

Jan Rylke

# Mistycyzm w sztuce



Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu  
Warszawa 2024

Recenzenci

Profesor Przemysław Kwiek

Profesor dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski

ISBN 978-83-962226-4-0

Druk: Fabryka Druku, ul. Zgrupowania AK „Kampinos” 6, 01-943 Warszawa

wersja cyfrowa do pobrania na [www.sztukakrajobrazu.pl](http://www.sztukakrajobrazu.pl)

## Spis treści

Krótkie wprowadzenie .....	5
<b>Skąd taki tytuł</b> .....	<b>5</b>
<b>Zmysł estetyczny</b> .....	<b>8</b>
<b>Znaczenia zawarte w dziełach sztuki</b> .....	<b>9</b>
Rozdział 1. Paleolit.....	16
<b>Tajemnice ciała</b> .....	<b>17</b>
<b>Tajemnice jaskini</b> .....	<b>25</b>
Rozdział 2. Neolit .....	35
<b>Megality</b> .....	<b>36</b>
<b>Abstrakcja</b> .....	<b>41</b>
Rozdział 3. Starożytność.....	48
<b>Początek w dolinach Eufratu i Tygrysu</b> .....	<b>48</b>
<b>Dolina Nilu</b> .....	<b>60</b>
<b>Pismo i obraz</b> .....	<b>71</b>
Rozdział 4. Starożytność antyczna.....	79
<b>Kreta</b> .....	<b>79</b>
<b>Grecja</b> .....	<b>84</b>
<b>Rzym</b> .....	<b>102</b>
Rozdział 5. Średniowiecze .....	118
<b>Początki chrześcijaństwa</b> .....	<b>118</b>
<b>Okres Wędrówki Ludów</b> .....	<b>135</b>
<b>Wielkie religie</b> .....	<b>146</b>
<b>Średniowiecze pełne</b> .....	<b>154</b>
<b>Renesans</b> .....	<b>166</b>
<b>Dynastia Ming</b> .....	<b>181</b>
<b>Manieryzm</b> .....	<b>187</b>
<b>Barok</b> .....	<b>200</b>
<b>Rokoko</b> .....	<b>217</b>
Rozdział 7. Romantyzm.....	228
<b>Powrót do natury</b> .....	<b>228</b>
<b>Powrót do czasów antycznych</b> .....	<b>238</b>
<b>Historyzm</b> .....	<b>245</b>
<b>Realizm</b> .....	<b>253</b>
<b>Nacjonalizm</b> .....	<b>262</b>
<b>Impresjonizm</b> .....	<b>269</b>

Rozdział 8. Modernizm .....	275
<b>Symbolizm</b> .....	<b>275</b>
<b>Secesja</b> .....	<b>290</b>
<b>Abstrakcjonizm</b> .....	<b>310</b>
<b>Ekspresjonizm</b> .....	<b>326</b>
Rozdział 9. Postmodernizm .....	341
<b>Konceptualizm</b> .....	<b>342</b>
<b>Procesualizm</b> .....	<b>354</b>
<b>Sztuki środowiskowe</b> .....	<b>365</b>
<b>Hiperrealizm</b> .....	<b>376</b>
Mistycyzm w sztuce .....	383
Recenzje .....	386
<b>Przemysław Kwiek</b> .....	<b>386</b>
<b>Jan Stanisław Wojciechowski. Recenzja książki Jana Rylke <i>Mistycyzm w sztuce</i></b> .....	<b>387</b>
Literatura .....	390
<b>Indeks</b> .....	<b>395</b>

## Krótkie wprowadzenie

*Sztuka jest ucieczką, najszlachetniejszym narkotykiem,  
mogącym przenieść nas w inne światy  
bez złych skutków dla zdrowia, inteligencji*

Stanisław Ignacy Witkiewicz

### Skąd taki tytuł

Wcześniej napisałem dwa podręczniki z historii sztuki: historię sztuki dla artystów<sup>1</sup> i historię sztuki ogrodowej<sup>2</sup>. Myślałem, że to wystarczy, ale moja kuzynka, benedyktynka, Agnieszka, a właściwie Ania, namawiała mnie, żebym napisał o mistycyzmie w ogrodach, bo w Jouarre, we Francji, opiekuje się ogrodem klasztornym i widzi tu interesujące wątki. Wątki łączące ogród z rzeczywistością funkcjonującą poza światem materialnym. Opiekuje się tym ogrodem nie tylko przez wzgląd na dobro roślin, ale także przez zawarty w klasztornym ogrodzie sens mistyczny. Doszedłem do wniosku, że zajmowanie się mistycyzmem tylko w jednej z dziedzin sztuki, a konkretnie w sztuce ogrodowej, byłoby za silnym ograniczeniem. W ogrodzie wiązałoby się to z tajemnicami pierwotnego środowiska życia nie tylko ludzi, ale także zwierząt i roślin. Kiedyś zajmowałem się życiem duchowym drzew. Wprowadziłem do tych badań nawet nowy, równoległy do dendrologii termin – dendrozofię<sup>3</sup>. Tak szeroko pojęty mistycyzm podstawowych aspektów życia trudno byłoby przełożyć na inne dziedziny sztuki, które są bardziej zależne od człowieka. Stąd rozszerzyłem temat tego opracowania na „mistycyzm w sztuce”. Naturalnie, także w sztuce ogrodowej.

Mistycyzm i mistyka wydają się podobne, ale filozofowie te dwa terminy odróżniają. Piszą: „Najpierw dokonajmy jednak ważnego, a trochę umykającego uwadze rozróżnienia między mistycyzmem a mistyką. Otóż mistyka byłaby pewną właściwością odnoszenia się człowieka do rzeczywistości i do siebie, polegającą na bezpośrednim, całościowym, syntetyzującym, wintegrowującym odniesieniu do świata czy do pewnej sytuacji w świecie...Byłaby to relacja ze światem alternatywnym wobec poznania zmysłowego i racjonalnego...Mistycyzm byłby natomiast pewnym stanowiskiem filozoficznym, teologicznym lub światopoglądowym, który uznaje istnienie mistyki, poznania mistycznego, docenia to poznanie, a nawet głosi jego nadrzędność czy pierwszeństwo wobec poznania empirycznego i racjonalnego”<sup>4</sup>. Ponieważ do tytułowego problemu podchodzimy w sposób historyczny i chronologiczny, przyjmijmy ten drugi termin, czyli mistycyzm i nim się posługujmy.

---

<sup>1</sup> Jan Rylke. Historia sztuki dla artystów. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2020

<sup>2</sup> Jan Rylke. Historia Sztuki Ogrodowej. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2022

<sup>3</sup> Jan Rylke. Dendrozofia, w: Jan Rylke (red.). Krajobrazy. Jubileusz 80-lecia urodzin profesora Władysława Niemirskiego, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 1994, s. 72-82

<sup>4</sup> Janusz Dobieszewski. Moc poznawcza mistycyzmu, s. 25,26, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 25-34

Na określenie: „mistycyzm w sztuce” można nałożyć wiele znaczeń, sięgnąłem więc do składających się na treść tego terminu źródeł językowych. Jak podaje encyklopedia PWN: słowo „mistycyzm” pochodzi z języka greckiego, w którym „mystikós” oznacza: „tajemny”. Słowo „sztuka”, według słownika etymologicznego Aleksandra Brücknera pochodzi z języka niemieckiego od słowa „Stück” czyli „pniak”. Mistycyzm w sztuce definiowany jest w świetle tych pojęć, w sposób dosłowny jako: „tajemnica tkwiąca w pniaku”. Brzmi to mało mistycznie, ale możemy przyjąć, że ten pniak jest mało przydatną w życiu potocznym, chociaż mocno osadzoną w gruncie rzeczą, czyli sztuką, a w tej rzeczy może być zawarta pewna tajemnica. Ponieważ z takiego niemieckiego pnia wywiedziony został termin „sztuka”, który w Polsce określa całość ludzkich dokonań o charakterze artystycznym, uznajmy, że chodzi tu o tajemnice zawarte w rzeczach, których przydatność, obok innych wartości, stanowią tajemnice, czyli wartości ukryte, niematerialne. Te tajemnice możemy dostrzegać i je przeżywać, a to jest już temat na książkę. Jak piszą teologowie: „Nasza podwójna duchowo – cielesna natura sprawia, iż nie jesteśmy w stanie dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. Według św. Jana z Damaszku ...poprzez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowych”<sup>5</sup>.

Przyjmując nawet szeroki zakres terminu „mistycyzmu w sztuce” wiemy, że istnieją inne, przeciwstawne do mistycyzmu, określenia związane ze sztuką; na przykład: „realizm w sztuce”. Słowo realizm pochodzi z późnołacińskiego słowa „realis” czyli prawdziwy, rzeczywisty. Będzie to więc, dla zakresu pojęciowego „realizmu w sztuce”, rzeczywisty pniak, w którym nie będziemy doszukiwać się tajemnicy, bo wystarczy nam ogląd jego formy zewnętrznej. Naturalnie może ta tajemnica w nim tkwić, ale w naszym realistycznym opisie nie będziemy się takimi tajemnicami zajmować.

XIX wiek, z dominującym w nim realizmem i XX wiek ze swoim formalizmem, mniej się interesował wartościami ukrytymi, czyli zawartymi w sztuce mistycyzmem. Bliższy mistycyzmu był w tym okresie surrealizm penetrujący ludzką podświadomość, ale surrealizm bardziej zajmował się tajemnicami ludzkiego umysłu niż tajemnicami wpisywanymi w dzieła sztuki. Stąd temat mistycyzmu jest w dzisiejszej historii sztuki trochę zapoznany i warto spróbować go zgłębić i rozszerzyć.

Jeżeli spojrzymy na historię sztuki, to dominuje w niej sztuka religijna ilustrująca prawdy wiary. Poza sztuką religijną pewnymi wyjątkami w europejskiej kulturze była sztuka różokrzyżowców. Od XV wieku zafascynowani alchemią a potem okultyzmem, wykształcili w końcu XIX i w XX wieku własną estetykę, w której róża symbolizowała zarówno piękno, jak tajemnicę. Widoczne jest to w dziełach, które do tradycji różokrzyżowców się odwoływały (ryc. 1, 2). Z tej tradycji wyrosła teozofia, nurt w filozofii poszukujący kontaktu człowieka ze światem nadprzyrodzonym. Teozoficzne idee łączności z absolutem stały na przełomie XIX i XX wieku u podstaw sztuki abstrakcyjnej (ryc. 3). Z teozofii wywodziła się antropozofia, która funkcjonowała także w obszarze sztuki, jako istotny komponent ludzkiej egzystencji. Według niej: „dzieło sztuki stanowi ujawnioną formę

---

<sup>5</sup> Piotr Sawicki. Ikona. Widzialny obraz niewidzialnej rzeczywistości, s. 171, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 169-180

indywidualnego poznania duchowego i jest swoistym „hieroglifem” dla zaangażowanego odbiorcy”<sup>6</sup>. W XX wieku oprócz artystów związanych z ruchami parareligijnymi, tematy mistyczne w sztuce poruszali tacy artyści, jak zafascynowany okultyzmem Victor Brauner (ryc. 4) i Dorothea Tanning dotykająca w surrealizmie, bardziej tajemniczego dla jej współczesnych wątku kobiecości (ryc. 5).



Ryc. 1. Fernand Khnopff. Zamykam za sobą drzwi, 72,7x141cm., 1891, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 2. Yves Klein. Skok w pustkę, 1960



Ryc. 3. Hilma af Klint. Pierwotny chaos, 51x37cm., 1906, Muzeum Guggenheima, Nowy Jork

<sup>6</sup> Diana Oboleńska. Wychowanie przez estetykę. Idea antropozoficzna w wybranych dziełach Karola Homolacsa, *Humaniora*, Nr 4 (36)/2021, s. 97–113, s. 105



Ryc. 4. Victor Brauner. Heron z Alexandrii  
55x46cm, 1939, Centrum Pompidou, Paryż



Ryc. 5. Dorothea Tanning.  
Urodziny, 102x65cm, 1942,  
Muzeum Sztuki, Filadelfia

Mistycyzm w sztuce, związany z ruchami religijnymi i para religijnymi, był ukierunkowany na ilustrowanie swoistych koncepcji światopoglądowych. Nie skupiał się na mistycyzmie traktowanym jako element który, poza opowiadaną historią, tworzy istotną warstwę dzieła sztuki. Jak piszą filozofowie: „Każde obrazowanie jest zawsze przekraczaniem (transcendens) czyli transcendencją przedmiotu w kierunku jego ideału. Twórczość transcenduje realność obiektu w kierunku tajemnicy”<sup>7</sup>.

Chociaż rozumiem sztukę dość szeroko, to nie będę zajmował się tajemnicami zawartymi w takich abstrakcyjnych materiałach artystycznej aktywności jak słowa i dźwięki, czyli literaturą, muzyką, dramatem, baletem, poezją, bo zawodowo zajmowałem się sztukami plastycznymi i jej pokrewnymi rozwinięciami: sztukami środowiskowymi, procesualnymi oraz architekturą krajobrazu. Brak mi wiedzy umysłu i wrażliwości zmysłów, koniecznych dla opisu tajemnic zawartych w odleglejszych od moich zainteresowań dziedzinach sztuki.

### **Zmysł estetyczny**

Sztuka i mistycyzm od samego początku wiążą się z kondycją człowieka, który należy do dominującej na ziemi populacji. Człowiek tym się różni od pozostałego świata

<sup>7</sup> Witold Kawecki. Transcendencja czy immanencja w obrazach Caravaggia, s. 95, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 93-108



zwierząt i roślin, że nie jest związany z konkretnym środowiskiem. Wykorzystuje on całe zasoby naszego globu. Potrafi nie tylko dostosować się do środowiska, które jest dla niego mniej korzystne pod względem dostępnych zasobów, ale także potrafi je zmieniać i dostosowywać do swoich potrzeb. Człowiek wykorzystuje swój zmysł estetyczny do rozpoznania, jakie wartości reprezentuje dane środowisko. Ten zmysł posiadają również zwierzęta, ale służy im on przede wszystkim w wyborze właściwego partnera do prokreacji. Ludzie wykorzystują go szerzej; przede wszystkim do poszukiwania bogatszych nisz ekologicznych, a w sytuacji środowiska mniej cennego, uboższego, dążą, przy pomocy tego zmysłu, do jego uzupełnienia i poprawy. Ludzki zmysł estetyczny jest znacznie elastyczniejszy niż cechujący zwierzęta instynkt, który służy zwierzętom do rozpoznawania właściwego środowiska życia. Dopiero po spontanicznej odpowiedzi na dokonane wybory estetyczne, w następnym etapie przebywania w środowisku, ludzie posługiwali się, w trakcie jego dostosowania, doświadczeniem i racjonalnym, logicznym postępowaniem. W zależności od sytuacji zmysł estetyczny może ulegać modyfikacjom, co dobrze znamy z fluktuacji mód.

Jeżeli powrócimy do terminu: „mistycyzm w sztuce”, to możemy przyjąć, że tak pojmowany zmysł estetyczny nie ogranicza się do penetrowania powierzchni zjawisk, ale pozwala sięgać do nich głębiej, również do tajemnic kryjących się pod powierzchnią zjawisk czy rzeczy. Pozwala wykorzystywać uczucie estetyczne do tworzenia nie tylko powierzchownych, ale i głębszych warstw sztuki. Trzeba tutaj dodać, że według ostatnich badań nad percepcją<sup>8</sup>, siła emocji wyzwalanych przez dzieło sztuki koreluje z siłą reakcji całego organizmu osoby, która ogląda to dzieło. W odbiorze sztuki uczestniczą więc nie tylko oczy, ale odbieramy ją całym naszym organizmem. W efekcie badając dzieła sztuki powinniśmy skupić się nie tylko nad treścią dzieła i zasadami budowy jego formy, ale także wydobyć emocje przez sztukę wywoływane. W tym, cechujący badane dzieło, mistycyzm.

