

# MONOGRAFIA

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU  
WYDZIAŁ GRAFIKI



NAJLEPSZE DYPLOMY MAGISTERSIE  
2011/2012

**MONOGRAFIA**  
**AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU**  
**WYDZIAŁ GRAFIKI**

**NAJLEPSZE DYPLOMY MAGISTERSKIE**  
**2011/2012**

**GDAŃSK 2014**

## SPIS TREŚCI

### WSTĘP

### PRACE PISEMNE

Marta Marszałek / Kuchnia w sztuce . . . . .	7
Klaudia Lademann / Renesans – narodziny indywidualizmu . . . . .	23
Joanna Stachowiak / Wyprawa w regiony wielkiej herezji . . . . .	39

### DYPLOMY

Marcin Budziński / Kampania społeczna WWF . . . . .	72
Milena Murawska / Wydawnictwo „Złe kobiety” . . . . .	74
Rączka Robert / Sieci . . . . .	76
Katarzyna Russek / Sekrety damskiej szafy . . . . .	78
Natalia Trepczyk / „Wdzięczność żurawia” – interaktywna książka na ipada . . . . .	80
Joanna Stachowiak / Bajki mydlane – Przenośny Zakład Produkcji . . . . .	82
Mateusz Żywicki / Koncepcja i projekt graficzny serwisu www . . . . .	84
Dagna Majewska / Bestiarium . . . . .	86
Lucyna Kolendo / Tremolo non troppo . . . . .	88
Bartosz Sasiński / 1986–2012 . . . . .	90
Bartosz Siepiera / Cykl plakatów do wybranych filmów W. Allena . . . . .	92
Kacper Ruducha / Bardzo przepraszam. Seria okładek książkowych . . . . .	94
Maciej Bychowski / Litografia . . . . .	96
Klaudia Lademann / Dynastia Borgia . . . . .	98
Maciej Lubiecki / Studio tatuażu Inkinside. System identyfikacji wizualnej . . . . .	100
Marta Marszałek / Teatrzyk jednego wiersza . . . . .	102
Wojciech Obuchowicz / „Alternative Lifestyle Trends, czyli tak też można” . . . . .	104
Jan Sienkowski / Cykl ilustracji do opowiadań Franza Kafki . . . . .	106
Jakub Zając / Małgosia i Jaś XXX . . . . .	108
Maciej Rauch / Zbiór ilustracji do Alicji w Krainie Czarów . . . . .	109

**MARTA MARSZAŁEK**

**KUCHNIA W SZTUCE**

Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyporowskiego

**GDAŃSK 2012**

## WPROWADZENIE

Jedną z podstaw naszego istnienia – pokarm, jedzenie, pejoratywnie – żarcie od zamierzonych czasów jest obecne w sztuce. Dlaczego artyści od prehistorii aż po dzień dzisiejszy zajmują się tą nieodzowną, a zarazem powszednią częścią naszego życia? Właściwie, to coś innego jak nie obietnica sutego posiłku, z zachwycającą precyzją odwzorowana przez prehistorycznego człowieka, od wieków trwa na ścianach jaskiń. Czy galopujące po łowiskach antylopy aż tak zachwycały malarza swoją gracją, że musiał ich piękno zapisać i ukryć w mrocznych korytarzach, czy może też magią zatrzymywał je na łowiskach, by „zapewnić sobie pełną spiżarnię”? Jeśli tak, to jest to jeden z najpiękniejszych, a pewnie i najbardziej poetyckich obrazów ludzkiej spiżarni.

## POCZĄTKI

Z pewnością największym hołdem dla jedzenia jest przedstawianie go na obrazie w postaci martwej natury. Artyści docenili kompozycje stworzone przez kucharki przyozdabiające stoły aromatycznymi smakołykami. Warzywa i owoce, mięso i ryby, desery, ciasta i pieczywo... chyba nic innego nie oddziałuje tak bardzo na każdy z naszych zmysłów jak wspaniałości kuchni. Jedzenie możemy „pochłonąć” oczami, czujemy jego zapach i aromat, smakujemy je, odczuwamy jego chrupkość, kruchość czy miękkość. Żywność, inspirując malarzy, stała się obiektem idealnym do odwzorowania na płótnie. Jedzenie z pewnością nie zostało wybrane przez artystów wyłącznie ze względu na swą apetyczność i działanie na odbiorcę, było to także pole do udowodnienia talentu. Mięsista skórka cytrusów i ich delikatne wnętrza, połyskliwość rybich łusek i srebrnych naczyń, przezroczystość szklanych kielichów – przeróżne powierzchnie i tekstury pozwalają artystom wykazać się mistrzostwem w przedstawieniu materii.

Początki takich przedstawień możemy odnaleźć już w starożytności. Pierwsze owocowe kompozycje i malarskie przedstawienia myśliwskich trofeów, ubitego ptactwa i zajęcy pełniły funkcje ornamentów. Freski i mozaiki zdobiły antyczne komnaty, zachwycając gości realizmem i biegłością w odwzorowaniu natury. Opowieść Pliniusza z *Historia Naturalis* mówi o kiści winogron namalowanej przez Zeuksisa, greckiego malarza z końca IV wieku p.n.e. Owoce uchwycone były tak doskonale, iż ptaki ulegając złudzeniu, uderzały w ścianę, chcąc posilić się soczystym gronem. Ciekawymi przedstawieniami były *xenia* (dary gościnności), czyli malowidła ścienne, na których widniały rozmaite potrawy oraz naczynia, będące dowodem hojności i gościnności gospodarza. Tego typu freski ozdabiały wnętrza willi patrycjuszy, komnaty

## SPIS TREŚCI

Wprowadzenie
Początki
Portrety warzywne
Vanitas vanitatum et omnia vanitas i carpe diem
Krwawe sceny
Rozkwit martwej natury
Rewolucja Cézanne’a
Konsumpcjonizm
Podsumowanie
Bibliografia

ich wiejskich rezydencji. Obfitość jadła na ścianach podkreślała ich zamożność i wysoki status społeczny. Stanowiło to też dowód bogatych plonów i powodzenia na polowaniach. Równie popularne były *asartos oikos* (źle zamieciony pokój), mozaiki pokrywające podłogi komnat. Posadzki z małych płytek realistycznie wyobrażały rozrzucone resztki jedzenia, rybie ości i łupiny orzechów, wierzono bowiem, iż to, co spadnie ze stołu w czasie posiłku, przeznaczone jest dla dusz zmarłych przodków. Fascynacja ludzkim ciałem nie przeszkadzała antycznym artystom w zajmowaniu się prozaicznym tematem jedzenia.

Nieliczne przedstawienia posiłków w średniowieczu to głównie wieczerze świętych. Pełne talerze stanowiły poboczny element w przedstawieniach religijnych. Ponownie martwa natura pojawiła się w renesansie. Za pierwszą potraktowaną jako samodzielny temat uznaje się *Martwą naturę z kuropatwą i żelaznymi rękawiczkami* namalowaną w 1504 roku przez Jacopo de' Barbari (ok. 1445–1516). Dzieło to nie wywołało od razu wielkiego zainteresowania gatunkiem przedstawiającym artystyczne odzwierciedlenia kasków wyciągniętych z kuchni.

W XVI wieku artyści jakby z obawy, że kompozycje z samego tylko jadła, nie będą miały wystarczającej siły, by przyciągnąć widza, często łączyli je ze scenami rodzajowymi. Joachim Beuckelaer (ok. 1530–1574) i Pieter Aertsen (ok. 1507–1575) byli mistrzami takich przedstawień. Ich styl naśladowało wielu artystów. Pokazywali stragany i kuchnie pełne warzyw, owoców, mięsa i ryb. Pozorny nieład towarów na targowisku to tak naprawdę misternie dopracowane kompozycje. Zachwycają swoim bogactwem i mnogością detali. Wciąż jednak towarzyszą im scenki odgrywane przez ludzi: targujące się przepukli i sprzedawcy, pracujący w tle rolnicy, plotkujące kobiety, zaloty kochanków. Jakby coś tak powszedniego jak pełne stragany nie było warte przedstawienia, gdy nie towarzyszą im ludzie.

Beuckelaer idealnie oddawał sytuację dnia powszedniego, przyozdabiając je kuszącą masą kolorowych towarów. Obfite, imponujące przedstawienia żywności, stanowiły dowód wysoko rozwiniętej gospodarki rolnej. W połowie XVI wieku zastosowano w Holandii płodozmian, który wpłynął na zwiększenie plonów oraz wzrost hodowli bydła. Artysta, aby odzwierciedlić ten dobrobyt, pozwalał sobie na małe oszustwa. W dziele *Na targu* (1567), pokazującym parę młodych ludzi, obserwujemy kosze pełne barwnych owoców i warzyw dojrzewających o różnych porach roku. W XVI wieku w jednym sezonie nie znalazłoby się na straganie letnich wiśni wraz z winogronami zbieranymi we wrześniu i zimową kapustą. Część z przedstawionych owoców uważana była za afrodyzjaki. Określenie „słodki owoc” było niemal synonimiczne z pojęciem „słodka miłość”<sup>1</sup>. Prawdopodobnie owoce umieszczone w kompozycji symbolicznie podkreślają związek między sprzedawczynią a młodzieńcem. Choć unikają własnych spojrzeń, ich skierowane ku sobie ciała i dłonie zdradzają ich uczucia.

Artyści wpisywali w tło swoich martwych natur także sceny religijne. Liczne przedstawienia Jezusa w domu Marii i Marty spod pędzla Beuckelaera i Aertsena uderzają ustawionymi na pierwszym planie wspaniałostkami przygotowanymi przez Martę. Soczyste owoce i warzywa, pieczony drób, pieczywo, sery, wielkie poławie mięsa i dziczyzna całkowicie odwracają naszą uwagę od małej postaci Chrystusa w tle. Tak jakby artyści chcieli ironicznie podkreślić, że

<sup>1</sup> Patrick de Rynck, *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tł. P. Nowakowski, UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 195.

sprawy doczesne w postaci pełnej miski są dla ludzi ważniejsze niż dziejące się z tyłu misterium. Być może chcieli wywołać poczucie winy związane z pragnieniem dóbr doczesnych, niezgodnym z naukami Kościoła.

## PORTRETY WARZYWNE

W tym samym okresie Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) tworzył swoje dziwaczne portrety z warzyw, owoców, a nawet mięs i ryb. Zaskakuje nas wyobraźnia artysty, który odważył się zburzyć i zagarnąć sztywne, majestatyczne elementy martwych natur, aby ulepić z nich swoje własne, wywołujące wesołość kompozycje. Najbardziej znane są dwie serie czterech pór roku. Przedstawione postaci składają się z tego, czym w danej porze roku obdarowuje nas ziemia. Rumiana alegoria lata jest zbudowana z soczystych, dojrzałych owoców, warzyw, młodych główek czosnku i cebulek, złotych kłosów zboża, a także wyrastającego z jej piersi serca w postaci zielonego karczocha. Dojrzały brodaty mężczyzna, alegoria jesieni, z głową z dyni i uchem z grzyba, z ogromnym nosem z gruszki, przypomina nam przez wieniec z kiści winogron roześmianego Bachusa. Ciekawymi przedstawieniami Arcimbolda są także: *Ortolano* (ok. 1590) oraz *Kucharz – martwa natura* (ok. 1567). Z pozoru to tylko zwyczajne martwe natury, jednak po obróceniu płócien naszym oczom ukazuje się zabawny portret pyzatego ogrodnika z zieloną brodą z liści mlecza oraz groteskowa postać z pieczonego drobiu w hełmie z cynowego półmiska. Dzieła te powstawały ku uciesze monarchów, na których dworze Arcimboldo pracował. Dla Maksymiliana II artysta stworzył karykaturę prawnika. Gian Battista Lomazzo pisze w swoim dziele *Idea del Tempio* z 1591 roku: „To był bardzo śmieszny portret, na rozkaz cesarza Maksymiliana przedstawił on pewnego doktora o obliczu całkowicie zepsutym przez «francuską chorobę» i które zachowało na brodzie niewiele tylko włosów: Arcimboldo uformował je całkowicie ze zwierząt i różnych pieczonych ryb; i tak dobrze to uczynił, iż ktokolwiek to oglądał, poznawał od razu, że był to prawdziwy wizerunek prawnika właśnie. Nie muszę chyba mówić, jaką przyjemność sprawiło to księciu i ile zabawy miał z tego cesarski dwór”<sup>2</sup>. Ku czci Rudolfa II powstał portret monarchy jako dumnego Vertumnusa. Jego oblicze składa się z owoców i kwiatów, którymi ziemia obdarza nas o każdej porze roku, co symbolizować miało pomyślność i harmonię za czasów panowania cesarza.

## VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS I CARPE DIEM

W końcu artyści nie tylko odważyli się usamodzielnąć owocowo-warzywne kompozycje, wyodrębniając je ze służących im za tło ludzkich obyczajów, ale odkryli także ich symboliczną siłę. Przedstawienia sutych posiłków nie tylko zachwycały swoim kunsztem, stały się także

<sup>2</sup> Boudier Andrée, *Prawnik – 1556, Wielcy malarze: Ich życie, inspiracje i dzieła*, 2001, nr 137, s. 10.

moralizatorskimi i religijnymi parabolami. Symboliczne znaczenia wydają się nam obecnie dość zawile i trudne do odczytania. Oczywiście jest, że jabłko oznacza grzech pierworodny, a wino, winogrona i chleb – Eucharystię. Warto także wiedzieć, że cukier mógł symbolizować niebiańską słodycz i zbawienie, ostrygi – rozkosze ziemskie, cytryna – wstrzemięźliwość, homar i granat – zmartwychwstanie, a orzechy, ser i ryby odnoszą się do postaci Chrystusa. Malarze używali więc swoich płócien jako nośnik dydaktycznych i moralizatorskich przypowieści, przestrzegając przed grzesznymi pokusami i kierując myśli widzów ku Bogu. Przede wszystkim jednak widok gnijących, robaczywych owoców, więdnących liści, śniętych ryb, zabitego drobiu czy dziczyzny miał przypominać o przemijaniu, marności życia i nieodwracalnej, nieubłaganej śmierci.

Interesujące są interpretacje martwych natur z obrazów Carravaglia (1571–1610). Jego *Kosz z owocami* (1596) mógł kryć głębsze znaczenia religijne lub stanowić po prostu dekorację wnętrza. Podobny motyw artysta wykorzystał później w *Wieczery w Emaus* (1660–1661), gdzie zastawiony stół przyciąga naszą uwagę równie mocno jak jasno oświetlona twarz Chrystusa. Kosz pełen owoców balansuje na krawędzi blatu, tak jakby malarz chciał, abyśmy go zauważyli, by podziwiać jego kunszt. Choć Zmartwychwstanie miało miejsce na wiosnę, w koszyku widzimy jesienne owoce. Granat oznaczający zmartwychwstanie, poprzez skojarzenie z mitologiczną postacią Persefony, córki Zeusa i Demeter. Dziewczyna porwana i poślubiona przez Hadesa – boga świata umarłych, miała zostać uwolniona pod wpływem rozkazu Zeusa. Persefona zła mała jednak warunki, zjadając kilka ziarenek granatu, co na zawsze związało ją z podziemnym światem. Od tego momentu dziewczyna miała spędzać dwie trzecie roku na ziemi, a jedną trzecią z mężem. Jabłka i figi w koszu Caravaglia to oczywiście grzech pierworodny, winogrona natomiast to eucharystyczne wino. Owoce naznaczone są ciemnymi plamami przez drążące je robaki, co ma się kojarzyć z nietrwałością dóbr ziemskich i ludzkiego życia. To często poruszany temat w martwych naturach z gatunku *Vanitas*. Pamiętaj o daremności posiadania dóbr doczesnych, o krótkotrwałości życia – to moralitety wychodzące z płócien zafascynowanych przemijaniem artystów, którzy zdawali się mówić: spójrzcie, wszyscy skończymy jak te więdnące wiktuały.

Symbolikę owoców wykorzystał Caravaggio także w *Bachusie* (1596–1597). Misa jesiennych owoców, nadgniłe jabłko i pęknięty granat, a także jesienne liście zdobiące głowę młodzieńca, przypominają nam o nieuchronnym przemijaniu. Czy jest to jednak typowe dzieło z gatunku *Vanitas*? Rumiana twarz upojonego Bachusa ozdobiona jest lekkim, tajemniczym uśmiechem. W dłoni, w geście toastu, unosi puchar z winem. Zdaje się, że zaraz szepnie: po co się zamartwiać, *carpe diem*, ciesz się życiem, korzystaj z krótkiej chwili swojego istnienia. Jan Steen (1626–1679) również namawiał do korzystania z ziemskich uciech. W dziele *Jedząca ostrygi* z wplecioną miniaturową martwą naturą ewidentne są erotyczne podteksty. Dziewczyna przyprawiająca ostrygę, zapraszając do posiłku, zalotnie patrzy nam prosto w oczy. Za jej plecami widzimy łożo. Medyk z Dordrechtu Johan van Bevreijck w swoim dziele *Schat der Gesontheydt* opisywał działanie owych małży jako afrodyzjaku: „ostrygi pobudzają apetyt – chęć do jedzenia i do kochania się, które sprawiają przyjemność zarówno ciałom krzepkim, jak i delikatnym”<sup>3</sup>.

3 Sarah Carr-Gomm, *Słownik symboli w sztuce: motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, t. B. Stokłosa, RM, Warszawa 2005, s. 185.

Prosty obraz Florisa van Dycka (ok. 1575–1651) *Martwa natura* z 1613 roku w rzeczywistości aż kipi od symbolicznych przesłań. Na środku stołu leżą jedna na drugiej dwie połówki serów. Jedna większa, świeża i intensywnie żółta, druga jest ciemna, jakby zepsuta i wyschnięta. W religii protestanckiej ser był pokarmem postnym, jadało się go w Wielki Post. Z prawej strony widać kieliszek wina, paterę z jabłkami i ukryty z tyłu bochenek chleba, po lewej – kiście winogron. Znów oczywiście symbole Eucharystii i grzechu pierworodnego. Na pierwszym planie widnieją rozrzucone orzechy włoskie i laskowe oraz ustawiony na krawędzi stołu talerz z pieczywem. Orzech symbolizował ciało Chrystusa, a zgodnie z interpretacją świętego Augustyna „zdrewniała skorupa odnosi się do idei krzyża, wewnątrz natomiast do boskiej natury Jezusa”<sup>4</sup>. Kolejny postny posiłek *Martwa natura z rybą i chrząszczem* (1635) Georga Flegela (1566–1638) to przedstawienie surowego, odkrytego blatu z prostym nakryciem. Znajdziemy tam talerz porów, będących postnym pokarmem, eucharystyczne symbole chleba i wina, pośród których pojawia się ryba<sup>5</sup>, symboliczne przedstawienie Chrystusa, atakowane przez chrząszcza uosabiającego zło.

## KRWAWY SCENY

Malarskie przedstawienia ubitych zwierząt mogłyby stanowić lekcję dla współczesnych. Większość dzieci zapewne jest przekonana, że mięso pochodzi z lodówek w supermarkecie. Oszczędza się ich niewinnym oczętom dramat odbywający się w rzeźni. Często w naszym wygodnym życiu zapominamy o okrutnym losie zwierząt hodowlanych, stanowiących nasz pokarm. Upolowana dziczyzna, tusze zwierzęce, rozplątane brzuchy ryb były częstym motywem w malarstwie z gatunku *Vanitas*. Przecież nieuchronny moment spotkania zwierzęcia z nożem rzeźnika kończącego jego krótki żywot jest celną, acz brutalną metaforą śmierci, która czeka każdego z nas.

Obraz *Stragan rzeźnika* (1551) Pietera Aertse na to jedna ze wspomnianych już wcześniej martwych natur ze scenami religijnymi w tle. W oddali widzimy miniaturowe przedstawienie Józefa i Marii na osiołku, dających biednym jałmużnę. Na pierwszym planie oglądamy stoisko rzeźnika pełne sztuk mięsa, martwego drobiu, z wiszącymi na hakach podrobami i pętami kiełbas, widzimy też garnek smalca, świńskie nóżki, głowę wołu i świni. Czy to tylko obraz typowego straganu z mięsem? Może przedstawienie brutalnie odciętych głów zwierzęcych i ich wnętrzości stanowić miało przypomnienie, że wszyscy jesteśmy śmiertelni. Martwa natura Aertse na przez swój realizm przypomina mi fragment z *Postrzyżyn* Bohumila Hrabala. W powieści tej autor przedstawia scenę świniobicia i przygotowywania wątrobianek, kaszanek, kotletów, golonek w tak mistrzowski sposób, że opis ten, o dziwo, staje się afirmacją życia. Hrabal potrafił wydobyć witalne piękno z krzepnącej świńskiej krwi, z podrobów, z tłuszczu oblizywanego

4 Lucia Impelluso, *Zastawiony stół*, [w:] Stefano Zuffi (red.), *Martwa natura: historia, arcydzieła, interpretacje*, t. K. Wango, Arkady, Warszawa 2000, s. 233.

5 „Ryba jest wczesnym symbolem chrześcijaństwa, gdyż greckie słowo oznaczające rybę, czyli *ichtys*, zawiera pierwsze litery słów: *Iesus Christos Theou (H)yiou Soter* (Jezus Chrystus Syn Boży, Zbawiciel) (...)” – Sarah Carr-Gomm, op cit., s. 209.



z palców oraz z całego rytuału oprawiania świni. Tak samo Aertsen odtwarzając z dużą pieczołowitością stoisko rzeźnika, przełożył to, co wydaje się nam brutalne i odpychające na dzieło sztuki. Na drugim planie tego obrazu po prawej stronie dostrzegamy wypatroszone prosię, które jako samodzielnego motywu użył także Maarten van Cleve, Beuckaler i wielu innych. Jednak najbardziej popularnym i rozpoznawalnym przedstawieniem rozplatanego zwierzęcia jest *Ćwierć wołu* (1655) Rembrandta (1606–1669). Artysta wiernie odwzorowuje ścięgna, tkanki i kości zwierzęcia grubymi pociągnięciami farby. W tle mała postać żony rzeźnika dyskretnie wygląda przez drzwi i przygląda się zawieszanej tuszy, co podkreśla brutalność tego przedstawienia. Olbrzymia tusza zwierzęca symbolizująca śmierć przeciwstawiona postaci małego człowieczka, który patrzy na nią z przestachem. To przedstawienie inspirowało w późniejszych czasach wielu artystów, od Soutina po Bacona.

Martwe natury Gustava Courbета (1819–1877) stanowiły metaforę losów ludzkich, głównie chłopów żyjących w nędzy i ubóstwie. Poprzez realistyczne przedstawienie prostego jedzenia i przedmiotów codziennego użytku Courbet odzwierciedlał życie biedoty. *Pstrąg* (1872) odnosi się do jego osobistych niedoli. Obraz ten obok daty zawiera dopisek świadczący, iż został namalowany w więzieniu, gdzie Courbet trafił po upadku Komuny Paryskiej. Zapewne wtedy powstał tylko zamysł kompozycji. Ciężko byłoby w sytuacji skazanego o dostęp do świeżo złowionych ryb. Artysta prawdopodobnie symbolicznie przedstawia los więźnia. W oczach duszącej się, krwawiącej ryby widzimy strach przed łowcą, co idealnie oddaje uczucia aresztanta, zamkniętego przed światem, bez możliwości ucieczki.

Podobny dramatyzm miały w sobie dzieła Francisca Goi (1746–1828). Krwawe płaty łosia czy sterta świeżo zabitego drobiu wzbudzają poczucie winy z powodu ludzkiej bezduszności. Pomimo tego, że według naturalnej kolei rzeczy hodowane przez człowieka kurczęta w końcu trafią do garnka, *Martwe ptaki* (1808–1812) wzbudzają litość, sprawiając wrażenie udręczonych istot.

W widoku krwi i mięsa odzwierciedlenie okrucieństwa i dramatu egzystencji zobaczył także dwudziestowieczny ekspresjonista Chaïm Soutine (1893–1943). Duży wpływ na jego twórczość miało *Ćwierć wołu* Rembranta i martwe natury Courbета. Soutine objawiał wręcz obsesyjną fascynację dziełem Rembranta, malując serię zarżniętych wołów. Całymi godzinami, a nawet dniami odwzorowywał powoli rozkładające się mięso, które polewał świeżą krwią, aby przywrócić mu dawny kolor. Rubinowa czerwień i bogactwo barw rozplatanego ciała wręcz oczarowuje, przypominając bardziej skrzynię pełną skarbów niż martwe zwierzę. Choć przedstawienia oskórowanych zajęcy, oskubanych indyczek, poćwiartowanego mięsa dalekie było od iluzjonizmu, jednakże ich odbicie jest wyjątkowo sugestywne, przypomina prawdziwe miękkie i wilgotne mięso, co wywołuje u nas zarówno odrazę, jak i zachwyt nad mistrzostwem warsztatu artysty.

Duże podobieństwo widoczne jest także między *Rają* (ok. 1725–1726) Jeana Chardina (1699–1779) a *Martwą naturą z płaszczką* (1892) Jamesa Ensora (1860–1949). Rozpruty brzuch rai kontrastuje z nastroszonym, przygotowanym do skoku kotem, co stanowi obraz życia i śmierci. Duże i mięsiste cielsko płaszczki z wykrzywioną jakby z bólu paszczą u obu artystów przedstawia niepokojący widok, martwe ryby znów przypominają nam o niezaprzeczalnym fakcie istnienia śmierci.

Holandia w XVII wieku może się poszczycić najwybitniejszymi autorami w dziedzinie martwej natury. Dzieła holenderskich artystów zachwycają zarówno w szczegółach, jak i w całości. Każdy element został wykorzystany jako dowód kunsztu malarskiego. Doszukiwanie się znaczeń alegorycznych w pękniętym kielichu, cytrynach czy ostrygach jest zbyt bezcelne. Przedmioty te stały się nośnikami artystycznych popisów: sposobu operowania światłem, oddawania refleksów w napełnionych kielichach, lustrzanych odbić w półmiskach, odwzorowywania różnych struktur od chropowatości muszli ostrygi po jej gładkie perłowe wnętrza.

Pieter Claesz (ok. 1597–1661) i Willem Claesz Heda (1594–1682) byli malarzami ontbijt, czyli scen śniadaniowych. Ich śniadania zachwycają swoją wystawnością, świadcząc o przepychu porannych posiłków ówczesnych Holendrów. W XVII wieku Holandia była najzamożniejszym krajem w Europie i martwe natury Claesza i Hedy miały być tego odzwierciedleniem, niczym hellenistyczne *xenia* w rezydencjach patrycjuszów. Obaj artyści nigdy nie odważyliby się „splamić” swoich dzieł tym, co skromne, proste i pospolite. Stoły przykryte draperią śnieżnobiałych obrusów zastawione były samymi wspaniałościami. Kryształowym, srebrnym, złotym kielichom i półmiskom towarzyszą owoce morza, soczyste cytryny, oliwki, winogrona i ciasta. W każdym drobiazgu kryją się symbole luksusu. Nawet niepozorny zwitek papieru kryje w sobie egzotyczną, sprowadzaną ze Wschodu przyprawę – pieprz. Podobnie rzecz się ma z dziełami Willema Kalfa (1619–1693). Z równą pieczołowitością artysta odtwarza bogactwo dzieł rzemieślników, jak i natury. W *Martwej naturze z rogami gildii strzelców św. Sebastiana* (1653) misternie namalowane czułki, szczyptce i pancierz homara tworzą kontrapunkt dla wyszukanego zdobienia rogu myśliwskiego. Martwe natury Kalfa przedstawiają kontrolowany nieład różnych struktur, form i kształtów na intensywnie czarnym tle, co nadaje podniosłości wynurzającym się z głębi błyszczącym kielichom i jasno oświetlonym owocom.

