

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 8-9 (167-168) sierpień-wrzesień

2026

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2026, nr 8-9 (167-168) sierpień - wrzesień

Pod redakcją:

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /
Polish Institute of World Art Studies

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata
można nabyć w: siedzibie Instytutu

oraz w Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

Spis treści:

Agnieszka Bender, *Pamięci Profesora Tadeusza Chrzanowskiego*

Agnieszka Bender – Stanisław Antoni Poniąkowski. *Przemyskie lata starościńskie (1753–1764). Młodość, środowisko rodzinne i zainteresowania ostatniego elekta* – konferencja w Zamku Kazimierzowskim w Przemyśle

Polskie życie artystyczne w Ostrawie – konferencja w Muzeum Archidiecezjalnym w Warszawie

Wioletta Brzezińska-Marjanowska – *Dziedzictwo architektoniczne miasteczek. Badania i ochrona konserwatorska* – konferencja w Muzeum Wsi Kieleckiej

III FESTIWAL *Chmielewscy i Rzeźba Nowoczesna* – Fundacja Art & Modern w Warszawie:

Weronika Rezmer, *Jak wyrzeźbić bohatera? Pomniki Jana Bohdana Chmielewskiego*

Radosław Predygić, *Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii. Sprawozdanie z działań Misji w roku 2026*

Maciej Góralski, Krzysztof Morawski, *9 000 figur Buddy Amitajusa z Polski*

Jean Clair, *Księga Moich Przyjaciół. Metamorfozy Erosa* – BALTHUS (przekład Maria Żurowska)

Prof. Agnieszka Bender

Pamięci Profesora Tadeusza Chrzanowskiego

W ostatnich dniach ukazał się zeszyt 4 specjalny (tomu LXXIV) „Roczników Humanistycznych” Historia Sztuki, wydany przez Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zeszyt ten poświęcony jest „Pamięci Profesora Tadeusza Chrzanowskiego, wybitnego uczonego i nauczyciela, którego dorobek naukowy i pasja badawcza pozostają trwałym źródłem inspiracji”.

W tym roku przypada setna rocznica urodzin i dwudziesta śmierci Profesora. Wielkiego naukowca postanowili przypomnieć uczniowie i najbliżsi współpracownicy, przygotowując wspomniany tom. Inicjatywę Patronatem Honorowym objął Prezydent Miasta Lublina dr Krzysztof Żuk. Projekt zrealizowany został dzięki wsparciu Miasta Lublin.

Profesor Chrzanowski, urodzony w Krakowie, dzieciństwo spędził w rodzinnym majątku w Moroczynie, w pobliżu Hrubieszowa, malowniczo usytuowanym tuż obok rzeki Bug. Wieś wraz z pałacem należała do rodu Chrzanowskich herbu Poraj od XVIII wieku. Już jako chłopiec poznawał kulturę zachodnioeuropejską, intensywnie ucząc się języków obcych, francuskiego, niemieckiego i angielskiego. Bardzo dużo czytał i zaczął pisać poezję. Do szkoły powszechnej uczęszczał we Lwowie, gdzie zdążył do wybuchu II wojny ukończyć pierwszą klasę gimnazjum. Naukę kontynuował na tajnych kompletach w Krakowie, którą zakończył egzaminem maturalnym. Studia na kierunku historii sztuki podjął po wojnie na Uniwersytecie Jagiellońskim. Los tak zrządził, że życie zawodowe związał Profesor z uniwersytetem właśnie we wschodniej części kraju – w Lublinie. Na KUL-u pracował od 1975 do 1991 roku, gdzie założył Katedrę Kultury Artystycznej. W tym czasie wypromował blisko dwustu magistrów oraz osiemnastu doktorów.

Pracę naukową i dydaktyczną Tadeusza Chrzanowskiego cechowała ogromna rozległość tematyczna. Profesor, ukształtowany przez środowisko Lwowa i Krakowa, miał wielki szacunek dla sztuki zachodnioeuropejskiej, a jednocześnie szczególną wrażliwość na twórczość styku kultur i religii okolic wschodnich rubieży Rzeczypospolitej. Był uczonym bardzo odważnym i niezależnym, z pasją eksplorującym obszary mniej znane, zapomniane lub niedoceniane. Zarażał swoją erudycją i energią. Za Profesorem szły rzesze uczniów, którzy śmiało kontynuowali wytyczoną przez niego drogę i otwierali nowe ścieżki badawcze w polskiej historii sztuki.

Warto zauważyć, że w dotychczasowej historii Instytutu Historii Sztuki KUL z grona właśnie jego wychowanków najwięcej, bo aż ośmiu doktorów zostało samodzielnymi pracownikami naukowymi. Sześcioro przygotowało artykuły do wspomnianego tomu. Troje z nich z kolei to wieloletni aktywni członkowie Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Są to alfabetycznie profesorowie: Agnieszka Bender, Waldemar Deluga i Jan Wiktor Sienkiewicz, związani z uczelniami Lublina, Warszawy, Torunia i czeskiej Ostrawy. Wszyscy troje od lat prowadzą szeroko zakrojone badania nad bardzo rozległymi obszarami tematycznymi, bez lęku wchodząc czasem w bardzo niszowe ich zakresy, kontynuują w ten sposób dzieło wytyczone przez Mistrza. Wszyscy troje są mocno zaangażowani w różne międzynarodowe działania i struktury. W omawianej publikacji zamieścili teksty kolejno: Waldemar Deluga, *The Protection of Eastern Christian Monuments by Polish Art Historians (1945-1989)*; Agnieszka Bender, *Lucjan Stypułkowski (1806–1849), powstaniec listopadowy i zapomniany polski rytownik działający we Francji. Powiązania rodzinne i twórczość*; Jan W. Sienkiewicz, *Nie jestem już posiadaczem. Tomasz Górnicki – rzeźba*.

W tomie znalazły się artykuły jeszcze trzech byłych uczniów, pracujących jako samodzielni pracownicy naukowci na uczelniach w Lublinie. Są to: Irena Rolska, *Wokół zespołu kościelno-klasztornego i fundacji SS. Wizytek w Lublinie (1730–1752)*; Jerzy Żywicki, *Architektura neogotycka na Lubelszczyźnie. Uzupełnienie oraz* Ewa Letkiewicz, *W stronę systematyzacji polskiej biżuterii ludowej XIX i początku XX wieku. Propozycje klasyfikacji*.

Last not least. Niniejszy tom otwierają dwa artykuły młodszych badaczy, prezentujące najważniejsze dokonania naukowe Profesora. Są to: Justyna Zawistowska, *Tadeusz Chrzanowski – przede wszystkim historyk sztuki. Profesor w oczach młodego pokolenia* oraz Mirosław Piotr Kruk, *O Profesorze Tadeuszu Chrzanowskim, bohaterach przeszłości i pierwszej ikonie w inwentarzu Muzeum Narodowego w Krakowie.*

Zawistowska słusznie w podsumowaniu pracy naukowej Profesora zauważa, że „nie ma wręcz dziedziny, która nie zostałaby wspomniana w jego książkach lub artykułach. Pisał wszak o malarstwie, grafice, architekturze, rzeźbie, złotnictwie czy snycerstwie, o sztuce świeckiej i sakralnej, polskiej i światowej”.



TOWARZYSTWO
NAUKOWE KUL
KATOLICKI
UNIwersYTET
LUBELSKI
JANA PAWŁA II

Roczniki

TOM
LXXIV | 2026

ANNALS OF ARTS
ANNALES DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Humanistyczne

Pamięci Profesora Tadeusza Chrzanowskiego,
wybitnego uczonego i nauczyciela

ZESZYT SPECJALNY

4 HISTORIA SZTUKI

ISSN 0035-7707

Prof. Agnieszka Bender

Stanisław Antoni Poniatowski. Przemyskie lata starościńskie (1753–1764). Młodość, środowisko rodzinne i zainteresowania ostatniego elekta – konferencja

Konferencja odbyła się w Zamku Kazimierzowskim w Przemyślu, 19 czerwca 2026 roku. Była pierwszym spotkaniem w ramach planowanego cyklu: „Wielkie osobistości, wielkie rody a historia oraz dziedzictwo kulturowe Polski wschodniej”. Zorganizowana została przez Przemyskie Centrum Kultury i Nauki ZAMEK. Partnerami byli: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Towarzystwo Naukowe KUL, Polskie Towarzystwo Historyczne oraz Archiwum Państwowe w Przemyślu.

Naukowe wydarzenie stanowiło kontynuację wątków podjętych we wcześniejszych badaniach członków PISnSS, które zaowocowały organizacją międzynarodowej konferencji w Rzymie (w Stacji PAN), która odbyła się we wrześniu 2024 roku, poświęconej mecenatowi bratanka króla – księcia Stanisława Poniatowskiego: „Il principe Stanislao Poniatowski e l'Italia”, Accademia Polacca delle Scienze di Roma, Istituto Polacco di Roma, Istituto Polacco per lo Studio dell'Arte Mondiale di Varsavia. Jej efektem była publikacja wydana przez PISnSS: „Sztuka Europy Wschodniej”, *Il Principe Stanislao Poniatowski e l'Italia*, red. Agnieszka Bender, Jerzy Malinowski, t. XII, Warszawa 2024.

Obrady odbyły się w zabytkowej sali zamku przemyskiego, wypełnionej licznie przybyłymi słuchaczami. Konferencję otworzył przedstawiciel organizatorów – dr Janusz Polaczek wraz z dr hab. Agnieszką Bender. Zaprezentowanych zostało osiem referatów badaczy z całego kraju. W pierwszej części przedstawiono tematy związane blisko z postacią ostatniego elekta. W drugiej znalazły się wystąpienia na temat członków jego najbliższej rodziny. W tej części trzy referaty – wszystkie dotyczące księcia Stanisława Poniatowskiego – wygłosili członkowie instytutu. Byli to kolejno: dr hab.

Agnieszka Bender (Warszawa/Lublin), *Ulubiony bratanek ostatniego króla*; dr Marzena Królikowska-Dziubecka (Warszawa), *Artyści ks. Stanisława Poniatowskiego* oraz dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK, *Stanisław Zawadzki – architekt księcia Stanisława Poniatowskiego*. Warto nadmienić, że matka bratanka królewskiego, najbardziej majątnego księcia w Europie - Apolonia z Ustrzyckich h. Przestrzał, córka Bazylego, urodziła się właśnie w Przemyślu, w 1736 roku. Zachowały się jej dwa piękne portrety, jednak zarówno o niej, jak i rodzinie Ustrzyckich nie mamy nadal zbyt wielu informacji. Może zainspirowani po konferencji przemyscy archiwiści, historycy i historycy sztuki będą mogli w przyszłości uzupełnić dotychczasowe wyniki poszukiwań? Naukowe spotkanie zakończyło się licznymi pytaniami ze strony publiczności.



Uczestnicy konferencji

WIELKIE OSOBISTOŚCI, WIELKIE RODY A HISTORIA ORAZ DZIEDZICTWO KULTUROWE POLSKI WSCHODNIEJ

EDYCJA PIERWSZA:

**PONIATOWSCY – STANISŁAW ANTONI
PONIATOWSKI, STAROSTA PRZEMYSKI,
MŁODOŚĆ, ŚRODOWISKO RODZINNE I
ZAINTERESOWANIA OSTATNIEGO ELEKTA**

1. Prof. dr hab. Jerzy Motylewicz (Przemyśl),
Starostwo Przemyskie u schyłku
I Rzeczypospolitej?
 2. Hanna Witek (Ryki), Stanisław Poniatowski,
ojciec króla, starosta przemyski i rycki, twórca
potęgi rodu
 3. Dr. Janusz Polaczek (Przemyśl), Świetliste wizje
i prozaiczne potrzeby zarządzanych dóbr czyli lata,
w których Stanisław Antoni Poniatowski
sprawował urząd starosty przemyskiego
 4. Dr. hab. Irena Rolska, prof. KUL (Lublin),
Rezydencje Poniatowskich
w południowo-wschodniej Polsce
- Przerwa na obiad
5. Dr hab. Agnieszka Bender, prof. KUL (Lublin),
Ulubiony bratanek ostatniego króla
 6. Dr Marzena Królikowska Dziubecka (Warszawa),
Artyści ks. Stanisława Poniatowskiego
 7. Dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK (Toruń),
Stanisław Zawadzki - architekt księcia Stanisława
Poniatowskiego
 8. Ks. dr. Jan Nieciecki (Białystok),
Siostra ostatniego króla - Izabela z Poniatowskich
Branicka (1730–1808) jako Artemida z Jerozolimy
w programie ideowym w pałacu w Chroszczy
 9. Red. Piotr Jegliński (Warszawa / Paryż),
Nieznane portrety Poniatowskich



Organizator:



Partnerzy:



POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA

Polskie życie artystyczne w Ostrawie – konferencja w Muzeum
Archidiecezji Warszawskiej



7 września 2026 roku Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zaprosiło na konferencję naukową „Polskie życie artystyczne w Ostrawie” – wydarzenie poświęcone historii polskiej sztuki i polskiego życia artystycznego w przemysłowej Ostrawie XIX i XX wieku oraz wielowiekowym związkom kulturalnym łączącym ten region z Krakowem i Małopolską. Konferencję zorganizowało Muzeum Archidiecezji Warszawskiej we współpracy z Uniwersytetem Ostrawskim oraz Galerią Sztuk Pięknych w Ostrawie – Domem Sztuki (Galerii Výtvarného Umění v Ostravě) z okazji stulecia tej czeskiej instytucji muzealnej

Program konferencji

Sesja I, 11:00–12:30

- Powitanie gości – dr Piotr Kopszak
- Renata Skřebská, *Dům umění v Ostravě – prostor pro umění a porozumění (1926-1945)*
- prof. Waldemar Deluga, *W stronę Krakowa. Sztuka polska w Ostrawie przełomu XIX i XX wieku*

- Dyskusja

Sesja II, 13:30–15:30

- prof. Aleš Zářický, *Czesko-polska wymiana kulturalna i wystawa krakowskich artystów plastyków w Ostrawie na początku 1934 roku*
- dr Piotr Kopszak, „Odpoczynek” Wlastimila Hofmana ze zbiorów Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie. *Próba interpretacji*
- prof. Katarzyna Uhera, *Wystawy sztuki polskiej w Ostrawie w latach 1947–1987. Zarys problematyki*
- Dyskusja i zamknięcie konferencji
- **Organizatorzy:** Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Galeria Sztuk Pięknych w Ostrawie – Dom Sztuki, Uniwersytet Ostrawski

Ostrawa, znana głównie jako ośrodek przemysłowy, była też ważnym centrum artystycznym, w którym działały polskie, niemieckie i czeskie instytucje kulturalne – Dom Polski, Dom Niemiecki czy Dom Czeski w Witkowicach. To właśnie w zbiorach Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie odnaleziono obszerny, nieznany dotąd polskim historykom sztuki, zespół polskiego malarstwa, rysunku i grafiki z czasów od XVII do końca XX wieku. Wśród najcenniejszych dzieł znajdują się prace Teodora Axentowicza, Jacka Malczewskiego, Kazimierza Sichulskiego, Wlastimila Hofmana i Jana Matejki, w większości pochodzące z wystaw Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Prelegenci przybliżyli historię polskich wystaw w Ostrawie – od wystaw międzywojennych (1929, 1932, 1934) po wystawy powojenne organizowane w latach 1947–1987 – a także kontekst czesko-polskiej wymiany artystycznej na tle ówczesnej polityki kulturalnej. Konferencja stanowiła też zapowiedź wystawy prac Wlastimila Hofmana, polskiego malarza czeskiego pochodzenia, planowanej w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na 2027 rok.



Muzeum
Wsi Kieleckiej
Park Etnograficzny
w Tokarni

11-12 września
2026



Ogólnopolska
Konferencja Naukowa

**Dziedzictwo
architektoniczne
miasteczek.
Badania
i ochrona
konserwatorska**

PATRONAT MARSZAŁKA
WOJEWÓDZTWA ŚWIĘTOKRZYSKIEGO
RENATY JANIK



Dr Wioletta Brzezińska-Marjanowska

Dziedzictwo architektoniczne miasteczek. Badania i ochrona konserwatorska – konferencja w Muzeum Wsi Kieleckiej

W dniach 11–12 września 2026 roku w Parku Etnograficznym w Tokarni w Muzeum Wsi Kieleckiej odbyła się Ogólnopolska Konferencja Naukowa pt. „Dziedzictwo architektoniczne miasteczek. Badania i ochrona konserwatorska”. Konferencja zorganizowana została przez Muzeum Wsi Kieleckiej oraz Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Oddział Kielecki. Wydarzenie wpisało się w obchody 50-lecia Muzeum Wsi Kieleckiej.

Przez dwa dni Park Etnograficzny w Tokarni stał się miejscem spotkania naukowców, historyków sztuki, architektów, urbanistów, konserwatorów i muzealników, których połączyło zainteresowanie dziedzictwem miasteczek – jego historią, architekturą, przemianami oraz problemami współczesnej ochrony.

Tematyka konferencji była niezwykle różnorodna. Podejmowano zagadnienia związane z historycznymi układami urbanistycznymi, procesami lokacyjnymi, architekturą i infrastrukturą miasteczek, a także z dziedzictwem dawnych społeczności żydowskich. Dużo uwagi poświęcono również powojennym przemianom, modernizacji i odbudowie historycznych ośrodków oraz problematyce ich współczesnego funkcjonowania.

Istotnym nurtem obrad była tożsamość miejsca oraz pytanie o to, jak zachowane elementy historycznej zabudowy i układu przestrzennego wpływają na charakter współczesnych miasteczek. Rozmawiano także o możliwościach wykorzystania ich dziedzictwa jako wartości ważnej dla lokalnych społeczności i dalszego rozwoju.

Istotną część konferencji stanowiły zagadnienia związane z ochroną konserwatorską. Dyskutowano o relacji pomiędzy teorią a praktyką konserwatorską, ochronie drewnianej architektury i historycznych układów

przestrzennych, a także o roli prawa, planowania przestrzennego oraz współpracy konserwatorów, architektów i urbanistów.

Nie zabrakło również perspektywy muzealnej. Szczególne znaczenie miały wystąpienia dotyczące ekspozycji miasteczek w muzeach na wolnym powietrzu oraz architektury miasteczek prezentowanej w Parku Etnograficznym w Tokarni. Uczestnicy konferencji mieli również możliwość zwiedzenia Parku i poznania jego kolekcji architektury drewnianej.

Konferencja pokazała, że dziedzictwo miasteczek to znacznie więcej niż pojedyncze zabytkowe obiekty. To historyczne układy urbanistyczne, architektura, przestrzeń publiczna, krajobraz kulturowy, pamięć miejsca oraz materialne świadectwa przemian społecznych i kulturowych.

Dwa dni obrad, liczne dyskusje i wymiana doświadczeń potwierdziły, jak ważne są badania, dokumentacja, rozpoznanie wartości oraz świadoma ochrona konserwatorska dziedzictwa miasteczek.

W skład Rady Naukowej weszli wybitni przedstawiciele polskiego środowiska naukowego i konserwatorskiego: prof. dr hab. Jerzy Malinowski, prof. dr hab. Jan Świąch, prof. dr hab. Lidia Michalska-Bracha, dr hab. Andrzej Laskowski, prof. UEK, dr hab. Jacek Pielas, prof. UJK, dr hab. Michał Pszczółkowski, prof. ASP w Gdańsku, dr hab. Piotr Rosiński, prof. UJK, dr Andrzej Siwek, dr Kamil Szpunar oraz mgr inż. arch. Włodzimierz Pedrycz.

Udział Rady Naukowej stanowił istotne wsparcie merytoryczne konferencji, której celem było stworzenie interdyscyplinarnej przestrzeni do dyskusji nad badaniem, wartościowaniem i ochroną dziedzictwa architektonicznego miasteczek.

Patronat naukowy nad konferencją objęły: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Narodowy Instytut Dziedzictwa oraz Instytut Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.



Katarzyna Korus – dyrektor Muzeum Wsi Kieleckiej (w środku); Małgorzata Krzywda – kierownik Parku Etnograficznego w Tokarni; Łukasz Młynarski – prezes SHS Oddział Kielecki (z lewej); dr Wioletta Brzezińska-Marjanowska – kierownik Działu Konserwacji Zbiorów, MWK (członkini PISnŚŚ); Damian Kozłowski - kierownik Działu Edukacji i Udostępniania, MWK (z prawej)



Program

Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej
pt. Dziedzictwo Architektoniczne miasteczek.
Badania i ochrona konserwatorska

11-12 września 2026 roku
Park Etnograficzny w Tokarni

Piątek 11 września 2026 roku

8:45-9:30

Rejestracja uczestników

9:30

Oficjalne otwarcie konferencji i wystąpienia okolicznościowe

PANEL I

10:00-10:20

Mgr Konrad Maj (Archiwum Państwowe w Kielcach)

*Dziedzictwo architektoniczne miasteczek w świetle materiałów
w zasobie Archiwum Państwowego w Kielcach. Wybrane przykłady*

10:20-10:40

Dr hab. Bogusław Krasnowolski, prof. ASP w Krakowie (Wydział Konserwacji i Restauracji
Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie)

Lokacyjne układy urbanistyczne miasteczek Małopolski

10:40-11:00

Dr hab. Grażyna Stojak, prof. UR (Muzeum Uniwersytetu Rzeszowskiego)

*Prywatne miasta w Ziemi Przemyskiej i ich relacje z nowożytnymi strukturami
przestrzennymi – na przykładzie Krasieczyna i Fredropla*

11:00-11:20

Dyskusja

11:20-11:40

Przerwa kawowa

PANEL II

11:40-12:00

Dr Kamil Szpunar (Muzeum Wsi Radomskiej)

Infrastruktura małych miasteczek regionu radomskiego w pierwszej połowie XIX wieku

12:00-12:20

Dr Katarzyna Zapolska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Tekstylii w zabytkowych obiektach sakralnych miast i miasteczek – wyzwania konserwatorskie

12:20-12:40

Dr Agnieszka Dziarmaga (Muzeum Wsi Kieleckiej)

Dylematy zachowania i dziedzictwo dawnych żydowskich miasteczek. Wybrane aspekty

12:40-13:00

Dyskusja

13:00-13:40

Przerwa obiadowa

13:40-14:30

Zwiedzanie Parku Etnograficznego w Tokarni

PANEL III

14:30-14:50

Dr Dariusz Wędzina (badacz niezależny)

Odbudowane czy zdemolowane? Proces dezintegracji pejzażu kulturowego miast historycznych Dolnego Śląska po II wojnie światowej na wybranych przykładach

14:50-15:10

Dr Małgorzata Gwiazdowska (Komisja Konserwatorska Stowarzyszenia Historyków Sztuki/ ICOMOS Polska)

Zmiany w koncepcji odbudowy i rewitalizacji zniszczonych, podczas II wojny światowej, miast Pomorza Zachodniego na wybranych przykładach

15:10-15:30

Dr hab. Andrzej Laskowski, prof. UEK (Instytut Gospodarki Przestrzennej i Studiów Miejskich Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie)

Zagłada niejedno ma imię. O estetycznym aspekcie stanu miasteczek Polski południowo-wschodniej

15:30-15:50

Dr hab. inż. arch. Małgorzata Doroz-Turek, prof. PŚk (Politechnika Świętokrzyska)
Fenomen dziedzictwa architektonicznego we współczesnych miasteczkach regionu świętokrzyskiego

15:50-16:10

Dyskusja

16:10-16:30

Przerwa kawowa

PANEL IV**16:30-16:50**

Dr Andrzej Siwek (Narodowy Instytut Dziedzictwa/Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego)
„Wieś i miasteczko” – w kontekście poszukiwania koncepcji regionalizmu

16:50-17:10

Dr inż. arch. Paweł Pedrycz (Politechnika Warszawska)
Razem czy osobno, czyli o współpracy lub zmaganiach urbanistów i architektów oraz historyków i konserwatorów z zabytkowymi układami historycznymi miast w planowaniu przestrzennym na przestrzeni ostatniego wieku

17:10-17:30

Mgr Agnieszka Lorenc-Karczewska (Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział Terenowy w Łodzi)
Zgierz: poszukiwanie lokalnych szans rozwoju z perspektyw historyka sztuki

17:30-17:50

Dr Grzegorz Grajewski (Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział we Wrocławiu)
Chełmsko Śląskie – miejsce zapomniane

17:50-18:30

Dyskusja podsumowująca pierwszy dzień konferencji

18:30

Uroczysta kolacja

Sobota 12 września 2026 roku

8:00-9:00

Rejestracja uczestników

PANEL I

9:00-9:20

Dr hab. Michał Pszczółkowski, prof. ASP w Gdańsku (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku)

Program budowy kolonii urzędniczych w małych kresowych miasteczkach w latach 20-tych XX wieku

9:20-9:40

Dr Wioletta Brzezińska-Marjanowska (Muzeum Wsi Kieleckiej)

Dziedzictwo architektoniczne Truskawca jako miasteczka uzdrowskiego – stan zachowania i problemy ochrony konserwatorskiej

9:40-10:00

Mgr Krzysztof Myśliński (Świętokrzyski Wojewódzki Konserwator Zabytków)