### **Znaczenia zawarte w dziełach sztuki**

Alois Riegl, wiedeński historyk sztuki uważał, że: „sztuki plastyczne interesują się nie treścią zjawisk, lecz sposobem, w jaki się ona ujawnia, samej zaś treści dostarczają im poezja bądź religia”<sup>9</sup>. Jednym słowem, według niego, zawarty w tych treściach mistycyzm, to element opracowanego w toku przeżycia poetyckiego lub religijnego tematu, który przez dzieło sztuki jest uprzyświecony w formie plastycznej. Historyk religii Mircea Eliade widzi to znacznie szerzej; pomijając temat uważa, że: „obrazy są formą, dzięki której człowiek może pojąć rzeczywistość absolutną”<sup>10</sup>.

Zawarte w dziełach dawnej sztuki tajemnice, chociaż nie zawsze są to tajemnice o charakterze mistycznym, a najczęściej wiedza zapomniana przez upływ czasu, bardzo nas ciekawiły. Estetycy i historycy sztuki opracowali liczne narzędzia pozwalające im na odczytanie treści zawartych w takich, pochodzących z odległych epok, dziełach. Możemy, przy pomocy tych narzędzi, odczytać ukryte w nich informacje. Przestają one być wtedy dla nas tajemnicami. Dla współczesnych nie były to tajemnice, ale z

---

<sup>8</sup> Saga Briggs. Poczuj to! Sztukę przeżywamy całym ciałem, *Scientific American/Świat Nauki*, nr 9 (385) 2023, s. 15

<sup>9</sup> Jan Białostocki., *Symbole i obrazy*, PWN, Warszawa 1982, s. 12

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 14

czasem sens wytworzonych dzieł sztuki utracono. Jeżeli chcemy odczytać w dziele sztuki wątki mistyczne, to powinniśmy wykorzystać narzędzia, które pozwolą z naszego pnia sztuki zerwać jego zewnętrzne warstwy, czyli korę i tyko i dotrzeć do prawdziwych mistycznych tajemnic.

Na język dzieł sztuki składają się nie tylko treści fabularne – opisowe, których dzieło jest ilustracją, ale także zapisane w sposób pośredni pod postacią samych dzieł. Treść takich dzieł możemy odczytać przy pomocy analiz ikonograficznych, czyli odkrywania, co te dzieła przedstawiają. Na język sztuki składają się także treści odwołujące się do naszej zbiorowej podświadomości. Również te, zawarte w zasobach wiedzy o kulturze i umieszczone w określonych formach przekazu, takich jak: archetypy, toposy i symbole. Jak pisał Carl Jung na początku swojej książki: *Archetypy i symbole*: „Archetyp to praobraz wartości kulturowych, dziedziczony pokoleniowo wzorzec zachowania, odczuwania i myślenia w typowych dla człowieka sytuacjach. Obok instynktów jest to najważniejszy składnik nieświadomości zbiorowej. Świadomy i emocjonalny kontakt z archetypem pozwala na przeżycie i zrozumienie wartości zbiorowych, udziela wyższej mocy”<sup>11</sup>. Archetypy mogą przybierać formę znaku abstrakcyjnego. Najpopularniejszym z takich znaków jest mandala. Mogą też określać pożądany wzorzec miejsca, taki jak triada: drzewo, kamień i źródło. Węższe od archetypu znaczenie ma topos, oznaczający w języku greckim miejsce. Topos nie niesie znaczenia powszechnego, stanowi składnik określonej kultury. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz: „Topos jest terminem używanym niegdyś w podręcznikach retoryki, a obecnie w nauce o literaturze. Archetyp jest terminem używanym przez współczesną psychologię. Terminy te dotyczą dwóch różnych sfer doświadczenia ludzkiego i stosowane są przy opisie dwóch różnych form poznawania świata”<sup>12</sup>.

Oprócz archetypów i toposów powszechnie znane i stosowane w ikonografii są symbole, które wykorzystywano dla wpisania w dzieło konkretnych, określonych znaczeń. W pierwszym odruchu połączenie rzeczy i zawartej w nim tajemnicy nasuwa nam skojarzenie z symbolizmem. Słowo to wywodzi się od łacińskiego terminu *simbolum*, z rdzeniem *sin*, co oznacza „z”, „razem” lub „zjednoczeni”, i od *ballein*, co oznacza „rzucić”. Jest to, jak widzimy, znaczenie połączone z rzeczą, która takie znaczenie przedstawia. Nie zawsze znaczenie, to zawarta w rzeczy mistyczna tajemnica. Najwcześniejsze z takich symboli, występujących jako wyodrębnione całości, to piktogramy, w których skojarzony ze znaczeniem obraz pozwalał odczytać zawartą w nim treść. Wynalezienie pisma przełożyło piktogramy na znaki pisma ideograficznego. Takie pismo, łączące wizerunek z jego znaczeniem, można było podobnie odczytać w każdym języku (ryc. 6). Są to obrazy powiązane ze znaczeniem, ale nie są one powiązane z dźwiękowymi odpowiednikami słów<sup>13</sup>. Piktogramy nie znikły wraz z rozwojem pisma, żyły dalej. Przekształciły się w symbole państw, miast i rodów. Stały się znakami tożsamości społeczności o różnym charakterze. Takim przykładem jest Rodło, znak polskiej społeczności w Niemczech. Przedstawiał on w sposób symboliczny Wisłę i położony w jej górnym biegu Kraków (ryc. 7). Znak ten powstał w odpowiedzi na inny znak -

---

<sup>11</sup> Carl Gustav Jung. *Archetypy*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2020

<sup>12</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz. *Myśli różne o ogrodach*, Sic! Warszawa 2010

<sup>13</sup> David Diringer, *Alfabet*, PIW, Warszawa 1972, s. 37, 38

swastykę, na symbol niemieckiej partii narodowo socjalistycznej. Dzisiaj piktogramy w formie znaków graficznych są powszechnymi symbolami firm i urzędów.



Ryc. 6. Piktogramy sumeryjskiego pisma ideograficznego z Uruk, 3000r.p.n.Chr., Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 7. Janina Kłopocka. Rodło, znak Związku Polaków w Niemczech, 1924

Wykorzystanie symboli jako skrótów pozwalających zawrzeć treść w formie konwencjonalnego obrazu, stało się w sztukach plastycznych zabiegiem powszechnie stosowanym. W ich tworzeniu i odczytywaniu pomagano sobie specjalnymi słownikami. Najbardziej z nich znanym była „Ikonologia” Cesarego Ripy z początku XVII wieku. Zawierała ona rysunki symboli, z których każdy był opatrzony stosownym komentarzem. Niestety nie występuje w tej ikonologii symbol mistycyzmu, ale występują opisy symboli „sztuki” (ryc. 8) i „mądrości ludzkiej” (ryc. 9), które możemy przytoczyć. Sztuka jest przedstawiona jako: „Niewiasta ubrana na zielono, w prawej dłoni dzierży pędzel i dłuto, lewą obejmuje wbitą w ziemię tykę, której czepia się młoda, ledwo co rozwinięta roślina. Pędzel i dłuto oznaczają naśladowanie natury, co szczególnie wyraźnie widzimy w malarstwie i rzeźbie. Ilustrują to pędzel i dłuto, a też dlatego, że niektóre inne nie naśladowują, lecz uzupełniają braki, jak zwłaszcza Rolnictwo; tutaj mamy jeszcze tykę tkwiącą w ziemi, która to tyka, sztywna i prosta, wspomaga rośnięcie wijącej się młodej krzewiny, hodowanej przez tęgą sztukę”<sup>14</sup>. Mądrość ludzką przedstawia: „Nagi młodzieniec o czterech dłoniach i czterech uszach, w prawej, wyciągniętej ręce trzymający Fujarkę, instrument muzyczny poświęcony Apollinowi, z kołczanem przy boku. Figurę tę wymyślili Lacedemończycy pragnący pokazać, że aby być mądrym, nie wystarczy kontemplacja, lecz również potrzeba wdrożenia się i praktyki w interesach, co oznaczają dłonie, a też słuchania cudzych rad, czego znakiem są uszy. Człowiek, w ten sposób umocniony i wabiony mile dźwiękami chwaleb na swoją cześć (na co

<sup>14</sup> Cesare Ripa. Ikonologia, Universitas, Kraków 2002, s. 182, 183

wskazują instrument muzyczny oraz kołczan u jego boku) nabywa i zachowuje miano mądrego"<sup>15</sup>. Na zakończenie wprowadzenia do polskiego wydania „ikonologii” Andrzej Borowski pisze o zawartej w nim treści: „To także idea bliska naszym czasom, w których naprawdę interesująca dla czytelnika, słuchacza i widza wydaje się jedynie Tajemnica”<sup>16</sup>.



Ryc. 8. Cesare Ripa. Sztuka, 1603



Ryc. 9. Cesare Ripa, Mądrość ludzka, 1603

Termin „ikonologia” kieruje nas w stronę studiów ikonologicznych Erwina Panofskiego, który rozszerzył znaczenie tego terminu. Opracował on metodę, w której wyróżnił kolejne etapy poznawania dzieła. Pierwszym etapem był opis zawartych w dziele treści, kolejnym etapem była analiza ikonograficzna, dotycząca konwencjonalnych znaczeń zawartych w dziele. Przechodziła ona następnie w analizę ikonologiczną, pozwalającą odczytywać z dzieła informacje dotyczące kultury, w której dzieło powstało, oraz cech psychiki tworzącego dzieło artysty. W takim, poszerzonym znaczeniu tradycyjnej ikonologii można było odczytać znaczenie dzieła, nie tylko w warstwie rozumiałej dla jego odbiorców, ale także w warstwie dotyczącej zawartych w dziele znaczeń kulturowych i psychologicznych. Wraz z ikonologią powstał cały zestaw narzędzi pozwalających odczytać z dzieł sztuki tajemnice pozorne, bo możliwe do odczytania przy ich pomocy. Tajemnice, które były niezrozumiałe dla potocznego odbiorcy. Pozwoliły one przede wszystkim na odczytanie opowieści, którą dzieło ilustrowało. Mogła to być scena biblijna, taka jak namalowana przez Rembrandta przypowieść o miłosiernym Samarytaninie (ryc. 10). Mógł to być obraz, Theodore Gericaulta:

<sup>15</sup> op. cit., s. 268, 269

<sup>16</sup> Andrzej Borowski. Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni, w: Cesare Ripa. Ikonologia, Universitas, Kraków 2002, s. XIII

Tratwa Meduzy, opowiadający o współczesnej mu, dramatycznej historii rozbitków z zatopionego frachtowca (ryc. 11).



Ryc. 10. Rembrandt van Rijn. Przypowieść o miłosiernym Samarytaninie, 46x66cm., 1638, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 11. Theodore Gericault. Tratwa Meduzy, 491x716cm., 1819, Luwr, Paryż

Wspomniany wcześniej symbolizm stał się w bliższych nam czasach bardziej zindywidualizowany. To już nie ten tradycyjny symbolizm, w którym dzieło stanowiło rebus wymagający erudycji do jego odczytania. U schyłku XIX wieku symbolizm przybrał formę poetyckiej, wyrażonej obrazem metafory. Przykładem obrazu Jacka Malczewskiego, na przykład obraz o nazwie: „Melancholia”, pokazujący koleje życia uwikłanego w niewolę Polaka, którego dopiero śmierć może uwolnić z kręgu zamkniętego losu (ryc. 12).



Ryc. 12. Jacek Malczewski. Melancholia, 139x240cm., 1894, Muzeum Narodowe, Poznań

Mistycyzm w sztuce rozumiem trochę inaczej niż wspomniani poszukiwacze zapisanych w dziele tajemnic. Tajemnica niech pozostanie tajemnicą. Możemy ją dostrzec i opisać, ale nie możemy jej bezpośrednio, jak zapomniany kolokwializm, odczytywać. Wystarczy stwierdzić, że jest i stanowi o wartości dzieła. Cieszymy się nią, bo jak jej nie będzie, to sztuka pozostanie tylko w formie konkretnego, pozbawionego wewnętrznego życia, pniaka. Dlatego liczne, umieszczone w opracowaniu obrazy pozwolą Państwu samodzielnie te tajemnice odczytywać. W wielu wypadkach będę się wspomagać swoimi pracami, żeby omawiane zagadnienia określać nie tylko tekstem, ale też obrazem. Jako malarz, kontekst mistycznych poszukiwań jest mi łatwiej pokazać przy pomocy obrazu, niż poprzez opis.

Tajemnice się nawarstwiają w czasie i artyści korzystają z doświadczeń swoich poprzedników. Także z tych doświadczeń, które trudno wyjaśnić w sposób racjonalny. Dlatego przy analizowaniu dzieł przyjąłem układ chronologiczny, posługując się przy tym podziałami przyjętymi w historii sztuki. Zmiany w tych podziałach wynikają z materii, która mnie tu zajmuje, szczególnie w czasach nowszych. W odniesieniu do czasów najnowszych, w których uczestniczyłem, będę podawał przede wszystkim przykłady z Polski, które znam i łatwiej jest mi je zrozumieć. Przyjęcie historycznego podziału

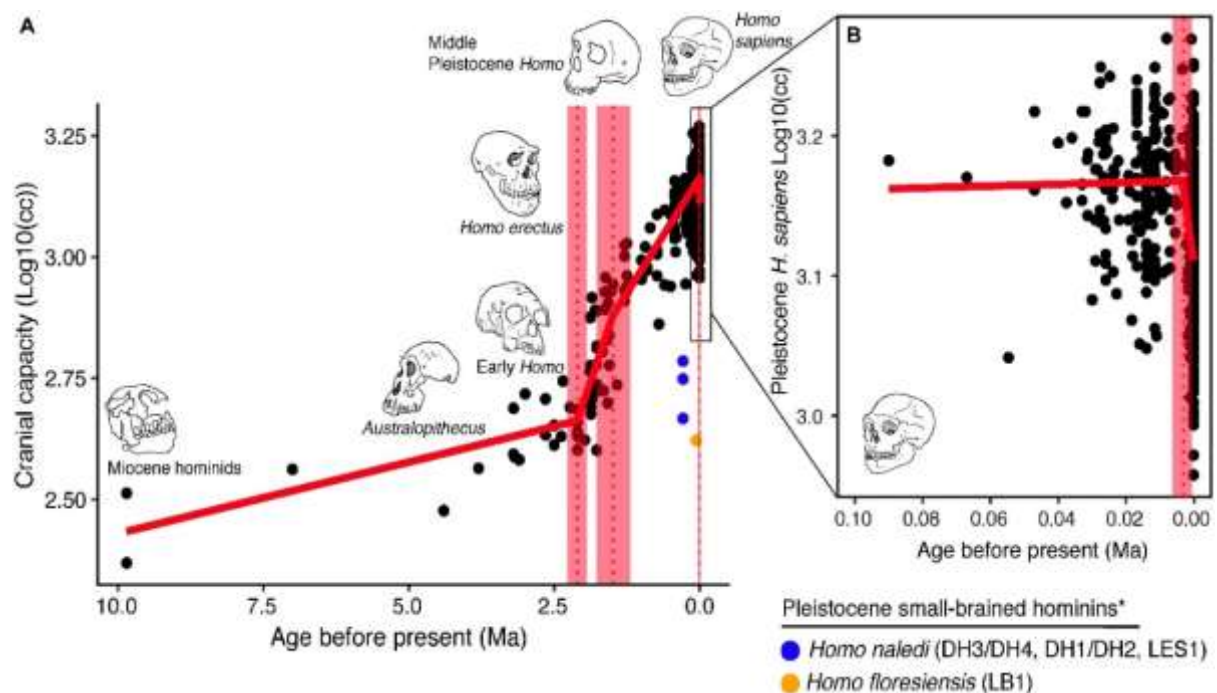
skłoniło mnie do zajęcia się mistycyzmem charakterystycznym dla sztuki w danym okresie w większym stopniu niż w odniesieniu do poszczególnych artystów, których dzieła stanowią tych epok ilustrację.