Martwa natura rozwijała się także w Hiszpanii. Przepiękne kompozycje z warzyw, kontrastujące z bogatym przepychem, jaki widzimy u malarzy flamandzkich, tworzył Juan Sánchez Cotán (1561–1627). Przypisywanie jego dziełom znaczeń moralizatorskich mogłoby być pewnym nadużyciem. Wiedząc jednak, że Cotán przez połowę swego życia był zakonnikiem, możemy się doszukiwać w jego obrazach mistycyzmu i podniosłości. Sposób oświetlenia martwych natur umieszczonych w kamiennej wnęce o ciemnym głębokim tle i pieczołowitość, z jaką odwzorował detale, podnosi rangę skromnych warzyw. Jego płótna można czytać jako hymn ku czci dzieła Bożego, którym jest nawet najmarniejsze warzywo. Ale czym by ono było, gdyby nie spoglądały na nie, zachwycone kształtem, oczy artysty? Cotán każdy element traktował indywidualnie i z wielką dbałością o szczegóły, pokazując nam, jak piękne i misternie zbudowane może być to, co wydaje się nam zwykłe i powszednie.

Francisco de Zubáran (1598–1664) tworzył surowe i ascetyczne kompozycje. Jego *bodegones*<sup>6</sup> malowane były według tego samego schematu: ciemne tło, czołowe oświetlenie, ułożenie

6 „Bodegones to typowe dla Hiszpanii martwe natury przedstawiające przedmioty w kuchni lub spiżarni”. Augustin de Butler, *Kwiaty pomarańczy, pomarańcze i cytryny – 1633*, Wielcy malarze: Ich życie, inspiracje i dzieło, 1999, nr 71, s. 12.



obiektów w szeregu, symetryczne, proste kompozycje. Realistyczne owoce ułożone niczym na ołtarzu są nasycone tym samym mistycyzmem, co kadr u Cotána. Artysta oddawał naturę z wielką wirtuozerią, potrafił tchnąć życie w martwe przedmioty, pokazując precyzyjnie najdrobniejsze szczegóły i tak jak Cotán podkreślał wartość skromnych przedmiotów, owoców oraz zwyczajnych glinianych garnków.

Podobnymi przesłankami kierował się zapewne także inny hiszpański artysta, tworzący w XVIII wieku. Luis Eugenio Mélenz (1716–1780) wyrażał swoje uwielbienie dla rzeczy codziennego użytku. Świetnie posługiwał się światłocieniem, malując powierzchwie zniszczonych kuchennych kociołków, chropowate cytryny czy miękkie i soczyste dzwonka łososia. Dzięki temu odnajdujemy piękno w drobnych usterkach, zachwyca nas to, co z pozoru jest ułomne i brzydkie: wgniecenia w miedzianych naczyniach, połysk ciemnych i lepkich wnętrzości niewypatroszonej ryby, brudne plamki na cytrynie. Wszystkie elementy są równie ważne i domagają się tej samej uwagi i kontemplacji. To prawdziwy hołd dla rzeczy powszednich. Dzięki artyście będą wieczne, nie nadgryzie ich ząb czasu, nie zepsują się, nie zgniją, a kuchenne naczynia będą jeszcze długo pełnić swoją funkcję.

Dosłownym hołdem dla prostego, postnego posiłku jest *Pochwała śledzia* (1656) niderlandzkiego artysty Josepha de Brey (ok. 1628–1664). Stół przykryty śnieżnobiałym obrusem zastawiony jest kufkami piwa, miseczką zapełnioną małymi, białymi cebulkami, talerzem z serem, kromkami chleba i pokrojonym, marynowanym śledziem ustawionym w centrum blatu. Z tyłu kamienna płyta ozdobiona girlandami cebulek, liści i połyskliwych rybek, przedstawia wryty na niej poemat Jacoba Westerbeana (1599–1670) zatytułowany *Pochwała marynowanego śledzia*. Nie ma chyba piękniejszej ody do swojskiego posiłku, który zawsze będzie smakować lepiej niż najbardziej wyrafinowane potrawy. Obraz Josepha de Brey stanowi przewrotny kontrast do obficie zastawionych stołów ówczesnych Holendrów, malowanych przez Hedę, Claesza i Kalfa.

## REWOLUCJA CÉZANNE'A

W XIX wieku przedstawienia posiłków odeszły na drugi plan. Zainteresowanie martwą naturą opadło. Zdarzały się jednak nieliczne wyjątki, jak na przykład wymienione wcześniej dzieła Goi czy Courbeta. Impresjoniści używali martwych natur głównie jako dodatków do scen rodzajowych jak w *Śniadaniu wioślarzy* Renoira. Wykorzystywali je także do wypróbowania nowych technik, tworząc z winogron, melonów, brzoskwiń barwne i połyskliwe halucynacje. Aby oddać efekty odbicia i rozproszenia światła, artyści coraz bardziej zacierali kontury przedmiotów, minimalizując mocny kontrast między ciemnymi i jasnymi partiami obrazu. W dziełach Éduarda Maneta (1832–1883) występował często jeden aktor – pojedynczy szparag, ryba, cytryna, szynka na półmisku. Jednak w przeciwieństwie do Courbeta, Manet nie przypisywał im roli politycznych i społecznych, nie nadawał im dramatyzmu jak Goya. Były za to obiektem popisu odzwierciedlającym zdolności kompozycyjne malarza. Samotna cytryna, trzy pomarańcze, ryba z wywinętym ogonem odpowiednio ustawione na świetlistych płótnach dodawały im mocy i dynamizmu.

Paul Cézanne (1839–1906) chciał powrócić do bardziej trwałej i stabilnej konstrukcji obrazu,

odchodząc od impresjonistycznych zabaw ze światłem. Budował swoje kompozycje za pomocą plam mocnych barw. Oglądając *Martwą naturę z jabłkami i pomarańczami* (ok. 1895–1900), a także inne niekończące się wersje i kombinacje owoców, dzbanków i tkanin, mamy, wrażenia jakbyśmy patrzyli na coś więcej niż kompozycję przedmiotów. Artysta potraktował martwą naturę jak pejzaż, wpisując owoce w majestatyczne wzgórza i wodospady utworzone przez udrapowane tkaniny. Każdy element jest równie ważny i odtworzony z tą samą siłą. Pękaty dzbanek jest zbudowany z tej samej solidnej struktury co jabłko. „Jabłko było ukazane na obrazie jako rzecz najzupełniej naturalna, nieskończenie daleka od pełnego przesądów poznawczych sposobu widzenia człowieka; teraz teza, którą trzeba rozwinąć, to – niezależnie od naszego temperamentu czy naszych emocji wobec natury – oddanie tego, co widzimy, wymazawszy z pamięci wszystko to, co pojawiło się wcześniej”<sup>7</sup>. Cézanne nagiął przy tym perspektywę i plany w taki sposób, abyśmy mogli w pełni zobaczyć to, co zostało ustawione na stole. Martwe natury Cézanne’a zmieniły sposób odbioru sztuki i stały się natchnieniem dla wielu artystów XX wieku.

Paul Gauguin (1848–1903) szedł z prądem nadchodzącego w sztuce przełomu. Malując *Posiłek* (1891) odtworzył produkty jadalne tak, iż tracą one swoją naturę, przeobrażając się w element czysto malarski. Artysta przetwarza postrzegane przedmioty w wytwory wyobraźni. Wielkie, pękate banany o plastikowym połysku, kuliste cytryny, szynka niczym nadmuchana piłka przestają być jedzeniem, stają się obiektem sztuki. Jak wielu malarzy XIX wieku także Gauguin poświęcał się martwym naturom sporadycznie. Dopiero w XX wieku nastąpił jej wielki powrót jako gatunku artystycznego, a to dzięki rewolucyjnemu działaniu prac Cézanne’a. Mimetyczna rola sztuki odeszła w zapomnienie, malarstwo przestało pełnić funkcję naśladowczą, przyznano mu wartość niezależną od otaczającej go rzeczywistości. Twórcy skoncentrowali się na samych środkach plastycznych, na możliwościach tworzenia za pomocą koloru i światła.

Używanie chromatycznych, mocnych barw przełamujących estetykę impresjonizmu oraz uproszczenie bryły zaproponowane przez Cézanna miały duży wpływ na twórczość Henriego Matisse’a (1869–1954). *Puchar z pomarańczami* (1916) był hołdem złożonym Cézanne’owi. Matisse dosłownie potraktował słowa mistrza: „...trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli i stożka, ujętą w perspektywie”<sup>8</sup>, zamykając naczynie z owocami w formie figur geometrycznych i ukazując przedmioty poprzez ich podstawowe cechy.

„Kopnięta” perspektywa w martwych naturach Cézanne’a została podchwyciona przez kubiistów i wykorzystywana niemal do granic możliwości. Struktura przestrzenna i masa brył stały się najważniejszymi tematami artystycznych poszukiwań. Choć elementy żywności można było odnaleźć w martwych naturach Pablo Picassa, Georges’a Braque’a czy Jouana Grisa, to stawały się one wyłącznie bryłami, konstrukcjami w przestrzeni. Artyści odeszli daleko od iluzjonistycznych przedstawień malarzy flamandzkich, zmieniając kompletnie znaczenie sztuki i obiektów w niej przedstawionych. Według Braque’a: „Nie wystarczy pokazać tego, co się maluje. Należy po prostu pozwolić tego dotknąć”<sup>9</sup>.

7 Rainer Maria Rilke w liście do żony Clary Westhoff, zob. Matilde Battistini, *Wiek XIX*, [w:] Stefano Zuffi (red.), *Martwa...*, op. cit., s. 136.

8 Ibidem, s. 132.

9 Matilde Battistini, op. cit., s. 163.

## KONSUMPCJONIZM

Wraz z nadejściem pop-artu, do martwych natur znów powróciło znaczenie symboliczne. W niepamięć odeszły jednak odniesienia do Boga czy monotonne barokowe moralitety. Artyści w latach 60 i 70 poruszali problem konsumpcjonizmu, przejawiający się także w tym, co znajdowało się na naszych talerzach.

*Puszka zupy Campbell's* i butelki coca-coli wychodziły z pracowni Andy'ego Warhola (1928–1987) niczym z fabryki. Niekończące się serie puszek na płótnach i ich serigraficzne odbicia naśladowały produkcję przemysłową. Artysta, który początkowo pracował jako fotograf, przeniósł ze świata reklamy i wprowadził do świata sztuki hasła charakterystyczne dla amerykańskiego społeczeństwa konsumpcyjnego. „Naprawdę wielkie w tym państwie jest to, że Ameryka dała początek zwyczajowi, że najbogatszy konsument kupuje zasadniczo te same rzeczy co najbiedniejszy. Kiedy oglądasz w telewizji reklamę coca-coli, wiesz, że także prezydent pije coca-colę, Liz Taylor pije coca-colę i ty też możesz ją pić... Wszystkie cole są takie same i wszystkie cole są dobre. Liz Taylor to wie, prezydent to wie, wie to bezdomny i ty również to wiesz”<sup>10</sup>. Warhol zafascynowany był kultem przedmiotu i uzależnieniem jednostki od produkcji masowej. Odwzorowywanie istniejących marek w ciągu serii sprawia, że sztuka się unifikuje i sama staje się towarem.

Przez wiele lat ulubionym tematem Wayne'a Thiebauda (ur. 1920) były ciastka, torty i słodycze. Nie ma miłszego widoku dla oka niż ciasta z ich puszystymi kremami i słodkimi lukrami, a przy okazji jest w nich coś zmysłowego i kuszącego. Thiebaud malował słodczyce grubo nakładaną farbą, co do złudzenia przypomina prawdziwe słodkie masy i kremy. Ciastka wywyższone na przedziwnych paterach, gdzie jedynie cienie na białym tle uświadamiają nam, iż nie lewitują w przestrzeni, przypominają minimalistyczne rzeźby. Wciąż jednak kuszą i obiecują słodką przyjemność, apetycznie wyciekającym kremem czy połyskującą czerwoną wisienką. Widz na sam widok przetyka ślinę, szybko jednak uświadamia sobie, iż jest to dzieło artysty, a nie cukiernika. Jedzenie w konsumpcyjnym świecie także poddane jest industrializacji i standaryzacji. Krajobrazy stworzone z kawałków ciast, lizaków, hot dogów i lodowych deserów ustawionych na sterylnym, białym tle przypominają idealne w swej plastikowej sztuczności, złudnej, podkolorowanej barwności produkty zachwalane przez piękne panie i uroczo uśmiechnięte dzieci w reklamach.

Jeszcze dalej posunął się Éro (1932) w *Bezkrzesnym pejzażu spożywczym* (1964). Masa kolorowych towarów przytłacza nas bardziej niż barokowe, pełne przepychu martwe natury. W świecie masowej kultury największym powodzeniem na rynku cieszą się obrazy reklamowe. Gigantyczne butelki piwa, ogromne batoniki wiszą nad naszymi głowami na ulicach całego świata. Wszzechobecna reklama nawołuje: kupuj! Być może właśnie do otaczających nas na billboardach zdjęć żywności odwoływał się Claes Oldenburg, tworząc wielkie przedstawienia ciastek, hamburgerów, lodów i frytek.

Temat społeczeństwa konsumpcyjnego nie znika po dziś dzień ze sfery sztuki. Do tego dochodzi coraz głośniejsze poruszanie problemu zanieczyszczenia środowiska, związany ściśle z produkcją

<sup>10</sup> Ibidem, s. 195.

masową. Klaus Pichler, 35-letni austriacki fotograf stworzył serię niesamowitych zdjęć. Cytryny zwisające na sznurkach na ciemnym tle, jak z martwych natur Cotána, patery pełne ciastek i owoców niczym barokowe symbole luksusu, wszystko to pokryte zaskakująco barwną pleśnią. Młody artysta nie nawiązuje do wszechobecnego, barokowego *vanitas*. Te wyjątkowo piękne obrazy zepsutej żywności są elementami projektu *One Third* odnoszącego się do raportów ONZ, według których 1,3 biliona ton jedzenia jest marnowana, a 925 milionów ludzi na świecie zagrożone są śmiercią przez zagłodzenie. Na stronie internetowej Pichlera można odczytać szczegółowe dane dotyczące miejsca pochodzenia produktu, sposobu uprawy, czasu zbiorów, rodzaju transportu i pokonanego przez niego dystansu, ilości wytworzonego przy tym dwutlenku węgla i zużycia wody. Projekt opisuje związek między indywidualnym marnowaniem jedzenia a jego globalną produkcją. Martwe natury z zepsutego jedzenia tworzą abstrakcyjny obraz wyrzucanej żywności, a szczegółowe informacje uświadamiają nam źródło problemu.

## PODSUMOWANIE

W momencie gdy zdobywanie jedzenia przestało być wyłącznie walką o przetrwanie, pokarm stał się ważnym elementem naszej kultury. Różnorodność żywności niosła za sobą nie tylko przyjemności związane z mnogością smaków i aromatów. Zawartość naszych spiżarni mogła być oznaką luksusowego i dostatniego życia lub przeciwnie – postnej skromności. Żywność zaczęła być nośnikiem różnych znaczeń symbolicznych odnoszących się do religii i nie tylko. Artyści przez wieki chętnie korzystali z możliwości, które się kryły za codziennymi posiłkami, nie tylko przemalowując je na podobrazii, ale i nadając im nowy sens.

Może martwa natura zdobiona hellenistyczne wille, mieszkania bogatych Holendrów w XVII wieku i ta wisząca także we współczesnych mieszkaniach świadczy o niezmienności świata; o naszej trwającej przez wieki potrzebie upiększania otoczenia za pomocą wizerunków oswajanych, znanych. Malarskie przedstawienia żywności, choć pełnią głównie funkcję dekoracyjną, są także zapisem historii naszej cywilizacji „od kuchni”.

Współcześnie za pomocą sztuki dokonujemy manifestacji różnych postaw. Przemieniając masowo produkowane artykuły żywnościowe w obiekty artystyczne, krytykuje się zachłanność i bezmyślność społeczeństwa. Może pędzący do przodu świat, którego symbolem jest hamburger z McDonalda, powinien czasami zwolnić i skamienieć w akcie kontemplacji mleczarki zaklętej w trwaniu przez Jana Vermeera. Tej bogini wszystkiego co zwykłe, nalewającej odwieczne mleko do garnka stojącego tuż przy od wieków niezmiennym pieczywie. Może właśnie w tym obrazie jest zawarta recepta na nasze przetrwanie. Spokojne, rozważne istnienie wyzbyte wszelkiej przesady, tak w konsumpcji, jak i w sztuce.

## BIBLIOGRAFIA

- Beckett W., *100 arcydzieł/siostra Wendy Beckett*, wyd. 1, przeł. E. Grządek, Arkady, Warszawa 2005.
- Beckett W., *Historia malarstwa: wędrówki po historii sztuki Zachodu / Wendy Beckett*, wyd. 1, przeł. H. Andrzejewska, I. Zych, Arkady, Warszawa 1995.
- Carr-Gomm S., *Słownik symboli w sztuce: motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, wyd. 2, przeł. B. Stokłosa, RM, Warszawa 2005.
- de Rynck P., *Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przeł. P. Nowakowski, UNIVERSITAS, Kraków 2005.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm: Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, wyd. 1, WUW, Warszawa 2005.
- Zuffi S. (red.), *Martwa Natura: historia, arcydzieła, interpretacje*, przeł. K. Wango, Arkady, Warszawa, 2000.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Paul Cézanne*, 1998, nr 7.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Gustave Courbet*, 1999, nr 18.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Caravaggio*, 1999, nr 65.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Francisco de Zubarán*, 1999, nr 71.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Jean Chardin*, 1999, nr 81 .
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Soutine*, 2000, nr 110.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / *Pop-art*, 2000, nr 114.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / Giuseppe Arcimboldo, 2001, nr 137.
- Wielcy Malarze: ich życie, inspiracje i dzieło / Rembrandt, 2003, nr 62.

Źródła internetowe:

- <http://www.kpic.at>
- <http://archiwum.polityka.pl/art/pedzlem-iwidelcem,427343.html>

**KLAUDIA LADEMANN**

**RENEZANS – NARODZINY INDYWIDUALIZMU**

Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyפורowskię

**GDAŃSK 2012**

Skomplikowana konstrukcja świata jest zbudowana na zasadzie przeciwieństw, dwubiegowości, ale plus-minus nieskończoność nie jest tylko prostą osią rozprzestrzenia się i rozgąęzia w każdym kierunku, tam zaś znajduje się to, co najbogatsze i niewyczerpane, niedoścignione jak misterna siateczka na kształt systemu korzeniowego drzew. Dziś człowiek upojony samouwielbieniem wynikającym z odkryć naukowych XIX i XX wieku z przerażeniem zaczyna dostrzegać istnienie ogromu bytów, we wciąż rozszerzającym się mikro- i makroświecie. Podobnie jak sześć wieków temu burzy się jego stabilna i uregulowana ze wszystkich stron rzeczywistość. Z trwogą przyjmuje informacje o tym, że najmniejsze i monolityczne można jednak podzielić, a jedynie niewystarczające zaawansowanie technologiczne ludzkości nie pozwala na dalsze odkrycia. Nie istnieje granica, początek ani koniec. Co więcej, wielość możliwości, wariantów i wszelakich opcji ukazuje nieskończoność w najróżniejszych wymiarach i sferach, nie tylko materialnych, ale też duchowych czy pozazmysłowych. Człowiek z niestrudzeniem godnym podziwu dzieli wszystko na coraz mniejsze kategorie i próbuje szufladkować otaczającą go rzeczywistość i zjawiska, co z jednej strony pozwala mu prowizorycznie uporządkować świat i dać poczucie stabilności czy względnego bezpieczeństwa, z drugiej jednak uświadamia mu, jak ulotne i nietrwałe są to działania. Chcąc poznać, czym jest człowieczeństwo, zrozumieć sens swojego istnienia, próbuje zdefiniować i doświadczyć samego siebie. Ustawia się więc w konkretnym kontekście, punkcie odniesienia do porównań, innymi słowy – kontraście w stosunku do swojego bytu, lecz i to nie daje odpowiedzi, co gorsza, pieczołowicie budowane konstrukcje rozsypują się, zanim jeszcze zostaną ukończone.

Rosnąca świadomość siebie oraz otoczenia, poznanie praw natury i fizyki, zgłębianie mechanizmów społecznych, doktryn czy nauk nie sprawiają, że człowiek czuje się pewniej czy bezpieczniej, wręcz przeciwnie, potęguje to niepokój i strach, z drugiej jednak strony jednostka coraz mocniej uświadamia sobie swoją odrębność.

Początek procesu „wyłaniania się jednostki” z bezkształtnego tłumu, rodzenia się osobowości, formowania ego i poczucia własnego „ja”, przypada na późne średniowiecze. Do jego zapoczątkowania przyczyniła się ogromna ilość zjawisk, kombinacja wielu czynników, zdarzeń i reakcji, a skutki tych przemian mają swoje olbrzymie konsekwencje historyczne i gospodarcze, jednakże przede wszystkim stały się podwalinami współczesnego społeczeństwa.

Przełom, zwłaszcza tak znamienity, jest procesem, na który składają się wydarzenia historyczne, sytuacja polityczna i zjawiska społeczne, oddźwięk nowej myśli jest słyszany niemal w każdej dziedzinie życia, a powiew świeżości w różnym stopniu odczuwa każdy.

Zmiany gospodarcze, które dotyczyły wszystkich klas społecznych, idea średniowiecznego wzorca wspólnoty i jedności ewoluowała w kierunku współzawodnictwa i kapitalizmu, samodzielności oraz własnej inicjatywy. Jednostka uzyskiwała większą możliwość działania, samostanowienia czy zmiany swojego dotychczasowego położenia, w sensie finansowym, społecznym

czy geograficznym. Ewolucja, jaką przechodził Europejczyk, niewątpliwie spowodowała cały szereg przyczyn, następujących po sobie i ze sobą sprzężonych.

Pierwszymi symptomami załamania się średniowiecznego ładu było spowolnienie gospodarcze i przeludnienie większości regionów, kurczyły się więc możliwości wyżywienia. Przypadające na wczesne i pełne średniowiecze optimum klimatyczne spowodowało wzrost demograficzny, było też dobre dla rozwoju rolnictwa, w skali epoki polodowcowej klimat był najbardziej korzystny. Dzięki temu możliwa była też regularna żegluga pomiędzy Europą Północno-Zachodnią i Skandynawią a Grenlandią i wschodnimi wybrzeżami Ameryki Północnej, oraz kolonizacja tych terenów.

W XIV wieku nastąpiły drastyczne zmiany, zwane małą epoką lodowcową, która trwała aż do XVIII wieku. Okres ten był najzimniejszy, wielkie osadnictwo nie tylko się zatrzymało, ale wręcz zaczęło się cofać. Odkryto, że pewne okolice, które we wcześniejszym okresie były zasiedlone i przynosiły plony w wieku XIV–XV, zostały opuszczone. Ponadto z powodu oblodzenia północnej części Oceanu Atlantyckiego żegluga na Grenlandię i do Ameryki Północnej nie była już dłużej możliwa, co skutkowało wygaśnięciem osadnictwa europejskiego na tych terenach, pozbawionego teraz dopływu nowych osadników.

Zmniejszanie się obszarów rentownych pod względem rolniczym stanowiło duży problem, nie tylko z powodu złej eksploatacji i wyjąławiania gleby czy gorszego klimatu, poważne trudności sprawiała także ekologia. Okolice wielkich miast były niezwykle zanieczyszczone, prawdopodobnie do tego stopnia, że zostały zupełnie pozbawione szaty leśnej czy roślinnej. Brak kanalizacji i wysypisk śmieci sprawiał, że problem był nierozwiązalny, a brud, fetor i odpady produkowane przez ludzi były wszechobecne i bardzo dokuczliwe. Na niektórych obszarach warunki ekologiczne były gorsze niż obecne, mimo że zaludnienie było dużo mniejsze. To przede wszystkim prowadziło do szerzenia się chorób zakaźnych.

Dodatkowo Europę zaczęły nawiedzać fale głodu, z którymi społeczeństwo musiało się zmagać niezwykle często. Nie gromadzono zapasów ani rezerw, ludzie żyli od zbiorów do zbiorów, więc gdy przychodził nieurodzaj, byli skazani na głodowanie. Ewentualny transport produktów masowych był niezwykle kosztowny i nieopłacalny, a przy tak nieefektywnym i nierozwiniętym rolnictwie nie było nadmiaru żywności, którą można by sprzedawać. Katastrofalne skutki przynosiły następujące po sobie dwa lata nieurodzaju. Następstwem głodu były epidemie i pomory ponieważ osłabione ludzkie organizmy z łatwością zapadały na choroby zakaźne.

Straszną konsekwencją tych zjawisk okazała się dżuma, która pojawiła się w latach 1348–1350 i zebrała olbrzymie śmiertelne żniwo. Jak przerażająca była owa zwana powszechnie „czarną śmiercią” epidemia, można choć w niewielkim stopniu odczuć, oglądając ilustracje i ryciny z epoki, które choć często artystycznie niedoskonałe, w dobitny sposób ukazują atmosferę trwogi, przerażenia i grozy tamtych czasów. Rozmiary dżumy były tak olbrzymie, że zaludnienie Europy spadło z ok. 73 mln do 45 mln, w wielu miastach umarło nawet 2/3 mieszkańców. Na terenie Francji istniały obszary, gdzie liczebność mieszkańców spadała o 60–70% w ciągu kilku tygodni. To pociągnęło za sobą dalsze konsekwencje gospodarcze, mniejsza liczba rąk do pracy skutkowałą wytwarzaniem mniejszej ilości żywności na wsiach i ubożenie wszystkich klas społecznych. Brak ludności oznaczał także brak zbytu na towary produkowane w miastach, a co za tym idzie – drastyczny spadek cen produktów.



Zjawiska te przyniosły jednak poprawę sytuacji i kondycji ludności chłopskiej. Następstwem zmniejszonej liczby ludności było bowiem podniesienie wartości siły roboczej. Wielu chłopów decydowało się na pracę w sporej odległości od miejsca zamieszkania, za wyższe wynagrodzenie, zaniehbując niejednokrotnie obowiązki pańszczyźniane, skutkiem tego wielu posiadaczy ziemskich popadło w ruinę. Dowody występowania tego zjawiska znajdujemy wśród starych dokumentów, pozwów sądowych i skarg właścicieli ziemskich na chłopów unikających odrabiania pańszczyzny. Chłopi w późnym średniowieczu stali się wolni, nieprzywiązani do ziemi, jedyne co ich wiązało z panem gruntowym, szlachcicem czy opatem to czynsz. Co więcej, spadła wartość pieniądza, tak więc czynsz płacony przez chłopów malał w stosunku do tego, co on sam wytwarzał. Był to okres dużej poprawy jakości życia warstwy chłopskiej i ogólnych przemian w relacjach między grupami społecznymi. Na znaczeniu straciła szlachta i arystokracja żyjąca z pracy chłopów. Nowa warstwa społeczna, jaką była niezwykle przedsiębiorcza i prężnie działająca ludność miejska, przechwytywała coraz większą część ogólnego produktu społecznego, bogacąc się, zdobywała władzę i wpływy.