Architektura a tożsamość miejsca. Przypadek Pińczowa

10:00-10:20

Mgr Agnieszka Olczyk (Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział Terenowy w Katowicach)

Dziedzictwo architektoniczne Sławkowa. Stan badań, ochrona i wnioski

10:20-10:40

Dyskusja

10:40-11:00

Przerwa kawowa

PANEL II

11:00-11:20

Prof. dr hab. Jan Świąch (Katedra Dziedzictwa i Teorii Muzealnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Ekspozycje małomiasteczkowe w polskich muzeach na wolnym powietrzu. Między teorią a praktyką

11:20-11:40

Mgr Damian Kozłowski (Muzeum Wsi Kieleckiej/Szkoła Doktorska Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach)

Architektura miasteczek Kielecczyny w XVIII-XX wieku na przykładzie obiektów posadowionych w Parku Etnograficznych w Tokarni

11:40-12:00

Dr Barbara Kasprzyk-Dulewicz (Instytut Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach)

Między starym a nowym. Powojenne modernizacje na przykładzie kieleckich miast i miasteczek

12:00-12:20

Mgr Łukasz Piotr Młynarski (Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział Terenowy w Kielcach)
*Między teorią a praktyką. Prawno-konserwatorskie rozważania o ochronie i opiece nad
 drewnianą architekturą i budownictwem miasteczek świętokrzyskich w ostatnim stuleciu*

12:20-13:10

Dyskusja podsumowująca drugi dzień konferencji

13:10-13:20

Oficjalne zakończenie konferencji

13:30

Obiad

Rada Naukowa

Prof. dr hab. Jan Świąch
 (Katedra Dziedzictwa i Teorii Muzealnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Prof. dr hab. Jerzy Malinowski
 (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

Prof. dr hab. Lidia Michalska-Bracha
 (Instytut Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach)

Dr hab. Andrzej Laskowski, prof. UEK
 (Instytut Gospodarki Przestrzennej i Studiów Miejskich Uniwersytetu Ekonomicznego
 w Krakowie)

Dr hab. Jacek Pielas, prof. UJK
 (Instytut Historii Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach)

Dr hab. Michał Pszczółkowski, prof. ASP w Gdańsku
 (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku)

Dr hab. Piotr Rosiński, prof. UJK
 (Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Kielecki)

Dr Andrzej Siwek
 (Narodowy Instytut Dziedzictwa/Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Dr Kamil Szpunar
 (Muzeum Wsi Radomskiej)

Mgr inż. arch. Włodzimierz Pedrycz
 (Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział Terenowy w Kielcach)





Prof. dr hab. Jerzy Malinowski – prezes PISnŚŚ



Dr Agnieszka Dziarmaga, MWK i dr Mateusz Wierciński, MWK (moderator)



Dr hab. Michał Pszczółkowski, prof. ASP w Gdańsku



Dr Wioletta Brzezińska-Marjanowska



Prof. dr hab. Jan Święch, Uniwersytet Jagielloński i dr hab. Michał Pszczółkowski, prof. ASP w Gdańsku (moderator)



Uczestnicy konferencji

III FESTIWAL Chmielewscy i rzeźba nowoczesna

w Fundacji Art & Modern w Warszawie

1-3 października 2026

Fundacja Art & Modern, ul. Jagiellońska 56/1/1a (wejście pl. Hallera)

kuratorka: dr Magdalena Furmanik-Kowalska

partner: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

1 października

18:00 wernisaż wystawy „Manifestacja natury. Bestiariusz Jana Lebensteina”, kurator: dr Piotr Słodkowski

Twórczość Jana Lebensteina wyrasta z głębokiej refleksji nad człowiekiem – jego cielesnością, niedoskonałością, wewnętrznymi sprzecznościami oraz uwikłaniem w relacje z otaczającym go światem. Artysta, przechodząc od wertykalnych, niemal „pomnikowych” *Figur osiowych* do horyzontalnych przedstawień zwierząt i hybrydycznych bestii, przekierowuje uwagę z wyidealizowanego obrazu człowieka ku temu, co biologiczne, cielesne i organiczne. Zwierzęta i fantastyczne kreatury nie są jedynie wyobrażeniami obcych, niebezpiecznych czy wzbudzających niepokój istot – stają się raczej przejmującymi obrazami kondycji ludzkiej. Lebenstein zaciera granicę między tym, co ludzkie i zwierzęce, podważając utrwalone wyobrażenia o pięknie, doskonałości, a szerzej – także o człowieczeństwie. Jego bestiariusz stanowi tym samym opowieść o człowieku cielesnie niedoskonałym. Zarazem skłania do refleksji nad względnością estetycznych podziałów, w których piękno i brzydota okazują się „wytworami” przyjętych norm czy kulturowych konwencji.

2 października

18:00 prezentacje:

„Jak wyrzeźbić bohatera? Pomniki Jana Bohdana Chmielewskiego” Weroniki Rezmer

„Atlas powojennej sztuki w przestrzeni publicznej, czyli jak mapować i chronić młode dziedzictwo” Małgorzaty Szelachowskiej

Każdy pomnik poświęcony bohaterom jest zarazem próbą nadania znamion heroizmu określonej formie. Artysta musi zdecydować, czy jego bohater będzie konkretną postacią historyczną, anonimowym żołnierzem czy częścią większej zbiorowości. Znaczenie mają nie tylko jego tożsamość, gest i sposób przedstawienia, lecz także skala monumentu, jego relacja z otoczeniem oraz miejsce, w którym zostaje ustawiony. Za tymi decyzjami kryje się jednak szersze pytanie: kogo i w jaki sposób dana wspólnota postanawia uznać za bohatera?

W Polsce drugiej połowy XX wieku odpowiedzi na te pytania powstawały nie tylko w pracowniach rzeźbiarskich, lecz także w gabinetach urzędników i komitetach budowy pomników. Monument był bowiem nie tylko dziełem sztuki. Stanowił narzędzie publicznej pamięci, a w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jego powstanie niemal zawsze wiązało się z określonym systemem instytucji, zamówień i polityki historycznej. W tym świecie przez dziesięciolecia pracował Jan Bohdan Chmielewski. Jakie decyzje artystyczne podejmował, można będzie się dowiedzieć podczas prezentacji Weroniki Rezmer.

Natomiast podczas drugiej części spotkania Małgorzata Szelachowska zaprezentuje projekt prowadzony w Stowarzyszeniu Flaneur. Opowie o atlasie/katalogu powojennej sztuki publicznej, który jest rozwijany przez użytkowników z całej Polski. Każdy będzie miał możliwość dodania do niego dzieła sztuki znajdującego się w przestrzeni publicznej i pochodzącego z lat 1945-1989. Małgorzata Szelachowska przybliży też ideę „Kompendium powojennej sztuki publicznej”, czyli antologii eksperckich artykułów o tym zjawisku z lat 1945-1989, które przybierało różne formy dekoracji plastycznych, jak i monumentalnych pomników.

19:00 oprowadzanie po pracowni Chmielewskich

3 października

15:00 wykład „Rzeźba nowoczesna w europejskich parkach miejskich”,
prezentacja: dr Ewa Ziemińska

Ewa Ziemińska – historyczka sztuki, kuratorka wystaw, wykładowczyni. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (praca magisterska *Bracia Natanson. Kolekcje, gusta i krytyka artystyczna*) i Instytutu Badań Literackich PAN (studia podyplomowe). Dyrektorka Królikarni, Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, kustoszka kolekcji rzeźby. Kilukrotna stypendystka Rządu Republiki Francji, Fundacji Lanckorońskich i Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Kuratorka wystaw i autorka katalogów, m.in. *Paryż. Portret miasta* (2007); *Fryzjer w trumnie* (2006, współkuratorka); *Sara Lipska. W cieniu mistrza* (2012); *Rodin /Dunikowski. Kobieta w polu widzenia* (2016); *Ivan Meštrović/Józef Piłsudski. Historia jednego pomnika* (2018); *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku* (2023); *Kierunek Paryż. Polskie artystki z pracowni Bourdelle’a* (2025). Autorka książki *Sara Lipska. Artystka wszechstronna*.

16:30 seminarium „Rzeźba w przestrzeni publicznej Warszawy”

Czy Warszawa ma miejsce na nowe rzeźby? Dlaczego młodzi twórcy wolą wykonywać efemeryczne instalacje, a nie trwałe pomniki? Na te i inne pytanie dotyczące miejsca i roli rzeźby oraz innych form wypowiedzi artystycznej w przestrzeni publicznej Warszawy spróbujemy odpowiedzieć w trakcie prezentacji i dyskusji w ramach seminarium. Podczas spotkania będziemy rozmawiać również o potencjale działań twórczych i nad realnymi możliwościami jego wykorzystania w procesie zmian społecznych, urbanistycznych i ekologicznych. Tematem będzie także współdziałanie lub jego brak różnych sektorów gospodarczych na rzecz przestrzeni miejskiej.

Moderatorka: Dr Katarzyna Chrudzimska-Uhera (IHS UKSW)

Uczestniczki i uczestnicy:

Maciej Aleksandrowicz (Wydział Rzeźby ASP w Warszawie)

Anna Podsiadły (Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku)

Monika Wróbel (Fundacja Skwer Sportów Miejskich)

Weronika Rezmer (ART & MODERN FOUNDATION)

Jak wyrzeźbić bohatera? Pomniki Jana Bohdana Chmielewskiego

Każdy pomnik poświęcony bohaterom jest zarazem próbą nadania heroizmowi określonej formy. Artysta musi zdecydować, czy jego bohater będzie konkretną postacią historyczną, anonimowym żołnierzem czy częścią większej zbiorowości. Znaczenie mają nie tylko jego tożsamość, gest i sposób przedstawienia, lecz także skala monumentu, jego relacja z otoczeniem oraz miejsce, w którym zostaje ustawiony. Za tymi decyzjami kryje się jednak szersze pytanie: kogo i w jaki sposób dana wspólnota postanawia uznać za bohatera?

W Polsce drugiej połowy XX wieku odpowiedzi na te pytania powstawały nie tylko w pracowniach rzeźbiarskich, lecz również w gabinetach urzędników i komitetach budowy pomników. Monument był bowiem nie tylko dziełem sztuki. Stanowił także narzędzie publicznej pamięci, a w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jego powstanie niemal zawsze wiązało się z określonym systemem instytucji, zamówień i polityki historycznej.

W tym świecie przez dziesięciolecia pracował Jan Bohdan Chmielewski, urodzony w 1927 roku w Grodnie. Jego biografię od młodości kształtowało doświadczenie wojny, a następnie powojenne losy rodziny. Od 1943 do 1945 roku walczył jako żołnierz Armii Krajowej w oddziale Żwirki, działającym w rejonie Puszczy Augustowskiej. Po wojnie jego rodzina związała się z Suwalszczyzną, a w 1950 roku zamieszkała w Suwałkach. Miasto pozostało ważnym punktem odniesienia w jego życiu, mimo że zawodowo i artystycznie Chmielewski był później związany przede wszystkim z Warszawą.

W 1950 roku rozpoczął studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które ukończył sześć lat później. Pozostał na uczelni jako pedagog, z czasem obejmując stanowisko profesora oraz funkcję dziekana Wydziału Rzeźby. Jego debiut przypadł na szczególny moment polskiej

kultury. W 1955 roku wziął udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, znanej szerzej jako Arsenał, gdzie pokazał rzeźbę *Moja ziemia*¹.

Początkowo zajmował się nie tylko rzeźbą. Tworzył plakaty, odznaki i medale, projektował okładki książek oraz współpracował z „Przeglądem Sportowym”. Od 1957 roku przez całe życie zajmował się również medalierstwem. Z czasem coraz ważniejsze miejsce w jego twórczości zajmowała jednak rzeźba. Chmielewski rozwijał ją także dzięki zagranicznym stypendiom Ministerstwa Kultury i Sztuki, przebywając w Paryżu, Moskwie i Rzymie. W kolejnych dekadach projektował i realizował liczne pomniki w Polsce i poza jej granicami.

Jednocześnie był artystą silnie osadzonym w instytucjonalnym świecie powojennej Polski. Jego kariera akademicka rozwijała się w państwowej Akademii Sztuk Pięknych, a znaczna część twórczości pomnikowej powstawała w ramach oficjalnego systemu zamówień, konkursów i inicjatyw upamiętniających. Nie oznacza to jednak, że wszystkie jego realizacje można sprowadzić do jednego modelu oficjalnej sztuki. Po 1989 roku w jego twórczości pojawiły się między innymi *Łączniczka AK* w Józefowie, pomnik Janusza Korczaka oraz pomnik generał Marii Wittek w Warszawie. Jego rzeźba pomnikowa zaczęła wówczas funkcjonować w odmiennym krajobrazie pamięci.

Chmielewski zmarł 18 sierpnia 2014 roku w swoim mieszkaniu i pracowni przy ulicy Jagiellońskiej 56 w Warszawie, z którą był związany od 1962 roku. Rok później Muzeum Okręgowe w Suwałkach przygotowało poświęconą mu wystawę „Jan Bohdan Chmielewski. In memoriam”².

Biografia Chmielewskiego pozostaje więc związana z kilkoma odmiennymi doświadczeniami: wojną, Suwalszczyzną, warszawską Akademią Sztuk Pięknych, państwowym systemem sztuki PRL oraz rzeczywistością po 1989

¹ W. Sobecki, *Jan Bohdan Chmielewski*, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, s. 11, 13.

² muzeum.suwalki.pl/jan-bohdan-chmielewski-w-dziesiata-rocznice-smierci [dostęp: 31.08.2026].

roku. Rzeźba pomnikowa pozostawała związana zarówno z jego doświadczeniami biograficznymi, jak i z mechanizmami kształtowania publicznej pamięci. Kolejne projekty pokazują, jak różne formy mogła przyjmować figura bohatera.

BOHATEROM WARSZAWY

Jedną z wczesnych prac pomnikowych Jana Bohdana Chmielewskiego był niezrealizowany projekt *Bohaterom Warszawy*. Powstał w 1959 roku na konkurs zorganizowany wspólnie przez Związek Polskich Artystów Plastyków i Stowarzyszenie Architektów Polskich, w którym otrzymał wyróżnienie II stopnia³. Już sam temat stawiał przed rzeźbiarzem szczególne zadanie. Przedmiotem upamiętnienia nie była konkretna postać historyczna, lecz zbiorowość związana z wojennym doświadczeniem stolicy. Chmielewski musiał zatem znaleźć formę, która pozwalała mówić o bohaterstwie bez odwoływania się do biografii jednej osoby.



il. 1. Jan Bohdan Chmielewski, *Bohaterom Warszawy*, projekt, reprodukcja za: W. Sobecki, *Jan Bohdan Chmielewski*, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, s. 43

³ <https://bcpw.bg.pw.edu.pl/publication/20323/edition/19806/projekt-pomnika-bohaterow-warszawy-ii-konkurs-zpap-i-sarp-praca-nr-24-wyroznienie-ii-stopnia-zdj-1-model-pomnika-chmielewski-jan-bohdan-1927-2014-rzezbiarz> [dostęp 31.08.2026].

Zachowane fotografie modelu pokazują rozbudowane założenie przestrzenne, łączące rzeźbę figuralną z monumentalnymi formami architektonicznymi. Jego zasadniczym elementem była masywna, rozciągnięta horyzontalnie bryła o zróżnicowanej powierzchni. Ponad nią umieszczona została grupa postaci, wyraźnie kontrastująca ze statycznością podstawy. Sylwetki układają się w różnych kierunkach, nakładają na siebie i tworzą spiętrzoną, dynamiczną kompozycję. Niektóre zdają się tracić równowagę lub upadać, co nadaje całej scenie dramatyczne napięcie.

Kontrast pomiędzy geometryczną, ciężką bryłą a poruszonymi ciałami należy do najważniejszych elementów projektu. Chmielewski nie wyodrębnił jednej postaci, która organizowałaby przedstawienie i przejmowała rolę głównego bohatera. Znaczenie poszczególnych figur wynika raczej z ich wzajemnych relacji i przynależności do grupy. Bohaterstwo zostaje więc przedstawione jako doświadczenie wspólne, a nie cecha przypisana jednej wyjątkowej jednostce.

Istotną rolę odgrywała także organizacja otoczenia monumentu. Zachowane fotografie makiety pokazują, że Chmielewski nie traktował pomnika jako pojedynczej rzeźby ustawionej na cokole, lecz jako rozbudowane założenie przestrzenne. Głównej części figuralnej towarzyszył wysoki, smukły element pionowy, umieszczony w pewnym oddaleniu, a poszczególne części kompozycji rozdzielała otwarta przestrzeń. Niewielkie sylwetki ludzi wprowadzone do modelu pozwalają dostrzec różnicę między skalą człowieka a monumentalnością projektowanych form. Pomnik miał więc oddziaływać również poprzez sposób poruszania się widza w jego otoczeniu i zmieniające się relacje pomiędzy poszczególnymi elementami założenia.

Forma projektu pozostawała ściśle związana z charakterem upamiętnienia. *Bohaterowie Warszawy* nie otrzymali jednej twarzy ani jednego reprezentanta, lecz zostali przedstawieni jako grupa. Wielofiguralna kompozycja pozwalała odnieść się do zbiorowego doświadczenia okupacji, walki i zniszczenia miasta. Projekt powstawał jednak w określonym kontekście powojennej polityki pamięci, dlatego konkurs był nie tylko przedsięwzięciem artystycznym, lecz także próbą określenia sposobu

oficjalnego upamiętnienia wojennej historii Warszawy oraz miejsca jej bohaterów w kształtowanej wówczas narracji historycznej.

RYCERZE

Pytanie o sposób przedstawienia bohatera pojawiało się w twórczości Chmielewskiego także poza rzeźbą pomnikową. Przykładem są *Rycerze* z 1968 roku, kompozycja, której oryginał znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Suwałkach. W przeciwieństwie do *Bohaterom Warszawy* dzieło nie odwołuje się w tytule do konkretnego wydarzenia ani określonej wspólnoty historycznej. Chmielewski sięga tutaj po figurę rycerza, silnie zakorzenioną w kulturowych wyobrażeniach o walce i heroizmie.



il. 2. Jan Bohdan Chmielewski, *Rycerze*, fragment, reprodukcja za: W. Sobecki, *Jan Bohdan Chmielewski*, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, s. 60

Rzeźba ma zwartą, ciężką formę, w której postaci zdają się niemal zrastać ze sobą i z nieregularną materią kompozycji. Ich sylwetki nie zostały wyraźnie od siebie oddzielone, a poszczególne elementy ciała i uzbrojenia wyłaniają się z chropowatej, silnie modelowanej powierzchni. Zamiast precyzyjnego przedstawienia konkretnych wojowników Chmielewski buduje skondensowany obraz grupy. Istotna staje się sama materia rzeźby,

nierówna i ekspresyjna, wzmacniająca wrażenie ciężaru i fizyczności przedstawionych postaci.

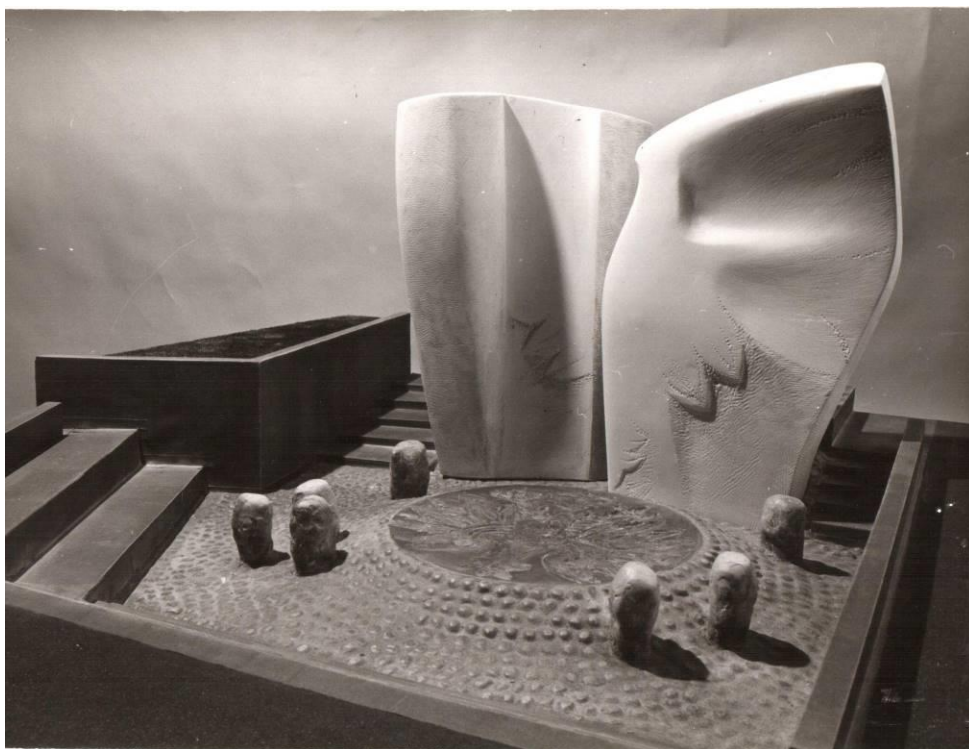
Rycerze wprowadzają zarazem inny model bohaterstwa niż wcześniejszy projekt warszawski. Nie chodzi już o zbiorowość określoną przez wspólne doświadczenie konkretnego miejsca i wydarzenia. Rycerz funkcjonuje raczej jako historyczny i kulturowy typ wojownika. Chmielewski ponownie rezygnuje jednak z wyeksponowania pojedynczego protagonisty. Bohaterstwo zostaje wpisane w grupę, ale tym razem nabiera bardziej uniwersalnego, archetypicznego charakteru.

POLACY WALCZĄCY W OBRONIE I O WYZWOLENIE FRANCJI

Kolejną próbę ujęcia bohaterstwa w formie monumentalnej stanowił projekt *Polacy walczący w obronie i o wyzwolenie Francji podczas drugiej wojny światowej*, związany z polsko-francuską inicjatywą budowy pomnika poświęconego polskim kombatantom. Decyzja o jego budowie zapadła w 1974 roku na mocy porozumienia między polskim i francuskim resortem do spraw kombatantów⁴. Projekt Chmielewskiego został nagrodzony, lecz nie wybrano go do realizacji. Zwyciężyła koncepcja francuskiego rzeźbiarza André Grecka, przedstawiająca umierającego polskiego żołnierza podtrzymywanego przez alegoryczną postać zwycięstwa. Pomnik odsłonięto w 1978 roku na Place de Varsovie w Paryżu⁵.

⁴ www.wbc.poznan.pl/Content/567723/GW_1977_Wyd.A_0209.pdf [dostęp: 1.09.2026].

⁵ www.tombeauxpolonais.eu/content/pomnik-polskich-kombatant%C3%B3w-0 [dostęp: 31.08.2026].



3. Jan Bohdan Chmielewski, *Polacy walczący w obronie i o wyzwolenie Francji podczas drugiej wojny światowej*, projekt, fot. J. Sergo Kuruliszwili, reprodukcja za: Władysław Sobecki, *Jan Bohdan Chmielewski*, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, s. 47

W odróżnieniu od *Bohaterom Warszawy*, gdzie punktem odniesienia było doświadczenie konkretnego miasta, tutaj pamięć zostaje związana z historią Polaków walczących poza granicami kraju. Zachowane fotografie makiety pokazują wieloelementową kompozycję przestrzenną którego centrum tworzą dwie wysokie, ustawione obok siebie bryły. Ich forma jest zwarta i monumentalna, lecz pozbawiona regularności właściwej tradycyjnemu obeliskowi. Górne krawędzie zostały łagodnie wyprofilowane, a powierzchnie lekko wygięte. Pomiedzy nimi powstaje wąska szczelina, wyraźnie rozdzielająca monument na dwie części.

Na jednej z powierzchni pojawia się przedstawienie orła, szczególnie czytelne na zachowanym rysunku projektowym. Motyw ten nadaje abstrakcyjnej formie jednoznaczne odniesienie do polskiej symboliki narodowej. Na modelu widoczne są również subtelniejsze reliefowe przedstawienia, częściowo

wtopione w powierzchnię monumentu. Chmielewski nie konstruuje więc narracji za pomocą pełnoplastycznej figury żołnierza. Obraz historyczny zostaje podporządkowany monumentalnej bryle i pojawia się na jej powierzchni w formie znaku oraz reliefu.

Równie istotne jest najbliższe otoczenie monumentu. Przed dwiema pionowymi formami znajduje się koliste pole z dekoracją reliefową, wokół którego rozmieszczono kilka niewielkich, nieregularnych brył. Całość została osadzona poniżej poziomu otoczenia i ujęta schodami oraz niskimi murami. Pomnik miał zatem organizować przestrzeń, do której widz wchodził, a nie jedynie stanowić obiekt oglądany z dystansu.

W porównaniu z *Bohaterom Warszawy* następuje tu wyraźna zmiana języka rzeźbiarskiego. W warszawskim projekcie dramatyzm budowała dynamiczna grupa postaci, natomiast tutaj ciało ludzkie przestaje odgrywać nadrzędną rolę. Pamięć o walczących zostaje wyrażona za pomocą monumentalnej formy, symbolu narodowego i reliefu. Szczególnego znaczenia nabiera przy tym miejsce projektowanego upamiętnienia.

