

**ART** ykuty



**#4**

magazyn studentów historii sztuki kul  
ISSN 2081 – 1411

Drodzy Czytelnicy, z nieskrywaną radością przedstawiamy czwartą odsłonę „ARTYkułów”. W upalne dni będziecie mogli zrelaksować się przy lekturze tekstów o moralności w sztuce Williama Hogartha, problemie religii w twórczości grupy Bunt, czy historii polskich zielników. Ponadto, obok dwóch artykułów w niedawno stworzonym dziale poświęconym korespondencji sztuk plastycznych i li-

teratury – jeden o Zbigniewie Herbertcie, jego pasji do zabytków i niechęci do historyków sztuki, drugi o Marii Komornickiej i jej wierszu napisanym pod wpływem Szału Władysława Podkowińskiego – znajdziecie także, drodzy Czytelnicy, tekst na temat dziejów renowacji zabytków architektury, zapis dnia pracy w warszawskiej galerii sztuki, relację z wyprawy do Meksyku oraz recenzje wy-

staw. Mamy również przyjemność zaprezentować nowy dział poświęcony lubelskim galeriom – w tym numerze zaprezentujemy Galerię Gardzienice. W galerii numeru znajdziecie obrazy Marii Kiesner, młodej warszawskiej malarki architektury.

Czekamy na Wasze teksty – artykuły, recenzje wystaw, studia krytyczne, felietony, relacje z podróży. Czekamy także na Waszą sztukę – malarstwo, grafikę, fotografię. Jak zawsze – „ARTYkuły” powstają z myślą o Was i dla Was.

Redakcja

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY

5 Aleksandra Krauze  
*William Hogarth – prekursor i moralista*  
*Zarys problematyki*

17 Ewa Graczak  
*Bunt – motywy religijne a nowa forma*

27 Anna Jajeńska  
*Rysowane, rytowane i malowane zielniki*

---

SWEGO NIE ZNACIE

32 Katarzyna Czerlunczakiewicz  
*In medio stat virtus*  
*Wybrane zagadnienia nowoczesnej opieki nad zabytkami*

---

CENNIJSZA NIŻ ZŁOTO

39 Samanta Wdowiak  
*Dzień z życia Galerii SD*

---

PĘDZLEM PISANE,  
PIÓREM MALOWANE

48 Małgorzata Peroń  
*Okolicznościowa poezja turystyczna*  
*Przewodniki, albumy i książki o sztuce w eseistyce Zbigniewa Herberta*

61 Paweł Matejek  
*Interpretacja Szału Władysława Podkowińskiego w wierszu Marii Komornickiej Pod wpływem „Szału”*

---

GALERIE LUBELSKIE

66 Anna Wojciechowska-Żurek  
*Galeria Gardzienice*

---

RECENZJE/RELACJE

70 Anna Wiśnicka  
*Zapiski z podróży po Jukatanie*

75 Marcin Markowski,  
Barbara Niemczyk  
*Znalezione między regałami*

79 Ignacy Oboz  
*Stasys Eidrigevicius*  
*Twarze – maski*

---





# William Hogarth – prekursor i moralista

## Zarys problematyki



*Żegnaj, wielki mistrzu ludzkości  
Któryś osiągnął najszlachetniejszy szczyt sztuki,  
Twoje malowane morały czarują umysł,  
i poprzez wzrok poprawiają serce.<sup>1</sup>*

W ten sposób o Williamie Hogarcie pisał w stworzonym dla niego epitafium David Garrick, jeden z najszlachetniejszych osiemnastowiecznych angielskich aktorów teatralnych. Treść tego krótkiego epitafium świadczy o tym, jak istotną rolę Hogarth pełnił w swojej epoce. Był on nie tylko utalentowanym malarzem i grafikiem, ale również propagatorem nowego typu angielskiego malarstwa rodzajowego, którego najwyższym celem odtąd miało być nauczanie i ulepszanie społeczeństwa. Narzędziem malarza, nazywanego *pierwszym, który pędzlem „pisał” komedie*<sup>2</sup>, stały się satyra, ironia i humor. Dzięki nim w realistyczny sposób ukazywał życie zwykłych ludzi.

Interesowały go tematy, które *dają rozrywkę i zarazem udoskonalają umysł, mogą mieć jak największą użyteczność społeczną*<sup>3</sup>.

William urodził się w ubogiej londyńskiej rodzinie<sup>4</sup>. Jego ojciec był korektorem drukarskim i nie mógł sfinansować edukacji artystycznej syna. Dlatego młody Hogarth rozpoczął od grawerowania metalowych naczyń w warsztacie złotniczym Ellisa Gamble'a<sup>5</sup>. Przerwawszy późniejszą naukę w St. Martin's Lane, twórczości malarskiej oddał się dopiero w latach trzydziestych XVIII wieku. Za sprawą potajemnego ślubu z córką cenionego wówczas artysty, Sir James'a Thornhill'a, Hogarth na trwałe związał się z londyńskim środowiskiem artystycznym i jednocześnie stał się przyszłym „zarządcą” spuścizny teścia – w 1734 roku odziedziczył po nim szkołę malarską i, wynajawszy większy lokal, wyposażył na nowo pracownię<sup>6</sup>.

1. J. Białostocki, *Hogarth*, Warszawa 1959, s. 37, przyp. 1.

2. A. Murphy, „Gray's Inn Journal”, 9.2.1754.

3. Białostocki, *Hogarth*, s. 7.

4. Dramatyczne losy rodziny Hogarthów, mieszkającej w wydzielonej części więzienia oraz wpływ tych wspomnień z dzieciństwa na późniejszą twórczość Williama – zob. K. Krużel, *Techniki graficzne w XVIII wieku. Graficy znani i nieznani* [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 43n.

5. Dopiero w 1729 roku udało mu się otworzyć własny warsztat – zob. Białostocki, s. 13n.

6. Kierownictwo Hogartha przysłużyło się szkole – zob. Białostocki, s. 22; *Malarstwo angielskie od Hogartha do Turnera. Wystawa przygotowana przez British Council*, tłum. J. Białostocki, K. Secomska, Warszawa 1967, s. 12; L. Kalinowski, *Hogarth teoretyk sztuki*, [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 9n. Jednak cztery lata po śmierci Hogartha, czyli w 1768 roku, w miejsce jego szkoły malarskiej powstała Królewska Akademia Sztuk w Londynie, której pierwszym Prezydentem został Sir Joshua Reynolds. Jego wizja sztuki bardzo różniła się od założeń Hogartha. Uważał on, iż artysta powinien naśladować naturę, jednocześnie udoskonalać ją dzięki sztuce. Ma wzorować się na malarstwie dawnych mistrzów i przede wszystkim ściśle przestrzegać hierarchii tematów, którą Hogarth w swojej twórczości odrzucił – zob. J. Jazwierski, *Natura i historia: Sir Joshua Reynolds a wizja sztuki europejskiej*, Lublin 2008, s. 20, 59, 170-172.

Wzorując się na dawnych twórcach, takich jak Rafael czy Van Dyck, a także na Thornhill'u, Hogarth próbował najpierw tworzyć dzieła o charakterze „akademickim”<sup>7</sup>. Do tej grupy należą ilustracje dzieł literackich oraz obrazy o tematyce religijnej. Nie

już sama forma wydaje się niezwykła – przedstawiciela średniej warstwy społecznej ukazano w konwencji reprezentacyjnej. Kapitan marynarki handlowej, siedząc na krześle w pozie  $\frac{3}{4}$ , przedramię opiera na stojącym obok stoliku, na którym znajdują się liczne mapy. W prawym dolnym rogu obrazu malarz umieścił globus i książki. W tle zaś widoczne jest morze.

Niezwykłość portretu polegała także na wyborze ukazwanej osoby. Coram był bowiem nie tylko kapitanem, ale również, podobnie jak Hogarth, osobą zaangażowaną społecznie. Założył londyński Foundling Hospital, którego pieczęć z 1739 roku oraz przywilej królewski (Royal Charter) widoczne są na obrazie. Portret pędzla Hogartha miał być darem dla tego przytułku<sup>10</sup>.

Hogarth szybko doszedł do wniosku, że podkreślenie samego przesłania obrazu nie wystarczy, a podobnych w formie dzieł powstawało wówczas coraz więcej. Nie potrafiły one jednak bezpośrednio wpłynąć na ludzi, zmienić ich postawy. Dlatego też artysta rozpoczął tworzenie realistycznych scen rodzajowych, które w szczególności sposób ukazywały „prawdziwy”, czyli głównie negatywny obraz życia angielskiego społeczeństwa. Dopiero te obrazy pełne krytycznego spojrzenia i gorzkiej ironii przyniosły Hogarthowi upragnioną sławę.



7. Jan Białostocki (s. 22) próbę tę ocenia negatywnie, stwierdzając, że dalsza twórczość artysty wynikała z braku dostatecznych umiejętności malarskich w sensie „akademicko-historycznym”. Badacz uważa, że Hogarth przez całe życie czuł się niedoceniany i z tego wynikała jego krytyka wobec społeczeństwa. Większość badaczy nie zgadza się z opinią Białostockiego, pisząc o świadomym wyborze przez Hogartha typu uprawianego malarstwa oraz zwracając uwagę na kunszt nie tylko jego grafik, ale i obrazów olejnych – zob. G. Baldini, G. Mandel, *L'opera completa di Hogarth pittore*, Milano 1967; *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001; *Hogarth in Context. Ten essays and a Bibliography*, red. J. Möller, Marburg 1996; Mary Webster, *Hogarth. "Pittore dell'umanità"* (artykuł w wersji elektronicznej). Tej dwójcej oceny twórczości świadomy był sam Hogarth, o czym świadczyć może rycina pt. *Wojna na obrazy*. Przedstawia ona dzieła „akademickie” o tematyce religijnej, które atakują obrazy Hogartha. Podobna bitwa między tradycją i nową myślą artystyczną toczyła się w ówczesnej literaturze – zob. J. Möller, *Von der Verrätsellung zum Offenkundigen: Swifts Battle of the Books und Churchill's Epistle to William Hogarth im Kontext ihrer Zeit*, [w:] *Hogarth in Context. Ten essays and a Bibliography*, red. J. Möller, Marburg 1996.

8. Zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 11; D. Bindman, *Hogarth and his times*, Londyn 1997, s. 15-24.

9. Na temat tej dziedziny jego twórczości pisze m. in. Mary Webster.

10. *Malarstwo angielskie...*, s. 31.

W swoich cyklach (*Progresses*) artysta przedstawiał wydarzenia z życia codziennego, mówił o sprawach aktualnych, ukazywał ludzi znanych ówczesnej publiczności. Dodatkowo opatrywał ryciny szczegółowymi opisami, by nie pozostawiały żadnej wątpliwości co do przedstawionego tematu i intencji malarza. W ten sposób pragnął nadać dziełom charakter realistyczny, zbliżyć się jak najbardziej do widza, by móc do niego przemówić. Wbrew powszechnej opinii, że tworzył rysunkowe zapiski nawet na własnych paznokciach, artysta nie malował zwykle z natury, lecz zapamiętywał ludzkie typy i zachowania, wykorzystując najróżniejsze techniki mnemotechniczne<sup>11</sup>.

Głównymi bohaterami dzieł Hogartha byli mieszcza- nie, jednak twórca nie zapominał również o innych warstwach społecznych, umieszczając ich przedstawicieli, choćby pośrednio, w swoich rycinach. Artysta ukazywał biedę, cierpienie i niedostatek społeczeństwa angielskiego, oskarżając o zaistniałą sytuację rządzących polityków<sup>12</sup>.

Cykle najczęściej ukazywały przygody wybranego bohatera (np. *Pracowitość i lenistwo*, *Kariera kurtyzany*) lub też opisywały charakter danego miejsca (np. *Ulica Pivna* i *Ulica Gorzałki*). Przyglądając się bacznie im wszystkim uzyskujemy niemalże pełny obraz życia Londynu

1. połowy XVIII wieku. Artysta poszedł jednak jeszcze dalej, starając się przedstawić trudny i skłonny do grzechu charakter człowieka, który pozostawiony sam sobie, narażony jest na liczne niebezpieczeństwa natury moralnej.

Pierwszy cykl sześciu rycin, *A Harlot's Progress* (*Kariera kurtyzany*), wykonany w 1732 roku, przedstawiał smutną historię młodej dziewczyny Mary Hackabout pochodzącej z prowincji, która po przybyciu do wielkiego miasta wpadła w ręce stręczycielki i stała się metresą bogatego dżentelmena. Chęć korzystania z uroków życia doprowadziła ją do aresztu, gdzie, podupadłszy na zdrowiu, umarła, pozbawiona pomocy lekarzy. Cierpienia Mary jednak nie kończą się wraz ze śmiercią. Jej duszy również trudno jest zaznać spokoju, gdy podczas stypy nad jej trumną bawi się londyńskie „towarzystwo”. Cykl ten miał być zapewne nie tylko przestrożą dla młodych dziewcząt, by nie uległy pokusom łatwego życia, ale także oskarżeniem skierowanym przeciwko zakłamanemu społeczeństwu tolerującemu prostytutkę i stręczycielstwo<sup>13</sup>. Hogarth przedstawia zatrzęsającą samotność głównej bohaterki, która nie znajduje oparcia wśród ludzi – jest wykorzystywana za życia i wyśmiewana po śmierci. Cykl, ukazany w niezwykle realistyczny sposób, cieszył się wśród widzów dużym powodzeniem<sup>14</sup>. Dlatego po obrazach w wersji olejnej malarz stworzył ryciny i rozpoczął ich kopiowanie.



11. Kalinowski. Hogarth teoretyk sztuki, s. 11.

12. Białostocki, s. 15.

13. Krużel, s. 45.

14. Białostocki, s. 6, 21.



Niedługo potem przystąpił do realizacji kolejnych dzieł, które miały obrazować kolejne godne potępienia aspekty angielskiej rzeczywistości. Cyklem takim był stworzony w 1735 roku *The Rake's Progress* (*Kariera marnotrawcy/rozpustnika*), ukazujący losy Toma Rakewelle'a – młodego przedstawiciela klasy średniej, który otrzymuje nieoczekiwanie po ojcu spory majątek i postanawia korzystać z uroków życia. Rozrzutność i swawola wpędzają go w długi, przez co musi ożenić się z bogatą, lecz o wiele starszą od siebie kobietą. Niestety nie potrafi się ustakować, a całą nową fortunę przegrywa w karty. Zostaje wtrącony do więzienia, a później do przytułku dla obłąkanych. Hogarth starał się tu przestrzec młodych ludzi przed zwodniczymi urokami życia i dokonywaniem najłatwiejszych wyborów.



Kolejny cykl *The Four Times of the Day* (*Cztery pory dnia*) z 1736 roku ma charakter alegoryczny. Malarz przedstawił w nim londyńskie ulice, na których toczy się życie o każdej porze dnia. Zarówno o poranku, po południu, jak wieczorem i w nocy obecna jest tu nienawiść, rozpusta, grzech, śmierć, choroba. Nie są one jednak charakterystyczne jedynie dla Londynu. Słabości i pokusy związane są bowiem nierozdzielnie z człowiekiem i towarzyszą mu od zawsze. Wydaje się więc, że można interpretować ten cykl również jako zobrazowanie kolejnych etapów życia ludzkiego – od dzieciństwa, przez młodości i wiek dojrzały, po starość<sup>15</sup>.

15. Krużel, s. 45.





Temat częstego wówczas procederu zawierania małżeństw kontraktowych, obecnego w prasie i literaturze tego okresu, poruszył artysta w cyklu pt. *Mariage à la mode* (*Modne małżeństwo*) z 1745 roku<sup>16</sup>. Kierujący się niezdrową ambicją ojciec, chcąc uzyskać wyższą pozycję społeczną, wydał swoją córkę za syna lorda. Młodych ludzi nie łączyło jednak żadne uczucie i szybko zaczęli żyć osobno, wyszukując sobie coraz to nowych kochanków i trwoniąc rodzinną fortunę. Doprowadza to ich obojga do tragicznej śmierci. Hogarth szydzi tu nie tylko z amoralnego zachowania młodych i z nowobogackich rozrywek, ale kpi również z chciwości ojca młodej dziewczyny, który chcąc ratować resztki majątku, zdejmując ostatni pierścienek z palca właśnie zmarłej po zażyciu trucizny dziewczyny<sup>17</sup>. W scenie tej ujawnia się gorzka ironia. „Ojcowskie” przewidywania nie sprawdziły się, nie udało mu się wzbogacić na małżeństwie córki.

Kolejny cykl pt. *Industry and Idleness* (*Pracowitość i lenistwo*) przedstawia dwie zupełnie odmienne drogi życiowe czeladników warsztatu tkackiego. Leniwy rzemieślnik nie przykłada się do pracy, czas spędza na zażywaniu uciech, grze w kości. Pracowity czeladnik zostaje dostrzeżony przez swojego mistrza, żeni się z jego córką i awansuje na szeryfa Londynu. Jego kariera się rozwija, aż wreszcie zostaje burmistrzem.

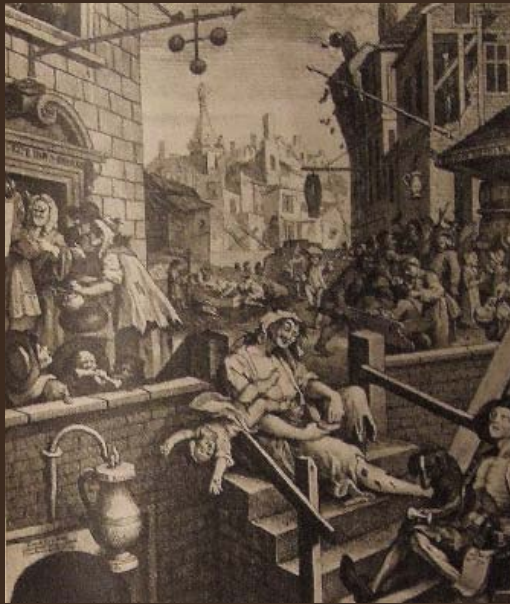


Leniwy czeladnik zaś kończy marnie, tracąc życie podczas publicznej egzekucji. Artysta w tym cyklu podkreśla, że każdy człowiek niezależnie od warstwy społecznej, z której się wywodzi, ma w życiu możliwość dokonania wyboru własnej drogi – albo kierować się będzie pracowitością oraz uczciwością, albo skończy marnie. Wszystko zależy od dbałości o interesy doczesne i wieczne oraz od umiejętności opierania się pokusom<sup>18</sup>.

16. Krużel, s. 45.

17. Białostocki, s. 26.

18. Tamże, s. 25n.



19. Kružel, s. 46.

20. Białostocki, s. 24.

21. Kružel, s. 46.

Następne dwie grafiki *Gin Lane* i *Beer Street* przeznaczone były przede wszystkim dla niższych warstw społecznych. Hogarth poruszył powszechny wówczas problem pijaństwa, który w znaczący sposób podnosił odsetek zbrodni. Na rycinie *Ulica Gorzałki* Hogarth na pierwszym planie umieścił pijaną kobietę wypuszczającą z rąk niemowlę. Scena wydaje się jeszcze bardziej dramatyczna, ponieważ domyślamy się, że dziecko nie ma szans na przeżycie upadku. Zachowanie wyrodnej matki stanowi przykład tragicznego skutku nałogu. Artysta, znając realia Londynu oraz będąc świadomym ogromnej ilości spożywanego trunku, nie zabrania go całkowicie. W zamian proponuje obraz, na którym prezentuje wesołych, żartujących ludzi spożywających napój piwny<sup>19</sup>.

W skład innego cyklu *The Four Stages of Cruelty* (Cztery stopnie okrucieństwa) wchodzi cztery ryciny. Za cel malarz obrał sobie poprawienie tego barbarzyńskiego traktowania zwierząt, którego sam widok czyni tak rozpaczliwymi dla każdego wrażliwego umysłu ulice (...) stolicy<sup>20</sup>. Bohaterem rycin jest Tom Nero – łobuz znęcający się nad zwierzętami, którego obserwujemy od dzieciństwa. Jego zachowanie wraz z wiekiem stało się jeszcze bardziej okrutne. Wkrótce został aresztowany za zabicie młodej kobiety. Jednak podobnie jak bohaterkę *Kariery kurtyzany* również Toma czekała kara i za życia i po śmierci. Jego ciało przeznaczono bowiem do publicznych sekcji anatomicznych<sup>21</sup>.



Hogarth nie oszczędził krytyki także wyższym warstwom społeczeństwa. Ich sposób dochodzenia do władzy oraz nieuczciwe praktyki wyborcze atakuje w satyrze pt. *Wybory (Elections)*. Wyśmiewa tu zwyczaje wyborcze i oskarża polityków o przekupstwa.



W graficznej wersji niewielkiego cyklu artysta umieścił parę we wnętrzu sypialni, której detale stanowią dodatkową aluzję do jednoznaczności sytuacji. Obrazy stanowią zabawne i pomysłowe uchwycenie różnic występujących pomiędzy mężczyznami a kobietami.



Malarz prócz rycin stanowiących ostrą krytykę angielskiego społeczeństwa stworzył również bardziej zabawne i lżejsze w swoim przesłaniu cykle pt. *Before – After (Przed i po)*. Artysta w ironiczny sposób zestawia ze sobą dwie sceny – natarczywego mężczyznę, który pragnie za wszelką cenę osiąść opierając się kobietę oraz sytuację odwrotną po wydarzeniu.

Niewątpliwie na dzieła Hogartha wpływ miał czas, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. W Anglii początku XVIII wieku widoczne były nadal skutki rewolucji mieszczańskiej wieku XVII. Po rządach Cromwella, restauracji katolickich monarchów i następnie ponownym ich wygnaniu, nastąpiła doba kompromisu. Warstwa mieszczańska, która stopniowo zajmowała miejsce arystokracji, wciąż

się bogaciła, przejmując całkowicie handel i finanse państwa. Chcieli oni za wszelką cenę utrwalić zaistniały stan rzeczy, ostatecznie dostosować do swoich potrzeb społeczeństwo. Pławiąc się w luksusie, zapominali często, że poza przedsiębiorcami i bankierami istniała ogromna rzesza ludzi należących do niższych warstw społecznych. Poczynania i poglądy nowobogackich mieszczan tworzyły złudny obraz spokoju i dobrobytu<sup>22</sup>. W rzeczywistości społeczeństwo angielskie tego okresu cierpiało ogromną biedę. Powoli następował rozkład moralny. Pijaństwo, korupcja, rozpusta były każdego dnia obecne na ulicach Londynu. Stąd też zdecydowany sprzeciw, jaki wyrażają względem tej sytuacji literaci (np. Henry Fielding) i artyści, pragnący wpłynąć na społeczeństwo i podnieść jego poziom moralny.

Mimo że Hogarth tworzył na zamówienie zamożnych mieszczan – nowej arystokracji, nie zapominał jednak o niewolnikach, ziemianach, zubożałej arystokracji oraz przedstawicielach przestępczego półświatka. Ich wszystkich chętnie „rozliczał” w swoich obrazach z najróżniejszych poczynań.

Wpływ na twórczość Hogartha wywarła również ówczesna literatura angielska, której twórcy skupiali się na nowopowstałym gatunku – powieści. W rok po śmierci Daniela Defoe, prekursora angielskiej

powieści, Hogarth, zainspirowany tą formą, tworzy swoją *Karierę nierządnic*. Wracając do znanych już w przeszłości metod tworzenia serii ilustracji w formie odbitek rycin<sup>23</sup>, wykorzystał popularność powstających wówczas powieści. Karol Lamb twierdził, że jego *przedstawienia graficzne (...) są to w istocie książki*. W ten sposób udostępnia on szerszej widowni rodzaj „obrazkowej opowieści moralizatorskiej”, do której nie zawsze dostęp mieli pisarze (należy pamiętać, że znacząca część społeczeństwa tamtych czasów nie umiała czytać). Cykle rycin, z łatwością kopiowane i sprzedawane, przeznaczone były nie dla koneserów sztuki, przyzwyczajonych do historycznego malarstwa olejnego, lecz przede wszystkim dla średnich i niższych warstw społecznych<sup>24</sup>.

22. Zob. Webster, *passim*.

23. Białostocki, s. 5.

24. Tamże, s. 22.



Bliska Hogarthowi była także obecna w angielskiej literaturze tamtej epoki tematyka moralna, propagująca wdrażanie w życie cnót (np. dzieła Johna Bunyana – *Pilgrim's Progress*, *Grace Abounding*, *The Life and Death of Mr Badman*; eseje i sztuki Richarda Steele'a, powieści Daniela Defoe i Samuela Richardsona – *Clarissa* oraz nowele i powieści przyjaciela artysty Henry'ego Fieldinga – *Tom Jones*<sup>25</sup>).

Twórczość Hogartha pozostawała także pod znaczącym wpływem teatru. Sam malarz mówił o sobie, że chce komponować obrazy na płótnie podobne do przedstawień na scenie<sup>26</sup>. Teatralna była również przestrzeń budowanych przez artystę scen. Efekt ten wzmagają kłębiące się linie faliste oraz kompozycja rozgrywająca się dość płasko na powierzchni obrazu.