Żeby było bardziej tajemniczo, każdy z rozdziałów rozpocznę wierszykiem i zakończę obrazem jako wprowadzenie do rozdziału i jego podsumowanie. Dzięki Wikipedii, z której często korzystałem, przypisów jest niewiele. Jak macie Państwo jakieś wątpliwości polecam sięgnięcie do niej. Ja jestem jej za wsparcie niewymownie wdzięczny.

## Rozdział 1. Paleolit

Dziki myśliwy  
Wie, że jest żywy.  
Jak spuści z tonu,  
To doczeka zgonu

Czemu zaczynam od prehistorii? Przecież to według powszechnego mniemania wieki ciemne, kiedy ludzie pozostawali w stanie absolutnej dzikości. Najnowsze badania wykazały jednak, że ludzka inteligencja wzrastała wraz ze zwiększeniem pojemności mózgu, osiągając najwyższy poziom w plejstocenie, natomiast podczas ostatnich trzech tysięcy lat nastąpił wyraźny spadek objętości mózgu i związanej z tym inteligencji. Autorzy badań tłumaczą to rozwojem „inteligencji zbiorowej” odbywającej się kosztem „indywidualnej inteligencji osobniczej”. Podejrzewam, że podobnie jest z mistycyzmem. Estetyka i duchowość, jako istotne elementy inteligencji, stały się w świetle tych badań, oddawane z obszarów refleksji indywidualnej w obszary konwencjonalnych wzorów kulturowych i ten proces przez ostatnie trzy tysiące lat może się tylko nasilać. Kultura skutecznie wypiera osobniczą kreatywność (ryc. 13).



Ryc. 13. Zmiana objętości ludzkiego mózgu<sup>17</sup>

Pierwsze rozdziały tej książki są w świetle naszych badań niezwykle istotne, ponieważ sztuka i zawarty w niej mistycyzm po raz pierwszy ujawniają swój charakter. Będzie on w następnych epokach często bezrefleksyjnie powtarzany. W kolejnych, bliższych

<sup>17</sup> Jeremy M. DeSilva, James F. A. Traniello, Alexander G. Claxton, Luke D. Fannin. When and Why Did Human Brains Decrease in Size? A New Change-Point Analysis and Insights From Brain Evolution in Ants, *Frontiers in Ecology and Evolution*, 22 October 2021. *Sec. Social Evolution. Volume 9 – 2021*



naszym czasom rozdziałach, zawarty w sztuce mistycyzm bywa bardziej incydentalny niż w tych wczesnych okresach. Ginie w konwencjonalnym nurcie instytucjonalnej sztuki.

Właściwie powinienem zacząć rozważać problemy sztuki i zawartego w niej mistycyzmu w świetle kompletnej estetyki. Estetyki obejmującej też poczucie piękna cechujące rośliny i zwierzęta. Jeżeli rośliny i zwierzęta posiadają zmysł estetyczny, którego efekty także my podziwiamy w pięknie kwiatów, śpiewie ptaków, urodzie zwierząt czy krajobrazów, to ich uroda zawiera także tajemnice, których nie potrafimy rozwikłać, ale które przyciągają do siebie pary zwierząt, a do kwiatów przywołują owady i łączą glebę, wodę, rośliny i zwierzęta w piękne zespoły krajobrazowe. Chociaż nie rozumiemy, jak odbierają wartości estetyczne rośliny, zwierzęta i ekosystemy, to efekty ich urody nas zachwycają i staramy się przenosić je do swojego otoczenia. Tworzymy nie tylko piękne ogrody, ale, kiedy nie jesteśmy w ogrodach, to na ścianach wieszamy kilimy typu „millefleur” (tysiąc kwiatów), żeby piękno roślin i zwierząt towarzyszyło nam także wśród zamkniętych murami komnat (ryc. 14). Tajemnica poczucia piękna łączy wszystkie, reprezentowane na naszej planecie byty, także nas, w zachwycie nad harmonijnością świata. Wynika to z faktu, że jesteśmy częścią przyrody i że nasze poczucie estetyczne jest pochodną uczucia cechującego wszystkie istniejące byty. Że źródła mistycyzmu i złączonego z nimi piękna są wpisane w całość życia ziemi.



Ryc. 14. Tkanina holenderska w typie millefleur, 1500, Katedra San Zeno, Pistoia

### **Tajemnice ciała**

Najwcześniejsze ludzkie wyroby, które nie służyły ludziom tylko jako narzędzia, ale miały charakter wyrobów artystycznych i których sens wytwarzania jest owiany tajemnicą, to niewielkie figurki przedstawiające postacie kobiece. Takie figurki znajdowano w różnych miejscach Eurazji i Afryki. Nazywane są przez archeologów imieniem Wenus. Najstarsza z nich, tak zwana Wenus z Tan-Tan, pochodzi z Maroka i liczy sobie niemal pół miliona lat. Kolejna, Wenus z Berechat Ram została znaleziona w Syrii i powstała ćwierć miliona lat temu. Najstarsza ze znalezionych w Europie, to Wenus z Hohle Fels (ryc. 15). Liczy ona 40 000 lat. Najbardziej znaną z nich jest znaleziona w Austrii na początku XX wieku Wenus z Willendorfu (ryc. 16), która liczy 30 000 lat.



Ryc. 15. Wenus z Hohle Fels, 6cm.,  
Muzeum Prehistorii, Blaubeuren



Ryc. 16. Wenus z Willendorfu, 11cm.,  
Muzeum Historii Naturalnej, Wiedeń

Kiedyś dałem studentom zadanie ulepienia z gliny takich figurek i okazało się, że ich kształt był bardziej dopasowany do trzymania figurki w dłoni, niż do realistycznego wyobrażenia kobiety. Wystarczające było zaznaczenie ich kobiecych cech. Figurki nie były więc erotycznymi gadżetami, ale przedmiotami obdarzonymi mistyczną osobowością, do której można było się zwracać w potrzebie. Ich kształt i powierzchnia, chociaż anonimowe, dostarczały w kontakcie ze skórą dłoni wrażenie fizycznej obecności. Kiedyś, w Galerii Działań na Ursynowie, Zbigniew Warpechowski wykonywał performance trzymając w dłoni klatkę filmową pokazującą, że w jego dłoni zawarta jest absolutna ciemność. W dłoni znajduje się wiele zakończeń nerwowych, pozwalających na podprogowe odczuwanie wrażeń. Trzymając w ręku taką figurkę, ówczesny łowca nie czuł się samotny. Towarzyszyła mu bliska osoba, z którą mógł nawiązać nie tylko fizyczny, ale także mistyczny kontakt. Jeżeli ten kontakt był związany z religią posiadacza figurki, to można powiedzieć, że ten nomada nosił swój kościół ze sobą. Ten kontakt wojownika z jego mistyczną opiekunką nie zaginął w pomroce dziejów, ale występuje w sytuacji fizycznego zagrożenia do dzisiaj. Możemy, także w następnych epokach, odczytać podobne oddanie się w trudnych chwilach życia pod opiekę kobiety. Wyruszający do walki chrześcijański rycerz nie zawierzał swojego życia wyłącznie mieczowi i zbroi. Na piersi nosił ryngraf z wizerunkiem Matki Boskiej, który go bronił i do

której zanosił modlitwy o szczęśliwy powrót do domu (ryc. 17, 18). We współczesnej wojnie w zsekularyzowanym i znacznie brutalniejszym świecie, żołnierze ozdabiali swoją nowoczesną broń przypinanymi lub malowanymi wizerunkami „pin up girl” – dziewcząt, reprezentujących świat istniejący poza wojną. Dziewcząt chroniących psychikę żołnierzy przed okropnościami wojny (ryc. 19, 20).



Ryc. 17. Ryngraf z Konfederacji Barskiej, 29x19,5cm., 1770



Ryc. 18. Jan III Sobieski z ryngrafem 85x65cm., 1695, Muzeum Narodowe, Wrocław



Ryc. 19. Pin up girl na czołgu, 1944



Ryc. 20. Pin up girl namalowana na samolocie, 1945

W każdej z tych sytuacji, wizerunek kobiety jest obiektem, który wywołuje w nas pozytywne emocje przeciwstawne do opresyjnej sytuacji, w której się znajdujemy. Psychiczna równowaga została wykreowana przez intymną relację w tajemniczy/miśtyczny sposób. W sposób poruszający tajemnice naszego umysłu i ciała.

Paleolit, to nie tylko rzeźbione figurki. W Tybecie odnaleziono celowo odcisnięte dłonie i stopy w wapieniu. Te odciski liczą sobie 200 tysięcy lat. Równocześnie za najstarsze malowidła skalne, odpowiadające wiekiem figurkom „Wenus”, uznaje się utrwalone farbą na skałach wizerunki dłoni (ryc. 21). Wizerunkom dłoni często towarzyszą wizerunki damskiej vulwy (ryc. 22, 23). Wydaje się, że takie zestawy nie tworzą fabularnego zespołu i należy je traktować odrębnie jako niezwykle istotne znaki, które także zostały utrwalone w niezwykle istotnym, wyjątkowym miejscu. Ręka stanowi bardzo wrażliwe miejsce wielu zakończeń nerwowych i receptorów. Służy kontaktom z innymi ludźmi. Do dzisiaj uścisk dłoni jest znakiem powitania i pokoju. Wizerunek dłoni na skale jest zapisem kontaktu człowieka z kamienną ścianą. Jak twierdził Maurice Merleau-Ponty w swojej książce „Fenomenologia percepcji”<sup>18</sup>: „Ciało przyciąga do siebie intencjonalne nici, które wiążą je z otoczeniem i wreszcie odśtania nam postrzegający podmiot jako świat postrzegany”. Nie możemy określić dzisiaj charakteru tego połączenia, ale tradycja takiego połączenia występuje i dzisiaj w sakramencie kapłaństwa. Sakrament kapłaństwa, rozumiany jako znak przekazania łaski Bożej, w tradycji wschodniej nazywany jest tajemnicą gr. μυστήριον [mystērion]). Przekazywany jest od Chrystusa przez apostołów aż do dzisiaj poprzez ceremonię nałożenie rąk. Przerwanie ciągłości nałożenia rąk uniemożliwia przekazanie sakramentu. To przerwanie ciągłości dotyka, według kościoła katolickiego, części kapłanów w kościele anglikańskim. Człowiek przez dotknięcie ściany jaskini czy skały, a prawdopodobnie były to miejsca w jego otoczeniu szczególne i ważne, nawiązywał łączność z siłami ziemi. Być może mógł ją przekazać dalej, tak jak to dzisiaj czynią z sakramentem kapłaństwa biskupi. Czy kamień ma szczególną moc? Na pewno tak było w epokach, które nazywamy epokami kamienia. W starożytnych religiach święte kamienie były kamieniami, które dawały ludziom dostęp do świata bogów. Późniejsze religie często przenosiły do swoich religii kultu kamieni. W Indiach takie, towarzyszące miejscom kultu kamienie, umieszczano w sanktuariach, gdzie oznaczały centrum świata. W Arabii otaczano czcią święte kamienie i mużłmański ikonoklazm wiązał się z walką z ich kultem. Także w Biblii Jakub miał sen proroczy, gdy w Betek położył głowę na kamieniu (ryc. 24). Widzimy to także we współczesnych religiach. Odciski stóp Marii, Mahometa czy Buddy w kamieniach są dość powszechnie otaczane kultem. W narożnik świątyni Al-Kaba w Mekce jest wprawiony Czarny Kamień, którego dotknięcie pozwala wiernym uzyskać boże błogostawieństwo. Uważa się, że ten kamień jest łącznikiem pomiędzy niebem i ziemią (ryc. 25). Kiedyś wykonywałem takie, obciążone skórą kamienie o organicznych kształtach jako kompletne, obdarzone swoimi właściwościami dzieła sztuki (ryc. 26). Australijscy Aborygeni, prowadząc wędrowny tryb życia, tworzyli mapy mentalne szlaków wędrówek w formie tak zwanych pieśni snu. W tych pieśniach istniały miejsca szczególne. Niektóre, jak czerwona skała Uluru, są ważnym miejscem dla wielu australijskich plemion. Inne są ważne tylko dla poszczególnych plemion. Dotknięcie takiego miejsca

---

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty. Fenomenologia percepcji, Aletheia, Warszawa 2001

przywołuje zarówno przeżycia mistyczne, jak związane z miejscem dotknięcia konteksty historyczne, dotyczące zdarzeń dla plemienia istotnych. Nasuwa się tu porównanie do rzymskiego pojęcia ducha miejsca – Genius loci, związanego z duchem, który takim miejscem się opiekuje. U nas funkcjonuje podobna nazwa – uroczysko, określające miejsce, które zamieszkują duchy.



Ryc. 21. Negatyw dłoni w Jaskini Cosquera (fot. J. Clottes)



Ryc. 22. Grupa schematycznie przedstawionych narządów płciowych (sromy) w Tito Bustillo (fot. J. Clottes)



Ryc. 23. Dłonie i vulwy wryte w piaskowcowych ścianach wąwozu Carnarvon w Queensland, Australia.



Ryc. 24. José de Ribera. Sen Jakuba, 179x233cm., 1639, Prado, Madryt



Ryc. 25. Ilustracja z Dżami at-tawarich. Mahomet niosący czarny kamień do Al-Kaby, 1315



Ryc. 26. Jan Rylke. Tsie-Ju, 12x12x16cm., 1973

Pamiętam jak po wojnie młodzi chłopcy rysowali na ruinach schematyczne rysunki vulwy. Miały niezbyt realistyczny wygląd, bo chłopcy nigdy nie widzieli tego organu. Był dla nich owiany tajemnicą. Te, pochodzące z rysunków naskalnych, były bardziej realistyczne. Tajemnica prokreacji, wspólna wszystkim ssakom i związane z tym emocje, musiały poruszać zarówno ludzi z paleolitu jak i chłopców z ich burzą hormonalną. Arystoteles wyróżniał w człowieku roślinną duszę wegetatywną, zwierzęcą duszę zmysłową i ludzką duszę rozumną. Dla ludzi epoki kamiennej tajemnicą była, kryjąca się w nich i rządząca ich poczynaniami, dusza zmysłowa. Ta tajemniczość zmysłowej duszy odrodziła się w czasach współczesnych. Zygmunta Freuda zdefiniował libido, czyli

pożądanie jako energię pochodzącą z popędów lub instynktów kierujących naszym zachowaniem. Ta energia miała także kierować nami poza naszą świadomością. Tę, zdefiniowaną przez Freuda zmysłowość, widać także w następnych epokach, na przedstawieniach kobiet, wyposażonych w elementy zwierzęcego ciała. Były to takie postaci jak Syreny czy Gorgony (ryc. 27, 28). Zmysłowość, to najprostszy z tropów prowadzących do tajemnic związanych z rysunkami takich organów. Ale istnieje jeszcze drugi trop, kieruje on nas do figurek paleolitycznej Wenus, czyli do opiekuńczej roli takich wizerunków. Na skałach, na których wzniesiono mury czeskiej Pragi widnieją obok krzyży wyryte symbole vulwy. W zaraniu chrześcijaństwa oba te znaki miały chronić przed wrogami mieszkańców tego, częściowo jeszcze pogańskiego, miasta (ryc. 29, 30). Nie przypadkiem wspomniane rysunki chłopców powszechnie funkcjonowały w trudnym, powojennym okresie. Dawały im także poczucie bezpieczeństwa. Istnieje pogląd, że w chrześcijaństwie ikonografia Matki Boskiej a przede wszystkim Matki Boskiej z Gwadelupy opiera się również na kulcie prekolumbijskiego wyobrażenia sromu jako ponad religijnego symbolu kobiecości (ryc. 31, 32).