POMNIK POLSKIEGO ŻOŁNIERZA I MARYNARZA

Odmienny sposób przedstawienia bohatera pojawia się w *Pomniku Polskiego Żołnierza i Marynarza* w Narwiku (Norwegia), zrealizowanym w 1979 roku. Monument upamiętnia udział polskich żołnierzy i marynarzy w walkach o Narwik w 1940 roku, w szczególności marynarzy niszczyciela ORP „Grom”, zatopionego 4 maja w fiordzie Rombakken⁶. W przeciwieństwie do wcześniejszych omawianych projektów koncepcja ta doczekała się realizacji i do dziś funkcjonuje jako miejsce pamięci.

Centralnym elementem pomnika jest ponaddwumetrowa, wykonana ze spiżu, postać marynarza. Chmielewski ukazał go jako młodego, silnego mężczyznę o wyraźnie podkreślonej muskulaturze. Rozpoznanie jego wojskowej przynależności umożliwia przede wszystkim marynarska czapka. Postać trzyma w dłoniach pocisk artyleryjski, a jej ciało zostało ujęte w lekkim skręcie. Wyprostowana sylwetka, szeroko rozstawione nogi oraz

⁶ baza.polonika.pl/pl/obiekty/pomnik-marynarzy-orp-grom-w-narwiku [dostęp: 3.09.2026].

zdecydowany gest nadają figurze stabilność, a zarazem wewnętrzne napięcie. Nie jest to wizerunek żołnierza pogrążonego w żałobie. Chmielewski przedstawia go w gotowości do działania.



il. 3. *Pomnik Polskiego Żołnierza i Marynarza*, Narwik, fot. Archiwum Fundacji Art & Modern

Sposób opracowania ciała ma zasadnicze znaczenie dla heroizacji postaci. Rozbudowana muskulatura, wyprostowana sylwetka i ponadnaturalna skala oddalają przedstawienie od indywidualnego portretu. Marynarz reprezentuje określony typ bohatera, którego podstawowymi cechami są siła, sprawność i gotowość do walki. Pocisk artyleryjski dodatkowo wiąże jego fizyczność z działaniem wojennym. Ciało staje się więc jednym z głównych środków, za pomocą których Chmielewski buduje obraz heroizmu.

Figura została ustawiona na rozległej, niskiej podstawie z inskrypcją. Istotna jest również jej relacja z miejscem. Marynarz został zwrócony w stronę fiordu i wzgórza, a więc przestrzeni bezpośrednio związanej z wydarzeniami, które

monument upamiętnia. Krajobraz Narwiku staje się tym samym częścią znaczenia dzieła. Pomnik nie tylko informuje o wydarzeniu historycznym, lecz wskazuje również przestrzeń, w której się ono rozegrało.

W zestawieniu z wcześniejszymi projektami realizacja w Narwiku przynosi wyraźną zmianę. W *Bohaterom Warszawy* doświadczenie wojenne zostało ujęte poprzez dynamiczną grupę, natomiast w projekcie poświęconym Polakom walczącym we Francji zasadniczą rolę przejęły monumentalne bryły, relief i symbol narodowy. W Narwiku Chmielewski koncentruje znaczenie monumentu w jednym ciele. Marynarz nie jest jednak portretem konkretnego uczestnika walk, lecz reprezentantem większej wspólnoty. Bohater zbiorowy otrzymuje więc konkretną postać, gest i fizyczną obecność.

Losy pomników Chmielewskiego pokazują zarazem, że bohater utrwalaony w brązie czy kamieniu nie zostaje raz na zawsze wpisany w pamięć zbiorową. Warszawski *Pomnik Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej*, odsłonięty w 1985 roku, został rozebrany już w 1991 roku⁷, gdy wraz ze zmianą ustroju zakwestionowano reprezentowaną przez niego wizję historii. Pomnik okazuje się więc nie tylko materialnym nośnikiem pamięci, lecz także świadectwem tego, komu w określonym momencie przyznano status bohatera. Projekty Chmielewskiego pokazują różne możliwości jego przedstawienia: jako wspólnoty miasta, archetypicznego wojownika, zbiorowości określonej przez narodową tożsamość czy pojedynczej postaci reprezentującej wielu. Za każdym z tych wyborów stoi jednak nie tylko decyzja artysty, lecz również określony sposób rozumienia historii. Rzeźbienie bohatera okazuje się zatem także rzeźbieniem pamięci, a ta nigdy nie jest całkowicie zamknięta.

⁷ Ośrodek KARTA, Fotokarta, *Pomnik Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej*, fotografia Bogdana Łopieńskiego, druga połowa lat osiemdziesiątych XX wieku; *Sites of Memory, Pomnik Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej*.

Radosław Predygier

PISnSS

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii. Sprawozdanie z działań Misji w roku 2026

Zagraniczny oddział Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata — Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii (Polish Art and Science Mission in Japan) — to obywatelska inicjatywa działająca na terenie Japonii już od ponad dziesięciu lat, głównie w prefekturze Okayama oraz w mieście Setouchi.

Celem naszych działań jest przybliżanie mieszkańcom regionu polskiej kultury i sztuki poprzez organizację wydarzeń oraz szeroko pojętą wymianę międzykulturową między Japonią a Polską.

Od 2012 roku zorganizowaliśmy liczne koncerty, wystawy, festiwale muzyczne i filmowe, spotkania z publicznością oraz konferencje. W latach 2020–2024 zrealizowaliśmy program „Sgraffito”, w którego efekcie powstało wiele murali w przestrzeni publicznej Setouchi i prefektury Okayama — realizacji malarskich w technice wapiennego sgraffito, wciąż mało znanej w Japonii.

W maju 2026 roku, we współpracy z Instytutem Polskim w Tokio, Fundacją Fukutake oraz władzami miasta Setouchi, zorganizowaliśmy dwa koncerty polskiego kwintetu smyczkowego Wołosi w składzie: Krzysztof Lasoń, Stanisław Lasoń, Jan Kaczmarzyk, Robert Waszut i Piotr Szczotka. Zespół wystąpił po raz pierwszy w Okayamie — stolicy prefektury — w nowo powstałym obiekcie kulturalnym Harenowa oraz po raz trzeci w mieście Setouchishi, choć po raz pierwszy w miejscowości Osafune, w sali Yumetopia.

Z radością obserwujemy, jak w rytm muzyki zakorzenionej w tradycjach południowej Polski buduje się wspólnota publiczności w tak odległej geograficznie i kulturowo Japonii. Autentyczność i artystyczna

bezkompromisowość zespołu Wołosi porwały słuchaczy zarówno w teatrze Harenowa, jak i w Yumetopii.

Tegoroczne koncerty zbiegły się z dziesiątą rocznicą pierwszego występu kwintetu w regionie (jesień 2016). Z satysfakcją odnotowujemy obecność „stałych bywalców”, którzy uczestniczyli we wszystkich wcześniejszych edycjach i ponownie dali się porwać muzyce zespołu. To świadectwo systematycznie budowanego, rok po roku, zainteresowania kulturą polską — zainteresowania, które stopniowo kształtuje wizerunek Polski jako kraju o wyjątkowej kulturze i sztuce, a zarazem dowód lojalności publiczności, słuchającej na żywo polskiej muzyki o korzeniach ludowych. Koncerty odbyły się w ramach programu Dni Polskiego Dziedzictwa 2026 (Polish Heritage Days), organizowanego corocznie przez Instytut Polski w Tokio. Choć główne wydarzenia programu koncentrują się w stolicy, naszą intencją jest rozszerzanie tych działań na miejscowości położone poza Tokio i prezentowanie najwybitniejszych polskich wykonawców mieszkańcom japońskiej prowincji.

Więcej o działalności Misji: <https://pmanj.wordpress.com/>

ヴォ ヴォ シ
VOLOSI
 2026.05.22 金
 ゆめトピア長船 瀬戸内市文化センター
 〒701-4264
 岡山県瀬戸内市長船町土師 277-4
 瀬戸内市に響くポーランド現代弦楽。VOLOSI in SETOUCHI



チケットのご案内
 当日券：当日18時開演より、ゆめトピア長船文化センターへ入館にて劇場内
 全席指定の券はご購入いただけます。事前の予約をおすすめいたします。
 ▶ご予約先
 メール：polishartmission@gmail.com 件名に「VOLOSI 5.22」とご記入ください
 電話：0869-22-1448
 ▶料金
 大人：1,000円
 小・中・高校生：500円
 未就学児：無料（保護者同伴に限る）
 ▶詳細情報：https://prange.wordpress.com/volesi-yumetopia/

主催：ポーランドアートアンドサイエンスレジデンシアVOLOSI POLSKART ANDSCIENCEMISSION JAPAN
 実行委員会：岡山県文化振興会 瀬戸内市文化センター 岡山県立美術館 岡山県立大学 岡山県立芸術文化センター 岡山県立音楽院 岡山県立音楽院 岡山県立音楽院

www.volosiband.com
 www.instagram.com/volesi_official

開場:18:00
開演:19:00

チケット料金：
 A席 1,000円
 A席（学生） 500円



ヴォ ヴォ シ
VOLOSI
 瀬戸内市に響くポーランド現代弦楽。VOLOSI in SETOUCHI

伝統と革新が衝突する、奇跡の弦楽五重奏。
 ポーランドの魂が奏でる、圧倒的なエネルギーと美旋律。

「VOLOSI（ヴォロシ）」は、ポーランドのカルパチア山脈の伝統音楽に根ざした民俗音楽家たちと、クラシック音楽の教育を受けたヴァルトウオーズ（連人）兄弟が出会い、生まれた奇跡のバンドです。

彼らの音楽は、単なる「民族音楽」でも「クラシック」でもありません。
 パッパの指揮のような華やかさと、ロックバンドのような爆発的なエネルギーが融合し、聴く者をトランス状態へと誘います。官能弄う美しいメロディから、嵐が吹けるほどの激しいリズムまで——そのステージは、まさに「音の冒険」です。

世界的評価：
 デビュー直後、ポーランド国家放送主催のコンテストで全賞を総なめにして以来、英国BBCプロムスやWOMEXなど、世界最良のステージを飾る。「現代音楽における最もエキサイティングな発見の一つ」と称賛されています。

ショパンを生んだ国・ポーランドからやってくる、5人の弦の魔術師たち。
 岡山で体験する、魂を揺さぶる一夜を絶対にお見逃しなく。

メンバー：
 ・ クシシュトフ・ラソン (Violin)
 ・ スタニスワフ・ラソン (Cello)
 ・ ヤン・カチョマルジク (Viola)
 ・ ロベルト・ワグシュト (Double Bass)
 ・ ヒュームル・シュチュトカ (Viola)

・ヤンラソン (サウンドエンジニア)
<https://prange.wordpress.com/volesi-yumetopia/>





„Harenowa”

Maciej Góralski, Muzeum Azji i Pacyfiku

Dr Krzysztof Morawski, Muzeum Azji i Pacyfiku, PISnSŚ

9 000 figur Buddy Amitajusa z Polski

W obszernym katalogu wystawy *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan* w Muzeum w San Francisco (red. Patricia Berger i Terese Tse Bartholomew) trafiliśmy na pierwszy ślad niecodziennego przedsięwzięcia. Druga z wymienionych autorek, powołując się na książkę Charlesa R. Bawdena¹, podała informację, że władze Mongolii świeżo, bo w 1911 roku uwolnionej od Chin, opłaciły wykonanie 10 000 figurek Buddy długiego życia – Amitajusa oraz podała datę, wg jej wiedzy był to rok 1912 (il. 1). Gigantyczna liczba tych ołtarzowych rzeźb stanowiła dar ofiarny mający zapewnić długie życie VIII Bogdo Gegeenowi – ówczesnemu duchowemu, ale i politycznemu przywódcy buddystów mongolskich i tej Mongolii, którą określa się niekiedy jako Mongolia Zewnętrzna. Był on ostatnim Bogdo Gegeenem przed rewolucją (1921 roku), jako zaś przywódca również polityczny nosił dodatkowo tytuł Bogdo-chan, czyli „święty król”. Według Terese Tse Bartholomew² (dalej za Charlesem R. Bawdenem) aż 9 000 z tych figurek powstało w Polsce, a ich koszt wynosił ponad 23 ówczesne carskie ruble od sztuki, czyli więcej niż przeciętne miesięczne wynagrodzenie robotnika fabrycznego w Polsce³. Wiadomość o „Buddach z Polski” jest sensacyjna, gdyż Polska nigdy nie była krajem buddyjskim, a zaskakująca jest zwłaszcza wielkość zamówienia. Chodziło o wykonanie jednakowych figur według wzoru figury stawianej na buddyjskim ołtarzu, mierzącej w tym przypadku około 40 (lub nieco więcej) cm wysokości.

¹ Charles R. Bawden, *The Modern History of Mongolia*, Rutledge 2016, s. 147.

² Autorka dogłębnego opisu eksponatu – ołtarzowej rzeźby Budda Amitajusa – w cytowanym katalogu: Patricia Berger, Terese Tse Bartholomew, *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*, San Francisco: Asian Art Museum 1995, s. 219. W niniejszym artykule jest to il. 1.

³ W przemysłowym mieście, jakim była Łódź, wykwalifikowany robotnik w fabryce włókienniczej (takimi stała ówczesna Łódź) zarabiał pod koniec XIX w. 17,5 rubla miesięcznie.

Tło polityczne i gospodarcze dla nietypowego zamówienia

Ówczesna Polska, podzielona między trzy sąsiednie mocarstwa, w większości wraz z Warszawą należała do carskiej Rosji jako tzw. Królestwo Polskie o coraz mniejszym stopniu autonomii. W poszczególnych zaborach zaczęło się w polskim społeczeństwie przed I wojną światową szerzyć zjawisko trójlojalizmu. Nikt chyba nie przeczuwał, że niepodległość nadejdzie szybko. W okresie po Powstaniu Styczniowym 1863-1864 przypadł Królestwu los już tylko rosyjskiego generalnego gubernatorstwa, czyli specjalnej jednostki wojskowo-administracyjnej w państwie rosyjskim, obejmującej kilka lub kilkanaście guberni i wprowadzanej na obszarach z różnych powodów niepewnych dla władzy centralnej (należał do nich m.in. także Kaukaz). Dziewięć takich generalnych gubernatorstw, o różnej wielkości, istniało w obrębie państwa carów pod koniec jego istnienia, stanowiąc bardzo znaczną część jego obszaru. Warszawa, z rosyjskojęzycznym uniwersytetem, była siedzibą jednego z tychże dziewięciu generalnych gubernatorstw.

Były to także czasy istnienia wielkich już zakładów przemysłowych, zwłaszcza w Warszawie, Łodzi i w Zagłębiu Dąbrowskim. Gwałtowny rozwój przemysłu na ziemiach polskich wiązał się, co oczywiste, z ciężką pracą robotników, z drugiej strony korzystał z gospodarczego powiązania ziem polskich z ogromnym rosyjskim rynkiem, odkąd w 1851 roku zniesiono granicę celną między Królestwem Polskim a Rosją.

Warto zaznaczyć, że Rosja w okresie poprzedzającym I wojnę światową rozwijała się gospodarczo i modernizowała w niezwykle szybkim tempie (by wymienić m.in. wprowadzenie telefonów, rozwój kolei, w tym zbudowanie Kolei Transsyberyjskiej, rozwój sieci tramwajowych). Najbardziej jednak uprzemysłowioną i najbogatszą częścią tego ogromnego kraju było właśnie Królestwo Polskie (tzw. Kongresówka) z Warszawą i Łodzią. Na tym obszarze już od lat 20. XIX wieku dokonywała się rewolucja przemysłowa, powstawały szybko rosnące miasta i w nich przemysł metalowy w Warszawie i włókienniczy w Łodzi, począwszy od 1845 roku linie kolejowe, a Warszawa z miasta 100-tysięcznego w końcu XVIII wieku, stała się miastem prawie milionowym w roku 1914.

Ikonografia Buddy Amitajusa i jego rzeźbiarskie wizerunki

Amitajus (w mongolskim brzmieniu: *Ajuszi*) należy do panteonu buddyzmu mahajany i wadźrajany, jest postacią wysokiej rangi, jednym z Buddów, którego wyznawcy wierzą, że udziela długiego życia. Wskazuje na to również jego sanskryckie imię, które znaczy: „Nieskończone Życie”. Ukazywany jest w pozie medytacji na lotosowym tronie. W złożonych razem, nisko przed sobą, w geście medytacji, dłoniach trzyma wazę na *amrytę* – eliksir nieśmiertelności. Jest odziany w strojne królewsko-książęce szaty, określane jako szaty stanu *sambhogakai* – stanu doskonałej radości. Są ukazywane w sztuce buddyzmu północnego (mahajany i wadźrajany) zgodnie z kanonem strojów, a wywodzą się z czasów indyjskiej starożytności. Składają się na nie: jedwabna część dolna wkładana jak spódnica oraz długie, ozdobne szarfy, zwłaszcza rodzaj szala na ramionach, ciągnący się po bokach postaci, nadto bogata biżuteria (naszyjniki, kolczyki, bransolety), uzupełniona o wysoki diadem z pięciu ozdobnych liści – tzw. koronę Pięciu Buddów, symbolizującą pięć mądrości Buddów.

Rzeźbiarskie i malarskie wizerunki bóstw stanowią większość sztuki buddyjskiej i pełnią funkcję ołtarzowych przedmiotów kultu. Jest tak oczywiście również w buddyzmie tybetańskim i mongolskim. W tym celu, by powstające w ich kręgu wizerunki rzeźbiarskie mogły pełnić przewidzianą w kulcie rolę, muszą być zgodne z kanonem ikonografii buddyzmu wadźrajany oraz przejść obrzęd poświęcenia przez duchownego – *lamę*, czemu towarzyszy umieszczenie w ich wnętrzu odpowiednich, poświęconych przedmiotów, takich jak zwitki papieru z tekstami modlitw, poświęcone ziarno, kadziło w proszku lub różne inne.

Tybetańskie i mongolskie posążki ołtarzowe, a także tworzone w Chinach przez wyznawców buddyzmu tybetańskiego, niezależnie od swej różnej wielkości, powstają najczęściej ze stopu miedzi. Są odlewane i cyzelowane lub rzadziej wytłaczane z blachy w kilku częściach, łączonych następnie ze sobą. Jak wspomniano, wadźrajana miała, jest tak też i dziś, wyznawców w Chinach, gdzie popierała ją ostatnia mandżurska dynastia Qing (1644-1911). Cesarz Qianlong [Ćien-lun] (1711-1799, panował w l. 1736-1796) ufundował

w 1771 roku szczególne wotum – tysiące jednakowych figurek Buddy Amitajusa⁴ – mające przynieść pomyślność jego matce, cesarzowej wdowie Chongqing [Czong-sin] z okazji okrągłej rocznicy jej urodzin. Rzeźby te – o około połowę mniejsze od opisywanych figur z Polski – powstały w stylu chińskiej mahajany i w technice odlewu. Uwagę zwraca zwłaszcza kanciasta forma tronu, który jest ściętym graniastosłupem z ażurami, znanym w sztuce chińskiej.

Szczegóły wielkiego zamówienia

Najwyraźniej jednak wzorzec zaczerpnięto nie z buddyzmu chińskiego, lecz z bliskiej Mongołom ikonografii buddyzmu tybetańskiego. Buddyzm tybetański i mongolski są niemal tożsame: Mongołowie przejęli buddyzm z Tybetu w całości, głównie w klasztornej tradycji gelug (jednej z czterech istniejących w Tybecie, tej, z której wywodzą się dalajlamowie i panczenlamowie). Nastąpiło to w XVI wieku⁵. Wraz z religią przejęto charakterystyczną ikonografię licznych bóstw z symbolicznymi atrybutami w rękach. Przejęto też styl sztuki sakralnej, odznaczający się swoistym realizmem i dbałością o detale, ale ujęty w ramy ściśle obowiązującego kanonu. W buddyzmie tybetańskim prawie nie było sztuki świeckiej, nawet rzemiosło w dużym stopniu służyło celom religii, wykonywano bowiem rozmaite przedmioty liturgiczne i ołtarzowe, takie jak butelkowate relikwiarze – stupy, rytualne naczynia, instrumenty muzyczne (świetnie opanowano obróbkę metali), stroje. Przedstawienia malowane i rzeźbione licznych postaci z rozbudowanego panteonu tej religii podlegały kanonowi, który obejmował (i jest to stałą cechą tej sztuki, obowiązującą do dziś) pozy, gesty i proporcje postaci, atrybuty, typ ich stroju, a także – w przypadku malarstwa – kolor karnacji. Jedynie wizerunki zgodne z kanonem mogły służyć celom religijnym. Twórcy

⁴ Ilustracje dostępne m.in. na stronach:
<https://searchthecollection.nga.gov.au/object/157856>
 lub
<https://www.bukowskis.com/en/auctions/621/675-a-gilt-bronze-seated-figure-of-amitayus-qing-dynasty-qianlong-period-dated-by-inscription>

⁵ Było to drugie przeszczepienie buddyzmu do Mongolii. Wcześniejsze, dokonane w XIII wieku, okazało się nietrwałe.

tych przedstawień mieli status rzemieślników (poza nielicznymi wyjątkami). Nie wolno im było przekroczyć granic kanonu pod groźbą dotkliwych kar od losu za życia, a także kar po śmierci, a ich dzieła z zasady były anonimowe (znów poza nielicznymi wyjątkami). Wielu z tych twórców było buddyjskimi mnichami, twórczyniami bywały też mniszki.

Rzeźby ołtarzowe wykonywano na terenie dzisiejszej niepodległej Mongolii (patrząc z perspektywy Chin panujących nad krajem od XVII do początku XX wieku – tzw. Mongolii Zewnętrznej) głównie w technice odlewu na wosk tracony, oprócz niej także w technice kucia na zimno w blasze (repusowanie, inaczej trybowanie) i następnie łączenia (głównie nitowania) kilku tak uzyskanych fragmentów w całość. Tę drugą technikę stosowano Mongolii Wewnętrznej, stanowiącej od XVII wieku do dziś część Chin. Niezależnie od techniki, ikonografia jest ta sama. Co najwyżej widoczne są drobne różnice w stylu⁶, gdyż w rzeźbach z blachy detale mogą sprawiać wrażenie jakby miały ostrzejsze zarysy.

Artystyczne centrum Mongolii Wewnętrznej stanowiło od schyłku XVII wieku miasto Dolonnor – miasto licznych buddyjskich klasztorów, siedziba wysokiej rangi lamy – zwierzchnika buddystów mongolskich w całej tej prowincji, ośrodek wytwórstwa metalowych rzeźb sakralnych, a także, warto dodać, centrum drukarstwa. Powstały tu ksylografy – księgi odbijane z drewnianych matryc z tekstem w lustrzanym odbiciu, wycinanym w ich powierzchni. Jeśli chodzi o rzeźbę sakralną, rozwinęło się tu wykonawstwo rzeźb repusowanych w blasze, często wywożonych do Mongolii Zewnętrznej. Ponadto rzeźby takie realizowali na miejscu w Mongolii Zewnętrznej twórcy przybyli z Dolonnor. W odniesieniu do stylu cechowały je mocno zaznaczone i silnie wygięte łuki brwi, ciągnące się, lecz nie do styku, nad nosem. Tak też wygląda rzeźba Amitajusa wyprodukowana w Polsce (il. 2).

Zapewne w nawiązaniu do sławnego zamówienia dokonanego przez chińskiego cesarza podobne przedsięwzięcie (którego cel był również wotywny) postanowił zrealizować VIII Bogdo Gegeen, będący wówczas od niedawna także Bogdo-chanem (królem) Mongolii. Wiadomo o tym z

⁶ Liczne ilustracje opublikowane na stronie: <https://www.himalayanart.org/items/49315> [dostęp: 4.08.2026].

dokumentu opublikowanego w 2019 roku w „Źródłach do Jego Świątobliwości [Bogdo-chana]”⁷. Jest to archiwalny raport z ówczesnego mongolskiego Ministerstwa do Spraw Religii, adresowany do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w stołecznym mieście Urdze (późniejszym Ulan Bator) z oryginalną datą 11. dnia 4. miesiąca 3-ciego roku [panowania Bogdo-chana]. Z jego treści wynika, że istniał dekret Bogdo-chana, nakazujący wykonanie 10 000 statuetek Buddy Amitajusa (zatem była to decyzja samego władcy!), stanowiący podstawę do wszelkich dalszych działań, a ówczesne mongolskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zaaprobowało, by 9 000 z nich wykonano w Rosji „ze względu na szybkość realizacji”. Dokument informował, że pozostałe 1000 statuetek wykonać miała inna firma (mowa o „obywatelu Tunjiyan z firmy Sejin”) w cenie 25 *lanów* srebra od sztuki.

⁷ Ookhnoi Batsaikhan (ed.), *Deerhiin ug ekh [The source of His Holiness [Bogd khaan]*, Ulaanbaatar 2019, vol. 7, s. 708. Przytaczamy to źródło w całości, w przekładzie z jęz. mongolskiego na angielski:

In purpose of informing the Ministry of Inner Affairs from the Ministry of Erdenshanzudba [Religious Affairs] of the capital city Huree

Following the decree of making 10,000 statues of Buddha Amitayus, Ministry of Inner Affairs organized a discussion on issue of making of 9000 statues in Russia due to its swiftness of making there as well as raising fund among powerful people last year.