Zmiany społeczno-ekonomiczne pociągnęły za sobą zmiany w świadomości ludzkiej. Sytuacja odmieniła się na tyle, by jednostka odczuła swoją wartość, by mogła sobie uświadomić istnienie takich zjawisk, jak podejmowanie wyboru, możliwość samostanowienia i dokonywania finansowych decyzji. Do tej pory człowiek średniowiecza był elementem doskonałej spójnej konstrukcji społecznej, nierozzerwalnego ładu, który uniemożliwiał jakąkolwiek zmianę czy mobilność w tejże przestrzeni, lecz jednocześnie dawał poczucie bezpieczeństwa, przynależności, jedności. Nikt nie wykonywał danego zawodu przypadkowo, z powodu osobistego wyboru czy w wyniku świadomej decyzji, zawód przechodził z ojca na syna i był silnie utożsamiany z jednostką, można powiedzieć, że określał człowieka, który był szewcem, rolnikiem czy rycerzem, nie zaś jednostką, która przypadkowo trudni się daną profesją.

Późne średniowiecze przynosi ludzkości dużo więcej niepokoju i strachu niż było to wcześniej. Głód, epidemie, destabilizacja i zmiany w relacjach warstw społecznych doprowadziły do ogromnego pesymizmu i zwątpienia.

W okresie pełnego średniowiecza intelektualistom i filozofom zajmującym się nauką przyświecała pełna optymizmu idea poznawania świata, który można opisać, poklasyfikować i ująć w jakąś logiczną całość, by następnie inni mogli się tego nauczyć. Myśl ta była oczywiście głęboko chrześcijańska. Uważano, że świat jest możliwy do poznania, więc wytworzyły się nurty poznawcze w postaci metody dialektycznej i scholastyki, pomagające poznać i opisać ówczesną rzeczywistość. Optymizm poznawczy Tomasza z Akwinu przejawiał się w jego przekonaniu, że wszystkie sprawy boskie i ludzkie są dostępne umysłowi ludzkiemu, jedynie należy włożyć wysiłek w ich poznanie.

WXIV wieku następuje odrzucenie ideałów średniowiecznej ascezy, zanegowanie scholastyki i średniowiecznego systemu gradualnego. Sytuacja się zmienia, nie powstają nowe systemy filozoficzne, zamiast tego krytykowane są stare; uważano, że dotychczasowa nauka zawiodła. Ludzie nie potrafili znaleźć przyczyn nękańcych ich świat: głodu, epidemii, wojen. Reakcją na to jest sceptycyzm poznawczy i mistycyzm, znamienne dla nastrojów schyłkowych. Mistycyzm wprowadza ideę bezpośredniego kontaktu z Bogiem, z pominięciem księży, kapłanów i kościoła, którzy – jak się wydawało ówczesnym, patrzącym przez pryzmat kryzysu – zawiedli.

Człowiek pragnie sam dotrzeć do Boga, odrzuca wszelkie dotychczasowe wartości, stając się jednocześnie samodzielnym, ale przez to samotnym i w pełni odpowiedzialnym za swoją drogę. Psychologicznym następstwem tej zmiany średniowiecznego modelu życia był ogromny strach, poczucie swojej znikomości, odosobnienia i izolacji. Jednostka wyrwana z uporządkowanego, logicznego świata, który nie dawał wolności, ale zapewniał bezpieczeństwo, nagle staje w obliczu zmian, których nie rozumie, a które na tyle mocno wpływają na jej życie, że napawają ją przerażeniem, zwątpieniem i uczuciem bezsilności.

Nastroje niepokoju przejawiały się także w przekonaniu, że Bóg odwrócił się od człowieka, a na ziemi zapanowały rządy Szatana, jego działań doszukiwano się więc wszędzie. To był najprostszy sposób, by wytłumaczyć ogrom nieszczęść i przyczynę zła na ziemi. Rozpoczęły się represje na potencjalnych winowajcach kryzysu, które skupiły się głównie na grupach marginalnych w danym społeczeństwie – nasiliły się nastroje antyjudaistyczne i represje wobec żydów, a także powstało przekonanie o obecności w społeczeństwie czarownic i czarnoksiężników.

Atmosferę tamtych czasów najlepiej oddaje zmiana, jaka dokonała się w sposobie ikonograficznego ukazywania Chrystusa. Jezus od czasów antyku chrześcijańskiego do średniowiecza był przedstawiany jako rządzący i panujący władca świata, pasterz swych owiec, troskliwy opiekun trzody. Rolą człowieka zaś jest kroczyć jego ścieżkami i starać się go naśladować w mądrości i miłości. W późnym średniowieczu to się zmienia i zaczyna dominować obraz Chrystusa ukrzyżowanego, konającego, z twarzą zniekształconą od bólu i cierpienia. Lud odczuwał jedność właśnie z takim obrazem udręczonego i umierającego Boga. Męczeńska śmierć była bliższa ówczesnemu człowiekowi niż wyniesienie Chrystusa na tron oraz jego panowanie i tryumf nad światem. W tamtym czasie nikt nie czuł ani boskiego panowania, ani sprawiedliwości, ani porządku. Ludzkie życie było pełne zgrzyot i bólu, strachu i niepewności, ale łatwiej można było je znosić, wiedząc, że Pan cierpiał niewinnie i oddał swoje życie, by – jak głosił Kościół – zbawić wielu. Boska sprawiedliwość i miłosierdzie było czymś obcym, więc zapanowało uczucie bólu, męki, nienawiści do Judasza, faryzeuszy i innowierców.

Duch panujący w czasach późnego średniowiecza raz na zawsze rozłączył człowieka z jego wspólnotą, wyrwał go z idyllicznego snu, by mógł rozpocząć drogę rozwoju i indywidualizmu. Kryzys jest zawsze początkiem rozwoju, momentem przesilenia, które owocuje nową jakością, jest ostatnią chwilą starego porządku. Średniowieczne społeczeństwo było masą, zbiorowością ludzką, nie istniała jednostka, a człowieka łączyła ze światem pierwotna więź. Nie postrzegał siebie ani żadnej innej osoby jako jednostki, co więcej, czuł się na tyle mocno sprzężony ze swoją społecznością, miejscem i sposobem życia, że poza nimi czuł się wyobcowany i przerażony. Jakub Burckhardt w następujący sposób opisuje świadomość człowieka średniowiecznego: „w wiekach średnich obydwie strony samowiedzy – jedna, skierowana na zewnątrz, druga, zwrócona ku duchowości człowieka – spoczywały niejako pod wspólną zasłoną, śniące lub na wspólnym senie. Zasłona była utkana z wiary, dziecięcej naiwności i ułudy; przez nią oglądane świat i historia w przedziwnym się ukazywały zabarwieniu, lecz człowiek uważał się tylko za przedstawiciela rasy, stronnictwa, korporacji, rodziny lub jakiegokolwiek innej formy społeczeństwa”<sup>1</sup>. Ta świadomość zaczyna się zmieniać, trudne warunki sprawiają, że stary system się nie sprawdza i należy go udoskonalić lub całkowicie zmienić.

<sup>1</sup> Jakub Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1956, s. 73.

Zmiany gospodarcze miały niebagatelny wpływ na rodzenie się nowego człowieka. Zmniejszenie liczby ludności w pewnym stopniu wyzwoliły chłopów z jego niedoli, podnosząc wartość jego pracy. Została mu ofiarowana możliwość podejmowania decyzji finansowych, mógł poprawić swoje warunki życia i pracować dla tego, kto więcej zapłaci, nie będąc skazanym na jedno miejsce od narodzin aż do śmierci. Proces ten doskonale został zilustrowany w micie o Prometeuszu. Kiedy człowiek otrzymał ogień, symbolizujący wolność i świadomość, przestał błędzić w ciemnościach, uniezależnił się od bogów i wtedy rozpoczął się jego rozwój. Otrzymana wolność jest dobrem nadrzędnym, z którego nikt nie chce rezygnować.

Najniższa warstwa społeczna poczuła swoją siłę oraz wartość i zaciekle ich broniła podczas licznych powstań. Chłopi nie godzili się na podwyższanie należności przez bankrutujących feudałów, na utrudnianie migracji do miast czy nakładanie limitów za wynagrodzenia. W wyniku tych przemian właściciele ziemscy, szlachta i rycerstwo osiągnęli mniejsze zyski, wielu z nich bankrutowało, nie chcąc rezygnować z wystawnego drogiego życia, od pokoleń przypisanemu ich klasie społecznej. Wielu musiało szukać innego sposobu zarobkowania, takiego jak bandycyzm rycerski i udział w wojnach, łamiąc przy tym tradycję i ład, a mentalnie tracąc poczucie stabilizacji i bezpieczeństwa.

Te wszystkie czynniki doprowadziły do rodzenia się nowej, pełniejszej świadomości, człowiek musiał zbudzić umysł z uspienia i rozejrzeć się dookoła. Był już w zupełnie innej rzeczywistości, w której należało nauczyć się poruszać. Przed ludzkością otworzyły się nowe możliwości, a stary porządek zniknął bezpowrotnie. Wraz z tym jednostka straciła poczucie bezpieczeństwa, stabilizacji i przynależności, przymus walki o byt przyczynił się do osamotnienia i izolacji, dawni towarzysze stali się konkurencją i zagrożeniem. Czas zmienił się w pieniądź.

Załamanie średniowiecznego ładu najwcześniej nastąpiło we Włoszech. Powodem tego było przede wszystkim położenie geograficzne. Przez Półwysep Apeniński prowadził wielki szlak handlowy Europy, a to dawało olbrzymie korzyści ekonomiczne, na przykład umożliwiało handel z państwem osmańskim. Możliwość szybkiego bogacenia się i akumulacja kapitału były znacznie większe niż gdzie indziej, a niezwykle cenne umiejętności ze Wschodu, takie jak przemysł jedwabniczy, dużo szybciej docierały do Włoch niż do innych państw Europy.

Ogromny wpływ na pojawienie się myśli renesansowej miała także sytuacja polityczna tego regionu – walka papieża z cesarstwem doprowadziła do powstania wielu niezależnych jednostek. Księstwa, państwa-miasta rządzone były przez znamienite wpływowo rody, takie jak Medyceusze, Sforzowie, Colonnowie, Orsini czy Savelli, a ci za wszelką cenę chcieli nie tylko utrzymywać, lecz także rozszerzać swoje wpływy i władzę. Będąc w ciągłym stanie wojny, obwarowani w swoich zamkach, zaopatrzeni w amunicję i wojsko, byli zdeterminowani, ambitni i żądni krwi.

W myśl zasady „cel uświęca środki” chwyłali się wszelkich sposobów, by skutecznie swoje zamierzenia. Morderstwa, oszustwa czy zakulisowe działania to narzędzia przydatne w tej walce, bo w boju o władzę i bogactwo nie przebierano w środkach, wyznając zasadę, że brak skrupułów i litości to najlepszy sposób na osiągnięcie celu. Zawierano więc sojusze i zrywano je niemal po chwili, składano nietrwałe obietnice z myślą o zdradzie. Niestabilność polityczna sprawiała, że nikt, kto chciał się liczyć, nie mógł sobie pozwolić na chwilę odpoczynku lub na niekontrolowanie ciągłości wydarzeń. Sytuacja na scenie włoskiej i europejskiej zmieniała się

zbyt szybko, pojawiał się układ za układem, zmieniały się relacje sił, wróg stawał się przyjacielem, by nazajutrz znów być przeciwnikiem.

Doskonałym obserwatorem i komentatorem ówczesnych wydarzeń był Niccolò Machiavelli. W swoim największym dziele zatytułowanym *Książę* nie tylko opisuje sytuację polityczną XV-wiecznych Włoch, ale też daje konkretne rady władcom i książętom, jak sprawować oraz utrzymać władzę. Swój traktat zadedykował Wawrzyńcowi Wspaniałemu, synowi Piotra de' Medici, jednak nie on był inspiracją pisarza. Prototyp księcia idealnego, którego opisuje Machiavelli, wzorowany był na Cezarze Borgii, synu papieża Aleksandra VI, który w szybki i przebojowy sposób stał się władcą Romanii, możliwe jest też to, że miał ambicję zjednoczyć całe Włochy pod swoim berłem, jednak pomysł taki, jeśli nawet powstał w jego umyśle, był szalony i niemożliwy do zrealizowania.

Zdaniem Niccolò młody Borgia posiadał wszystkie cechy, które winien mieć książę. W swoim dziele pisarz podaje przykłady postępowania, niejednokrotnie powołując się na sposób działania i dokonania Cezara. Maksyma: „cel uświęca środki”, która na stałe weszła do kultury europejskiej jako makiawelizm, w wyczerpujący i treściwy sposób oddaje ducha tamtego czasu. Porady udzielane w *Książęciu* są niezwykle dobitne, ostateczne i jednoznaczne, czytamy tam między innymi: „okrucieństwo i terror należy stosować, ale rozsądnie i tylko w miarę potrzeby”<sup>2</sup> lub „gdy się krzywdzi człowieka, należy czynić to w ten sposób, aby nie trzeba było obawiać się zemsty”<sup>3</sup>. W owym czasie takie sposoby prowadzenia polityki sprawdzały się doskonale. Należy pamiętać, że władca musiał zapanować nie tylko nad poddanymi, większym zagrożeniem byli dla niego dawni konkurenci, którzy wykorzystaliby każdą sposobność, by przejąć władzę.

Co więcej, Machiavelli pisze: „Racja nic nie znaczy, gdy nie jest poparta siłą. (...) w polityce bezbronni prorocy nie zwyciężają”<sup>4</sup>, choć w dużej mierze ma rację, to jednak Girolamo Savonaroli, o którym w tym fragmencie wspomina, nie był ani całkiem bezbronny, ani nieomylny. Mnich ośmielił się na słuszną krytykę wpływowych osobistości, nawet takich jak Wawrzyńiec Wspaniały czy papież, nie reagował na ostrzeżenia i ekskomunikę, a uzyskawszy posłuch u motłochu, zdobył tym samym pewną władzę. Wprowadził jednak w Rzymie, na tę krótką chwilę swojego panowania, atmosferę terroru, podejrzeń i przymusu, okazał się takim samym nieprzejednanym despota jak książęta, których ganił. Jednocześnie był jednym z pierwszych reprezentantów nadchodzącej reformacji. Jego płomienne, pełne pasji i emocji przemówienia porывały tłumy, grzmiał z ambony, wyrażając głośno i wprost to, co czuło ówczesne społeczeństwo, zakwestionował nieomylność papieża, krytykował rozpustę i zachłanność duchowieństwa, napominał, łajał i wzywał do pokuty. Ludzie potrzebowali takiego wieszczka, osoby, która wyrazi strach, oburzenie i poczucie krzywdy oraz niesprawiedliwości panujące wśród niższych warstw społecznych. Kogoś, kto zmaterializuje ich wewnętrzne niepokoje wynikłe z bolesnych przemian tamtego czasu.

Co więcej, nawet ówczesny przedstawiciel najwyższej klasy społecznej nie mógł się czuć bezpieczny, pomimo swojej uprzywilejowanej pozycji miał silne poczucie ciągłego strachu,

2 Niccolò Machiavelli, *Książę. Rozważania nad pierwszym dziesięcioksięgiem historii Rzymu Liviusza*, PIW, Warszawa 1994.

3 Ibidem.

4 Ibidem.



izolacji, zwątpienia i sceptycyzmu. Z powodu stanu posiadania mógł też więcej utracić, a zagrożenie czekało z każdej strony, jego pozycja nie była już tak pewna jak we wczesnym czy pełnym średniowieczu. Utracone bezpieczeństwo i osamotnienie sprawiało, że arystokracja uciekała się do najróżniejszych środków – od tortur fizycznych, morderstw do manipulacji, po to tylko, by utrzymać władzę i bogactwo, a jednocześnie by czerpać z życia tyle rozkoszy i przyjemności, ile pozwoliłoby zapomnieć o zmaganiach, walce, trudach.

Ponadto rodziła się i rosła w siłę nowa klasa społeczna wsparta na pieniądzu i sprawiła, że pochodzenie znaczyło mniej niż majątek, a przedsiębiorczość i inicjatywa były największym dobrem. Nowa sytuacja przyniosła kapitalistom, z jednej strony, poczucie wolności, swobodę, duże pole manewru i możliwość rozwoju, z drugiej – strach, brak przynależności i odosobnienie. Podobnie jak arystokracja, aby trzymać na dystans konkurentów i masy, posługiwali się najgorszymi metodami. Drugi człowiek stał się albo środkiem do celu, albo przeszkodą na drodze do jego realizacji.

Sytuacja wyglądała podobnie nawet w Watykanie, który nie był wolny od wpływów wielkich rodów czy sąsiednich państw, takich jak Francja, Hiszpania czy Turcja. Wszyscy załatwiali swoje interesy przy pomocy Stolicy Apostolskiej, a ta chętnie angażowała się w gry polityczne, widząc w nich liczne korzyści dla siebie. Ojciec Święty posiadał przecież do swojej dyspozycji wolę, łaskę i niełaskę Boga, a to mocne karty przetargowe na scenie politycznej, dotychczas wyłącznie katolickiej, Europy. Ponadto papież i kardynałowie w znakomitej większości wywodzili się ze znamienitych rodów włoskich, hiszpańskich czy francuskich i działali przede wszystkim na rzecz swojej rodziny. Symonia była zjawiskiem powszechnym i na ogół akceptowanym, normą więc było to, że nowo wybrany namiestnik Chrystusa od razu obstawiał wszystkie możliwe stanowiska swoją rodziną. Był to jedyny sposób, żeby mieć jakiegokolwiek pole manewru i władzę, a papież miał wtedy pewność, że rodzina go poprze, nie zdradzi i będzie mu zawsze sprzyjać, nie z wdzięczności czy miłości, lecz ze strachu. „Nepoci” doskonale wiedzieli, że brak ich „mentora” oznaczałby ich zgubę.

Władza i bogactwo przypadało w udziale tylko klasie najwyższej, motłoch był natomiast bezkształtną masą, z której każdy starał się wycisnąć, ile tylko było możliwe. Groźbą lub pochlebstwem kierowano najniższą warstwą społeczną, tak by osiągać swoje cele, nie zastanawiając się nad sytuacją gawiedzi, która w okresie schyłkowym bardzo szybko się pogarszała.

Akumulacja kapitału we wczesnym i pełnym średniowieczu przebiegała powoli. Grupy najbogatszych, a także skrajnych nędzarzy stanowiły niewielki odsetek w porównaniu do reszty. Rzemieślnik, który pracował w cechu mógł, być pewny, że swoją pracą zarobi na życie. Mimo że nie pozwalano mu na indywidualne interesy i musiał się dzielić wszelkimi informacjami z resztą rzemieślników ze wspólnoty, to jednak czuł się bezpieczny, zintegrowany i nie martwił się o przyszłość. Konstrukcja społeczeństwa średniowiecznego oparta była na przeświadczeniu, że każdy ma swoje miejsce na drabinie społecznej i grzechem jest chcieć czegoś więcej niż to, co z owej pozycji wynika. Brak mobilności czy możliwości zmiany swojego położenia dawał spokój i stabilizację.

Tomasz z Akwinu głosił, że każdy powinien jak najlepiej wykonywać obowiązki przypadające mu zgodnie z jego stanem, a to przysłuży się do jego zbawienia. Uważano, że pragnienie bogacenia się jest chciwością, a śrubowanie cen nieproporcjonalnie do wartości towaru i zysk

ponad miarę – niemoralnością. Ten sposób myślenia dobrze obrazują słowa Antonina Florenciego: „człowiek ma prawo posiadać tyle bogactwa, ile wymaga tego utrzymanie się wg zwyczajów jego stanu, szukanie czegoś więcej nie jest przedsiębiorczością, lecz chciwością, a chciwość jest grzechem śmiertelnym”<sup>5</sup>. Reasumując, człowiek średniowiecza, jeśli prowadził pobożne życie, zgodne z doktryną kościoła, i wypełniał swoje powinności wynikające z warstwy społecznej, do której należał, mógł liczyć na zbawienie. Chociaż wierzono, że tylko od Boga zależy, kto skończy w niebie, piekle czy czyśćcu, to jednak element woli jednostki i jej starania odgrywały dużą rolę w tym procesie.

Sytuacja zmienia się w późnym średniowieczu, kiedy pod wpływem wielu czynników następuje przemiana osobowości człowieka – przebudzenie jego świadomości i tworzenie indywidualnej komórki niesprężonej już tak mocno z grupą. Ból i cierpienie wywołały rozwój, wyrwały człowieka ze stagnacji i zmusiły do działania. Rozpoczyna się nowy etap w rozwoju Europy, początek nowoczesnego indywidualizmu i przejście jednostki z egzystencji preindywidualnej do egzystencji, w której ma on pełną świadomość siebie jako oddzielnego bytu. Osłabła jedność i scentralizowanie średniowiecznego społeczeństwa, zostawiając człowieka samemu sobie, jednocześnie dając mu wolność i mobilność.

Narastający indywidualizm zaczął przejawiać się we wszystkich sferach życia – modzie, sztuce, filozofii i teologii. Nowy klimat psychologiczny, duch niepokoju przejawiał się w każdej dziedzinie życia i był odczuwany we wszystkich warstwach społecznych. Presja wynikająca z niepokoju nie pozwalała już na spokojną egzystencję, nikt nie mógł znieść niepewności jutra, gdzie śmierć czaiła się za każdym rogiem, a zbawienie nie było już tak oczywiste jak niegdyś. Zaowocowało to niezwykłą efektywnością, która urosła do najwyższych cnót moralnych, praca stała się dobrem nadrzędnym, środkiem na zapewnienie sobie chociaż chwilowego spokoju ducha i względnie bezpiecznej przyszłości. Nikt nie był w stanie wytrzymać niepewności swoich losów po śmierci, a to zmuszało do działania, nawet jeśli miałyby to być tylko kręcenie się w kółko.

Obsesja pracy ośwładnęła wszystkie warstwy społeczne, nigdy wcześniej w historii ludzkości, jednostka tak ochoczo nie oddawała się zajęciom zarobkowym. Dawniej problem ten rozwiązywano za pomocą niewolnictwa, a wolni obywatele mogli się zajmować bardziej szlachetnymi zajęciami. W średniowieczu przymus pracy wynikał z pozycji społecznej i był wynikiem nacisków członków warstw wyższych. Jednak w dobie renesansu sytuacja się zmieniła, przymus pracy nie był już zewnętrzny, lecz wynikał z silnego wewnętrznego przekonania, był wyraźnie nacechowany ideologicznie i nabył właściwości religijno-moralne. Nawet najsurowszy poganiacz niewolników nie byłby skuteczniejszy od tego osobistego przymusu napędzanego strachem, niepewnością i ambicją. Czas stał się niezwykle wartościowy, do tego stopnia, że zegary w Norymberdze zaczęły wybijać kwadransy.

Bogactwo i finansowe powodzenie miały także drugie głębsze społecznie znaczenie, gdyż stały się wyznacznikiem tego, jak dana jednostka jest postrzegana w oczach Stwórcy. Zasada mówiąca o tym, że komu Bóg błogosławi, ten prawdopodobnie został wyznaczony do zbawienia, działała niezwykle pobudzająco na pracowitość i przedsiębiorczość ludzi. Zatracając się na

<sup>5</sup> Richard H. Tawney, *Religia a powstanie kapitalizmu*, przeł. O. Wojtasiewicz, Warszawa 1963, s. 56.

rzecz wyższego celu, powodowali niezwykle rozwój idei kapitalistycznej, a także kultury i sztuki, co ostatecznie sprawiło, że Europa Zachodnia – łacińska cywilizacyjnie przewyższyła siostrzaną wschodnio-europejską kulturę bizantyjską oraz islamską, od których jeszcze w wiekach V–VI była dużo bardziej uboższa i zacofana.

Każdy pragnął udziału w bogactwie, które jak nigdy wcześniej było na wyciągnięcie ręki. Doprowadziło to poczucia zazdrości i nienawiści pomiędzy jednostkami, a tym samym do głębszej izolacji, nieufności i wyobcowania. Arystokracja czuła zagrożenie ze strony bogaczącej się klasy mieszczańskiej, ci natomiast zazdrościli najwyższej warstwie społecznej i klerowi wpływów oraz majątku. Robotnicy i motłoch, podobnie jak chłopci wiejscy byli coraz bardziej uciskani i wykorzystywani, ich sytuacja stawała się coraz trudniejsza, a protesty i powstania były krwawo tłumione.

Każda grupa społeczna w różnym stopniu odczuła zmiany, ale z pewnością nikt nie czuł się bezpieczny w nowym łańdzu, zniknęła otoczka, niegdyś usankcjonowana przez status społeczny, która dawała zabezpieczenie jednostce. Teraz od każdego z osobna zależało, czy zapewni sobie byt i przetrwa.

Pożądanie bogactwa stało się wszechogarniającą obsesją i namiętnością, a rola efektywności urosła do miana najwyższych cnót moralnych.

Niepewność, strach i trudy codzienności skłoniły człowieka do zadania sobie pytania o sens życia, o cel jego istnienia w tak wrogim i nieprzystępnym świecie. Odpowiedzią na nie stała się nowa namiętność: żądza sławy, która opanowała umysły ówczesnych ludzi. Jednakże tylko jednostki posiadające odpowiednie zaplecze finansowe miały szansę zapewnić sobie taką „nieśmiertelność”.

Sława zdawała się idealnym sposobem na uwolnienie się od strachu przed śmiercią, wydawało się ówczesnym, że pozwoli wynieść ich życie poza ograniczenia i niestałość, dając życie wieczne w ludzkiej pamięci.

Egzystencja takiej osoby nabiera znaczenia i wartości, zwłaszcza w świecie tak zmiennym i niestabilnym jak ten, który dopiero poznawali. Idea ta najgorliwiej była realizowana we Włoszech, gdzie motorem zmian była bogata wpływowa arystokracja i rosnąca w siłę niezwykle ambitna grupa kapitalistów. Odrodzenie rozpoczęło się we Włoszech i tam miało swój najczystszy i najszerzy przebieg. Przedstawiciele najwyższych warstw społecznych masowo uprawiali mecenat, co przyczyniło się do dużego zapotrzebowania na dzieła sztuki, a tym samym niezwykle prężnie rozwijało wszelkie dziedziny artystyczne i filozoficzne. Zachwyty kulturą i myślą antyczną wprowadził pojęcie humanizmu, godności jednostki, człowieka jako doskonałego tworu boskiego, który sam, na obraz i podobieństwo Boga, jest twórcą i kreatorem. Ten impuls stał się motorem do działań dla wielu wybitnych jednostek. Odkrycia geograficzne czy nowe wynalazki, takie jak Gutenberkowski druk, stały się kamieniami milowymi w niezwykle dynamicznie rozwijającym się społeczeństwie, a dokonania literackie i artystyczne wyniosły kulturę europejską na szczyt. Wszakże nie sposób jest przecenić wkład wniesiony przez wszechstronną działalność Leonarda da Vinci, zadziwiającej potęgi jego umysłu oraz manifestującego się w jego dziełach geniuszu. Mimo że Półwysep Apeniński pozostawał pod silnym wpływem idei odrodzeniowych i antycznych, w Europie Zachodniej panował zgoła odmienny klimat. Następowala zmiana myślenia religijnego zgodna z duchem czasu, reformatorskie nurty przejawiały się we

wszystkich dziedzinach życia, gospodarce czy relacjach społecznych. Filozofia średniowieczna, ale przede wszystkim odrodzeniowa dawała duże poczucie siły oraz niezależności, własnej godności i wartości swoich działań, uzyskiwała więc posłuch u grup społecznych, które takową wolność i władzę posiadały. Inaczej wyglądała sytuacja klasy średniej, walczącej z władzą Kościoła i nową warstwą społeczną wspartą na pieniądzu. Kapitalizm był dla nich ogromnym zagrożeniem, niezależnie od tego, jak im się wiodło. Narastało poczucie niechęci i wrogości do innych, a także bezsilności i znikomości jednostki.