Ryc. 27. Arnold Böcklin, Syrena/Cisza morska, 103x150cm., 1887, Muzeum Sztuki, Berno



Ryc. 28. Jan Rylke. Gorgona, 100x80cm., 2019

Ostatnio rozwija się jeszcze trzeci mistyczny trop. Symbol vulwy stał się znakiem identyfikacji z kobiecą perspektywą w relacjach społecznych. Sensację wzbudziła umieszczona w warszawskim Teatrze Dramatycznym instalacja vulwy wykonana przez Iwonę Demko (ryc. 33). Jeszcze większą, bo międzynarodową sensacją, była 33-metrowa instalacja krajobrazowa przedstawiająca vulwę, wykonana przez Julianę Notari w parku rzeźby Usina de Arte, w północno-wschodnim stanie Pernambuco w Brazylii (ryc. 34). W tym wypadku tajemnica przestaje być odnoszona do mocy zewnętrznych, ale do tajemnicy zawartej w samej istocie kobiecości.

Tajemnice związane z ciałem nie ograniczają się do omówionych narządów. Badania nad archaicznymi językami mieszkańców izolowanych od sąsiadów Wysp Andamańskich wykazały, że rzeczowniki, czasowniki, przymiotniki i przysłówki w tych językach wywodzą się od słów określających poszczególne części ludzkiego ciała<sup>19</sup>. Kod

<sup>19</sup> Anvita Abbi. Szepty z otchłani czasu, Świat Nauki, 8 (384) 2023, s. 60-67

językowy wiązał ludzkie ciało z opisem świata w jakim ci ludzie żyli. Części ciała ryte i rysowane na materii otaczającego świata mogą, także w świetle badań językoznawczych, mieć znacznie szersze znaczenie komunikacyjne, niż to sobie dzisiaj wyobrażamy. Stanowią wyraz mistycznej rozmowy człowieka z otaczającym go światem.



Ryc. 29. Krzyż na skale w Pradze  
(fot. J. Rylke)



Ryc. 30. Vulva na skale w Pradze  
(fot. J. Rylke)



Ryc. 31. Matka Boska, 195x105cm.,  
1531, Bazylika Matki Boskiej z Gu-  
adalupe, Meksyk,



Ryc. 32. Forma waginy zapisana  
w wizerunku Matki Boskiej, 1824



Ryc. 33. Iwona Demko. Wilgotna Pani, 120x50cm.,  
2014, Teatr Dramatyczny, Warszawa



Ryc. 34. Juliana Notari. Diva, 33x16x6m.,  
2020, Park rzeźb Usina de Arte, Brazylia

### Tajemnice jaskini

W naszym wyobrażeniu o sztuce paleolitu widzimy przede wszystkim obrazy namalowanych w jaskiniach zwierząt. Pewnie dlatego, że tylko te wizerunki przetrwały do naszych czasów. Długo, bo przez ponad 20 tysięcy lat, pomiędzy 35 000 i 13 500 lat temu, powstawały w Europie malowidła skalne przedstawiające zwierzęta. Te malowidła były zlokalizowane często w jaskiniach, głęboko pod ziemią. Ten okres europejskiej sztuki pokrywa się z epoką lodowcową, w której polowano na duże zwierzęta roślinożerne. Żerowały one na granicach lądolodów przechodząc, wraz ze zmianami pór roku, dwukrotnie przez przetęcze w przecinających Europę równoleżnikowo masywach górskich. W okolicach tych przetęczy gromadzili się na wielkie łowy ówcześni mieszkańcy Europy. Obfitość pożywienia pozwalała w tych okresach na podejmowanie wspólnych przedsięwzięć. W sąsiedztwie przetęczy znajdowały się jaskinie w których ówcześni łowcy odbywali tajemnicze obrzędy. Obrzędowością charakterystyczną dla społeczności łowieckich był do niedawna szamanizm. Istota tych wierzeń polegała na tym, że szaman przy pomocy specjalnych zabiegów wchodził w odmienny stan świadomości. Ten stan pozwalał mu na przekraczanie granic istniejącego świata. Najprostszym zabiegiem, pozwalającym na takie przekroczenie, było założenie maski zmieniającej poczucie własnej tożsamości. Istnienie takich masek stwierdzono zarówno w paleolicie (maska szamana w jaskini Trzech Braci) (ryc. 35) jak w neolicie (ryc. 36) i w kulturach późniejszych (ryc. 37, 38, 39). Według słownika symboli<sup>20</sup> główne typy znanych nam masek, to: maska teatralna, maska karnawałowa i maska pogrzebowa. Maski teatralne wyraża „ja uniwersalne”, pozwalające przyjąć dowolną osobowość. Maski karnawałowe pełnią rolę wyzwalającą z konwenansów,

<sup>20</sup> Maria Janion, Stanisław Rosiak (red.). Maski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, t. II, s. 7-8

obowiązków i lęków. Największe znaczenie ma maska pogrzebowa. Jest ona archetypem, z którym zmarły może się zintegrować i dalej istnieć po śmierci (ryc. 40). Maski z takim zasobem możliwości oddziaływania, stawały się, po ukryciu w nim twarzy, rezerwuarem nieświadomych elementów jaźni, pozwalającym na przekroczenie własnej osobowości. Jeszcze stosunkowo niedawno, w czasie weneckiego karnawału, włożenie maski pozwalało na przekroczenie granic feudalnych podziałów społecznych. Maską, to artefakt towarzyszący człowiekowi przez cały okres jego egzystencji. Dla starożytności takim symbolem przekraczanie świata żywych i umarłych była, zachowana do dzisiaj maska faraona Tutenchamona (ryc. 41), Jeden z artystów James Ensor maski uczynił głównym tematem swoich obrazów. Ubrane w nie postacie stawały się postaciami z innego, alternatywnego świata (ryc. 42). Dla współczesnych, takim symbolem groźnej, mistycznej przemiany, jest artefakt z filmu „Maska” z 1994 roku (ryc. 43). Człowiek jest istotą społeczną. Maską odgradzającą od społecznego otoczenia, uwalnia splot odczuć wewnętrznych powodujących zmianę osobowości, a także równoczesne uwolnienie świadomości od świata społecznych konwencji. Jest to tajemniczy proces działający w podobny sposób od czasów najdawniejszych, aż do czasów współczesnych.



Ryc. 35. Szaman z jaskini Trzech Braci, 13000p.n.Chr., Ariège



Ryc. 36. Kamienna maska,  
7000p.n.Chr., Instytut Katolicki, Paryż



Ryc. 37. Xiuhtecuhtli. Maska, 17x15cm.,  
1500, Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 38. Maska szamańska Eskimosów z Alaski



Ryc. 39. Jan Rylke. Kadr z filmu Maseczka, 2020



Ryc. 40. Maska pośmiertna  
Józefa Piłsudskiego, 1935



Ryc. 42. Maska faraona Tutenchamona,  
1323p.n.Chr.



Ryc. 42. James Ensor, Maski i śmierć, 81x100cm., 1897, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 43. Jim Carrey w filmie Maska, 1994

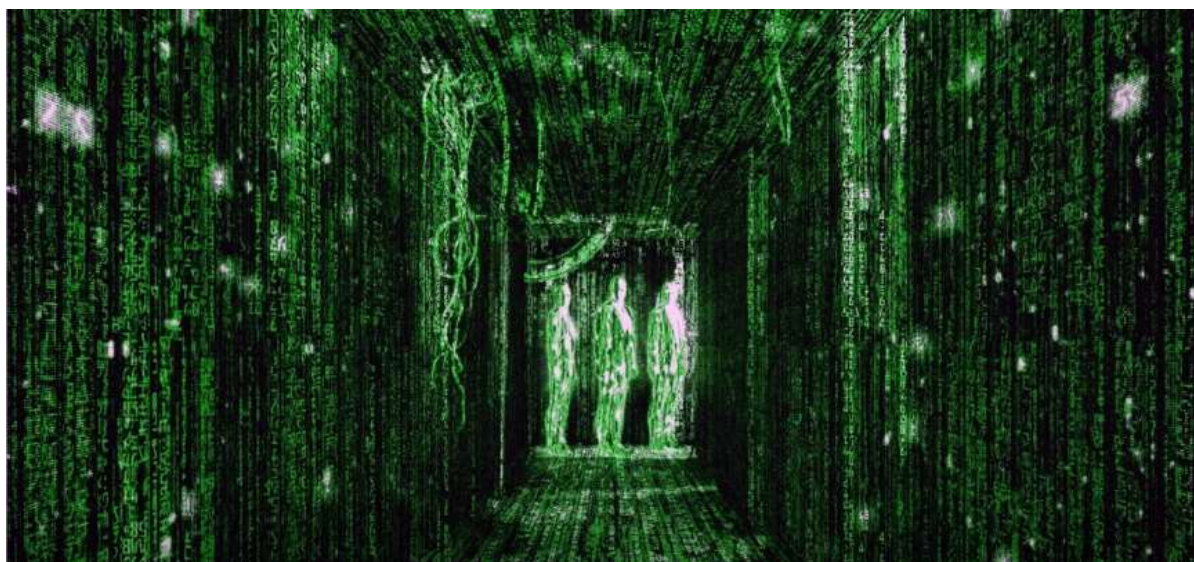
Szaman, przez maskę wyodrębniony z grupy, przekraczał granice świata doczesnego. Zmieniwszy się w węża mógł przeniknąć w głąb ziemi i penetrować świat podziemny. Zmieniwszy się w ptaka mógł dolecieć do nieba. Niebo było odległe, ale pieczary były oczywistym sanktuarium światów podziemnych. Najcenniejszymi dobrami, które mógł ówczesny łowca pozyskać, były duże zwierzęta. Ich zasób, możliwie realistycznie przedstawiony, powinien się znaleźć w łonie ziemi, żeby mógł się odrodzić na jej powierzchni. O takiej intencji świadczą to, że kolejne rysunki nawarstwiały się na

istniejących. Ważny był sam wizerunek zwierzęcia, a nie jego obraz, tworzony jako dekoracja ściany jaskini. W uproszczeniu możemy powiedzieć, że posługiwano się magią sympatyczną – podobne wywołuje podobne. Badacze stwierdzili jednak, że wizerunki były umieszczane w określonym porządku. Jaskinia była nie tylko miejscem do tworzenia wizerunków zwierząt, ale mistycznym odpowiednikiem świata zewnętrznego z jego skomplikowaną budową. W zmienionym stanie świadomości można było wysłać w szczególności, czytelny sposób narysowane zwierzęta, z łona jaskini w świat rzeczywisty. Znaczenie paleolitycznych wizerunków miało charakter mistyczny a nie dekoracyjny. Malowidła znajdowały się w partiach jaskini o wyraźnej akustyce, co świadczy o rozbudowanej obrzędowości występującej w tych sanktuariach. Tajemnica jaskini z jej przechodzeniem zwierząt z obrazu nakreślonego w świecie równoległym do świata rzeczywistego, która została zainicjowana w paleolicie, była koncepcją obecną także w późniejszych kulturach. Najbardziej znaną z takich koncepcji była Jaskinia Platońska (Αλληγορία του Σπηλαιού), odpowiadająca paleolitycznej jaskini, ale w postaci odwróconej. W Jaskini Platońskiej ludzie biorą za rzeczy realne cienie padające w świetle palącego się w jaskini ogniska (ryc. 44). Według Platona oba światy były rzeczywiste, ale istniejące granice pomiędzy światem realnym i idealnym, były nieprzekraczalne. Podobny problem poruszono współcześnie w sytuacji istnienia przestrzeni wirtualnej. Na przekraczaniu granic pomiędzy światem cyfrowym i realnym oparli się bracia (siostry) Wachowski, tworząc serię filmów o Matrixie. W tym świecie cyfrowy system uwięził ludzi w iluzji rzeczywistego życia (ryc. 45). Francis Bacon określił nawet złudzenie jaskini (idola specus), obok złudzenia plemiennego, złudzenia rynku i złudzenia teatru jako jedno z czterech złudzeń charakteryzujących człowieka. Szczególna rola jaskini była żywa nie tylko w odległych epokach kamiennych, ale także w kolejnych etapach społecznych przemian. Na Krecie, w grocie na górze Ida, koza Amaltea wykarmiła późniejszego władcę Olimpu Zeusa. Także w starożytnym Rzymie legionieści czcili w jaskiniach Mitrę, perskiego Boga, zabijającego w grocie byka.

Malowidła z Lascaux (ryc. 46), udostępnione w połowie XX wieku, wywołały poruszenie wśród artystów. Nie były w pełni realistyczne. Podkreślone były w nich te cechy, które najlepiej identyfikowało wyobrażane zwierzę. Pokazano je w ekspresyjnym ruchu, jakby w dążeniu do wydostania się z jaskini w otwarte przestrzenie. Ich ekspresyjna i wyrazista forma stanowiła w połowie ubiegłego wieku cechę bardzo aktualną, bliską ekspresjonizmowi. Podobny sposób ujmowania rzeczywistości można zobaczyć na najbardziej popularnym z obrazów Pabla Picassa - Guernice. Był to obraz wywołujący emocje i spełniający postulaty komunistycznej agitacji (ryc. 47).

Koncepcja szamańskich wędrówek po światach równoległych ulegała, w miarę przekształcania się życia duchowego w religijność, rozwarstwieniu. Wywodząca się z szamanizmu łączność świata wyobrażonego ze światem realnym; z oddziaływaniem wizerunku na świat rzeczywisty, znalazły wyraz w Ikonodulii, terminu pochodzącego z greckiego słowa „douleía”, czyli niewola, co oznaczało służbę obrazom. Tak było we wczesnym chrześcijaństwie. Chrześcijańskie wcielenie Boga w ludzkie ciało zatarało granicę, pomiędzy światem materialnym i niematerialnym. Obraz stawał się sam przedmiotem kultu ze względu na zawartą w nim boską tajemnicę wcielenia (ryc. 48). Dzięki greckiej ikonofili, miłości do obrazu, w której obraz jest ramą prowadzącą do innego świata, możemy zrozumieć świat paleolitycznych łowców, dla których

wizerunek zwierzęcia mógł stać się realnym zwierzęciem w rzeczywistym świecie. W drugiej połowie XX wieku, w „Erze Wodnika”, penetrowanie innej rzeczywistości znalazło swój wyraz w sztukach procesualnych. W działaniach artystycznych, kiedy, przy pomocy technik szamańskich, artysta przechodzi do innej rzeczywistości, pociągając za sobą uczestników performance. Ten efekt wykorzystywałem w swoim tańcu z obrazami (ryc. 49).



Ryc. 45. Lilly Wachowski, Lana Wachowski, scena z filmu Matrix, 1999



Ryc. 44. Michał Coxie. Jaskinia Platona, 131x174cm., 1537, Muzeum Chartreuse, Douai



Ryc. 46. Grota w Lascaux z malowidłami zwierząt, 17.000-15.000p.n.Chr.