Our side fully supported the whole idea and informed all the high-ranking lamas about it. We gathered and kept offerings from those lamas.

In addition, we are also informing you that we agreed with citizen Tunjiyan of Sejin company to make 1,000 statues of Buddha Amitayus with price of 25 lan[silver] a statue previously due to immediate nature of the decree. Now the statue making company has already made some of the statues and claiming the due payment.

We are reporting to you a list of people who made offerings and items and number of offerings below. It would be helpful if Ministry of Inner Affairs informed us where to transfer all the offerings made toward the making of statues.

11th of 4th month of 3rd year.

List of offerings:

Khamba Nomun Khan Tungalai Biligt Pu- 88 Russian paper money [Ruble?]

Ded Khamba Nomch Biligt So- 13lan[silver?]

Khajid Nomun Khan Donkhor Hutugt Tse – Russian money 45, Chinese money 2, Mungo? 20

Etc.

In total 55 lan silver, Russian money 766, Chinese money 80, Nanzad kada 2, Sonom Kada 12.

Nadto, że środki na to pochodziły od wpływowych osób, w tym z darowizny od mongolskich lamów⁸.

Istnieje także inny dokument, pozostający w związku z poprzednio przywołanym. Jest to wskazówka ówczesnego mongolskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych do czterech pozostałych ministerstw Mongolii, a także do przełożonych klasztorów, lamów i zwierzchników *ajmaków* – chanatów, istniejących wtedy w Mongolii w liczbie czterech – że zgodnie z dekretem o wykonaniu 10 000 statuetek Buddy wydanym przez samego Bogdo-chana, mają one mieć jednakową wielkość. Nadto, że wobec opóźnienia w realizacji przez „obywatela” Tunjiyan, my [zapewne mongolskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych] poprosiło „Moskwitina, rosyjskiego obywatela” o zbadanie możliwości wyprodukowania 9 000 statuetek w Rosji i stwierdzenie jak długo zajmie ich realizacja. Wreszcie też dowiadujemy się, że ów – zapewne jakiś przedstawiciel Rosji carskiej w Mongolii – dostarczył wiążącej odpowiedzi: Rosja sprostą zamówieniu, cena z kosztami transportu wyniesie 23 ruble i 60 „mongo” [zapewne chodzi o kopiejki⁹] za sztukę, a płatność ma być dokonana z góry¹⁰.

Mongolia była niepodległa od bardzo niedawna. Wśród Mongołów narastało pragnienie niepodległości od Chin, a choć VIII Bogdo Gegeen był etnicznym Tybetańczykiem, poparł to dążenie. Powołał „Biuro do Spraw Chałchy i Ich Chüree” [Urgi] będące „w istocie kwaterą główną [...], z zadaniem wyzwolenia Mongolii od Chin i utworzenia rządu tymczasowego”¹¹. Udało się zmobilizować kilka tysięcy ludzi, którzy w danej chwili stanowili tylko

⁸ Następuje wykaz darczyńców i zebrana łączna kwota.

⁹ Od 1913 roku Mongolia płaciła u siebie rosyjski pieniędzmi. Możliwe, że omyłkowo posłużono się w dokumencie nazwą mongolską.

¹⁰ To znaczy, że ten dokument, musiał być chronologicznie wcześniejszy niż cytowany wyżej.

Istnieje jeszcze inny, trzeci dokument – pismo z 13-go dnia, 1-szego miesiąca lata, 3-ciego roku panowania Bogdo-chana z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych do Ministerstwa Spraw Religijnych, iżby ono przekazywało wszystkie publicznie zebrane środki na opłacenie zamówienia – do Ministerstwa Finansów. Ciekawa jest data. Bo tam też jest mowa, że Tunjiyan z Sejin wykonał część posążków z tysiąca zamówionych w umowie i chce zapłaty.

Odpowiedzią na to jest pismo zwrotne z 14-go dnia, 1-szego miesiąca lata, 3-ciego roku: pieniądze ze zbiórki na „10 000 posążków Buddy Amitajusa zgodnie z dekretem” zostają przekazane do Ministerstwa Finansów. To kolejny dowód zamówienia.

¹¹ Baabar, *Dzieje Mongolii*, przekł. polski: S. Godziński, Warszawa 2009, s. 177.

demonstrację siły, a nie rzeczywistą siłę. Udało się jednak zmusić 4 XII 1911 roku chińskiego gubernatora – *ambana* – imieniem Santuo do opuszczenia Mongolii. W dniu 29 XII 1911 (rok pierwszy Wyniesionego przez Wielu, jak brzmiał tytuł Bogdo-chana), czyli dniu uważanym przez Mongołów za pomyślny, ogłoszono powstanie państwa mongolskiego, a duchowego przywódcę buddystów – Bogdo Gegeena ustanowiono także przywódcą politycznym – Bogdo-chanem. Wspomniane „Biuro do Spraw Chałchy i Ich Chüree”, dotychczas pod zwierzchnictwem Czagdardżawa, stało się rządem centralnym, z pięcioma ministerstwami, z ministrem spraw wewnętrznych Da Lamą Cerenczimidem jako premierem¹². Co istotne dla nas, decyzją Bogdo-chana, właśnie Ministerstwo S.W. stało się zwierzchnie wobec pozostałych, które musiały składać mu raporty¹³. Biurokracja okazała się korzystna dla przyszłych badaczy, bo dzięki niej wytworzono również dokumenty będące dowodami na istnienie tego masowego zamówienia na 10 000 figurek Amitajusa. Sądzymy, że wybór mongolskiego mecenasa państwowego padł na „Rosję” dlatego, iż mongolscy niepodległościowcy orientowali się na carską Rosję przeciw Chinom¹⁴. Jak zaś wspomniano, ówczesna Polska była częścią Rosji, najbardziej rozwiniętą przemysłowo częścią imperium.

W Archiwum Mongolii udało się w 2022 roku znaleźć dwa inne istotne dla tej sprawy dokumenty, o sygn. A6-1-705 oraz A6-1-707. Oba są trzyszyronkowe,

¹² Jak się okazało później, był premierem i ministrem spraw wewnętrznych tylko przez pół roku. Szefem MSZ został Czi-wang Chanddordż – drugi z trzech głównych niepodległościowych działaczy (trzecim był książę Chajsan z Mongolii Wewnętrznej); przełożonym Ministerstwa Armii – Dalaj-wang Gombosüren; ministrem finansów – Tüszet-wang Czagdardżaw; ministrem sprawiedliwości – Mansraj-wang; wg Babaar, *Dzieje Mongolii*, op. cit., s. 177.

¹³ Babaar, op. cit., s. 178.

¹⁴ W VII-VIII 1911 roku udała się potajemnie do Sankt Petersburga do premiera Rosji Piotra Stołypina mongolska trójosobowa delegacja, prosząc o pomoc w zdobyciu niepodległości. Rosja carska w odpowiedzi wysłała zaledwie tylko notę dyplomatyczną do Pekinu. Ale, jak widać, Mongolia sama wystąpiła w swojej sprawie. Wobec rewolucji w samych Chinach i stopniowego słabnięcia mandżurskiej dynastii Qing Mongolia zastosowała metodę faktów dokonanych i utworzyła, jak wspomniano, własny rząd z Bogdo-chanem jako głową państwa. Z tym, że musiała jeszcze wypędzić Chińczyków siłą i długo jeszcze nie uzyskała uznania swojej niepodległości przez społeczność międzynarodową. W pełni dokonało się to dopiero po II wojnie światowej, co jest smutnym paradoksem, bo właśnie wtedy była satelitą ZSSR, państwem niepodległym tylko z nazwy; wg Baabar, *Dzieje Mongolii*, op. cit.

sporządzone na podłożu papierowym, w piśmie mongolskim, odręczne. Pierwszy z nich opatrzono pieczęcią z godłem Mongolii, odbitą w czerwonym tuszu.

W dokumencie A6-1-705 znajduje się informacja, że doszło do „sprawdzenia statuetek bóstwa zgodnie z wcześniejszą umową” w fabryce „Norblin Buch” przez rosyjskiego urzędnika (konsula?) określonego jako Moskwitin. Wiadomo zatem, przez jaką firmę zrealizowane zostało zamówienie. Dokumenty udało się odnaleźć dzięki staraniom i pośrednictwu zaangażowanego w projekt badania „Buddów z Polski” dr. Glenna H. Mullina, kanadyjskiego tybetologa, badacza i tłumacza literatury tybetańskiej, autora m.in. monografii czternastu dalajlamów. Mocno zaangażował się w projekt pod wpływem namowy ze strony Macieja Góralskiego. Nie wiemy natomiast, skąd informację o pochodzeniu statuetek z Polski zaczerpnął Charles R. Bawden. Nie podał tego w przypisie.

Firma „**Norblin, Bracia Buch i T. Werner**”¹⁵ znajdowała się w Warszawie przy ul. Żelaznej 51. Jej początki sięgały 1809 roku. Działała w branży metalowej, wykonując srebra i platery – przedmioty z metali nieszlachetnych pokrywane srebrem – z których słynęła, takie jak: ozdobne świeczniki, lampy, talerze i sztucce, przybory toaletowe itp., ale także dewocjonalia chrześcijańskie i żydowskie¹⁶. Była dużą firmą, która utrzymywała sklepy przedstawicielskie w Królestwie Polskim i wielu miastach Rosji carskiej, a także poza nią. Zachowało się nieco dokumentów potwierdzających znaczne zamówienia z interesującego nas czasu¹⁷. W opisywanym okresie wprowadzie

¹⁵ Jej ówczesna oficjalna nazwa to: Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych pod firmą „Norblin, Bracia Buch i T. Werner” w Warszawie. Pod tą nazwą przedsiębiorstwo funkcjonowało od 1893 roku do około 1921, potem wprowadzono niewielką korektę nazwy. Informacja udzielona w styczniu 2023 roku przez p. Krzysztofa Wittelsa, wnuka Stanisława Wernera, jednego z przedwojennych właścicieli przedsiębiorstwa.

¹⁶ Informacja w korespondencji od Krzysztofa Wittelsa, styczeń 2023.

¹⁷ Były to m.in. zamówienia z prawosławnej akademii duchownej, z armii, z wyspecjalizowanych sklepów wewnątrz Rosji. Poświadczane są też kontakty handlowe z chanem Chiwy. W końcu XIX wieku zakład przeszedł znaczną modernizację technologiczną. Firma najwyraźniej reagowała szybko na postęp techniczny, w jej ofercie z tego czasu znajduje się m.in. elektryczny wielolitrowy samowar z metalu, przy czym podano nawet jego parametry, łącznie z poborem prądu. Dokumenty w Archiwum m.st. Warszawy, sygn. akt: 72/94/00.

już nie platery stanowiły podstawę działalności firmy, gdyż od 1. 90 XIX wieku dokonywała się stopniowa zmiana profilu produkcji na wyrób rur miedzianych i mosiężnych, blachy, drutu mosiężnego¹⁸. Może jednak właśnie i ten fakt był pomocny przy wyborze firmy, zdolnej do wykonania wielkiej serii jednakowych rzeźb, wytłaczanych w blasze?

W tym miejscu wspomnieć trzeba postulat ~~starszego z autorów~~, Macieja Góralskiego. Wyraził on przypuszczenie, że na wyborze firmy przez zamawiających zaważyła głównie jej nazwa NORBLIN, kojarząca się z tybetańską, ale znaną w Mongolii nazwą NORBULINGKA, czyli „Ogród Skarbów”, letniego pałacu dalajlamów opodal centrum Lhasy. W Mongolii język tybetański był językiem liturgii buddyjskiej i nauczano go mnichów od małego.

Cytowany dokument A6-1-705 stwierdza na pierwszej stronie m.in., że inspekcja wspomnianego urzędnika (konsula?) określanego jako Moskwitin miała rozstrzygnąć, czy zamówienie realizować i w razie pozytywnej decyzji, należało wysłać papierowe pieniądze złożone w rosyjskim *Konsulacie* – do tejże „warszawskiej jednostki przemysłowej”. Niżej widnieje zgoda, podpisy trzech mongolskich urzędników ministerialnych¹⁹ i dwie daty, z których jedna odnosi się do **1913** roku, w drugiej zaś podano tylko dzień i miesiąc²⁰.

Drugi dokument, o sygn. A6-1-707 (il. 3), podaje, że za pośrednictwem rosyjskiego konsula (lub ambasadora) przekazano zapłatę za zamówienie wraz z kosztem transportu – firmie Norblin Buch. Chodziło o 15 350 „papierowych pieniędzy”; tamże pada stwierdzenie, że „dziesięć tysięcy” figurek zostało zapakowanych w 42 pudła i wysłanych do Urgi „11 grudnia zeszłego roku”. Dokument powołuje się na jakieś inne pismo – od rosyjskiego dyplomaty (konsula lub ambasadora) – informujące stronę mongolską, że „firma Norblin Buch z naszego miasta Warszawy” otrzymała tę kwotę oraz ile

Ponadto – już w okresie międzywojennym – firma była największą fabryką wyrobów metalowych (zarazem hutą) w Warszawie.

¹⁸ W. Pruss, *Rozwój przemysłu warszawskiego w latach 1864-1914*, Warszawa 1977, s. 103, 114.

¹⁹ Wg przekładu mongolisty Ireneusza Roszczypały – „wiceministrów”.

²⁰ Są dwie różne: pod tekstem data wg kalkulacji księżycowej: 5-ty dzień 1-szego miesiąca zimy (bez podania roku) i informacja, że „dostarczono 26-tego dnia, 7-ego miesiąca 1913 roku”.

waży każde z pudeł i ile figurek znajduje się w każdym z nich. Co istotne, na ostatniej, trzeciej stronie dokumentu A6-1-707 widnieje data: 22-gi dzień 1-szego miesiąca wiosny 1914 roku. To oznacza, że zrealizowane zamówienie wysłano z Warszawy do Mongolii 11 grudnia 1913 roku. Możemy założyć, że transport odbył się koleją. Połączenie kolejowe już istniało, choć nie do samej Urgi. Była to Kolej Transsyberyjska, wówczas niedawno oddana do użytku²¹.

Dalszy los zamówionych rzeźb

„Niezliczone” wizerunki Buddy Amitajusa/Ajuszego – wotum o nietypowo wielkich rozmiarach – zostały umieszczone w świątyni Megdżida Dżanrajsega²² (bodhisattwy zwanego w wersji tybetańskiej Czenrezikiem, w sanskryckiej Awalokiteśwarą) wzniesionej w l. 1911-1913 na terenie XIX-wiecznego klasztoru Gandantegczlen chijd (w skrócie Gandan) w Urdze. Świątynia ta, stanowiąca dziś jeden z mongolskich pomników architektury i jeden z symboli stołecznego Ułan Bator, została wzniesiona w celu pomieszczenia wielkiego 26-metrowowego posagu tego bodhisattwy w stojącej pozie. Świątynia oraz posąg stanowiły kolejne wotum w intencji zdrowia Bogdo-chana.

²¹ Wydaje się, że użyto właśnie tego środka transportu, nie zaś drogi morskiej statkiem z Europy do Chin, z wielokrotnym przeładowaniem towaru. Oznaczałoby to najpierw transport lądowy z Warszawy do któregoś z nielicznych portów Cesarstwa Rosyjskiego nad Morzem Bałtyckim, tam przeładunek na statek, potem ze statku na ląd w Chinach, w końcu długą drogę lądową do Urgi. W korespondencji handlowej zachowanej w Archiwum m.st. Warszawy – dotyczącej wprawdzie innego zamówienia, jednak z tego samego okresu – widnieje wzmianka o transporcie koleją zamówienia „dla Barda z Czyty” (czyli miasta na trasie Kolei Transsyberyjskiej na wschód od Bajkału) w początkach 1915 roku. Zatem podobny transport był stosowany nawet w warunkach toczącej się już I wojny światowej, w której Rosja brała czynny udział. Jak się wydaje, był on możliwy do czasu ewakuacji wojsk rosyjskich z Warszawy w 1915 roku, czemu towarzyszyło wywiezienie w głąb Rosji znacznej części maszyn, surowców i części pracowników z Fabryki Norblina; wg <https://wawtech.pl/warszawski-szlak-techniki/norblin/> [dostęp 20.03.2023].

²² Autorzy dziękują p. Szymonowi Sztengielowi. Ten polski mongolista, przebywając w 2022 roku w Mongolii, dołączył się do wspólnego przedsięwzięcia, zdobywając szereg informacji o losie figur. Szymon Sztengiel rozmawiał na miejscu w Ułan Bator z lamami wymienionego kompleksu klasztornego Gandan. W okresie komunizmu był to jedyny i tylko w ograniczonym stopniu czynny buddyjski klasztor w Mongolii.

Pierwotnie to właśnie w niej, w bliskości z gigantycznym posągami bodhisattwy, ustawiono figurki Buddów z Polski²³. Można by więc rzec, że niezwykle zamówienie osiągnęło szczęśliwy finał..., choć stało się to o przysłowiowej godzinie – „za pięć dwunasta”, tuż przed wywiezieniem maszyn z fabryki i części pracowników – do Rosji. Informację o miejscu przeznaczenia warszawskich figurek zdobył w 2022 roku na miejscu, w Ułan Bator, w zespole klasztoro-świątynnym Gandan, kolejny uczestnik naszego projektu, mongolista Szymon Sztengiel.

Niestety, w latach 30. XX wieku, w okresie walki z religią, klasztorami i inteligencją, walki przeprowadzonej pod przywództwem głowy państwa mongolskiego, marszałka Czojbalsana na polecenie J. Stalina, gdy zamknięto niemal wszystkie klasztory i dopuszczono się rozległego rabunku mienia, większość posążków została zniszczona bądź rozgrabiona. Współcześnie niekiedy wypływają na rynku sztuki – na aukcjach. Na miejscu zaś zostało ich do dziś nieco ponad sto, są umieszczone w osobnej małej świątyni w kompleksie Gandan w Ułan Bator, w wielkiej szklanej szafie. Stanowią dziedzictwo narodowe Mongolii²⁴. Prócz tego trzy z posążków znalazły się w innym klasztorze – najstarszym w Mongolii – klasztorze Erdene Dzuu, położonym kilkaset kilometrów na zachód od Ułan Bator, w samym centrum kraju.

Bibliografia:

Źródła:

Zespół akt archiwalnych: *Norblin, Bracia Buch i T. Werner*; Archiwum M. St. Warszawy, sygn. akt: 72/94/00

Akta o sygn. A6-1-705 i A6-1-707; Archiwum Mongolii, Ułan Bator

²³ Ponoć na miejsce dotarła tylko nieco ponad połowa zamówienia, być może ze względu na trudności w transporcie i wybuch wojny – informacja od Szymona Sztengiela z 13.09.2022, uzyskana na miejscu w Ułan Bator.

²⁴ Akapit dzięki informacji Szymona Sztengiela.

Opracowania:

Charles R. Bawden, *The Modern History of Mongolia*, Rutledge 2016 (I wydanie 1968)

Patricia Berger, Terese Tse Bartholomew, *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*, San Francisco: Asian Art Museum 1995

Ookhnoi Batsaikhan (red.), *Deerhiin ug ekh* [*The source of His Holiness* (Bogd khan)], vol. 7, Ulaanbaatar 2019

Baabar, *Dzieje Mongolii*, przekł. polski: Stanisław Godziński, Warszawa: Wydawnictwo Dialog 2009

Witold Pruss, *Rozwój przemysłu warszawskiego w latach 1864-1914*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1977

Warszawski Szlak Techniki. Towarzystwo Akcyjne Fabryk Metalowych pod firmą Norblin, T. Buch i Bracia Werner, strona www: <https://wawtech.pl/warszawski-szlak-techniki/norblin/>



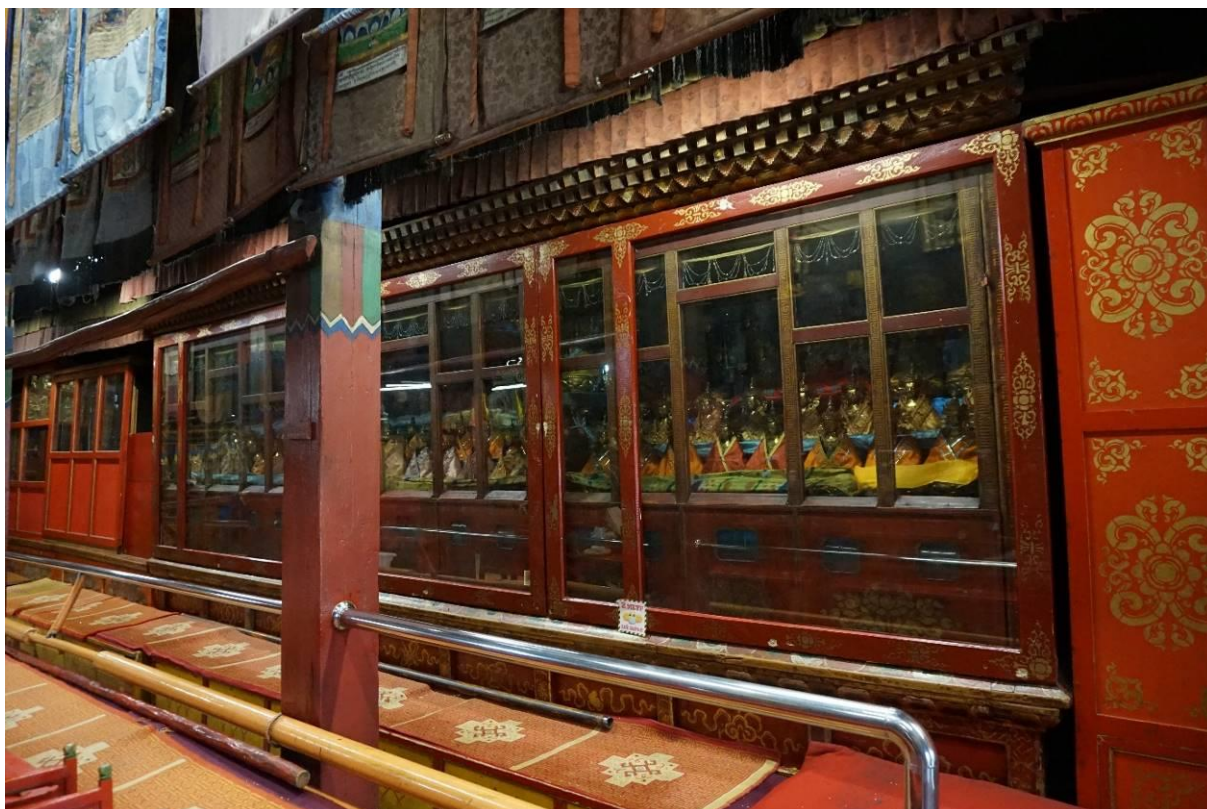
il. 1. Buddyjska rzeźba ołtarzowa: Budda Amitajus, styl Dolonnor, XIX wiek, srebro, fragmenty polichromowane, wys. 27,5 cm w zbiorach Muzeum Bogdo-chana w Ułan Bator; źródło ilustracji: Patricia Berger, Terese Tse Bartholomew, *Mongolia. The Legacy of Chinggis Khan*, San Francisco, Asian Art Museum 1995, s. 219



il. 2. Rzeźba – Budda Amitajus (fragment), zapewne prefabrykat posążka ołtarzowego wykonanego seryjnie: tłoczony w blasze, w Fabryce Norblin, T. Buch i Bracia Werner w Warszawie. Własność prywatna



il. 3. Dokument z Archiwum Mongolii, sygn. A6-1-707 (fragment). Jeden z dokumentów potwierdzających zamówienie rzeźb Amitajusa w Polsce. Źródło odnalezione dzięki inicjatywie dr. Glenna Mullina (Kanada) i dzięki jego współpracownikom w Ulan Bator



il. 4. Około 100 zachowanych posągów Buddy Amitajusa z Polski znajduje się w jednej ze świątyń w zespole klasztoru Gandan w Ułan Bator, fot. Szymon Sztengiel, 2022 (dzięki uprzejmości Autora)

Jean Clair

Księga Moich Przyjaciół – metamorfozy Erosa

BALTHUS¹

Tekst jest tłumaczeniem drugiej części pt. *Les métamorphoses d'Éros* rozdziału zatytułowanego: *Balthus (1908-2001)* z książki: J. Clair, *Le livre des amis*, wyd. Gallimard 2023, s. 92-132. Pierwotnie wydrukowana jako: J. Clair, *Balthus: Les métamorphoses d'Éros*, Réunion des musées nationaux, 1996. Przekład Maria Żurowska.

Malarz, który pojawia się w naszych czasach (w epoce konwulsywnej, nieprzyjaznej malarstwu wyciszonemu, zbyt tradycyjnemu, za to od wszystkich twórców wymagającej totalnej odnowy), z zamiarem odrodzenia malarstwa w jego właściwej istocie, w jego całej istocie, staje samotnie wobec zagubionego świata, i po omacku rozpoczyna poszukiwania w ciemnościach. Taki malarz to rzadkość dokuczliwa, bo nikt nie lubi ofiary. Takiemu malarzowi grozi wyrok łączny, gdyż cierpliwie przywracając kształt, zwraca się czasami ku przeszłości. Im bardziej pójdzie naprzód, tym trudniej będzie dostrzec rewolucyjnego ducha, który ożywia go, objawiając się w kształtach, żeby w nie tchnąć niepokój i siłę twórczą.