Niewątpliwie William Hogarth, korzystając z dorobku dawnych twórców, znał tradycję artystyczną przeszłości m.in. twórczości ludowej, moralizującej grafiki włoskiej, rysunku satyrycznego, realistycznego malarstwa małych mistrzów niderlandzkich czy symboliki dzieł Hieronima Boscha i Peter Bruegela Starszego<sup>27</sup>. Obrazy Hogartha pełne są aluzji (choć zdecydowanie prostszych niż te stosowane przez wymienionych wyżej artystów), nieskomplikowanej symboliki np. na pierwszym planie pierwszej ryciny z serii *A Harlot's Progress* widoczna

jest gęś będąca atrybutem kurtyzany, w czwartym akcie *Modnego małżeństwa* ukazano rogatą figurkę Akteona, zapowiadającą zdradę małżonki<sup>28</sup>.



Mimo że artysta nie był miłośnikiem kultury francuskiej, dzięki podróżom do tego kraju w jego malarstwie obecne są cechy charakterystyczne dla XVIII-wiecznych artystów tworzących we Francji<sup>29</sup>. Wpływ sentymentalizmu, delikatności linii oraz tematyki rodzajowej charakterystycznej dla tamtejszego rokoka, widoczny jest w wielu przedstawieniach Hogartha m.in. w cyklu *Before – After* czy *Mariage à la mode*, przy którym współpracował podczas swojego pobytu w Paryżu z uważanymi wówczas za najlepszych rytowników francuskimi<sup>30</sup>.

25. Zob. Kalinowski, s. 10; Białostocki, s. 33-35; Webster, *passim*.

26. Białostocki, s. 6n.

27. Tamże, s. 30.

28. Tamże, s. 31. Niektórzy badacze zwracają uwagę na przepięknie obrazów Hogartha symbolami, które utrudniać mogą ich odbiór. Za przyczynę uznają najczęściej chęć artysty do przekazania jak największej ilości prawd moralnych – zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 30.

29. O grafice francuskiej w XVIII wieku – zob. M. Pokorska-Primus, *Zwierciadło obyczajów epoki. O francuskich rycinach rodzajowych XVIII wieku*, [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 19-27; *Malarstwo angielskie...*, s. 29n.

30. Kalinowski, s. 8n.

W XVIII wieku w Anglii panował bowiem wciąż zachwyty nad sztuką zagraniczną. Sprzedawano głównie dzieła twórców włoskich czy francuskich. Anglicy nie interesowali się specjalnie twórczością rodzimą, a w samym Londynie nie było wówczas ani jednej galerii wystawowej<sup>31</sup>. Hogarth przeciwstawiał się temu, żywiąc głęboką niechęć do cudzoziemszczyzny i obrazów o *ponurej i smutnej tematyce*<sup>32</sup>. Pragnął swoim życiem i twórczością pokazać, że dzieła twórców angielskich nie różnią się niczym od ślepo naśladowanych, zagranicznych wzorców, a ich autorzy często posiadają dużo lepszy i bardziej oryginalny sposób patrzenia na świat<sup>33</sup>. Domagał się on równouprawnienia sztuki angielskiej i nadania jej statusu sztuki narodowej<sup>34</sup>.

Pragnął także zmiany sztuki, sposobu jej pojmowania oraz funkcji, jaką miała pełnić. Jako jeden z pierwszych zwracał uwagę na potrzeby materialne artysty. Chciał, by malarze, rzeźbiarze czy graficy zajmowali wyższą pozycję społeczną, byli niezależni od patronów i otrzymywali za swoje dzieła godziwą zapłatę<sup>35</sup>. Postulował ochronę praw autorskich grafików. Dzięki jego staraniom w 1735 roku wprowadzono ustawę parlamentarną *Engraving Copy Right Act* (zwaną *Hogarth's Act*) chroniącą produkcję artystyczną przed

nadużyciami<sup>36</sup>. Malarz upowszechnił także praktykę kopiowania i sprzedawania odbitek dzieł przez samych ich twórców, a także wprowadził do produkcji artystycznej nowe formy handlowe – aukcje i loterie<sup>37</sup>.

Wyrazem dążeń artysty stał się opublikowany w 1753 roku traktat *The Analysis of Beauty (Analiza piękna)*, dzięki któremu Hogarth pragnął udowodnić, że głęboko przemyślana i nowatorska teoria sztuki może istnieć nie tylko we Włoszech czy Francji (choć odnosi się do teorii Michała Anioła oraz Giovanniego Paola Lomazza<sup>38</sup>), ale i w rodzimej Anglii<sup>39</sup>. Podstawowym tematem traktatu jest pojęcie piękna, które w XVIII wieku łączono zazwyczaj z pojęciem „smaku”. Hogarth uważał, że wdzięk, zaliczany przez większość teoretyków do piękna jest czymś odrębnym, ponieważ może on cieszyć bez względu na reguły, piękno zaś nie. Dzieło Hogartha jest manifestem skierowanym przeciwko nurtowi mówiącemu o niezbędności udoskonalania natury, idealizowaniu dzieł przez korzystanie z prac dawnych mistrzów<sup>40</sup>. Kluczem do odkrycia właściwego piękna jest zastosowanie linii falistej (*the waving line*) oraz serpentynowej (*the serpentine line*), które nazywane są przez niego *the lines of beauty and grace* i w szczególny sposób nadają się do prezentowania tego, co piękne – ludzkiego ciała, przyrody, przedmiotów

31. *Malarstwo angielskie...*, s. 12n.

32. Obrazy tego typu Hogarth często wyśmiewa zdobiąc nimi wnętrza mieszczańskich domów, w których rozgrywają się ukazywane przez niego sceny (np. dom lorda Squanderfield z 3. ryciny *Małżeństwa modnego*. Por. Białostocki, s. 18.

33. *Malarstwo angielskie...*, s. 12.

34. Białostocki, s. 16.

35. Status społeczny grafika w Anglii był w tym czasie dużo niższy niż we Francji – zob. Kruzel, s. 43.

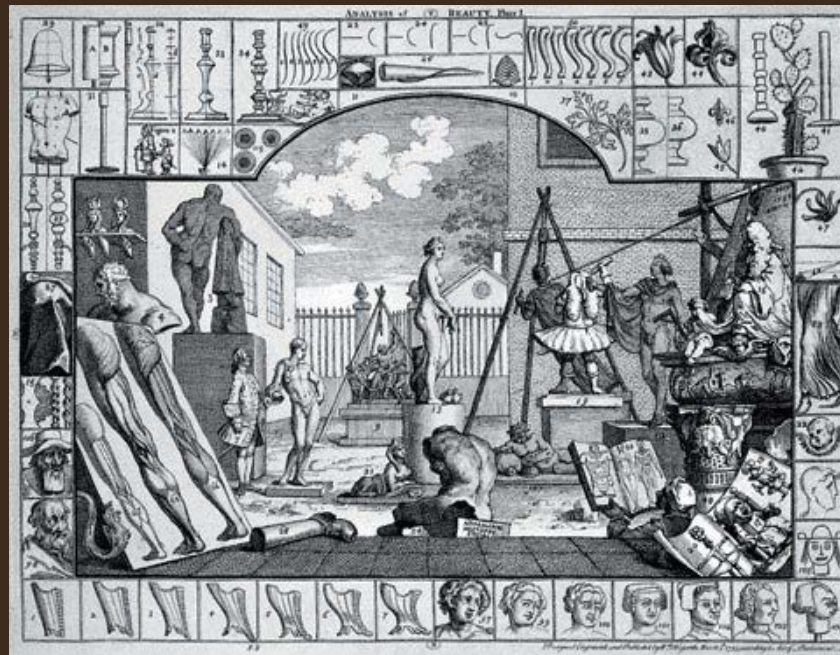
36. L. Kalinowski, s. 10. Por. K. Kruzel, s. 46.

37. J. Białostocki, s. 8.

38. L. Kalinowski, s. 7.

39. Ponownie ujawnia się tu jako propagator sztuki narodowej. Krytykuje powszechny w ówczesnej angielskiej architekturze palladianizm, stosowany do niemalże wszystkich realizacji, niezależnie od ich przeznaczenia. Uważa za niepotrzebne i sztuczne stosowanie pięciu sztywnych i niezmiennych porządków architektonicznych. Por. J. Białostocki, s. 19.

40. Zwolennikiem tej teorii był w swoim traktacie *The Theory of Painting* z 1715 roku Jonathan Richardson – zob. Kalinowski, s. 7- 8.



41. L. Kalinowski, s. 8.

42. *Malarstwo angielskie...*, s. 11.

codziennego użytku. Rzeczy komiczne Hogarth zaleca ukazywać za pomocą linii prostej. Próbę wyrysowania obu typów linii, kształtów i różnych ich wariantów prezentuje artysta na dwóch tablicach dołączonych do traktatu<sup>41</sup>. Kryterium ostatecznym dla jego dzieł stał się jednak dobór tematu, który miał wywierać wpływ na społeczeństwo, a nie forma kształtowana według „idealnego klucza”. Odzwierciedleniem tych przemyśleń teoretycznych były obrazy artysty, w których ukazywał troski i radości zwykłych ludzi, dalekich w wyglądzie i zachowaniu od bohaterów dzieł dawnych mistrzów.

William Hogarth był bez wątpienia twórcą niezwykłym. Podjął próbę przeprowadzenia sztuki angielskiej od epoki tradycyjnych portretów i dekoracji wiejskich rezydencji do nowatorskiego malarstwa o istotnym znaczeniu społecznym<sup>42</sup>. Pragnął być przede wszystkim nauczycielem, ostrzegać przedstawicieli różnych warstw, jakie niebezpieczeństwa mogą na nich w tych czasach czyhać. Chciał swoimi dziełami sięgnąć w głąb każdego człowieka i dotrzeć do najciemniejszych zakątków jego duszy, by w ten sposób ustrzec go przed popełnianiem kolejnych błędów. Twórczość tego malarza odpowiadała potrzebie społecznej epoki, stanowiąc uzupełnienie kierunku obecnego w ówczesnej literaturze oraz teatrze.

Hogarth był przede wszystkim krytykiem i moralistą. Troszczył się o podniesienie poziomu moralności, nie miał litości dla żadnego grzechu, wyszydzał obłudę, kłamstwo, przekupstwo, zdradę, okrucieństwo, pijaństwo, które dotyczyły przedstawicieli wszystkich warstw społecznych. Złe postępowanie kończy się w jego dziełach zawsze śmiercią<sup>43</sup>.

Malarz ten to nie tylko reformator pojęcia i funkcji sztuki w samej Anglii, ale również propagator sztuki narodowej za granicą. Dzięki jego nowatorskiemu podejściu następne pokolenie angielskich artystów mogło swobodnie czerpać inspiracje, podróżując szlakiem *Grand Tour*<sup>44</sup>. Jak pisze Ernst H. Gombrich William Hogarth był artystą, który *dobrze używał swego pędzla, umiejętnie rozkładał światło i kolor, zręcznie aranżował grupy. (...) wierzył w reguły smaku i pozostawał racjonalistą. Reputację zawdzięczał nie tyle swoim obrazom, co rycinom chętnie kopiowanym. Umiał podziwiać piękno szczegółu i był znanym satyrykiem (...)*<sup>45</sup>. Celem jego malarstwa było ukazanie prawdy o słabościach nie tylko całego społeczeństwa, ale i każdego człowieka z osobna.

43. Białostocki, s. 24n.

44. Wkrótce znalazło się wielu kontynuatorów moralizującego nurtu malarstwa upowszechnionego przez Hogartha. Do grona tego należeli m.in. Jean Baptiste Greuze, Jacques-Louis David oraz Francisco Goya – zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 30. Na temat artystów kopiujących dzieła Hogartha przez cały XVIII i XIX wiek – zob. D. Bindman, *Hogarth and his times*, Londyn 1997.

45. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London-New York 1968 (cyt. za: Kalinowski, s. 11).





# Bunt – motywy religijne a nowa forma

Awangardowa grupa *Bunt*, zrzeszająca artystów o programie ekspresjonistycznym, działała w Poznaniu w latach 1918-1922.<sup>1</sup> Związana była z redakcją poznańskiego dwutygodnika literacko – artystycznego “Zdrój”, którego redaktorem był teoretyk sztuki, grafik i malarz Jerzy Hulewicz. Pismo współredagował duchowy przywódca polskiego ekspresjonizmu, Stanisław Przybyszewski.<sup>2</sup> Do *Buntu* należeli malarze i graficy: Jerzy Hulewicz (założyciel grupy), Margaret i Stanisław Kubiccy, Stefan Najgrakowski, Jan Panieński, Władysław Skotarek, Stefan Szmań, Jan Jerzy Wroniecki, rzeźbiarz August Zamojski oraz główni teoretycy grupy: Adam Bederski i Jan Stur. Blisko związana była z działalnością grupy Stanisława Przybyszewskiego, córka Stanisława Przybyszewskiego. Artyści działali na styku dwóch kultur: polskiej i niemieckiej, współpracowali z awangardowymi środowiskami Berlina i Monachium, szczególnie z berlińską galerią *Die Aktion*<sup>3</sup>, grupami *Die Brücke*

i *Der Blaue Reiter* z Wassilim Kandynskim na czele. Program grupy był bliski założeniom polskich Formistów, dlatego zdarzało się, że wystawiali razem. Proponowali rewolucyjne zmiany w zakresie formy i teorii sztuki, do budowy obrazu stosowali zgeometryzowane linie i plamy, dali początek formom abstrakcyjnym (jako pierwsi w polskiej sztuce<sup>4</sup>). W emocjonalnej sztuce ekspresjonizmu znajdowali formę protestu przeciwko sztuce naturalistycznej i impresjonistycznej. Środkiem artystycznego wyrazu, jaki sobie upodobał obok malarstwa była, na wzór niemieckich ekspresjonistów, grafika, a zwłaszcza drzeworyt i linoryt. Ten pierwszy ze swoimi walorami warsztatowymi i specyfiką techniki szczególnie nadawał się do wydobywania kontrastem czerni i bieli brutalnej niekiedy techniki ekspresji kompozycji (np. *Uścisk* Władysława Skotarka). Zamieszczone w *Zdroju* grafiki z zakresu drzeworytu stanowią trwałe dorobek nowoczesnej plastyki polskiej.

1. W historii ekspresjonizmu polskiego wyróżnia się w tych latach tzw. ekspresjonizm kreationistyczny, który główny nacisk kładzie na zagadnienie formy a nie treści (zob.: Z. Kucielska., J. Malinowski, *Ekspresjonizm w grafice polskiej; VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie; katalog wystawy*, Kraków 1976, s. 7.

2. Przybyszewski na początku stronił od popierania ekspresjonistów poznańskich (aby im nie zaszkodzić swoją reputacją) jednak starania Hulewicza i jego namowy ostatecznie przekonały modernistycznego artystę do popierania nowej koncepcji sztuki – na łamach dwutygodnika (do tego stopnia, że nazwał on całą swoją twórczość „ekspresjonistyczną”). Przybyszewski wciąż pouczał i ostrzegał nowych artystów, z kolei grupa nie potrafiła zaakceptować tradycji młodopolskiej (której przeciwstawił się np. Adam Bederski w wierszu *Czytelnik pobożny*, otwierającym *Zeszyt Buntu*, lub Stanisław Kubiccki, formułując wypowiedzi takie jak „Precz z hasłem: Sztuka dla sztuki” czy „Uchwycimy sprawę człowieka w ręce nasze”), Sympatii między członkami nowej grupy a Przybyszewskim trwała krótko, z czasem przedstawiciel cyganerii artystycznej zerwał kontakty ze „Zdrojem” (zob. J. Ratajczak, *Grupa Zdroju, czyli przypomnienie ekspresjonizmu*, „Współczesność” 1961, nr 13, s. 11–12).

3. Bezpośrednie kontakty zwłaszcza z lewicującą awangardą galerii i czasopisma „Die Aktion”, które pokazały wystawę grupy *Bunt* w Berlinie parę miesięcy od jej powstania, nie pozostawiają wątpliwości, że ruch „Buntowców” miał rangę daleko wykraczającą poza lokalną, poznańską rewoltę. Trzech członków grupy – Stanisław i Margaret Kubiccy oraz August Zamojski – po jej rozwiązaniu dalej rozwijało działalność artystyczną w kluczowych ośrodkach życia artystycznego: Kubiccy wystawiali w Berlinie, Chicago, Moskwie, Zamojski – w Paryżu (zob.: H. Stępień, *Bunt, w: Polskie życie artystyczne*, T II, cz. 2, pod red. A. Wojciechowskiego, Warszawa 1974, s. 568.).

4. Z. Kucielska., J. Malinowski, *Ekspresjonizm...*, s. 8.

Bunt z okazji swojej pierwszej wystawy w 1918 roku opublikował manifest, w którym stwierdzono m.in.: *Minęła era Matejki... Wielkie malarstwo polskie zamyka Stanisław Wyspiański...*<sup>5</sup> Twórczość grupy rozpięta była pomiędzy romantyczno – narodową wizją Jerzego Hulewicza a kosmopolitycznymi poszukiwaniami Stanisława Kubickiego, którzy najsilniej zaważyli na dorobku artystycznym. Grupa rozpadła się wraz z upadkiem *Zdroju* w 1922 roku. Jedną z przyczyn jej krótkiego żywota była wielość stanowisk i wizji, silnie zarysowane indywidualności poszczególnych twórców.

Oprócz społeczno – rewolucyjnych zainteresowań grupy, znaczącą pozycję miały tematy religijne. Jednak wyobraźnia mistyczna, używając motywów religijnych po to, aby odnaleźć nowe treści i sens w świecie owładniętym kryzysem moralnym, nie była typową mistyczną wizją świata. W Poznaniu zainteresowanie tematyką religijno – biblijną, w najbardziej radykalnym okresie traktowaną prowokacyjnie (*Salome* czy *Św. Franciszek* J. Hulewicza), wynikało także z mesjanistycznej wizji niepodległościowej (zapoczątkowanej przez romantyzm), której *Zdrój* niemalże do końca był wierny.<sup>6</sup>

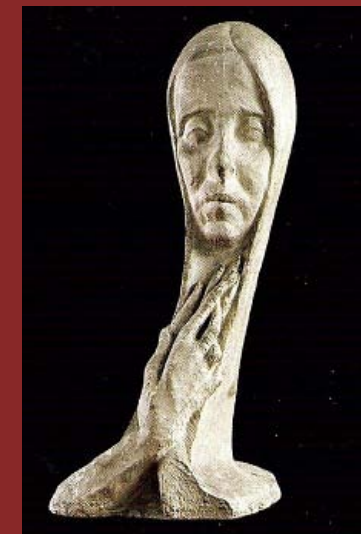


Mistycyzm i ekspresjonizm mistyczny miał załóżki już w symbolizmie modernistycznym, który wyodrębnił się poprzez spotęgowanie nastroju i nasilenie wyrazu w dziełach artystów początku XX w. Ten metafizyczny nurt, ideowo związany z działalnością Stanisława Przybyszewskiego, dotykał w swych dziełach tematów i treści bliskich literaturze. Trudno więc mówić o motywach religijnych w *Buncie* bez rozważenia wpływu Przybyszewskiego.

Ten patron *Zdroju* poszukiwał formuły dla nowej duchowości, zindywi-dualizowanej i budującej nowe relacje ze światem.<sup>7</sup> Taki sposób pojmowania istoty religii był bardzo bliski myśleniu ekspresjonistów poznańskich.

Przydatnym do zrozumienia problemu religii w plastycznej twórczości grupy Bunt okazuje się przywołany przez Kazimierza Piotrowskiego termin „irreligia”.<sup>8</sup> Pojęcie to funkcjonowało w europejskiej refleksji metareligijnej od dawna

i w pierwszym okresie swego istnienia było silnie nacechowane negatywnie jako pokrewne pojęciom herezji i apostazji. Jednak z czasem zyskało inne znaczenie. Irreligia zaczęła być rozumiana jako postawa, która podaje w wątpliwość dogmaty, ale niekoniecznie neguje istnienie przedmiotu



5. J. Hulewicz, *Po zamknięciu wystawy Bunt. „Zdrój”* 1928, t. III, z. 4.

6. G. Hałas, *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925. Zamiast wprowadzenia*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu z listopada 2003 – stycznia 2004*, pod red. G. Hałas i A. Salomon, Poznań 2003, s. 9-22. Mistycyzm ekspresjonizmu poznańskiego, tym różnił się od ekspresjonizmu niemieckiego, że w Polsce poniesionym ofiarom i cierpieniom w trakcie wojny najpierw towarzyszyła nadzieja na odzyskanie niepodległości, a następnie radość jej ziszczenia, odwrotnie niż w środowisku niemieckim, w którym cierpienia wojenne i upokorzenia wiązały się z przegraną (zob.: tamże, s. 21).

7. S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło Ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, t. II, z. 6.

8. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU. Geneza i morfologia poznańskiej apostazji*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917 – 1925...*, s. 129-139.

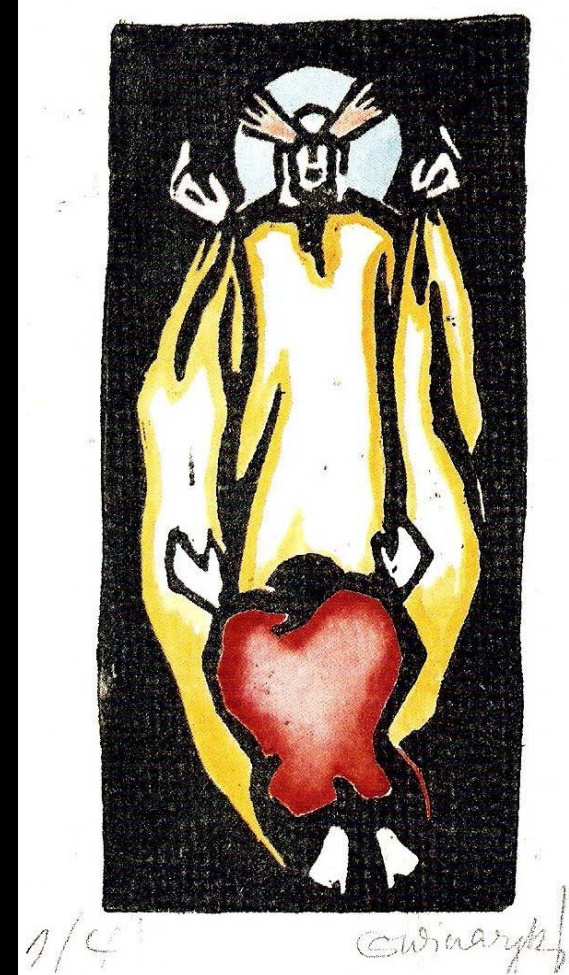
9. Zmiana w operowaniu tym terminem nastąpiła za sprawą francuskiego filozofa Jean'a Marie Guyau, autora rozprawy, w tytule której wykorzystane zostało interesujące mnie pojęcie: *L'irreligion de l'avenir* (1887). Zob.: Piotrowski K., *Irreligia BUNTU...* s. 129.

wiary.<sup>9</sup> Kwestionowanie dogmatów religijnych i atak na religię zinstytucjonalizowaną były podstawą „symbolicznej agresji” wobec chrześcijaństwa nie tylko w dziełach plastycznych grupy *Bunt*, ale także w literackich utworach Zdrojowców (*Bóg zadał gwałt formie starej, a upodobawszy sobie Dziewicy Łono, tradycją grzechu nie skażone, Buntem zapłodnił i – ZBAWIŁ*<sup>10</sup>). Piotrowski zwraca uwagę, że mimo całej obrazoburczości graficznych przedstawień i niepraworządności literackich ujęć tematów religijnych w twórczości artystów związanych ze środowiskiem grupy *Bunt* i czasopisma *Zdrój*, bunt przeciwko dogmatom przenoszono „w domenę pozytywności”, ujmując go jako wyraz autentycznych, duchowych poszukiwań. Spostrzeżenie to w istotny sposób dopełnia obrazu „irreligii” poznańskich ekspresjonistów, dla których zjawiskiem fundamentalnym okazuje się „tęsknota”. Znamienne, że także Stanisław Przybyszewski używał tego właśnie pojęcia, gdy dokonując charakterystyki własnej twórczości w *Moich współczesnych* określał ją jako *bezbożny hymn nie ku Bogu, ale – o zgrozo! – ku Tęsknocie*.<sup>11</sup>

Ludzkość od zawsze oddalała się od religii, po to by powrócić do źródeł prawdziwego *sacrum*: [...] czy zrywanie z nią [religią], choćby po to, aby zawiesić na chwilę przynależność religijną, nie jest od zawsze kolebką wiary najbardziej autentycznej czy sakralności najbardziej źródłowej?<sup>12</sup> Ta „wiara najbardziej autentyczna”

i „sakralność najbardziej źródłowa” nie ma oczywiście nic wspólnego z jakimkolwiek wyznaniem czy doktryną i z ich punktu widzenia nie jest lepsza od dowolnej herezji – to jej jednak szukali poznańscy ekspresjoniści. Sygnalizowana wyżej, istotna zmiana znaczenia pojęcia religii miała miejsce w procesie przemiany „dogmatów” w „duchową wrażliwość”. Jej przejawem były (wzajemnie się oświetlające i wyjaśniające) dzieła plastyczne i literackie artystów *Buntu* i *Zdroju*, jak choćby cykl graficzny Stefana Szmaja, przedstawiający bóstwa różnych czasów i kultur (*Astarte, Światowid, Zoroaster, Mzimu* i in.), czy słowa Jerzego Hulewicza o istocie religijnych przeświadczeń człowieka: *I choć mówimy o wielu religiach, to jednak w wyrażeniu tym rozumieć możemy jedynie pewne odmiany formy jedynej Prawdy [...]*.<sup>13</sup>

Właśnie owo przejście od religii rozumianej jako zbiór prawd (której to definicji towarzyszy przekonanie o wielości systemów religijnych) do religii jako spełnianiu się duchowych potrzeb człowieka (wówczas, jak pisze Hulewicz, istnieje „tylko jedna religia”), a także waga, jaką ekspresjoniści przywiązują do „tęsknoty”, pozwala zrozumieć fenomen określany jako „irreligia” ekspresjonistów.<sup>14</sup> Zdrojowcy czerpali ze związanych z religią symboli i rytuałów przez wchodzenie z nimi w dyskusję i przy odrzuceniu ich dogmatycznego rozumienia, by na tej drodze odnaleźć odpowiedź na „gorącą, roznamiętnioną potrzebę wiary”.<sup>15</sup> W tym sensie irreligia



10. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika*, „Zdrój” 1918, t. III, z. 1.

11. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, cz. I *Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 5.

12. J. Derrida, *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, przeł. P. Mrówczyński, w: *Religia*. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derride i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Trias i Vincenzo Vitiello, przeł. M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński i in., KR, Warszawa 1999, s. 36, cyt. za: K. Szewczyk, *Rozpierzniję partyzantki duchowe. O mitach ekspresjonistycznych*, w: „Podteksty” 2005, nr 2, s. 22.

13. J. Hulewicz, *Spiritus resurgens*, „Zdrój” 1920, t. XI, z. 9-10.

14. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 132.

15. S. Przybyszewski, *Moi...*, s. 7.

pozostaje w istocie środkiem, a nie celem, artystycznych działań ekspresjonistów i stanowi drogę spełnienia indywidualnych poszukiwań metafizycznych.

Można więc powiedzieć, że źródłem ikonografii dla *Buntu* była irreligia. Podczas gdy Kościół potępiał człowieka odstępującego od wiary, wyrządzającego szkodę pobożności (*pietas*), zajmującego się pracą nie budzącą szacunku, to Hulewicz i członkowie jego grupy uznali takiego człowieka za prefigurację awangardowej subkultury.<sup>16</sup> To właśnie taki człowiek, a nie ksiądz, będzie przyczyną uwolnienia ludzi od smutku i narodzenia się nowej religii.<sup>17</sup> Znamienne przy tym są odniesienia do wielkich indywidualności, które członkom grupy poznańskich artystów służyły jako „sztandary buntu” – buntu, który nie chciał „śmierci Boga”, ale religijnej perspektywy powrotu do niego poprzez samo objawienie człowieka, które paradoksalnie można osiągnąć dzięki irreligii (buntowi). Aby lepiej zrozumieć na czym polegał ów „bunt przeciwko religii” u Hulewicza i jego przyjaciół ekspresjonistów, trzeba przyjrzeć się bliżej ich dziełom, które charakteryzują się niekiedy postsymbolicznym i postkubistycznym simultaniem, narzucającym nową strategię percepcji, która z kolei wpływa na pojmowanie *sacrum*.<sup>18</sup>

### Jerzy Hulewicz, św. Franciszek i Kain

Jerzy Hulewicz<sup>19</sup>, jeden z głównych animatorów poznańskiego środowiska artystycznego, był autorem

powieści, dramatów, zajmował się krytyką artystyczną. Malarstwo artysty w zgeometryzowanych formach przedstawiało akty, pejzaże, portrety, a także istoty fantastyczne. Zajmował się również ryciną, exlibrisem, ilustratorstwem. Szczególne miejsce zajmowały w jego dorobku obrazy o tematyce religijnej.

Św. Franciszek (1918) to postać człowieka pogrążonego w głębokim uniesieniu duchowym. Linoryt w formie stojącego prostokąta o wymiarach 22x14,5 cm przedstawia świętego od piersi w górę, w ujęciu  $\frac{3}{4}$ , ubranego w habit franciszkański, z głową otoczoną ośmiokątnym nimbem. Kontrasty bieli i czerni dzielą kompozycję obrazu na dwie części: lewy dolny róg zdominowany jest przez czerni habitu, prawy górny przez biel bijącą z aureoli. Ostre, diagonalne linie twarzy i głowy zdają się podkreślać ten kontrast. Uwagę przykuwają zwłaszcza lekko przymknięte oczy. Napięta szyja i wysoko uniesiona twarz dodają świętemu dostojeństwa, a dumnie uniesiona głowa może oznaczać bunt.

W życiorysie świętego Franciszka odnaleźć można elementy sprzeciwu – „biedaczyna z Asyżu” był nie tylko propagatorem ewangelicznej miłości i pokory, ale także buntownikiem przeciwko *status quo* swoich czasów, człowiekiem który odrzucił

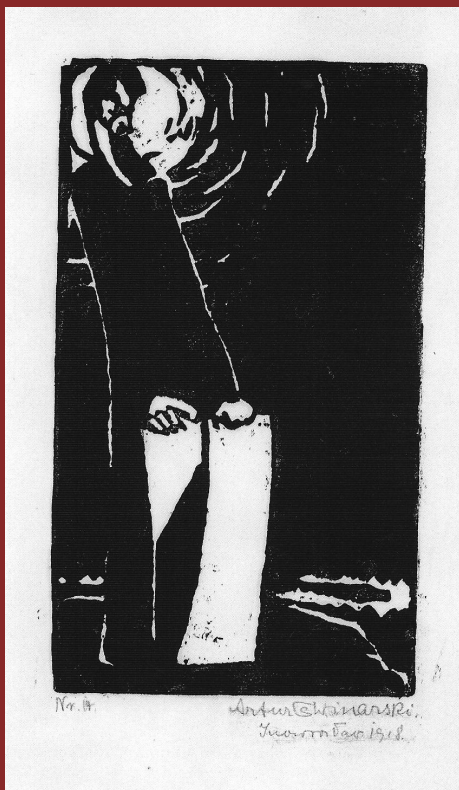
16. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 124.

17. S. Przybyszewski, *Powrotna fala*, „Zdrój”, t. I, październik – grudzień 1917, s. 10, cyt. za: K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 125.

18. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 135.

19. Studiował początkowo w krakowskiej ASP (u Józefa Unierzyckiego), potem w Paryżu i Monachium. Osiadł na stałe w rodzinnym majątku Kościanki. Oprócz działalności w „Zdroju” i *Buncie* uczestniczył w tworzeniu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Poznaniu. Był członkiem Koła Artystów Wielkopolskich, ugrupowania *Bunt*, Związku Polskich Artystów Grafików. W roku 1925, po utracie własnego majątku, został administratorem dóbr Radziwiłłów w Pełży. Około 1937 roku, na stałe osiadł w Warszawie. Był stałym współpracownikiem Kuriera Porannego i *Zwierciadła*. Założył prywatną szkołę malarstwa im. Zygmunta Waliszewskiego. W czasie II wojny światowej zaangażowany był w wydawanie prasy podziemnej. Dorobek malarski i rękopisy Hulewicza przepadły w czasie Powstania Warszawskiego (zob. J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław 1972, s. 57).





bogactwo i mieszczański tryb życia, a wybrał dobrowolne ubóstwo i płynącą zeń dobroć.<sup>20</sup> Jako głosiciel odnowy związku ducha z naturą stał się bliski modernistom, którzy jego postawę przyjęli za wzór.

Franciszkanizm aprobujący afirmację życia, umiłowanie natury oraz zbratanie się z nią wyznaczył nowe trendy w literaturze Młodej Polski i w początkach XX wieku zyskał dużą popularność. Dla członków *Buntu*, których światopogląd był odrzucany przez endecko i klerykalnie nastawionych współobywateli, postawa Franciszka

stała się punktem odniesienia, a sam święty nabrał cech patrona grupy. Hulewicz w apelu *Do świętego Buntownika* opisuje życie prowadzące do rewolucji w świecie ducha<sup>21</sup> – to dobra wykładnia tej nowej życiowej i artystycznej postawy.

Stanisława Przybyszewskiego otaczała sława satanistycznego burzyciela norm obyczajowych i estetycznych, kontrowersje narosły także wokół jego poglądów politycznych<sup>22</sup>. Do tej czarnej legendy nawiązywał Hulewicz przedstawiając pisarza jako św. Franciszka. Ten przewrotny portret łączy w sobie cechy postaci świętego buntownika, uosabiającego pozytywną rewolucję, oraz podobiznę Przybyszewskiego o wyraźnie diabolicznych rysach twarzy. Ten i inne portrety (*Stanisław Przybyszewski Szmaja* czy *Swinarskiego*) mają wydźwięk irreligijny, ponieważ pokazują osobowość człowieka, którego krytyka religii napiętnowała twórczym szaleństwem. Ponoć Przybyszewski był w dzieciństwie niezwykle pobożny, w młodości jednak zaczął okazywać swoje szaleńcze skłonności.<sup>23</sup> Z pewnością musiał wzbudzać sprzeciw tradycyjnego społeczeństwa poznańskiego, kiedy pisał, że sztuka współczesna jest najbliższa Ewangelii Chrystusa.<sup>24</sup> W umysłach narodowo – katolickich odbiorców było to bluźnierstwo, ale dla awangardowych poszukiwaczy swobody uzewnętrzniania chrześcijaństwa było triumfem elementarnej religii (wolnego tragicznego wyboru).

20. I. Maciejewska, *Franciszkanizm poezji Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1993, s. 309.

21. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika...*

22. Przybyszewski początkowo jawił się społeczeństwu polskiemu, jako krzewiciel proniemieckich poglądów.

23. A. Rogalski, *Przybyszewski filozof –moralizator*, Poznań 1946, s. 19.

24. K. Piotrowski, *Irreligia BUNTU...*, s. 134.

Jako teoretyk *Buntu* Hulewicz włączył do szeregu rewolucjonistów również biblijnego Kaina, który stał się częstym bohaterem obrazów i grafik Buntowców.

Biblijny Kain był oraczem, jego brat Abel – pasterzem owiec. Obaj bracia postanowili złożyć Bogu ofiarę stosowną do swoich zajęć: Kain ofiarował owoce i zboże, a Abel pierworodnych ze swojej trzody. Jednak Bóg przyjął tylko ofiarę Abła. Ofiarę Kaina odrzucił. Trudno powiedzieć dlaczego – *Biblia* nic o tym nie mówi.



W każdym razie Kain obraził się na Boga. Nie umiał pogodzić się z tym, że ten sam uczynek może w jednakowej mierze zasłużyć na pochwałę bądź na wzgardę. Pokłócił się zatem z Ablem, a gdy pewnego dnia byli w polu, rzucił się na brata i zabił go. Bóg napiętnował Kaina za ten haniebny uczynek, skazał go na wieczną tułaczkę i zabronił komukolwiek unieść przeciwko niemu rękę: *Ktokolwiek by zabił Kaina, siedmiokrotną pomstę poniesie*.<sup>25</sup> Tak można mniej więcej streścić opowieść biblijną, która stała się tematem wielu utworów literackich i rozmaitych interpretacji.<sup>26</sup>

Hulewicz wykonał trzy ilustracje graficzne do własnego dramatu pt. *Kain*, będącego pierwszym i najważniejszym utworem literackim artysty podejmującym temat Kaina – burzyciela norm społecznych, personifikacji wiecznego rewolucjonisty. Po raz pierwszy dramat ukazał się na łamach *Zdroju*<sup>27</sup>, a towarzysząca mu grafika dopowiadała tekst – bez niej, w opinii Zdrojowców, tekst był wybrakowany. Z drugiej strony grafiki z cyklem *Kaina* nie da się interpretować bez poznania treści dramatu. Wszystkie grafiki obecnie znajdują się w Muzeum Emila Zegałdowicza w Gorzeniu Górnym koło Wadowic.

*Kain – zjawa pierwsza* (*Akt, Kompozycja ze słońcem i księżycem*) to grafika wykonana techniką linorytu, o kształcie stojącego prostokąta (11x14), będąca ilustracją do pierwszego aktu dramatu. W obrazie dominuje czerń. Styl tej grafiki pokazuje wpływy grafików niemieckiego

25. Rdz 4, 15, w: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1971, s. 25.

26. Do takich utworów należy m. in.: *Szlak Kaina* Stanisława Przybyszewskiego czy *Twór Kainowy* Witolda Hulewicza – w tym ostatnim doświadczenia wojny podyktowały Hulewiczowi prosty obraz Kaina-Szatana, zachłannego mordercy, który staje na równi z Bogiem (zob.: J. Ratajczak, *Zgasły „brząsk epoki”*, *Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”*, 1917-1922, Poznań 1980, s. 258.)

27. Później ukazały się jeszcze dwa wydania książkowe. Hulewicz próbował wystawić go w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, niestety na skutek interwencji cenzury okazało się to niemożliwe.

ekspresjonizmu, w tym Kandinskiego. Przedstawione są tu dwie postaci: pierwsza, czarna, przypominająca zjawę, druga natomiast to człowiek klęczący u jego stóp z rękoma złożonymi do modlitwy. Duch z ramionami jakby postrzępionymi kieruje dłoń w stronę człowieka porażając go jasnym promieniem. W didaskaliach autor określił miejsce tego przedstawienia następująco: *Ziemia – krągły skraw ziemi, niebo, szary błękit – cisza tajemna.*<sup>28</sup>

W tym dramacie postać Kaina jest cokolwiek „niekanoniczna”. Bohater nie chce się poddać rytuałowi składania ofiary Bogu, do której wzywa go Abel. Kain próbuje przekonać swojego brata, że każdy ma prawo składania ofiary wedle *umienia swego*<sup>29</sup>, że kto modli się w duchu, nie musi swojej ofiary uzewnętrzniać. Abel jednak przekonuje brata, by złożyli obaj ofiarę. Jeśli dym ofiary wzniesie się do góry, będzie to znak łaski, jeśli zaś po ziemi będzie się czołgać, stanie się jasnym, że Bóg ofiary nie przyjmuje. Wtedy ten, którego ofiarą Bóg wzgardzi, pójdzie w niewolę do brata. Kain złożył ofiarę na wzgórzu – Abel w dolinie (już sam wybór miejsca wskazywał na przegraną Kaina). Kain jednak chce wygrać, ale zgodnie ze swoimi zasadami, dlatego błaga wszechświat, aby płomień narzuconej mu ofiary snuł się po ziemi, przysłaniając ludziom tajemnicę ofiary ducha, nie umacniając powierzchni formy. Bóg wysłuchuje jego próśb. Ukazuje się Cień–Duch i zostawia na czole Kaina znak Ognia. Na grafice wi-

dzimy przedstawione Słońce i Księżyc, ku którym zwraca się Kain. Jest też postać wzywanego przez niego Ducha. Zbliża się on do Kaina pokornego, zawieszono go w bezruchu i napełniono go ekstazą. Cień–Duch wyciąga ku niemu rękę i przesywa promieniem czoło kainowe, na którym rozbłyska nagle znak – znak wybrania, znak powołania. Natomiast Abel jest pewny, że to on zwyciężył. Dym ofiary Abela uniósł się ku niebiosom, zatem Kain staje się odtąd jego niewolnikiem. Piętno na jego czole Abel tłumaczy jako znak boskiej klątwy. Gdy on i gromada usiłują go pojmać, strumień ognia ze znaku na czole Kaina śmiertelnie przesywa brata. Kain zabija Abela. Motyw ognia, pojawiający się na czole Kaina, zasługuje na szczególną uwagę. Jest to zabójczy i zarazem boski płomień, ma niszczyć a także i oczyszczać.<sup>30</sup> Kain nie jest przecież faktycznym mordercą, nie chciał śmierci Abela. To tylko mord symboliczny – zwycięstwo Ducha (Kain) nad materią (Abel).

Kolejna grafika: *Kain – zjawa wtóra* (Kompozycja z pochylonymi głazami – kolumnami, *Przytłoczony*) to linoryt w kształcie leżącego prostokąta o wym. 11,4x12,4; jest ilustracją do drugiego aktu. Po prawej stronie obrazu dostrzegamy ukośnie ustawione i zarazem jakby zawieszono na niebie, wielkie skały, niby megality (kamienie symbolizujące stałość, niezmierność, upór), po lewej natomiast, mocno stojącego na ziemi,

28. Hulewicz J., *Kain*, Poznań 1920, s. 9.

29. Tamże, s. 9.

30. J. Ratajczak, Zgasły „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”. 1917-1922, Poznań 1980, s. 264.



silnego człowieka. Mężczyzna ma podniesioną głowę, szeroko rozstawione nogi, wysuniętą do przodu klatkę piersiową, zaciśnięte pięści obu dłoni, jego mięśnie są silnie napięte – niewątpliwie jest buntownikiem. Jest Kainem, który niegdyś, po śmierci brata, został wygnany przez gromadę. Dowodem jest zamię jasnego światła, które Hulewicz ukazał za pomocą wiązki promieni bijących z jego oczu i dających wrażenie jeszcze większej siły kainowego ducha. Mimo tego, że został sam, nie poddaje się napierającej na niego materii (megalitom), czyli gromadzie, która go wyklęła. W drugim akcie dramatu Kain tuła się po świecie, aż w końcu pojawia się w środowisku bardziej współczesnym, spotyka się z dziećmi, które uczą się o nim w szkole, spotyka się z nauczycielem i z rodzicami. Próbuje znaleźć kogoś, komu będzie mógł powierzyć Prawdę. Znajduje Chłopca, w którym wyczuwa swego wyznawcę i następcę. Rozmowę z Chłopcem przerywa mu pewien Mąż i nauczyciel, oskarżając go o to, że buntuje dzieci przeciwko wierze ojców. Stara się ich przekonać, zwłaszcza nauczyciela, że jedynie rewolucja ducha może zapobiec rzezi. Nim udaje mu się ich przekonać, wchodzi Gromada i znów skazuje Kaina na potępienie. Kain jednak dobrze zna swój los i swoje powołanie, dlatego akceptuje to piętno. Tym razem także działa na opak: wcale nie próbuje zjednać sobie społeczności, ale obraca ją przeciwko sobie. Nie przejmuje się wrogimi okrzykami Gromady. Wie, że musi odejść, i wie również, że zostawia

uczni, swego następcę, Mściciela. Na końcu tego aktu zwraca się do matki Chłopca: „*A wtedy duch dziecka dopominać się będzie wyrównania! [...]. A wtedy przyjdę znowu do was błogosławiąc gruzom, krzesić umarłe – stworzyć Nowego Człowieka!*”.<sup>31</sup> W tej części dramatu Kain niejako zaczyna przeobrażać się w Chłopca. *Najpierw mamy do czynienia z Kainem, wyzwolonym z ablowego ciała, z nowymi ustawami, głoszącymi światu doniosłą Nowinę, po czym uczestniczymy w swoistym duchowo-myślowym wcielaniu się Kaina w Chłopca.*<sup>32</sup> Po tej specyficznej reinkarnacji miał powstać Nowy Człowiek, który jest wyższą, ale nadal przechodnią formą ludzkiej – boskiej osobowości (czymś na kształt nietzscheańskiego człowieka), który jest poza obrębem społeczności Kościoła, instytucji szkoły i instytucji państwa. Czy takiego człowieka widzimy na grafice Hulewicza?

Trzecia grafika ilustrująca trzeci akt dramatu to *Kain – zjawa trzecia (Miasto i człowiek)* w kształcie stojącego prostokąta o wym. 11x13cm. Scenerią i tłem w grafice dla trzeciej postaci jest tzw. „scena życia”.<sup>33</sup> W kubistycznych, geometrycznych formach wykonał Hulewicz miasto, rozdarte jak zasłona przez figurę bohatera, który energicznym, pełnym ekspresji gestem niszczy budynki jak pudełka. Jego bronią jest jednak przede wszystkim bijący z oczu ogień.

31. J. Hulewicz, *Kain*, Poznań 1920, s. 66.

32. J. Ratajczak, *Zgasły „brzask epoki”...*, s. 267.

33. Tak określił ją Hulewicz w didaskaliach dramatu.





Na początku tego aktu Hulewicz pozostawia swego bohatera w całkowitej samotności. Pojawia się Człowiek, który niegdyś był Chłopcem, który uwierzył Kainowi. Przeżywa załamanie, jest druzgocąco bezradny.<sup>34</sup> Naraz jednak człowiek zostaje otoczony przez cienie postaci w maskach, rozbieganych, będących w ciągłym tańcu życia. A gdy znów pozostaje sam, nagle w zaułku miasta zauważa rozpustne kobiety i pijanych mężczyzn. Zrozpaczony, pełen żalu, usiłuje odnaleźć choćby jednego człowieka. Tymczasem na scenie pojawiają się trzej zbrodniarze, którzy zabijają jednego pijanego przechodnia. Kain prosi ich, aby zemścili się, spalili miasto i odebrali mu broń, z której nikt nie potrafi właściwie skorzystać. Zamiast zabijać ciało – „miasto” zaczęło zabijać ducha. Jego rozmowa z nimi wyjaśnia sens hulewiczowskiego przesłania dramatu. *Człowiek-Kain, zjawiający się w przeżartym cywilizacją świecie, w otoczeniu rozpanoszonej wszechwładnej materii, dostrzega bowiem z całą oczywistością, iż to, co miało służyć wyzwoleniu się od zewnętrznej formy, od dominacji materii, a więc <znak kainowy>, użyte zostało przez ludzi do dławienia duszy, do uświęcenianajgorszej, boduchowejzbrodni, apotomkowieKaina wyrzuceni zostali poza margines społeczeństwa i zrównano ich z pospolitymi przestępcami. W ten sposób idea kainizmu uległa wypaczeniu. Prawdziwi zbrodniarze, zabójcy ducha, zażywają sławy, stali się apostołami rzekomego dobra i wybawienia przez materialne wytwory, a mordercy ciała,*

*niszczyciele zewnętrznej formy, działający w imię oswobodzenia duszy, są potępiani i wyklęci.*<sup>35</sup> Na zakończenie dramatu miasto ogarniają płomienie, wychodzą z niego ludzie wijący się z bólu i padają martwi u stóp Kaina, który woła: *Krew płacicie krwią! O miasto, zwracasz narzędzie zbrodni! Oto wasz chrzest z Ognia!*<sup>36</sup> Sztuka Hulewicza kończy się tak, jak to przedstawia grafika, Żywy Duch pozostaje sam na pogorzeliisku, w centrum ginącej materii miasta.

Dla Hulewicza Kain był ucieleśnieniem wolnego Ducha-Buntownika, który zazwyczaj góruje nad tłumem nadając mu nowe prawa (co szczególnie zauważyć można w grafice „Kain” Artura Swinarskiego). Kain, wykreowany przez Hulewicza, przeciwstawia się bezmyślnej i poddanej bezwolnie zewnętrznej formie, gromadzie i społeczności, a ponadto jest przedstawicielem jedynej wartości wewnętrznych treści. Do jego Kaina niewątpliwie odnoszą się też słowa, które Hulewicz zawarł w *Zdroju* – w przemówieniu do „Świętego Buntownika”: *Iżeś bunt święty podniósł i sprzeciw uczynił przemożności zastygłego w jednej formie Ducha [...], iżeś Ducha wyniósł ponad świętość nadaną tradycji, a cisnął precz nauczoną doskonałość, duszy błąkać się kazał w poszukiwaniu nowej formy, rozdzwięk uczyniwszy z dniem, a łącznik z wiecznością, iżeś pokochał Życie, a formą martwą wzgardził – przeto błogosławiony bądź Święty Buntowniku!*<sup>37</sup>

34. J. Ratajczak, *Zgasły „brzask epoki”...*, s. 270.

35. Tamże, s. 273.

36. Hulewicz J., *Kain*, Poznań 1920, s. 97.

37. J. Hulewicz, *Do Świętego Buntownika*, „Zdrój” 1918, t. III, z. 1, s. 17.

Można pokusić się o pełniejszą interpretację Kaina, feniksa powstającego z popiołów, przywołując popularny preromantyczny nurt Słowackiego i jego filozofię genezyjską. Kain dla artystów grupy był prefiguracją Wolnego Ducha.<sup>38</sup> Jako tragiczny zabójca Abla, który (wedle dramatu Hulewicza) próbuje narzucić bratobójcy swój ofiarniczy rytuał, Kain staje się także personifikacją irreligii, najgłębszej niechęci wolnych duchów wobec więzi narzucanej ludziom z góry przez panującą kastę kapłańską. Każda z możliwych interpretacji nieodmiennie prowadzi do wniosku, że Hulewicz i inni poznańscy ekspresjoniści poważnie podchodzili do spraw religii i jej znaczenia w ludzkim życiu. Próbowali nadać jej indywidualny, nowy, głębszy duchowy sens, łamiąc przy tym ustalone tradycyjne postrzeganie wiary.