Ryc. 47. Pablo Picasso. Guernica, 349x776cm., 1937, Muzeum Narodowe Centrum Sztuki Królowej Zofii, Madryt





Ryc. 48. Chrystus Pantokrator, 84x45,5cm., VIw., Klasztor Świętej Katarzyny na Synaju



Ryc. 49. Jan Rylke. Taniec z obrazami, 1992, Galeria Działań, Warszawa

Paleolityczni ludzie nie byli osiadłymi mieszkańcami ziemi, byli przemierzającymi ziemię nomadami. W wyniku tego nie mieli stałych siedzib i nie otaczali ich śladami określającymi swoje terytorium. Dla nich, oznakami terytorialności były, wyróżniające się na trasach ich wędrówek, elementy krajobrazu: wzgórza, jaskinie, uroczyska, stanowiąc dla nich także miejsca kultu. Swój świat nosili ze sobą, osadzając swoje wyobrażenia w wybranych miejscach. Przed nimi była przyszłość, za nimi przeszłość. Wędrowali postępując się pozycjami słońca, księżyca i gwiazd. Jeżeli budowali przenośne schronienie, to w jego centrum umieszczali ognisko. Ono i gwiazdy nad ogniskiem tworzyły „axis mundi” – oś świata. Druga oś, skierowana na wschód słońca, określała wejście do takiego tymczasowego miejsca schronienia. Te osie tworzyły dla nich punkty odniesienia. Tworzyły nie tylko fizyczne, ale także mistyczne, powiązane z ziemią i z niebem, schronienie. Jeszcze do niedawna kościoły wznoszące się wieżami do nieba i zorientowane ku wschodowi stanowiły takie mistyczne schronienia także dla nas i ludzi nam współczesnych.

Paleolityczny świat był różny od naszego. W tym świecie człowiek był wyłącznie konsumentem, w pełni był zależny od istniejących w tym świecie zasobów. Dla ich

pozyskiwania musiał się przemieszczać w rytmie wędrówek dużych zwierząt. Także w późniejszych epokach musieli to czynić myśliwi polarni i stepowi hodowcy, zależni jak Lapończycy (Saamowie) od wędrówek swoich reniferów. Musieli temu surowemu światu sprostać, opierając się tylko na swojej wiedzy i wyobraźni. Żeby żyć trzeba zabić, a mistyczne wsparcie trzymamy we własnej dłoni. Na kończącym rozdział obrazie, na tle wiosennej tundry, paleolityczny łowca, po upolowaniu renifera, nawiązuje mistyczną więź z trzymaną w swojej dłoni paleolityczną Wenus (ryc. 50).

Odkrycie paleolitycznej sztuki było w końcu XIX wieku wstrząsem nie tylko w świecie sztuki. Bytujący wówczas na obrzeżach cywilizacji „dzicy”, lub traktowani jako zasób taniej siły roboczej w kolonialnej gospodarce tubylcy, byli jeszcze w XX wieku, w niektórych krajach traktowani nie jak ludzie, ale jak bardziej rozwinięte zwierzęta. Nagle odkryto, że sztuka ludów, zwanych prymitywnymi, jest bliższa wymogom estetycznym współczesności niż lokalna, niższej wartości, bo oparta na weryzmie sztuka europejska. Odkryto, że zespoły malowideł mają mistyczną moc i posiadają tajemnicze konteksty, które nie dają się rozwikłać nowoczesnymi metodami badawczymi. Stąd pierwsze odkrycia dokonane w hiszpańskiej Altamirze były uważane za oszustwo, a ich odkrywca potraktowany jako fałszerz. Dopiero kolejne odkrycia we francuskich jaskiniach na przełomie XIX i XX wieku przekonały europejskich naukowców o autentyczności paleolitycznych malowideł.



Ryc. 50. Jan Rylke. Paleolit, 54x73cm, 2023

## Rozdział 2. Neolit

*W neolicie  
Kiepskie życie  
Śpisz z kozami  
I pracujesz  
Kamieniami*

Neolit stanowił największą dotąd rewolucję w ludzkiej kulturze. Człowiek przeszedł od życia nomadycznego, do życia osiadłego. Hodowla i uprawa roli powiązała go ściśle z fenologicznymi procesami zachodzącymi w przyrodzie, a w rezultacie z kosmicznym porządkiem świata. Granica pomiędzy paleolitem a neolitem jest dość płynna. Najstarsza znana nam neolityczna świątynia Göbekli Tepe pochodzi sprzed 11 tysięcy lat, ale są znaki, że jako miejsce czczone istniała dwa tysiące lat wcześniej i pochodziła z czasów poprzedzających neolit (ryc. 51). Obok megalitycznych słupów z płaskorzeźbami przedstawiającymi zwierzęta, znaleziono w tej świątyni także koryta ze śladami ziaren. Przypuszcza się, że o określonej porze roku przybywano tu na zbiory dzikich zbóż. Z tych zbóż wyrabiano na miejscu piwo. Sam proces przygotowywania alkoholu stanowił pewnego rodzaju misterium. Jest to, jak mówią pijący, alchemiczna przemiana pierwiastka materialnego w pierwiastek duchowy (ryc. 52). Wygląda na to, że rewolucja neolityczna rozpoczęła się od kolektywnego pijaństwa; od przechodzenia pod wpływem alkoholu w inny wymiar rzeczywistości (ryc. 53). Ten proces wywoływanego przez alkohol przejścia towarzyszy nam od tego czasu do dzisiaj. Takie przejścia w inny wymiar, spreparowane przez samych ludzi w prostym procesie produkcyjnym, było zjawiskiem tajemniczym, godnym wystawienia świątyni. Podczas gdy wcześniej miejscami kultu były jaskinie, wzgórza czy źródła, czyli miejsca wybrane na swoje siedziby przez bogów, teraz ludzie, którzy sami znaleźli bogate źródło pożywienia i napoju, pozwalające całej społeczności penetrować inne wymiary, uznali się za równych bogom i takie święte miejsca sami stworzyli. Paleolityczne schronienie, które łączyło wątek mistyczny z rzeczywistym, teraz uległo rozwarstwieniu na dwie odrębne rzeczywistości. W neolitycznym, bardziej osiadłym życiu, nastąpił naturalny podział na mistyczne miejsce świątynne i siedziby mieszkalne, służące życiu doczesnemu. Jaskinia, w której gromadzili się łowcy w dniach dostatku pożywienia, pozyskiwanego z wędrujących stad wielkich roślinożerców, została zamieniona na miejsce, gdzie pozyskiwano pożywienie roślinne z dojrzałych, dziko rosnących zbóż. Nie wykorzystano istniejącego, tajemniczego miejsca, ale je stworzono; był to już nie podziemny, ale naziemny, własny okrąg świątynny. Charakterystyczne, pionowe monolity takiego świętego okręgu, są ozdobione wizerunkami zwierząt, ale zwierząt innych niż znane nam z paleolitycznych jaskiń. Są to ptaki i gady, drobne zwierzęta towarzyszące człowiekowi w codziennym życiu. Naukowcy przypuszczają, że ich umieszczenie na pionowych, usytuowanych w kręgu słupach, odpowiada gwiazdozbiorom ówczesnego nieba. Okrąg świątynny stanowił dla tych ludzi ziemski odpowiednik sklepienia niebieskiego, a w jego centrum położony był środek świata. Paleolityczni nomadzi musieli w swoich wędrówkach posługiwać się położeniem gwiazd dla orientacji w przestrzeni. Teraz tą wiedzę mogli wykorzystać do orientacji w miejscach i okresach dojrzewania zbóż. W ten sposób nastąpiło odejście od czczących świat podziemny kultów chtonicznych do astralnych kultów związanych

z niebem. Ludzie stworzyli przy ich pomocy, związaną ze zmianami przyrodniczymi, kulturę rolniczą. Jeżeli przyjmiemy, że utworzony krąg, jest odbiciem sprowadzonego na ziemię horyzontu nieba, a wzniesione kamienie wydobyte spod ziemi światła podziemnego, to takie miejsce jest mistycznym centrum trzech światów: nieba, ziemi i wnętrza ziemi. Tajemnica, ukryta w procesie fermentacji ziaren, pozwoliła na wejście ludzi do tak skonstruowanego, mistycznego centrum wszystkich światów.



Ryc. 51. Göbekli Tepe, Turcja, 9000p.n.Chr.



Ryc. 52. Jan Rylke. Pędzenie bimbru, 100x81cm., 1983



Ryc. 53. Tycjan. Bachanalie, 175x193cm., 1526, Prado, Madryt

### Megality

Kamienny krąg był nie tylko miejscem skupiającym wszystkie światy. Podstawowym materiałem, którym operowano w tych odległych epokach, był kamień. Znano doskonale jego właściwości. Pod wpływem przyciągania księżyca w pionowych słupach kamiennych tworzyły się naprężenia, które odpowiadały podobnym miejscom takich naprężeń/czakramów w organizmie człowieka. Stąd pomysł, że dusza ludzka wciela

się po śmierci w pionową, kamienną skałę. Ustawienie takich pionowych kamieni w kręgu wzmacniało ten efekt, a powiązanie go z cyklem miesięcznym obiegu księżyca, w sposób oczywisty, przez analogię do cyklu miesięczkowego, wzmacniało płodność nie tylko kobiet, ale także zwierząt gospodarskich i okolicznych pól. Stąd kamienne, służące podniesieniu płodności kręgi, tworzyły charakterystyczne dla neolitu miejsca kultu. Tam, gdzie kamienie były trudno dostępne, tworzono podobne kręgi z pni drzew. Oprócz znaczenia mistycznego, kamienne kręgi służyły do obserwacji zjawisk dokonujących się w kosmosie. Prace rolnicze, niezależnie od pogody, wymagają kalendarza, określającego terminy wykonania kolejnych prac polowych. Dla dokładności pomiaru upływu czasu w takim kalendarzu, konieczne były duże urządzenia pomiarowe. Stąd funkcją dodatkową kamiennych czy drewnianych kręgów była obserwacja pozycji słońca i zaznaczanie miejsc, które słońce oświetla w porach rozpoczynania niezbędnych prac rolniczych.

Aby wzmocnić oddziaływanie kamiennego kręgu, nie tylko w odniesieniu do zjawisk kosmicznych, ale także wpływów świata podziemnego, grzebano w nim zmarłych. Ich dusze, dzięki pokrewieństwu, mogły bez wysiłku wcielać się w pionowe kamienne stalle. W tych kamiennych monolitach czakramy, czyli centra energetyczne odpowiadały czakramom umiejscowionym w ludzkim ciele<sup>21</sup>. Taki krąg stanowił odpowiednik ludzkiej, trwającej poza czasem społeczności, a w jej centrum mieściła się oś świata, „axis mundi”. Nie była to już indywidualna oś, przechodząca przez namiot koczownika, ale kolektywna oś świata neolitycznych zbiorowisk ludzkich. Już w Göbekli Tepe posiadał taki krąg powiązanie z gwiazdami występującymi na horyzoncie nieba. Tworzone kręgi oprócz gwiazd, kumulowały także oddziaływanie księżyca, a ich osie odpowiadały wędrówce słońca po nieboskłonie. Groby przodków reprezentowały w kręgu świat podziemny, krąg kamieni odwzorowywał mistyczny porządek świata materialnego, a jego ułożenie nawiązywało łącznie z porządkiem kosmicznym. Wszystkie warstwy ideowe stapały się w jeden mistyczny zespół budujący tożsamość związanej z nim rolniczej społeczności. Już nie pod ziemią, ale na powierzchni ziemi powstawały w ten sposób pierwsze krajobrazowe świątynie. Najbardziej znany z takich kręgów, to angielskie Stonehenge (ryc. 54). Idea takiego, położonego w centrum społeczności kręgu, przetrwała do dzisiaj. Nie tylko w formie miejskich placów. Jeżeli w podobny sposób spojrzymy na reprezentacyjną salę polskiego Pałacu Prezydenckiego, to okrążyły stół, gdzie ogłoszono koniec komunizmu w Polsce, reprezentuje w niej odpowiednik kamiennego kręgu, a zawieszony pośrodku sali kryształowy żyrandol, rozgwieżdżony horyzont nieba. Toczyły się tam rozmowy działaczy podziemia z elitą komunistycznej władzy, a żyrandol symbolizował, patrolujący takiemu porozumieniu, ład nieba (ryc. 55).

---

<sup>21</sup> Jan Rylke. Tajemnice ogrodów, Kanon, Warszawa 1995, s. 33, 34



Ryc. 54. Kamienny krąg w Stonehenge, 3100p.n.Chr., Salisbury (fot. Andre Patten-  
den



Ryc. 55. Żyrandol nad okrągłym stołem w polskim Pałacu Prezydenckim  
(fot. J. Rylke)

W społecznościach rolniczych tworzone jeszcze, poza kręgami, inne kamienne budowle. Megalityczny grobowiec, zwany dolmenem, miał inną formę – poziomego kamienia wspartego na kamieniach ustawionych pionowo (ryc. 56). Według Janusza Ballenstedta: „Dolmen mógł służyć do przechowywania ognia, mógł także być domem. Wystarczyło obsypać go ziemią i zostawiając wąską szparę pod poziomą płytą, rozpalić pod nią ognisko. Później, kiedy ogień wygasł, można było zatkać szparę liśćmi i korzystać przez noc z ... ogrzewania sufitowego<sup>22</sup>”. Takie domostwo stanowiło relikwium związane z wcześniejszym, paleolitycznym życiem ludzi związanych z mistyczną jaskinią. W Peru, w czasach Inków, regułą były kamienne domostwa. Dopiero Hiszpanie wprowadzili na tym terenie cieplejsze, przyjaźniejsze człowiekowi, materiały do budownictwa. Teraz trudno nam zrozumieć nie tylko techniczną, ale również mistyczną więź, która łączyła ludzi epoki kamienia z kamieniem. Przecież dzięki kamiennym narzędziom stali się oni ludźmi. Kamienie były dla nich obdarzonymi duszą bytami. W pierwotnych społecznościach rolniczych zarówno przedmioty martwe, jak organizmy żywe traktowano jako obdarzone duszą. Te dusze mogły się z ludźmi łączyć, być przyjazne, ale mogły też z nimi walczyć. Należało je traktować ostrożnie i przyjaźnie. Język, którym dusze zmarłych się posługują, nie jest językiem werbalnym, jest językiem abstrakcyjnym. Kamienne grobowce jak wcześniejsze domostwa, pozwalały duszom, pogrzebanych w takim grobowcu ludziom, przeniknąć do kamienia i trwać w nim po kres świata. Podobne domom były kamienne świątynie. Najstarsze z nich, takie jak świątynia Tarxien na Malcie sprzed pięciu tysięcy lat, pokazują ciągłość tradycji budownictwa kamiennego sięgającą od paleolitu. Mamy tu posągi kobiet o obfitych kształtach, przypominające paleolityczne figury Wenus, ale dużych rozmiarów, przeznaczone do społecznego, a nie indywidualnego kultu. Mamy figury i płaskorzeźby zwierząt, ale zwierząt hodowlanych, uproszczonych do sylwetek przypominających piktogramy. Mamy wreszcie płaskorzeźby ornamentów, od ornamentów roślinnych do abstrakcyjnych. Istniała więc w tych odległych czasach ciągłość kultury, chociaż istniała też, związana z przemianami bytowymi i społecznymi ewolucja (ryc. 57).



Ryc. 56. Dolmen z Borkowa na Pomorzu, 3000p.n.Chr.

<sup>22</sup> Janusz Ballenstedt. Wstęp do architektury europejskiej, Arché 15, 1997, s. 35-39



Ryc. 57. Ruiny świątyni w Traxien na Malcie, 3100r.p.n.Chr. (fot. J. Rylke)

Podczas, gdy paleolityczne rzeźby i malowidła reprezentowały realizm, a poprzez wydobycie cech najbardziej charakterystycznych, wręcz karykaturalny realizm, to neolityczne kręgi stanowią ogromne geometryczne figury abstrakcyjne. Skomplikowany cykl uprawy zbóż nie mógł być ujęty w taki sposób, jakim było w paleolicie łowne zwierzę, obiekt ludzkiego pożądania. Jak sylwetki zwierzęce zapisane w zamkniętym wizerunku na ścianie jaskini. Musiał przyjąć postać abstrakcyjną. Abstrakcyjny krąg przyjął archetypiczną formę mandali<sup>23</sup>, w której wszystkie elementy składowe występują w postaci uporządkowanej (ryc. 58, 59).