Pierre Jean Jouve², *Balthus*, 1944

Codziennność, wieczność, suspens

¹ Balthus, właśc. Balthasar Klossowski de Rola (ur. 29.02.1908 w Paryżu, zm. 18.02.2001 w Rossinière w Szwajcarii) – francuski malarz pochodzenia polsko-niemiecko-żydowskiego. Oficjalnie Balthus zadebiutował już w 1921 r. cyklem czterdziestu rysowanych tuszem obrazków, które wykonał w wieku 11 lat, przedstawiających przygody kotka Mitsou, zebranych w tomiku, który wydał i wstępem opatrzył Rainer Maria Rilke.

W 1924 Balthus rozpoczął studia artystyczne w Paryżu i tam, w jednej z paryskich galerii, miał pierwszą wystawę. Był malarzem realistycznym, chociaż malowane przez niego wnętrza i pejzaże miejskie bliskie były surrealizmowi; nie chciał jednak być kojarzony z tym ruchem. Właściwie nie przyłączył się do żadnej grupy ani szkoły. Oprócz obrazów Balthus tworzył także ilustracje książkowe oraz scenografie teatralne.

² Pierre Charles Jean Jouve (ur. 11.10.1887 w Arras, zm. 8.01.1976 w Paryżu) – francuski powieściopisarz, poeta i krytyk. Po przejściu na katolicyzm w 1924 r. zwrócił się ku mistycyzmowi hiszpańskiemu oraz psychoanalizie Zygmunta Freuda. Tworzył powieści psychologiczne i eseje (przyp. tłum.).

Cóż mogło więc znaczyć to mistrzowskie dzieło, już w pełni wypracowane i określone przez malarski umysł, takie, jakie w roku 1930 zaprezentowano u Pierre'a Loeba³? Pozornie nie było ono nic nikomu dłużne; a jednak w całości należało do swojej epoki.

Wiele się już wtedy zaczynało mówić na temat „sporu o realizm”⁴. Ale spór, chociaż zaistniał, podzielił nie tyle głośne, powszechnie znane postaci, co potajemnie i podstępnie skłócił dosłownie kilka umysłów. Alberto Giacometti, który poinformował André Bretona, że zdecydował się skończyć z dziwacznymi surrealistycznymi wyobrażeniami, a wrócić do rysowania i rzeźbienia z natury, otrzymał ciętą ripostę. „Głowa! Wszyscy wiedzą, co to jest głowa⁵!” – rzucił zgorszony autor *Nadji*... Czy rzeczywiście wszyscy dobrze wiedzieli, co to jest? Zdawało się, że Jean-Paul Sartre zaczynał mieć co do tego wątpliwości. Zagłębiany wtedy w pisanie tekstu, który, ze względu na swoją miłość do twórczości Albrechta Dürera, zatytułował *Melancholia*, wprowadzając nadmiar najbardziej nieoczekiwanych naturalistycznych szczegółów, przedstawił niezdolność młodego człowieka o nazwisku Roquentin do zrozumienia, czym może być głowa. Albo, co gorsza, czym mogą być związki między głową a tym, na co ona patrzy. „Przedmioty nie powinny nas dotykać, bo są martwe. Posługujemy się nimi, odstawiamy na miejsce, żyjemy pośród nich; są użyteczne i nic więcej. Ale mnie dotykają, to nie do zniesienia...”⁶ Ta zdecydowana osobliwość przedmiotu, odsyłająca człowieka do samotności jego ludzkiej kondycji albo do absurdalności jego istnienia, miała po wojnie odnieść sukces. W końcowej części *Mdłości* czytamy: „Teraz wiedziałem już, że rzeczy są tym właśnie, czym się wydają – a poza nimi... nie ma nic”⁷.

³ Pierre Loeb (1897-1964), francuski marszand i właściciel galerii, koncentrujący się głównie na surrealizmie i modernizmie XX w. (przyp. tłum.)

⁴ „Spór o realizm” – debata artystyczna i literacka, która toczyła się we Francji w latach 30. XX wieku (zwłaszcza w 1936 r.) Spór, zainicjowany przez pisarza Louisa Aragona, skupiał się na pytaniu, jak sztuka i literatura powinny reagować na kryzys społeczny i polityczny, a także na określeniu nowej roli sztuki; wiązał się z poszukiwaniem nowej roli sztuki, która łączyłaby zaangażowanie społeczne z nowoczesną formą wyrazu (przyp. tłum.).

⁵ Simone de Beauvoir, *W sile wieku*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, Warszawa 1964, s. 484.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. i wstępem opatrzył Jacek Trznadel, Warszawa 1974, s. 40.

⁷ Ibidem, s. 91.

Nic? Czy na pewno? Czy między surrealistyczną zabawą, która je ograniczyła zaledwie do wymiaru snu na jawie, a sartrowskim lękiem, który traktował je tylko jako stawkę w rozgrywkach czystego instrumentalizmu, w tym, co widzialne, nie można było dostrzec nic innego? Krótki fragment książki pozwala się domyślać, że, chociaż realność nigdy nie jest dana, ani byt obiektywny, ani przedstawienie subiektywne, to jednak może ona istnieć jako swoisty ruch wahadłowy między jednym a drugim, jako obietnica bytu, i ostatecznie – jako zapowiedź. Przechadzając się po molo w Hawrze, bohater nagle zobaczył zapalające się światło latarni morskiej: „[...] mały chłopiec zatrzymał się obok mnie i powiedział cicho z wyrazem ekstazy na twarzy: «Och! Latarnia morska». Wtenczas poczułem, że serce przepelnia mi wielkie uczucie przygody...⁸”

Chociaż poza rzeczami nie ma „nic”, chociaż „wszyscy wiedzą, co to jest głowa”, w życiu określonej jednostki pozostają jednak chwile szczególne, kiedy realność jako twarz albo krajobraz, niczym latarnia na końcu mola, zdaje się błyszczeć, promieniować, i na moment odsłaniać współlistotne więzi, których nigdy nie przestała z nami utrzymywać. Nawet jeśli realność istnieje w sposób wobec nas zewnętrzny i jakby obojętny, zdarzają się jednak przerwy, kiedy przeciwnie, wydaje się, że ona daje znak, jakby chciała nas do siebie przywołać. Dziecko jest przyzwyczajone do takich nagłych zmian. A malarz próbuje je wywołać.

W połowie roku 1930 „spór o realizm” dotyczył może nie tyle naiwnego realizmu przedmiotu, co raczej konieczności dalszego szukania znaków, za pośrednictwem których realność przypominała o swojej obecności, trwała i narzucała swoje istnienie; a może należało zdecydowanie poddać się absurdalności świata opuszczonego przez poczucie sensu. Breton w 1933 roku, mimo riposty rzuconej Giacomettiemu i Sartre'owi, mimo konkluzji swojej powieści, żywili jeszcze namiętne przywiązanie do świata, który chciał zachwycić. Surrealizm, bo należy nazwać go po imieniu, był więc ostatnim

⁸ Ibidem.

nurtem ideowym w Europie, który, po romantyzmie i *Naturphilosophie*⁹, usiłował ponownie uchwycić duchową istotę bajki, baśni czy mitu. Podświadomość i jej dopiero co odkryte mechanizmy miały zająć miejsce tradycyjnych, ale już zardzewiałych sprężyn wyobraźni: lapsus, przypadkowe spotkania, kroki fałszywe i zagubione, zastąpiły poszukiwania błękitnego kwiatu¹⁰.

Wraz z Bretonem, Louisem Aragonem i wszystkimi, którzy skupiali się wokół nich i pozostawali pod ich wpływem w tym, co najlepsze i w tym, co najgorsze, z fotoreporterami, jak Henri Cartier-Bresson, Brassai, pisarzami, jak Imre Kertész, filmowcami, poetami zarysowała się poetyka miasta o uroku niezrównanym, niepokojącym, naiwnym i na zawsze utraconym. Miała ona swoje uprzywilejowane miejsca, jak brasserie Vézélise, le passage des Panoramas, le restaurant Le Meunier, Hôtel du Nord, la porte Saint-Martin, miała swoje obowiązkowe przystanki, swoich nędznych albo chwalebnych bohaterów. Pierre Jean Jouve w *Vagadu*¹¹ i w krótkich opowiadaniach *Histoires Sanglantes*¹², i Balthus w *Ulicy* mieli się okazać jej ostatnimi i najczystszyimi spadkobiercami. Surrealizm i psychoanaliza były tylko punktem wyjścia ich dzieła, i szczęśliwie umieli bardzo szybko je odrzucić, tak jak stopą odpycha się łódź, już niepotrzebną po sforsowaniu rzeki.

(Tak jak paryską geografię strona po stronie definiują *Pamiętniki Malte-Lauridsa*¹³, tak że w końcu urosła ona do wymiaru duchowej, ascetycznej wędrówki, której punkt centralny wyznaczał le jardin de Luxembourg, a

⁹ „Naturphilosophie” to termin używany w filozofii anglojęzycznej w celu określenia nurtu w tradycji filozoficznej niemieckiego idealizmu, zastosowanego do badania przyrody na początku XIX wieku (przyp. tłum.).

¹⁰ Błękitny kwiat (*die blaue Blume*) to jeden z kluczy do zrozumienia niemieckiego romantyzmu. Po raz pierwszy pojawił się jako centralny motyw w niedokończonej powieści inicjacyjnej Novalisa pt. *Heinrich von Ofterdingen* (Henryk z Ofterdingen, wydanej pośmiertnie w 1802 roku). Błękitny kwiat symbolizował spokój, stabilność, wierność, nadzieję (przyp. tłum.).

¹¹ Pierre Jean Jouve (zob. przyp. 2). *Vagadu* to jego znana powieść wydana w 1931 r. Stanowi ona drugą część głośnego dyptyku *Aventure de Catherine Crachat* (do którego należy również powieść *Hécate* z 1928 r.). Dzieło jest głęboko inspirowane psychoanalizą Zygmunta Freuda i mistycyzmem (przyp. tłum.).

¹² Zbiór krótkich opowiadań ilustrujących zwrot autora ku psychoanalizie i mistycyzmowi, (przyp. tłum.).

¹³ Jedyna powieść Rainera Marii Rilkego, tłumaczona na polski; ukazuje losy młodego, dwudziestoosmioletniego duńskiego arystokraty i poety, który przybywa do Paryża, gdzie mierzy się z kryzysem egzystencjalnym, samotnością oraz własną psychiką (przyp. tłum.).

granice – surowe mury szpitali i więzień na skraju VI i XIII dzielnicy, tak jak w dziele Jouve’a tajemnicza toponimia objęła obszar od rue Férou po rue de l’Université, tak samo dzieło Balthusa aż do połowy roku 1950 wyznacza szczególną geografie, obszar mający również swój określony wymiar duchowy. Ograniczony od wschodu place Saint-André-des-Arts, od północy – quai des Grands Augustins, od południa – place de l’Odéon i od zachodu – rue la Seine, ten czworobok wypełniony wąskimi i mrocznymi uliczkami, przy których stoją piękne rezydencje w stylu Ludwika XV, przesmykami i ukrytymi zaułkami, bardziej niż jakakolwiek część miasta zachował wspomnienie o Rewolucji i Terrorze. Wrześniowi mordercy¹⁴, Jean-Paul Marat i Camille Desmoulins, jeszcze są blisko; cour du Commerce jako pierwszy oglądał gilotynę, a rue Bourbon-le-Château przez długi czas nazywała się rue de Lucrèce vengée¹⁵; w 1789 roku, pod numerem 52 przy rue Saint-André-des-Arts, ociosano kamienny napis, żeby znikło słowo Saint. I tak samo jak głęboki sens jest w tym, że w 1944 roku Pierre Jean Jouve w swojej krótkiej rozprawie *De la Révolution comme sacrifice* [O Rewolucji jako ofierze – przyp. tłum.] wyniósł na piedestał Georges’a Dantona, tak samo należy się doszukiwać sensu w tym, że w tym samym roku postać Balthusa bardzo często spotykała się z cieniem Davida¹⁶).

Okres powojenny – powieść Sartre’a ukazała się w tym czasie pod swoim obecnym tytułem, *Mdłości* – był jednak czasem rozczarowania. I dwadzieścia lat po namalowaniu obrazu *Ulicy*, kiedy Balthus podjął ten temat na nowo, można było ocenić, jak bardzo zmienił się sens tej miejskiej poetyki. To, co w *Ulicy* było zapowiedzią, spotkaniem i rozszyfrowywaniem znaków, w *Pasażu* stało się brakiem porozumienia i obojętnością. Drogi postaci z tego teatru cieni krzyżują się, ale postaci nie patrzą na siebie, nie widzą się, podobnie

¹⁴ Rewolucjoniści i lud paryski, którzy w dniach 2-7 września 1792 r. dokonali masowych egzekucji na 1100-1400 więźniach, arystokracji, księżach i więźniach politycznych (przyp. tłum.).

¹⁵ Ulica Pomszczonej Lukrecji. Ta nazwa odnosi się do Lukrecji, wpół legendarnej mieszkanki starożytnego Rzymu. Według Tytusa Liwiusza Lukrecja, rzymska matrona, popełniła samobójstwo po tym, jak została zgwałcona przez Sekstusa Tarkwiniusza, jednego z synów ostatniego króla Rzymu Tarkwiniusza Pysznego. Te wydarzenia wywołały bunt ludu rzymskiego pod przywództwem męża Lukrecji, co z kolei doprowadziło do upadku Monarchii i założenia Republiki (w 509 r. p. n.e.) (przyp. tłum.).

¹⁶ Balthus w swoim dziele odrzucał abstrakcję, czerpał z realizmu poetyckiego takich malarzy, jak Jacques-Louis David (przyp. tłum.).

jak sylwetki, które Giacometti w tym samym czasie umieścił na swoim *La Place*, i które wzajemnie się odpychają. Szare, groźne światło zastąpiło wcześniejszą złocistą poświatę *Ulicy*. W sklepikach pozamykano okiennice, a stojący w głębi i odwrócony plecami do widza malarz zdaje się żegnać ze swoim dzieciństwem. Ale przez dwadzieścia lat urok Paryża również się ulotnił; miasto stopniowo pozwoliło się ogarnąć samochodowemu szaleństwu, gigantyczności i brzydocie, a jego sztuka oddała się w służbę szyderstwa i absurdu.

Znikomość „realizmu” w naszych czasach nie będzie więc niczym bardziej szczególnym niż realizm Balthusa, który dogłębnie rejestrował ledwo dostrzegalne zmiany w atmosferze określonego miejsca. Ta charakterystyczna cecha spowodowała, że ten realizm stał się niezaprzeczalny, co równocześnie pozwoliło mu wyzwolić się z banalnych okoliczności, które go zrodziły. Być może żadne inne dzieło nie było w takiej mierze, jak dzieło Balthusa wierne temu, czego Charles Baudelaire oczekiwał od nowoczesności. „Każda epoka, twierdził przyjaciel Édouarda Maneta, miała swoją postawę, swoje spojrzenie i swój gest...”¹⁷, a obowiązkiem malarza jest obserwacja tych cech szczególnych, które tworzą „całość pełną życia”¹⁸. Nowoczesność, mawiał jeszcze, „jest przemijająca, ulotna, przypadkowa”¹⁹, polega na zaczerpnięciu „z mody wszystkiego, co poetycznego zawiera się w historycznym”²⁰. Ale natychmiast dodawał, że to przenikliwe uchwycenie chwili, ta prawie bolesna świadomość przemijalności, to zaledwie połowa sztuki: „druga połowa jest wieczna i niezmienna”²¹. Baudelaire dał więc w ten sposób do zrozumienia, że w chwili zawiera się wymiar wymykający się wymaganiom czasu, i że jeśli uda się uchwycić cechy szczególne określonego miejsca i momentu, to w tych cechach objawiają się niezmiennie prawa niepodlegające modyfikacji. I przywilej wielkiego artysty to możliwość ponownego uchwycenia w

¹⁷ Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 1998, s. 24.

¹⁸ Ibidem, s. 23.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

przemijającej chwili tej prawdy, która nie przemija. Każde dzieło składa się więc z części bezwzględnie aktualnej, odróżniającej je od wszystkiego, co pojawiło się przed nim i co pojawi się po nim, bo bez tej części zaczerpniętej z życia codziennego dzieło gotowe zapaść się w „próżnię piękna abstrakcyjnego”, ale także, i tak samo bezwzględnie, z części „dawnej” – dziś chciałoby się powiedzieć „archaicznej”, która w tajemniczy sposób – „bezwiednie”, mówi Baudelaire, kształtuje je według zasad, praw, układu wzorców wynikających z określonej konieczności czy z kanonu, transcendentnych wobec nakazów czasu.

Oceniając powierzchownie, Jean-Auguste-Dominique Ingesa można uznać za „klasycznego” i „konserwatywnego”, a Eugène Delacroix – za „romantyka” i „rewolucjonistę”. Głębsza analiza pozwala zrozumieć, jak bardzo obaj byli wierni tej samej tradycji. „Uważa się, że należy iść z duchem swojego stulecia, ale co zrobić, jeśli moje stulecie się myli?”²² – zastanawiał się pierwszy... A drugi: „Czujemy się jakby na równi ze wspaniałymi dziełami starożytności”. Podkreślił nawet: „Wszystkie wielkie zagadnienia sztuki zostały rozwiązane w XVI w. Doskonałość rysunku, wdzięk, kompozycja – u Rafaela. Kolor, światłocień – u Correggia, Tycjana, Veronese’a”²³. I obaj, jak wiadomo, żywili taki sam podziw dla Mozarta, który sprawił, że „sztuka osiągnęła szczyt; po niej nie ma już doskonałości”²⁴. Tylko pospolity umysł naszych czasów może uznać za „wsteczne” poszukiwanie doskonałości klasycznego ideału, zgodnie ze szkołą dawnych mistrzów: nie będzie wielkim malarzem ten, kto nie podejmie się takiego zadania, nie zechce dążyć do takiego ideału²⁵. I ten dystans, który dziś pozwala nam ocenić Ingesa i Delacroix w blasku chwały jednego i tego samego geniuszu, może również zaistnieć w dziele tak szczególnym, jak dzieło Balthusa, które, mocno wpisane w swoją epokę, pozostawało jednak wobec niej nieufne na tyle, żeby sztukę swoją ponownie doprowadzić do swoistej perfekcji, niezwiązanej z

²² Henri Delaborde, *Ingres*, Paris, Plon, 1870, p. 146.

²³ Eugène Delacroix, *Dzienniki*, część pierwsza (rok 1847), przeł. Joanna Guze i Julia Hartwig, Gdańsk 2003, s. 173 (przyp. tłum.).

²⁴ Ibidem (3 marca 1850 r.), s. 244.

²⁵ Ernst H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze*, przeł. Dorota Folga-Januszewska, Sonia Jaszczyńska, Małgorzata Wrześniak, Kamila Csernak, Katarzyna Włodkowska, Kraków 2011.

żadną epoką, tym bardziej z naszą epoką, ponieważ nieustający i stopniowo podejmowany wysiłek, jakiego ta doskonałość wymaga, raz na zawsze pozostaje w konflikcie z niespokojnym sumieniem naszych czasów, zwanym postępem.

Niewiele jednak jest dzieł mających taką moc rozbudzającą. Czasami artyście wydaje się, że przejmując wdzięk przeszłości, bo przywłaszcza sobie odpowiadające mu wzorce; ale on tylko używa wybiegu, który, zaprzeczając realiom swoich czasów, mimo że jest ich jedynym dłużnikiem, również ujawnia swoją porażkę. Wielkie jest dzieło, które, mając możliwość wsparcia się na chwili obecnej i jakby wpasowania się w bieżący moment (tak jak Archimedes, gdy mówił, że jeśli tylko dostanie punkt oparcia, za pomocą dźwigni zdoła podważyć świat), zdoła poruszyć grubą warstwę stuleci i sprawić, że usłyszymy ich echo.

Powtórzenie czy wznowienie

Urok, jaki to malarstwo wywiera, nie bierze się z samego faktu zacytowania przeszłości ani z jej wskrzeszania, ale z możliwości wydobywania dawnych i prawie odwiecznych kształtów, postaci czy harmonii w taki sposób, jakby jednocześnie wynikały one z naszej codzienności.

Kiedy Balthus zaczynał malować *Ulicę*, z pewnością miał jeszcze świeżo w pamięci wiedzę zaczerpniętą z epoki *quattrocento*, której dzieła z pasją poznawał w Toskanii w 1927 r., i mógł je odtwarzać w ramach malarskiej zabawy. Ale gdyby to była tylko malarska swoboda powtórzenia, dzieło skupiałoby na sobie uwagę jedynie na chwilę, tak jak dzieła malarzy neo-romantyzmu, w tym samym czasie starających się przywrócić przeszłość do życia. U Balthusa zauważa się coś innego, co można by nazwać głęboką świadomością przeżywanej chwili. Niewysoki mężczyzna, z okrągłą głową i wylupiastymi oczami, który, na obrazie *Ulica*, idzie ku nam jak automat, w tamto letnie popołudnie 1933 r. wychodzi równocześnie z rue de l'Échaudé i z głębi fresku w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji, gdzie Masaccio w 1427 r. namalował *Wskrzeszenie syna Teofila*. Należy on do określonej chwili, zawierającej się w paryskiej przedwojennej wrażliwości,

której cechy zostały tu pokrótce przypomniane, i tak samo należy do określonej historii malarstwa, do fascynującej różnorodności kształtów, jako jeden ze sposobów jej wyrażenia. Niedaleko od niego mała dziewczynka z rakiетką pochyla się, żeby podnieść swoją piłkę, wpasowując się w pozę bliską tej, jaką niegdyś przybrał jeden z *putti*, wyrzeźbionych przez Luce della Robbia we Florencji w Galerii Śpiewaków, tańczących i poruszających cymbałami. I rozbrzmiewa ta sama muzyka z okresu dzieciństwa.

Na lewo od niej dziewczyna z na wpół uniesionymi do góry ramionami i rozczapierzonymi palcami, usiłująca uwolnić się z uścisku chłopaka, została uchwycona w takim samym dziwnym geście zawieszenia, jak, pięć wieków wcześniej, postać kobieca z kręconymi włosami, namalowana przez Masolina da Panicale w Castiglione d'Olona. A jej widoczna z profilu twarz i spuszczone ku ziemi spojrzenie migdałowych oczu, w głębi minionych lat odnajdują klasyczną czystość oczu jednej ze służebnic Królowej Saby, dokładnie takiej, jaką Piero della Francesca namalował na fresku w Bazylice San Francesco w Arezzo. A ogarnięty żarem pożądania chłopak, jakby unieruchomiony gwałtownością swojego gestu i zakłopotany własną śmiałością, marzy z zamkniętymi oczami z taką samą hipnotyczną siłą, jak ta, która kazała strażnikom przy grobie Chrystusa ze ścian kaplicy Scrovegnich²⁶ w Padwie skupić się wyłącznie na sobie, odciąć się od reszty świata.

Namalowane później *Trzy Siostry*, oddające się lekturze czy też marzeniom albo wiele innych postaci Balthusa, z lunatycznym spokojem i pewnością przyjmą pozy tamtych żołnierzy, będących uczestnikami Zmartwychwstania, ale nigdy niemogących się stać jego świadkami.

Czyż ta rezerwa, ten dystans, nie są właściwościami sztuki? Malarz to ten, który każdemu, kto zatrzymuje wzrok na jego dziele, nakazuje: *Noli me tangere*, a ten nakaz, w porządku rzeczy widzialnych, każe opuścić powieki, zawiesza gesty i unieruchamia ciała, żeby, uwalniając je na chwilę od zawrotnej prędkości upływających dni, pozwolić im się odrodzić zgodnie z prawami wiecznego, wzniosłego i pewnie bezcelowego zmartwychwstania. Te

²⁶ Autorem tych malowideł był Giotto (Giotto di Bondone) (przyp. tłum.)

uśpione, nieoddychające postaci, zatopione w kontemplacji swojego odbicia, zdają się powtarzać tajemnicę, którą baśń przekazała dziecku, jakim był każdy z nas: pomocnicy kucharza muszą przestać się kręcić, różna nie mogą się już obracać, ogień nie może już trzaskać na kominku, bo dopiero wtedy piękna panna z zamkniętymi oczami zacznie spokojnie oddychać – „żeby było widać, że nie umarła”, podaje baśń. Tak samo należy wyzwolić się z pośpiechu codzienności i powstrzymać nasze zabieganie, żeby sens piękna mógł dalej w nas żyć i żeby pewnego dnia malarz, „autor obrazów żywych”, i, jak mówi książę, „młody, zakochany i wciąż dzielny, waleczny”, pojawił się, by je w nas rozbudzić.