38. Słowacki wniósł teorię upadek duchów w materię, spowodował, iż teraz nieustannie musi następować przejściowa hipostaza Ducha (forma musi być ciągle przełamywana). Zob.: J. Słowacki, *Genesis z Ducha*, Poznań 1918, s. 12.

## Rysowane, rytowane i malowane zielniki

Polskim historykom sztuki rysowane rośliny najczęściej kojarzą się z dziełami Stanisława Wyspiańskiego, wyznaczającymi ważny obszar w jego artystycznej ekspresji. Warto jednak zapoznać się z krótką historią zielników, które są nie tylko cennym obiektem badań dla botaników, ale stanowią również interesujące przykłady grafiki i rysunku z ubiegłych wieków.

### Terminologia

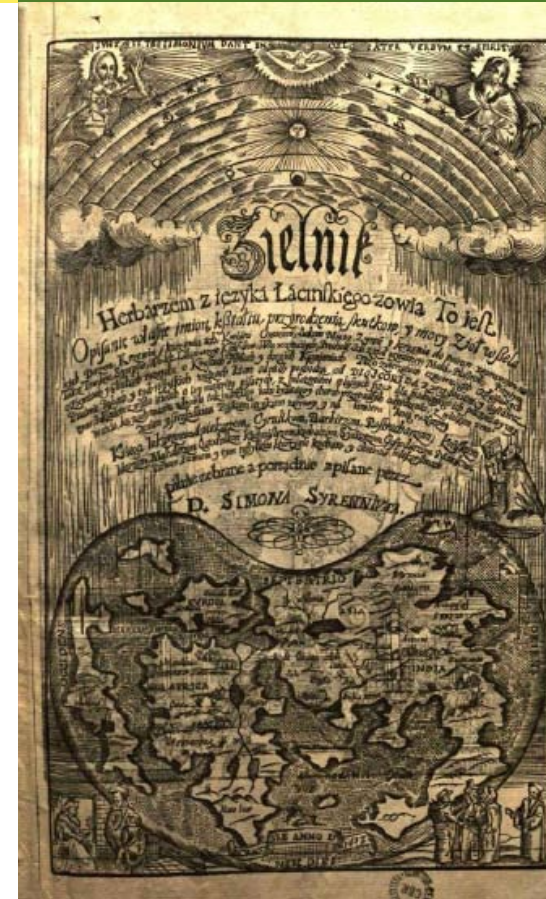
Tradycja sporządzania zielników rozpowszechniła się we Włoszech. Tam na ich określenie używane były dwa bliskoznaczne terminy. Pierwszy – herbarium odnosił się do zbioru roślin i odpowiedniego ich wysuszenia i ułożenia w określonym porządku. Drugie określenie – herbarz, dotyczyło ilustrowania ksiąg, początkowo zwykle roślinami leczniczymi. Obecny jego odpowiednik to Atlas roślin.

### Najstarsze herbaria

Pierwsze zielniki powstawały już w czasach starożytnych w celach leczniczych. To przy ich pomocy leczono choroby. Niekiedy też przypisywano im znaczenie magiczne. Taki charakter miało, m. in., dzieło Dioskuridesa *De materia medica*, pochodzące z I w. n. e.

W XV wieku ilustrowane rośliny wykonywano w technice drzeworytu. Nie były one jednak wiernym odbiciem natury. Poddane były bowiem znacznej stylizacji, a poszczególne ich części ukazywano z zachowaniem symetrii, chociaż w naturze jest niewiele takich gatunków.

W XVI wieku drzeworyty wykonywano już na znacznie większych formatach, odtwarzając ich wygląd bezpośrednio z natury. Sytuacja zmieniła się na przełomie XVI i XVII wieku wraz z upowszechnieniem użycia miedziorytu. No-



wa technika pozwoliła artystom na wierniejsze i bardziej precyzyjne odtwarzanie wyglądu roślin, również poprzez możliwość uzyskania tonacji barw. Najstarszy zachowany zielnik pochodzi z 1538 roku z Włoch, jego autorem jest Gerard Cibo.

### Wzorniki roślin

Interesującym zjawiskiem było powstawanie wzorników nazywanych Florilegia, które były powszechnie wykorzystywane przez malarzy. Przykładem takiego dzieła jest Florilegium Hadriana Collaerta, wydane po raz pierwszy w Antwerpii ok. 1589 roku, z którego korzystali m. in. malarze bukietów. Na kartach takiego dzieła pojawiały się czarno – białe sztychy różnych gatunków roślin z dokładnym ich opisem i informacją jakich farb powinien użyć artysta, a nawet w jaki sposób ją nakładać, by jak najdokładniej odtworzyć wygląd roślin! Niekiedy można było spotkać kolorowe wzorniki, czyli odbitki graficzne, podmalowywane gwaszem lub akwarelą.

### Polskie zielniki

W Polsce zachowała się niewielka liczba zielników. Z przekazów źródłowych wiemy, że posiadała je siostra Zygmunta III, Anna Wazówna. Najstarszy obiekt pochodzi z XVII wieku (zielnik Sylwiusza Boccone, w Muzeum Przyrodniczym Uniwersytetu Wrocła-



wskiego). Inne przykłady można odnaleźć w Muzeum Narodowym w Warszawie (zielnik Jerzego Andrzeja Helhinga z XVIII w.), w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (zielnik Izabeli Czartoryskiej), w Instytucie Botaniki Uniwersytetu Jagiellońskiego (dwa z XVIII wieku) oraz w zbiorach prywatnych.

### Zielnik Wyspiańskiego

To od powstania zbioru rysowanych roślin zaczęła się fascynacja Wyspiańskiego roślinami, których motywy odnajdziemy również na okładkach jego książek i w pastelowych projektach

polichromii. Jednym z źródeł mówiących o zainteresowaniu artysty roślinami są listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, które zawierają opisy wędrówek malarza po okolicach Krakowa i Kalwarii Zebrzydowskiej. W tych właśnie okolicach Wyspiański zbierał i rysował napotkane rośliny.

Wiadomo, że Wyspiański bardzo wiele czasu poświęcał szkicowaniu i studiowaniu roślin. Zapoznawał się z nimi nie tylko w naturalnym środowisku występowania, ale również w Ogrodzie Botanicznym UJ, założonym przez jego ojca – rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego (1837-1901) w 1783 roku. Być może jako chłopiec uczęszczał na odbywające się wykłady wybitnego botanika Józefa Rostafińskiego (1850-1928). Bez wątplenia jednak urzekły go rośliny, które oddawał z wielkim realizmem szczegółów i botaniczną dokładnością.

Zielnik Stanisława Wyspiańskiego jest rodzajem jego osobistego szkicownika, z którym nie rozstawał się wędrując w plener. Zawiera on karty, na których rysowane są rośliny, na ogół dwustronnie. Niestety w wyniku jego różnych nieszczęśliwych wypadków zielnik nie tworzy już jednolitej całości. Jego poszczególne karty rozdzielono, prawdopodobnie w celu ich sprzedaży. Obecnie z 54 kart zachowało się 50. Zielnik, o którym mowa, powstawał od 28 kwietnia do 20 sierpnia 1897

roku, wiemy o tym dzięki dokładnym notatkom, jakie Wyspiański sporządził na kolejnych stronach. Wszystkie rośliny narysowane są ołówkiem, a niektóre tylko lekko podkolorowane w partii kwiatów akwarelą lub kredką. Karty zostały odpowiednio zakomponowane. Na każdej z nich jest ogólny wygląd pędu rośliny, natomiast po bokach widnieją dodatkowo liść lub liście, przekrój poprzeczny łodygi oraz kolejne fazy rozwoju kwiatu.

Wyspiański najczęściej rysował polne rośliny, na ogół chwasty, takie jak kąkol polny czy chaber bławatek. Często podpisując je używał nazw lokalnych, potocznych. Zebrany materiał posłużył mu później do zaprojektowania okładek kilku książek, takich jak Wesele, Leleweł czy Warszawianka. Dzisiaj na tej podstawie fitosocjologowie mogą zbadać, jak wyglądała flora małopolski przeszło sto lat temu.







## *In medio stat virtus*

### Wybrane zagadnienia nowoczesnej opieki nad zabytkami

Żyjemy w otoczeniu zabytków. Warto więc wiedzieć, skąd wzięła się idea ich ochrony i jak rozwijała się na przestrzeni dziejów sztuki.<sup>1</sup> Do zabytków rzadko odnoszono się z całkowitą obojętnością i choć mogły czasem budzić nawet negatywne emocje, to poczucie konieczności ich ochrony towarzyszyło człowiekowi odkąd tylko mógł zająć jakiegokolwiek stanowisko wobec szeroko rozumianej działalności artystycznej wcześniejszych pokoleń.<sup>2</sup> Jak zauważa architekt i specjalista w dziedzinie ochrony zabytków, Andrzej Tomaszewski, *od tysiącleci działali artyści, zajmujący się, oprócz własnej działalności twórczej, odświeżaniem, odnawianiem, czy restaurowaniem dzieł swoich kolegów, żyjących i tworzących w poprzednich epokach lub pokoleniach.*<sup>3</sup> Działania tych artystów, choć miały wspólny cel zachowania w dobrym stanie wytworów dawnych czy też współczesnych im mistrzów, odznaczały się dość dużą dowolnością zarówno w sposobach jak i zakresie prowadzonych prac. Pewne konkretne i sprecyzowane sugestie co do zapewnienia

dziełom artystycznym odpowiednich warunków pojawiały się już w starożytności, u Pliniusza czy Witruwiusza.<sup>4</sup>

W sposób świadomy i skodyfikowany idee opieki nad zabytkami kształtowały się dopiero na przełomie XVIII i XIX stulecia. Nastąpiło to wraz z rozwojem i nasileniem badań nad sztuką, formułowaniem kolejnych teorii estetycznych i przede wszystkim wyodrębnieniem historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Idee te nie miały jednak jednorodnego charakteru i zmieniały się na przestrzeni całego stulecia. Wynikało to między innymi z różnorodności w definiowaniu samego pojęcia zabytku.<sup>5</sup> Jego systematyzacja konieczna była chociażby ze względu na prawodawstwo, gdyż ono właśnie w pierwszej kolejności gwarantować powinno ochronę zabytków.

W proces kształtowania się pojęcia zabytku bez wątpienia najwięcej wniósł Alois Riegl i jego teoria wartości. Przytoczona w drugim przypisie definicja zabytku poja-

1. Problematyka opieki nad zabytkami wchodzi w zakres szeroko rozumianej ochrony dziedzictwa kultury i jest zjawiskiem społecznym sięgającym daleko poza krąg wszelkiej specjalności historyków bądź konserwatorów. Konieczne i celowe jest jednak ograniczenie niniejszych rozważań wyłącznie do płaszczyzny historii sztuki czy szerszej historii kultury.

2. Zgodnie z definicją zawartą w *Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* z dn. 23 lipca 2003 r. zabytkiem nazywamy „nieruchomość lub rzecz ruchomą, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową.” Zabytek nie jest zatem wytworem jedynie artystycznej działalności człowieka, jednak niniejszy tekst poświęcony został wyłącznie zabytkom sztuki, a przede wszystkim architektury.

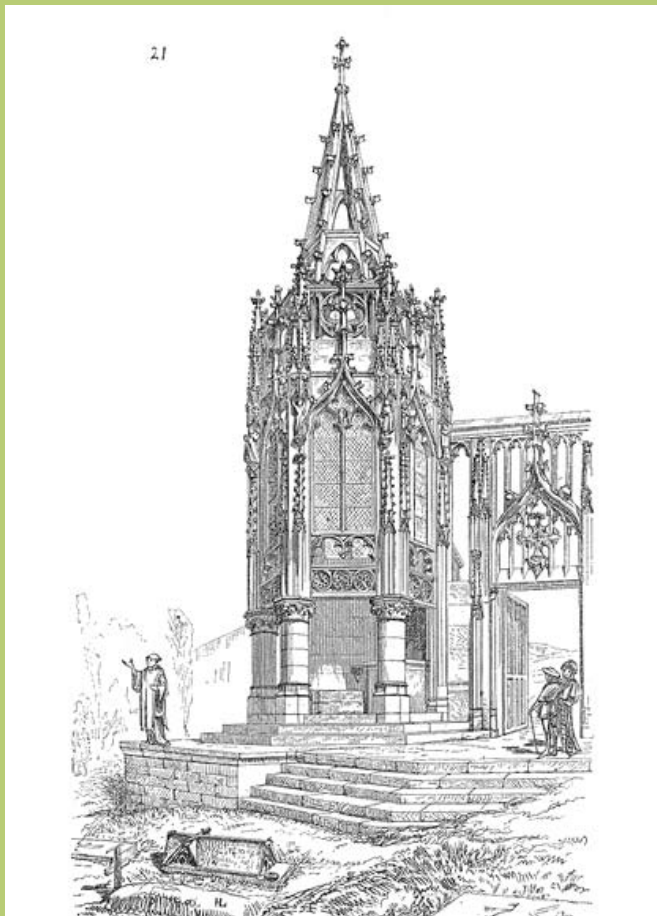
3. A. Tomaszewski, *Arts Perennis: Autor – Dzieło – Restaurator* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja. Materiały LI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20-22 XI 2003*, Kraków 2004, s. 14.

4. Por. I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji – teraz a dawniej* [w:] *Dzieło sztuki a konserwacja*, s. 25; Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniński, Warszawa 1999, s. 32.

5. Nie chcę tu szerszej omawiać zjawiska różnorodności pojęcia zabytku, gdyż jest to zagadnienie zbyt szerokie i wymagałoby oddzielnych rozważań. W sposób może już nieaktualny, ale ciekawy i bogato nakreślający kontekst historyczny pojęcie zabytku omawia A. Karczewski, *Problemy i zagadnienia opieki nad zabytkami w Polsce*, Kraków 1947, s. 1-19. Kompendium informacji także w B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, Warszawa 2005, s. 9-10. O sytuacji na ziemiach polskich traktuje artykuł T. Rudkowskiego, *Poglądy na zabytek z Polsce lat sześćdziesiątych XIX wieku*, [w:] *Mysł o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia SHS Warszawa, listopad 1974*, Warszawa 1976, s. 119-133.



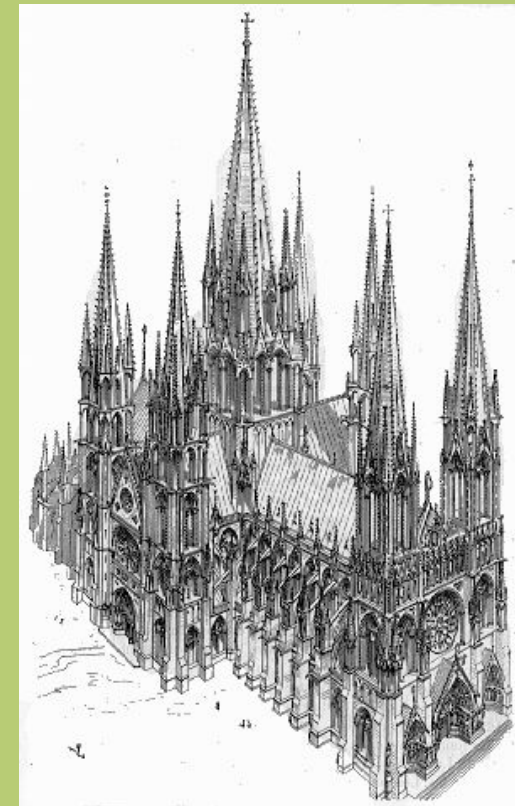
wiąjąca się w ustawie i ogólnie obowiązująca, stanowi wyraźne echo sformułowanej przez Riegla istoty wartości zabytkowej<sup>6</sup>, dla której punktem wyjścia są słowa: nazwa pomnik, w najstarszym i pierwotnym znaczeniu,



oznacza dzieło ręki ludzkiej wzniesione w określonym celu, aby utrzymać w świadomości późniejszych pokoleń jako aktualne i żywe poszczególne ludzkie czyny lub losy [...]. Po dziś dzień wcale nie ustało wznoszenie ani opieka nad takimi pomnikami wzniesionymi z myślą o przyszłości, co można śledzić wstecz, aż po najwcześniejsze czasy ludzkiej kultury – ale gdy mówimy o współczesnym kulcie zabytków i ich ochronie, nie myślimy przecież o tych pomnikach, lecz o zabytkach sztuki i zabytkach historycznych, jak brzmi ich oficjalna nazwa. I dalej: według potocznej definicji dziełem sztuki jest każde dzieło człowieka, które można dotknąć, zobaczyć lub usłyszeć, a które posiada wartość artystyczną, zabytkiem zaś historycznym jest takie dzieło, które posiada wartość historyczną<sup>7</sup>. Na tle wartości artystycznej i historycznej Riegl ukazuje najistotniejszą w świetle opieki nad zabytkami i najszerszą w zakresie wartość starożytną; wartość starożytną zabytku ujawnia już w pierwszym rzucie oka jego nienowoczesny wygląd. Nienowoczesny wygląd łączy się jednak nie tyle z nienowoczesną formą stylową, bo tę można przecież imitować – a jej właściwe rozpoznanie i ocenienie musiałyby być ograniczone do stosunkowo wąskiego grona uczonych historyków sztuki – podczas gdy wartość starożytna ma pretensje oddziaływania na szerokie masy. Przeciwnieństwo do współczesności, na którym polega wartość starożytna, zdradza się raczej przez niedoskonałość, przez brak zwartości, przez tendencje do rozkładu formy i barwy, które to właściwości przeciwstawia

6. Por. B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, s. 25; P. Majewski, *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Warszawa 2009, s. 12.

7. A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903 (wyciąg, s. 144-190, tłum. Ksawery Piwocki) za: E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2, Warszawa 1988, s. 334.



się wprost właściwościom dzieł nowoczesnych, to jest nowo powstałych. Cała formotwórcza działalność ludzi nie jest w swej istocie niczym innym niż łączeniem pewnej ilości elementów rozproszonych w przyrodzie – ale bezformennie w niej się rozptywających – w pewną całość, zamkniętą w formie i barwie. Z chwilą jednak, gdy indywidualum (stworzone czy to przez człowieka, czy przez przyrodę) zostanie uformowane – rozpoczyna się niszcząca działalność natury, to jest jej sił mechanicznych czy chemicznych, które zmierzają do tego, by indywidualum rozłożyć z powrotem na jego pierwotne elementy i włączyć w amorficzną całość przyrody. Po śladach tej działalności poznaje się, że zabytek nie powstał w okresie najnowszym, lecz wcześniej lub później i na wyrazistości tych śladów polega wartość starożytnicza zabytku<sup>8</sup>.

Przytoczenie tego obszernego fragmentu było konieczne dla nakreślenia czym jest wartość starożytnicza oraz dla pełnego zrozumienia jej roli w kształtowaniu się nowoczesnej opieki nad zabytkami. Mówiąc jednak krócej, wartość ta określa zabytkowość danego obiektu wskazując na czas, miejsce i wszelkie warunki jego powstania oraz zachowania, stanowi miernik uznania danego obiektu za zabytek<sup>9</sup>. Riegl nie tylko dał podstawy nowoczesnej opieki nad zabytkami, ale określił i sprecyzował pewne normy, na których opierać powinna się szeroko rozumiana działalność konserwatorska.

Przede wszystkim wprowadził podział na pomniki, zabytki historyczne oraz zabytki starożytnicze. Dla pomników charakterystyczna jest w pierwszej kolejności wartość pamiątkowa i intencja utrwalania pamięci o ludziach bądź wydarzeniach. Zabytki historyczne natomiast – jak sama nazwa wskazuje – posiadają wartość historyczną i z racji, że stanowią dokument swoich czasów mogą w razie zniszczenia podlegać wszelkim próbom odnawiania, konserwacji, a nawet – w zgodzie z dostępnymi źródłami – rekonstrukcji. My sami o tym decydujemy. Tak jak sami decydujemy o tym, które obiekty za zabytki historyczne uznajemy. Biorąc jednak pod uwagę zabytki starożytnicze, czyli każde dzieło rąk ludzkich, niedopuszczalna jest jakakolwiek ingerencja w stan zachowania obiektu. Wszelkie ślady zniszczenia stanowią świadectwo upływającego czasu i nie wolno zatrzymywać żadnego z procesów starzenia, gdyż byłoby to swoistym fałszowaniem biegu historii i działalności natury. Ponownie oddajmy głos Rieglowi: *już wartość historyczna, odwrotnie niż starożytnicza, ceniąca tylko przeszłość jako taką – wykazywała tendencje do utrzymania pewnego momentu rozwojowego przeszłości i ukazania go naszym oczom tak wyraźnie, jakby należał do współczesności. Przy stawianiu pomnika już od początku, to jest od czasów jego powstania, przyświecał cel taki, by dany moment nigdy nie uległ zapomnieniu, by pozostał w świadomości potomnych jako współczesny i żywy. Ta trzecia klasa wartości pamiątkowych stanowi tym samym wyraźne*

8. A. Riegl, s. 338.

9. P. Majewski, *Ideologia i konserwacja*, s. 12.



przejście do wartości współczesnych. Podczas gdy wartość starożytnicza opiera się wyłącznie na przemijaniu, wartość historyczna chce wprawdzie uchronić zabytek przed całkowitym rozkładem, ale uznaje zmiany, jakie spotkały go do dnia dzisiejszego – pomnik aspiruje wprost do stałej nieprzemijalności, do wiecznej współczesności, do nieustającego bytu. Rozkładające siły przyrody, które przeciwdziałają temu żądaniu, muszą być gorliwie zwalczane, ich praca jest wciąż od nowa paraliżowana. Kolumna pomnikowa na przykład, której napis zostałby zatraty, przestałaby być pomnikiem. Podstawowym więc zagadnieniem po wzniesieniu pomnika jest jego restauracja. [...] Konflikt z wartością starożytniczą jest naturalnie z góry nieuchronny. Bez restauracji zabytki te przestałyby być pomnikami, wartość starożytnicza jest więc pryncypialnie śmiertelnym wrogiem pomnika.<sup>10</sup>

Wydawać by się mogło, że idea konserwacji zachowawczej stanowi tu swego rodzaju kompromis. Zapobiega przed niszczeniem zabytku, pozostawiając go w aktualnym stanie zachowania, zatrzymuje więc i chroni materialny dowód wspomnianego wcześniej biegu historii oraz działalności natury. Nie pozwala na rekonstrukcję, która wprowadziłaby zupełnie nowe jakości i zmieniła zabytkowy charakter obiektu jako całości. W tak rozumianej idei opieki nad zabytkami

nie ma miejsca na odtwarzanie bezpowrotnie zniszczonej historii, ale także i na dalsze zatracanie pozostałych po niej śladów.

Wiele zabytków – mam tu na myśli obiekty architektoniczne – bezpowrotnie zniszczono nim prym poczęły wieść idee nowoczesnej opieki nad zabytkami, której jedną z podstawowych wykładni jest konserwacja zachowawcza. Gdy mowa o fali XIX-wiecznych rekonstrukcji zabytków w duchu historyzmu i jedności stylowej, jako pierwszy przychodzi oczywiście na myśl Viollet-le-Duc. Wspomniana jedność stylowa, znana także pod hasłem puryzmu wykluczała istnienie – podajmy dla przykładu – barokowego wyposażenia w gotyckiej katedrze. Konieczne było, zdaniem Viollet-le-Duca, usunięcie wszelkich późniejszych naleciałości, które psuły jednorodny charakter całości. Sam definiował renowację jako *słowo i pojęcie nowoczesne. Odresaturować budowlę to nie to, co utrzymać ją, naprawić bądź odnowić, ale odtworzyć ją w kompletnym stanie, takim, jaki mógł nigdy nie istnieć.*<sup>11</sup> Choć dziś takie postępowanie wydaje się czystym barbarzyństwem, to nadal zdarza się, że niszczone są dobudowane na przestrzeni wieków elementy, które na trwałe wpisały się w bryłę architektoniczną, przekuwane bądź nawet – o zgrozo – skuwane detale architektoniczne, polichromie,



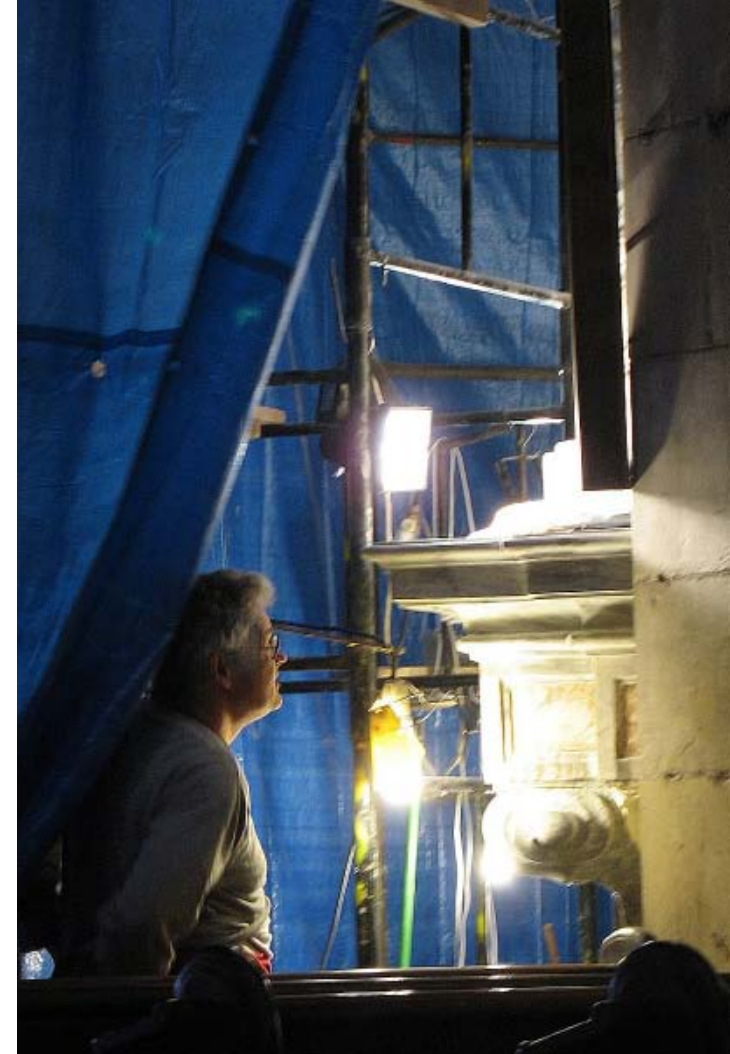
10. A. Riegl, s. 341-342.