Ryc. 58. Tybetańska mandala



Ryc. 59. Carl Jung. Mandala

Porządek zapisany w kształt mandali stanowił podstawę idei harmonijności. Harmonijności cechującej przyrodę. Zaburzenie porządku prowadzi do dysharmonii,

<sup>23</sup> Motyw mandali jako forma archetypiczna został odkryty przez psychologa Carla Junga i do dzisiaj jest wykorzystywany na przykład w reklamie. Krzysztof Konecki, Kamila Potomska. Archetypy i symbole w reklamie, Marketing i Rynek, Nr 7, 2002



odnoszonej zarówno do wzoru, jak i do rzeczywistości. Południowo amerykańskie wioski jeszcze niedawno były pokryte abstrakcyjnymi ornamentami, podobnie jak cięta, ubrania i naczynia ich mieszkańców (ryc. 60). Lokalni czarownicy, lecząc chorych, modyfikowali te wzory na ubraniach i w otoczeniu chorego, żeby poprzez ład otaczający chorego, przywrócić harmonijność jego układu zdrowotnego<sup>24</sup>. Abstrakcyjny model obrazowania przyjęty też, wędrujące ze zwierzętami, zgodnie z rytмами zmian przyrodniczych, neolityczne grupy koczowniczych hodowców z Azji Centralnej. Ta tradycja pozostała wśród ludów koczowniczych do dzisiaj. Można to było jeszcze niedawno zobaczyć w dekoracji kirgiskiej jurty (ryc. 61).



Ryc. 60. Olinda Silvano Inuma, Peru, 25cm., 2021



Ryc. 61. Wnętrze jurty Akmata Tasztamatowa, Kirgizja, 1955<sup>25</sup>

### Abstrakcja

Jak widzimy rewolucja neolityczna wprowadziła do sztuki nowy, nieznany wcześniej element: abstrakcję. Tradycja ornamentacyjnej sztuki abstrakcyjnej w okresie neolitu była tak silna, że w zetknięciu z sztuką figuratywną epoki brązu doprowadziła do ikonoklazmu, czyli zakazu sztuki przedstawiającej. W Dekalogu zawarty jest zakaz: „Nie uczynisz sobie posągu ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko albo na ziemi nisko, lub w wodzie poniżej ziemi”. Czasem obchodzono ten zakaz przedstawiając na przykład ludzi z głowami ptaków, jak w średniowiecznej niemieckiej Hagadzie<sup>26</sup> (ryc. 62). Ten zakaz jest przestrzegany najściślej w Islamie. Tam tajemnica harmonijnego porządku rządzącego światem, została zapisana w tekstach świętej księgi Mahometan, w Koranie. Dekoracja ozdobnego pisma arabskiego, w którym Koran został napisany, stała się podstawą muzułmańskiego ornamentu – arabeski. Taka jest dekoracja zdobiąca niszę określającą kierunek modlitwy w meczecie w irańskim Kashanie (ryc. 63). We wczesnym chrześcijaństwie także ludy północy wykorzystywały tradycyjny,

<sup>24</sup> Angelika Gebhart-Sayer. Geometryczne desenie Shipibo-Conibo w kontekście rytualnym, w: Zajda Katarzyna (red.). Estetyka Indian Ameryki Południowej, Universitas, Kraków 2007, s. 163-184

<sup>25</sup> S. W. Iwanow, K. I. Antipina (red.). Trudy kirgiskoj archeologo-etnograficzeskoj ekspedicii, Nauka, Moskwa 1968, tablica I

<sup>26</sup> Carl S. Ehrlich. Judaizm, w: Michael D. Coogan. Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999, s. 27

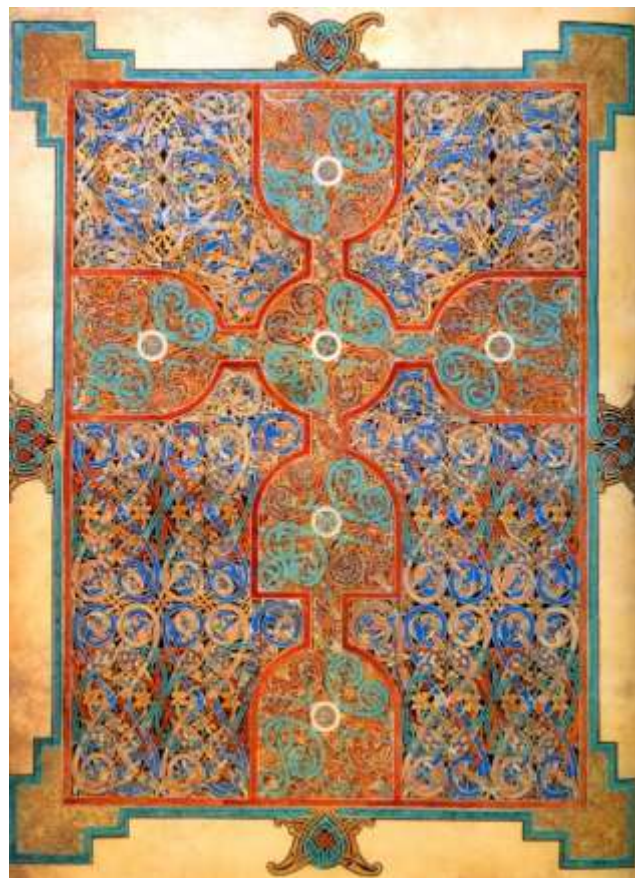
neolityczny ornament węzłowy do ozdobienia krzyża w karcie ewangelii z Lindisfarne (ryc. 64).



Ryc. 62. Ptasia Hagada, Niemcy, 1300



Ryc. 63. Hasan ibn Arabshah, Mihrab z Kashan, Iran, 1226



Ryc. 64. Eadfrith. Karta z Ewangelii Lindisfarne, 28.2x22.8cm., 700

Dwa nurty przewijające się w sztuce: abstrakcyjny – pochodzący z neolitu i paleolityczny - odwzorowujący świat rzeczywisty przenikają się, zwalczają albo współistnieją aż do dzisiaj. Religijny zakaz obrazowania świata rzeczywistego także przewija się ciągle w sztuce. W XX wieku holenderska, złożona z kalwinistów, grupa artystów skupiona przy piśmie *De Stijl* zmieniła ten zakaz religijny w estetyczny zakaz tworzenia sztuki przedstawiającej. Czołowy przedstawiciel tej grupy, Piet Mondrian pisał: „To, co niezmiennie, co przewyższa wszelkie nieszczęście czy szczęście – to równowaga. Dzięki temu, co jest w nas niezmiennie, identyfikujemy się z wszechbytem; to co podlega zmianom, zakłóca naszą równowagę, ogranicza nas i oddziela od wszystkiego, co jest czymś innym niż my”<sup>27</sup>. Myślę, że pod tymi słowami podpisali by się także neolityczni rolnicy. W swoich pracach Mondrian ograniczał się do kolorów podstawowych oraz pionowych i poziomych linii (ryc. 65). Jeszcze dalej w puryzmie abstrakcyjnym poszedł Kazimierz Malewicz, wywodzący wszelkie formy z kwadratu i nazywając to suprematyzmem. Jako forma podstawowa, porzucająca dotychczasowe doświadczenia artystyczne, forma kwadratu miała wydobywać z człowieka pierwotne uczucia i emocje. Przekształcenia kwadratu mogły, poprzez ciąg skojarzeń, kierować ludzkimi emocjami (ryc. 66). Jak pisał Kazimierz Malewicz: „Kwadrat suprematysty i wywiedzione z niego formy można przyrównać do prymitywnych kresek (rysunków) prac człowieka, których kompozycja nie jest ornamentem, lecz ukazuje odczucie rytmu. Dzięki suprematyzmowi nie pojawia się nowy świat uczuć, lecz nowy, spontaniczny sposób przedstawiania wszelkich uczuć. Kwadrat zmienia się i tworzy nowe formy, które stosownie do powodowanych wrażeń można uporządkować w ten lub inny sposób”<sup>28</sup>. W koncepcji suprematyzmu obraz jest katalizatorem uczuć i emocji. Podobna była idea rosyjskiego malarza i teozofa Wasyla Kandinsky'ego: „O duchowym charakterze dzieła decydują środki wyrazu (linia, barwa), są autonomiczne, gdyż nie mają odniesienia do czegoś innego, są same dla siebie, samoistne, niezależne wobec podmiotu, posiadają jakościową specyfikę. To z tego względu przypisuje im Kandinsky wymiar kosmiczny, uniwersalny, a relacje między nimi nazywa boskimi, gdyż są odkrywane, a nie wymyślane”<sup>29</sup>. Widoczna jest jednak istotna różnica pomiędzy neolityczną i modernistyczną abstrakcją. Współcześnie przestano wierzyć w świat wypełniony, oprócz ludzi, także mieszkającymi w nim duchami. Inaczej było w neolicie. Neolityczne wizerunki są w całości pokryte ornamentem. Nie było pustych miejsc, przez które artefakt mógł zostać zagarnięty przez wnikającego we wnętrze artefaktu demona. Broniący artefaktu ornament musiał być szczelny, bo demon mógł, przez pozbawione dekoracji miejsce, dostać się do jego wnętrza i zakłócić panujący w nim porządek. Dwudziesty wiek przestał wierzyć w demony pozwalając, by opanowały one i spustoszyły komunistyczne i faszystowskie społeczności. Demonologia istnieje jeszcze w folklorze japońskim, o czym świadczy film *Kwaidan* z 1964 roku (ryc. 67). Podobną, ochronną i identyfikacyjną rolę pełniły od najdawniejszych czasów tatuaże, stanowiące zewnętrzny wizerunek

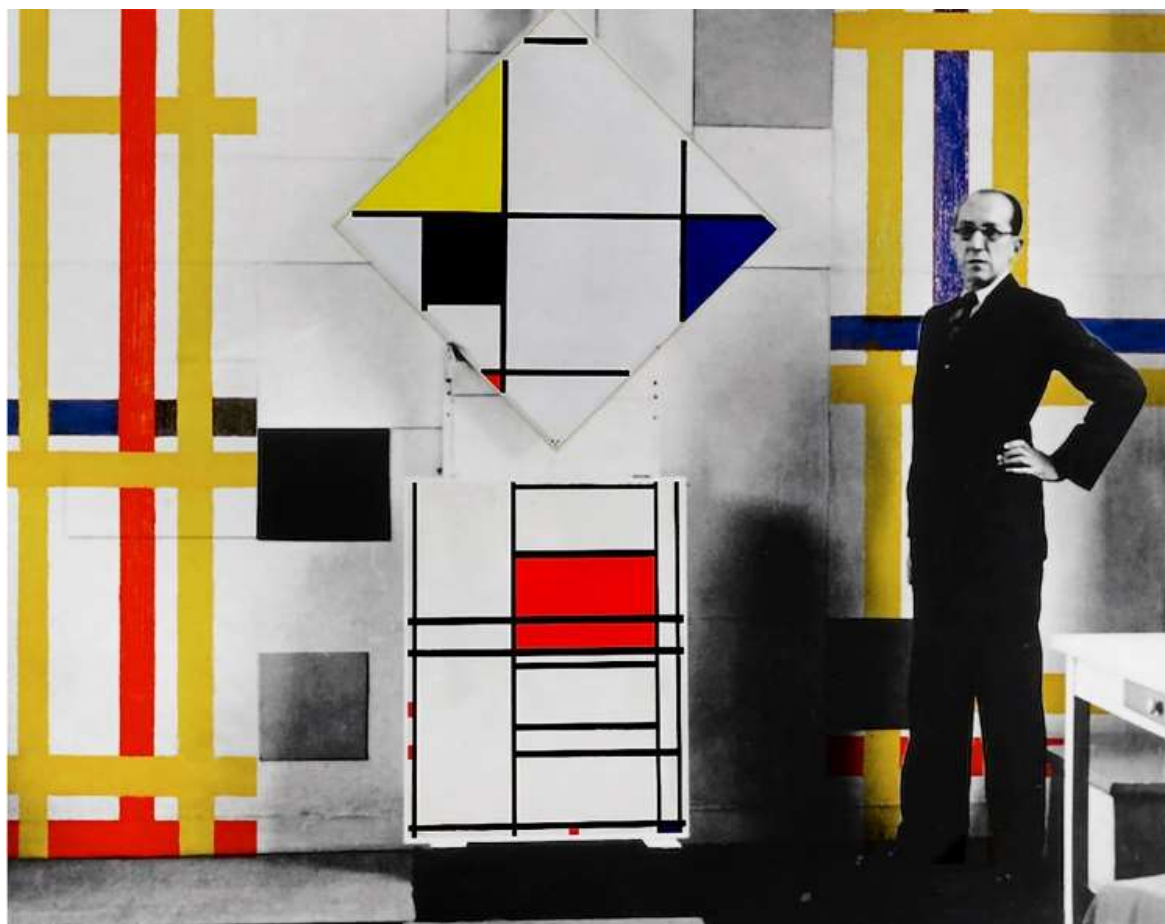
---

<sup>27</sup> Paul Overy. *De Stijl*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 38

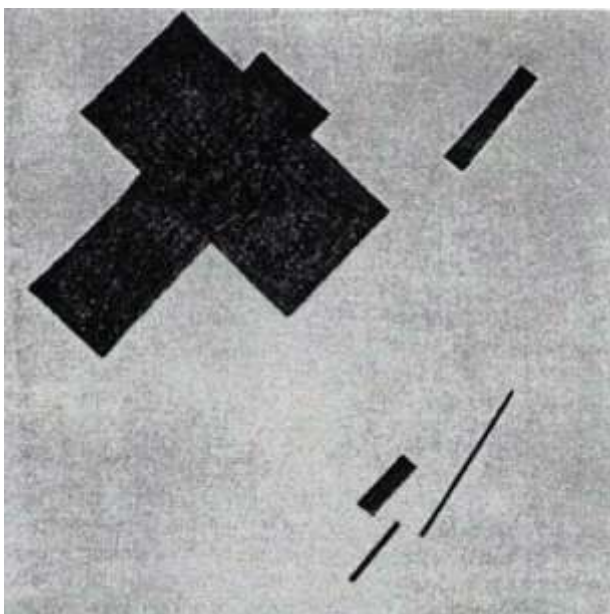
<sup>28</sup> Kazimierz Malewicz. *Świat bezprzedmiotowy*, Biblioteka Bauhausu 11, Dessau 1927, s. 74

<sup>29</sup> Maria Popczyk. *Duchowość sztuki po Kandinskim*, *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne*, 51, 2 (2018), s. 304-314, s. 308

noszącego je człowieka (ryc. 68). Takie ochronne tatuaże budują osobistą i społeczną tożsamość człowieka i bronią go przed zewnętrzną ingerencją złych duchów. Neolityczne lęki przed konkretnymi zagrożeniami zostały współcześnie uogólnione w lękach egzystencjalnych, na które sztuka abstrakcyjna ma działać uspokajająca (ryc. 69). Neolit, okres demograficznej eksplozji tamtych czasów, spowodował większe zagęszczenie ludzi niż występowało to wcześniej. Pozwoliło to na lepszą wymianę informacji i zbiorowe zapamiętywanie wydarzeń. Większa ilość informacji wymagała stworzenia systemu ich przechowywania w zbiorowej pamięci. Stąd, obok narracyjnych petroglifów, występują także abstrakcyjne, wspomagające pamięć, znaki. Miejscowa ludność w Australii, która miała je jeszcze w pamięci, wykorzystuje je współcześnie, tworząc od lat 70tych XX wieku, oparte na tradycyjnych wzorach, dzieła sztuki. Dzisiaj te dzieła są atrakcyjnymi produktami pozwalającymi na społeczny awans elit tej archaicznej społeczności (ryc. 70). Wiele takich znaków – petroglifów tworzono w neolitycznym krajobrazie. Największe z nich powstały w Peru, na pustyni Nazca, z dala od ludzkich siedzib. Ich porządek był trudny do odczytania z ziemi, więc przypuszczano, że służył do komunikacji z Bogami lub duchami. Mimo starań, zawarta w nich tajemnica do dzisiaj nie została odczytana (ryc. 71).