Dziwny wpływ, jaki to dzieło wywiera, bierze się stąd, że ono nie wzywa do stawienia się w wyznaczonym miejscu i czasie, ale stopniowo, lekko i jakby za pomocą muzyki rozbudza, zbliża do siebie, gromadzi w duchu dzieła z przeszłości sztuki, do której samo należy, zdecydowanie i pewnie podkreślając swoją do niej przynależność. Tak wiele wcześniejszych dzieł zdawało się mieć za cel tylko zduszenie tego echa, czy w ogóle zaprzeczenie jego istnienia, że przez chwilę jesteśmy jak ogłuszeni, słysząc mimo wszystko jego brzmienie. Malarstwo to było właśnie to, to jest to, ponownie wyrażone tym samym jasnym i spokojnym głosem, ponad otchłanią czasu.

(Nasza pamięć może wręcz genetycznie jest wypełniona wszystkimi obrazami arcydzieł z przeszłości, tak jak niebo jest pełne gwiazd. Te obrazy spoczywają w nas, tworząc nasze duchowe i niewidzialne środowisko, pozwalające nam oddychać. Ale większości z nich nie przypominamy sobie, tak jak rozróżniamy tylko najbliższe gwiazdy. Jeśli mamy zmaterializować ich obecność i doświadczyć dobrodziejstwa ich obecności, za naszego życia musi powstać nowe dzieło i stanąć pomiędzy naszym spojrzeniem a dziełami z przeszłości, jak ustawiony między niebem i nami odbiornik, uczulający nas na niezliczone promieniowania z kosmosu.

Arcydzieło jest więc nie tym, co przekreśla, nie tym co niszczy, unicestwia, zagłusza wszystko, co dokonało się przed nim, ale przeciwnie jako przełomowy w swej konstrukcji czujnik, pozwala nam zasmakować, jak

nigdy wcześniej, obecności i smaku tego, co je poprzedziło w doskonałości swojej sztuki, tego, co, w niepowtarzalnym i zwartym kształcie, było jak gwiazda najczystsza i najbardziej błyszcząca.)

Dzieło sztuki ma więc w sobie moc pobudzenia i zgromadzenia w jednym miejscu niewidzialnych obecności, i, jak instrument muzyczny rozbudza uśpione ciała, tak dzieło sztuki stawia te niewidzialne obecności przed naszymi oczami na sposób nam nieznany, tak, jakby, czerpiąc krok po kroku z dziedzictwa tego, co widzialne, chciało na kilka chwil umożliwić nam ponowne doznanie odwiecznej rozkoszy.

Może nawet, w dzisiejszych czasach, zasługa arcydzieła, to, co krytyka nazwałaby jego nowatorską wartością, polega nie na obietnicach na przyszłość, ale na oświeceniu i wyjaśnieniu przeszłości.: im bardziej gwiazda jest od nas oddalona w czasie i przestrzeni, tym potężniejszy, bardziej przenikliwy i dokładny staje się przekaznik, który nam ją objawia. Tak samo obraz będzie tym bardziej „rewolucyjny”, im lepiej wyrazi tę kosmologiczną zdolność powrotu na orbitę, jak gwiazda, by ostatecznie oświecić punkty najbardziej odległe w czasie.

Bajka i baśń

Ubrany w szarą szkolną bluzę z żółtymi galonami chłopak stał nieruchomo, patrząc przez szybę na latające na dworze trzy gołębie. Wpisując się w kadr okna, ptaki kreśliły tajemniczy znak, a rozmarzony chłopiec usiłował rozszyfrować jego sens. Ten mały chłopiec to może brat bliźniak Jędrusia gapy, który w baśni Heinricha Hoffmanna²⁷, idąc do szkoły, często z taką uwagą obserwował lot trzech ptaków, że w końcu wpadał do głębokiego rowu z wodą. Ukazane w baśni dziecięce roztargnienie otwiera się na obecność bardziej istotną, sięgając poza nagłe wymagania chwili, przypomina o tajemnicach poważniejszych, bardziej stłumionych,

²⁷ Heinrich Hoffmann (1809-1894), lekarz psychiatra, przypadkiem zaczął pisać baśnie dla dzieci: zbiór baśni *Złota różdżka*, który napisał i zilustrował w 1844 r., był prezentem na Boże Narodzenie dla jego najstarszego syna, Carla. Następnie w 1851 r. powstała baśń *Król Dziadek do orzechów i biedny Reinhold*. Historia Jędrusia gapy pochodzi ze zbioru *Złota różdżka*.

które mieszkają w nas od zawsze, ale o których zawsze zapominamy. Te trzy ptaki, powietrzny przekaźnik, jakim są Dominacje²⁸ w chórze anielskim, rysują w powietrzu tajemniczą tarczę i bez wątpienia nie przestają zajmować naszej wyobraźni. Kabała fonetyczna, język ptaków, tajemnica haruspików: z nich odczytujemy ludzkie losy. Domenico Ghirlandaio, przedstawiając na murach kościoła Santa Maria Novella [we Florencji] fresk *Nawiedzenie Świętej Elżbiety* z lecącymi dzikimi ptakami, albo Domenico Veneziano w swoim *Pokłonie Trzech Króli*, potrafili w sposób bardziej racjonalny wyobrazić swoją fascynację tym, co odległe.

Bajka, świat ludowej wyobraźni, baśń dla dzieci, opowiadają o tym, co potwierdzają najbardziej wyszukane i wypracowane dzieła sztuki czy literatury. A nawet więcej: będąc nam bliższe niż arcydzieło – bo zamiast odradzać się z anonimowego dziedzictwa kultury, wydobywają się z osobistego skarbca naszego dzieciństwa – baśnie i bajki są katalizatorami wywołującymi wspomnienia, uruchamiane przez malarza. Ten naiwny i potężny świat wyobraźni, który zachwycał nasze dziecięce spojrzenia, zachował nienaruszoną moc rozbudzania, barwienia i ogrzewania obrazów pozornie odleglejszych, zimnych, trudniej dostępnych, niż te, które w młodości odkrywamy na ścianach kościołów i muzeów.

Fundamentalne i regenerujące znaczenie obrazu *Ulica* Balthusa bierze się stąd, że w naszych oczach wskrzesza ona zachwyt *prospettico* (widokiem, propektem) florenckich *piazze* (placów), narzucając głębię przestrzeni niepodważalnej, zbudowanej *numero, pondere et mensura* (za pomocą liczby, wagi i miary). Skoro takie odrodzenie było jednak możliwe, tak samo niezaprzeczalne w naszych „nowoczesnych” oczach, jak niezaprzeczalne było w oczach ludzi z epoki Masaccia – i to ta sama niezaprzeczalność tak zaniepokoiła tych, którzy ją odkryli w 1934 r. (pierwsza wystawa malarstwa Balthusa w paryskiej galerii, przyp. tłum.) – to znaczy, że tak samo jak w mistrzostwie dojrzałego malarza, zrodziła się ona w trwałych emocjach dzieciństwa.

²⁸ Dominacje (zwane również Panowaniami) to chór aniołów z drugiej triady (drugiego chóru) hierarchii niebiańskiej. Ich głównym zadaniem jest przekazywanie woli Bożej, zarządzanie niższymi zastępami oraz utrzymywanie kosmicznego ładu (przyp. tłum.).

Można się bowiem domyślać, że ta ulica to nie tylko wynik *costruzione legittima* (perspektywy zbieżnej) wyjątkowo zręcznego malarza, który potrafił odnaleźć jej sekret. Jest ona również wizualizacją wyobraźni mieszkających przy niej dzieci, tak samo niepewnych własnego istnienia, jak istnienia swoich zabawek, drewnianych pajacyków i zachwyconych odkryciem własnego ciała.

W innej baśni Heinricha Hoffmanna *Król Dziadek do Orzechów i biedny Reinhold*²⁹ anioł ofiarowuje choremu chłopcu małe pudełko z drewnianymi domkami i ludzikami, żeby z nich zbudował miasto. I miasto powoli zaczyna się powiększać, rosną mury, ulice rozszerzają się, w oknach pojawiają się ludzie. W tym mieście czekają chłopca najbardziej nieoczekiwane, najwspanialsze spotkania.

Niepodważalna nowość *Ulicy*, jej nowoczesność, która od razu zwróciła na nią uwagę ówczesnych krytyków brała się stąd, że dwa „widoki” nałożyły się w niej na siebie i przeniknęły się. Odpowiedziały w niej sobie wzajemnie i skrzyżowały się, z jednej strony wizualna i mentalna fascynacja sztuką *intarsiatori*³⁰ okresu *quattrocenta*, którzy tak układali wykrojone z różnych materiałów elementy, żeby stworzyć iluzję placu albo ulicy, i z drugiej strony – tęsknota za tymi zabawami w budownictwo, polegającymi na układaniu drewnianych elementów, żeby wznosić domy, kościoły, wyznaczać ulice, i poprzez czarodziejstwo tych konstrukcji zyskać przekonanie, że uczestniczy się w życiu. Są to dwa porządki świata, dwa poziomy rzeczywistości, dwa rodzaje naszego związku z czasem, albo raczej dwa sposoby na uwolnienie się od niego. Z jednej strony racjonalność, z drugiej strony – świat wyobraźni, z jednej strony refleksja dorosłego człowieka, z drugiej strony – dziecięca zabawa, z jednej strony ściśle określona *mathesis*³¹ *prospetico*, z drugiej strony – lunatyczna głębia snu, tutaj ponadczasowość sztuki, tam ponadczasowość baśni.

Przyszłym komentatorom należy pozostawić troskę o określenie decydującej roli, jaką w dziele Balthusa odegrał świat ludowej wyobraźni,

²⁹ *König Nussknacker und der arme Reinhold*, Frankfurt am Main [1851].

³⁰ Intarsiatori (wł.) – intarsjatorzy, rzemieślnicy zajmujący się intarsją (przyp. tłum.).

³¹ Mathesis (łac.), matematyka, nauka, systematyczność (przyp. tłum.).

którego kształt, tak doskonale dostosowany do jego przedmiotu, pozwolił mu zachować nienaruszone czarodziejstwo dzieciństwa. Cały ten wizualny, mentalny i formalny wszechświat będzie ożywiał dzieło jak chłodna woda źródłana, i uchroni je od stania się „dziełem muzealnym”³².

Pierwsze rysunki do historii kotka *Mitsou*, robione tuszem ilustracje do *Wichrowych Wzgórz*³³, charakteryzujące je kontrasty bieli i czerni, układ plansz, surowe, okrutne i niepokojące grafiki także zawdzięczają określonej tradycji dziecięcych wyobrażeń, nie tylko Tenniela³⁴ i Heinricha Hoffmanna, ale również domowej poezji, całemu *Stimmung Häuslichkeit*³⁵, nurtu, który rozwinął się w latach 1850-1880 w rysunkach Wilhelma Buscha³⁶, w szkicach Niklausa Bohny’ego³⁷ i Oscara Pletzscha³⁸, zauważalnego też, już rzadziej, we Francji, w planszach Pellerina w Épinal³⁹.

Ten świat zaludniony przez dziewczynki w krótkich sukienkach i skarpetkach, przez chłopców rozpartych w fotelach o zmysłowo wygiętych oparciach i zagłębionych w lekturze książek, przez koty, pluszowe zabawki i porzucone łamigłówki, w kraju, który nigdy nie znał instytucji *Kinderstube*, przywraca fascynację zamkniętym rajem dzieciństwa, gdzie czas zatrzymał się na zawsze i gdzie nikt nie wejdzie z własnej woli bez wcześniejszego zaakceptowania panujących w nim niepisanych zasad, jeśli wcześniej na nowo nie stanie się dzieckiem.

³² Czego obawiał się Jean Paulhan, wyrażając swój niepokój w liście do André’a Lhote’a. Cytat za: André Berne-Joffroy, *Jean Paulhan à travers ses peintres*, catalogue d’exposition, Paris 1974, p. 59, nr 22.

³³ *Wichrowe Wzgórze* (ang. *Wuthering Heights*) – jedyna powieść Emily Jane Brontë (1818-1848), wydana w 1847 r. (przyp. tłum.).

³⁴ John Tenniel (ur. 28.02.1820 r. w Londynie, zm. 25.02.1914 r. tamże.) – angielski malarz i ilustrator. Zilustrował książki Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów* (1865), *Po drugiej stronie lustra* (1872). Od 1850 r. pracował w satyrycznym magazynie „Punch”. Przez ponad 50 lat był jednym z czołowych angielskich karykaturzystów (przyp. tłum.).

³⁵ *Stimmung i Häuslichkeit* (niem.), domowa atmosfera, ciepło domowego ogniska. W kontekście historycznym i kulturowym pojęcia te odnoszą się do XIX-wiecznego malarstwa nastrojowego oraz epoki Biedermeieru. (przyp. tłum.).

³⁶ Wilhelm Busch (ur. 15.04.1832 r. w Wiedenshal, koło Hanoweru, zm. 9.01.1908 r. w Mechtshausen – niemiecki autor satyrycznych wierszowanych opowiadań kreskowych, uważany za praojca komiksu (przyp. tłum.).

³⁷ Szwajcarski pedagog Nikolaus (lub Niklaus) Bohny (1815–1856), autor obrazkowych książek dla dzieci (przyp. tłum.).

³⁸ Oscar Pletsch (ur. 26.03.1830 r., zm. 12.01.1888 r.), niemiecki ilustrator, sceny rodzajowe z motywami z życia codziennego i rodzinnego (przyp. tłum.).

³⁹ Oryginalne plansze (obrazy) z Épinal to słynne barwne ryciny o charakterze ludowym, drukowane w historycznej drukarni założonej w 1796 r. przez Jeana-Charlesa Pellerina. Siedziba znajduje się przy 42 bis Quai de Dogneville w Épinal (Francja) (przyp. tłum.).

Zawieszenie czasu, które w cudowny sposób dokonuje się w tym raju poprzez wręcz rytualne narzucenie lektury albo gry, należy do tego samego porządku, co obojętność wobec nakazów czasu, jaką wyrażają dziecięce rysunki czy ludowe obrazki, bajka i baśń. I tylko wielkie dzieło czasami, choć rzadko, także potrafi się zdobyć na tę obojętność wobec nakazów czasu.

Dzieciństwo, niedokończenie, nowoczesność

Samotny spadkobierca wieku oświecenia, niemiecki filozof Jürgen Habermas⁴⁰, mówi o nowoczesności jako *unvollendetes Projekt*, projekcie niedokończonym. Spodziewa się, że przyszłość zatroszczy się o jego dokończenie. Taki optymizm, godny podziwu w odniesieniu do społeczeństwa, nie zgadza się jednak ze szczególnym celem sztuki.

Bo jak nie zestawić na przykład troski Habermasa o niedokończony projekt ze słowami tego, który był i pozostaje pierwszym, jedynym heroldem naszej nowoczesności. „Wkrótce nastąpi koniec świata”, powiedział Baudelaire⁴¹. Nie przewidywał, że nowoczesność zdoła dokończyć ludzki projekt, usankcjonować triumf Umysłu czy przyspieszyć nastanie sprawiedliwszego społeczeństwa, zapowiedział tylko: „Wkrótce nastąpi koniec świata”. Jego pesymizm jest radykalny, a poeta, żeby tworzyć, może sobie pozwolić tylko na taki radykalizm. Świadomość bliskiego i nieuchronnego końca wyzwala w poecie coś w rodzaju smutnego rozradowania, dającego mu siłę do pisania. Świat się kończy, ale dla nas, którzy teraz żyjemy, świat nie przestaje się kończyć. Teraźniejszość jest naszym jedynym i błogosławionym mieszkaniem. Skończoność zawiera się w istocie świata, ale do porządku naszego istnienia należy, że świat się nie skończy, że zawsze będzie na granicy wygaśnięcia. Nowoczesność mogłaby więc być tylko dogłębną świadomością takiej kondycji, co jest sprzecznością, a także rozdarciem.

Tak więc, kiedy, trzydzieści lat przed Baudelairem, Georg Wilhelm

⁴⁰ Jürgen Habermas (ur. 18.06.1929 r. w Düsseldorfie, zm. 14.03.2026 r. w Starnbergul) – niemiecki filozof, socjolog i publicysta polityczny. Jeden z najbardziej znanych przedstawicieli teorii krytycznej (przyp. tłum.).

⁴¹ Charles Baudelaire, *Race*, w: *Dzienniki intymne*, przeł. Ryszard Engelking, Łódź 2023, s. 44.

Friedrich Hegel zapowiedział, że „sztuka jest i pozostaje dla nas [...] minioną przeszłością”⁴², że uprawianie jej, niemogące już dać takiej satysfakcji, jaką dawało dawniej, będzie się teraz równało wydaniu oceny: i dokładnie wyznaczył horyzont, z którego będzie wynikać myśl nowoczesności. Powiedzieć o sztuce, dotychczas postrzeganej jako funkcja społeczna, pełniona przez szczególny korpus rzemieślniczy, *corpus generaliter sumptum* (ciało ujęte w sposób ogólny, przyp. tłum.), o którego dobre funkcjonowanie i chwałę troszczyła się wspólnota artystyczna, że sztuka będzie już tylko odosobnionym przechowywaniem wspomnienia o przedmiocie zagubionym albo unicestwionym, że poddany analizie *corpus*, który estetyka, nowa nauka zbudowana na szczątkach dawnej praktyki sztuk pięknych, starałaby się odpowiednio skatalogować, wyszczególnić i nazwać jego *disjecta membra* (rozproszone fragmenty, przyp. tłum.) – znaczyłoby tyle, co oczekiwać, że ten, kto w naszych czasach, próbowałby jeszcze zostać artystą, mógłby się już tylko poświęcić czemuś, co wypadaloby nazwać odprawianiem żałoby. *Trauerarbeit*⁴³, w najlepszym razie może *Trauerspiel*⁴⁴, to działanie nowoczesności, która od romantyzmu do awangardy z dużym nakładem wysiłku w nieskończoność starała się rozkładać, poddawać dekonstrukcji, każdego dnia coraz bardziej ograniczać nieruchome części tego, co kiedyś żyło, działało się w naturalnej scenerii, a równocześnie opłakiwała tę stratę. Im bardziej będziemy wchodzić w nowoczesność, tym bardziej wymagający będzie nowoczesny projekt, tym żywsza będzie świadomość niedokończenia, tym boleśnieszce poczucie straty.

Tak więc wysiłek większości artystów naszych czasów, jakby niezdolnych dłużej znosić rosnące napięcie, jakie poczucie tej straty w nich wywołuje, skupia się, jak wynika z analizy, na „zabijaniu zmarłego”, to znaczy na przyspieszaniu procesu obumierania aż po zniszczenie malarstwa, położenie kresu jego istnieniu, nie tylko rzeczywiste, poprzez wymyślanie procedur jego likwidacji, ale także i przede wszystkim w sobie, w swojej artystycznej

⁴² Zob. G.W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. I., Warszawa 1964, s. 21.

⁴³ *Trauerarbeit* (niem.), przepracowanie żałoby – proces psychologiczny polegający na świadomym przeżywaniu straty (przyp. tłum.).

⁴⁴ *Trauerspiel* (niem.), tragedia, żałosny proces (przyp. tłum.).

świadomości, aż po chęć wyrzucenia malarstwa z pamięci, i, co więcej, chęć przekonania siebie, że ono nigdy nie istniało. Unicestwienie rzeczywistości czasu i zniszczenie jego śladów, poddanie się przerażeniu i amnezji to sprężyny, jakie rozpacz może uruchomić, jeśli zaślepi marionetki nowoczesnej idei. „Oko nihilisty, pisał Fryderyk Nietzsche, zmienia wszystko w ideał brzydoty, sprzeniewierza się swoim wspomnieniom: pozwala im opaść, ogołocić się z liści; nie chroni ich przed trupiobladyimi zafarbowaniami, jakimi słabość zwykła pokrywać rzeczy dalekie i przeszłe. A to, czego nie czyni względem siebie, tego nie czyni też względem całej przeszłości ludzkiej – porzuca ją”⁴⁵.

Wyobraźmy sobie jednak człowieka, który zamiast zmieniać wszystko w ideał brzydoty, zdobył się na odwagę i postanowił zmieniać wszystko w ideał piękna, walczyć z trupiobladyimi zafarbowaniami, powstałymi wskutek sprzeniewierzenia się wspomnieniom, i, tak postępując – zająć się przeszłością. Nieliczni artyści, a wśród nich obecnie Balthus, wybrali tę szczególną drogę i zamiast „zabijać zmarłego”, podjęli nieustanny wysiłek zmagania się z melancholią. Wydaje się, że w nich „ja” ostatecznie utożsa miło się ze zgubionym przedmiotem. Mamy prawo przypuszczać, że aby do tego doszło, ich osobiste losy musiały im umożliwić uwewnętrznienie tego ogólnego i prawie anonimowego poczucia straty. Bo w ich przypadku, a u Balthusa szczególnie, przecucie, że „świat się kończy”, należy rozumieć jako wyraz doznań bardziej intymnych i szczególnie nagłych, na pewno odczuwanych bardzo wcześniej w całej ich gwałtowności i nieuchronności: świat się kończy, co w rzeczywistości miało znaczyć, że „dzieciństwo się kończy”. A ponieważ się kończy, to na zawsze pozostanie niedokończone. To dzieciństwo na zawsze pozostaje w człowieku tym *unvollendetes Projekt*⁴⁶, o którym traktuje filozofia. To jest jedyne niedopełnienie, którego ukaszenie człowiek może konkretnie odczuwać przez całe życie, i jedyne niedopełnienie, które sprawia, że artysta może znaleźć impuls do tworzenia. Dzieło dopełnione doprowadza do końca to, co dzieciństwo pozwoliło tylko

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. Konrad Drzewiecki i Stefan Frycz, księga I., par. 21, s. 13, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/nietzsche-wola-mocy.pdf> [dostęp: 16.07.2026].

⁴⁶ Unvollendetes Projekt (niem.), niedokończony projekt (przyp. tłum.).

przeczuwać. Poczucie, że świat się kończy, i że to, co było jego częścią duchową może już tylko kurczyć się w miarę posuwania się naprzód w czasie, jest więc tylko uogólnieniem cech osobniczych na poziomie gatunku; osoba zaś, z głębi siebie, ostrzega nas, czasami bardzo wcześnie, że niewinny raj sekretnych i ulotnych radości zamknie się, i że nic nas do niego z powrotem nie zaprowadzi. Nic? Może tylko iluzje sztuki.

Zwrócone ku temu nieskończonemu niedokończeniu dzieciństwa dzieło znajduje w kulturze niedokończenia, to znaczy w melancholii, siłę potrzebną do zrealizowania się, nie tylko jako dzieło, ale przede wszystkim jako dzieło „sztuki”, a więc nie pomimo faktu, że ta sztuka stała się dla nas „sprawą z przeszłości”⁴⁷, ale właśnie dlatego, że sztuka może istnieć wyłącznie jako „sprawa z przeszłości”, i że paradoksalnie właśnie na tym polega los nowoczesności, jej nędza i chwała, jej otchłań i siła twórcza.

Dlatego nowoczesna melancholia, w przeciwieństwie do melancholii renesansu, jest radykalna, nierozłącznie związana z losem twórczości, a nie tylko z usposobieniem twórcy.

„Muszę ci jeszcze powiedzieć coś o tobie, napisał Baudelaire do Maneta. Muszę się postarać wykazać ci, co jesteś wart. To, czego wymagasz, to głupota. Śmieją się z ciebie, żarty cię drażnią; twierdzisz, że ludzie nie umieją ci okazać należnego szacunku itd. Czy sądzisz, że jesteś pierwszym człowiekiem, który się znalazł w takiej sytuacji?” A potem zdanie: „Jesteś tylko pierwszym w nieudolności twojej sztuki”⁴⁸.

Baudelaire jednak nie wysuwał żadnych zarzutów pod adresem swojego przyjaciela ani go nie krytykował. To było tylko stwierdzenie. Podobnie jak przed nim François-René de Chateaubriand i Richard Wagner, z którymi Baudelaire go porównał, Manet mógł tylko pozostać niezrozumianym przez tłumy samotnikiem. Dzieje się tak dlatego, że o ile geniusz artysty daje mu umiejętność odnalezienia dzieciństwa na tyle, na ile on sam tego chce, o tyle

⁴⁷ Sformułowanie „sztuka stała się dla nas sprawą z przeszłości” (niem. *Die Kunst ist für uns ein Vergangenes*) to jedna z najsłynniejszych i najbardziej dyskutowanych tez w historii estetyki. Jej autorem jest niemiecki filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel sformułował tę tezę w latach 20. XIX wieku (przyp. tłum.).

⁴⁸ List z 11 maja 1865 r.

ten niepowtarzalny projekt musi popaść w konflikt z ogólnym projektem społeczeństwa, które, wierząc w postęp, nieustrudzenie dąży do wyparcia dzieciństwa z pamięci, żeby, jak utrzymuje, zrealizować swój projekt *Historii Rozwoju Intelktualnego Ludzkości*. Jeśli nowoczesny świat wierzy w postęp, znaczy to również, że malarstwo tego świata weszło w wiek nieudolności. Nowoczesność nowoczesnego społeczeństwa pozostaje w opozycji do nowoczesności nowoczesnego artysty. Toteż do artysty, który stał się nowoczesny z racji swego losu, a nie z wyboru, tylko do artysty (a artystów spotyka się coraz rzadziej), jedyne go chcącego jeszcze być artystą, należy niezmordowane tynkowanie zrujnowanej ściany czasu. Balthus był takim sumiennym artystą.