Reakcją na takie nastroje był protestantyzm, który w Niemczech został zapoczątkowany przez Marcina Lutra, w Genewie przez Jana Kalwina, a w Czechach przez Jana Husa, choć ten ostatni nie wywarł tak istotnego wpływu na świadomość europejską.

Kościół nie potrafił dać odpowiedzi i ukojenia społeczeństwu targanemu wątpliwościami i niepewnością, zajęty polityką i bogaceniem się nie dbał o potrzeby wiernych. Sprzedaż odpustów, zwiększona liczba świąt i obrzędów bardziej zniechęcały niż utwierdzały w wierze. Ponadto rozwój świadomości jednostki skłonił ją do poszukiwań, zadawania pytań i podawania w wątpliwość tego, co do tej pory było niepodważalne.

Odrzucono wcześniejsze doktryny, Luter atakował scholastyków średniowiecza na przykład Dunska Szkota, Ockahama czy Biela, nazywając ich parszywymi teologami. Także średniowieczna idea, która kładła nacisk na godność człowieka i wielką rolę jego wysiłków w procesie zbawienia, została zanegowana.

Jednostka uzyskała samodzielność i wyłączną odpowiedzialność za swoją relację z Bogiem. Kościół, pozbawiony władzy, nie był już pośrednikiem, nie prowadził, nie spowiadał i nie rozgrzeszał. Człowiek próbował własnych analiz i szukania bezpośredniego kontaktu ze Stwórcą. Drukarski wynalazek Gutenberga umożliwił samodzielne czytanie i interpretowanie Biblii, ale także przyczynił się do nadzwyczaj szybkiego rozprzestrzeniania się wiedzy i nowych rewolucyjnych idei.

System Lutra był odpowiedzią na zagubienie i zwątpienie mas. Chociaż wzmacniał jeszcze bardziej poczucie beznadziejności i znikomości jednostki, to jednak dawał jej nadzieję na odnalezienie drogi do Boga.

Główną zasadą jego nauk było założenie, że człowiek jest z natury zły i występny (*naturaliter et inevitabiliter mala et vitiata natura*). Jeżeli nawet uczyni coś dobrego, nie może przypisywać tego sobie, dobro nie jest jego zasługą, lecz obcej, boskiej mocy z zewnątrz. Wolność człowieka nie istnieje, jest on rozdarty pomiędzy dwiema siłami: dobrem i złem, i to one walczą ze sobą o ludzką duszę. Luter daje temu wyraz w swoim pamflecie *De servo arbitrio*, gdzie napisał: „...Tak tedy wola człowieka jest jakby bydłatko między nimi dwoma. Jeżeli Bóg go posiada, zgadza się ono i idzie, gdzie Bóg chce, (...). Jeśli Szatan go posiada, zgadza się ono i idzie, jak Szatan chce. Ani nie jest w mocy jego własnej woli wybierać, do którego jeźdźca pobieży, ani którego szukać będzie”<sup>6</sup>. Jedynej szansy na zbawienie Luter upatruje w całkowitym oddaniu się woli Stwórcy, który w zamian za to w akcie niewyobrażalnej łaski i sprawiedliwości ofiaruje człowiekowi życie wieczne w niebie. Człowiek pełen obaw i niepokoju potrzebował zapewnienia, ponad wszelką

<sup>6</sup> Martin Luter, *Vorlesung über den Romerbrief*, r. I (cyt. za Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O., A. Zieliński, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 85).

wątpliwość, o słuszności swoich działań. Owym gwarantem, którego z takim mozołem poszukiwał nie tylko Luter, ale też tłum, miała być wiara doświadczona i na tyle mocna, żeby nie pozostawiała żadnej wątpliwości. Według jego doktryny należy poniżyć się ostatecznie przed Bogiem, wyzbyć się indywidualnej woli, swojej siły i ambicji, aby mieć nadzieję na miłość Stwórcy. Jedynie pod warunkiem całkowitego poddaństwa i uniżenia można dostąpić miłosierdzia Bożego. Teologia Lutra jest daleko bardziej tyrańska i bezduszna niż katolicka, zmusza do uległości, wyparcia się siebie i zniszczenia wewnętrznej osobowości „ja”, a skutki owej nauki były niezwykle dalekosiężne.

Drugi niezwykle wpływowy nurt protestancki wywodzi się od nauk Jana Kalwina jeszcze bardziej radykalnego w swoich poglądach niż Marcin Luter. Podobnie jak niemiecki reformator, Kalwin zwracał się do klasy średniej, zaniepokojonej zmieniającą się sytuacją społeczno-gospodarczą, bojącą się o swoją przyszłość, bezradną wobec nowych nieznanymi sił.

Równie mocno podkreślał wagę samoponizowania i samooddania jako dowodu na wiarę w potęgę Boga, a także bezwolność i bezcelowość działań człowieka – marionetki w rękach zła i dobra.

Kalwin twierdzi, że człowiek nie może się czuć panem samego siebie, w swoim dziele opisuje to następująco: „Nie należymy do siebie, dlatego ani nasz rozum, ani nasza wola nie powinny brać góry w naszych rozmyślaniach i działaniach. Nie należymy do siebie, dlatego nie stawiamy sobie za cel poszukiwania tego, co może być dla nas korzystne według naszego ciała. Nie należymy do siebie, dlatego w miarę możliwości zapomnijmy o sobie i o wszystkich rzeczach, które do nas należą. Przeciwnie, należymy do Boga, dla Niego przeto żyjemy i umieramy. Albowiem tak jak słuchanie samego siebie jest najbardziej pustoszącą zarazą, która prowadzi ludzi do zguby, tak jedyną przystanią zbawienia jest nie znać, ani nie chcieć niczego samemu, ale dać się prowadzić Bogu, który kroczy przed nami”<sup>7</sup>. Kalwin twierdzi, że człowiek sam nie może dążyć do cnoty, gdyż ta powoduje próżność i staje się grzechem. Co więcej, zaprzecza, że dobre uczynki mogą doprowadzić do zbawienia, gdyż jego zdaniem one nie istnieją (tym samym zachodzi tu sprzeczność z ewangelią), a człowiek nie jest w stanie uczynić niczego, co podobałoby się Stwórcy. Jak napisał: „Nie masz chwalebego dzieła człowieczego, które podane surowemu sądowi Boga nie okazałoby się godne potępienia”<sup>8</sup>.

Zwolennikami jego doktryny byli konserwatywni przedstawiciele klasy średniej, ludzie osamotnieni i zatrzwożeni, u których nauka o bezsilności jednostki i płonności jej wysiłków padła na podatny grunt. Nie rekrutowali się z aktywnej grupy kapitalistów czy arystokracji, lecz byli zazwyczaj drobnymi przedsiębiorcami, którym zagrażał kapitalizm. W całkowitej uległości i poniżeniu widzieli sposób na poradzenie sobie z uczuciem bezsilności i znikomości, które zostały im dane wraz z wolnością.

Jednak najważniejszą doktryną kalwinizmu i rdzeniem całego systemu jest nauka o predestynacji, według której Bóg jednym ofiarowuje swoją łaskę, drugich zaś przeznacza na zatrącenie, przesądzając o tym jeszcze przed ich urodzeniem. Człowiek nie jest w stanie nic zrobić, aby to zmienić, gdyż zbawienie ani potępienie nie zależą od dobrych czy złych uczynków, a jedynie od tego, co Stwórca postanowił w swej mądrości. Dodatkowo reformator zaprzecza temu, że

7 Jan Calvinus, *Institutio Christianae religionis*, t. III, c. VII, 1. (cyt. za Erich Fromm, op. cit., s. 93, 94).

8 Ibidem, t. III, c. XIV, 11.

miłość pełni największą i najważniejszą rolę i stojąc w silnej opozycji do starego testamentu, pisze: „Albowiem to, co scholastycy głoszą o pierwszeństwie miłosierdzia przed wiarą i nadzieją – jest jedynie mrzonką chorej wyobraźni...”<sup>9</sup>. Kalwinowski Bóg jest w najwyższym stopniu tyranem, nieprzejawiającym ani miłości, ani współczucia, który jednego zbawia, by drugiego zatracić, a tajemnicą, nad którą nie wolno się zastanawiać, jest to, co nim kieruje przy dokonywaniu wyboru. Owa doktryna doskonale korespondowała z atmosferą tamtego okresu, z poczuciem braku wpływu na swój los, z bezsilnością w uleganiu procesom i zmianom, których się nie rozumie, a które napawają lękiem. Co gorsza, ta nauka dodatkowo je potęgowała i wzmacniała, łącząc się z wiarą w znikomość i płonność ludzkich wysiłków.

Tym samym Kalwin wprowadza i rozpowszechnia zasadę fundamentalnej nierówności ludzi. Zakładając, że społeczeństwo dzieli się na dwie grupy: zbawionych oraz przeznaczonych na wieczne potępienie, reformator zaprzecza temu, że wszyscy zostali stworzeni równi. Kalwiniści uważali się zatem za wybrańców, a wszystkich pozostałych za potępionych. Myślenie takie miało silnie separatystyczne działanie, wiązało się też z głęboką pogardą i nienawiścią do pozostałych ludzi.

Jednocześnie należy położyć olbrzymi nacisk na moralność oraz cnotliwe życie i choć nie da się odmienić swojego losu, to już sama możliwość zdobycia się na ten wysiłek i wytrwania w nim jest znakiem przynależenia do grupy zbawionych. Taka gwarancja była wystarczającym bodźcem do działania dla społeczeństwa przepełnionego lękiem, poczuciem bezsilności, przekonanego o swojej znikomości. Niepewność swych dalszych losów po śmierci była nie do zniesienia, a paniczny strach zaktywował ludzi do niezwykle wzmożonej pracy. Człowiek nie ustawał w wysiłkach nie tylko z powodu ucieczki przed panicznym lękiem, ale też dlatego, że sukces był wskaźnikiem. Fakt, że ktoś działał z zapałem i odnosił sukcesy na różnych polach życia, świadczy o tym, że został wybrany.

Ten wewnętrzny przymus upewniania siebie i innych, że jest się wybrańcem Boga, najefektywniej jak tylko można zaprzęgał ludzką energię do pracy. W efekcie rządu Kalwina w Genewie jawiły się jako czasy pełne podejrzliwości i wrogości każdego wobec drugiego i nie możliwością było odnaleźć ducha braterstwa czy miłości w tym bezdusznym reżimie. Panowała atmosfera podejrzliwości i wrogości, braku zaufania wobec bogatych, okrucieństwa wobec biednych.

Reformacja wprowadzona przez Kalwina i Lutra odcisnęła niezwykle głębokie piętno na społeczeństwie europejskim, a skutki jej oddziaływania widoczne są dziś w postaci współczesnego świata kapitalistycznego. Doktryny kładące duży nacisk na pracę i jej efektywność spowodowały olbrzymi rozwój gospodarczy i przemysłowy. Także osobowość ludzka ewoluowała pod wpływem nowych prądów teologicznych.

Człowiek żyjący u schyłku średniowiecza wyrwany był z porządku i stabilizacji, jaką dawał system stanowy i brak mobilności niemal w każdym zakresie. Jednostka zajmująca ściśle określone i niezmiennie miejsce w społeczeństwie poczuła, czym jest wolność i niezależność, ale jednocześnie przejął ją strach wynikający z izolacji i odosobnienia. Wyłaniając się z tłumu, poczuła swoją odrębność oraz indywidualność. Już nie była z grupą, teraz była sama ze swoim „ja”.

9 Ibidem, t. III, c. XIV, 11.



W symboliczny sposób podobny proces wyodrębniania się, indywidualizacji i budzenia się świadomości własnego bytu opisuje Biblia w księdze Genesis. Mit opowiada o pierwszej parze ludzkiej, żyjącej w idyllicznej krainie, której są nierozzerwalną częścią, którą się opiekują i z której dobrodziejstw mogą korzystać do woli. W pewnym momencie czynnik zła skłania ich do przełamania jedynej bariery, jaka odgradza ich od rzeczywistego świata, tą barierą jest niewiedza. Adam i Ewa decydują się na poznanie dobra i zła, a kiedy kosztują owocu, już nie ma odwrotu. Zdobyli wiedzę o dwubiegunowej budowie świata, odłączyli się od raj, którego wcześniej byli integralnym elementem, zaczęli się chować i ukrywać w obcej już dla siebie przestrzeni, wyodrębnili się ze świata nieożywionego i roślinnego. Przejął ich strach, wolność i świadomość przyniosły bowiem ze sobą drugą stronę medalu – osamotnienie i niepewność. Poczuli, że są nadzy, czyli wytworzyła się w nich świadomość własnego ciała, odłączyli się niejako ze świata zwierząt, które nie są świadome ani swego ciała, ani nagości. Na koniec ukryli się przed Bogiem, a ten jak nigdy wcześniej nie mógł ich znaleźć. Niegdyś byli ze sobą połączeni, Bóg znał ich myśli, oni znali Jego, byli jedni. Po indywidualizacji Adam i Ewa poczuli się odrębnymi istotami, które wstydzą się przed Stwórcą, więc się kryją i osłaniają nagość jakby był im obcy. Wytworzyła się świadomość jednostki, poczucie własnego „ja”.

Nie wiadomo, czy proces, który opisuje Biblia, to było jednorazowe czy jest to cykliczne wydarzenie w ewolucyjnej historii człowieka. Jednak mit ten doskonale ilustruje to, co działo się na przełomie średniowiecza i renesansu w Europie. W jednostce pod wpływem traumatycznych wydarzeń przebudza się świadomość, a za nią idzie dwoistość ziemskiej natury, dobro i zło, nierozzerwalna para. Człowiek otrzymuje wolność, niezależność, możliwość wyboru oraz świadomość, lecz co za tym idzie, także niepewność, brak poczucia bezpieczeństwa i stabilności, w ustawicznie zmieniającym się świecie uświadamia sobie swoją znikomość i kruchość,

Mimo że Europa z dumą dopatruje się swoich nowożytnych korzeni we włoskim odrodzeniu, to jest to prawda tylko w niewielkim stopniu. Rzeczywiście miał on ogromny wpływ na sztukę i literaturę, ale jednak mentalność, umysłowość i duchowość Europy wytworzyły się na podwalinie reformacji.

We wczesnym renesansie pojawiły się dwie drogi, którymi mogło kroczyć wychodzące ze średniowiecznego uśpienia społeczeństwo. Droga wytyczona przez antycznych myślicieli, takich jak Platon, Sokrates czy Arystoteles, za którymi podążyli Leonardo da Vinci czy Michelangelo Buonarroti, uważających człowieka za doskonałe i dumne dzieło Boga. Zaś druga droga to ta, którą wytyczyli reformatorzy pełni urazy, strachu, niepewności i wrogości do świata, do ludzi oraz do nich samych. Droga, na której człowiek uważany był za złego z natury, więc nawoływano go do samoponizowania i upodlenia.

Za sprawą złego duszpasterstwa Kościoła i trudnych warunków ekonomiczno-gospodarczych oraz stosunkowo licznej klasy średniej, do której trafiały owe doktryny, rozwój indywidualizmu w Europie został skierowany na ścieżkę protestantyzmu.

Dalszym efektem tego historycznego zwrotu było powstanie purytanizmu, ruchu religijno-społecznego o niezwykle destrukcyjnej dla ciała i psychiki, zabobonnej, zamkniętej i nierozwojowej doktrynie. Mimo że ruch ten rozwinął się długo po narodzinach reformacji, był jej bezpośrednim efektem i niezwykle mocno zakorzenił się w świadomości i mentalności społeczeństwa europejskiego, a walka z jego przełamaniem trwa do teraz.

Nie można jednak niedoceniać roli nauk protestanckich w dziele budowy kapitalizmu, formowaniu się nowoczesnego poczucia obowiązku oraz rodzenia się indywidualizmu. Teraźniejszość, choć wybudowana w trudzie i bólu poprzednich pokoleń, daje ogromne możliwości rozwoju, samorealizacji i spełnienia. Powróciło utracone poczucie dumy i godności, a nawet powstało przekonanie, że człowiek jest najinteligentniejszą formą życia w kosmosie.

Dziś ludzkość zaprzęgnięta jest do pracy nie przez strach o swoje losy po śmierci czy też inną religijną doktrynę, teraz jest niewolnikiem własnego ego, które karmi się pragnieniami i ambicją. Proces indywidualizacji zapoczątkowany w Europie 700 lat temu w dalszym ciągu trwa, jednostka coraz mniej jest związana nawet ze swoim najbliższym otoczeniem, nie utrzymuje kontaktów z sąsiadami, rozluźniła więzy rodzinne, a ojczyzną jest dla niej cały świat. Zainteresowanie człowieka skupia się coraz bardziej na własnym wnętrzu, a przedmiotem eksploracji i poznania stają się kolejne sfery jego osobowości: ego – niższe ja, nadświadomość – wyższe ja, podświadomość, animus i anima, strefy cienia czy przestrzenie astralne. Kolejne rejony mikro- i makroświata otwierają się przed człowiekiem i zdają się nieograniczone, niemożliwe do poznania i zrozumienia.

Trudno przewidzieć, w jakim kierunku ewoluuje ludzkość i czy kiedykolwiek zapewni sobie bezpieczeństwo, spokój i raj na ziemi, nie składając przy tym w ofierze swojej wolności i indywidualności.

## BIBLIOGRAFIA

- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemińscy, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Machiavelli N., *Księżę. Rozważania nad pierwszym dziesięcioleciem historii Rzymu Liviusza*, tł. oraz wstępem opatrzył K. T. Toeplitz, PIW, Warszawa 1994.
- Gervaso R., *Borgiowie*, przeł. J. Perlin, Książka i Wiedza, Warszawa 1988.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, PIW, Warszawa 1998.

**JOANNA STACHOWIAK**

**WYPRAWA W REGIONY WIELKIEJ HEREZJI**

Praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. Michała Woronieckiego

**GDAŃSK 2012**

## WSTĘP

Twórczość Brunona Schulza nieprzerwanie zdumiewa mnie swoją doskonałością, bezkresem głębi, mądrością alogicznych wizji sennych i szeregu innych zgodności przeciwieństw. Jestem bezsilna wobec magicznych właściwości dzieł tego artysty, ulegam urokowi ich charakterystycznej, bogatej atmosfery. Dlatego zgłębianie i analizowanie ich treści jest dla mnie bezcenne, co w konsekwencji stało się powodem wyboru podjętego przeze mnie tematu. Prezentowany tekst stanowi wgląd w szczególnie interesujący dla mnie obszar twórczości Schulza, dotyczący sposobu ukazania kobiety oraz relacji łączących ją z mężczyzną. *Xięga batwochwalcza* jest dziełem, które najpełniej wyraża zainteresowanie Schulza tym zagadnieniem, toteż stanowi ono punkt wyjścia dla wniosków oraz źródło informacji niezbędnych do próby zgłębiania podjętego przeze mnie tematu. Regiony Wielkiej Herezji są obszarem bardzo rozległym, dlatego proponuję wyprawę w pewien niewielki fragment tego niezwykłego miejsca. W innym przypadku zmuszona byłabym jedynie przemknąć przez niecierpiące uproszczeń, bezcenne obszary Schulzowskiej filozofii. Wybierzmy się zatem na daleki spacer, podczas którego spokojnie można się oddać przyjemności zgłębiania wybranego tematu, który dotyczy Schulzowskiej filozofii, a w szczególności zagadnienia kobiety i relacji łączących ją z mężczyzną.

Zainteresowanie twórczością Schulza dotyczy w znacznej mierze prac plastycznych, dlatego w pierwszym rozdziale uwzględniłam próbę określenia stylu oraz informacje dotyczące technik, w jakich powstawały jego dzieła plastyczne (spośród których uwagę przykuwa zwłaszcza nietypowa technika cliché-verre, którą posłużył się Schulz, tworząc *Xięgę batwochwalczą*).

Rozdział drugi stanowi opis i analizę treści tego dzieła. Przedstawiam w nim bohaterów „Xięgi” i sytuacje, w których biorą udział, oraz wskazuję, jak sceny te obrazują sposób, w jaki Schulz postrzega kobiety. W ich wizerunkach zogniskował cechy, takie jak wyniosła władczość, siła, intensywna zmysłowość. Dlatego obrazy te przypominają gorączkowe, chorobliwe wizje senne o wyraźnej atmosferze erotycznej, pobrzmiewające echem liryzmu. Wskazuję na to, jak istotne dla twórczości Schulza jest zagadnienie mitu, czyniące z tych obrazów nie tylko wybrzmiewające gorącą pasją wspaniałe wykwyty twórczości plastycznej autora, ale także przejaw głębokich myśli, będących częścią nieprzecenionej Schulzowskiej filozofii, a zatem także niespotykanej, bogatej osobowości autora.

Analiza tego zagadnienia nieuchronnie prowadzi do refleksji na temat twórczej prawdomówności Schulza. Dlatego ostatni rozdział ukazuje autentyczność, której nie sposób nie dostrzec, poznając chociażby nieliczne informacje na temat biografii artysty. Zatem w rozdziale trzecim przedstawiam sposób, w jaki następuje sprzężenie twórczości plastycznej i literackiej z życiem Schulza. Wskazuję podobieństwa, opisując relacje łączące Schulza z kobietami, przez co staje się widoczny obraz nieprzeciętnej osobowości artysty.

## SPIS TREŚCI

### Wstęp

### Wprowadzenie

### Rozdział 1

#### 1.1 Drapografia

#### 1.2 Inne techniki, którymi posługiwał się Schulz

#### 1.3 Próba określenia stylu

#### 1.4 Odniesienia do wcześniejszych epok

### Rozdział 2

#### 2.1 Mityzacja rzeczywistości

#### 2.2 Odczytywanie *Xięgi*

#### 2.3 O kim opowiada *Xięga batwochwalcza*

#### 2.4 Kobieta według Schulza

#### 2.5 Czarne pończochy i pantofle z kokardami – czyli fetysyzm według Schulza

### Rozdział 3

#### 3.1 Między pozorem prowokacji a szczerością spowiedzi

#### 3.2 Twórcza prawdomówność

#### 3.3 Kobiety w życiu Schulza

### Zakończenie

### Bibliografia

Analiza twórczości Schulza, jakiej dokonałam w tej pracy, inspirowała do przemyśleń i wniosków wskazujących na przypisywany artyście „wysoki gatunek reakcji na świat”<sup>1</sup>, co w efekcie objawia się bogactwem Schulzowskiej filozofii. Myśli najlepszego gatunku, a także doskonała jakość twórczości Brunona Schulza stanowią dla mnie przeciwwagę dla pospolitości i banalności zalewających mnie zewsząd tandetnych przejawów wszechobecnej niskiej kultury XXI wieku.

## WPROWADZENIE

„Wielki artysta ma to do siebie, że – z którejkolwiek strony go oglądamy – wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy”<sup>2</sup>. Nie sposób odmówić racji temu stwierdzeniu, które o Schulzu sformułował krytyk literacki Artur Sandauer. Bruno Schulz był artystą, który poprzez swoją twórczość, w sposób zdumiewający i zachwycający wyrażał swe wielkie fascynacje zagadnieniami, które zgłębiał z wiernością, oddaniem i nie bez uwielbienia. Dzięki temu był twórcą wspaniałych dzieł, które zgodnie wyrażały tę samą, fascynującą Schulzowską filozofię, bez względu na to, w jakiej dziedzinie sztuki decydował powziąć działania. Znany na całym świecie jako jeden z najwybitniejszych polskich twórców literatury międzywojennej, „czarodziej słowa”, autor znakomitych opowiadań zawartych w dwóch zbiorach: *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*, był przede wszystkim wybitnym plastykiem, dającym liczne dowody swojego niezaprzeczalnie wielkiego talentu w rysunkach, grafikach i malarstwie. Zatem dzieła Schulza, niezależnie od tego, jakim sposobem zostały wykonane, stanowią wariant jednego z kilku niezmiennie fascynujących artystę zagadnień, spośród których w szczególności jaskrawy sposób przedstawiony jest temat kobiety. Schulz ukazuje sposób, w jaki postrzega kobietę, relacje łączące kobietę i mężczyznę oraz nierozłącznie związaną z tym erotykę. Temat ten ma swój początek w niezmiernie ważnym dla artysty zagadnieniu dotyczącym dzieciństwa, czasu mitycznego. Głównym bowiem ośrodkiem, wokół którego budował swoją filozofię, a następnie dawał jej wyraz w twórczości, była idea powtórnego dzieciństwa, nazwana przez Schulza „genialną epoką”. Polegała ona na osiągnięciu dojrzałości do dzieciństwa, do stanu, w którym wyzwolona z bezdusznej dosłowności i przewidywalności wyobraźnia zadaje cios realności, mity degradują rzeczywistość, która w efekcie odkrywa przed Schulzem wybujałe, magiczne swe wnętrza – „regiony wielkiej herezji”<sup>3</sup>. Uosobieniem tej magii jest ojciec Schulza – Jakub. Natomiast czas, w którym zabrakło ojca, czas wykraczający poza okres panowania magii, to rzeczywistość matki, która niesie ze

1 Tę zaletę Schulza dostrzegła Zofia Nałkowska w prozie „pełnej dziwności, głęboko własnej”, o czym pisze w *Dziennikach* z dnia 16 stycznia 1934 roku. Cyt. w: *Aneks*, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał, opracował, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 152.

2 Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana* (Rzecz o Brunonie Schulzu), [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Kometa, Kraków 1957, s. 16.

3 Określenie to umieścił Schulz w opowiadaniu *Manekiny*, w zbiorze *Sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz, op. cit., s. 64.

sobą rozsądek, rzeczowość, rozwagę. Ale przede wszystkim wnosi także wątek kobiecy. Skutkiem tego jest przeniesienie mistycznych aspiracji Schulza, wywiedzionych z czasu obecności ojca, na grunt relacji łączących kobietę i mężczyznę. Daje temu wyraz najdobitniej w cyklu grafik zatytułowanym *Xięga bałwochwalcza*. Głównie więc na podstawie tego dzieła możliwe jest zgłębianie wybranego przeze mnie zagadnienia. Kobieta to temat niezmiernie istotny dla Schulza, czemu dawał liczne dowody w swoim życiu, a zatem i w twórczości, była ona bowiem bardzo osobista, autentyczna, była rezultatem „użytkowania twórczo”<sup>4</sup> otaczającej artystę rzeczywistości. To właśnie ów magiczny czas „genialnej epoki” przyniósł pierwsze przypuszczenia o istnieniu tajemnicy kobiecego magnetyzmu, zmysłowości, „tajemnic dręczących i upojnych”<sup>5</sup>. Wtedy na stronach *Księgi* – starych gazet, prospektów, reklam, czyli niepotrzebnego szpargału zawierającego jednak całą esencję dzieciństwa – odnajduje Schulz postać „cynicznej i przewrotnej”<sup>6</sup> Magdy Wang, zachęcającej do kupna fluidu z łabędziem będącego balsamem na wszelkie schorzenia; a także wizerunek Anny Csillag, „apostołki włochości”<sup>7</sup> reklamującej środek na porost włosów. Bez wątpienia były to wyobrażenia kobiet silnych, nieprzeciętnych, o nadzwyczaj wyrazistym wizerunku, hipnotyzujących swoją niezależnością oraz niewątpliwie osobiwą zmysłowością.