11. E. Viollet-le-Duc, *Słownik logiczny architektury francuskiej od XI do XVI wieku* [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*. Antologia, wybór i wstęp P. Kosiewski, J. Krawczyk, Warszawa 2002, s. 75.

etc. W ich miejsce pojawiają się rekonstrukcje, które, jak pokazuje historia, nie zawsze rzeczywiście oddają pierwotny charakter oryginału. Była to chyba jedna z największych zbrodni le-Duca i jego naśladowców – *niegdyś architekt burzył, aby odmładszać. Dziś burzy, aby postarzać. Przywraca się zabytkowi stan, w jakim znajdował się pierwotnie. Więcej jeszcze, przywraca mu się stan, w którym powinien być się znajdować. [...] Chciałoby się spytać, czy nasze średniowieczne kościoły nie ucierpiały okrutniej od niewczesnego zapału dzisiejszych architektów niż od wielu wieków obojętności, która pozwalała im przynajmniej starzec się w spokoju. Violet-le-Duc wyznawał ideę zaiste nieludzką, gdy dążył do przywracania jakiemś zamczysku czy jakiejś katedrze jej wyglądu pierwotnego, który przecież z biegiem czasu się zmieniał lub nawet w ogóle nigdy nie istniał.*<sup>12</sup> Warto zauważyć, że restauracje były także swego rodzaju narzędziem mitologizacji historii, odbudowywane budowle zachwycać miały nie tylko swym pięknem, ale i majestatem, potęgą, w których odbijała się siła narodu.<sup>13</sup> Na szczęście, mimo ogólnoeuropejskiej gorączki, praktyki restauratorskie szybko spotykać się zaczęły z coraz większą krytyką. We Francji otwarcie sprzeciwiał się im między innymi Prosper Mérimée, który wcześniej sam protegował Viollet-le-Duca – *renowatorzy są równie niebezpieczni jak niszczyciele.*<sup>14</sup> Mérimée, który od 1834 roku pełnił

funkcję generalnego inspektora zabytków, oddał ogromne zasługi dla początków francuskiej opieki nad zabytkami.<sup>15</sup> *Będąc przeciwnikiem gabinetowego urzędnika, starał się bezpośrednio uchwycić kontrolę nad ochroną zabytków w terenie.*<sup>16</sup>

W kształtowanie się nowoczesnej opieki nad zabytkami wkład mieli najwięksi teoretycy i historycy sztuki. Wspominałam o Rieglu, który ma na tym polu chyba największe zasługi. Wraz z Maxem Dvořakiem sprzeciwiali się odbudowie zabytków w stylach historycznych i wszelkim ingerencjom konserwatorskim wychodzącym poza konieczność. Chronili je *przed zakusami rekonstrukcyjnymi, traktując je jako fałszerstwa dokumentu historycznego.*<sup>17</sup> Przeciwny praktykom rekonstrukcyjnym w rozumieniu Viollet-le-Duca był także włoski teoretyk Camillo Boito, który zawarł swoje poglądy w ciekawej metaforze – *„sztuka konserwatora zabytków podobna jest do sztuki chirurga. Byłoby lepiej, ktoś tego nie przyzna, gdyby delikatne ciało ludzkie nie potrzebowało nigdy sondy, skalpela, noża. Ale nie wszyscy na szczęście sądzą, że lepiej jest pozwolić krewnemu lub przyjacielowi umrzeć, niż uciąć mu palec lub przyprawić drewnianą nogę. Jak zwykle więc – in medio stat virtus. Konserwacja zabytków jest potrzebna*



12. Te słowa A. France'a za: P. Kosiewski, J. Krawczyk, *Latarnia pamięci. Od Muzeum Narodu do katechizmu konserwatora* [w:] *Zabytek i historia*, s. 19 i 20.

13. Por. B. Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, s. 24.

14. P. Kosiewski, J. Krawczyk, s. 17.

15. Tamże, s. 13.

16. Tamże, s. 14.

17. B. Rymaszewski, s. 25.

*i słuszną. Jest nawet chwalebna, jeśli tylko prowadzona wedle prawidłowych zasad. [...] Gdy mam do czynienia z pracami restauratorskimi prowadzonymi wedle teorii pana Viollet le Duca, [...] wtedy powiadam, że wolę konserwację złą od dobrej. Bo podczas, gdy ta pierwsza, w swej błogosławionej nieświadomości, pozwala mi wyraźnie odróżnić część autentyczną od dorobionej, ta druga, z podziwu godną przemyślnością, podrabia nowe na podobieństwo starego, pozostawiając mnie w stanie tak całkowitej dezorientacji, że przyjemność oglądania zabytku znika i studiowanie go staje się trudem nieznośnym.”<sup>18</sup>*

Boito stoi zatem na stanowisku przeciwnym do poglądów między innymi Johna Ruskina, który postulował nieinterwencjonizm konserwatorski<sup>19</sup>, całkowity brak ingerencji w zabytek – *nie mamy żadnego prawa ich [budynków – K.C.] dotykać. Nie są nasze. Należą po części do tych, którzy je zbudowali, po części do wszystkich pokoleń, które nadejdą po nas.”<sup>20</sup>* Niech pozostawione same sobie niszczeją, tworząc w swoim i naszym otoczeniu romantyczne, malownicze obrazy. Boito widzi konieczność interwencji, ale minimalnej, nie ingerującej w percepcję substancji zabytkowej – *“zabytek jest więc jak książka, którą pragnę czytać bez skrótów, dodatków ani przeróbek. Chcę mieć pewność, że wszystko co jest w niej napisane, wyszło spod pióra jej autora.”<sup>21</sup>*

Boito słusznie sugeruje zachowanie złotego środka. Przeprowadzanie regularnych prac konserwatorskich jest konieczne, gdyż pozwala na ocalenie zabytku, a wraz z nim niepodważalnego świadectwa przeszłości. Jest podstawowym obowiązkiem osób odpowiedzialnych w mniej lub bardziej sformalizowany sposób za opiekę nad zabytkami. Prace te nie mogą jednak wykraczać poza konieczność, a całkowitą już zbrodnią jest niszczenie jakichkolwiek zabytkowych elementów, aby w ich miejsce odtworzyć pierwotne. Są to najważniejsze założenia, które ukonstytuowały się w procesie kształtowania nowoczesnej opieki nad zabytkami. Czy zawsze znajdują zastosowanie w praktyce, to już zupełnie inne zagadnienie.

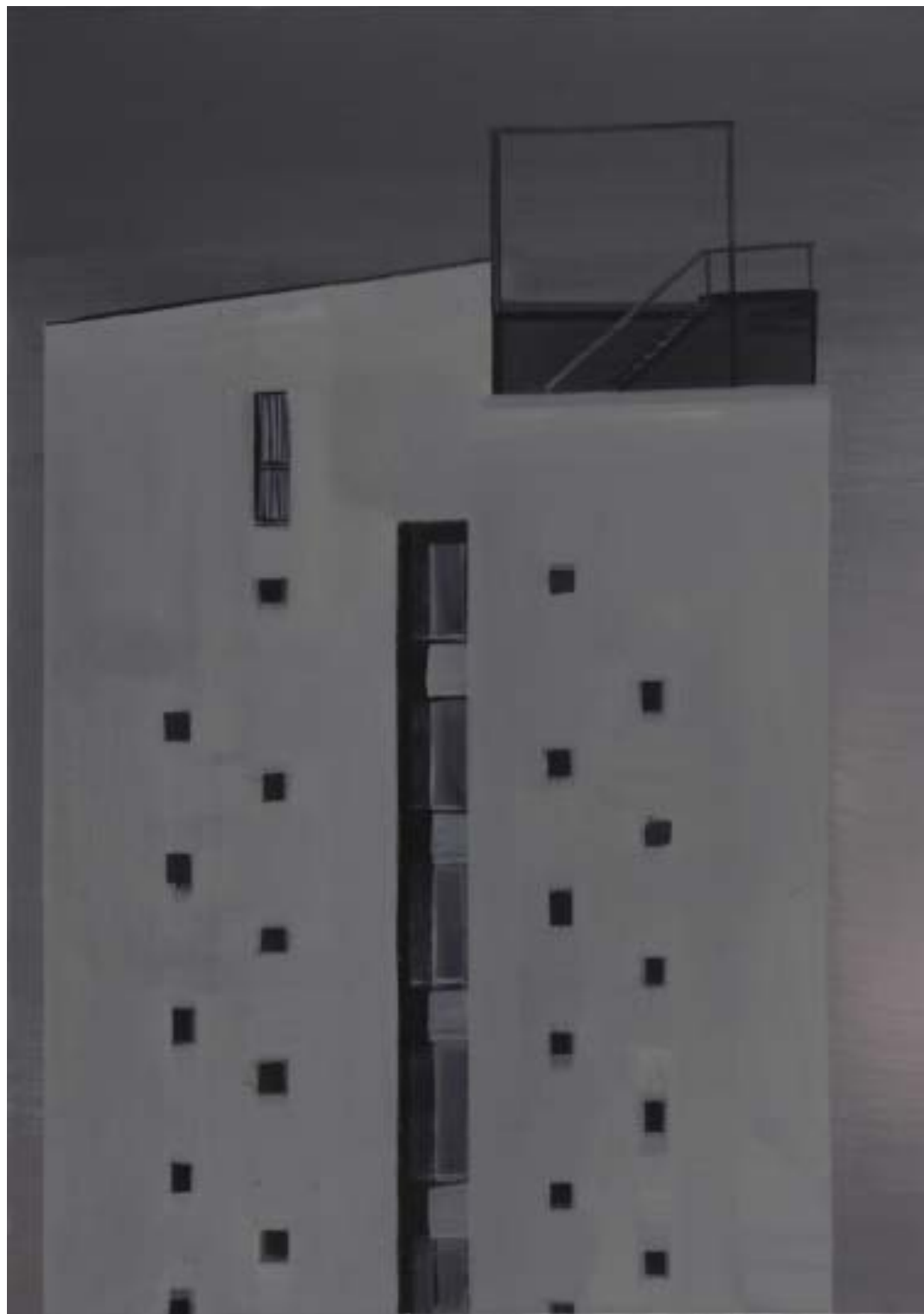
18. C. Boito, *Wybór prac: Nasze zabytki*, 1886; *Zagadnienia praktyczne sztuk pięknych*, 1893, za: E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, s. 331.

19. P. Kosiewski, J. Krawczyk, s. 25.

20. J. Ruskin, *Lampa pamięci* [w:] *Zabytek i historia*, s. 109.

21. C. Boito, s. 332.







Samanta Wdowiak

## Dzień z życia Galerii SD

Galeria SD jest miejscem istniejącym w Warszawie już od siedemnastu lat. Jest firmą założoną przez Elżbietę Sawczuk oraz Marię Dziopak – artystkę. Od pierwszych liter nazwisk obu pań powstała nazwa galerii. Obecnie tworzą one spółkę razem z Mariuszem Dziopakiem.

Również Maria Dziopak wystawia tu swoje prace – jej twórczość zbliżona jest do impresjonizmu. Galeria posiada trzy filie: w Wilanowie oraz w galeriach handlowych „Mokotów” i „Panorama”. Ma charakter komercyjny, ale właściciel woli nazywać ją raczej salonem wystawowym.

...każdy klient ma poczuć się jak gość wkraczający do innej rzeczywistości, gdzie może się zatrzymać, odpocząć i odbierać sztukę wszystkimi zmysłami

Galeria od samego początku ma określony profil. Wystawia i sprzedaje prace z obszaru surrealizmu i fantastyki polskiej, przeważają nazwiska takie jak: Beksiński, Sętowski, Duda Gracz, Zempliński, Zawadzki.

gdzie każdy klient ma poczuć się jak gość wkraczający do innej rzeczywistości, gdzie może się zatrzymać, odpocząć i odbierać sztukę wszystkimi zmysłami. Od tego, żeby klienci się tak poczuli, jestem ja.

**Godzina 9.45** Wbiegam do galerii, ponieważ każda chwila jest cenna, zwłaszcza, że za otwarcie galerii choćby minutę po 10.00 grozi kara w wysokości 500 dolarów. Dzieje się tak, ponieważ „całość” Galerii Mokotów punktualnie o 10 musi się pięknie prezentować. Wchodzę i czytam wiadomości, jakie Paweł zostawił mi w zeszytcie. Paweł to mój zmiennik, z którym pracuję w tym tygodniu. Prowadzimy zeszyt, w którym zapisujemy wszystkie ważniejsze wydarzenia w galerii: sprzedaże, rezerwacje, numery do zainteresowanych klientów czy też depozyty artystów. Okazuje się, że to właśnie dzięki tej staroświeckiej metodzie prowadzenia dokumentacji firma nie raz uniknęła kłopotów, bo, jak się można często przekonać, wiele rzeczy ginie w przepastnej pamięci komputera. Mam jeszcze dziesięć minut do otwarcia więc zmywam podłogę – taka jest zasada, że poranna zmiana ma zadania serwisu sprzątającego. Dlaczego rano, skoro można to zrobić wieczorem po całym dniu? – to do dziś dla mnie sprawa niewyjaśniona, ale nie zamierzam zmieniać tych uporządkowanych norm pracy.

**Godzina 10.27** Minęło niecałe pół godziny, przede mną jeszcze 11 i pół. A to ze względu na zamiany, jakie robimy ze współpracownikami. Czasem warto przyjść na 12 godzin, aby kolejny dzień mieć wolny. Dziś sobota, dzień tłumów, do tego jeszcze ładna pogoda.

Siedzę i czekam na pierwszą falę „muzealników”, jak określa zwiedzających pewien klient Galerii SD.

**Godzina 10.45** Dzwoni telefon.

– Witam Panie Mariuszu.

– Samanta, i jak tam dzisiaj?

– Panie Mariuszu, ale minęło dopiero pół godziny. Ledwie zdążyłam zorientować się dokładnie w korespondencji i zacząć odpisywać.

– Kto pisał?

– Będzie dziś pan w sprawie dwóch obrazów Karola Bąka oraz pan, który spłaca Zemplińskiego.

– Świetnie. Dopilnuj tych spraw i bardzo Cię proszę wstawaj zawsze, kiedy wchodzi klient, oni się muszą poczuć jak w salonie wystawowym, a ty musisz o nich zadbać.

– Oczywiście, panie Mariuszu.

**Godzina 12.00** Pierwsza fala właśnie wpłynęła do Galerii Mokotów. Galeria SD wzbudza zainteresowanie wśród ludzi, ale nie każdy wchodzi, niektórzy wolą „bezpieczniej” oglądać witryny lub podziwiać obrazy z daleka. Raz po raz ktoś jednak przekracza próg galerii. Dziś szczególnym zainteresowaniem cieszą się rzeźby Dariusza Zielińskiego. Młody artysta, samouk, tworzy głównie w brązie, niezwykle ciekawie,





a przy tym wypracował własny styl. Widzę, że na jednej pani jego rzeźby zrobiły ogromne wrażenie. Podchodzę.

– To prace Dariusza Zielińskiego, ma charakterystyczny styl, tworzy rzeźby figuratywne. Mi osobiście jego rzeźby przypominają Giacomettiego.

– Proszę spojrzeć na wykonanie i detale, to prawdziwe dzieło sztuki.

– Ma pani rację. A czy można u państwa wypożyczyć rzeźby do przymiarki w domu?

– Tak, oczywiście, jak najbardziej. Wpłaca pani zaliczkę

## SD wzbudza zainteresowanie wśród ludzi, ale nie każdy wchodzi, niektórzy wolą „bezpieczniej” oglądać witryny lub podziwiać obrazy z daleka.

– Wie Pani, że mi też. Uwielbiam jego twórczość i zawsze marzyłam, aby mieć jakąś jego rzeźbę.

– Z tego co się orientuję, próg cenowy jest olbrzymi. Ostatnio na aukcji w Londynie rzeźba Giacomettiego sprzedana się za ponad 65 milionów funtów. To najdroższa rzeźba w historii. Ale naszego polskiego „Giacomettiego” może pani już mieć za kilka tysięcy złotych.

– Właściwie byłabym zainteresowana tymi dużymi rzeźbami. W jakiej są cenie?

– 20 tysięcy para.

– Te rzeźby są genialne, można je postawić w przedpokoju i wieszać na nich kapelusze.

– Każdy oryginalny pomysł jest w cenie – przytakuję.

lub całą sumę, my wypisujemy odpowiedni kwit depozytowy, gdzie napisane jest, jak długo będzie trwała przymiarka i jaka jest końcowa cena danego przedmiotu. Pani decyduje, czy rzeźby zostają czy też nie. A są to duże obiekty, zatem zupełnie inaczej mogą wyglądać we wnętrzu. Moim zdaniem mogą wiele zyskać.

– Wobec tego chciałabym zarezerwować te rzeźby.

– Zapraszam do biurka.

Z panią załatwiłyśmy wszelkie formalności. Klientka jest również zainteresowana rzeźbami na zamówienie pana Zielińskiego, konkretnie chodzi jej o krzesła z wydłużonymi zapleckami. Mówię jej, że to również



jest do zrealizowania, ponieważ mamy kontakt z artystami, trzeba tylko umówić się na wspólne spotkanie i przedstawić swoją wizję. Umawiamy się na odbiór rzeźb na przyszły tydzień. Klientka wychodzi, a do mnie należy zawiadomienie właściciela, wpisanie depozytu w zeszyt oraz wysłanie maili do Wilanowa i Panoramy. Każdy musi być na bieżąco informowany, tym samym unikamy bałaganu. Może zdąży coś zjeść?

**Godzina 13.00** Nie zdążyłam. Przyszedł właśnie pan Krzysztof Kizlich – warszawski rzeźbiarz, fan nart i Adama Małysza, jak wywnioskowałam z naszej pierwszej rozmowy.

– Witam pani Samanto, przyniosłem nową rzeźbę, bo słyszałem, że tamtą udało się pani sprzedać.

– Tak, właściwie klient był tak zdecydowany, że nie musiałam go długo namawiać.

– A pani ma dziś wolne popołudnie?

– Niestety, cały dzień w pracy.

– To współczuje, nawet skoków pani nie obejrzy. Ja się właściwie trochę śpieszę.

Rozumiem pośpiech, zatem szybko wypisuje depozyt, daję pieniądze za sprzedaną rzeźbę i żegnam się. Udało się, chwila wolnego, żeby skoczyć po coś do jedzenia do restauracji na górze. Biorę na wynos, bo muszę być w galerii, ponieważ nikt mnie nie zmienia, a zbliża się druga połowa dnia co oznacza zwiększony ruch.

**Godzina 14.00** Zwiększona ilość przewijających się przez galerię osób wcale nie oznacza wzrostu liczby kupujących, za to oznacza natężenie niemiłych sytuacji. Najlepszym przykładem na to, że do galerii wchodzi różni ludzie jest sytuacja, która spotkała mnie przed chwilą. Wszedł pan w średnim wieku, którego przywitałam i powiedziałam, że jeżeli będzie miał jakiegokolwiek pytania służę pomocą. Pan z wielkim impetem wypalił do mnie:

– *Ja chciałem tylko powiedzieć, że nigdy nic nie kupię w tej galerii.*

Spojrzałam na niego nieco zdziwiona i mając w myślach zupełnie co innego, odpowiedziałam z uśmiechem na ustach:

– *Dziękuję panu za informację, będę o tym pamiętać.*

Pan wyraźnie nie spodziewał się takiej odpowiedzi, oczekiwał pytań w stylu: „dlaczego?”, ale widać moja postawa zaskoczyła go na tyle, że postanowił w trybie natychmiastowym opuścić galerię. Jakby tego było mało, wszedł kolejny, dystyngowany „muzealnik” i ja podobnie, jak w każdym innym wypadku, wypowiedziałam swoją wstępną formułkę grzecznościową (zawsze staram się robić to w taki sposób, aby klient mógł czuć się swobodnie i jedynie miał świadomość, że jest obok ktoś, kto może mu pomóc), po której usłyszałam:

– *Czy muszę zadawać to pytanie?*

Pytanie było niegrzeczne, delikatnie rzecz ujmując, z wyraźnym naciskiem na „muszę”. Wówczas nie



miałam już ochoty udawać, że jestem zadowolona z takiego traktowania i odpowiedziałam:

– *Nie, nie musi pan.*

Z wyraźnym naciskiem na „nie”. Po czym „muzealnik”, jakby na przekór, zaczął zasypywać mnie lawiną pytań, na które nie miałam chęci odpowiadać. Ale w takich sytuacjach trzeba się trzymać w ryzach, bo z tym wiąże się dobre imię firmy. Tym bardziej, w żadnym wypadku nie wolno przytakiwać takim ludziom, którzy twierdzą, że sztuka, którą sprzedajemy, obok sztuki nawet nie

**Godzina 17.00** Z daleka poznaję, że idzie do nas klient zainteresowany dwoma obrazami Karola Bąka: *Karnawałem pragnień* i *Mgłą*. Karol Bąk to artysta poznański po PWSSP. Miał u nas wernisaż w grudniu, a potem wystawę pt. *Blask kobiecości*. Maluje głównie cykle poświęcone kobietom. Jest znakomity technicznie, ma wielką zdolność w oddawaniu kobiecego ciała, przy czym swoje wyimaginowane postacie zawsze umieszcza w niezwykłych, fantastycznych przestrzeniach. Swoje obrazy pokrywa kilkoma warstwami werniksu, co sprawia, że mają jeszcze gładszą fakturę. W połączeniu



(...)w żadnym wypadku nie wolno przytakiwać ludziom, którzy twierdzą, że sztuka, którą sprzedajemy, obok sztuki nawet nie wisiała, że jest to zwykła galanteria bez żadnej wartości artystycznej(...)

wisiała, że jest to zwykła galanteria bez żadnej wartości artystycznej (bo takie opinie też niestety słyszałam, z czym kompletnie się nie zgadzam).

Po wyjściu ostatniego gościa, usiadłam przy biurku, aby sprawdzić pocztę. Sukces! Mail z Wilanowa, że sprzedali obraz Jacka Lipowczana za 11 tysięcy. No pięknie, to i ja muszę się dziś postarać.

z intensywnością barw jego prace są niezwykle dekoracyjne i przykuwają uwagę.

Pan Robert był już u nas wcześniej, aby wybrać obrazy do gabinetu. Przywitaliśmy się i widać było, że jako człowiek o niecierpliwym usposobieniu, chce załatwić sprawę szybko.

– *Ile za dwa?*

– *Wie pan, ile ja mogę. Jako zwykły pracownik jestem w stanie*

dać panu upust 10%, na gotówkę oczywiście.

– Ja proponuję 30 tysięcy.

Czuję, jak oblewa mnie zimny pot.

– To jest absolutnie niemożliwe. Przy cenie jednego obrazu 31 tysięcy, drugiego 15, nie jestem w stanie dać takiej zniżki.



Wie pan, że każdy wyższy upust muszę ustalać z właścicielem.

– Proszę pani, ja chcę być potraktowany poważnie, dlatego musimy coś ustalić razem, bo ja chcę te obrazy kupić.

Po jakichś 40 minutach zażartej dyskusji oraz chodzenia

w tę i z powrotem z jednego końca galerii na drugi wreszcie udaje się nam dojść do konsensusu. Nie obyło się bez kilku telefonów do właściciela i podniesionego tonu. Dobrze zatem, stanęło na 36 tysiącach, płatność kartą. W takich momentach jak ten, już wiem skąd biorą się powiedzenia ludowe. W tym wypadku „złośliwość rzeczy martwych” nabrała nowych znaczeń.

– Terminal odmawia przyjęcia pana karty. Przepraszam, nie wiem, w czym jest problem.

W duchu chciałabym zadać pytanie, czy pan na pewno jest pewien, co do limitu na swojej karcie, ale uznaję to pytanie za niestosowne, zwłaszcza, jeśli dla kogoś jest to oczywiste, że jego złota karta jest bez limitu.

– Proszę spróbować jeszcze raz.