Ryc. 65. Piet Mondrian w swojej pracowni



Ryc. 66. Kazimierz Malewicz. Kompozycja elementów suprematycznych (wrażenie lotu), 1914-1915



Ryc. 67. Masaki Kobayashi. Kwaidan, twarz z filmu, 1964



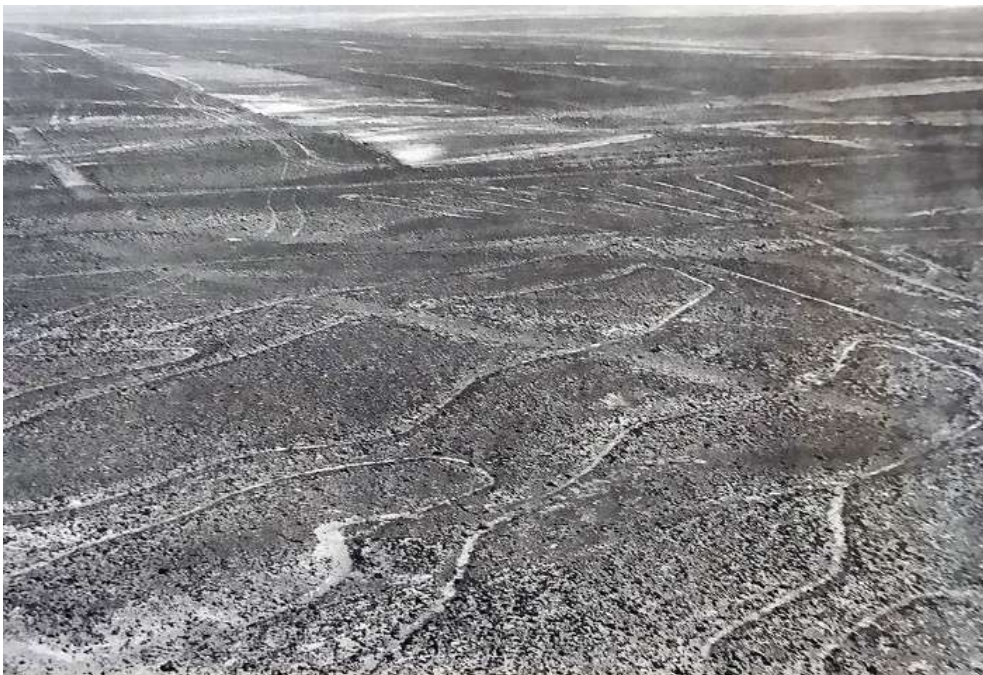
Ryc. 68. Moko, tradycyjny tatuaż twarzy na Nowej Zelandii



Ryc. 69. Arteterapia



Ryc. 70. Plac zebrań, Australia,



Ryc. 71. Rysunki w Nasca (fot. J. Rylke)



Ryc. 72. Wioska Indian Pueblo

Spółeczeństwa neolityczne były egalitarne. Świadczy o tym rzut osady w Biskupinie, czy istniejące jeszcze ruiny miast Indian Pueblo (ryc. 72). W Biskupinie mieszkańcy żyli wspólnie ze zwierzętami, a uprawa roli wiązała się z wieloma zabiegami magicznymi. Rodzina miała szersze niż dzisiaj odniesienie, obejmowała też związane z nią zwierzęta i pola uprawne. Nie przeszkadzało to we wspólnych, społecznych przedsięwzięciach, takich jak megalityczne budowle. Rządził duch miejsca i duch czasu, którym wszystko musiało być podporządkowane. Europejska nauka przez wiele lat uważała za niemożliwe, żeby neolityczne społeczeństwa stały na tak wysokim stopniu rozwoju społecznego, by wznosić wielkie kamienne budowle. Niektórzy, jak szwajcarski pisarz Erich von Däniken uważali, że impulsy do ich wznoszenia wychodziły od odwiedzających ziemię istot kosmicznych. Jest to skutek XX wiecznej wiary w postęp, który skłaniał ludzi do pogardy wobec wcześniejszych osiągnięć i umiejętności ludzi.

Na podsumowującym ten rozdział obrazie kobieta uprawia ziemię kamienną motyką. Obok niej stoi koza, jedno z pierwszych udomowionych zwierząt, w tle widzimy monolity kamiennego kręgu. Mistyczną tajemnicą w tym obrazie jest intymny związek łączący człowieka z uprawianą przez niego ziemią, towarzyszącymi w codzienności zwierzętami i reprezentującym porządek ziemi i nieba kosmicznym, kamiennym, monolitycznym kręgiem (ryc. 73).



Ryc. 73. Jan Rylke. Neolit, 54x73cm., 2023

## Rozdział 3. Starożytność

*Na żyznej glebie  
Wznosili góry  
A wokół siebie  
Budowali mury*

### **Początek w dolinach Eufratu i Tygrysu**

Starożytność od epok kamienia dzieli to samo wydarzenie, które dzieli historię od prehistorii, czyli wynalazek pisma. Tego, co było przed historią możemy się tylko domyślać. Teraz możemy się tego dowiedzieć z pierwszej ręki, bo możemy przeczytać, co ludzie w starożytności myśleli i jak to opisywali. Możemy odczytywać to, co wcześniej było dla nas tajemnicą. Pierwotne pisma analityczne, które pojedyncze piktogramy zamieniły w systemy zapisu informacji, powstały około 5 tysięcy lat temu. Wynalazek pisma był związany z rozwojem rolnictwa. Rozwinięte rolnictwo powstało w wyniku rewolucji agrarnej, w której uprawę roli powiązano ze sztucznym nawadnianiem ziemi. Woda w dolinach wielkich rzek: Eufratu i Tygrysu była rozprowadzana przez systemem kanałów. Wymagało to organizacji pracy prowadzonej w systemie scentralizowanej władzy. Bardziej skomplikowana tkanka społeczna wymagała zapisywania i przechowywania informacji, stąd wynalazek pisma. Starożytni uważali, że pismo zostało wynalezione przez bogów<sup>30</sup>, toteż musiało ewoluować z piktogramów w sposób niezauważalny. Wydaje się, że pierwszymi, którzy otworzyli tę nową epokę, byli Sumerowie. Już od zarania starożytności stykamy się z tym tajemniczym ludem. Istnieje tzw. „problem sumeryjski”. Nie wiadomo skąd się Sumerowie, otoczeni przez ludy semickie, wzięli. Ich język nie jest spokrewniony z innymi językami. Przypuszcza się, że przyszli oni z wyżyn, ponieważ budowali świątynie na sztucznych wzgórzach. Cywilizacja sumeryjska opierała się na tajemniczym związku ludzi z ziemią. Sumerowie uważali, że ich miasta wyrosły wokół miejsc świętych położonych w pobliżu rzek na wzniesieniach. Jak można wyczytać z jednej z najstarszych sumeryjskich inskrypcji: „gdy królestwo niebieskie zeszło na ziemię, rozkwitło w Eridu”<sup>31</sup>. Takie święte miejsce było przez nich wynoszone jeszcze wyżej jako ważny punkt w krajobrazie, a na szczycie takiego sztucznego wzniesienia stawiano świątynię. Początkowo była to pojedyncza platforma ze świątynią (ryc. 74), która stopniowo stawała się wielopoziomowym ostrostupem, z umieszczonym na szczycie domem boga (ryc. 75, 76). Wzniesione wokół świątyni miasto otaczały, położone na żyznych rzecznych madach, pola uprawne. Te pola były nawadniane przez system kanałów prowadzonych prostopadle do rzeki. Ortogonalny, czyli prostokątny podział ziemi uprawnej, powodował w naturalny sposób ortogonalny podział ziemi także w obrębie miasta. Tak zorganizowany teren odróżniał się od otaczającego, niezorganizowanego krajobrazu. W znaczeniu mistycznym, tak zorganizowany podział ziemi, określał odrębność obszaru, w którym panuje ład, od leżącego poza nim, obszaru chaosu. Położone w centrum takiego, uporządkowanego jak w królestwie niebieskim obszaru, wzniesienie, musiało również mieć formę uporządkowaną. Dlatego piramidy

---

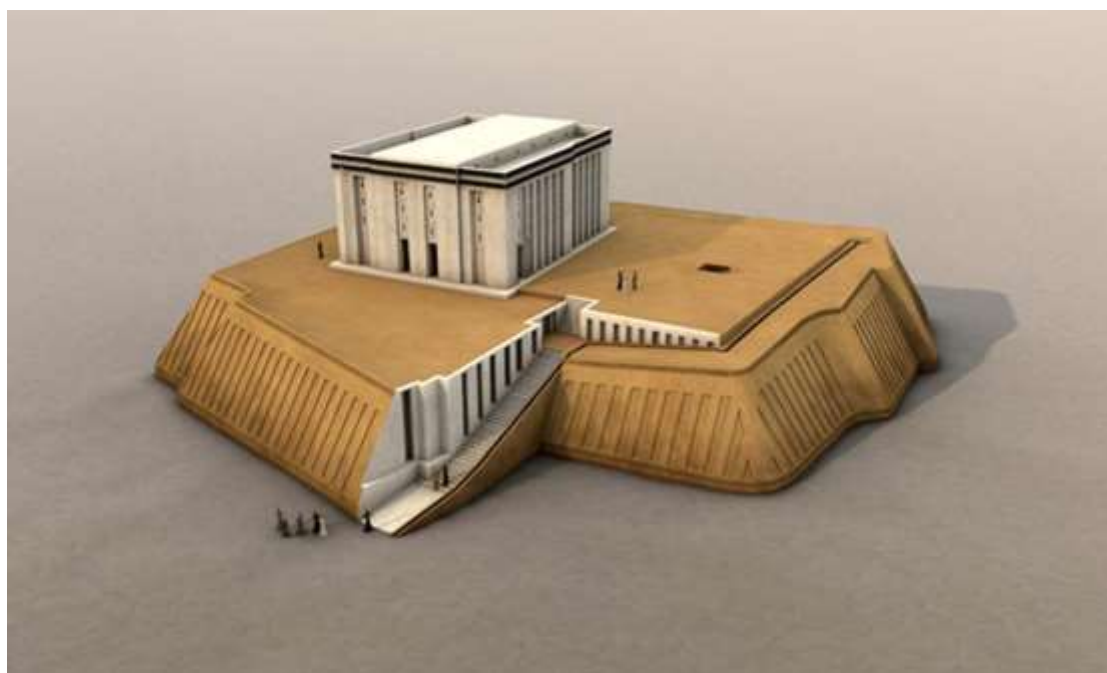
<sup>30</sup> David Diringer. Alfabet, PIW, Warszawa 1972, s. 21

<sup>31</sup> Leonardo Benevolo. Miasto w dziejach Europy, Krąg i Volumen, Warszawa 1995, s. 16



Mezopotamii i Egiptu, zamiast wcześniejszego neolitycznego wywyższenia, uformowanego w kształcie stożkowego kopca i służącego do kontaktu z bogiem, czy kopca grobowego, przybierały uporządkowaną formę ostrosłupa, który dobrze wpisywał się w prostokątny układ ulic i miejskiej zabudowy. Porządkujący krajobraz ład, identyfikowany jako mistyczny, niebiański porządek, występował jako forma harmonizująca nie tylko ziemię, ale także, żyjącą na tak uporządkowanym terenie społeczność. Ten ład utworzony w wyniku scentralizowanej władzy, czynił władcę mistycznym współpracownikiem lokalnego boga, który taką harmonię reprezentował. W efekcie, uporządkowana społeczność zajmowała uporządkowany krajobraz. Tę tradycję przejęły także współczesne ustroje totalitarne, uważające się jako mistyczne zwińczenie rozwoju ludzkiej cywilizacji. Także one wznosiły w centrach swoich miast piramidalne budowle. Taka budowla imienia Józefa Stalina została wzniesiona w Warszawie pod nazwą Pałacu Kultury i Nauki. Już nie religia, ale nauka i kultura stanowiły stopnie piramidy, które pozwalały w ten sposób wyróżnić równego bogom tyrana (ryc. 77). W paleolicie mistyczny związek świata materialnego ze światem duchowym był osiągnięty przy pomocy obdarzonego mocą wizerunku. W neolicie ten związek reprezentowały formy abstrakcyjne odwzorowujące porządek kosmiczny. W starożytności związek świata materialnego ze światem duchowym przybrał formę hierarchicznej piramidy prowadzącej od lokalnego bóstwa poprzez władcę, podległe mu ustrukturalizowane społeczeństwo aż do dołu piramidy, do zwierząt i ziemi uprawnej. Taka skomplikowana struktura wymagała w towarzyszącej jej sztuce, innej konwencji obrazowania. Konwencji, która pozwoli ukazać mistyczny porządek panujący w tym świecie. Nie mógł to być ekspresyjny realizm jak w paleolicie, czy abstrakcjonizm jak w neolicie. W ustrukturalizowanej społeczności mistycyzm przybrał formy liturgiczne, a sztuka czytelne formy konwencjonalne. Dlatego, oprócz pisma i wyniesionych nad poziomem ziemi świątyń, Sumerowie stworzyli w sztuce konwencję przedstawień fabularnych, a także konwencję pokazującą gradację ważności poszczególnych warstw społeczności. Na tak zwanym „Sztandarze z Ur” (ryc. 78), widzimy opisy czasu pokoju i czasu wojny, pokazane w ujęciach perspektywy rzędowej i perspektywy intencjonalnej. Perspektywa rzędowa pokazuje pierwszy plan u góry i następne plany umieszczone kolejno pod nim. W perspektywie intencjonalnej ważniejsze postacie są większe od postaci mniej ważnych. W połączonych perspektywach rzędowej i intencjonalnej wyższy pas pokazuje osoby ważniejsze niż pasy niższe, a osoby ważniejsze są większe od mniej ważnych. W takiej perspektywie ukazano, stworzoną przez Sumerów, hierarchiczną strukturę społeczną. Tematem przedstawień nie są już same zwierzęta jak w paleolicie, czy abstrakcyjny rysunek, jak w neolicie, ale niemal wyłącznie ludzkie postacie trzymające artefakty, które określają ich społeczne usytuowanie. Postacie są ujęte w sposób konwencjonalny. Głowa jest pokazana z profilu, ale oko w ujęciu centralnym. Podobnie tors jest ujęty centralnie, ale nogi z profilu. Powraca obrazowanie podobne w konwencji do paleolitycznych rysunków z jaskiń, ale zamiast porywającej dynamiki zaangażowanych uczestników przedstawianych zdarzeń, widzimy zapis formalny, służący przekonaniu o trwałości i niezmienności przedstawianych struktur. Jest to rysunek trochę karykaturalny, pozwalające uchwycić charakterystyczne cechy przedstawianych postaci. Ta konwencja jest kontynuowana w kolejnym ze starożytnych państw, w Egipcie. Znacznie trwalszą, bo funkcjonującą do dzisiaj jest konwencja kompozycji operującej

syntezą perspektywy rządowej z perspektywą intencjonalną. Widzimy ją w hierarchii niebiańskiej namalowanej w kościołach prawosławnych na Ikonostasie, oddzielającym przestrzeń dla wiernych od przestrzeni duchowieństwa (ryc. 79). W ikonostasie obrazy wiszą w pięciu rzędach. Są to od góry: popiersia patriarchów z Bogiem Ojcem pośrodku, popiersia Matki Boskiej i proroków, przedstawienia ważniejszych świętych, przedstawienia archaniołów i apostołów, ikony miejscowych świętych<sup>32</sup>. Ich rolę opisuje Paweł Florenski: „Przegrodę, która rozdziela dwa światy, stanowi ikonostas...Ikonostas to granica między światem widzialnym i niewidzialnym, a urzeczywistnia się owa przegroda sanktuarium, staje się dostępną świadomości dzięki owemu zespołowi świętych „obłokowi świadków”, którzy otaczają Ołtarz Boży, sferę niebieskiej chwały, aby głosić tajemnicę. Ikonostas to widzenie”<sup>33</sup>. Hierarchiczny układ porządku niebiańskiego, widziany co dzień w cerkwi, w sposób podobny jak 5 tysięcy lat wcześniej, wpływał na trwałość lokalnej hierarchii społecznej i wiązał ją z mistyczną hierarchią porządkującą świat nadprzyrodzony. Ten system został przejęty w XX wieku przez komunizm. W tym systemie, postawiono w miejsce boga, zgodnie z materializmem historycznym, ideę komunistycznego determinizmu. Był on realizowany przez monopartię, następnie przywódców tej partii, aparat partyjny, członków partii, wreszcie przez położonych u dołu hierarchicznej piramidy bezpartyjnych i na końcu, przeznaczonych do eliminacji wrogów ludu (ryc. 80). Miejsce sztuki, podobnie jak w starożytności, podlegało zasadzie, że: „Totalizm w szerszym ujęciu oznacza dyrektywę zjednoczenia porządku sztuki z materią życia – podporządkowanie prawom estetyki jak największego obszaru praktyki społecznej”<sup>34</sup>.