Anna Csillag

Ponadto duży wpływ na Schulzowski stosunek do kobiet miała służąca w domu Schulzów Rachela<sup>8</sup>, bohaterka opowiadań i scen przedstawianych w grafikach, gdzie Schulz nadał jej współbrzmienie z pierwowzorem imię Undula, w prozie zaś – Adela. Była to towarzysząca mu przez całe dzieciństwo, piękna, pewna siebie kobieta, której nie wyróżniała jednak inteligencja.

4 Jerzy Ficowski, Słowo wstępne, [w:] Bruno Schulz, *Księga Listów*, Kraków 1975, s. 12.

5 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* [w:] *Sklepy...*, op. cit., s. 93.

6 Bruno Schulz, *Księga*, [w:] *Sklepy...*, op. cit., s. 146.

7 Ibidem, s. 139.

8 Jerzy Ficowski, *Słowo o Xiędze Bałwochwalczej*, [w:] Bruno Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 48.



Kiedy mały Bruno pozostawał pod jej opieką, była dla niego bezwzględna, karcąca i niepobłażliwa; zajęta prowadzeniem domu, a może przede wszystkim romansami i flirtowaniem, nie poświęcała chłopcu uwagi, odnosiła się do niego z ignorancją. Nie sposób nie zauważyć wpływu tej postaci na późniejszy rozwój Schulzowskiego masochizmu, który jednak, jak sam przyznawał, był mało istotną częścią jego osobowości<sup>9</sup>. W konsekwencji poznania takich właśnie postaci kobiet, będących źródłem młodzieńczych fascynacji, przedstawia Schulz w swojej twórczości obraz kobiety silnej, niezależnej, wyniosłej, ale nade wszystko – niezmiernie zmysłowej, emanującej erotyzmem. Najpewniej są to cechy składające się na moc kobiety, wobec której mężczyzna jest bezsilny, uległy niezależnie od własnej woli. Wskutek tego czuje pewną niechęć i pogardę dla tejże słabości. Toteż wydawać się może, że przez tę zdradę duchowych, intelektualnych ambicji, która dokonuje się poprzez zwrócenie się ku sferze doznań zmysłowych, mężczyzna czuje niechęć także do sprawczyni owej słabości, co paradoksalnie nie wyklucza uwielbienia. Świadome poddawanie się działaniu tego mechanizmu rządzącego relacjami między kobietą a mężczyzną rodzi bowiem poczucie masochistycznej przyjemności. Wobec tego jest to sytuacja, w której: „Poniżenie staje się zadośćuczynieniem. Toteż nieporozumieniem jest, wynikłym zapewne z nader powierzchownej diagnozy, przypisywanie Schulzowi myzoginizmu. Rzecz się ma odwrotnie: mamy do czynienia z sakralno-orgiastycznym kultem kobiety, który dzięki masochizmowi artysty staje się ubóstwieniem, a raczej – *ubestwieniem*, że użyjemy tu neologizmu, dobitniej ukazującego zabarwienie i intensywność istoty rzeczy”<sup>10</sup>.

Kontynuując myśl Jerzego Ficowskiego, można powiedzieć, że *Xięga bałwochwalcza* jest zapisem misteriów, w których „Chory Eros (...) wgnieciony w nielitosne jarzmo pierwotnych instynktów wrogiej płci, składa u jej stóp całopalenie swego tętniącego serca”<sup>11</sup>. Jest w tym cytacie kwintesencja nastroju, struktury emocjonalnej treści *Xięgi bałwochwalczej*.

Podejmowanie próby zgłębienia jakiegokolwiek zagadnienia dotyczącego twórczości Brunona Schulza nierozłącznie wiąże się z poznaniem postaci Jerzego Ficowskiego – najwybitniejszego znawcy twórczości tego artysty, a przede wszystkim krytyka miłującego, jak sam siebie określił. Ten wielkiej klasy prozaik, poeta, tłumacz z wielu języków, znawca kultury cygańskiej, był prawdopodobnie największym i najwierniejszym „schulzofilem”<sup>12</sup>. Nie zdążył poznać Schulza osobiście, niemniej oddał niemalże całe swoje życie, by poznać go poprzez to, co po nim pozostało. Tym samym umożliwił to innym, odkrył niejako przed innymi „schulzofilami” niezliczoną mnogość informacji dotyczących dzieła i życia wielkiego artysty. Znajdziemy dowód tych poszukiwań nawet w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej, która odnotowała wizytę Ficowskiego w dniu 18 września 1951 roku, której celem było odebranie posiadanej przez pisarkę teki zawierającej grafiki Schulza<sup>13</sup>. Najpewniej był to egzemplarz *Xięgi bałwochwalczej*. Niestrudzenie gromadził bezcenne wiadomości, czerpane z różnych źródeł: zawarte we wspomnieniach osób

9 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992, s. 27.

10 Jerzy Ficowski, *Słowo...*, op. cit., s. 24.

11 Artykuł Artura Lauterbacha, *Talent w ukryciu – O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740, [cyt. w:] Jerzy Ficowski, *Słowo o „Xiędze Bałwochwalczej”*, [w:] Bruno Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 13.

12 „Schulzofil”, „schulzologia” czy niewymieniona przeze mnie „schulzlandia” to neologizmy autorstwa Jerzego Ficowskiego, które umieszczał w tekstach o Schulzu.

13 Zofia Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*, Warszawa, 2000, s. 343.

znających osobiście autora *Sklepów cynamonowych*, z ocalałych listów, fotografii, odnalezionych dokumentów czy wreszcie dzieł wybitnego twórcy, które później opisywał w swoich licznych książkach. Jego bezcenna praca niewątpliwie przyczyniła się do tego, że możemy dziś tak dogłębnie poznać postać Brunona Schulza wraz z całym bogactwem jego twórczości, filozofii czy wreszcie całej „schulzologii”. Zatem, zgodnie z propozycją Jerzego Ficowskiego, „strzegąc się symplicystycznych zapędów spróbujmy odprawić ceremonię...”<sup>14</sup>.

Twórczość Schulza ma niepojęte właściwości, pozwalające wręcz odważnie porównać zgłębianie jej do pewnego rodzaju modlitwy. Wobec tego należy odprawić ceremonię odczytywania magii w jego twórczości, poddać się jej działaniu. Nadmiernie analityczne podejście nieuchronnie prowadzi do niepożądanych symplifikacji, zatem objaśnienia, rozkładanie twórczości na czynniki podstawowe, a w następstwie tego wyciąganie prostych wniosków i podsumowań zagrażają demitologizacją utworów. Dzieła tego artysty cechują się doskonałością, treść zamyka się w idealnej formie, która nie domaga się przetwarzania ani adaptacji, takie działania bowiem dają w efekcie jedynie uduchowione, niepotrzebne wręcz imitacje pierwowzoru, który sam w sobie jest idealny i nie wymaga zmian ani nowych wcieleń. Niemniej twórczość ta nieprzerwanie oddziałuje na odbiorcę z tak wielką mocą, że nierzadko bywa inspiracją. Schulz inspiruje do dziś, co potwierdza chociażby spektakl *Genialna epoka. Szkice z Brunona Schulza*, którego premiera miała miejsce 1 kwietnia tego roku w teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Warto także wspomnieć o spektaklu w Teatrze Okazjonalnym w Sopocie, który wystawiano w 2010 roku. *Infantka* to sztuka, której autor – Jacek Krawczyk czerpał inspirację ze scen przedstawionych w *Xiędze bałwochwalczej*<sup>15</sup>. Poza tym do twórców czerpiących z dzieł Schulza zaliczają się także bracia Stephen i Timothy Quay, których animacje charakteryzujące się pewnego rodzaju mrocznym, dziwnym nastrojem, m.in. *The street of Crocodiles (Ulica Krokodyli)*, cieszą się dużą popularnością. Jednakże moim zdaniem proza, z której zaczerpnięto pomysł na tę animację, jest w istocie tak plastyczna i samowystarczalna, że nie wymaga obrazowania jej w żaden sposób (nie licząc ilustracji autorstwa samego Schulza). Niezmiernie do tych wniosków prowadzi także próba krytyki utworu zamieszczonego na płycie *Mizrach*, upamiętniającej koncert zorganizowany w 2007 roku przez Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. Muzycy z zespołu Ścianka w bardzo charakterystyczny, mroczny sposób przedstawiają w tym utworze fragment opowiadania *Noc lipcowa z Sanatorium pod Klepsydrą*. Należy wspomnieć także o ekranizacji prozy Schulza, której podjął się Wojciech Jerzy Has, reżyserując w 1973 roku film *Sanatorium pod Klepsydrą*. Film ten spotkał się z dużym zainteresowaniem i dobrą krytyką, o czym świadczy chociażby opinia, że dzieło Hasa „urzekła jakby chorobliwą, przedśmiertną barwnością” i jest to „jeden z najpiękniejszych wizualnie i najbardziej oryginalnych filmów polskich”<sup>16</sup>. Jednakże mam nieodparte wrażenie, że to niestety kolejny przykład uduchowienia Schulza zmuszający do powtórzenia wniosku, że jego

14 Jerzy Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986, s. 10.

15 Informacje pochodzą ze strony internetowej: [kultura.wp.pl/title,Premiera-spektaklu-Infantka-Teatru-Okazjonalnego,wid,11216573,wydarzenie.html](http://kultura.wp.pl/title,Premiera-spektaklu-Infantka-Teatru-Okazjonalnego,wid,11216573,wydarzenie.html)

16 Cytat Jana Słodowskiego zamieszczony na stronie internetowej: [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz\\_sanatorium\\_has](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_sanatorium_has)

doskonale dzieło nie wymaga interpretacji, a tym bardziej nadinterpretacji. Niemniej tych kilka przytoczonych przykładów jest dowodem na to, że twórczość Brunona Schulza jest wciąż aktualna i bynajmniej nie traci swej świeżości, atrakcyjności ani, co najważniejsze, wartości.

## ROZDZIAŁ 1

### 1.1 Drapografia

Sposób, w jaki Schulz tworzył grafiki wchodzące w skład *Xięgi batwochwalczej* nie należy do najpopularniejszych i często stosowanych technik graficznych. Cliché-verre jest dość nietypową metodą, pozwalającą na uzyskanie efektu zbliżonego do grafiki wykonanej za pomocą miedziorytu. Chcąc poznać sposób, w jaki Schulz stawiał bezlik śmiałych kresek, łączących się coraz gęściej w bezmiar ciemnych głębi, sięgnijmy do fragmentu listu adresowanego do Zenona Waśniewskiego, zaprzyjaźnionego z Schulzem grafika. W liście tym Schulz opisuje sposób, w jaki wykonywał swoje prace graficzne: „Metoda, którą się posługuję, jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. cliché verre – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jako negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także”<sup>17</sup>. Co ciekawe, szklana płyta będąca negatywem *Odwiecznej baśni (I)* pękła, a mimo to autor postanowił nadal używać jej do tworzenia kolejnych egzemplarzy tej grafiki. Świadczy o tym widoczna na nich linia pęknięcia szklanej płyty<sup>18</sup>.

Jan Gondowicz przypuszcza, że znajomość tej, wynalezionej w połowie XIX wieku we Francji, techniki wyniósł Schulz z pobytu w Wiedniu. Wspomina także o tym, że cliché-verre nie zalicza się do szlachetnych technik graficznych, co więcej: „Niektórzy, nie bez słuszności, wręcz odmawiają jej miana techniki graficznej” ze względu na to, że uzyskiwanie kopii nie wymaga użycia matrycy, farby drukarskiej ani prasy, a jedynie pokrytej farbą płyty szklanej oraz światłoczułego papieru pozytywowego. Ponadto przedstawia kilka informacji na ten temat:

„Współczesny francuski podręcznik technik graficznych poleca pracę na białym zamalowanej płycie, leżącej na podkładce z czarnego aksamitu. Otrzymuje się więc czarny rysunek na białym tle, a po naświetleniu także negatyw. Jeden z pierwszych użytkowników tej techniki, Camille Corot, uzyskiwał świetne malarskie efekty przy pomocy tamponów z rozcieńczalnikiem i ułamanych patyczków. Wynik przypominał do złudzenia akwatintę, gdyż możliwy jest wieloetapowy retusz płynną emulsją”<sup>19</sup>. Schulz jednak nie korzystał z tych możliwości, ani ułatwiając

<sup>17</sup> Bruno Schulz, *Księga listów*, Kraków 1975, s. 37.

<sup>18</sup> Jan Gondowicz, Schulz, Kielce, 2006, s. 22.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 20.

tworzenie rysunku na białej farbie, odsłaniając czarne tło, ani poszukując malarskich efektów. Pozostawał wierny stawianiu kresek cienką igłą, co dawało efekt miedziorytu. Poprzestawał na wydrapywaniu czerni, które na negatywie jawiły się jako biel. Zatem nie bez przyczyny zaprzyjaźniony z Schulzem Stanisław Ignacy Witkiewicz nadał tej technice wymyśloną przez siebie nazwę „drapografia”<sup>20</sup>.



Bruno Schulz,  
*Odwieczna baśń (I)*

### 1.2 Inne techniki, którymi posługiwał się Schulz

Schulz nie poprzestawał na posługiwaniu się tą wyszukaną techniką, wykonywał swoje prace plastyczne także innymi metodami. Wśród nich znajdziemy liczne rysunki ołówkiem na papierze. Jako przykłady mogą posłużyć rysunki: *Dwaj mężczyźni u stóp nagiej kobiety*, *Adoracja pantofelka (Trzy kobiety i mężczyzna)*, *Kobieta i pochylony starzec* czy *Mężczyzna między dwiema nagimi kobietami przy stole* (co ciekawe, ten ostatni z wymienionych rysunków powstał na papierze o barwie róż indyjski). Te przykłady stanowią jedynie nikłą część niezliczonej ilości rysunków, które Schulz tworzył przez całe życie. O nieprzebranej mnogości rysunków świadczy choćby opisany przez Ficowskiego wygląd pokoju Stanisława Weingartena, przyjaciela Schulza i miłośnika jego twórczości: „Jego pokój w drohobyckim mieszkaniu był cały od sufitu niemal aż do podłogi obwieszony rysunkami i grafikami Schulza. Przeniesiony służbowo do Lwowa (ok. 1927 r.) zamieszkał tam w odnajętym sublokatorskim pokoju, gdzie Schulz czasem u niego bywał. „«Pokój jego – wspomina ówczesna sąsiadka – tonął cały w szkicach i obrazach Schulza». Po paru latach przeprowadził się do Łodzi (...) Jego pokój «był dosłownie wytapetowany rysunkami Schulza». Córka właściciela mieszkania, w którym Weingarten wynajmował pokój, wspomina: «Niezwykłość pokojów polegała na tym, że były one galerią przedziwnych obrazów»”<sup>21</sup>. Co ciekawe dodaje także, że były wśród nich nieznanne dziś ilustracje do książki

<sup>20</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 163.

<sup>21</sup> Jerzy Ficowski, *Okolice...*, op. cit., s. 24.

*Sklepy cynamonowe*. Rysunki piórkami to w głównej mierze ilustracje do książki *Sanatorium pod Klepsydrą*, przykład to praca nosząca tytuł *Atak na willę Bianki*, będąca ilustracją do opowiadania *Wiosna*. Natomiast grafika zatytułowana *Święto bałwochwalców* jest przykładem posługiwania się metodą heliografiury, która polega na otrzymywaniu reprodukcji techniką druku wklęsłego, z form przygotowanych sposobem fotochemicznym, bez użycia rastra. Poza tym wymienić można także gwasz, czyli obraz malowany farbą wodną z domieszką kredy lub bieli, nadającej jej właściwości kryjące. Za przykład weźmy pracę *Kobieta z pejcem i trzech nadzy mężczyźni*. Ponadto artysta używał też akwareli, a także malował obrazy farbami olejnymi, jednakże te zaginęły bezpowrotnie w czasie II wojny światowej. Zachował się jedynie obraz, któremu tytuł *Spotkanie* nadał antykwariusz, do którego trafił ten malarski unikat<sup>22</sup>.

### 1.3 Próby określenia stylu

Na próżno podejmuje się próbę odnalezienia stylu, który odpowiadałby specyfice twórczości plastycznej Schulza. Nie sposób bowiem dopasować ją do jakiegokolwiek nurtu w sztuce, a chociażby do współczesnych artystów prądów. W jego twórczości na próżno szukać przejawów surrealizmu, ekspresjonizmu, abstrakcjonizmu. Jednak jako człowiek inteligentny i wykształcony, wrażliwy i ceniący sztukę, nie pozostawał obojętny na wiedzę z zakresu całej historii sztuki, także tej wówczas najnowszej. Dlatego można powiedzieć o pewnego rodzaju kubizowaniu w geometrycznych uproszczeniach widoku miejskiego. Jako przykład weźmy jedyny znany obraz olejny Schulza – *Spotkanie*. Jednakże nie można powiedzieć, że jego twórczość zalicza się do nurtu kubizmu. Nie jest też ekspresjonistyczna, choć jego drapieżnym, stanowczym kreskom nie sposób odmówić ekspresji, tworzą bowiem obrazy cechujące się intensywnością emocji, spotęgowaną siłą wyrazu. Najpewniej jedynie słuszne jest jak zwykle trafne określenie najwybitniejszego znawcy Schulza, Jerzego Ficowskiego, który pisze o artyście – „*samoswój*”<sup>23</sup>. Niepodobna nie zgodzić się z tą opinią. Twórczość Schulza jest bardzo autentyczna, szczerą, osobista. Takie cechy skłaniają do poszukiwania własnego stylu, stanowiącego indywidualną formę wyrazu. Nie znaczy to, że Schulz był nowatorskim grafikiem, poszukującym świeżych rozwiązań, dających początek jakiemuś niespotykanemu wcześniej stylowi. Przeciwnie, czerpał ze stylistyki dzieł twórców z wcześniejszych epok. Dlatego „Niejeden odesłałby chętnie *Xięgę* do lamusa”<sup>24</sup>, gdyż zawarte w niej grafiki były „niemodne”, Schulz nie dążył do przełamujących konwencje innowacji w zakresie środków wyrazu, co więcej, był odporny na wpływy najnowszych wówczas prądów w sztuce. Pozostawał wierny swojemu własnemu stylowi, który inspirowany był twórczością docenianych przez Schulza „antenatów” stylu. Paradoksalnie właśnie te nawiązania do wcześniejszych epok, tym samym nieuleganie nowym trendom w sztuce, sprawiły, że twórczość plastyczna Schulza była wówczas nietypowa, innowacyjna. Odniesienia do dawnych tradycji okazały się dla sztuki dwudziestolecia nietradycyjne. Nawiązania te nie były przypadkowe,

<sup>22</sup> Jerzy Ficowski, *Regiony...*, op. cit., s. 179.

<sup>23</sup> Jerzy Ficowski, *Słowo...*, op. cit., s. 10.

<sup>24</sup> Ibidem.

znajdują swoje uzasadnienie w intencji przedstawienia tematu; pełnią funkcję zarówno hieratyzowania przedstawień kobiety, jak i przywrócenia dawnej dostojności, przeciwstawionej dręczącej Schulza nowomodnej tandecie i tanioci. W jaki sposób przebija w *Xiędze* styl dawnych epok?

### 1.4 Odniesienia do wcześniejszych epok

W pracach Schulza nie brak odniesień do dawnych epok. Występują w nich liczne elementy przywodzące na myśl niewspółczesny autorowi styl. Wśród nich znajdziemy właściwe stylowi wcześniejszych epok fryzury kobiet, pozy, w jakich zostały ukazane, a także elementy architektury i wystroju przedstawionych wnętrz, zdobione meble – głównie ozdobne łoża. Liczne, świadomie zastosowane anachronizmy podkreśla Schulz, używając do produkcji grafik i rysunków barwionych arkuszy papieru, pożółczanych w celu ich „postarzenia”<sup>25</sup>.

Nie sposób odmówić pewnych podobieństw Schulzowskich wizji z wyobrażeniami z obrazów belgijskiego malarza Felicien Ropsa, który tworzył w drugiej połowie XIX wieku. Wprawdzie dzieła obu artystów przedstawiają podobne elementy: kobietę – wyniosłą kusicielkę, ubraną jedynie w czarne pończochy i takie też pantofelki, która skutecznie uwodzi nawet mężczyznę duchownego, porażonego jej doskonałością i ulegającego jej magnetyzmowi. Widzimy ten sam motyw wielkiej świętej księgi, symbol mistycznej wiedzy, którą przysłała kobieta, wnosząca wartości zgoła odmienne, związane z cielesnością, doznaniem zmysłowymi. Jednakże twórczość obydwu artystów różni się niepomniernie w wymowie, osiąga zgoła inny charakter wypowiedzi.



Felicien Rops, *Pornocrates*

<sup>25</sup> Jan Gondowicz sugeruje, że Schulz używał do produkcji grafik gotowego, barwionego w masie papieru pozytywowego, przeciwstawiając tę teorię przypuszczeniom znawczyni grafiki Schulza Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak o farbowaniu odbitek w zażółcającym medium – kawie lub herbacie. Jan Gondowicz, op. cit., s. 22.





Felicien Rops, *Kuszenie św. Antoniego*



Bruno Schulz, *Xiegi batwochwacza (I)*

Także porównania z twórczością Francisca Goi czy Henriego de Toulouse-Lautreca są tylko powierzchowne. Można doszukać się pewnych podobieństw, weźmy chociażby te iście Goyowskie twarze mężczyzn. Łączy je także klasyczna poza kobiet, jaką przybrała wcześniej chociażby Maja z obrazów autorstwa tego artysty, a także Madame Recamier w obrazie Davida oraz wiele innych pełnych gracji i dostojności kobiet przedstawianych w tej półleżącej pozycji przez malarzy wcześniejszych epok. Zdaniem krytyka Artura Lauterbacha opisane przeze mnie porównania prac Schulza z twórczością wymienionych artystów są chybione. Daje temu wyraz w artykule *Talent w ukryciu – o grafikach Brunona Schulza*, który ukazał się w 1929 roku w lwowskiej „Chwili”: „Chciano twórczość Brunona Schulza wywieść z Ropsa, Lautreca czy Goi,

ale zdaniem moim paralele tego rodzaju chromają na obydwie nogi. Można by co prawda znaleźć niektóre zewnętrzne oddźwięki tych plansz z «Caprichos» ale prace hiszpańskiego torera tryskają życiem i siłą, są pełne płomiennej pasji i nienawiści, a są dźwięczącym tętnem myśli i uczuć całego narodu – a tutaj mamy przed sobą typ sensytywnego marzyciela, wizjonera snów gorączkowych, (...) w istotnym sednie swej twórczości jest Schulz artystą na wskroś samorodnym i niezależnym”<sup>26</sup>.

## ROZDZIAŁ 2

### 2.1 Mityzacja rzeczywistości

Mityzacja rzeczywistości<sup>27</sup> to zagadnienie ważne nie tylko ze względu na swoje filozoficzne i artystyczne wartości, ale także przez wzgląd na to, że stanowi ono punkt wyjścia dla wniosków niezbędnych do interpretacji ogółu Schulzowskiej twórczości. Mit jest w dziełach tego artysty zagadnieniem bardzo istotnym, a dzięki różnorodności interpretacji motyw ten rozgałęzia się, prowadząc jednak do spokrewnionych ze sobą konkluzji. Biorąc pod uwagę te „odgałęzienia”, które nawiązują bezpośrednio do opisywanego przeze mnie obszaru Schulzowskiej twórczości, podejmę jedynie częściowo temat obecności mitu w jego dziełach.

Wymienione w poprzednim rozdziale tytuły grafik egemplifikują zastosowanie konkretnych odniesień do klasycznych mitów. Są nimi imiona, które Schulz nadawał bohaterkom *Xiegi*. Choć rozpoznać wśród nich można twarze znanych Schulzowi drohobyczanek<sup>28</sup>, dzięki tytułom: *Panna Hestia*, *Undula wieczysty ideał* czy *Mademoiselle Circe*, tożsamość tych postaci ulega pewnemu uogólnieniu, stają się uniwersalne, symbolizują istnienie kobiety w ogólnym sensie. Zatem istota ich ulega zmitologizowaniu. Sceny z grafik przedstawiają kobietę i mężczyznę biorących udział w odradzającym się ponownie micie, „odwiecznej baśni”. Przeciwnie sytuacji, które mają miejsce każdego dnia, stają się inkarnacją pierwotnych mitów, rytuałów istnienia, nawiązują do archetypów. Zagadnienie mityzacji skłania do przypuszczeń o wielowarstwowej strukturze rzeczywistości, nie wzbudza wątpliwości supozycja, że obraz rzeczywistości (czy w dalszej kolejności – kobiety) nie jest tylko powierzchowną formą, ale punktem wyjścia dla treści osuniętych nieco głębiej w obraz, który jako pierwszy jawi się naszym oczom i świadomości, z całą swą oczywistością formy.

<sup>26</sup> Artura Lauterbach, *Talent w ukryciu...*, op. cit., s. 13.

<sup>27</sup> W eseju pt. „Mityzacja rzeczywistości” Schulz przedstawia szczegółowo ideę dążenia do pierwotnego sensu. Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, „Studio” 1936, nr 3–4, [przedruk w:] Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, red. H. Kosienkowska, Lublin, 2000, s. 11.

<sup>28</sup> Jerzy Ficowski podaje, że w grafikach z *Xiegi* odnaleźć można twarze drohobyczan, są wśród nich m.in. Mila Lustig, Tynka Kupferberg, Fryderyka Wagnerówna, a także Mundek Pilpel i Stanisław Weingarten – najbliżsi przyjaciele artysty. Jerzy Ficowski, *Słowo...*, op. cit., s. 50.