Próbuję, nie przeszło. Proszę pana, aby zrobić przelew bądź zapłacił gotówką. Klient wychodzi, niezadowolony. Po chwili jednak wraca, zadzwonił do banku, w którym dowiedział się, że przy takich kwotach, należy połączyć się z bankiem głosowo. Tym razem transakcja się udała. Wszyscy poczuliśmy ulgę. Gdy klient wyszedł, zamykam kotary do galerii i idę na zaplecze do magazynu, gdzie przechowujemy obrazy. Stoi tam kasa fiskalna, wbijam sprzedaż, robię raport dobowy i jeszcze kilka wpisów do prowadzonych przez nas ksiąg sprzedaży. Te wszystkie kroczki są bardzo ważne, dzięki temu w galerii panuje porządek.

Wracam do głównej sali, mając nadzieję, że nic

absorbującego już się nie wydarzy. Czuję pierwsze zmęczenie. Minęło 9 godzin.

**Godzina 19.00** Wchodzi pan Piotr, który spłaca raty za obraz Maxymiliana Novaka Zemplińskiego pt. *Góra*. Ten artysta jest rozchwytywany. Jeszcze przed pojawieniem się obrazu w galerii ustawia się kolejka do jego kupna i trwa swoista licytacja, może nie na zasadzie, kto da więcej, ale kto zdecyduje się szybciej. Pan Piotr jest naszym stałym klientem, przemiłym człowiekiem, który traktuje swoje zakupy również jako inwestycję. Dziś trochę o tym rozmawiamy.

– *Jak pani myśli, dobrze zrobiłem kupując tego Beksińskiego, to mi się opłaciło? Był strasznie drogi, nawet żonie nie powiedziałem.*

– *Panie Piotrze, decyzja była jak najbardziej słuszna, ceny jego prac wciąż rosną jeszcze kilka lat temu kupiłby pan za tę cenę trzy obrazy Beksińskiego. Jeżeli ufać prognozom będzie dobrze, a i grono miłośników jego twórczości nie maleje.*

Rozmawiamy także o innych zakupach pana Piotra: rzeźbie Sętowskiego oraz obrazie Zemplińskiego. Trzeba przyznać, że pan Piotr ma dobry gust, bo wszystkie zakupione przez niego prace są naprawdę trafione. Klient daje mi 15 tysięcy w gotówce, jako spłatę rat. Wypełniam wszystkie wymagane kwity, zasuwam kotarę i idę na zaplecze liczyć, dla pewności dwa razy. Zgadza się. Żegnamy się, ale zapewne nie na długo.

### Godzina 20.35

– *Cześć Samanta. Jak ty dziś wyglądasz? Jak choinka!*

– *Jak choinka? Nie, po prostu taki mam styl.*

– *A to na głowie?*

– *To jest kokardka.*

– *Ale nie, bardzo ładnie wyglądasz, podoba mi się.*



Przyjechała właścicielka, pani Maja Dziopak. Wiedziałam, że szykuje się przemeblowanie. Przywiozła kilka nowych obrazów: swoich, Sętowskiego oraz dwóch artystów, których nie znam. Będę musiała poczytać o nich jutro, bo najbardziej na świecie nie znoszę niekompetentnych sprzedawców.

– *Słuchaj, co tu się dzieje, tak nie może być! Musimy zmienić ekspozycję.*

Domyślałam się, że o to chodzi. Zatem wzięłyśmy się do dzieła. Kolejna godzina upłynęła na wdrapywaniu się na drabinę i walce z grawitacją. Obrazy wydawały się wyjątkowo ciężkie, ale może dlatego, że to jedenasta godzina pracy. Ale udało się. Wspólnie zmieniłyśmy ekspozycję i muszę przyznać, że naprawdę jest lepiej.

Pani Maja zabrała pieniądze i tak samo szybko jak się pojawiła, zniknęła. Zostałam sama i wpatrywałam się w zegarek, pozostało 15 minut.

**Godzina 22.00** Światła pogażone, spuszcza kotarę. To był intensywny dzień. Jak dobrze, że jutro wolne!

Wszystkie powyżej opisane zdarzenia są prawdziwe, jedynie imiona i nazwiska klientów zostały zmienione, aby zachować anonimowość.





# Okolicznościowa poezja turystyczna Przewodniki, albumy i książki o sztuce w eseistyce Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert w swoich esejach wielokrotnie przyznaje się do lektury tekstów naukowych, przewodników, dokumentów, które związane są z oglądanymi przez niego, podczas zagranicznych podróży, miejscami, zabytkami architektury, malarstwa i rzeźby. Przywołuje nazwiska badaczy, rzadziej jednak tytuły ich dzieł. Dość często przytacza opinie bez podania ich autora, nie zawsze odnosi się do źródła przywołanego sądu. Jego poglądy na temat czytanych lektur są niezwykle zróżnicowane. Nie ulega wątpliwości, że książki i osobiste „mierzenie się ze światem” są dla Herberta podstawowym sposobem rozumienia i oglądu rzeczywistości. We wstępie do *Barbarzyńcy w ogrodzie* pisal:

*Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga – poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą.*

*(Od Autora, Barbarzyńca w ogrodzie, 5)*

Przyglądając się bibliotece Herberta w kontekście jego esejów dotyczących sztuki holenderskiej, Marta Smolińska-Byczuk relacjonuje:

*W mieszkaniu Herberta pozycje dotyczące Holandii stoją osobno, na kilku półkach. Sporą część spośród nich stanowią przewodniki po muzeach i galeriach, w których zbiorach znajdują się dzieła mistrzów Holenderskich: Rijksmuseum w Amsterdamie, Museum Boymans–van Beuningen w Rotterdamie, Museum Bredius w Hadze, Mauritshuis w Hadze, Frans Hals Museum w Harlemie, ale także spoza Holandii – Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii, Gemaldegalerie der Alte Meister w Dreźnie, Althe Pinakothek w Monachium, National Gallery w Londynie. (...) Książki noszą ślady intensywnej lektury – pełne są podkreśleń, wykrzykników i komentarzy notowanych ołówkiem na marginesach.<sup>1</sup>*

1. M. Smolińska-Byczuk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 109-110.



Powyższe obserwacje, przeprowadzone przez autorkę, pokazują, że na mapie podróży wiodącej poprzez księgi istniało wiele zróżnicowanych literacko punktów. Ślady „intensywnej lektury” widoczne są we wszystkich eseistycznych tomach Herberta – *Barbarzyńcy w ogrodzie*, *Labiryntie nad morzem* i *Martwej naturze z wężidłem*. Jaki był zatem stosunek poety do tekstu naukowego, do poglądów znawców dzieł artystycznych, wreszcie do przewodników? Jakie teksty zwróciły jego uwagę? Na jakich badaczy powołuje się najczęściej?

Jeśli chodzi o stosunek poety do tekstów popularno-naukowych, takich jak np. przewodniki turystyczne, zdecydowanie zauważalna jest niechęć do tego typu publikacji. Opisując katedrę w Sienie Herbert radzi:

*Nie należy ulegać terrorowi przewodników, lecz spojrzeć na tę jedną z najpiękniejszych budowli na świecie odrobinę krytycznie.*

*(Siena, Barbarzyńca w ogrodzie, 99)*

Zwiedzając zaś antyczne ruiny Grecji stwierdza:

*Trzeba uwolnić się, oczywiście, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach. A także o tym, co powtarzano mi o nieskazitelnej czystości i wzniosłości Greków.*

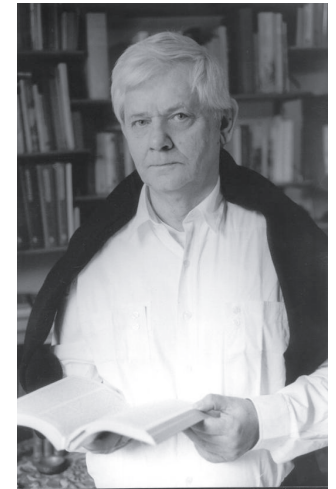
*(U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie, 31)*

Zawartość przewodnika budzi niezadowolenie. Po pierwsze to, co podróżnik wyczytał na jego kartach, często okazywało się zupełnie inne niż oglądany bezpośrednio zabytek. Świątynie w Paestum były małe i niskie, Herbert pisze wręcz o tym, że pierwszym uczuciem, którego doświadczył, było rozczarowanie. Po drugie, tekst informatora nie rozpala wyobraźni, jest logiczny, ścisły, wręcz matematyczny. Herbert odrzuca taki model mówienia o dziele sztuki, który przypomina encyklopedyczne hasło. Z drugiej jednak strony zdarza mu się fundować czytelnikowi opisy, które operują specjalistycznym słownictwem i których zrozumienie wymaga fachowego przygotowania od odbiorcy. Przykładem jest *passus* dotyczący wymiarów świątyni greckiej:

*Teoria denominatorów kątowych zastosowana do badań architektury greckiej wyjaśnia wiele nieporozumień i ustala istotne znaczenie kanonu w sztuce. Są one bowiem wielkościami zmiennymi i stosowano je różnie, zależnie od tego, czy budowano małą, średnią czy dużą świątynię. Także proporcje entablamentu do kolumny są tym większe, im większa jest wysokość porządku i im krótsza odległość obserwacji.*

*(U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie, 41)*

Nigdy jednak nawet tak skonstruowane fragmenty nie są pozbawione indywidualnego i subiektywnego podejścia autora. Powyższy wywód rozpoczyna bowiem zdanie



mówiące o poszukiwaczach kanonu, którzy „szaleją z linijką i ekierką po bezbronnych schematach świątyń”. Po trzecie, współczesny Baedeker opisuje terytoria popularne, łatwo dostępne szerokiemu gronu zwiedzających, które tak naprawdę przestały, zdaniem poety, odzwierciedlać prawdziwego ducha miejsca. O trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji, które tropi podróżnik, najwymowniej świadczy – jak pisze w eseju *Arles* – „spotkany nagle i nie opisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach z romańską rzeźbą nad portalem” (*Arles, Barbarzyńca w ogrodzie*, 52). To, co nietypowe,



eklektyczne, co miesza i deformuje styl, zakłóca porządku, w pełniejszy sposób pokazuje prawdę o człowieku i jego życiu. Wszelkie odstępstwa od reguł wykluczają jednak możliwość zaistnienia w informatorze. Dlatego też wędrowiec pielgrzymujący do Grecji, Włoch, Francji, Holandii w zasadzie nigdy nie ufa przewodnikom. Tak przynajmniej deklaruje. Świadomie też rezygnuje z wynajęcia osoby, która pokazałby mu Sienę, Orvieto, Arles. Bardziej ceni informacje, które przekazują mu zwykli mieszkańcy miast: właściciele trattorii, kawiarenek oddalonych od głównych ulic, zacisznych hoteli. Podczas swojego pobytu w Holandii wyznaje:

*Jest rzeczą rozsądną rozpocząć zwiedzanie kraju nie od stolicy czy miejsc oznaczonych w przewodniku „trzema gwiazdkami”, ale właśnie od zapadłej prowincji, poniechanej, osieroconej przez historię.*  
(*Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9)

„Drobne przypadki, małe, uliczne ułamki rzeczywistości” o których pisze, nie trafią nigdy na karty przewodników. Do spotkania z nimi nie jest uprawniony zwykły turysta, ale pielgrzym-podróźnik, który potrafi błędzić nocą po uśpionych uliczkach albo zasłuchać się w dźwięki miejscowej katarynki (zob. *Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9).

Wyjątek wśród informatorów turystycznych stanowi dla Herberta-podróźnika *Przewodnik po Europie*. Wymienia go

na początku eseju *Kamień z katedry*. Poeta podaje także szczegóły bibliograficzne: jest to wydanie II przejrzone i uzupełnione przez Akademicki Klub Turystyczny – Lwów 1909 (*Barbarzyńca w ogrodzie*, 123). Książka ta należała do biblioteki jego ojca. Wydał ją pierwszy prezes AKT we Lwowie – Mieczysław Orłowicz, wraz z Władysławem Grabowskim (AKT zawiązał się w 1906 roku na Uniwersytecie Lwowskim, ojciec Herberta miał wówczas 14 lat, w momencie zaś wydania *Przewodnika* 17, wiadomo, że studiował w Wiedniu oraz we Lwowie prawo<sup>2</sup>, trudno jednak ustalić jaką drogą książka trafiła do zbiorów Bolesława Herberta. Zaraz po publikacji książka stała się bardzo popularna, należy zauważyć, że Herbert korzysta z II wydania), i dla wędrowca jest wprowadzeniem w tajemnice Paryża. Przybysz zza żelaznej kurtyny zwraca uwagę na miejsca i wydarzenia osobliwe, które rozgrywają się we francuskiej stolicy. Część informacji zawartych w przewodniku jest już nieaktualna: nie działa polski pensjonat pani Pióro, ani założona w 1862 roku przez Bolesława Zamoyskiego Instytucja Czcii i Chleba, która zapewniała opiekę weteranom powstań narodowych. Herbert czyta dział informacji związanych z kulturą oraz część zatytułowaną „Muzea i osobliwości”. Zawarte tam informacje, jak sam przyznaje, pobudzają wyobraźnię (czego odmówić musi przewodnikom współczesnym). Podróżnika szczególnie zachęca opis jednej z wystaw, na której zobaczyć można „ciała nieboszczyków niewiadomego

nazwiska (zamrożone wytrzymują do trzech miesięcy)” (*Kamień z katedry, Barbarzyńca w ogrodzie*, 123).

W *Martwej naturze z wędzidłem* Herbert przyznaje się do korzystania z pomocy kolejnego przewodnika:

*Rzeczowy i powściągliwy Baedeker z roku 1911, z którym się nie rozstaję, poświęcił Veer dwanaście chłodnych wierszy (...), natomiast mój nieoceniony guide Michelin unosi się na skrzydłach okolicznościowej, turystycznej poezji.*  
(*Martwa natura z wędzidłem*, 10)

Prawdopodobnie Herbert ma na myśli wydany w Lipsku przewodnik Karla Baedekera: *Belgien und Holland, Nebst Luxemburg: Handbuch für Reisende* (wydanie niemieckojęzyczne). W Veer Herbert zagląda także do popularnej serii przewodników Michelin. *Guide Michelin* narodził się we Francji w 1900 roku jako bezpłatny poradnik dla podróżujących automobilistów. Zawierał adresy stacji paliw, warsztatów samochodowych, sklepów z oponami, informacje na temat cen paliw, wymiany opon i naprawy samochodów. Przewodnik był rozprowadzany za darmo aż do 1920 roku. Od 1900 do 1931 roku wszystkie wydania miały okładkę niebieską, następnie zamieniono ją na czerwoną – przewodniki z tej serii opisywały hotele i restauracje. Wydania w okładce zielonej zaś tworzyły serię przewodników turystycznych, opisujących miasta,

2. Zob. J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbertcie*, Warszawa 2002, s. 11.

regiony i państwa pod kątem ich atrakcyjności krajoznawczej. Herbert zawartość Michelina określa mianem „okolicznościowej, turystycznej poezji” (*Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 10). Przewodniki z tej serii wprowadziły trzygwiazdkowy system rekomendujący polecane przez siebie miejsca. Trzy gwiazdki oznaczają: „zobacz koniecznie”. Być może tę serię wydawniczą miał Herbert na myśli, gdy pisał o zaniechaniu zwyczaju, który nakazuje rozpocząć zwiedzanie od miejsc oznaczonych właśnie trzema gwiazdkami (zob. *Delta, Martwa natura z wędzidłem*, 9).

Natomiast w *Labiryncie nad morzem*, zaraz po przybyciu do Heraklionu, i skierowaniu pierwszych kroków do miejscowego muzeum, odnotowuje:

(...) z biciem serca wszedłem na piętro pierwsze, gdzie przewodnik, mój nieoceniony *Guide Bleu*, obiecywał freski od dawna znane mi z reprodukcji w niezliczonych historiach sztuki, opiewane przez znawców jako arcydzieła malarstwa starożytnego.

(*Labirynt nad morzem*, 9)

*Guide Bleu*, o którym wspomina Herbert, to być może wydany po raz pierwszy w 1967 roku przez Stuarta Rossitera informator w tej angielskiej serii, pod tytułem: *Grecja*.



Mój nieoceniony *guide Michelin*, mój nieoceniony *Guide Bleu*, rzeczowy i powściągliwy Baedeker, *Przewodnik po Europie* wydany przez Akademicki Klub Turystyczny – tak pisze człowiek, który ma nas uczyć oporu wobec terroru przewodników – stwierdza z przekorą Szymon Wróbel w tekście: *Zbigniew Herbert: Geografia kamienia*<sup>3</sup>.

Programową wręcz niechęcią poeta obdarza historyków sztuki, którzy, wydawać by się mogło, w najrzetelniej dokumentują i wyjaśniają szereg zjawisk z zakresu sztuki. Przyglądając się księgozbiorowi poety wyraźnie widać, że ogromna ilość publikacji wyszła spod pióra historyków sztuki właśnie. Mimo to badacze zostają określani następująco: klasyfikatorzy, stateczni ikonografowie (w do-niesieniu do Fransa Xavier Krausa) oraz naukowe mrówki, których łupem jest dzieło sztuki. Należy podkreślić, że większość uszczypliwości Herbert kieruje przeciwko badaczom współczesnym<sup>4</sup>. Ich teksty wydają się suche jak wiór, nudne i maniacko „naukowe” (*Gerard Terborch. Dyskretny*

3. S. Wróbel, Zbigniew Herbert: *Geografia kamienia*, tekst dostępny na: <http://monika.univ.gda.pl/~literat/herbert/Geografia.pdf>

urok mieszczaństwa, *Martwa natura z wędzidłem*, 72)<sup>5</sup>. Użycie nawiasu przez autora podważa naukowość tekstu badaczy, których działanie porównane zostaje do „igraszek intelektualnych starszych, znudzonych panów” (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem*, 66). Poszukiwanie zaś jednego, właściwego i wypreparowanego z czasu i historii klucza do zrozumienia dzieła uważa za „jałową akademicką zabawę” (*U Dorów, Barbarzyńca w ogrodzie*, 41). Nie lepiej ocenia pracę młodych historyków sztuki. W recenzji z wystawy prac Wacława Taranczewskiego, która odbyła się w 1958 roku, w Muzeum Narodowym w Warszawie, Herbert zastanawia się:

*Nie wiem, co robią nasi młodzi historycy sztuki. Może piszą rozprawy o wczesnym okresie Rembrandta na podstawie jednobarwnych reprodukcji i dzieł obcych znawców.*

*(Notatki z wystawy Wacława Taranczewskiego<sup>6</sup>, Węzeł Gordyjski, 248)*

Podstawowy problem współczesnego tekstu związany jest z językiem. Herbert ceni bowiem styl, jakim posługiwali się badacze schyłku XIX wieku, którzy – jak pisze w *Dyskretnym uroku mieszczaństwa* – zawsze odwoływali się do zdolności widzenia, a ich opisy sylwetek omawianych mistrzów zawsze były nieomyłne

i syntetyczne (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem*, 72). Doskonałym przykładem takiej poetyki są *Mistrzowie dawni*, dzieło francuskiego malarza i krytyka sztuki – Eugène’a Fromentina, wydane w 1875 roku. Zafascynowanie autora malarstwem niderlandzkim, flamandzkim i holenderskim pokrywa się z artystycznymi zainteresowaniami Herberta. Nic więc dziwnego, że to właśnie Fromentina poeta nazywa swoim mistrzem i przytacza jego słowa w esejach z *Martwej natury z wędzidłem*. Wiemy, że Herbert posiadał w swojej bibliotece książkę tego XIX-wiecznego badacza. Marta Smolińska-Byczuk pisze:

*Egzemplarz Mistrzów dawnych z biblioteki poety nosi ślady wnikliwej lektury. Podkreślone są bardzo często „suche fakty” – daty, nazwiska, tytuły prac, miejsce ich przechowywania, ceny obrazów (...). Herbert opatruje wykrzyknikiem także te miejsca, w których Fromentin charakteryzuje obraz lub osobę poprzez kontrasty lub splot antynomii (...)<sup>7</sup>.*

Ślady wnikliwej lektury dostrzec można w esejach Herberta. Język tekstów Fromentina charakteryzuje: narracyjność, anegdotyczność, emocjonalność i metaforyka<sup>8</sup>. Obraz jest często punktem wyjścia dla przywołania wydarzeń z życia jego autora, oraz okoliczności towarzyszących aktowi tworzenia. Zdania przekonują, że były pisane niejako



4. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 107.

5. Jak wyżej.

6. Z. Herbert, *Notatki z wystawy Wacława Taranczewskiego*, prwdr. „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 22, s. 6, przedruk: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 248-251.

7. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 116.

8. Jak wyżej, s. 115.

„na gorąco” – w momencie olśnienia oglądanym obrazem. Stąd też przebłyskuje w nich subiektywizm piszącego. Teksty mają charakter gawędziarski, lekkie i płynny, zdaje się, że ich autor rozmawia nie tylko z czytelnikiem, ale także z postaciami z dzieł Holendrów i Flamandów<sup>9</sup>.

Podobna stylistyka cechuje eseje Herberta, którego równie mocno jak samo dzieło interesuje kontekst społeczno – historyczny. On również zdaje relację ze swojego spotkania ze sztuką, zaś postaciom, którym się przygląda w scenach rodzajowych i na portretach, nadaje cechy osób żywych. Przykładem jest tutaj wypowiedź Herberta na temat jednego z obrazów Terborcha:

*Ilekoć jestem w Amstrdamie odwiedzam i spędzam parę chwil na pogawędce z Heleną van der Schalke, rezolutną, trzyletnią dziewczynką o ciemnych oczach i małych, bardzo czerwonych ustach.*

*(Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem, 78)*

Z Fromentinem łączy Herberta nie tylko podobna stylistyka tekstów dotyczących dzieła artystycznego. To także docenienie sztuki Północy, dyskredytowanej dotychczas na rzecz dzieł malarzy włoskich. *Mistrzowie dawni* przyczyniają się do ponownego zainteresowania



tą sztuką. Podróż do Holandii francuskiego naukowca nie jest jednak prekursorska, wpisuje się bowiem w nurt powoli wzrastającego zainteresowania sztuką tej części świata. Prawie 30 lat przed nim szlak przetał Teofil Thoré (ps. William Bürger), który odkrył dla Europy Vermeera. Kolejnym, wspólnym punktem, łączącym autora *Mistrzów dawnych* z autorem szkicu *Mali mistrzowie* (w: Z. Herbert, *Widok Delft*, 43-59) jest ukazywanie sylwetek autorów zapomnianych, rzadko odnotowywanych przez podręczniki i kompendia wiedzy. Obu interesuje malarz w sensie bardzo ludzkim – ze swoimi namiętnościami i słabościami. Credo, które zapewne przyświeca im obu, zapisuje Herbert w swoich notatkach, dotyczących twórczości Willama Duystera:

9. Jak wyżej, s. 116.

*Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik, i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog ze sprawcą dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł i o której zapomniał.*  
(*Mali mistrzowie, Węzeł gordyjski*, 54)

Przykładem realizacji tego postulatu jest m. in. opowieść dotycząca dziejów Torrentiusa. Jego życie bowiem, jak pisze Herbert:

*jest gotowym materiałem literackim, samo narzuca styl, żąda od pisarza wartkiego, karkołomnego toku narracji, ostrych kontrastów, barokowej przesady, modelowania postaci bohatera z elementów sprzecznych (...).*  
(*Martwa natura z węzidłem*, 108)

I taki właśnie jest opis Torrentiusa odtworzony piórem poety.

Podobieństw pomiędzy Fromentinem a Herbertem jest jeszcze wiele: niektóre rozdziały obu książek mają formę relacji z podróży i ukazują atmosferę miast, rozpościerające się przed oczami podróżnika krajobrazy

przywołują wspomnienia obrazów mistrzów Północy, natura postrzegana jest przez pryzmat sztuki. Obaj cenią rzemieślniczy aspekt powstawania obrazu: zwracają uwagę na jego kolor, fakturę, sposób nakładania farby. Oko przykuwa niemal namacalnie ukazany na płótnie przedmiot, wraz ze swoim kształtem, wymiarem, ciężarem. Dla obu wreszcie sztuka nierozzerwalnie łączy się z dobrem i pięknem. W tekstach pojawiają się fragmenty mówiące o etycznej i moralnej stronie życia w XVII-wiecznej Holandii<sup>10</sup>.

Współczesne teksty o sztuce natomiast niczego nie wyjaśniają, często nawet wprowadzają czytelnika w błąd. Pomijają etyczny wymiar sztuki i jej moralne oddziaływanie na człowieka. Są maksymalnie obiektywne i pozbawione emocjonalności. Ich język nie jest w stanie oddać wrażenia, jakie przynosi zetknięcie z obrazem, architekturą, rzeźbą. Olśnienie, oczarowanie, urzeczenie dziełem nie mieści się w słowniku pojęciowym tego, który „czyta obraz”. Zarówno Fromentin, jak i Herbert są nieufni wobec języka fachowego, który niszczy „większość tych delikatnych rzeczy, które należałoby opowiedzieć czystym językiem idei”<sup>11</sup>.