Kanon i zniekształcenie

Balthus malował młodzieńców albo dziewczęta zaraz po okresie dojrzewania, i to upodobanie wywołało wiele komentarzy. Nikt nie uświadamiał sobie, że mogło to być spowodowane tylko względami plastycznymi. Piętnastoletnie czy szesnastoletnie ciało, umięśnione aktywnością fizyczną, zatracą już dołeczki i okągłości dzieciństwa, ale jeszcze nie widać po nim różnicy płci, która odmiennie akcentuje proporcje. Ciało jest jeszcze w stanie krótkotrwałej równowagi, prowadzącym do pełni: cielesnej pełni kształtów, zmysłowej pełni andrygona. Elastyczne i jędrne, ciało niewinnie rozkoszuje się nieodróżnicowaną jednością, której cudowną i straszną niejednoznaczność tym umiejętniej będzie się później starało osiągnąć, stając się na przemian Fiordiligią⁴⁹ albo Dorabellą⁵⁰.

⁴⁹ Fiordiligi to jedna z głównych bohaterek opery komicznej W. A. Mozarta *Così fan tutte*. Jest damą z Ferrary, wierną siostrą i narzeczoną oficera Guglielma. Jej postać, śpiewana przez sopran, przechodzi spektakularną przemianę emocjonalną – od niezłomnej obrończyni moralności po uleganie nowemu uczuciu (przyp. tłum.)

⁵⁰ W operze Mozarta *Così fan tutte* (z 1790 r.) Dorabella jest młodą, naiwną siostrą Fiordiligi. Choć początkowo jest zaręczona z oficerem Guglielmem, w trakcie trwania intrygi zakochuje się – wraz z siostrą – w przebranych żołnierzach, nie rozpoznając w nich swoich narzeczonych, bo przebranie uczyniło ich nierozpoznawalnymi (przyp. tłum.).

(Moda na nagość, opanowująca plaże każdego lata, mnożąc możliwości porównywania, pozwala przynajmniej stwierdzić, że ciało nigdy nie jest piękniejsze niż u nastolatków. W tym okresie, na kilka miesięcy, rok lub dwa, osiąga ono swoistą doskonałość kształtów, jakiej nie będzie miało już nigdy potem. Ale to gładkie i pełne piękno nie pociąga seksualnie; jest to piękno abstrakcyjne i czyste, które niczego nie oczekuje i o nic nie prosi. Podziwia się je tak samo jak się podziwia piękno rośliny, zwierzęcia, żywego, obcego gatunku. Dojrzałość, która zakłóca ten stan pełni, która zauważa swoje braki i przyznaje się do nich, już zapowiada zmierzch, przywracający ciało określonemu przeznaczeniu, podporządkowanemu prawu pożądania i śmierci.)

Teraz, kiedy życie ludzkie stało się tak długie, zapomniano, że przez całą historię kultury zachodniej małżeństwa zawierali ludzie bardzo młodzi, zaraz po osiągnięciu dojrzałości. W związku z tym malarz i rzeźbiarz korzystali z modeli, których młodość dziś prawdopodobnie by nas szokowała. I niewiele dzieł w XX wieku, w każdym razie niemal żadne z tych, które odwołują się do „realizmu”, pokazało wtedy z powagą (z jaką Masaccio dokonał tego na progu *Rinascimento*) to ważne i doniosłe człowieczeństwo w pełni młodości, kiedy to najbardziej codzienne gesty ukazują się w fascynującej przestrzeni i w niebosięznym, ostrym świetle, chociaż już potykają się one o próg niepewnego świata dorosłych.

Trochę jakby podstawy geometrii, kula, sześciąt, piramida, jeszcze przypominające czyste ciała platońskie, doprowadzały się do porządku.

Na samym początku XX wieku, po zakończeniu dziesięciolecia awangardowych doświadczeń, kiedy ludzki szkielet był już tylko przedmiotem manipulacji i rozcłonkowania, kilku malarzy, na przykład André Derain, a także Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller i Karl Hofer w Niemczech, Carlo Carrà, Mario Sironi i Massimo Campigli we Włoszech, próbowało zastosować prymitywny podział przestrzeni graficznej na trójkąty, który zdawał się chcieć przywrócić ludzkiej twarzy czytelność i na nowo połączyć jej różne części za pomocą systemu określonych relacji, w celu jej odtworzenia. Ale te próby

szybko zakończyły się fiaskiem.

Inni jeszcze spadkobiercy grafizmu w stylu Alfreda Kubina i ogólniej – sarkastycznej i halucynacyjnej obrazowości *Mitteleuropa*, jak Lyonel Feininger w swoich ilustracjach dla dzieci, czy jak Bruno Schultz, przedstawiali malowane przez siebie postaci dziwnie wyciągnięte, w niepokojących pozach.

Można by się zastanawiać nad takim symptomem. Erwin Panofsky, w latach, kiedy Balthus malował swoje pierwsze dzieła, jasno dowiódł, że w historii form nie rozwinął się żaden wielki styl, który najpierw nie wypracowałby teorii ludzkich proporcji⁵¹.

Tym bardziej godne uwagi jest, że Balthus, odnajdując w dzieciństwie, a dokładniej w tym okresie braku rozróżnienia albo w okresie równowagi, który tu opisaliśmy, swój uprzywilejowany motyw, zaczął także – jak się wydaje – ustanawiać zasadę schematyzacji planimetrycznej, system pomiaru *more geometrico* (z geometryczną dokładnością, przyp. tłum.), nowy kanon, który nie ma w sobie nic z naturalizmu – bo „realizm” Balthusa ma niewiele wspólnego z realizmem XIX wieku, ale także nie ma w sobie nic z ekspresjonistycznej spontaniczności, która zdominowała przedstawianie ludzkiej postaci w XX wieku.

Konstrukcja twarzy często opiera się na prostych schematach, które przywodzą na myśl „sztukę portretowania” choćby Villarda de Honnecourta. Ale prawie zawsze ta gotycka lub bizantyjska antropometria łączy się z rygorystyczną teorią perspektywy, która upodabnia konstrukcję tych doskonale sześciennych lub sferycznych brył (jakimi są twarze) do "kwadratystycznych" poszukiwań Luki Cambiasa czy wręcz — co jeszcze trafniejsze — do Giotto, gdy w kaplicy Arena (w kaplicy Scrovegnich) zredukował on objętość głowy do regularnej bryły i nadawał jej nieoczekiwaną surowość.

(Należałoby również przyjrzeć się twórczości Edgara Degasa. Degas,

⁵¹ Zob. Erwin Panofsky, *Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu*, przeł. Anna Kozak, Warszawa 2001.

podobnie jak Balthus, potrafił wspaniale oddać tę fascynację dzieciństwem. Malowane przez Degasa portrety Giovanniego Belleli i jego siostry Giulii charakteryzują się taką samą spójnością i miękkością jak obrazy i rysunki Frédérique⁵² i Micheliny⁵³).

Ale u Balthusa dzieciństwo, rysunki dla dzieci bezpośrednio nawiązują do innych realizacji graficznych i mieszają się z nimi z pewnym humorem. Czy ta tłusta, okrągła twarz (na obrazie *Czerwona rybka*), tak samo komicznie okrągła jak akwarium, w które oglądający wręcz wbił wzrok, nie przypomina dość tępych twarzy z *Max und Moritz*, urwisów rysowanych przez Wilhelma Buscha⁵⁴ w „Fliegende Blätter”, czy bliższej nam w czasie postaci młodego reportera w pumpach (rysowanego przez Hergé⁵⁵), którego przygody, zebrane w dużych niebieskich i żółtych albumach, przykuwały uwagę młodych bohaterów Balthusa, pozujących do jego obrazów?

Dziwne nakrycia głowy postaci, często widoczne na obrazach Balthusa, czarna, złożona z czterech zszytych ze sobą części czapka dziewczyny widzianej z tyłu na *Ulicy*, biała czapa kucharza z szyldu, spłaszczony beret chłopczyka, którego niania niesie na rękach, albo *mazzocchio*⁵⁶ grającego w karty są jakby ironicznym podporządkowaniem się procesowi, który naturalny nieład ciała ogranicza do regularnego schematu geometrycznego: włosy gracza, ułożone jakby zgodnie z zasadą falowania cykloidy, podlegają temu samemu tajemniczemu szyfrowi, któremu podlega umieszczona na głowie struktura z wikliny i tkaniny.

⁵² Frédérique Lucien (ur. 28.09.1960 r. w Briançon we Francji) jest francuską artystką wizualną, zajmuje się rysunkiem, malarstwem i ceramiką (przyp. tłum.).

⁵³ Michelina Amore, pastelista, malarka, wystawia w salonach we Francji i za granicą (przyp. tłum.).

⁵⁴ Heinrich Christian Wilhelm Busch (ur. w 1832 r., zm. w 1908 r.), niemiecki poeta, malarz i satyryk, prekursor nowoczesnego komiksu. Jego najbardziej znanym dziełem jest stworzona w 1865 roku wierszowana historyjka obrazkowa dla dzieci *Maks i Moryc (Max und Moritz)* w humorystycznym tygodniku „Fliegende Blätter”. Opowieść ta wywarła ogromny wpływ na rozwój światowego komiksu (przyp. tłum.).

⁵⁵ Hergé, właśc. Georges Prosper Remi (ur. 22.05.1907 r. w Brukseli, zm. 3.03.1983 r. tamże) – belgijski rysownik komiksowy zaliczany do najpopularniejszych twórców XX wieku. Seria komiksów *Przygody Tintina*, których bohaterem jest podróżnik i reporter Tintin sprzedana została w ponad 200 mln egzemplarzy i przetłumaczona z języka francuskiego na ponad 91 języków (przyp. tłum.).

⁵⁶ Mazzocchio (wł.), okrągłe nakrycie głowy noszone przez mężczyzn we Włoszech w XV w., (przyp. tłum.).

*

Nieostrożnie byłoby jednak i niewłaściwie ograniczać to poszukiwanie kanonu do przywrócenia stylu, czasami gotyckiego, kiedy indziej włosko-bizantyjskiego, a czasami renesansowego. Wiele postaci nieoczekiwanie pada ofiarą fascynujących zniekształceń. Taką czy inną malarz przedstawił z głową o wiele za dużą w stosunku do korpusu i długich, ciężkich członków ciała, jak manierystyczna marionetka, dziwacznie nawiązująca do sposobu malowania postaci przez Lucasa Cranacha.

Starcy z wykrzywionymi grymasem twarzami, karzełki o zdeformowanych kształtach, guwernantki o karykaturalnych profilach wciąż jeszcze przypominają wyobrażony świat, który w baśniach wywoływał rozkoszny dreszcz strachu u dzieci; zresztą teatralna poza zastygłego w ruchu ciała, wszystkie te przelotne ucieleśnienia instynktownych sił, te duchy i widma, jak u Johanna Heinricha Füssli jakby zgalwanizowane i pełne *terribilità*⁵⁷, każą przypuszczać, że marzenie, sen, koszmar czy każda inna stłumiona subiektywność, wdarły się do tego ściśle wymierzonego świata, ale nie zdołały zniszczyć jego harmonii. Te groteskowe hybrydy wśliznęły się między nas może tylko po to, by nam przypomnieć, jakiej ciemnej i krętej otchłani ten wizualny porządek został wydarty⁵⁸.

O ile dzieła z lat 1930-1949 na pewno powstały w świetle stylu tokańskiego⁵⁹, o tyle dzieła późniejsze zdają się cofać w czasie i odpowiedzi na swoje pytania szukać w dawniejszym stylu Gentile'a da Fabriano, Sassetty albo Pisanella. *Akt z profilu* z 1977 r. zyskał wdzięk wydłużonych sylwetek aniołów z okresu *trecento*, z dłońmi przykrytymi rytualnym woalem w scenie *Chrztu Chrystusa*, które później przeobraziły się w eleganckie służki, wyciągające płótno albo wycierające dziecko w dziele Sassenty np.

⁵⁷ Terribilità (z wł. groza, srogość, potęga), termin z epoki renesansu i manieryzmu, oznaczający siłę wyrazu, monumentalność oraz ładunek potężnego gniewu i majestatu (przyp. tłum.).

⁵⁸ Jest to bezpośrednie nawiązanie do *Nędzników* Wiktora Hugo, gdzie wielkość ludzkiego ducha wyrasta z „otchłani nędzy” (przyp. tłum.).

⁵⁹ Styl tokański w malarstwie odnosi się do tradycyjnych pejzaży oraz dziedzictwa renesansu, wyróżniając się ciepłą paletą barw, harmonią i motywami śródziemnomorskiej przyrody (przyp. tłum.).

Ofiarowanie w świątyni.

Wreszcie na obrazach z ostatnich lat malarz chętnie krasił okrągłe policzki dziewcząt rumieńcami, jakie można znaleźć u Fra Angelica.

Między jednym okresem a drugim znacząco zmienił się także sposób traktowania przestrzeni. W dziełach z 1950 r. i trochę późniejszych perspektywa się prostuje i czasami odwraca: pionowe układy w szachownicę, gobeliny i baldachimy z motywami gałęzi lub o regularnych wzorach, jak u Giotto albo w malarstwie sienneńskim, wznoszą się za nagimi ciałami. Ale dzięki odróżnieniu sylwetek od płaskiego i geometrycznego tła można również docenić ich wymodelowanie i giętkość, zachwycić się ich pięknem, i wreszcie – nie pozwolić, żeby przestrzeń je wciągnęła, bo przestrzeń w malarstwie jest jak upływ czasu. Toteż te ciała na zawsze zachowają pełnię swojej młodości. Na jeszcze innych obrazach perspektywa staje się aksonometryczna, jak w malarstwie japońskim. Sylwetki i motywy układają się warstwowo jedne na drugich, łączą się w przestrzeni pozbawionej głębi. I podczas gdy w początkowych dziełach sylwetki często były przedstawione frontem i wbijały w nas spojrzenie, to tutaj, zrodzone w nic nieznaczącej przestrzeni, kierują spojrzenie równolegle do płaszczyzny obrazu, tak jak postaci na freskach Giotto, zdumione odkryciem własnego ciała, rzucają ukradkowe spojrzenia chcąc zrozumieć, na jakiej scenie występują.

Lustro

Alegoryczna rycina Albertusa Clouweta⁶⁰ *Imitatio sapiens*⁶¹, zdobiąca *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* Giana Pietra Belloriego, opublikowana w Rzymie w 1672 roku, przedstawia młodą kobietę przeglądającą się w lustrze, a prawą stopą przygniatającą wykrzywioną z bólu małpę, co ilustruje teorię klasycznego ideału w malarstwie: *ars simia*

⁶⁰ Albertus Clouwet (także Albertus Clouet, Albert Clowet), (ur. 1636 r. w Antwerpii, zm. 1679 r. w Neapolu) był flamandzkim rytownikiem, który zrobił karierę w Królestwie Neapolu (przyp. tłum.).

⁶¹ *Imitatio sapiens* [*Mądre naśladowanie*], tytuł ryciny A. Clouweta, znanej też pod tytułem *O prawdziwym i fałszywym naśladowaniu sztuki* (przyp. tłum.).

*naturae*⁶², który jest tylko bladą imitacją rzeczywistości, naturalizmem niedorastającym do pojęcia piękna, które wynika z ideału. Lustro przypomina, że sztuka kopiuje naturę i przede wszystkim to, co w niej widać najpiękniejszego, ciało kobiece, ale jej nie małpuje poprzez machinalne odtwarzanie wszystkich szczegółów: rozróżnia, wybiera i komponuje na nowo zależnie od wpływu *Idei* rządzącej obrazem, która, jak twierdził Bellori, „*originata della natura supera l'origine et fassi originale dell'arte*”⁶³.

W malarstwie Balthusa pojawia się dużo młodych kobiet z lusterkami, a Balthus jest spadkobiercą wielu kolejnych malarzy, których ten temat fascynował, bo fakt oglądania się w lustrze wprowadza coś więcej niż kokieteryjny gest. Kojarzy się on z określoną moralnością i estetyką. To czynność, *per fas aut nefas* [za pomocą środków godziwych albo niegodziwych – przyp.] czasami jest oczyszczająca, a czasami diaboliczna. Może oznaczać zarówno klątwę, jak i oczarowanie. Lustro, atrybut Wenus, symbol pychy i narzędzie wróżebne, może prowadzić do kontemplacji piękna, a może też umożliwiać podstępne ukazywanie zniekształceń i niepokojów. Jedną z pierwszych kobiet z lusterkiem była niewątpliwie ta, która w połowie XIV wieku pojawiła się na tapiserii *Apokalipsa*, gdzie wyobraża wielką nierządnicę (Babilon Wielki). Temat szybko miał się zlaicyzować i nabrał niezwyklej powagi: od Giovanniego Belliniego do Gustawa Couberta motyw kobiety z lusterkiem nawiedzał wyobraźnię malarza, który widział w nim pochwałę i tajemnicę ciała chwalebne, a także melancholijnego, bo wiedzącego, że jest podatne na zranienia; widział w nim również odbicie swojej sztuki, ulotne odbicie niezmiennego i czystego świata sztuki. Manet w swoim obrazie *Nana*, przedstawiając trywialny epizod zapożyczony z obyczajów swoich czasów, nieoczekiwanie zwrócił się do moralności średniowiecznej: młodziutka prostytutka z powieści Emila Zoli *Nana* to daleka krewna wielkiej nierządnicy, którą święty Jan spotkał na wyspie

⁶² *Ars simia naturae* (dosł. sztuka małpa/naśladowca natury). Koncepcja ta zakłada, że tak jak małpa bezmyślnie naśladuje ludzkie gesty, tak artysta jedynie kopiuje (imituje) boskie stworzenie, czyli naturę (przyp. tłum.).

⁶³ *Originata della natura supera l'origine et fassi originale dell'arte* (Idea, wylaniając się z natury, przewyższa swój pierwowzór i staje się źródłem sztuki) (przyp. tłum.), na ten temat zob. Erwin Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, rozdz. VI.

Patmos⁶⁴.

Balthus z kolei w swoim obrazie *Piękne dni* nawiązał do elementów z obrazu Maneta: młoda kobieta całkowicie zajęta sobą, zapatrzona w swoje odbicie, przytulne wnętrze z sofą o eleganckim kształcie, obecność mężczyzny. Ale malarz przywrócił tej naturalistycznej scenie wziętej z życia powagę, którą już utraciła, a którą początkowo miała w malarstwie: uczestniczymy tu w ceremonii sakralnej. Z tego świeckiego epizodu uczynił przybytek objawienia się świętości.

Temat młodej kobiety z lusterkiem jest harmonijną kontynuacją oczyszczającego tematu młodej kobiety przed lustrem toaletki – tylko woda zmieniła stan⁶⁵ – i przewija się przez dzieło z taką regularnością, że jest jakby bardzo szokującym w naszych „nowoczesnych” oczach wyznaniem wiary autora, stwierdzającego swoją lojalność wobec doktryny, która, jak u Nicolasa Poussina czy Belloriego, domaga się piękna, opierając się na tym, co prawdziwe, i która w akcie kobiecym widzi największe wyzwanie, jakie można zaproponować sztuce. W tym przypadku lustrzane odbicie nie osłabia ani nie zniekształca rzeczywistości: ono ją potwierdza; otwiera się na powierzchnię obrazu jak oko na czystszej wodę.

Chociaż na obrazach Balthusa nie znajdzie się mały deptanej stopą młodej kobiety, zdarzają się tam jednak zwierzęta, czasami krasnoludki uczestniczące w miłosnym obrzędzie i obserwujące każdy gest. Zaproponowaliśmy już wy tłumaczenie ich obecności i wyjaśniliśmy, dlaczego zagrażają temu porządkowi, ale go nie niszczą: są to demony czyhające na obrzeżach lustra, ale niemające prawa się tam ukazać.

Inganni [wł. oszustwa, przyp. tłum.] i *fallacie* [wł. błędy, przyp. tłum.], zniekształcenia, pomyłki, przejawy miłości bezsilnej albo zdradzonej: malarz je obserwuje i trzyma na dystans, ale ich obecność przypomina, że „klasycyzm” Balthusa i jego umiłowanie kobiecego ciała nie są, jak dawniej były w malarstwie, danymi bezwzględными i triumfującymi. Tak jak Johann Heinrich Füssli i Jacques-Louis David w 1780 roku, tak samo Balthus w

⁶⁴ To jest nawiązanie Claira do wizji z 17. rozdziału Apokalipsy Św. Jana (przyp. tłum.)

⁶⁵ Według koncepcji Balthusa powierzchnia lustra jest zastygłą taflą wody, zwierciadłem wody. Zob. Balthus, *Pod prąd*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Warszawa 2023 (przyp. tłum.).

1980 był samotnym bohaterem *Aufklärung* [oświecenia], niemożliwego w czasach ciemności. Toteż nie ma u niego zwykłej próby przywrócenia utraconego kanonu, ale, jak u tych dwóch wcześniejszych malarzy, jest przemoc, tym większa, im bardziej się ją tłumi i podtrzymuje, a która rodzi się z nieustannego i niezaspokojonego pragnienia, żeby ludzkie ciało zmusić do posłuszeństwa, żeby je podporządkować prawom kanonu.

Każdy wielki styl zadaje gwałt rzeczywistości: narzuca jej dominację spojrzenia, które ją kształtuje wedle swej woli. Również każdy wielki realizm – przez to pojęcie należy rozumieć relacje, które nasze ciało nawiązuje ze światem zewnętrznym i z tym, co widać na płótnie – ściśle wiąże się z erotyzmem. Wielki styl ustanawia swoją dominację, dokonując swoistego włamania, wdzierając się, zadaje gwałt. Wolę swoją dyktuje równocześnie temu, co widzialne, którego nikt jeszcze nie forsował w taki sposób, i patrzącemu, czyli nam, którzy jeszcze nigdy nic takiego nie widzieliśmy.

Największe dzieła malarstwa są więc często dziełami erotycznymi, nie przez to, co przedstawiają, ale przez to jak przedstawiają, bo ciało ludzkie i jego uniesienie to ciągle jeszcze obraz, który ma największą zdolność wyrażenia sensu obróbki, jaką ciało malarza wykonuje na ciele rzeczywistości. Każde wielkie dzieło zadaje gwałt i dziełom sobie współczesnym, które na jakiś czas przyprawia o utratę mocy, i całemu widzialnemu światu, z którym się wiąże na sposób nowatorski, bezprecedensowy.

Przyjaciółki Gustave'a Courbета czy jego *Kobieta z papugą* były to tematy drażliwe w oczach współczesnej malarzowi publiki, bo równocześnie przedstawiały realia, jakich publika nie chciała oglądać i pozbawiały sensu ówczesne przedstawienia scen buduarowych, chociaż one nie wyrażały nic innego. Ale te obrazy szokowały nie dlatego, że objawiały ludzkie zachowania odkryte za ich pośrednictwem, ale dlatego, że po raz pierwszy przedstawiały je tak cielesnie wszystkim naszym zmysłom, a nie tylko spojrzeniu. Fascynacja owłosieniem ciała, piórami, futrami, jakby mieniącą się światłem skórą, szorstką albo gładką, suchą albo tłustą, efekt aksamitności albo puszystości uzyskany przez zastosowanie odpowiednich pigmentów,

dotykowa zgodność między chemią malarską i poruszonym przez malarza tematem, tymi kobietami, które się kochały, ich nastrojami, wydzielinami, rozgrzaną skórą i tarciem przylegających do siebie tkanin – wszystko to po mistrzowsku ujawnia szczególny charakter „realizmu” Courbета.

Manet, chcąc zaznaczyć nowość swojej sztuki, dokonał takiego samego przełomu. *Śniadanie na trawie* rozerwało ład społeczny jego epoki, jak również tradycyjny porządek malarstwa, przedstawiając scenę, którą współczesna mu publika nazwała, jak wiadomo, „grupą czterech osób”. Ale nowość tego malarstwa, zrodzonego z napięcia między postrzeganiem głębi przestrzennej, naturalistycznej *spazioso* [wł. przestronność, przyp. tłum.], i konieczności przywrócenia obrazowi jego materialnej pełni, wzięła się z umiejętnej kombinacji czterech spojrzeń, wpisujących czworobok w pole obrazu, a wymienionych między malarzem, jego trzema modelami i postacią w głębi. Pozorna swoboda erotyczna była tylko podporą figuralną, mającą zapewnić Manetowi dowolność wyobrażeń i możliwość malowania inaczej.

Wielki realizm Picassa także ujawnił się w namalowaniu sceny w zamkniętym domu. I sam Balthus, kiedy w 1933 roku postanowił przywrócić niepodważalny i niezwykle realizm, mógł go zainaugurować tylko sceną, której ryzykowność długo podkreślano, nie zdając sobie sprawy, że ta „lekcja muzyki” – hołd złożony rozkoszy, mechanizmom spojrzenia i niewyobrażalnemu wyczuciu – była przede wszystkim wielką lekcją malarstwa.