Proza Schulza po brzegi, o ile takie istnieją, jest wypełniona opisami zjawisk i sytuacji, które nie stanowią nic nadzwyczajnego w życiu niewielkiego, prowincjonalnego miasta, z łatwością nasączającego się specyfiką zmieniających się pór roku, a także pór dnia, z całą swą różnorodnością i intensywnością. Jednak opisy te stanowią relację obserwatora, który nie poprzestaje na odczytywaniu ich powierzchownych treści z całą banalnością dosłowności, ale sięga głębiej. Nie pozostaje obojętny na mnogość sposobów, w jakie sytuacje te i zjawiska można odczytać. Zatem Schulz jest obserwatorem, który tę powierzchowność zdarzeń traktuje jako punkt wyjścia dla odczytywania dalszych ich treści, niejako rozwijających swe bujne rozgałęzienia w głąb rzeczywistości, aż po jej nadrzeczywiste rejony. Ta wielopoziomowa interpretacja rzeczywistości pozwala jej działać się pełniej, głębiej, intensywniej, bez bezdusznej jednoznaczności. Pojawia się pytanie, czy to rzeczywistość otwiera przed Schulzem swoje tajemne rejony, czy też sam Schulz, dzięki swojej wyobraźni, ożywia ją i uzupełnia, dobudowując magiczne jej wersje. Choć różnica między tymi dwiema możliwościami jest znamienna, z pozoru jednak wydaje się subtelna. Można by podjąć próbę rozstrzygnięcia kwestii właściwości wyobraźni: czy jest aż stwórcza, czy tylko twórcza? Artysta w swojej twórczości jest do tego stopnia przekonujący, że nie sposób uwierzyć, że to za sprawą wyobraźni rzeczywistość intensyfikuje się do tego stopnia, że nasycy się magią. Ta magia jest raczej pierwotną prawdą aniżeli wtórną nadinterpretacją rzeczywistości. Uważny i pełen dyskrekcji obserwator po prostu pozwala jej odsłonić przed nim swoje swobodne, pełne istnienie, nieskrępowane powierzchownością i pozorami. W konsekwencji rzeczywistość, zapominając o tym wnikliwym przyglądaniu się, rozwija się, puchnie i wraca do swojej pierwotnej, niepojętej, tajemnej natury, pozbawionej pozornej jednoznaczności i chłodnej, bezdusznej dosłowności. Zobrazowanie tego zjawiska na przykładzie sklepu nie wydaje się w przypadku omawiania twórczości Schulza bezpodstawne, zatem wyobraźmy sobie tego wnikliwego obserwatora wprowadzonego sprzed witryny, poprzez wnętrze sklepu, aż na tajemne, niedostępne dla każdego, zaplecze rzeczywistości, gdzie zdarzenia, jak się rzekło, mogą działać się swobodnie, w nieskrępowany sposób osiągając swoją pełnię. Przyglądanie się tym zjawiskom z bliska nie jest pozbawione zachwyty. Jednak nie jest to jeden z tych tanich, pustych, naiwnych, efemerycznych zachwyty, dostępnych dla nieuważnych przechodniów o niewybrednym guście, zerkających jedynie na witrynę sklepową. Jest to zachwyty oddanego wyznawcy, którego spojrzenie nie omija żadnych najdrobniejszych półtonów w tej mnogości kolorów i odcieni zjawisk; nie koncentruje się wyłącznie na pięknie ani na łatwej urodzie, ale z równą uwagą przygląda się tandetnym, zepsutym czy nawet żenującym przejawom rzeczywistości.

Ta wrażliwość, z jaką Schulz odczuwał, a później przetwarzał twórczo rzeczywistość, pozwala stwierdzić, że był to człowiek bogatszy o jakiś niezbadany, dodatkowy zmysł, dający możliwość docierania do istoty zjawisk, dostrzegania magii, wkraczania w „rejony wielkiej herezji”. Daje temu dowód w całej twórczość, ale oto Józefina Szelińska, narzeczona Schulza – w liście do Jerzego Ficowskiego – przedstawia piękny przykład przejawiania się tej zdolności w „przeciętnych” chwilach „zwykłych” dni: „(...) nasze spacerunki za domem, do lasu brzoźowego całego w wiosnie, dały mi przedsmak cudowności, niepowtarzalnych przeżyć, które tak rzadko się w życiu trafiają. Był to sam ekstrakt poezji. Tylko gdy ja odczuwałam i odczuwam kontakt z przyrodą biologicznie – dla Bruna młody las brzoźowy, sama nieporadność wzruszająca, służyła jako

temat do snucia refleksji i gromadzenia obrazów, aby *dojść niejako do głębi zjawiska*”<sup>29</sup>. Tę zdolność podziwiał jego przyjaciel Ignacy Witkiewicz, czemu dał wyraz w artykule krytycznym dotyczącym *Sklepów cynamonowych*: „Ukazana jest niezgłębialna dziwność codzienności (...), przeblyskuje w tym, co pisze Schulz, nadzieja, że ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego, pod jakimi warunkami, jeszcze nie wiemy. Może to wyjaśni nam Schulz w swoich dalszych pracach”<sup>30</sup>. Napisał do tej wypowiedzi Jerzy Ficowski bardzo trafne i jak zawsze udane wnioski: „Witkiewicz, szukający w najróżniejszych narkotykach wizyjnej «dziwności istnienia» jak gdyby posądzając Schulza o posiadanie recepty, której ujawnienie pozwoliłoby wszystkim wkroczyć, śladem pisarza, w rejony wielkiej herezji! W tej wzruszającej nadziei Witkiewicza jest świadectwo olśnienia «Sklepami cynamonowymi», urzeczenie ich wewnętrzną, autonomiczną prawdziwością, jakby nie będąc dziełem pisarza, lecz rezultatem jakichś magicznych wtajemniczeń, przekazywanych sekretów”<sup>31</sup>. Zatem Schulz był nie tylko jak gdyby kapłanem własnej religii, której głównym dogmatem było „wkroczenie w rejony wielkiej herezji”, gdzie magia przezwycięża realność, ale także hierofantem, wprowadzającym adeptów w tajniki misterium.

„Jednej rzeczy – pisze Schulz – trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności”<sup>32</sup>. Stąd wniosek, że nie sposób zobaczyć w *Xiędzce batwochwalczej* jedynie zbioru grafik o silnym zabarwieniu erotycznym. Osoba nieznaną kontekstów jej powstania, może dostrzec w niej nawet jedynie sensacyjną książeczkę z dziwną pornografią. Jednak te obsceniczne obrazy są jedynie uwodzicielsko piękną formą wyrazu dla dalszych treści.



Bruno Schulz,  
*Dedykacja*

29 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 150.

30 Artykuł Stanisława Ignacego Witkiewicza [cyt. w:] Jerzy Ficowski, *Regiony...*, op. cit., s. 139.

31 Ibidem.

32 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 192.

Czy zadamy sobie trud, by podjąć próbę zajrzenia poza tę umowną witrynę rzeczywistości? Czy bezpiecznie zajmiemy miejsce w tłumie profanów? O to właśnie zdaje się pytać Schulz swoim niepewnym, nieśmiałym spojrzeniem w autoportrecie zatytułowanym *Introdukcja vel Dedykacja*. Tym pytaniem, tą prośbą o zrozumienie, rozpoczyna Schulz ceremonię odczytywania treści grafik wchodzących w skład cyklu zatytułowanego *Xięga batwochwalcza*.

## 2.2 Odczytywanie *Xięgi*

„Te prawdziwie szlachetne handle, w późną noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń. Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, (...) a nade wszystko *rzadkie i osobliwe książki*, stare folianty pełne *przedziwnych rycin i oszałamiających historyj*. Pamiętam tych starych, pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczonej oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich *najtajniejszych życzeń*. Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem *rzadkie i zakazane druki*, publikacje tajnych klubów, zdejmujące zasłonę z *tajemnic dręczących i upojnych*”<sup>33</sup>.

Inkarnacją tych kuszących tajemnicą, zakazanych druków, które przypadkiem odkrywa chłopiec – bohater opowiadania pt. *Sklepy cynamonowe*, wydaje się właśnie *Xięga batwochwalcza*, którą wypełniają gorączkowe wizje mocno nasycone erotyzmem. Wprowadzają one odbiorcę w świat intensywnych zmysłowych doznań, które posiadają właściwości wręcz odurzające. Już tytuły prac, chociażby tych wymienionych w poprzednim rozdziale, oddają charakter przedstawianych przez Schulza fantazmatycznych scen o wyrazistej, gorączkowej, erotycznej atmosferze. Wszystkie stanowią wariant jednego tematu. Grafiki przedstawiają sceny, w których postacią pierwszoplanową jest niezmiennie kobieta. Wyjątek stanowi wyłącznie pierwsza z nich – *Dedykacja*, która ukazuje postać samego Schulza, w pokornej postawie niosącego koronę dla kobiety – idola. W pozostałych pracach kobieta stanowi ośrodek, wokół którego budują się wszystkie przedstawione sytuacje, jest niewątpliwie mianownikiem wszystkich zawartych w *Xiędze* scen. Niezależnie od tego, czy jest sadystką, poniżającą mężczyznę, czy to jedna z miejskich, wyniosłych elegantek, ignorujących obecność mężczyzn, czy też postępująca, a jednak przyjmująca mimo wszystko składany przez nich hołd, zawsze jest przedstawiona jako uosobienie piękna. Schulz daje wyraz bezmiernemu zachwytu nad idealną formą kobiecego ciała poprzez apoteozę jej wizerunku, przedstawionego nieodmiennie w sposób idealizujący, pomijając możliwość występowania przejawów jakichkolwiek niedoskonałości. Zatem każda z podziwianych kobiet jest młoda, zgrabna, o pięknych, smukłych nogach i pełnych wdzięku rysach twarzy. Są to kobiety wręcz naiwnie ładne, ale taki wyidealizowany sposób przedstawiania bóstwa nie jest przecież niczym nietypowym. To odrealnienie, gloryfikacja kobiecego ciała stanowi duży kontrast dla wizerunku mężczyzn, którzy w większości przedstawieni są jako

33 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 93.

pokraczne czy wręcz potworkowate postaci, które w obliczu kobiecej doskonałości karłowacieją i nabierają cech karykatury.

Dziewięć pozycji z *Xięgi* ukazuje nagą kobietę leżącą wśród draperii pościeli na obszernym, zdobionym łożu. W opowiadaniu *Wiosna* znaleźć można pełne wdzięku uzupełnienie tych obrazów, które pozwala pełniej odczuć bogaty nastrój przedstawionych scen: „(...) tu jest sedno nocy wezbranej jaśminem. (...) Wielka lampa z różowym abażurem płonie w głowach łożka. W jej różowym półmroku Bianka spoczywa wśród ogromnych poduszek, niesiona wezbraną pościelą jak przyplływem nocy, pod oknem szeroko otwartym i transpirującym. Bianka czyta wsparta na bladym ramieniu. Na mój głęboki ukłon odpowiada krótkim spojrzeniem znad książki. (...) Siadam przy łożku i zaczynam mą relację, posługując się przygotowanymi dokumentami. Bianka słucha z pewnym roztargnieniem. Jest właściwie irytujące, że nie przestaje podczas tego czytać. (...) Nagle bez słowa, jednym wstrząśnięciem nóżki pod kołdrą strąca wszystkie papiery na ziemię i patrzy przez ramię z wysokości swych poduszek (...) jak nisko schylony zbieram je gorliwie z ziemi”<sup>34</sup>.



Bruno Schulz,  
*Undula odwieczny ideał*

Opis ten dowodzi, że kobieta – choć obojętna na obecność mężczyzny, samowystarczalna – zawsze przedstawiona jest niejako w kontekście mężczyzny. Co prawda sama bohaterka zdaje się tego nie dostrzegać, ukazana przeważnie w taki sposób, jakby była przekonana o tym, że jest zupełnie sama. Jeśli obraz przedstawia więcej niż jedną kobietę, ta zauważa jedynie obecność swoich towarzyszek, nigdy mężczyzn. Jedyny wyjątek stanowi sytuacja, w której jeden z nich niesie ją na swoim „grzbiecie” podczas święta wiosny, popędzany przez jej towarzyszek, które nie bez wprawy posługują się w tym celu biczeniami... Jednak w znakomitej większości scen pozostaje obojętna na pełne podziwu, uwielbienia i oddania spojrzenia mężczyzn, ukłony czy wreszcie na samą ich obecność. Nawet, jeśli jest samą Mademoiselle Circe, przed którą mężczyźni z jej cyrkowej trupy prężą się i wyteżają, ukazując swoją siłę podczas podnoszenia ciężarów... na próżno. Omija ich wzrokiem nie tylko wyniosła Mademoiselle Circe, ale cała zebrana publiczność, której uwagę przykuwa wyłącznie jej sroga postać.

34 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 220.





Bruno Schulz,  
*Mademoiselle Circe i jej trupa*

### 2.3 O kim opowiada *Xięga bałwochwalcza*?

Nasuwa się wniosek, że skoro temat kobiecego fenomenu zostaje przedstawiony przez Schulza wyłącznie w zestawieniu z wizerunkiem mężczyzny, jest to być może wypowiedź traktująca głównie o mężczyźnie. Wbrew pozorom pierwszego wrażenia po poznaniu treści grafik, to właśnie mężczyzna jest jej głównym bohaterem. To on bowiem zdaje się dostrzegać wszystkie aspekty relacji między mężczyzną a kobietą. Ona natomiast sprawia wrażenie, jakby nie zauważała wręcz własnej obecności, tym bardziej relacji, jakie ją łączą z mężczyzną. Co więcej, cała jej tajemna moc, to hipnotyzowanie mężczyzn swoim urokiem, odbywa się bezwiednie, niezależnie od jej woli. Naturalnie, kiedy zdaje sobie z tego sprawę, zdarza się, że wykorzystuje swoją mimowolną władzę, będącą jakby efektem działania mechanizmów kierowanych prawami biologii. Jednak nie zawsze dostrzega tę moc hipnotyzującą.



Bruno Schulz,  
okładka *Xięgi bałwochwalczej*

Doskonale obrazuje to rysunek zdobiący jedną z okładek *Xięgi*, na którym leżąca w fałdach pościeli kobieta uparcie odwraca wzrok od siedzącego na brzegu łóżka mężczyzny, trzymającego lustro. Nie dostrzega ani jego, ani swojego wizerunku, który z tak wielką mocą oddziałuje

na mężczyznę. Redagowane przez Jerzego Ficowskiego wydanie *Xięgi bałwochwalczej* zawiera pięć przykładów okładek oraz stron tytułowych *Xięgi*<sup>35</sup>. Nie tylko opisana okładka, ale pozostałe także potwierdzają przypuszczenie, że wbrew pozorom jest to opowieść przede wszystkim o mężczyźnie i jego stosunkowi do kobiet. Zapowiadające treść *Xięgi* rysunki przedstawiają właśnie mężczyzn – kapłanów oślepionych blaskiem świętości, w uniesieniu odprawiających ceremonię przeglądania stronic „świętej” księgi. Znajdziemy tam również obraz mężczyzny, który z nieśmiałością, w skupieniu gra na harfie hymn dziękczynny, pieśń uwielbienia dla swojego bóstwa. Przywodzi to na myśl wręcz zuchwałe skojarzenie z Psalmem 33, w którym czytamy: „Sławcie Pana na cytrze, grajcie Mu na harfie”<sup>36</sup>.



Bruno Schulz,  
okładka *Xięgi bałwochwalczej*

Bruno Schulz,  
frontysepis *Xięgi bałwochwalczej*

### 2.4 Kobieta według Schulza

Schulz niejako zaklina istotę kobiecości w opisach nocy. Ukazuje jak różne oblicza zawiera w sobie istnienie kobiece. Dzień jest rozsądny, rzeczowy, pełen rozważań, koncentracji i chłodnej kalkulacji. To jak gdyby obraz jego matki, w obliczu której magia stawała się mało prawdopodobną fanaberią, dziecinny wymysł. Taki sposób myślenia dla „wielkiego herezjarchy”<sup>37</sup> był nie do przyjęcia. To właśnie sprawiło, że kobiecemu pragmatyzmowi Schulz przeciwstawiał najważniejszą, nieprzecenioną zdolność dostrzegania magii, wkraczania w „regiony wielkiej herezji”, gdzie „bankrutowała realność”<sup>38</sup>. Umiejętność ta była według niego właściwa jedynie mężczyznom<sup>39</sup>. W efekcie był to jeden z powodów, dla których Schulz był w pewnym stopniu

35 (zob.) Bruno Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, op. cit., s. 56–65.

36 Stary Testament, Ps.33, 2.

37 Jest to określenie, które o Brunonie Schulzu sformułował Jerzy Ficowski. Jerzy Ficowski, *Regiony...*, op. cit., s. 16.

38 „Bankructwo realności” to sformułowanie użyte przez Schulza dla określenia *Sklepów cynamonowych* w liście do St. I. Witkiewicza. Bruno Schulz, *Księga Listów*, Kraków 1975, s. 65.

39 Jednakże nie odmawiał jej poznany w życiu kobietom, które doceniał przede wszystkim za intelekt.



mizoginem, paradoksalnie będąc też wiernym wyznawcą i wielbicielem kobiety – bóstwa. Oto bowiem następuje inna pora dnia – inne oblicze kobiecej natury: „Być może, że późna godzina, dawno przekroczona północ, nie sprzyja koncentracji nad sprawami stanu. Noc, wszedłszy poza ostatnią granicę, skłania się do pewnej rozwiązłości”<sup>40</sup>. Dlatego większość scen z *Xięgi* wyłania się właśnie z mroku nocy, poddając się influencji jej ciemnego fluidu. Opisy nocy przywodzą na myśl postać uwodzicielskiej kobiety. Noc jest w Schulzowskiej twórczości niemal lepka od intensywności swej aury nasyconej tajemnicą. Skutecznie uwodzi „wędrowca” w swe niezbadane, oniryczne, kusząco niebezpieczne ścieżki labiryntu, którego ściany zewsząd napierają na niego miękkim aksamitem ciemności. Takie kobiety zagrażają pewnego rodzaju niebezpieczeństwem, są demoniczne, władcze, posiadają moc, której pochodzenie i zakres są dla mężczyzny niezbadane. Albo poniżają mężczyznę, albo łaskawie pozwalają mu przebywać w swoim towarzystwie, jednak i to pełne jest ostentacyjnej ignorancji, szyderczej obojętności. Wśród nich są kobiety – sadystki, którym mężczyźni ulegają, z pokorą oddając im cześć, jednak nie bez masochistycznej przyjemności. Tam bowiem kryje się magia i tajemnica przerażająco idealnego zjawiska kobiecego ciała, sprowadzająca mężczyznę z niepojętych sfer duchowych, mistycznych doznań, w kuszącą sferę zmysłów, doznań związanych z cielesnością. Na próżno próbuje on bronić się przed tą mocą kobiety, która bez wątplenia zawładnie jego całą istotą. „Z bliska widziana jej piękność jak gdyby miarkuje się, wchodzi w siebie jak skręcona lampa. Z świętokradczą radością obserwuję, że nasek jej nie jest wcale tak szlachetnie skrojony, a cera daleka od idealnej doskonałości. Obserwuję to z pewną ulgą, choć wiem, że to powściągnięcie jej blasku jest jak gdyby tylko z litości i po to tylko, żeby nie zapierało tchu i nie odbierało mowy. Ta piękność regeneruje się potem szybko poprzez medium oddalenia i staje się bolesna, nie do zniesienia i ponad wszelką miarę”<sup>41</sup>. W następstwie tego nieuchronnego ulegania kobiecej mocy mężczyzna transponuje niejako swoje duchowe aspiracje na nową, zgoła inną płaszczyznę – zmysłowość. Oto docieramy do źródła powszechnej w *Xiędze* idololatrii, tytułowego bałwochwalstwa, chorobliwego uwielbienia kobiety, której nadaje się nobilitujące miano bóstwa. Zatem każde spotkanie z kobietą jest związane z przeżyciami sakralnego charakteru, przypomina obrzęd religijny, w którym uniżeni mężczyźni oddają cześć kobiecie – obiektowi kultu. Mistyczne doznania oraz poczucie, że mężczyzna jest niegodny jej uwagi, spojrzenia, wynikają z przeczucia obecności bóstwa, które objawia się w tych „aż bolesnych od świętości kontaktu”<sup>42</sup> teofaniach. Jedyne więc, co może zrobić mężczyzna – wobec tej bezradności w obliczu kobiecego absolutu – to kornie oddawać mu cześć, okazywać uwielbienie i bezgraniczny podziw. W szczególnie wyraźny sposób oddaje tę myśl grafika nosząca tytuł *Procesja*. Przedstawia bowiem wychodzącą ze świątyni kobietę, ubraną jedynie w pończochy i pantofle w otoczeniu uniżonych mężczyzn, zawstydzonych, porażonych tym widokiem, a nawet oślepionych jej świętością. Podkreśla to niesiony przez jednego z nich feretron z pantofelkiem, a jaśniejący w mroku nocy blask, przypominający hostię, stanowi niejako dowód świętości kobiety.

40 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 221.

41 Ibidem, s. 220.

42 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 193.



Bruno Schulz,  
*Procesja*

## 2.5 Czarne pończochy i pantofle z kokardami – czyli fetyszym według Schulza

Ów feretron przywodzi na myśl kolejne ważne zjawisko w twórczości Schulza. Otóż przedstawiony na nim damski pantofel wyraża skłonność artysty do fetyszymu, którego przedmiotem jest właśnie obuwie damskie, a także czarne, jedwabne pończochy czy piękne, smukłe nogi, a zwłaszcza, tak często w Schulzowskich grafikach całowane przez mężczyzn, kobiece stopy. Fetyszym rozszerza się także na inne rejony, niezwiązane z erotyzmem. Oto bowiem mały Józef, bohater opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, jest dumnym właścicielem markownika, zawierającego znaczki pocztowe przesycone kolorami i aromatem, atmosferą krain, które reprezentują; przejmują one charakter tych egzotycznych i niedostępnych dla chłopca miejsc do tego stopnia, że wrażenia odbierane podczas oglądania znaczków są bardziej wyraziste niż te, które mogłaby dostarczyć sama podróż do jednego z tych miejsc. Przykład ten przywodzi na myśl ideę przejmowania cech istoty zjawiska przez związane z nim przedmioty. Na tym polega Schulzowski fetyszym. Przedmiot przejmuje charakter związanego z nim zjawiska i intensyfikuje go do tego stopnia, że jest on bardziej wyrazisty niż rzecz, którą ów przedmiot reprezentuje. Dlatego wspomniany damski pantofel zawiera w sobie esencję kobiecości bardziej skondensowaną i intensywną niż ta, która charakteryzuje noszącą go kobietę. Jak pisze Schulz: „Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu”<sup>43</sup>. Biorąc pod uwagę fakt, że znaczenie fetyszymu może być odczytywane w dwojaki sposób, jako zagadnienie odnoszące się do mitu, wyznawczej czci, a także w znaczeniu przedmiotu seksualnego pożądania, dochodzi w przypadku Schulzowskich wizji do pewnego rodzaju dyfuzji tych dwu znaczeń. Oto bowiem fetyszym powraca – jak pisze Ficowski – „do swego pierwotnego sensu, do pierwotnych odniesień: fetysz seksualny awansuje – nie przestając być sobą – do rangi fetysza hierofanicznego, religijnego, sakralnego”<sup>44</sup>. Doskonałe podsumowanie tego zagadnienia stanowi także inna myśl Jerzego Ficowskiego: „Jednym ze składników demonizmu *Xięgi* jest fetyszym

43 Bruno Schulz, *Księga*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit. s. 148.

44 Jerzy Ficowski, *Okolice...*, op. cit. s. 10.

podniesiony do rangi obrzędowości. Damski pantofel czy pończocha jest więcej niż rekwizytem, jest pandemonium. Te elementy kobiecego stroju przejmują istotną część magnetyzmu swej nosicielki, przyciągają i emanują mocami Erosa. Te fetysze (...) to nie tylko aneks do magii Idola, ale jego kwintesencja<sup>45</sup>.

## ROZDZIAŁ 3

### 3.1 Między pozorem prowokacji a szczerością spowiedzi

Prace Schulza nie powstały dla prowokacji, ale dla uzewnętrznienia duchowej rzeczywistości, wynikającego z wielkiej potrzeby dzielenia się nią z innymi. Nie wzbudza wątpliwości twierdzenie, że podstawą tworzenia jest ekspresja wewnętrznych zjawisk, potrzeba „użytkowania twórczo rzeczywistości”<sup>46</sup>. Schulz był osobą bynajmniej skłoną do prowokacji – główną cechą jego charakteru była niespotykana nieśmiałość idąca w parze z wielką wrażliwością i życzliwością dla ludzi. Może z mniejszą życzliwością i wyrozumiałością wobec samego siebie. Ta skromność czy wręcz permanentne zawstyżenie, niejednokrotnie wspomniane przez osoby znające Schulza osobiście, przejawiała się chociażby w jego spojrzeniu czy postawie, czego nie sposób nie zauważyć na przedstawionych poniżej fotografiach.



Fragment fotografii klasy maturalnej gimnazjum w Drohobyczu, w którym Schulz pracował jako nauczyciel rysunku, 1940 (z lewej strony, z opuszczoną głową – Bruno Schulz)

Chęć wzbudzenia zgorzenia i kontrowersji nie leży w naturze człowieka o tak łagodnym usposobieniu. Czy osoba, której kręgosłup moralny jest, powiedzmy, delikatnej konstrukcji, zastanawiałaby się – jak czyni to Schulz – nad tym, czy nagle nie stać się człowiekiem zepsutym? W liście do Romany Halpern Schulz ze wzruszającą wręcz szczerością wyznaje, że widzi w rozpuszczeniu pewien ratunek, przeciwwagę dla „zabijająco-jałowych” właściwości codziennych

<sup>45</sup> Jerzy Ficowski, *Słowo...*, op. cit., s. 20.

<sup>46</sup> Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 93.

obowiązków, narzuconych przez wykonywany zawód... ale rezygnuje z tej możliwości, usprawiedliwiając tę decyzję: „to mnie zbyt nerwowo wstrząsa i wyczerpuje – (w tak trudnych i niebezpiecznych warunkach, jakie tu mam – małe miasto – nauczyciel)”<sup>47</sup>.



Bruno Schulz, Laura Wurzberg, Anna Plockier, Marian Jachimowicz, Borysław, sierpień 1938

Zatem ta prowokacja w pracach Schulza jest pozorna, w istocie to pewnego rodzaju spowiedź, sposób na wgląd w świat wewnętrznych przeżyć. Przez konieczność posługiwania się symbolami słów i obrazów, dla ułatwienia odczytu oraz dla pełniejszego przekazu, artysta decydował się na mocne, wyraźne środki wyrazu. Za pomocą prostych skojarzeń mówił o rzeczach bardziej skomplikowanych. Za przykład weźmy opowiadanie *Ulica Krokodyli*. W nowo powstałej dzielnicy, której ośrodkiem jest tytułowa ulica, pojawiają się obce dla tradycji miasta wartości, możliwości. Dzielnica ta zaskakuje i przyciąga mieszkańców kuszącą atmosferą rozwiązłości. Jednak pisząc o prostytutkach i „łatwej intymności”, autor nie ma na celu wyrażać fascynację erotyką. Kobiety z ulicy Krokodyli nie są po prostu pięknymi uwodzicielkami, ale stają się symbolem zepsucia, nowomodnej tandety i lichości moralnej, które wnoszą nowoczesność początku XX wieku. W ten sposób Schulz wyraża tęsknotę za nieodżałowaną minioną jakością i szlachetnością dawnych tradycji, kultury dziewiętnastowiecznej.

Można zatem powiedzieć, że przedstawienia kobiet to swego rodzaju symbol, treść zakodowana. Przez wgląd na mocny, przejaskrawiony sposób przedstawienia, daje możliwość szybkiego odcodowania znaków, łatwiejszego odczytu treści, w pewnym stopniu ostatecznie niewysłowionych.

