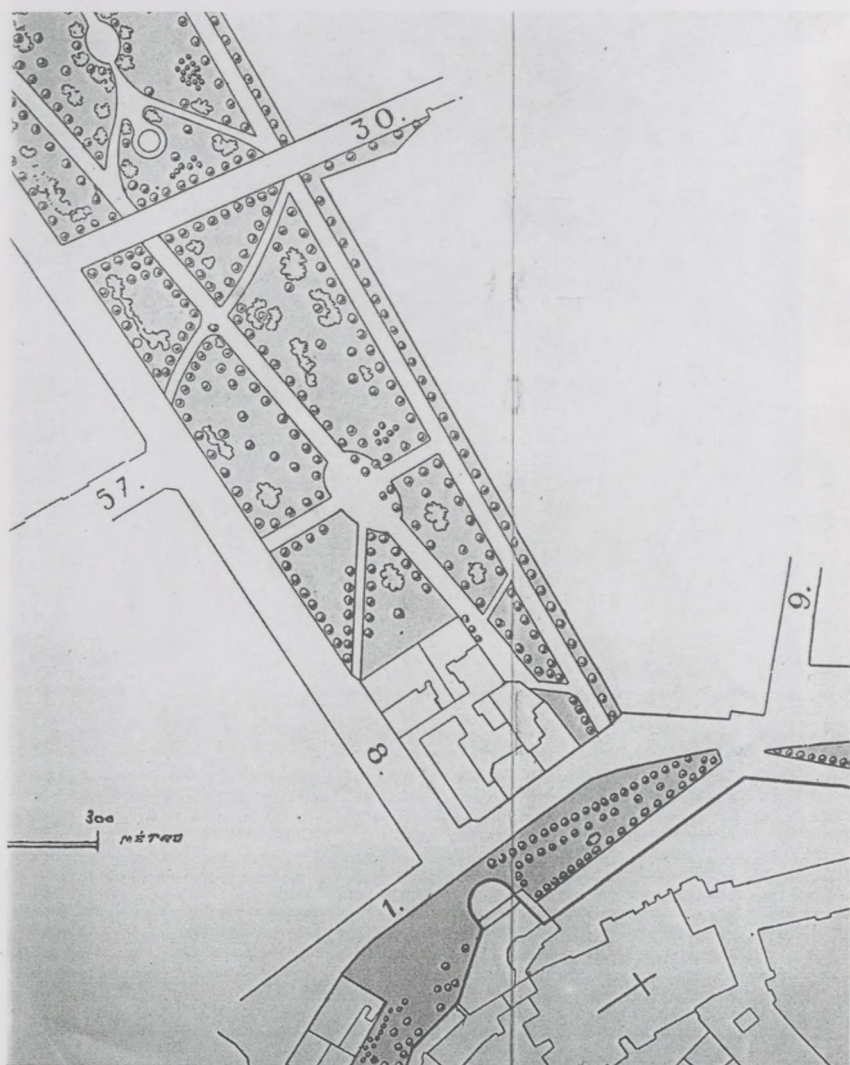


46. Stanisław Wyspiański, *Planty w nocy*, 1894, własność prywatna





47. Stanisław Wyspiański, *Planty o świcie*, 1894, Kraków, Muzeum Narodowe



48. Planty pod Wawelem, fragment planu zamieszczonego w książce F. Kleina, *Planty Krakowskie*



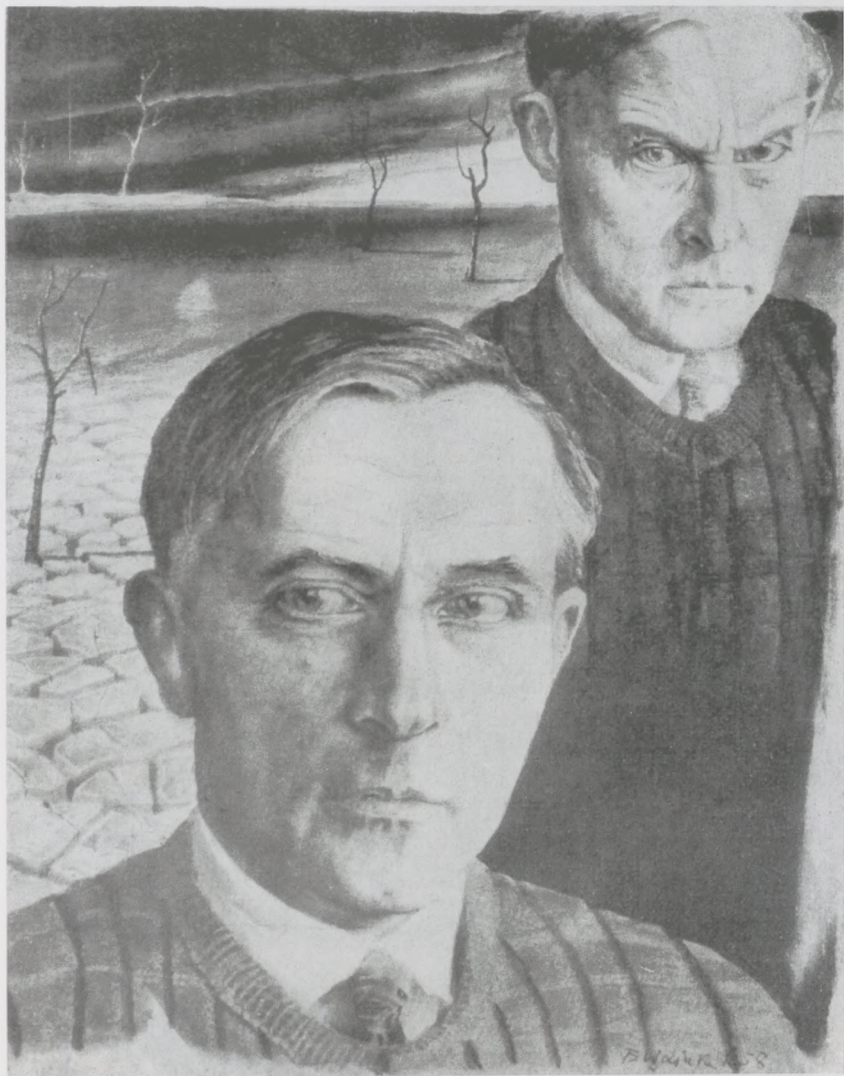
49. Wejście na Planty od strony ul. Podzamcze z początkiem XX w.