W eseju *Il Duomo* Herbert żali się na opis katedry w Orvieto, którego mógłby dokonać Alain Robbe-Grillet:

10. Zob. M. Smolińska-Byczuk, s. 117.

11. E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, tłum. J. Cybis, Wrocław 1956, *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. J. Starzyński, t. 6., s. 77.



mistrz inwentarza [Robbe-Grillet – M.P.], napisałby zapewne tak: „Stanął przed katedrą. Miała ona 100 metrów długości i 40 szerokości, a wysokość fasady w osi środkowej wynosiła 55 metrów”. Wprawdzie z takiego opisu nic naoczego nie wynika, ale proporcje bryły mówią, że jesteśmy we Włoszech (...).

(*Il Duomo, Barbarzyńca w ogrodzie*, 61)

Autor *Żaluzji* (1957) zbudował swój utwór jako relację bezimiennego narratora, który chłodnym okiem rejestruje wszystkie sytuacje, jakie dzieją się za tytułową zasłoną. Żadne z wydarzeń nie jest wartościowane, wszystkie funkcjonują na tych samym poziomie ważności. *Żaluzja* Robbe-Grillet'a wpisuje się we francuski nurt *Nouveau roman*, który programowo odrzucił m.in. komentarz psychologiczny lub moralny oraz ograniczył do minimum ukazanie tła historycznego i społecznego rozgrywających się wydarzeń. Sama konstrukcja dzieła odznaczała się niemal matematyczną precyzją, zapis tekstu zaś przypominał przeniesioną z planu filmowego technikę notowania – poszczególne akapity odzwierciedlać miały krótkie ujęcia kamery. Opis musiał być zatem jak najbardziej precyzyjny, krótki, a przy tym pozbawiony poetyckości, metaforyki, elementów gawędy.

Ogromny autorytet zdobywa u Herberta amerykański historyk sztuki, niezwykle popularny w latach 50-tych

XX wieku, znawca malarstwa włoskiego od XIV do XVII wieku - Bernard Berenson. W esejach poety możemy zauważyć dwa nurty zapożyczeń od autora *Italian Painters*: bezpośrednio cytaty oraz podobny schemat opisu dzieła sztuki. Cytaty z drugiego tomu *Italian Painters* odnajdujemy przede wszystkim w szkicu Herberta *Pierro della Fancesca z Barbarzyńcy w ogrodzie*<sup>12</sup>. Poglądy Berensona Herbert przywołuje także w szkicach dotyczących malarstwa sienneńskiego. Opisy amerykańskiego badacza dotyczące dzieł Giotto, Simone Martiniego, Pierro della Francesco przeszły, jak pisze Ryszard Kasperowicz, do kanonu literatury o sztuce<sup>13</sup>. Berenson był w Ameryce i Europie jednym z najbardziej rozpoznawalnych historyków sztuki. Popularność jego książek była ogromna. Przyczyniał się do tego przede wszystkim sam sposób mówienia o malarstwie – jasny, zrozumiały esej, który pobudzał wyobraźnię czytelnika. Opis wprowadzał bezpośrednio w to, co dzieje się na płótnie, pomijał skomplikowane i często niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika terminy i pojęcia naukowe. Jednocześnie dawał odbiorcy poczucie, co prawda nieokupionej zbytnim wysiłkiem, ale jednak przynależności do elity intelektualnej. Berenson mówił wprost czytelnikowi, co jest istotne, a co nie w malarstwie włoskiego odrodzenia, wprowadzając tym samym jasne kategorie i podziały. „Krytyk o określonych

12. Zob. R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001, s. 25.

13. Jak wyżej.





gustach musi wybierać” – tak pisze o Berensonie Herbert. Zdania w książkach Berensona były jasne i krótkie, epitety dobrane starannie i nieprzypadkowo, często pojawiała się analogia do tekstów literackich bądź dzieł muzycznych, co potęgowało wrażenie, że tekst został napisany pod wpływem olśnienia dziełem, w momencie jego pierwszego oglądu. Przedmiot opisu miał się pojawić niejako przed oczami czytelnika, uobecnić się z całą wyrazistością. Stąd też zwrócenie uwagi na drobiazgowo przedstawienie cech przedmiotu, emocjonalne opisy gestów, mimiki czy sytuacji, wszystko zaś po to, by uczynić z biernego widza zaangażowanego świadka sceny<sup>14</sup>. Nic dziwnego zatem, że taki sposób mówienia o dziele sztuki – literacki, narracyjny, bardzo odpowiadał Herbertowi. Autor *Raportu z obłązonego Miasta* miał bowiem świadomość, że pisze eseje dla czytelnika, który być może nigdy nie będzie miał okazji osobiście zobaczyć dzieł Giotta, Martiniego czy Duccia. Związane to było przede wszystkim z sytuacją polityczną, żelazną kurtyną, która uniemożliwiała Polakom podróże za granicę. Herbert, jak sam przyznawał, był jednym z nielicznych, którym to się udało. Zobowiązywało go to do dania świadectwa. Dlatego, by ułatwić percepcję dzieł sztuki polskiemu odbiorcy, często stosował schemat Berensona. Emocjonalność, unaocznienie szczegółów,

teatralność sytuacji i błyskotliwa metafora charakteryzuje wiele opisów dzieł sztuki włoskiej. Przykładem może być relacja ze spotkania z *Wielką Maestą Duccia*. Scenę *Mycia nóg* Herbert przedstawia następująco:

*W Myciu nóg Duccio prowadzi akcję jak tragik grecki, operując tylko dwoma aktorami, za to w tyle jest chór, który komentuje wydarzenia. Połowa Apostołów patrzy z uwielbieniem na Chrystusa, połowa z dezaprobatą, nie bardzo widać podoba im się ten akt pokory Mistrza. Szczegółem, który wywołuje we mnie niesłabnący zachwyty, są trzy czarne sandały: dwa leżą tuż koło szaflika z wodą, jeden wyżej na stopniu, na którym siedzą Apostołowie. Odbijają mocno od różowego tła podłogi, a powiedzenie „leżą” nie oddaje istoty rzeczy. Są chyba najbardziej ożywione z całej sceny, ich układ po przekątnej i rozłożone na boki rzemyki wyrażają szczerzy popłoch. Niepokój sandałów kontrastuje z bladą martwością zwiniętej zasłony, która wisi nad głowami Apostołów jak złowieszczy całun. Po Ducciu nie należy oglądać nic więcej, aby zachować jak najdłużej w oczach blask tego arcydzieła.*  
(*Barbarzyńca w ogrodzie*, 33)

W szkicu *Siena*, z którego pochodzi powyższy cytat, wydaje się, że Herbert sądy Berensona ocenia przychylnie: „Berenson trafnie mówi o Ducciu”, „amerykański uczone słusznie podkreśla” – pisze eseista. Ale Herbert tylko usy-

14. Jak wyżej, s. 25-35.

pia naszą uwagę, by za chwilę zaskoczyć nas krytyką poglądów badacza. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* stwierdza:

(...) Duccio nie zasługuje w oczach Berensona na notę: geniusz. Przy żadnym innym mistrzu nie ujawnia się tak jaskrawo dziewiętnastowieczny gust tego amerykańskiego florentczyka i niedostatek jego estetycznych kryteriów. Berenson żądał od sztuki, aby głosiła pochwałę życia i materialnego świata. Chciał, aby aria śpiewana była donośnie, i nie zauważył po prostu subtelniejszych modulacji. Cenił wartości dotykowe, ekspresję form, ruch i chwalił mistrzów, u których dostrzegał nową koncepcję bryły. Dlatego nad Duccia wynosił Giotto. Dziś, nie bez pomocy (tak, tak) malarstwa współczesnego, jesteśmy skłonni skorygować ten sąd.

(*Barbarzyńca w ogrodzie*, 32)

Takich korekt sądów historyków sztuki Herbert będzie dokonywał jeszcze kilkakrotnie. Zawsze jednak punktem odniesienia do oryginalnych poglądów Herberta pozostaną najwybitniejsi znawcy przedmiotu – Fromentin, Berenson, Warburg, Panofsky.

Należy zauważyć, że Herbert zawsze pozostawał nieufny wobec samego pomysłu opisanie dzieła sztuki. O malowidłach w Lacaux wyznawał:

*Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis – inwentarz elementów – bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy.*

(*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 11-12)

Wątpliwości budzi także istnienie w nauce wielu teorii, często wzajemnie się wykluczających. W tym samym eseju Herbert przytacza szereg interpretacji malowideł oryniackich: L'abbe Breuila, którego określa papieżem prehistoryków, Raymonada Vaufera, geologa i paleontologa, znawcę Francji prehistorycznej. Jednak nawet przytaczane najwięcej razy, bo aż czterokrotnie, obszerne fragmenty badań francuskiego księdza i archeologa, ani słowa Vaufera nie przekonują Herberta, który ostatecznie stwierdza: „Každy z tych domysłów jest prawdopodobny, lecz żaden nie pewny” (*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 13). Ostatecznie zatem podsumowuje: „Tak więc tylko konkretne obrazy mówią do nas” (*Lascaux, Barbarzyńca w ogrodzie*, 14).





W esejach Herberta można znaleźć kilka fragmentów, które są ewidentną krytyką metody ikonologicznej. Herbert wyraża sprzeciw wobec nie tyle zaproponowanej przez Erwina Panofskiego metody czytania obrazu, ile przeciwko stwierdzeniu, że obraz można potraktować jako ekwiwalent tekstu. „Obraz przecież nie żyje odbitym blaskiem sekretnych ksiąg i traktatów. Ma światło własne – jasne i przenikliwe światło oczywistości – pisze w *Martwej naturze z wędzidłem* (*Martwa natura z wędzidłem*, 99). W tym samym eseju wyznaje: „daremny [jest – M.P.] trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądów i powieści miłosne” (*Martwa natura z wędzidłem*, 91).

Herbert otwarcie przeciwstawia się mocno zakorzenionym schematom, utrwalonym i powielanym przez teksty

„naukowych mrówek” i „klasyfikatorów”. Podsumowując swoje wrażenia z oglądanych w Toskanii malowideł Signorellego, stwierdza, że freski w Orvieto robią znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej (*Il Duomo, Barbarzyńca w ogrodzie*, 74). „Apodyktycznym idiotyzmem” wyniesionym ze szkoły jest dla niego ceniecie bardziej malarstwa Jacoba van Ruysdaela niż niedocenianego w myśli akademickiej Jana van Goyena. Wychwalanie tego pierwszego jest dla Herberta „niezrozumiałą tyradą (...) znakomitego, acz niepohamowanego historyka sztuki” (poeta nie przytacza jednak jego imienia i nazwiska). Odmienne zdanie wyraża także podczas oceny obrazu Adriaena van Ostade – *Malarz w pracowni*. Herbert śmiało krytykuje pogląd badacza, twierdzącego, że dzieło odznacza się tajemniczym i groźnym nastrojem. Historyk sztuki (również i w tym przypadku nie wymieniony z imienia i nazwiska) odznaczać się musi wobec tak błędnych stwierdzeń, zdaniem eseisty, ogromną, ale „zbłąkaną wyobraźnią” (*Cena sztuki, Martwa natura z wędzidłem*, 25). Równie kategorycznie ocenia obraz Terborcha *Zaprzysiężenie pokoju w Múnster*:

*Zdaje sobie sprawę że wypisuję bluźnierstwa, gdyż według powszechnej opinii Zaprzysiężenie pokoju w Múnster jest arcydziełem. (...) Myślę po prostu, że nie jest to najlepszy obraz Terborcha (...).*

*(Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa, Martwa natura z wędzidłem, 75).*

Już u schyłku lat 40-tych Herbert ujawniał tęsknotę za śmiałą krytyką artystyczną, obalającą ustalone hierarchie<sup>15</sup>. W 1949 roku, w recenzji z II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, napisał:

*Myszę, że bardzo złe są recenzje z wystaw, takie pełne galanterii, pisane zwykle przez niepewnych historyków sztuki. Robi się to tak: do każdego nazwiska doczepia się nic niemówiącą etykietkę (kapista, kolorysta, postimpresjonista itd., itd.) i potem przekładaniec komplementów i przestróg. Odczuwamy tęsknotę za śmiałą krytyką artystyczną. Trzeba kogoś, kto podjąłby się roli obalenia sztucznej hierarchii nazwisk i wartości. Tak jak to kiedyś zrobił Stanisław Witkiewicz. (List o malarstwie i kolorach jesieni, Węzeł gordyjski, 103-104)*

Nic zatem dziwnego, że Herbert odważnie i jednoznacznie formułował swoje sądy na temat malarstwa i oceniał w ten sam radykalny sposób także teksty o nim. Książkę Enzo Carliego o prymitywach sienneńskich, w której znalazły się słabej jakości reprodukcje, określił mianem „upokarzającej afery” (*Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89). Przeciwwstawienie się zaś oficjalnej myśli akademickiej nazywa przewrotnie „błuznierstwem wobec autorów podręczników”, od którego sam przecież nie ucieka. Drażnią go relatywizm poglądów naukowych oraz spory, które pozostają bez rozstrzygnięcia.

Niejako z satysfakcją odnotowuje je w swoich esejach, przytaczając dwa zupełnie różne stanowiska (np. ocena fresków Lorenzettiego, gdzie oponentami są: Bernard Berenson i Enzo Carli – *Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89). Dostrzega przy tym zagrożenie dla samego dzieła: „w powodzi przyczynków historycznych, filozoficznych, ikonograficznych – pisze Herbert – giną jego estetyczne walory” (*Siena, Barbarzyńca w ogrodzie*, 89).

Arbitralność sądów Herberta na temat sztuki, często otwarcie przeciwstawionych „naukowym”, oficjalnym poglądom, wiąże się niejako z „prawodawczym” i „normatywnym” celem esejów<sup>17</sup>. Choć najczęściej autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* mówi o odejściu od podręcznikowego mówienia o sztuce, to jednak w jego esejach znajdujemy fragmenty, które oparte są na takim właśnie sposobie ukazywania obiektu artystycznego. Często wyręcza się cytowaniem passusów historyków sztuki, którzy opisują interesujące go płótna. Fragmenty te najczęściej poddaje krytyce, spotkać można jednak i takie opinie, z którymi się w zupełności zgadza. Zagorzały przeciwnik przewodników zdradza ich lekturę. Choć podróż-pielgrzymka ma wieść po peryferiach, to w Grecji Herbert nie omija Akropolu, na Krecie pałacu w Knossos, we Francji postanawia zaś dotrzeć do wszystkich katedr gotyckich. Będąc przeciwnikiem pisania historii sztuki, sam ją tworzy. Z tą różnicą, że historia sztuki pisana przez Herberta jest indywidualna, i „prywatna”.

15. Jak wyżej.

16. Z. Herbert, *List o malarstwie i kolorach jesieni*, prwdr. „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 9, tekst podpisany – Patryk. Przedruk: *Węzeł gordyjski*, s. 103-105.

17. Zob. J. M. Ruszar, *Słowo od redaktora*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, s. 12.

## Interpretacja *Szału* Władysława Podkowińskiego w wierszu Marii Komornickiej Pod wpływem „*Szału*”

*Szał* Władysława Podkowińskiego został po raz pierwszy zaprezentowany wiosną 1894 roku i natychmiast stał się jednym z najpopularniejszych obrazów wystawy. W ciągu pięciu tygodni ekspozycję *Zachęty* odwiedziło około dwunastu tysięcy ludzi. Jednak już pod koniec kwietnia wystawa została zamknięta, a prasa donosiła o pocięciu płótna przez autora. Ekscentryczne zdarzenie wzmogło zainteresowanie obrazem. Opinia publiczna snuła domysły na temat związku tematu dzieła oraz szaleńczego ataku artysty z nieszczęśliwą miłością, którą Podkowiński obdarzył mężatkę. Obraz odrestaurowano dopiero po śmierci malarza w pracowni Witolda Urbańskiego. Obecnie *Szał* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Dzieło Podkowińskiego w nowatorski sposób realizuje popularny motyw konia i kobiety. Jan Białostocki w artykule *Ikonoграфiczny rodowód „Szału”*<sup>1</sup> wyjaśnia

istotę owego nowatorstwa, odwołując się do XVI-wiecznej tradycji emblematycznej. Badacz analizuje obraz nr 22 pochodzący ze zbioru *La morosophie* Guillaume'a de la Perriere'a oraz eikon Gillesa Corrozeta zatytułowany *Lymage de Temerite*. Oba emblematy przedstawiają wspiętego konia z rozwianą grzywą i siedzącą na nim kobietę o długich, wzburzonych włosach. Białostocki twierdzi, że wizerunek nieokiełznanego konia tradycyjnie wyraża symbol ślepego pożądania – *cieco desio*. Taką interpretację potwierdzają wcześniejsze płótna – *Uskrzydłony centaur i kobieta* Gustave'a Moreau oraz *Koszmar* Johanna Heinricha Fusslego. Koń zaprezentowany na wymienionych obrazach symbolizuje negatywne popędy duszy, bieg ku nieszczęściu i całkowitemu zatraceniu. Podkowiński trawestuje omawiany motyw, wskazując na zgubne skutki wyzwolonej namiętności. Ekstacyjny ruch konia z *Szału* nie jest wzlotem, lecz niechybnym upadkiem.

1. J. Białostocki, *Ikonoграфiczny rodowód „Szału”*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XVII, 1988, s. 444.

Ekspresyjna wizja pożądania zaprezentowana na obrazie bardzo silnie wpłynęła na wyobraźnię młodopolskich artystów. Znanych jest kilka poetyckich odczytań przesłania Podkowińskiego. Większość z nich wskazuje na istotę niszczącego erotyzmu i władzy namiętności. Ciekawą koncepcję niebezpiecznej rozkoszy przedstawiła Maria Komornicka w wierszu *Pod wpływem „Szału”*.

Maria Komornicka istnieje w świadomości czytelniczej głównie jako współautorka modernistycznego manifestu *Forpoczy*. Jej twórczość poetycka została prawie całkowicie zapomniana. Jednak za sprawą niedawno opublikowanych prac Marii Janion, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i Izabeli Filipiak młodopolska autorka zdaje się wracać z artystycznej banicji. Dorosłe życie poetki przypadło na czas, w którym:

*skrajny antysemityzm łączy się z mizoginią – chorobliwym wstrętem do kobiet. Niektórzy filozofowie kobietom i Żydom przypisują te same cechy rasowe: brak duszy i ideałów, kierowanie się ślepych popędem, skłonność do kłamstwa, spiskowanie przeciw własności, społeczeństwu, państwu. Jak kobiety dążą do zagłady mężczyzn, tak Żydzi pragną unicestwienia chrześcijan. Teoriom tym przyklasnęli m.in. Henryk Bergson, August Strindberg, James Joyce i Zygmunt Freud, który*

*wizerunek kobiety przekształcił w obraz Obcego. Wyższość mężczyzn głosili inni bliscy Komornickiej myśliciele – Schopenhauer i Nietzsche*<sup>2</sup>.

Artystka nie godziła się na taki obraz świata. Swoją sprzeciw wyrażała nie tylko w twórczości – manifestowała go całym jestestwem. Jak pisze Brygida Helbig w artykule *Płeć to zwierzę pokorne*:

*Od 31. roku życia [Komornicka] nosiła wyłącznie męski strój. Nie dlatego żeby zamaskować płeć, lecz żeby ujawnić płeć prawdziwą i w ten sposób radykalnie przekroczyć kondycję kobiety. Bo spodnie nie były dla Marii Komornickiej maskaradą, lecz wyrazem głębokiego przekonania*<sup>3</sup>.

Zafascynowanie płciowością zdeteminowało życie i twórczość artystki. Chęć wyzbycia się kobiecości była tak silna, że nakazała Komornickiej ukrywanie się pod pseudonimem Piotr Odmieniec Włast oraz tworzenie poezji z perspektywy mężczyzny. Maria Janion, rozważając transseksualne skłonności pisarki stwierdza:

*Był to duchowy akt tożsamości płciowej – bez dążenia do jakichkolwiek korekcyjnych fizycznych. Operacja zmiany płci przebiegała u niej w sferze języka przede wszystkim, języka również w sensie znaków ubrania*<sup>4</sup>.

2. L. Ostałowska, *Przemiana*, w: „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z dnia 27 X 2007, nr 43 (444).

3. B. Helbig, *Płeć to zwierzę pokorne*, Warszawa 2007.

4. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.



Przykładem utworu napisanego w rodzaju męskim jest wiersz *Pod wpływem „Szału” Podkowińskiego*. Tytuł sugeruje, że autorka chce zaprezentować czytelnikom nie tyle detaliczny opis obrazu, co raczej subiektywne wrażenie i ulotną refleksję. Centralnym elementem wiersza jest przestrzeń oddzielająca życie i śmierć, której przyczyną jest rozkosz. Zdaniem podmiotu jedynie umierając można zatrzymać istotę najwyższego miłosnego uniesienia:

*Pragnął zniknięcia bez nędz konania,  
Ciemnego piekła pieaszot i kwiatów...  
Doskonałego dusz i ciał zlania,  
Skonu w zamęcie ginących światów;  
Pragnął zagłady w szale miłości,  
Szczęścia – z pucharem trucizny w rękę,  
Zbawienia – w skoku w przepaść – bez lęku  
Śmierci w miłości<sup>5</sup>.*

Liryczny bohater wiersza pragnie harmonii, zgodności, „doskonałego dusz i ciał zlania”. Jedynie w stanie ekstatycznego pogodzenia antynomii może odnaleźć „szał miłości”, który ostatecznie utrwała się poprzez śmierć.

Autorka poetycko oddaje chaotyczny ruch zaprezentowany na obrazie stosując antytezy, oksymorony, paradoksy. Użyte środki stylistyczne wydobywają kontrastowość obrazu Podkowińskiego. „Ciemne piekło”, „zamęt”, „skok w przepaść”, „chaos wyznań”, „ponure zadumy” należą do przestrzeni mrocznej, nieznannej, przerażającej. Podkowiński symbolicznie przedstawił ten świat jako szare kłęby dymu, z których wybiega pozbawiony tchu koń. W opozycji do ciemnej części obrazu znajduje się oślepiający blask, wabiący postacie swoją niezwykłością. Komornicka mówi o świetle: „szczęście”, „zbawienie” „czary”. Wisząca na koniu kobieta wyraźnie należy do świata jasności. Malarz zaznaczył to kontrastowo odcinając nagie, niemal świecące ciało od ciemnej maści zwierzęcia. Istotny jest również układ kompozycyjny obrazu. Kobieta, kurczowo trzymająca się grzywy zdaje się zamierać w bezruchu, natomiast dynamicznie wygiętego konia wypełnia ruch. Zderzenie dwóch barw oraz dysonans kompozycyjny prowokuje do snucia przypuszczeń dotyczących sprzeczności istniejących pomiędzy światem kobiet i mężczyzn. Zarysowana interpretacja jest bliska światopoglądowi Komornickiej. Artystka dążyła do przekroczenia kategorii płciowości i urzeczywistnienia myśli o powstaniu formy doskonalszej, pozbawionej wszelkich uwarunkowań społecznych, które krępują jednostkę. Można przypuszczać, że jedną z dróg

5. M. Komornicka, *Pod wpływem „Szału” Podkowińskiego*, [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczy, Lwów 1895*, s. 200.

osiągnięcia takiego stanu była miłość. W *Forpocztach* artystka napisała:

*Nasza zdolność kochania różni się głęboko od spotkanej w przedmiocie miłości naszej; jest bardziej złożona, ogólniejsza, bogatsza; rozszerza się ona wszystkimi władzami duszy; obudza nowe procesy refleksji i nowe kształty wyobraźni; każe drgać nowym strunom uczucia, różnorodnie zabarwia naszą tęsknotę, stwarza marzenia nieznane, rozwija sumienie, wywołuje walki fantastycznymi światłami i widmami rozjaśnia lub mroczy duszę, popycha ją do bohaterstwa, budzi współczucie, intuicję, zdolności, rozwija w nas życie paradoksalne, bujne, natężone, gorące i, rzecz prosta, każe pragnąć tej samej siły i różnorodności uczucia w istocie kochanej<sup>6</sup>.*

Przytoczony fragment jest znakomitym komentarzem do *Szału*. Zdaniem Komornickiej, wyzwolony potencjał uczuć doprowadza do zderzenia sprzeczności, wywołuje nieprzewidziane reakcje. Podkowiński zdaje się potwierdzać tę tezę. Erotyczne połączenie pierwiastka męskiego i żeńskiego owocuje konfrontacją dwóch przestrzeni, które walczą ze sobą, by ostatecznie stworzyć nową jakość.

6. M. Komornicka, *Przejsiowi*, w: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, op. cit., s. 127-134.







# Galeria Gardzienice

Galeria Gardzienice mieści się przy ul. Grodzkiej 5a i powstała w roku 2000 w celu zaprezentowania ikon Jerzego Nowosielskiego. Wystawa odbyła się w ramach projektu „Ukraina – Polska – Europa”. Pierwszą kuratorką nowo otwartej galerii została Monika Kubat i była nią aż do 2007 roku. Ekspozycje galerii miały nawiązywać do sztuki terenów wschodnich, terenów związanych z prawosławiem; stąd wystawy Mistrza Pinsla czy Nowosielskiego. Monika Kubat organizowała ponadto etiudy filmowe i wystawy fotografii. Następnym kuratorem „Gardzienic” był Krzysztof Bartnik, obecnie związany z Wydziałem Artystycznym UMCS, a zaraz po nim – Katarzyna Porczak, która promowała artystów współczesnych (wystawa Sylwestra Ambroziaka), ale również twórców młodych i lokalnych, kształcących się w Lublinie (wystawa Kosmy Ostrowskiego i Magdaleny Kary).