W przedstawieniu kobiety, a tym samym relacji łączących ją z mężczyzną, Schulz posługuje się mocnym i wyraźnym przekazem, aby odkryć przed nami, a może przede wszystkim przed sobą, tę rzeczywistość, która do uchwycenia w jakikolwiek inny sposób niż krótkie spięcia sensu, efemeryczne, nieuchwytnie, płochy myśli, pozwala, obłąskawiona wielkim pragnieniem, uchwycić się jedynie poprzez użycie zastępczego, uproszczonego kodu, tu – obrazów, w prozie – słów. Pragnienie to jest naturalną potrzebą wyłuskania nieuchwytnych

<sup>47</sup> Ibidem.

elementów wypełniających głębię wewnętrznego świata, być może nawet dającego się określić mianem duszy człowieka, które przez pewną ułomność kodów, szczególnie kodu słów, są w tym wewnętrznym świecie uwięzione. Zatem za pomocą symboli próbuje uchwycić to, co nieuchwytnie i wysłowić to, co niewysłowione. Nieustannie podejmowanie tych prób świadczy o nieobcej żadnemu człowiekowi przemożnej chęci dzielenia się z innymi fragmentami swojego intymnego, najbardziej kameralnego świata sfery duchowej. By w ten sposób zadać cios temu wewnętrznemu osamotnieniu, spowodowanemu istnieniem ostatecznie nieprzekraczalnej granicy między indywidualnym, wewnętrznym światem każdego człowieka. Granicy, która oddziela od innych ludzi to, co w nas prawdopodobnie najcenniejsze, która chroni to Niewysłowione. Dlatego wszelkie próby wykradzenia czegokolwiek z tej chronionej niemożnością wysłowienia sfery, nieuchronnie sprowadzają się do symbolu, który jednak jest jedynie odbiciem właściwej rzeczy. Można powiedzieć, że nie jest nawet jej zapachem, ale sztucznym aromatem. Można by porównać to zjawisko do próby opowiedzenia snu, którego przedziwnego nastoju nie sposób oddać poprzez słowa. Dlatego ten, kto podejmuje próbę odszyfrowania kodu, jakim posługiwał się Schulz w swoich pracach, nie jest w stanie zobaczyć w nich jedynie „ohydnej pornografii”. Tym właśnie niewybrednym określeniem posłużył się senator Thulie, który, zgorszony charakterem prac graficznych Schulza, z oburzeniem sprzeciwił się pozostawieniu ich w formie nieoficjalnej wystawy na ścianach głównego pomieszczenia w uzdrowisku. Ten incydent mający miejsce w 1928 lub 1929 roku w Truskawcu traktowany był poważnie chyba wyłącznie przez jego oburzonego inicjatora, co potwierdzają słowa Ficowskiego, który określa to zdarzenie jako „jaskrawy, a zarazem zabawny przypadek cenzorskiego zamachu na Xięgę”<sup>48</sup>.

### 3.2 Twórcza prawdomówność

Analiza opisanego powyżej zagadnienia prowadzi do wniosku, że twórczość Schulza jest bardzo autentyczna, wynika z przemożnej chęci i potrzeby ekspresji wewnętrznych zjawisk. Dowodem tej twórczej prawdomówności są liczne autoportrety artysty, dzięki którym może uczestniczyć w każdej scenie przedstawionej w *Xiędze bałwochwalczej*. Nie korzysta z pośrednictwa fikcyjnych bohaterów, ale osobiście bierze udział w oddawaniu czci kobiecemu idolowi, odważnie, choć nie bez zawstyżenia, obnażając przed odbiorcą intymność własnych emocji. Daje tym samym możliwość poddania krytyce nie tylko swoją twórczość, ale własną osobę. Tym, co dodatkowo potwierdza tę prawdomówność autora, oprócz autoportretów, jest także występowanie tych samych motywów zarówno w dziełach literackich, jak plastycznych, a także w życiu artysty. Analizę przykuwającego uwagę przykładu sprzężenia prozy, grafiki i życia artysty rozpocznę od zaprezentowania grafiki zatytułowanej *Ławka*.

Obraz ten przedstawia sytuację, w której mężczyzna w geście uwielbienia, przyjmując pokorną postawę, czule, jakby ze wzruszeniem, całuje stopę kobiety. Ona siedząca na ławce w białej sukni, piękna, pełna delikatności i gracji kobieta, przyjmuje ze spokojem i wyrozumiałością

48 Jerzy Ficowski, *Słowo...*, op. cit., s. 10.

zachowanie mężczyzny. Uroda alei parku oraz delikatne gesty postaci potęgują wrażenie ciszy i łagodności. Trudno nie dostrzec zbieżności tej sytuacji ze sceną opisaną w opowiadaniu *Wiosna*, dla którego grafika ta zdaje się być ilustracją. W prozie znajdujemy uzupełnienie i rozwinięcie tej sceny: „Siedzi naprzeciw mnie na ławce obok guwernantki, obie czytają. Jej biała sukienka – nigdy nie widziałem jej w innym kolorze – leży jak rozchylony kwiat na ławce. Wysmukłe nogi o śniadej karnacji przełożone są z niewymownym wdziękiem przez siebie. Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu”. Schulz jak gdyby sięga głębiej w liryczną atmosferę i sens tej sytuacji, pisząc: „Jakże wzruszająco piękne są jej ruchy. Każdy z nich uczyniony jest z rozważą, od wieków zadecydowany (...). Zdarza się, że chcę ją o coś zapytać wzrokiem, poprosić o coś w myśli – i próbuję sformułować mą pretensję. I zanim mi się to udało, ona już odpowiedziała. Odpowiedziała ze smutkiem, jednym głębokim, zwężonym spojrzeniem”. Czy nie odnajdujemy w tych słowach pięknego rozbudowania nastroju chwili, w której trwają bohaterowie obrazu z *Xięgi bałwochwalczej*? Trzeba pewnej domyślności, aby dostrzec w tej scenie odradzający się pierwotny mit, to, co widzimy, sięgając w głębszą warstwę rzeczywistości. Wówczas nasuwają się pytania: „Dlaczego trzyma głowę pochyloną? W co wpatrzona są jej oczy z uwagą, z zamyśleniem? Czy tak bezdennie smutne jest dno jej losu? A jednak, mimo wszystko, czy nie niesie ona tej rezygnacji z godnością, z dumą, jak gdyby tak właśnie być miało, jak gdyby ta wiedza, pozbawiając ją radości, obdarzała za to jakąś nietyknością, jakąś wyższą wolnością, znaną na dnie dobrowolnego posłuszeństwa? To nadaje jej uległości wdzięk triumfu i to ją przewycięża”<sup>49</sup>.



Bruno Schulz, *Ławka*

Prototyp przedstawionej sceny odnaleźć można w podobnej sytuacji, która miała miejsce w życiu artysty. Wspomina ją w liście do Jerzego Ficowskiego Irena Kejlin-Mitelman, która w 1921 roku, jako dwunastoletnia wówczas dziewczynka, poznała Brunona Schulza podczas pobytu w kurorcie w Kudowie-Zdroju. „Park, z daleka słychać orkiestrę. Ja wracam w podskokach ze szkicownikiem do Mamy czytającej książkę zmrużonymi oczami (...). Na ławce na przeciwko siedzi dziwna postać. Słońce praży, zieleń i kwiaty, a on cały ciemny – ubranie, twarz i włosy. Ciemny, skulony, jakby zamknięty w sobie. Nogi i stopy razem, dłonie złożone płasko, zamknięte

49 Bruno Schulz, *Wiosna*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy...*, op. cit., s. 193.



kolanami, ciemna głowa wtulona między ramiona. Nieruchomo wpatruje się w Mamę. (...) Matka – przed czterdziestką – była jeszcze ciągle niezwykle piękną kobietą. (...) Była też niezwykła jako człowiek. (...) do niej Ignęli wszyscy. – A więc ten ciemny mężczyzna rozluźnia się troszkę, wstaje – mały i wąski – wolniutko podchodzi i wykrztusza: «Czy pani pozwoli (...) ja też rysuję». Usiadł na brzeжку ławki, obejrzał rysunki, pochwalił (...) i został na ławce z Mamą<sup>50</sup>. Relacja ta pozwala dostrzec nie tylko sposób, w jaki następowała dyfuzja twórczości i życia artysty, ale także ukazuje opisane wcześniej cechy charakteru, które wyróżniały tego niezwykle człowieka. Ponadto Irena Kejlin-Mitelman wspomina także o bardziej niezwykłym, niecodziennym zachowaniu Schulza. Opisuje bowiem sytuację, w której Schulz realizuje z dużą dokładnością wizję z *Xięgi bałwochwalczej*, stając się niewolnikiem „sceny, którą obsesyjnie przeżywał, inscenizował, rysował”<sup>51</sup>. Kiedy piętnastoletnia Irena pozowała do portretu, Schulz nagle bez słowa odłożył paletę, ukląkł przed nią, pochylił się. Wystraszona dziewczyna odskoczyła, on pozostał „na czworaka na dywanie”<sup>52</sup>. Ta przedziwna sytuacja świadczy o tym, że człowiek ten stał się niejako ofiarą własnych fantazji i trudno stwierdzić, by to czyniło go szczęśliwym.

„Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu”. Powracając do przytoczonych już wcześniej słów z opowiadania *Wiosna*, chciałabym zwrócić uwagę na to, jak silne emocje budziła w Schulzu bliskość, a może nawet sama obecność kobiety. Świadczy o tym wspomnienie Georges Rosenberga, który towarzyszył Schulzowi podczas pobytu w Paryżu w 1938 roku: „Spędziliśmy jeden wieczór w bardzo wytwornym, znanym kabarecie paryskim «Casanova» na Montmartre. Schulz był bardzo przejęty urodą, elegancją i strojami kobiet z «zawrotnymi» décolletés i nie zawsze zdawał sobie sprawę z «komercyjnego» podejścia niektórych niewiast. Zapytał mnie nieśmiało, czy może pogłaskać po ramieniu sąsiadkę naszego stołu, która widocznie nic nie miała przeciwko temu. Był wzruszony dotknięciem”. Nietrudno zatem zauważyć, że nadawanie kobiecie cech bóstwa, widoczne w obrazach ze stron *Xięgi*, wywodzi się z prawdziwych odczuć Schulza. Co prawda wizje te rozbudowuje dzięki wyobraźni do przejawów, tracących realność scen, jednak wyrażają one prawdziwe emocje artysty.



Portret Józefiny Szelińskiej

<sup>50</sup> Wspomnienia Ireny Kejlin-Mitelman [w:] Bruno Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował Jerzy Ficowski, Kraków 1984, s. 45, 46.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>52</sup> Ibidem.

### 3.3 Kobiety w życiu Schulza

Jedną z kobiet, które, niczym bohaterki *Xięgi bałwochwalczej*, stały się dla Schulza źródłem tych emocji, była Zofia Nałkowska. W 1933 roku został jej przedstawiony jako początkujący prozaik, proszący o krytykę debiutanckiego, nieopublikowanego jeszcze wówczas zbioru opowiadań *Sklepy cynamonowe*. Pełna zachwytu i uznania dla jego talentu, pomogła w publikacji książki, do powstania której skądinąd także przyczyniła się kobieta<sup>53</sup>. Z czasem ich znajomość nabrała cech przyjaźni czy wręcz romansu, jednak, jak pisze Nałkowska w *Dziennikach*: „nie wszystko dopowiedziane zostało erotycznie” niemniej „psychicznie węzły są mocno zaciągnięte”<sup>54</sup>. Najważniejsze w charakterze ich relacji wydają się jednak emfatyczne określenia, którymi posługuje się pisarka: „nieprzebrane bogactwo dziwacznej adoracji”, „sprawowanie kultu”, „głoszenie chwały”. Wybrzmiewa z tych określeń cała charakterystyczna atmosfera kultu kobiety, właściwa jego postawie, której dawał liczne dowody w twórczości. „Odpowiadam sobą jego najwyższej potrzebie – wyznaje Nałkowska – wydają się na jego adorację – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się *przebóstwiać*”.

Schulz nie był pozbawiony świadomości dziwnie niezdrowego charakteru takich, jak się wydaje, przejawów uczuć. Choć bardzo cenił przychylne, przyjazne nastawienie innych osób, nadto wykazywał skłonność do opisanych powyżej potężnych emocji: ubóstwienia, adoracji, zachwytu, nie potrafił przyjąć uwielbienia. Dowody podziwu ze strony kobiet powodowały poczucie dyskomfortu, o czym świadczy list do Romany Halpern, w którym Schulz wzbrania się przed przejawami zachwytu, wyznając: „Obawiam się, że Pani mnie przecenia, że popada Pani w egzaltację. Jest to stan niezdrowy zarówno dla uprawiającego, jak i dla przedmiotu tej egzaltacji. To jest pewna rozpusta uczucia przyjemna dla mnie bardzo, ale obawiam się «katzenjammeru».”



Stanisław Ignacy Witkiewicz,  
*Portret Romany Halpern*

Romana Halpern, 1940

<sup>53</sup> W *Aneksie* do *Księgi listów* Jerzy Ficowski dowodzi, że *Sklepy cynamonowe* powstały jako efekt obfitej korespondencji Schulza z jego oddaną przyjaciółką Deborą Vogel. Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 169.

<sup>54</sup> Fragment *Dzienników* Zofii Nałkowskiej, [cyt w:] *Aneks*, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 152.

Zbiór 39 listów do Romany Halpern, będący największą częścią ocalałej twórczości epistolarnej Schulza kierowanej do jednej osoby, niewątpliwie stanowi bezcenne źródło wiedzy na temat życia artysty oraz jego biografii duchowej. Czytając je, z przyjemnością zauważyć można nasilającą się wraz z każdym kolejnym listem przyjaźń, troskę i ciepłą, czułą uwagę, którą Schulz obdarzał swoją powierniczkę. Ponadto można w nich dostrzec, jak istotna była dla niego bliskość kobiety. Oto fragment listu z 20 marca 1938 roku: „Wiosna taka piękna – należałoby żyć i połykać świat. A ja spędzam dni i noce bez kobiety i bez Muzy i marnieję bezpłodnie. Tu kiedyś zerwałem się ze snu z nagłą głęboką rozpaczą, że życie ulatuje, a ja nie zatrzymuję nic z niego. Gdyby taka rozpacz trwała długo, można by oszaleć. A może kiedyś ta rozpacz przyjdzie i osadzi się na stałe, kiedy już będzie za późno na życie. Wyzdrowiej szybko i żyj, bo to jest największe nieszczęście – nie wyżyć życia”. Dodaje także: „Poza tym, nic nie mogę czytać. Nic mnie nie interesuje. Sądzę, że to z powodu braku kobiety”<sup>55</sup>.

Z żalem zwierza się Schulz z problemów związanych z ocaleniem narzeczeństwa z Józefiną Szelińską. W listach zawiera liczne prośby o pomoc w ratowaniu przed obróceniem wniwecz tak ważnego związku. Daje wyraz bólu i bezsilności wobec komplikacji, jakie napotkał, chcąc pobrać się z Józefiną, wynikłych z różnicy wyznawanych religii. Jak pisze Jerzy Ficowski: „Nie chciał, nie umiał współdziałać z nią w strefie praktyki życiowej, on, dożywotni klient cynamonowych sklepów”<sup>56</sup>. Józefina Szelińska zajmowała szczególnie istotne miejsce w życiu Schulza, choć ich narzeczeństwo nie zaowocowało decyzją o wspólnie spędzonym życiu, kochał ją nieprzerwanie. Okrutna rzeczywistość wojny, niosąc śmierć, odebrała im możliwość podjęcia próby wskrzeszenia związku. Mimo że Józefina doczekała późnych lat życia, nigdy nie założyła rodziny, pozostając wierną swej wielkiej, niespełnionej miłości<sup>57</sup>. Co więcej można odnieść wrażenie, że związek z Schulzem był dla niej tak bezcenny, że świętokradztwem byłoby ujawnić zbyt wiele związanych z nim szczegółów. Być może to wyróżniająca ją cecha charakteru – skrytość, tajemniczość spowodowała, że jej wyznania dotyczące związku z pisarzem zawężają się jedynie do jednego listu, którego adresatem był Jerzy Ficowski<sup>58</sup>. Nie odnajdziemy w nim zwierzeń podobnych wyznaniom Nałkowskiej, Szelińska jest bowiem bardzo zdystansowana, rzeczowa. Ponadto cechy te zdecydowały także o decyzji ukrycia swojej tożsamości w publikacjach epistolograficznych Schulza, w których zastąpiono jej imię tajemniczym J.[...]. Ponoć ogromny zbiór listów Schulza do narzeczonej (500 stron zapisanych drobnym pismem) zginął bezpowrotnie i nikt prócz ich adresatki nie miał szczęścia poznać ich treści. Trudno nie przypuszczać, że zachwycałyby ona niejednego czytelnika, zapewne listy te pełne były wysublimowanych myśli, lirycznej miłości, czułości. Nie zdziwiłby mnie fakt, gdyby ich adresatka po prostu nie chciała ujawniać przed innymi tak cennego obrazu emocji i uczuć, jakie między nimi istniały. Nie sposób nie wspomnieć także o dość nietypowej karierze literackiej Józefiny Szelińskiej. Otóż jest ona autorką polskiego przekładu *Procesu* Franza Kafki, który do dziś ukazuje się

55 Buno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 105.

56 Jerzy Ficowski, *Regiony...*, op. cit., s. 124.

57 Informacje na temat Józefiny Szelińskiej podaje Jerzy Jarzębski, zob. Jerzy Jarzębski, *Szulz*, Wrocław 1999, s. 69–73.

58 Zob. *Aneks*, [w:] Buno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 150.

jako dzieło tłumaczone przez Brunona Schulza. Używając jej swojego nazwiska, pisarz miał na celu ułatwić publikację przekładu autorce nieznanej w kręgach literacko-wydawniczych<sup>59</sup>.

Jak widać nie było wśród kobiet Schulza postaci przeciętnych. Wszystkie te niebanalne osobowości swoją obecnością w życiu artysty świadczą o tym, jak bardzo cenił on w kobietach bogactwo intelektu, wyobraźni oraz talent. Kobiety były dla niego nie tylko źródłem gorących emocji, wielkich uczuć, przyjaźni i czułości, ale także inspiracji. Najważniejszą z nich była niewątpliwie Józefina Szelińska, o której Schulz pisał: „Ona, moja narzeczona, stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. (...) ona mnie odkupiła swoją miłością, zatraconego już prawie i przepadłego na rzecz nieludzkich krain, jałowych Hadesów fantazji. Ona mnie przywróciła życiu i doczesności. To jest *najbliższy mi człowiek na ziemi*”<sup>60</sup>.



Józefina Szelińska na schodach prowadzących do domu Schulza

Bruno Schulz,  
*Portret Józefiny Szelińskiej i Stefanii Czerneckiej*

## ZAKOŃCZENIE

Wybrany przeze mnie temat pracy jest konsekwencją mojej wieloletniej fascynacji i zachwytu nieprzeciętnym talentem wielkiego artysty – Brunona Schulza. Prezentowany tekst stanowi wgląd w najbardziej interesujący mnie obszar jego twórczości. Kobieta to temat, któremu Schulz poświęcił dużo miejsca w swojej twórczości, ukazując, jak istotne jest dla niego zagadnienie relacji łączących kobietę i mężczyznę. Najpełniej daje temu wyraz w cyklu grafik zatytułowanym *Xięga bałwochwalcza* dlatego głównie na podstawie tego dzieła analizuję wybrany temat, nie pomijając jednakże innych prac plastycznych ani literackich dzieł tego artysty. Kolejne rozdziały mojej pracy stanowią przejście od analizy formalnej i przedstawienia podstawowych informacji na temat dzieł Schulza, przez opisywanie ich treści, do interpretacji oraz wglądu w głębię Schulzowskiej filozofii. Podjęłam także próbę ukazania zbieżności między twórczością a życiem artysty, udowadniając w ten sposób osobisty charakter jego prac.

Rozsmakowanie się w Schulzowskiej twórczości pozwala poznać bardzo wyraźnie wyczuwalny, wyrafinowany smak, który zarówno proza, jak grafika zawdzięczają głównej ich ingrediencji – poezji. W mojej ocenie obrazy z *Xięgi bałwochwalczej* są wyjątkowo liryczne,

59 Informacje na ten temat w: Jerzy Ficowski, *Regiony...*, op. cit., s. 124, 125.

60 Wypowiedź Brunona Schulza o Józefinie Szelińskiej, [cyt w:] ibidem, s. 124.

wyróżnia je zmysłowa atmosfera, która mimo odważnej konwencji, pozostaje subtelna. Można odnieść takie wrażenie, zwłaszcza będąc zewsząd otoczonym wszechobecną tandetą, wyuzdaniem i wulgarnością, które na nieszczęście są tak charakterystyczne dla XXI wieku. Zapewne inne odczucia wzbudzały Schulzowskie wizje w czasach, kiedy – nawet, jeśli tylko oficjalnie – erotyka była wciąż jeszcze owiana tajemnicą.

Tekst ten ukazuje, jak bardzo *Xięga bałwochwalcza* jest przesycona erotyczną atmosferą, którą potęgują przedstawione sceny kornego oddawania czci kobiecie – idolowi, przez mężczyzn – unижonych bałwochalców. Poddając analizie chociażby szczątkowe wiadomości na temat życia artysty, trudno oprzeć się wrażeniu, że przedstawione w *Xiędze* sceny wyrażają rzeczywisty stosunek Schulza do kobiet. Co prawda nieobca była artyście przesada masochizmu ani zniewolenie fetyszami, jednakże rozstrzygające w tej kwestii znaczenie ma bezgraniczne uwielbienie i adoracja. Określenia te najpełniej wyrażają przepełniającą go czułość dla istoty kobiecej.

Bogactwo i głębia Schulzowskiej twórczości opiera się w dużej mierze na współgrających ze sobą przeciwieństwach w *Xiędze bałwochwalczej* współistnieją ze sobą piękno i brzydota, słodycz zmysłowości i gorycz niespełnienia, zniewolenie i świadome poddawanie się mechanizmom rządzącym relacjami między kobietą a mężczyzną, uwielbienie i mizoginizm, ubóstwienie i „ubestwienie”. Unisono wybrzmiewają w scenach *Xięgi* porywczosć emocji, intensywność erotyki oraz przeciwstawne im wieczne niespełnienie i – jak pisze Nałkowska – „nie wielka radość, ale cichutkie, smutne szczęście”<sup>61</sup>. Mimo tak ważnej roli, jaką w życiu i twórczości Schulza odgrywa kobieta, istnieje pewien ubytek w tej różnorodności uczuć, jakimi ją obdarza. Otóż w jego twórczości i epistolografii, wśród mnogości określeń intensywnych emocji towarzyszących relacjom między kobietą a mężczyzną, takich jak adoracja, uwielbienie, ubóstwienie, nie pojawia się to najbardziej oczywiste słowo – miłość. Potwierdzenie tej myśli odnaleźć można w opisie relacji łączących Schulza z Nałkowską, doskonale obrazującym charakterystykę gorących pragnień tego artysty, wybrzmiewającą w jego twórczości: „Nie nazywało się to nawet miłością. Było raczej sprawowaniem kultu, głoszeniem mojej chwały. I wynikało nie z mojej jakości lub nie tylko z niej – ale z jego natury łaknącej pokory i zaguby w uwielbieniu i tutaj znajdującej wreszcie jakby obiektywne uzasadnienie (w mojej „doskonałości”) tych grzesznych pragnień, okazję do wyżycia się ich w wyższej sferze erotycznej”<sup>62</sup>.

61 Fragment *Dzienników* Zofii Nałkowskiej z dnia 10 września 1933 roku, [cyt. w:] *Aneks*, [w:] Bruno Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 152.

62 Fragment *Dzienników* Zofii Nałkowskiej z dnia 19 maja 1934 roku – ibidem, s. 153.

## BIBLIOGRAFIA

### Opracowania książkowe

- Schulz B., *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył Ficowski J., Warszawa 1988.
- Schulz B., *Księga listów*, zebrał, opracował, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975.
- Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa 1992.
- Schulz B., *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Kraków 1984.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957.
- Schulz B., *Szkice krytyczne*, red. H. Kosienkowska, Lublin 2000.
- Gondowicz J., *Schulz*, Warszawa 2006.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Jarzębski J., *Prowincja centrum, Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Bolecki W., Jarzębski J., Rosiek S., *Słownik schulzowski*, Gdańsk, 2004.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Poznań, 1974.
- *Bruno Schulz. In memoriam*, Lublin 1992.
- Budzyński W., *Miasto Schulza*, Warszawa 2005.
- Parnas W., *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ex librisach oraz jednym obrazie i kilkadziesiąt rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.
- Nałkowska Z., *Dzienniki 1945–1954*, Warszawa 2000.