# NOC LISTOPADOWA

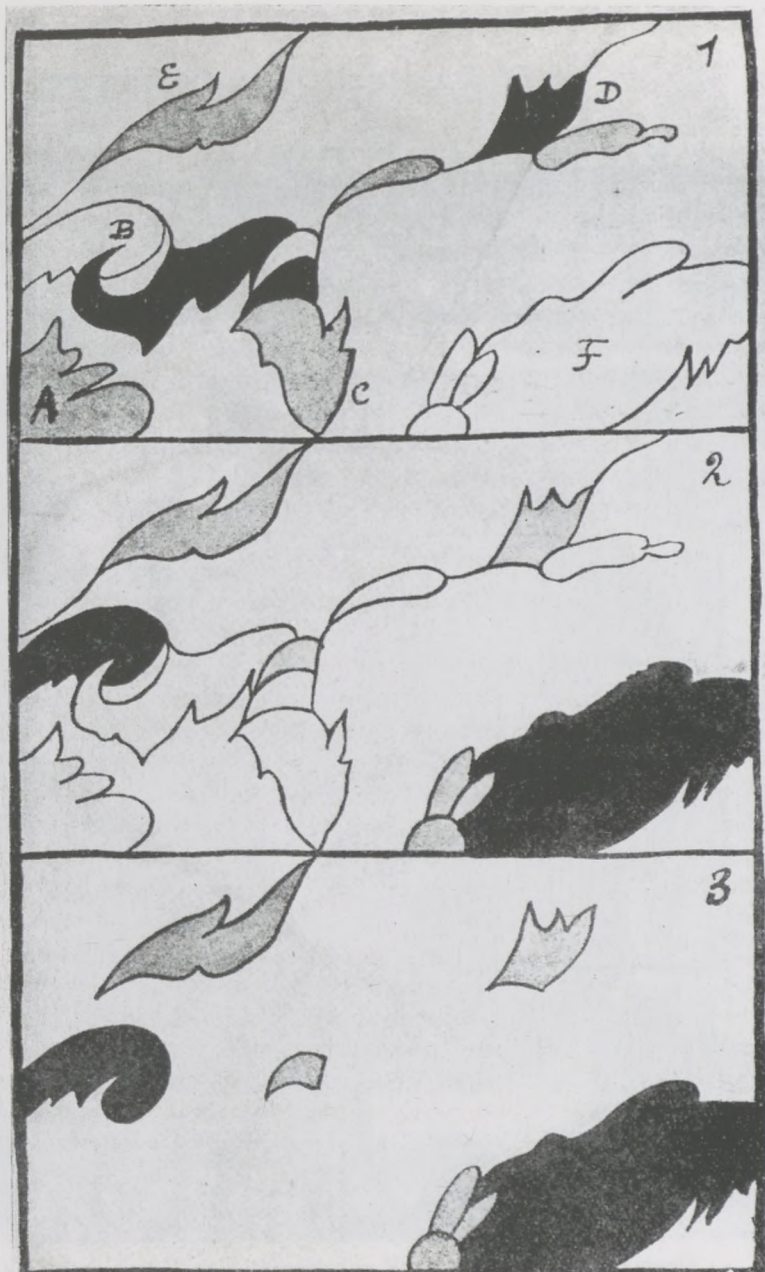


NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

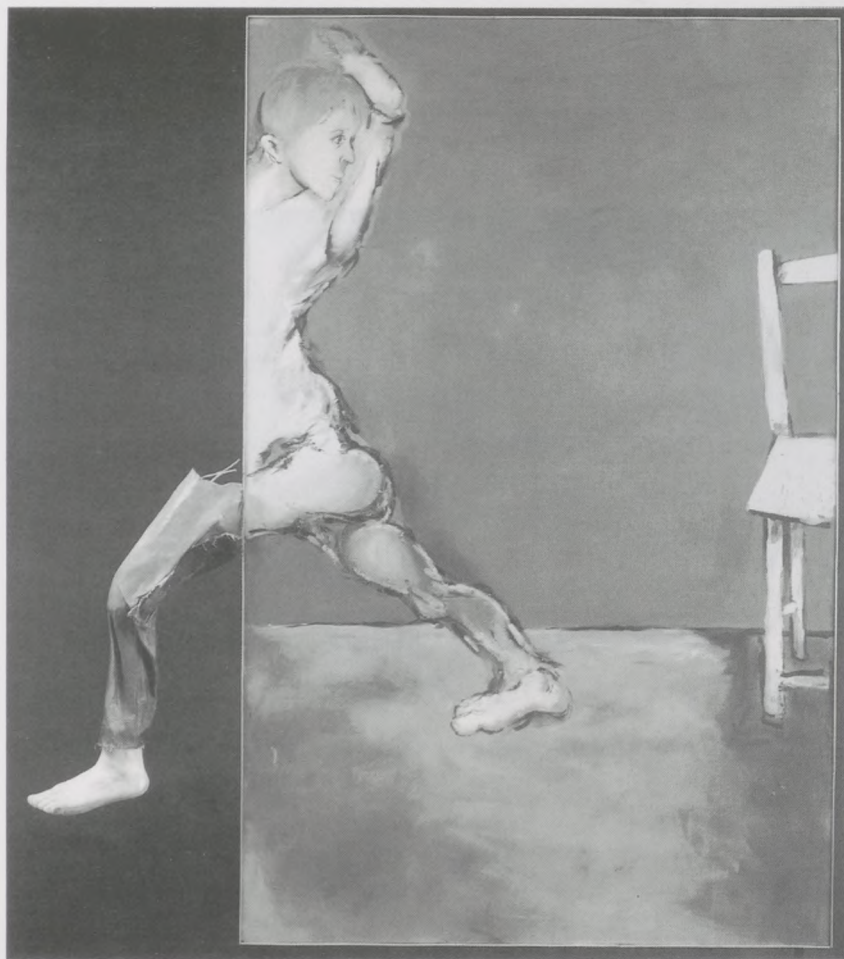
50. Stanisław Wyspiański, okładka *Nocy listopadowej* z cynkotypią przedstawiającą Park Łazienkowski w Warszawie, 1904



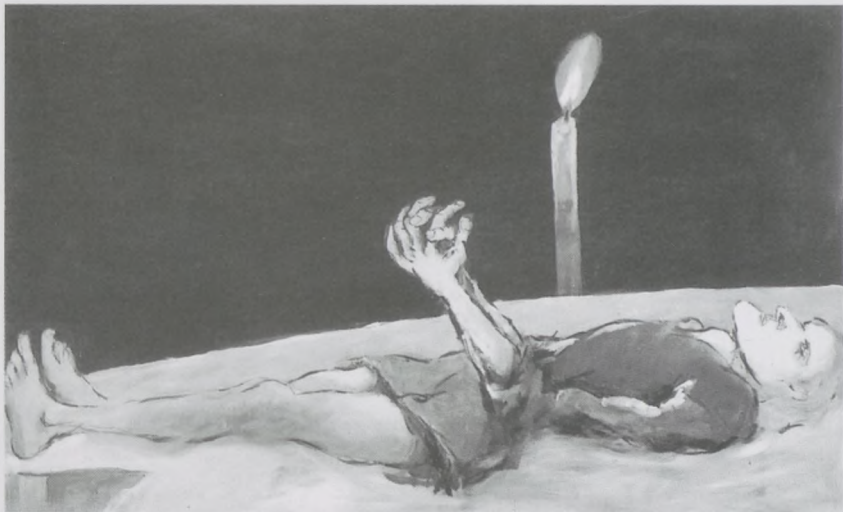
51. Bronisław Wojciech Linke, *Portret podwójny S.I. Witkiewicza*, 1858, własność prywatna



52. Stanisław Ignacy Witkiewicz, schematy kompozycyjne z rozprawy *Nowe formy w malarstwie*



53. Tadeusz Kantor, *Mam już dość siedzenia w obrazie, wychodzę* (z cyklu: *Dalej już nic*), 1988



54. Tadeusz Kantor, *Z tego obrazu już nie wyjdę* (z cyklu: *Dalej już nic*), 1988









2003.02.10

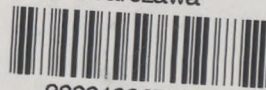
b 15482741

c 1955297X



2250230

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001002706473



[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

ISBN 83-242-0018-5



9 788324 200184