Od października 2008 roku schedę przejęła Zuzanna Zubek, absolwentka historii sztuki KUL. Nowa kuratorka zaprezentowała lubelskiej publiczności przede wszystkim artystów współczesnych, którzy trwale zapisali się w historii polskiej sztuki i obecnie są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych w kraju. Dzięki niej w Lublinie można było obejrzeć wystawy najpopularniejszych twórców polskich – ekspozycje Zdzisława Beksińskiego, Nikiфора czy Witkacego. Kolejnym aspektem działalności Galerii „Gardzienice” są wystawy sztuki naiwnej, sztuki współczesnych prymitywów (że pozwolę sobie użyć określenia Ksawerego Piwockiego), ponadto wystawy klasyków fotografii, takich jak Mikołaj Grynberg, którego jeszcze niedawno można było oglądać w „Gardzienicach”, czy Wacław Wantuch.

Galeria „Gardzienice” oprócz profilu nadawanego jej przez poszczególnych kuratorów miała też pewne stałe założenia, a mianowicie prezentować sztukę związaną z życiem teatru (galeria działa przy Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”). Zatem odbywają się tu również wystawy projektów scenografii czy plakatów do sztuk teatralnych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pierwotnie galeria kierowała swoją uwagę bardziej w stronę sztuki ludowej, teraz z kolei bliżej jej do prymitywizmu.

Na przestrzeń ekspozycyjną składają się dwa pomieszczenia: zabytkowe piwnice (początkowo były one jedyną salą wystawową) oraz galeria górna, mieszcząca się tuż obok biura „Gardzienic”. Galerię dolną, czyli wyżej wspomniane zabytkowe piwnice, stanowi sieć korytarzyków, nisko sklepionych, o białych ścianach, mających zakończenia w małych salkach. Galeria górna zaś to pomieszczenie kubeczne o ścianach pomalowanych na czarno, gdzie eksponowane obiekty wydobywa z mroku ciepłe, miodowe światło. O rozmieszczeniu obiektów, które przyjeżdżają na wystawę, decyduje ich wiek oraz technika wykonania. Rysunki oraz obrazy wiekowe z pewnością znajdą się w galerii górnej, gdzie siłą rzeczy jest większa temperatura i mniejsza wilgotność powietrza. Z kolei prace wykonane akwarelą czy fotografiami, nawet te na papierze barytowym, można eksponować bez problemu w galerii dolnej. Kiedy wszystkie prace mające się znaleźć na ekspozycji są stosunkowo młode i wykonane tą samą techniką, nie



wymagającą odmiennych warunków, wtedy o komponowaniu wystawy decydują same dzieła. Te bardzo ciekawe kompozycyjnie lub dopominające się w jakiś sposób o odrębność z pewnością zawisną na górze. Czasem wystawy przygotowywane są podług scenariusza i wtedy o rozmieszczeniu może zdecydować czas powstania pracy czy przynależność do jakiegoś cyklu (jeśli mowa o wystawach historycznych, gdzie istotne jest zachowanie chronologii).

Galeria „Gardzienice” jest, przynajmniej moim zdaniem, najbardziej niezwykłym miejscem ekspozycyjnym w całym Lublinie. Posiada niepowtarzalną aurę dzięki dwóm tak odmiennym, różniącym się od siebie przestrzeniom, które na zasadzie kontrastu świetnie się wzajem uzupełniają, także pod względem panującego w nich klimatu. Niezwykłość dość ciasnej galerii górnej, jej klaustrofobiczność, czerń ścian i wyłaniające się ze ścian owego kuba prace, wydobyte miękkim plastycznym światłem, dają niesamowity efekt uduchowienia i nie-realności (może dlatego tak dobrze prezentują się tam prace o charakterze mistycznym, wizjonerskim, te o niepowtarzalnym klimacie i wielkiej dozie wyobraźni). W galerii dolnej natomiast, ze względu na chłód, podkreślony dodatkowo bielą ścian, ze względu na niespodziankę skręcających ciągle przejść i maleńkich sal sprzyjających skupieniu i kontemplacji, odnosimy po raz kolejny wrażenie odrealnienia, lecz już nie takiego,



jak to z sali górnej, aczkolwiek pokrewnego. I chociaż galeria ta nie jest jedyną posiadającą salę ekspozycyjną poniżej poziomu trotuaru, to jednak „Gardzienice” właśnie cechuje ta niesamowita atmosfera i czar, w których może się zanurzyć potencjalny odbiorca przekraczając próg sali wystawowej, czy to górnej czy dolnej. Obie bowiem obdarzone są niezwykłą siłą oddziaływania. W tym miejscu możemy się jedynie zastanowić, na ile jest to zasługa opiekunów „Gardzienic”, a na ile magia samego miejsca: magnetyzującego i hipnotyzującego zarazem.



# Zapiski z podróży po Jukatanie

Zapiski z podróży to rzecz niezwykle uciążliwa, szczególnie, jeśli ma być opublikowana. Każę bowiem skracać relację, pomijać niektóre fakty, zdarzenia mniej istotne, a często niezwykle barwne i ciekawe pozostawiać w sferze własnej pamięci i koncentrować się na tym, co najistotniejsze – celu wyprawy. Cel mojej podróży był doprawdy niezwykły. Spędzenie miesiąca wśród ruin i stanowisk archeologicznych na Półwyspie Jukatan to nie lada gratka, szczególnie dla historyka sztuki studiującego w Europie.

Jak powszechnie wiadomo, sztuka Majów jest dla przeciętnego Europejczyka fascynująca dzięki temu, że jest praktycznie nieznana. Wychowani w kulcie kultury śródziemnomorskiej, nie nauczeni zostaliśmy szacunku dla tego, co inne i nieznanne. No bo i jak chylić czoła przed monumentalnymi boiskami do gry w majańską piłkę – pokyah, której mecz wieńczyło





składanie rytualnych ofiar? Jak pojąć dorobek cywilizacji, której historia jest tak zbroczona krwią? A jednak warto spróbować, bowiem posmak egzotyki zapewnić nam może tylko to, czego nie znamy, co jest tak skrajnie różne od kontekstu kulturowego, który nas otacza.

Oczywiście o zabawie w Indianę Jonesa nie mogło być mowy, bo już na lotnisku w Cancun przeciętny Europejczyk, zwłaszcza jak ja nie mówiący po hiszpańsku, traktowany jest jak turysta, któremu należy sprzedać jak najwięcej wątpliwej jakości pamiątek. Cóż, uroki globalizacji. Pomijając jednak natrętność ludzi biznesu trzeba przyznać, że egzotyka dała o sobie znać już w momencie opuszczania lotniska. Uderza niezwykle wysoka wilgotność powietrza. Jednak kiedy organizm przyzwyczai się do dusznego klimatu, robi się znacznie lepiej.

Pochłonięta urokiem nowości rozpoczęłam zwiedzanie. Pierwszym stanowiskiem archeologicznym, które padło ofiarą mojej ciekawości było Tulum. Ruiny placówki handlowej, którą Majowie zamieszkiwali do czasów konkwisty, otacza obronny mur. W jego obrębie znajduje się kompleks domów, świątyń, magazynów i punktów obserwacyjnych. Do naszych czasów zachowało się wiele interesujących detali rzeźbiarskich, na przykład przedstawiających upierzonego boga – węża zwanego Kukulkanem. Wszystko niezwykle zgeometryzowane i upo-

rządowane, ornamenty, choć nieliczne, są prawdziwym zjawiskiem. Najważniejszym obiektem zespołu jest górująca nad kompleksem świątynia Kukulkana, będąca przykładem postklasycznej architektury Majów z okresu przed podbojami hiszpańskimi. Podejrzewam jednak, że to nie tylko budowle z czasów przedcortezowskich przyciągają do Tulum rzesze turystów. Stanowisko to, jako jedyne osiedle Majów, położone jest na klifach, tuż u wybrzeży Morza Karaibskiego, którego złota plaża niezwykle silnie kontrastuje z szarą architekturą miasta. Widok doprawdy niezapomniany!

Jadąc dalej można natrafić na to, z czego Meksyk słynie współcześnie. Mowa o niezwyklej kolorystyce domów. Ich rażąco mocne barwy, które tworzą przedziwne kompozycje, można napotkać jadąc samochodem przez małe miasteczka. Widok warty uwagi, nie do zobaczenia w Europie. I choć może wydawać się kiczowaty i tandetny, to jest jednak jedyny w swoim rodzaju. Dla chcących wnieść ten meksykański urok do własnego domu, oferowane są lokalne wyroby, do których produkcji stosuje się te same intensywne barwy. Rzecz raczej dla koneserów.

Wracając na trasę wiodącą przez archeologiczne cuda przeszłości warto dodać, że wiele stanowisk zostało wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO, wspomnieć należy choćby: miasto prekolumbijskie i Park







Narodowy Palenque, Chichén-Itzá, miasto prekolumbijskie Uxmal oraz rezerwat biosfery Sian Ka'an. Nie znaczy to oczywiście, że tylko te miejsca są warte zobaczenia. W czasie podróży można bowiem trafić na ruiny przez przypadek, jadąc w zupełnie inne miejsce. Inną atrakcją przyciągającą turystów do Meksyku są cenotes, naturalne jaskinie zapadliskowe, które łączą się z zasobami wody gruntowej. Pokrywają one dużą część północnego Jukatanu i są pamiątką po uderzeniu meteorytu, który 65 mln lat temu doprowadził do wyginięcia dinozaurów. Do dziś nie do końca zbadany labirynt podziemnych tuneli jest rajem dla amatorów snorklingu i nurkowania z akwalungiem. Osobiście próbowałam tej lokalnej atrakcji w wielu miejscach i muszę przyznać, że robi to ogromne wrażenie, choć woda jest lodowata!

Wracając na szlak wiodący przez majańskie ruiny zwiedziłam również najśłynniejsze chyba miejsce, będące niejako symbolem Jukatanu – Chichén-Itzá. Miasto przeżywało swój największy rozwój około X wieku. Jego pozostałości są zaledwie namiastką dawnej świetności, o której świadczą liczne budowle przetrwałe do naszych czasów. Wielka piramida, świątynia boga Kukulkana góruje monumentalnie nad miastem, będąc swoistą manifestacją sztuki technicznej i artystycznej Majów. Pierwotnie zadana kolumnada wiodąca wprost do innej świątyni i droga procesyjna zapierają dech w piersiach. To naprawdę

trzeba zobaczyć! Należy też oczywiście kupić jedno z przedstawień boga Kukulkana, które w zależności od sprzedającego miało sprawić, że będę: bogata, szczęśliwa, piękna, będę miała tuziny potomstwa lub osiągnę ogromne sukcesy. W czym? Nie wiem, pewnie w opędzaniu się od natrętnych sprzedawców meksykańskich, ale tego chyba i sam Kukulkan nie mógłby mi zapewnić.

Podążając różnymi szlakami, zwiedzając Jukatan, trzeba pamiętać, że żaden przewodnik napisany przez wielkiego erudyty nie zastąpi wnikliwego oglądania. Wchodząc do miejsc, w które wchodzić się nie powinno, próbując zejść z turystycznych szlaków można zobaczyć to, co ukryte pozostanie dla oczu turystów uprawiających autobusowy sightseeing pod tytułem Jukatan w dwa dni. To miejsce warto zobaczyć, poczuć, posmakować. Ja osobiście cieszę się, że moja wędrówka zaprowadziła mnie w tyle niezwykłych miejsc, których widok mam wciąż przed oczami. Pamiętam dokładnie każdy szczegół z majańskich miast, złoty piasek i przejrzystą, błękitną wodę w Morzu Karaibskim oraz urok inności wszystkich tych miejsc, które do dziś wywierają ogromne wrażenie i które chciałabym jeszcze raz zobaczyć...



## Znalezione między regałami

W poniedziałek, 15 marca bieżącego roku w przestrzeń lektorium Instytutu Historii Sztuki wkradły się dwa kawałki długiego konopnego sznurka, które swój początek biorą u góry szafy z encyklopediami i słownikami, by następnie, rozchodząc się promieniście, sięgnąć końcami przeciwległej ściany. Tak zagospodarowana przestrzeń oraz użyty do prezentacji fotografii sznur dał początek nazwie: *Galeria na sznurku*. Prezentowana obecnie wystawa *Lublin lata 70-te* jest pierwszą z cyklu prezentacji pod hasłem Skarby lektorium.

Pomysł rozwieszenia fotografii w lektorium, czyli miejscu spotkań wszystkich roczników historii sztuki, zrodził się spontanicznie. W trakcie robienia cotygodniowych porządków w magazynie lektorium dzielna załoga stypendystów odkryła ciekawą rzecz. W północno-wschodniej części magazynu, pomiędzy drewnianymi regałami, tuż przy Arce Przymierza, między Świętym



Graalem a Bursztynową Komnatą, którą od miesiąca próbujemy złożyć, leżało tajemnicze pudełko. Znaleźliśmy w nim zdjęcia będące na pierwszy rzut oka efektem fotograficznych zmagania niegdysiejszych stu-

w literaturze jako „wczesny Gierek”. Znaleźliśmy do pokazania go w przestrzeni naszego lektorium. Zdjęcia poddaliśmy wnikliwej selekcji, a następnie podzieliliśmy topograficznie. Kwestią sporną pozostawał

spół sposob zamocowania eksponatów, który powodowałby możliwie najmniejsze ich uszkodzenie, a jednocześnie nie zakłócił przestrzeni użytkowej biblioteki. Po burzliwej debacie zdecydowaliśmy się użyć spinaczy biurowych. Efekt końcowy zastosowanej metody daje wrażenie prania wiszącego na sznurku.

Jednakże porządki w magazynie trwały dalej. Po tygodniu w zachodnim skrzydle magazynu, pomiędzy regałami uginającymi się pod ciężarem książek natrafiliśmy na cztery zwoje. Pierwsza myśl, jaka przeszła nam przez głowę, była proekologiczna: „zakurzone, stare, bezwartościowe plakaty, trzeba to będzie jakoś zutylizować”. Wrodzona ciekawość historyka sztuki i żyłka poszukiwacza

złota sprawiła jednak, że najpierw postanowiliśmy sprawdzić ich zawartość. I tu zaniemówiliśmy, ponieważ przed naszymi oczami pojawiły się cztery potężne panoramy Lublina



dentów. Po wnikliwej analizie znalezionej materiału ikonograficznego oraz konsultacjach z kadrą naukową wydatowaliśmy je na zamierzchłe czasy, określane

– kompletne unikaty! Próba ich wyprostowania okazała się niemałym problemem, gdyż zwinięte w rulon cztery płachty papieru pękały na obrzeżach. Wskazywało to, że rulony leżakowały zwinięte od ponad trzydziestu lat. Po rozprostowaniu tych interesujących materiałów wspólnie zdecydowaliśmy, że powinny ujrzeć światło dzienne. Dlatego zawiesiliśmy je na ścianach.

Celem wystawy jest przybliżenie obecnym studentom widoków miasta z lat 70-tych. Selekcja zawieszonych na sznurku zdjęć nie była prosta. Wiele z nich zasługuje, by je pokazać, lecz przestrzeń galerii jest ograniczona. Ostatecznie podjęliśmy decyzję o przedstawieniu najciekawszych ujęć zabytków. Zawieszenie owych czarno – białych fotografii stało się powodem wielu dyskusji na temat identyfikacji niektórych miejsc. Zdjęcia są przeróżne. Na wystawie prezentujemy głównie okręg Starego Miasta, ale na uwagę zasługuje grupa zdjęć wykonanych w trakcie przebudowy frontonu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Czołowym z nich jest grupa „przodowników pracy” stojących przy obecnym wejściu bocznym do Starego Gmachu od strony Collegium Jana Pawła II. Niestety, brak sygnatur nie pozwolił określić autorów zdjęć, chociaż pani dr hab. Bożena Kuklińska wspominała, że na zajęciach z fotografii wykonywała podobne.

Ekspozycję *Galerii na sznurku* uzupełniliśmy trzema wspomnianymi już, ogromnymi panoramicznymi zdjęciami (150 x 70 cm), których autorami okazali się ks. prof. Ryszard Knapiński i jego koleżanka z czasów studenckich, pani Maria Dłutek. Współautor zdradził nam, że powstały z okazji uroczystego otwarcia Wieży Trynitarskiej, która między 1975 a 1978 rokiem przeszła poważny remont, jak również, że zostały wywołane w dawnej ciemni KUL. Jej kierownikiem był nieżyjący już pan Janusz Kolasa, który w latach 80-tych uwiecznił ważne wydarzenia na naszym uniwersytecie. Z racji ich znacznych rozmiarów, zdjęcia trafiły na ściany lektorium dopełniając tym samym przedstawienie widoku miasta



z lat 70-tych. Prezentowane fotografie zostały wykonane z Wieży Trynitarskiej i przedstawiają kolejno: Krakowskie Przedmieście z wierzchołkiem Bramy Krakowskiej i ratuszem; kościół Bernardynów oraz szczyt katedry z widokiem na ulicę Zamojską. Szczególnie ciekawa jest fotografia przedstawiająca Krakowskie Przedmieście: dzisiejszy deptak był normalną ulicą, a na ratuszu wisały pierwszomajowe transparenty. W magazynie pozostawiliśmy ostatnią część panoramy z widokiem na zamek i Kalinowszczyznę. Co ciekawe, można na nim dostrzec macewy na starym cmentarzu żydowskim, a zabudowa osiedla wydaje się dość monumentalna. Liczymy, że będziemy mogli zaprezentować ją następnym razem, gdyż to nie koniec skarbów, które kryją się w naszym Lektorium.



# Stasys Eidrigevicius

## Twarze – maski

W ostatnim czasie w artystycznym Lublinie dzieje się dużo. Mieliliśmy okazję oglądać całe spektrum prac, od zasłużonych artystów o znanych nazwiskach (Musiałowicz i Bednarski w lubelskiej Zachęcie), po prace raczkujących studentów bądź absolwentów rodzimego wydziału artystycznego (Młode Forum Sztuki w Galerii Białej).

Z tej mnogości zdecydowałem się wybrać wystawę Stasysa Eidrigeviciusa w Galerii ZPAP Pod Podłogą, artysty litewskiego pochodzenia, absolwenta Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych (studia w latach 1968 – 1973), który od 1980 mieszka i tworzy w Polsce i zyskał międzynarodową sławę. Eidrigevicius to artysta wszechstronny, używający wielu mediów do kreowania swoich artystycznych wizji. Początkowo tworzył exlibrisy, miniatury i ilustracje nawiązujące do ludowych korzeni kultury litewskiej. W późniejszym okresie zajmował się

malarstwem olejnym, pastelem, plakatem oraz rysunkiem. Interesującym zjawiskiem są również wykonywane przez Stasysa maski (zrobione głównie z papier-mache, chociaż są też maski gipsowe oraz pastelowe), których używał m.in. do tworzenia plakatów i w spektaklach teatralnych. Teatr zajmuje istotne miejsce w sztuce Litwina, który od jakiegoś czasu para się również reżyserią teatralną i scenografią. Sztuka Stasysa jest więc czymś na pograniczu tradycyjnego malarstwa, teatru i poezji.

W lubelskiej Galerii Pod Podłogą prezentowane były prace wykonane w technice pastelowej, wszystkie w formacie 42 x 30 cm. Tematem są twarze, czy raczej emocje jakie owe twarze oddają. Jak pisał Antoni Nowak – ciało jest symbolem duszy. Jeżeli czegoś się boimy, serce pracuje





szybciej, a krew szybciej krąży w żyłach, w konsekwencji nasza fizyczna postawa oddaje stan ducha jakim jest strach. Twarz jest częścią ciała, w której rozpiętość emocji jest największa. To na twarzy rysuje się uśmiech, kiedy jesteśmy szczęśliwi, cierpienie lub grymas złości,

jeżeli coś nie idzie po naszej myśli. Ową rozpiętość widać szczególnie w twarzach niemowląt. Dziecko w jednej chwili potrafi przejść z euforycznej radości do stanu histerycznego płaczu.

Obrazy – twarze Stasysa patrzą na widza. Niektóre ze zdziwieniem przyglądają się obserwowanemu, inne wzbudzają litość błagalnym, niemalże płaczącym spojrzeniem. Jeszcze inne, zamyślane, patrzą w nieznaną przestrzeń obojętnym, jakby pozbawionym uczuć wzrokiem. Artysta nie nazywa swoich prac lecz nadaje im imiona. *Właśnie nie nazwy a imiona – pisze artysta – bo to same twarze, raczej fragmenty twarzy, tak jakbym spoglądał w twarz podróżnym w pociągu, tramwaju, autobusie. Jakies twarze bez uśmiechu, mało mówne. Usta ściśnięte. Tylko patrzą i już.*<sup>1</sup> Stasys inspirował się sztuką Indian amerykańskich oraz baśnią japońską. Być może twarze nawiązują do rytualnych masek Kwiakiutłów i Salishów<sup>2</sup>, dla których maski były darem Bogów i wizerunkiem z mitycznego świata. Wyfupiaсте oczy pozwalające na szersze spojrzenie oraz usta niezdolne do wydawania dźwięków symbolizowały stan kontemplacji, rytuał kontaktu z duchami przodków, który był dla Indian zabiegiem magicznym, potrzebnym do zdobycia bogactw. Maską jest więc czymś w rodzaju duchowego oblicza. Prace utrzymane są w baśniowym

1. Stasys Eidrigevicius. [kat. wyst.] Galeria ZPAP Pod Podłogą, Lublin 2010.

2. Plemiona Indian z amerykańskiej północnej. Maski rytualne miały dla nich szczególne znaczenie. Była dziedziczona jako spuścizna protoplasty plemienia. Zapewniała bogactwo lub chroniła przed złymi duchami. Często zawierano związki małżeńskie ze względu na maski. Kto posiadał maskę był bogaty.



klimacie, odsyłają wyobraźnię widza do odrealnionych wizji znanych z japońskich baśni.

Eidrigėvicius w mistrzowski sposób posługuje się techniką pasteli. Potrafi za pomocą kilku zdecydowanych, silnych kresek zmienić statyczną kompozycję w ekspresyjny obraz. Artysta różnicuje środki malarskie. Kolor kładziony jest zarówno obszarowo – gęstą plamą barwną – jak i za pomocą kreski, która wprowadzając ostre kontury, dynamizuje obraz. Dodatkowym środkiem malarskim jest stosowanie przecierek. Powoduje to efekt delikatnego rozplływania się twarzy postaci w subtelnej przestrzeni, charakterystycznej dla baśniowych wizji. Wykorzystywanie faktury papieru pozwala odbiorcy bardziej zagłębić się w proces twórczy, kiedy puste, niezamalowane podobrazie zamienia się w tętniący własnym życiem obraz.

Twórczość Stasysa Eidrigėviciusa jest wielowątkowa – malarstwo, rysunek, kompozycje przestrzenne, poezja, teatr – ale łączy je obecny we wszystkich obszarach działań artysty szczególny baśniowy klimat stworzony przez tego malarza-poetę.







Maria Kiesner (ur. 1976) - malarka i pedagog. W latach 1997-2002 odbyła studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom pod kierunkiem prof. J. Modzelewskiego). Brała udział w 35 wystawach zbiorowych.

Kiesner zajmuje się także pracą pedagogiczną - wykłada w Instytucie Edukacji Artystycznej ASP w Warszawie.

<http://www.inzynierska.pl/kiesner/>



MŁODYCH TWÓRCÓW CHĘTNYCH DO PUBLIKACJI SWOICH TEKSTÓW  
I PRAC ZAPRASZAMY DO PRZESYŁANIA PROPOZYCJI NA ADRES:

[periodykihs@o2.pl](mailto:periodykihs@o2.pl)

**GALERIA NUMERU** Maria Kiesner

|                    |        |                      |    |
|--------------------|--------|----------------------|----|
| Nad Wisłą 2007     | 1      | Blok                 | 38 |
| Willa zimą 2009    | 2, 82` | Stadion X lecia 2010 | 47 |
| Kobro zielona 2010 | 3      | Rybnik 2007          | 65 |
| Zodiak 2008        | 4      | Frascati             | 69 |
| Pawilon 2009       | 30     | Emilka               | 83 |
| Kobro brązowa 2009 | 31     | Shayer 2007          | 84 |

**ZESPÓŁ REDAKCYJNY**

Opieka merytoryczna: dr **JACEK JAŻWIERSKI**

adres redakcji:  
Instytut Historii Sztuki  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
Al. Raławickie 14  
20-950 Lublin

REDAKTOR NACZELNY  
ZASTĘPCA REDAKTORA

KAROLINA GUZ  
BARTŁOMIEJ MODRZEWSKI

ZESPÓŁ

BARBARA NIEMCZYK  
IGNACY OBOZ  
MAŁGORZATA PEROŃ  
SAMANTA WDOVIK  
ANNA WOJCIECHOWSKA-ŻUREK

OPRACOWANIE GRAFICZNE

ANNA KUBICKA, KAROLINA KOWAL