### Inne źródła

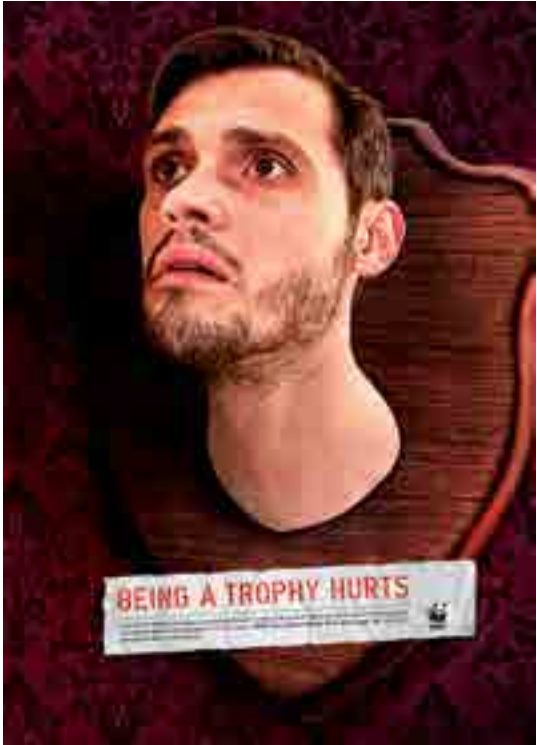
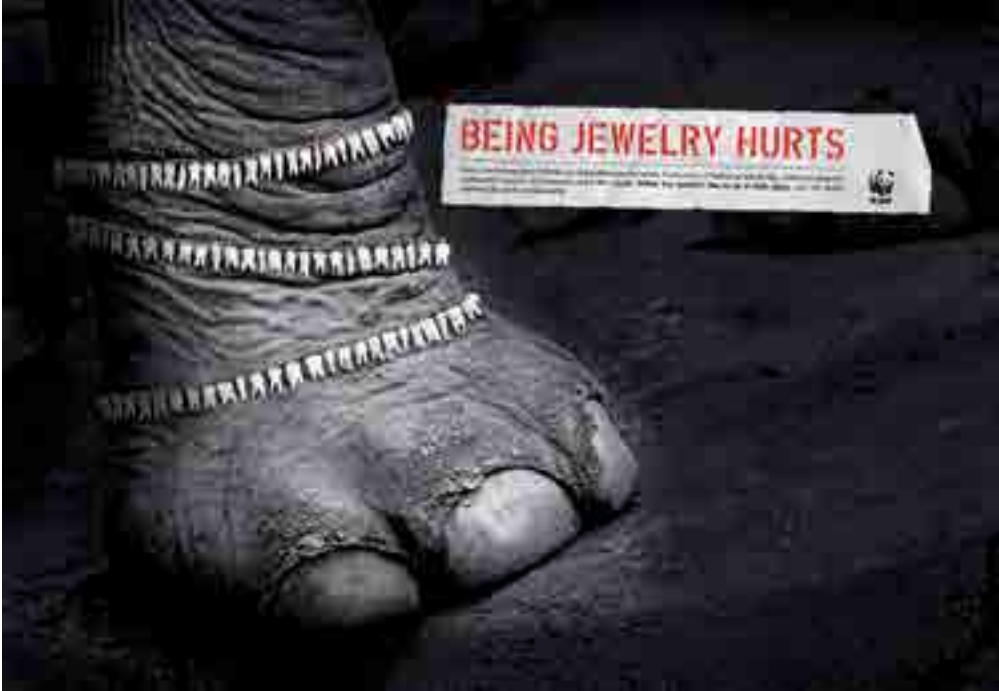
- *Drohobycz i Schulz*, prospekt informacyjny wydany dla Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego przy Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki w Drohobyczu, Drohobycz 2002.
- *Mizrach*, koncert zarejestrowany na płycie CD dzięki Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2007.
- [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz\\_sanatorium\\_has\\_kultura.wp.pl/title,Premiera-spektaklu-Infantka-Teatru-Okazjonalnego,wid,11216573,wydarzenie.html](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/dz_sanatorium_has_kultura.wp.pl/title,Premiera-spektaklu-Infantka-Teatru-Okazjonalnego,wid,11216573,wydarzenie.html)

# DYPLOMY

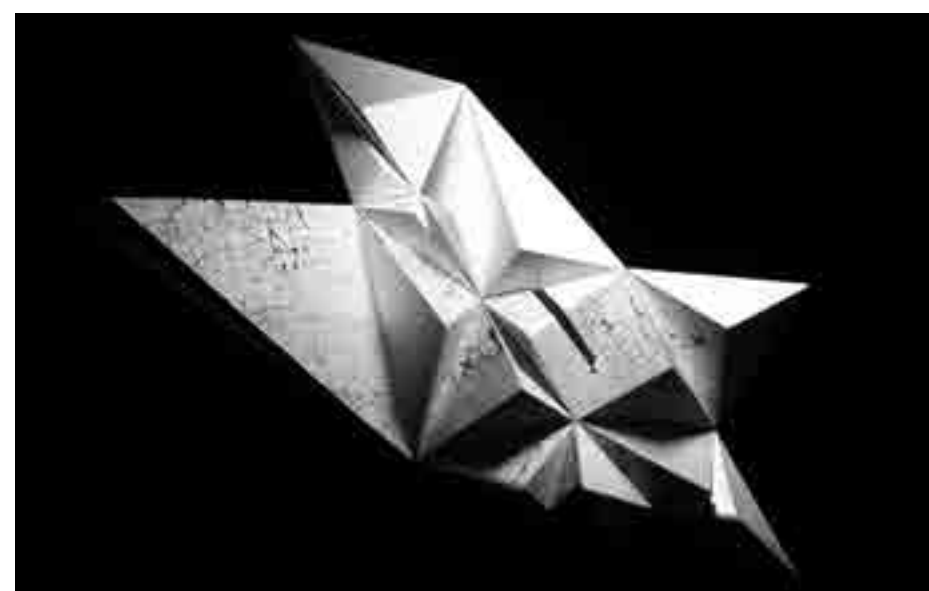
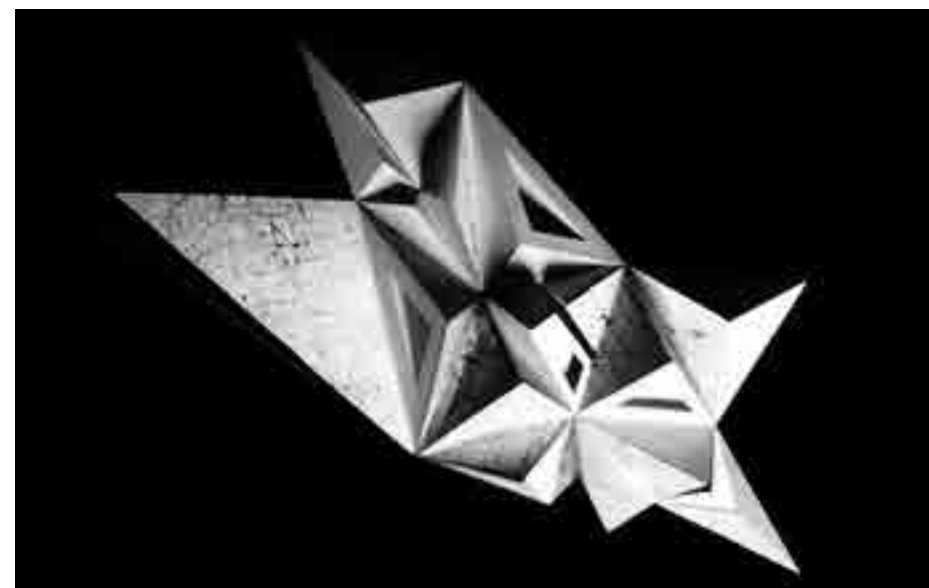
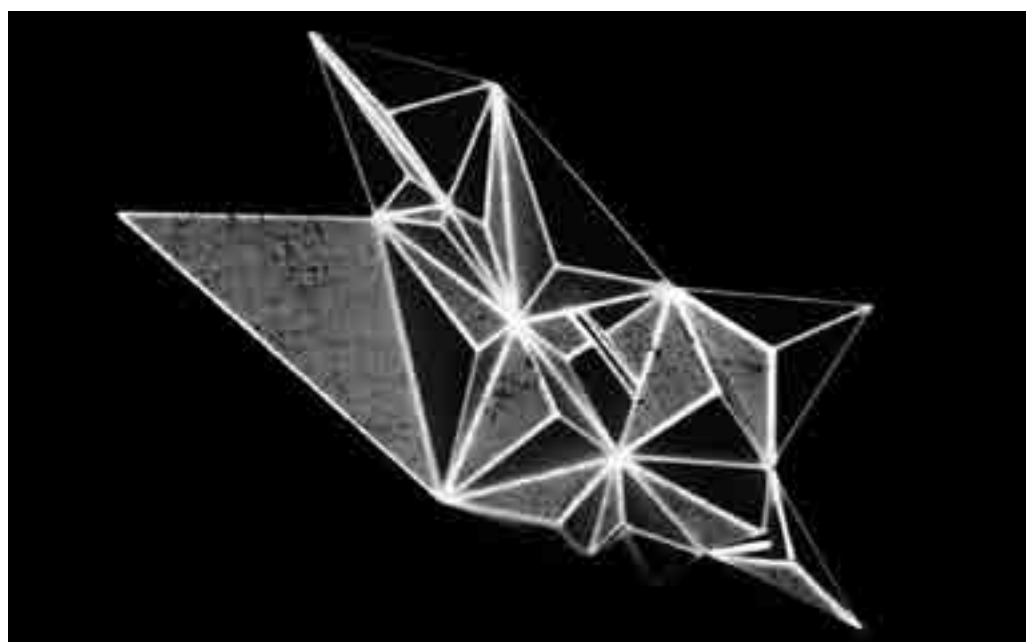
WYBRANE PRACE PROJEKTOWE I ARTYSTYCZNE

GDAŃSK 2011/2012











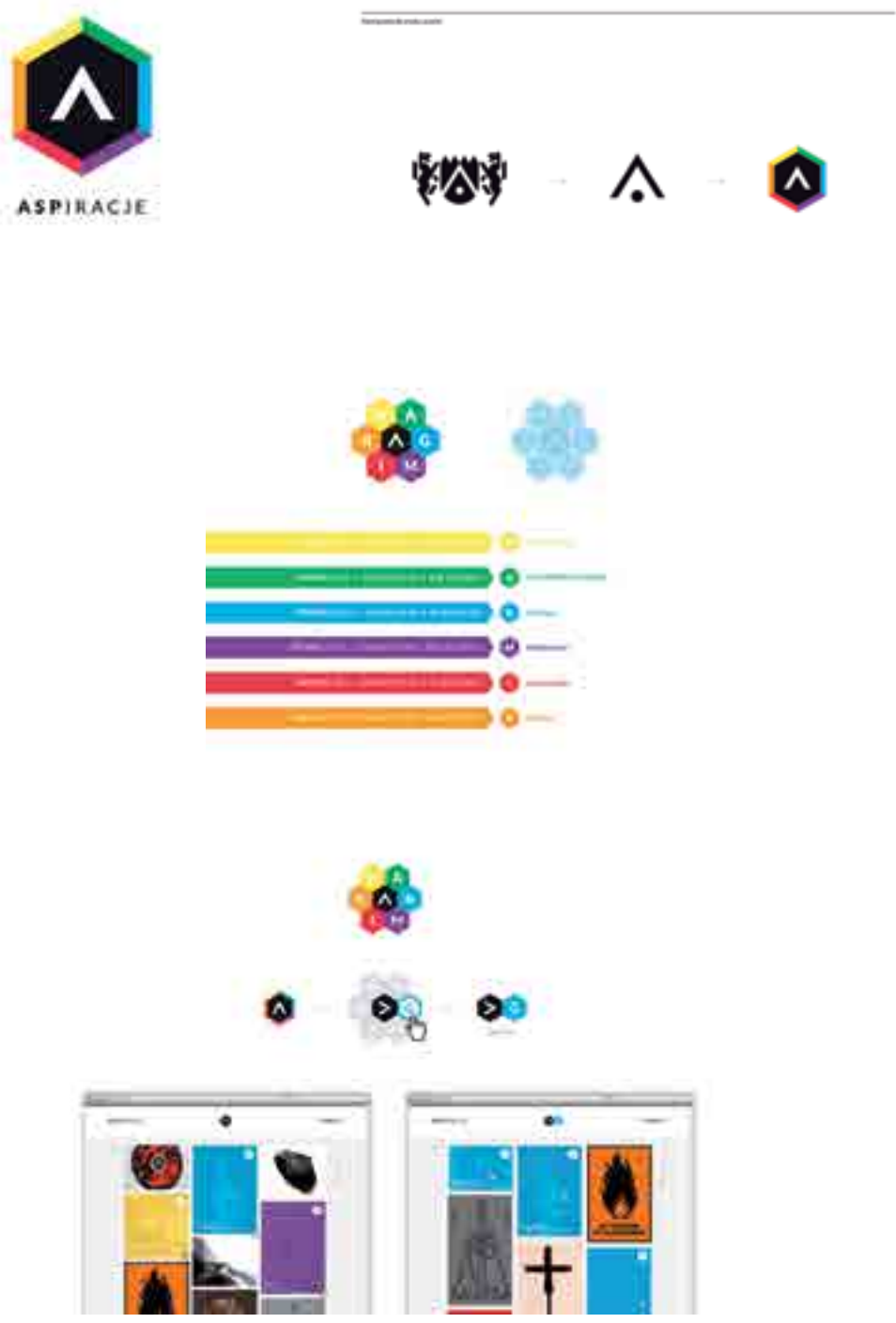


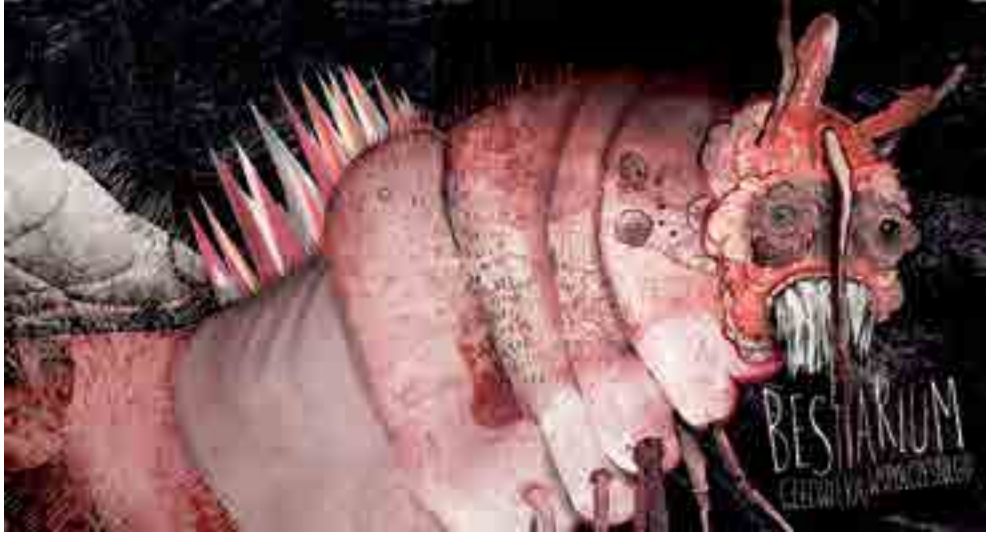
NATALIA TREPCZYK / „WDZIĘCZNOŚĆ ŻURAWIA” – INTERAKTYWNA KSIĄŻKA NA IPADA  
promotor / dr Grzegorz Protasiuk













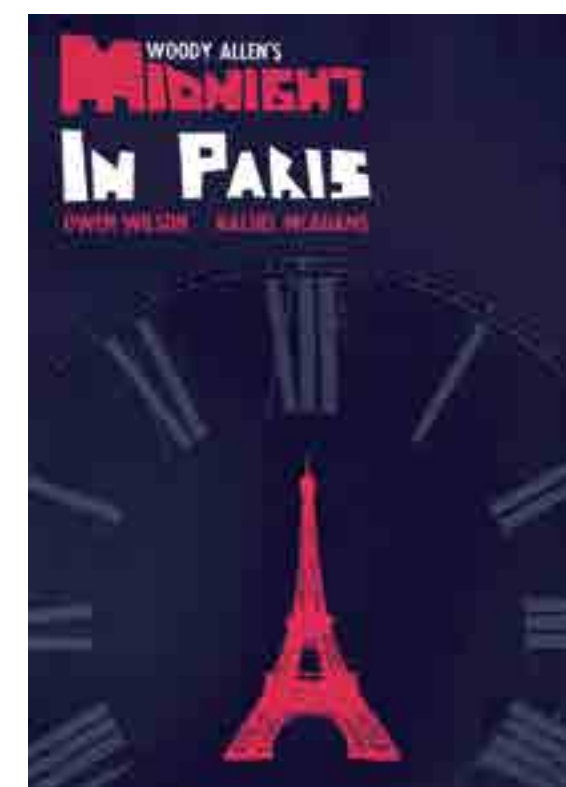


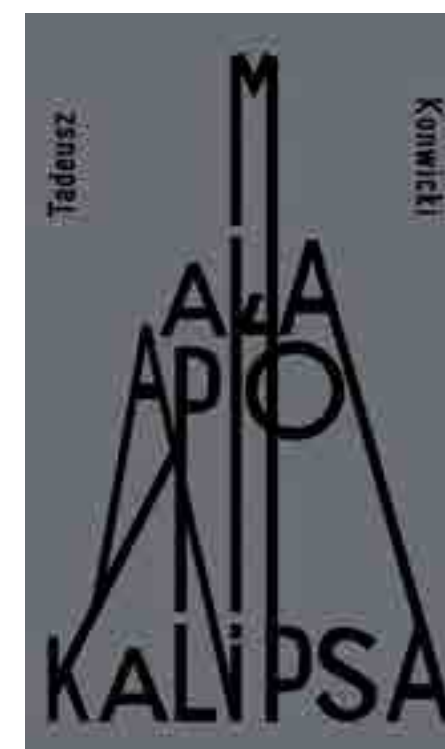
BARTOSZ SASIŃSKI / 1986–2012

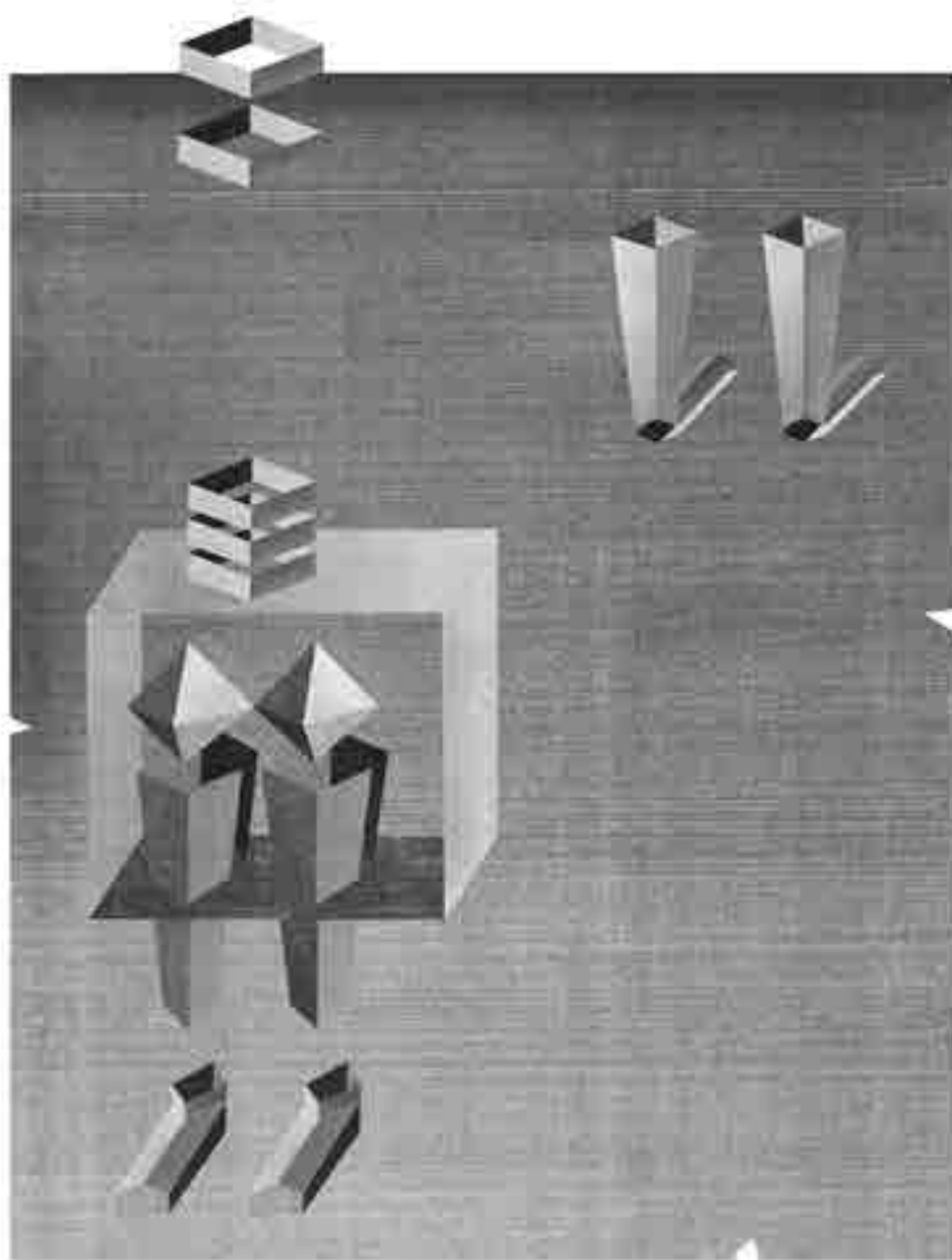
promotor / prof. Zbigniew Gorlak



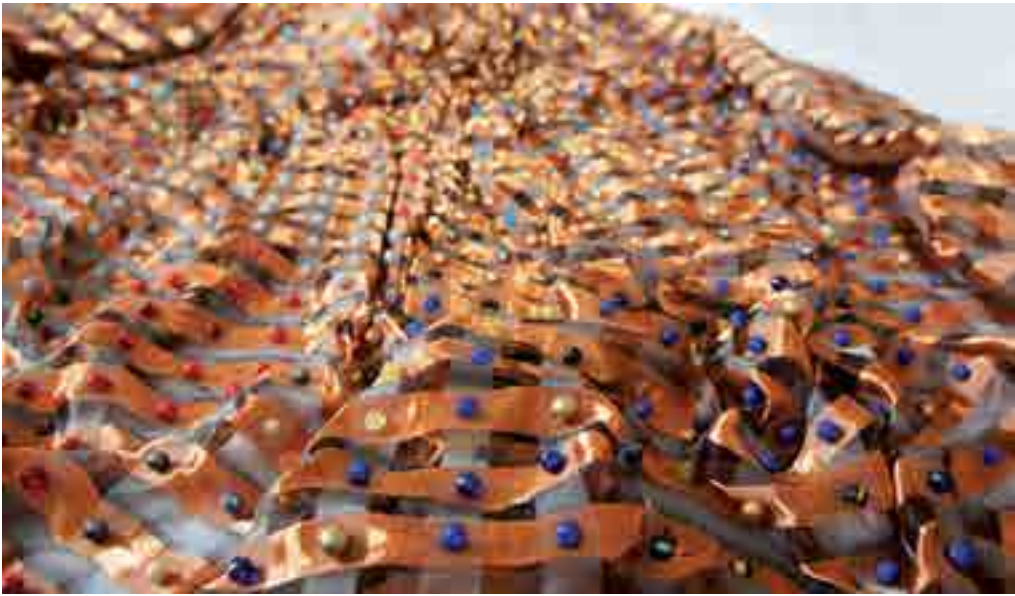
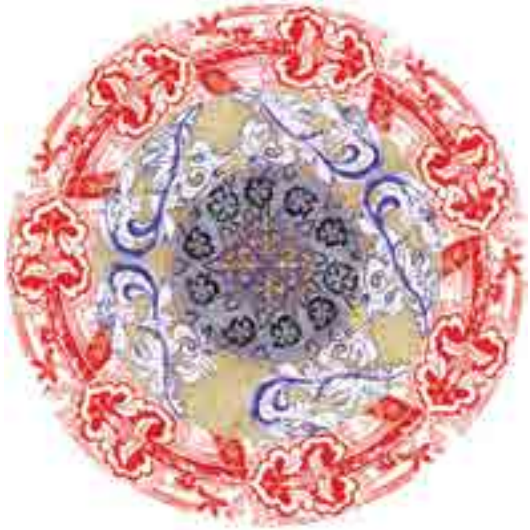










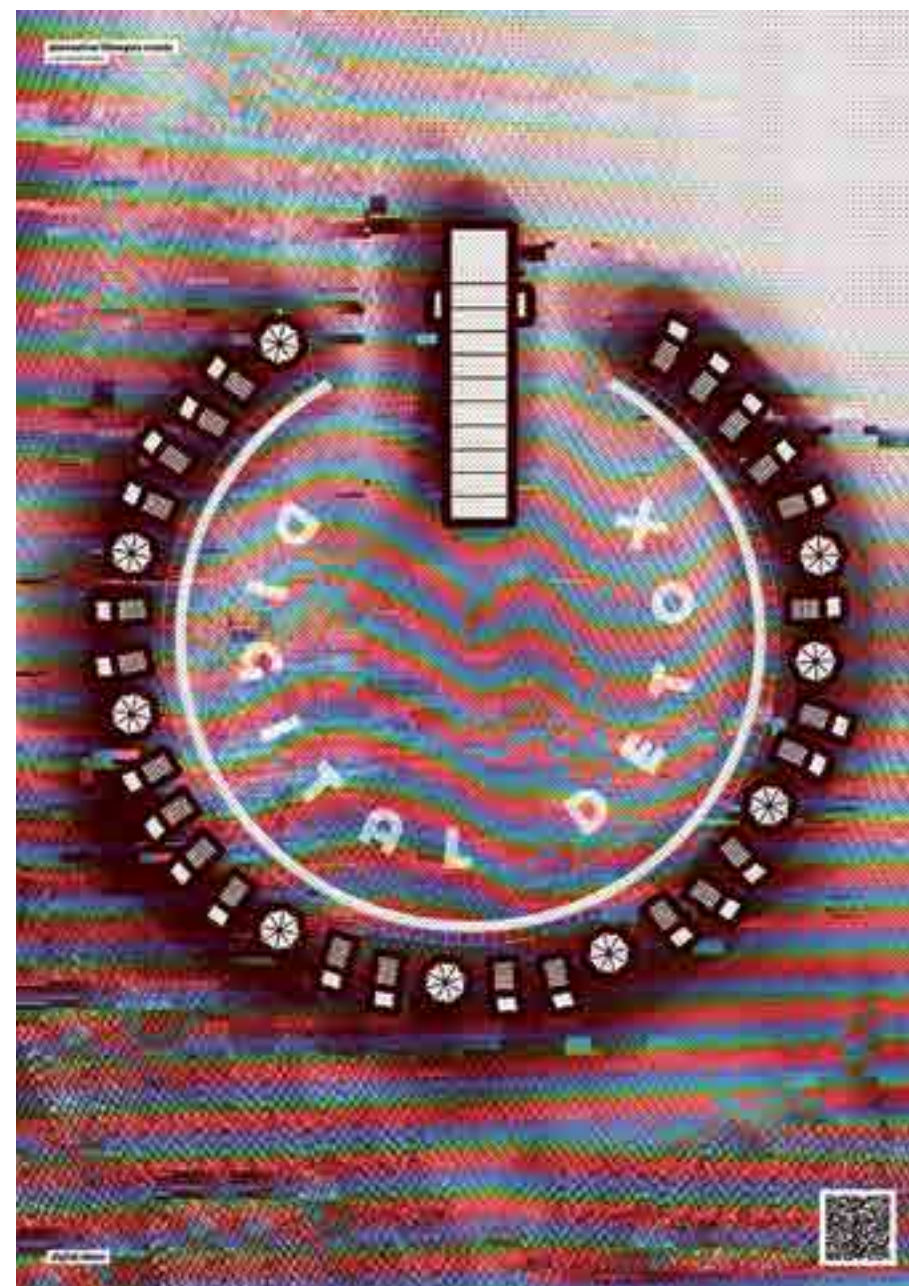




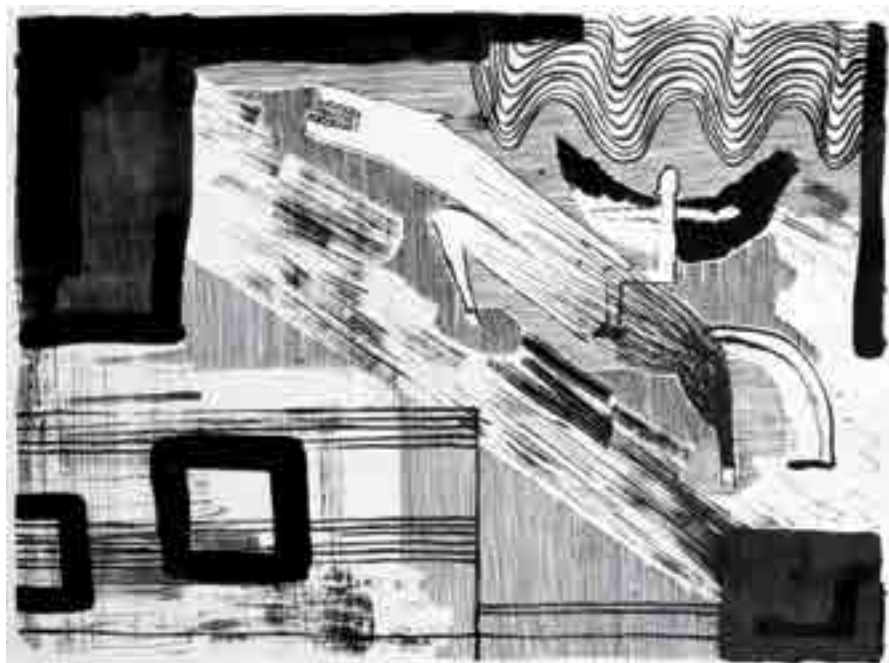














**JAKUB ZAJĄC** / MAŁGOSIA I JAŚ XXX  
promotor / dr hab. Jadwiga Okrassa, prof. nadzw. ASP



**MACIEJ RAUCH** / ZBIÓR ILUSTRACJI DO ALICJI W KRAINIE CZARÓW  
promotor / dr hab. Jadwiga Okrassa, prof. nadzw. ASP





Recenzenci monografii:

prof. Andrzej Bobrowski, UA w Poznaniu  
prof. Agnieszka Cieślińska, ASP w Warszawie  
prof. Paweł Frąckiewicz, ASP we Wrocławiu

Redaktor naukowy: prof. Waldemar J. Marszałek  
Projekt graficzny i skład: Ada Pawlikowska  
Korekta: Hanna Negowska

Wydawca: Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Treści zamieszczone w niniejszym wydawnictwie podlegają ochronie  
prawno-autorskiej w całości, jak i w częściach

ISBN 978-83-62759-54-5

Gdańsk 2014