(Niewątpliwie *Lekcja gry na gitarze* to rzut oka na tajemnicę sceny pierwotnej⁶⁶, ale ta inicjacja, to odsłonięcie, niedyskrecja, są także aktem przemocy, pozwalającym malarzowi (w epoce estetycznej anarchii, nieładu i łatwizny, jak pisał Jouve) na nowo ustanowić malarstwo i jego stan pierwotny. Malarz dąży do rozpoznania „sceny pierwotnej”, będącej w rzeczywistości jego własną sceną projektu twórczego. Tak jak miłość, według Arthura Rimbauda, powinna odnajdywać na nowo – chociaż zawsze

⁶⁶ Pojęciem sceny pierwotnej u Balthusa określa się specyficzne, powtarzalne ujęcie przestrzeni i postaci, które konstituuje całą jego twórczość: moment przejścia między dzieciństwem a dorosłością (przyp. tłum.).

odnajduje na nowo jedynie samą siebie – tak samo malarstwo usiłuje tylko *nachträglich* [niem. retrospektywnie, przyp. tłum.], na nowo i z możliwie jak największą dokładnością zobaczyć to, co już raz na zawsze pokazało u swoich odległych początków, kiedy jeszcze było czarodziejskim zaklęciem, wyrazem mocy seksualnej i magicznej praktyki).

(*Czy to jednak jest kot?*)

W dziele Balthusa są więc obecne koty i lustra. Jedne i drugie zdają się pełnić tę samą funkcję i uczestniczyć w tym samym obrzędzie: w głębi swoich źrenic albo w głębi swoich taflí wodnych (a jedna i druga jest eliptyczna i złocista) mają odbijać wizerunek dziewczyny przed toaletką. Kot byłby dla malarza tym, czym lustro jest dla malarstwa: swoistym godłem, podpisem tym bardziej znaczącym, im bardziej jest tajemniczy. W tym samym liście, który Baudelaire napisał do Maneta, pytał go, w związku z *Olimpią*: „Czy to jednak jest kot?”

Gdyż kot nigdy „jednak” nie jest kotem. Jego długa historia, opór, długo stawiany próbom udomowienia, znaczące role, jakie przez długi czas odgrywał przy człowieku, tajemne moce, jakie mu przypisywano jeszcze w naszych czasach, uczyniły z niego zwierzę o odrębnym statusie pośród stworzenia, zwierzę, którego obecność wśród nas pozostaje zagadką.

Gatunek, który pięć tysięcy lat temu zgodził się przybyć do nas, wywodzący się od egipskiego kota Mau (*Felis maniculata*), szybko wykazał się zaletami, które zwróciły na niego uwagę nowych znajomych: jego sierść skrzyła się w ciemnościach, źrenice wykazywały zdumiewające właściwości w słońcu i w świetle księżyca, chronił przed węzami i szczurami. Toteż bardzo prędko, na wzór bóstw, hojnie przypisano mu moc wrózenia i przepowiadania przeszłości.

Około 2500 lat p.n.e. zwycięska dynastia, wsparta przez kapłanów z Heliopolis, uczyniła kota symbolem boga-słońce Ra (Re), a bóg Ra, pod postacią Wielkiego Kota z Heliopolis, w czasie nocnej wędrówki pokonywał węza tak jak słońce unicestwia noc. Utożsamiony z kobiecością kot stał się

boginią Bastet, siostrą-małżonką albo córką Ra, czczoną w Bubastis, w Dolnym Egipcie, niedaleko Heliopolis, miasta słońca.

Kot ma więc ściśle powiązania ze słońcem, ze światłem, w czym przypomina malarza, tak samo jak lustro ma ściśle powiązania z wodą, z odbiciem i jego zniekształceniami. Tak samo jak lustro, kot ma moc wyroczni: kapłani bogini Bastet przepowiadali przyszłość ze źrenicy kotów. Wreszcie, tak samo jak lustro, w domach, w których mieszka, kot może mieć właściwości dobroczynne albo złowrogie.

Podobnie jak nie należy ufać stojącej wodzie, w której nieoczekiwanie mogą się pojawić potwory, tak i kot, spokojne bóstwo domowego ogniska, czasami może kryć w sobie właściwości diaboliczne. Koty E.T.A. Hoffmanna są najczęściej stworzeniami groźnymi, toteż należy wziąć sobie do serca przestrożę z wyliczanki o Czarnym Kocie:

Patrz, dokąd idziesz, dziecino
Bądź czujna, skryj się w lot,
Bo zamkową ścieżką
Przemyka się czarny kot.

Lustro i kot idą więc ramię w ramię: kot przez swoją okrągłą źrenicę wysyła złote światło, a lustro je odbija i rozsiewa. Ten, kto je kontempluje, może się zachwycić albo zatracić.

Klasyczna ikonografia często nawet nieświadomie przywoływała te dawne *topoi*. Rysunek Francisca Goi z serii *Cztery temperamenty* ukazuje urzędnika w pełnej postaci, wpatrującego się w stojący na sztalugach obraz, przedstawiający wielkiego kota. Ten rysunek Goi porównuje się z tradycyjną personifikacją cholerycznego temperamentu pokazaną w *Ikonologii* Cesare'a Ripy⁶⁷: mężczyznę zbrojnego w miecz i z dwoma symbolami, z lwem, inaczej mówiąc z dużym kotem, i z lustrem, w głębi którego płonie trójdzielny płomień.

W sztuce ludowej często wiąże się on z obrazem kominka z płonącym ogniem: czarna sierść kota odcina się na tle płomieni. Blask iskier

⁶⁷ Polskie wydanie: *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2013 (przyp. tłum.).

odpowiada jego nerwowej naturze, jego błyszczącej sierści, właściwościom jego żrenic.

Tak samo w *Pięknych Dniach*, kiedy dziewczyna zachwyca się swoim odbiciem w lustrze, symbolu wody i jej własnej kobiecości, umieszczona niedaleko od niej postać męska, zajęta rozniecaniem ognia, nie wyobraża niczego innego jak kota, czyli bóstwo, które przybrało widzialny kształt, postać słońca albo ognia, a może postać jego przedstawiciela na ziemi, Wulkanu (Hefajstosa), zajętego wykradaniem boskiej iskry, podczas gdy Wenus marzy o swoich miłościach.

Można też zobaczyć to odwrotnie, na mocy prawa tych samych przeobrażeń: wszędzie tam, gdzie wydaje się, że widać kota, w większości przypadków to malarz kryje się pod dobrze znaną postacią zwierzęcia, dyskretnego i uważnego świadka godów zwykłej śmiertelniczki z bóstwami albo potworami.

Często są tam także inne fantastyczne postaci, które uchylają zasłony i objawiają niewidzialnemu bóstwu doskonale piękno nagiego ciała. To samo ukazuje także wiele manierystycznych grawiur, gdzie uskrzydłone stwory latają w różnych kierunkach i rozsuwają zasłony przed wzrokiem oczarowanego Erosa, boga, którego wyrocznie u Apulejusza⁶⁸ ściśle określają mianem Amora lub Kupidyna.

Pod powłoką codziennego realizmu Balthusa, jak w każdym wielkim dziele, kryje się niewyczerpany świat symboliczny i alegoryczny. Symbol malarstwa, lustrzane odbicie, uwalniając ciało od jego ciężkości i otwierając umysł na lekkość sennego marzenia, i symbol malarza, obecność kota, zatwierdzając istnienie tego sennego marzenia, porządkując je i wpisując w przestrzeń, są dwoma *inganni* (wł. podstęp, złudzenie, przyp. tłum.), które, zwielokrotniając obecność osoby i sprzyjając jej przeobrażeniom, pozwalają uchwycić całą mitologię odnalezionych postaci.

Temat sennego marzenia, który Balthus wprowadził po raz pierwszy w

⁶⁸ Apulejusz (właśc. Lucjusz Apulejusz z Madaury), ok. 125-po 170 r. n.e., żyjący w II wieku n.e. rzymski pisarz, filozof platonistyczny i retor. Jego najsłynniejszym dziełem jest przetłumaczona na język polski powieść *Metamorfozy* albo *Złoty Osioł*, przeł. Edwin Jędrkiewicz, Warszawa 1958 (przyp. tłum.).

1955 r. i do którego wielokrotnie powracał, przedstawia śpiącą na sofie młodą kobietę. Jakaś eteryczna postać nawiedza tę kobietę we śnie, postać zdająca się być jej sobowtorem, emanacją, subtelniejszą niż ona sama, oddychającą jej lekkością obok uśpionego ciała. Przywodzi to na myśl mit o Psyche, duszy ulatującej nad otępiałym ciałem. To skojarzenie jest tym silniejsze, że marzenie senne pozostaje w ścisłym ikonograficznym związku z drugim tematem, który Balthus rozwijał równolegle, z tematem trzech sióstr: jest to prawie to samo wnętrze, ta sama sofa, postaci przyjęły tę samą swobodną pozę. Jedna z sióstr także marzy, albo wydaje się pogrążona we śnie, co znowu przywodzi na myśl mit, który, według Apulejusza, podaje, że Psyche była córka króla i miała dwie siostry.

W pierwszej wersji *Snu* Balthusa sobowtór pojawiający się we śnie wyciąga ku śpiącej dziewczynie czerwoną różę. Aluzja do obrazu Courbeta *Wenus i Psyche* jest tutaj jasna. A jeśli by odwołać się do innego jego obrazu, *Wenus prześladowająca Psyche swoją zazdrością*, który zaginał w prywatnych kolekcjach w XX wieku, to ruch ręki bogini miłości jest jeszcze bliższy gestowi z obrazu Balthusa.

Inna wersja *Snu*, *Złoty Owoc*, inaczej tłumaczy namiętność, której ofiarą pada Psyche. W czasie snu Psyche namiętność w tym samym momencie powołuje do istnienia partnerów, przez których cierpi i którymi się rozkoszuje. Postać ze *Snu* wydaje się androgyniczna, albo może przebrała się, jak u Mozarta. To już nie jest sobowtór śpiącej, jej zmaterializowana dusza, to istota o ostrych rysach, zdradziecka, która wyciąga jabłko okrągłe i złote jak źrenica kota. Na myśl przychodzą piękne strofy Wergiliusza:

*Malo me Galatea petit, lasciva puella,
et fugit ad salices et se cupit ante videri*⁶⁹.

Zaobserwujmy jednak zmianę, tak charakterystyczną dla snu: w *Śnie* Balthusa występuje postać męska, zdradziecka, ale także reprezentująca

⁶⁹ „Jabłkiem we mnie swawolna Galatea rzuca, / I wierzbami ucieka, lecz wprzód się obróca”, zob. Wergiliusz, *Ekloga III*, wiersz 64-65, w: *Palemon*, przeł. K. Koźmian, Warszawa 1998, s.42 (przyp. tłum.).

bóstwo kobiece, która podaje dziewczynie złote jabłko, podczas gdy u Wergiliusza to dziewczyna daje złote jabłko kochankowi. Jabłko bowiem od zawsze uważano za substytut piersi. Od Teokryta tradycja w poezji pastoralnej było utożsamianie jabłek z ofiarą miłosną, wyobrażającą pierś ukochanej. Sen, zmieniając rzeczy, pozostawiając przynajmniej wątpliwość co do ofiarodawcy, mężczyzny ucieleśniającego boginię albo niewiasty przebranej za mężczyznę, przypomina o podwójnej naturze każdego twórcy, i o dwuznaczności daru, jaki twórca składa swoim bliźnim, ofiarowując nam, którzy śpimy, wyjętą z własnego boku.

Meyer Schapiro przypomniał nam, że literatura klasyczna skojarzyła jabłko z miłością, z czego korzystała sztuka kolejnych epok, aż do Cézanne’a, który w młodości przedstawił zakochanego pasterza, ofiarowującego koszyk jabłek czterem kobietom. Autorem, który opisał ten motyw po raz pierwszy, był Flawiusz Filostrat, który w jednym ze swoich *Obrazów (Imagines)* przypomniał przedstawienie, na którym Amorki zbierają jabłka w ogrodzie Wenus. „Amorki rozpostarły na trawie swoje różnokolorowe peleryny. Jedne z nich wrzucają jabłka do koszyków – jabłka złote, żółte, czerwone – inne tańczą”⁷⁰.

W *La Victime* (Ofiara), opowiadaniu Jouve’a, Dorothée, inne wcielenie Psyche, przegląda się w „złowieszczej wodzie wielkiego lustra”, które przesyła znane jej odbicie, a ona wciąż czuje wobec siebie „zarazem uwielbienie, pożądanie i wstyd”⁷¹. W lustrze dochodzi do podwojenia istoty. Już *Heautontimoroumenos* deklamował:

Jestem, bo raną i bułatem,
Jestem kańczugiem oraz skórą
Jestem członkami i torturą
Jestem skazańcem oraz katem⁷².

⁷⁰ Meyer Schapiro, „The Apples of Cezanne, an essay on the meaning of Still”, w: M. Schapiro, *Selected Papers II, Modern Art, XIX th and XX th century*, New York, wyd. George Braziller, 1978 (2. wyd. 1982), trad. fr., *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris 1982, p. 179, 180.

⁷¹ Pierre Jean Jouve, *La Victime*, ponownie wydana w: *Histoires sanglantes*, Éditions de la Nouvelle Revue française, Paris 1932.

⁷² Ch. Baudelaire, *Heautontimoroumenos* (Samoudręczyciel, przyp. tłum.), w: *Kwiaty zła*, przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1973, s. 88.

Ale pogrążona w fatalnym śnie po spełnieniu aktu Dorothée będzie ostatecznie tylko *ofiara*, skazaną na miłość i ponure zauroczenie Waldemara. Balthus, tak jak w *Pięknych dniach* umiał przywrócić prawie liturgiczny sens chwili świeckiej, tak samo nadaje religijny charakter terminom „ofiara”, „ofiarnik”, jakby wyjętym z libertyńskich opowieści. Te zadyszane ciała, które duch najpierw ogarnął, a potem opuścił, przywracają nam odwieczny lęk przed boskością.

Pośród *Metamorfóz*⁷³ *Pokój* wydaje się epizodem najbardziej tajemniczym, najbardziej zagadkowym, opowiadającym o chwili, kiedy, zanim opadnie zasłona, jeszcze rozgrzana pocałunkiem Boga Psyche, dusza bezustannie podwójna, równocześnie kobieta i mężczyzna, kolejno ofiara albo kat, w połowie oświetlona przez lustrzane odbicie, przelewając swoje sny w mroki nocy, budzi się i odkrywa swoją głęboką, swoją wieczną samotność.

Pierre Jean-Jouve w poemacie *Kyrie* wspaniale jakby przeczuł istotę tego obrazu i sformułował sens jej dramatu:

Niechaj cię ujrzę, zawrotny kochanku! Niechaj cię Kocham,
 Patrzę na ciebie nagiego i śpiącego
 Widzę twój kształt i dla tej szalonej przyjemności
 Tracę, zawrotny kochanku, że ja...
 Pałaca kropka z zapalanej lampy
 Kropla dnia cię budzi: O, jakże jesteś piękny
 I wściekłość? Wiatr? Gniew i pustka? Już cię nie ma⁷⁴.

Sekret

Bóstwo odchodzi więc, kryje się albo przebiera. Malarz także, *artifex*

⁷³ Hasło „Metamorfozy” najczęściej odnosi się do przełomowej, monograficznej książki i analizy krytycznej autorstwa wybitnego francuskiego pisarza i kuratora Jeana Claira zatytułowanej „Balthus et les métamorphoses d'Éros” („Balthus i metamorfozy Erosa”). Wydana przez prestiżowe wydawnictwo RMN, publikacja ta jest jedną z najważniejszych prób zgłębienia tajemnic malarstwa Balthasara Kłossowskiego de Roli (Balthusa). Jean Clair analizuje w niej, jak motyw: pożądania, tabu i zmysłowości (Eros) ewoluuje i przekształca się w poszczególnych dekadach pracy artysty – od mrocznych, prowokujących paryskich płócien z lat 30. XX w. po uduchowione, przypominające renesansowe freski dzieła z późniejszego okresu spędzonego w Szwajcarii (przyp. tłum.).

⁷⁴ *Psyché et Éros*, w: Pierre Jean-Jouve, *Kyrie*, Gallimard, Paris 1938, p. 50-51.

absconditus [łac. artysta ukryty, przyp. tłum.]. Jego sztuka, jej urok, pewność co do jej oddziaływania zależą od ciszy, wycofania się, od nocy, w której on trwa. Jego upodobanie do przebrań, do teatru, do legend, do niekoniecznie prawdziwych opowieści krążących na jego temat bierze się z tej samej potrzeby: wszystko to staje się pożywką dla metamorfoz, sprzyjającym ukrytym praktykom jego zawodu.

W słowie „biografia” zawiera się „ogre” [franc. wilkołak, ludojad, przyp. tłum.]: biografia pożera tego, kto jest jej przedmiotem. W przypadku iluż to artystów naszych czasów, im dłuższa i bogatsza, bardziej udokumentowana była ich biografia, tym skromniejsze okazywało się dzieło? Toteż można zrozumieć nieufność Balthusa wobec wszystkiego, co jakoby miało dotyczyć jego życia.

Balthus podpisywał swoje dzieła w fascynujący sposób. Nie dość, że podpisywał tylko imieniem, tak jak przed nim inni nazywali siebie Piero albo Claude, ale z wielką starannością kaligrafował to słowo i w końcu, w ostatnich dziełach, sprowadzał je do monogramu, jak rzemieślnik oznaczający stemplem wykonany mebel. Taki zwyczaj wiele mówi o charakterze sztuki, która się rozwinęła wbrew obszarowi malarstwa, gdzie podpis artysty zajmuje tym więcej miejsca, im mniej znaczące jest dzieło.

Tylko tablice hańby ludzi torturowanych i skazanych na śmierć albo jeszcze w naszych czasach kamienie nagrobne ośmielają się pokazywać nazwiska z taką ostentacją. Te wybudane parafy potwierdzają zabójczy charakter nowoczesności. Dyskrecja bardziej pasuje do sztuki. Pierwszy artysta Zachodu, który chciał podpisać swoje dzieło, ośmielił się wyryć w kamieniu tylko swoje imię, Gislebertus⁷⁵.

Każdy wielki artysta dąży mniej do nieśmiertelnej sławy, a bardziej do anonimowości. Bynajmniej nie przez skromność, przeciwnie, powodowany nieprzepartą wolą, żeby przynajmniej raz zrównać się z Bogiem – który nie

⁷⁵ Gislebertus (XII wiek) – francuski rzeźbiarz romański. Na podstawie badań Jerzego (George’a) Żarneckiego została mu przypisana prawie cała dekoracja rzeźbiarska katedry Sainr-Lazare w Autun z lat ok. 1120-1135. Badacz powiązał również tego rzeźbiarza z pojedynczymi rzeźbami z Cluny i Vézelay, gdzie jego zdaniem Gislebertus zaczynał swoją działalność (przyp. tłum.).

ma imienia. Podpis pomniejsza projekt dzieła: sprowadza go do przypadkowych okoliczności jakiegoś istnienia. Anonimowość wynosi go do rangi dzieła uniwersalnego. I amator, z ciekawością oglądający dzieło, uspokaja się, rozpoznając na tabliczce tożsamość autora, która bywa myląca lub zmyślona, i przeciwnie, odejdzie głęboko zaniepokojony, nie mogąc opatrzyć nazwiskiem dzieła uznanego za jedno z najwybitniejszych.

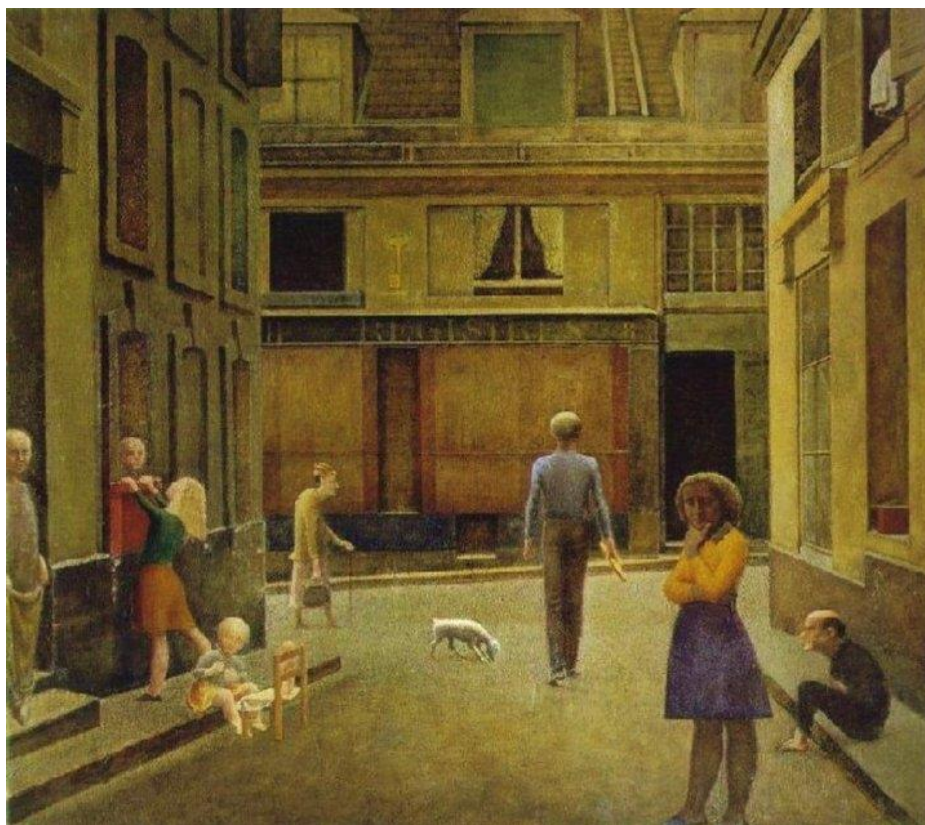
Dziękuję p. Markowi Goldfingerowi-Kunickiemu za możliwość publikacji tekstu.



il. 1. *Król kotów (Autoportret)*, 1935



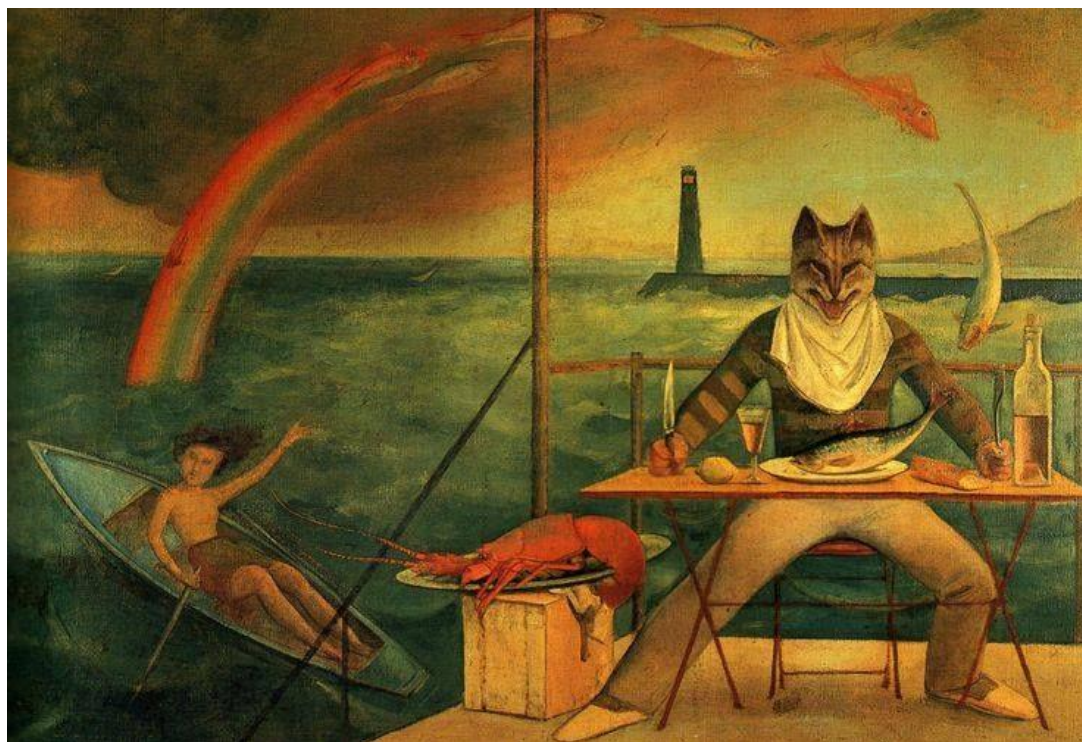
il. 2. *Ulica*, 1933



il. 3. *Le Passage du Commerce-Saint-André*, 1952-1954



il. 4. *Góry*, 1937



il. 5. *Kot śródziemnomorski*, 1949



il. 6. *Gra w karty*, 1948-1950



il. 7. *Katia czytająca*, 1974

BALTHUS



BALTHAZAR KLOSSOWSKI DE ROLA
BALTHUS

Akademia Sztuk Pięknych
Wrocław 1998

Okładka publikacji wydanej w związku z nadaniem Balthusowi 17 września 1998 r.
tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
(teksty Konrad Jarocki, Jaromir Jedliński, Wojciech Kaniowski)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**