Ryc. 74. Biała Świątynia w Uruk, 3200p.n.Chr., rekonstrukcja

<sup>32</sup> Stefan Kozakiewicz (red.). Słownik terminologiczny sztuk pięknych, PWN, Warszawa 1969, s. 145, 146

<sup>33</sup> Paweł Florenski. Ikonostas i inne szkice, IW PAX, Warszawa 1981, s. 79

<sup>34</sup> Wojciech Tomasiak. Inżynieria dusz: literatura realizmu socrealistycznego w planie „propagandy monumentalnej”, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 38



Ryc. 75. Ziggurat w Ur, rekonstrukcja



Rys. 76. Ziggurat w Ur. 2100p.n.Chr.



Ryc. 77. Lew Rudniew. Pałac Kultury i Nauki im. Stalina, 1954, (fot. Władysław Sławny)

Jak funkcjonowało takie sumeryjskie miasto/państwo? Każde z miast posiadało lokalnego boga. W Uruk był to bóg nieba, w Ur bogini księżycy. Wcześniejsza, neolityczna siła wyższa miała, podobnie jak sztuka, charakter abstrakcyjny. Teraz ta siła została spersonalizowana pod postacią osobowych bogów, którzy zostali wywyższeni ponad świat ludzi w sposób fizyczny, przez budowę platform i którym poświęcono, wzniesione na tych platformach, świątynie. Zostali oni połączeni z władcami miast jako ich opiekunowie. Siła wyższa, z abstrakcyjnej, przenikającej świat mocy, stała się siłą bliską ludziom, uosobioną przez boga i związanego z bogiem władcą miasta. Nie było już potrzebne szamańskie przekroczenie wymiarów świata. Można było swoje sprawy załatwić osobiście w świątyni lub korzystając z pośrednictwa lokalnego władcy. Ci władcy, przenosząc się w zaświaty, mogli tam przeprowadzić towarzyszących im bliskich. Królowie, tacy jak Ennatum, władca Lagash, nie tylko powoływali się na opiekę bóstw, ale wręcz na boskie pochodzenie. Po śmierci byli chowani z towarzyszącymi im ludźmi, których zabijano w trakcie uroczystości pogrzebowych. W jednym z grobowców zmarłemu towarzyszyło, wraz z bogatym wyposażeniem grobowym, 6 żołnierzy i 68 kobiet. Chociaż nie dominują, to widoczne są jeszcze ślady wcześniejszych szamańskich wierzeń. Bogowie są wyróżnieni przez wyrastające im rogi, sytuujące ich w kontekście świata zmysłowego. Obok węża, charakterystycznego dla kultów chtonicznych, na wielu wizerunkach widnieje święte drzewo. Wcześniej pozwalały one szamanom, a teraz kapłanom, docierać do świata podziemnego i nieba.



Ryc. 78. Sztandar z Ur, strona pokojowa, 22x50cm., 2500p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 79. Ikonostas klasztoru Cocos, Rumunia, 1883-1913



Ryc. 80. Komunistyczny plakat propagandowy

Jedno z wczesnych sumeryjskich siedzib, Uruk, było wielkim miastem, liczącym 40-45 tysięcy mieszkańców. Uruk zostało założone 6 tysięcy lat temu. Istniał w nim nowy, sprawnie działający system urbanistyczny i związany z nim system społeczny. Centrum miasta tworzył kompleks świątynny Eanna, który był poświęcony bogini miłości i wojny Inannie<sup>35</sup>. Zgodnie z taką opieką, płodność i walka stały się podstawą egzystencji miasta rozwijającego się i toczącego wojny z sąsiadami. Położona w centrum miasta świątynia odnosi się do pewnej przestrzeni, tak jak szczyt piramidy do jej podstawy. Miasto otaczają mury, które są wzniesione nie tylko jako obronne fortyfikacje, ale stanowią granice społeczności miejskiej. Bramy w murach były słupami łączącymi wewnętrzną przestrzeń miasta z przestrzenią zewnętrzną. Bramy istniały już w osiedlach neolitycznych, takich jak polski Biskupin. W Babilonie brama stanowiła nie tylko graniczne przejście, ale także służyła pomiędzy przestrzenią miejską/sacrum i przestrzenią pozamiejską/profanum. Była poświęcona bogini Ishtar/Inannie. Strzegło jej, wypalone w emaliowanych ceglach wyobrażenia 575 zwierząt. Były to: węże-smoki boga Marduka, byki boga Adada i lwy bogini Ishtar. Nie był to już jak w neolicie abstrakcyjny ornament chroniący przed demonami, ale służące bogom zwierzęta. Tak jak świątynia - ziggurat pokazywała hierarchię poprzez kolejne stopnie piramidy, a „Sztandar z Ur” ukazywał, poprzez porządek perspektywy rządowej, władzę w czasie wojny i pokoju, tak ówczesna społeczność, w przeciwieństwie do społeczności neolitycznych, została podzielona na odrębne warstwy. Na szczycie hierarchii stał król – kapłan i jego rodzina, którzy byli bezpośrednio powiązani z boskim opiekunem, poniżej nich stali, składający mu daniny poddani, a najniżej pracujący fizycznie ludzie i zwierzęta. Neolityczny egalitaryzm zmienił się we wzmocnione boską sakrą jedynowładztwo. Materialnym wyrazem tego systemu były posągi przedstawiające równego bogom króla – kapłana, a uwypuklony penis świadczył o jego mocy (ryc. 81). Posągi stały się właściwie jedynymi dziełami sztuki, które pozostały z tego okresu. Gudea, władca miasta Lagasz pozostawił do dzisiaj 30 swoich pomników (ryc. 82). Jeszcze mocniejszym wyrazem jedynowładztwa był ziggurat – siedmiostopniowa piramida, bo siedem planet towarzyszyło ziemi, a postacią łączącą społeczność była osoba władcy miasta, która prowadziła ludzi zgrupowanych wokół siebie także w zaświaty. Takim królem był panujący 2700 lat p. n. Chr. Gilgamesz (ryc. 83), któremu poświęcono nie tylko pomniki, ale również poemat – pierwowzór późniejszych eposów, także wielu wątków obecnych w Biblii. Ten epos zaczynał się następująco: „Ten, który widział wszystko, który był fundamentem ziemi, który wiedział (wszystko), był mądry we wszystkich sprawach: Gilgamesz”<sup>36</sup>. Władca jednoczący państwo w jeden organizm funkcjonował także w czasach późniejszych. Orszak pogrzebowy tatarskiego chana zabijał ludzi na trasie jego przemarszu, żeby towarzyszyli mu w podróży w zaświaty. Ziggurat - wznoszona wspólnym trudem mieszkańców miasta budowla, która nie miała znaczenia utylitarnego, a wyłącznie znaczenie duchowe, jednoczyła mieszkańców, była widocznym symbolem ich

---

<sup>35</sup> Wojtek Duch. Największe miasta starożytności na przestrzeni wieków. Miały nawet milion mieszkańców, Historia.org.pl (online) <https://historia.org.pl/2023/04/16/najwieksze-miasta-starozytosci-mialy-nawet-milion-mieszkancow/> (pobrane 10.08.2023)

<sup>36</sup> Andrzej Kotowiecki. Epos o Gilgameszu a Biblia. Część Pierwsza, Pressmania, (online) <http://pressmania.pl/epos-o-gilgameszu-a-biblia-czesc-pierwsza/> (pobrane 01.08.2023)

jedności. Podobną rolę pełniły późniejsze rezerwuary świętości - ateński Akropol i gotyckie katedry średniowiecznych miast. Po Sumerach przyszli na teren Mezopotamii kolejni, semicki już władcy: Akadyjczycy, Babilończycy i Asyryjczycy. Jednoczyli oni miasta w duże organizmy państwowe, ale sztuka na tym terenie pozostała, tak jak pismo, podobna do sumeryjskich wzorów. Nawet ogrody wznoszono na tarasach w hierarchicznych układach. Tylko płaskorzeźby niósł bardziej okrutne przekazy (ryc. 84), a władcy wyglądali na brutalniejszych (ryc. 85). Pozostała mistyczna relacja pomiędzy bogiem i władcą. Pozostali mieszkańcy tych wczesnych imperiów zostali z tym układem połączeni jednostronną relacją podległości. Nie była ta podległość tylko zjawiskiem historycznym. Przewijała się we wszystkich czasach, szczególnie w takich, w których dominowały tyranie. W XIX i w XX wieku podobna relacja podległości istniejąca pomiędzy robotnikiem, pracą i kapitałem stała u podstaw konfliktów społecznych i międzynarodowych. Próba wskazania mistycznej siły stojącej za pracą była za uważalna w sztuce z tego okresu społecznych konfliktów. Jest to widoczne zarówno w Anglii (ryc. 86), w Polsce (ryc. 87) jak i w radzieckiej Rosji (ryc. 88).



Ryc. 81. Statuetka króla-kapłana, okres Uruk, 30,5x10,4cm., 3300p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 82. Posąg Gudei I, poświęcony bogu Ningiszidzie, 46x22cm., 2120p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 83. Statua Gilgamesza 8w.p.n.Chr., Muzeum Państwowe, Berlin



Ryc. 84. Demon pomiędzy świętymi drzewami. Asyria, 215x211 cm., 883 p.n.Chr., Muzeum Brooklynu, Nowy Jork



Ryc. 85. Polowanie asyryjskiego władcy Aszurbanipala na lwa, 7 w.p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 86. Ford Madox Brown. Praca, 137x197 cm., 1865, Galeria Sztuki, Manchester



Ryc. 87. Stanisław Szukalski, Górnik, 1939, elewacja Muzeum Śląskiego w Katowicach,



Ryc. 88. Wiera Muchina. Robotnik i kotłochóznica, 25m., 1937, Centrum Wystawowe, Moskwa

W sposób podobny do hierarchicznego społeczeństwa widziano strukturę panteonu bogów. Początkowo każde miasto miało swojego własnego boga opiekuńczego. Stopniowo, w miarę jednoczenia miast w większe organizmy, niebiański panteon łączył się i przybierał strukturę hierarchiczną. W końcu, w czasach babilońskich, wyłonił się główny bóg Marduk i dla niego wzniesiono najwyższą w Babilonie piramidę świętą. Była to Etemenanki, czyli po sumeryjsku: „świątynia założenia nieba i ziemi”. Świątynne piramidy stały się wyróżnikiem miejsca świętego w całym starożytnym świecie. Nie były na tym etapie cywilizacyjnym budowlami wyjątkowymi, istniejącymi tylko w Mezopotamii. Występowały zarówno w prekolumbijskiej Ameryce, jak i w Indiach (ryc. 89). Jak pisał Joseph Campbell: „(piramida) ma cztery boki... Gdy jesteś na dole, na niższych poziomach tej piramidy, znajdziesz się po jednej albo drugiej jej stronie.



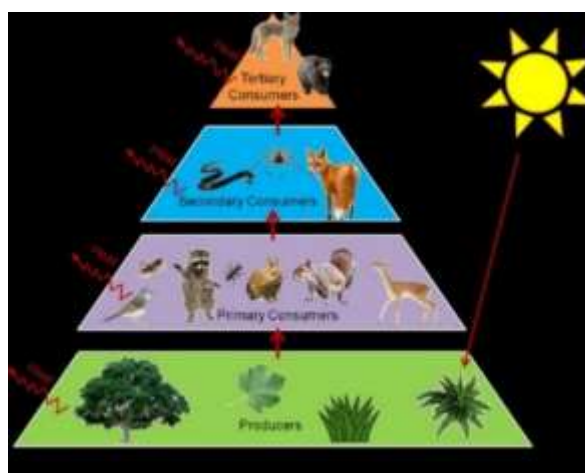
Jeżeli jednak wdrapiasz się na jej wierzchołek, wszystkie punkty się zbiegają i tam właśnie otwiera się oko Boga”<sup>37</sup>. Campbell pisał o piramidzie na banknocie amerykańskiej. Tam piramida, według masonów świątynia szatana, jest kontrolowana przez umieszczone nad nią boskie oko opatrności. Ta piramida stała się dzięki dolarowym banknotom, znanym na całym świecie, trzymanym w różnych dłoniach, symbolem założycielskim amerykańskiej demokracji (ryc. 90). Dzisiaj taka piramida stała się symbolem zależności ekologicznych i nazywa się piramidą ekologiczną. Jest mistycznym symbolem związków zachodzących w ekosystemie naszej planety (ryc. 91).



Ryc. 89. Gopura świątyni Virupaksha, Indie, Xw.



Ryc. 90. Piramida na amerykańskim banknocie



Ryc. 91. Gayathri N S. Piramida ekologiczna

<sup>37</sup> Joseph Campbell. Potęga mitu. Signum, Kraków 1994, s. 53

Oprócz głównego boga i podległego mu panteonu lokalnych bogów, podobnie jak wcześniej w neolicie, istniały zastępy pomniejszych półbogów i demonów pochodzących jeszcze z czasów kultów szamańskich. W miarę wzrostu starożytnych imperiów centralny bóg stawał się ideą odległą od codzienności, podobnie jak dwór władcy. Następował powrót do wcześniejszych wierzeń w duchy. Często występowały one pod postacią chimery, łączących cechy różnych zwierząt. Ważną rolę odgrywał też wizerunek archetypicznego świętego drzewa. Wizerunki demonów i świętych drzew zaczynały występować częściej. Spójny hierarchiczny układ zaczął się rozpadać. Jak powiedział starotestamentowy Bóg o budujących wieży Babel: „Są oni jednym ludem i wszyscy mają jedną mowę, i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem w przyszłości nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić. Zejdźmy więc i pomieszajmy tam ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego!” Biblijna opowieść o wieży Babel jako mistyczny symbol pychy i upadku starożytnych, ale i współczesnych imperiów, stała się motywem w sztuce obecnym do czasów współczesnych. Motywem, który pokazuje konflikt pomiędzy ładem i chaosem. Można było zobaczyć aktualność tego konfliktu w wypadku targanej wojnami religijnymi i toczącej walki z Hiszpanią Holandii, a także Polski, wkraczającej do Unii Europejskiej (ryc. 92, 93). W 2021 roku w Ameryce, chrześcijańscy kreacjoniści wybudowali park tematyczny, w którym, obok Arki Noego, postawiono dioramę przedstawiającą budowę Wieży Babel (ryc. 94).

Jedynym tematem przedstawień w sztuce Mezopotamii był władca i jego sukcesy. Władca jako boży pomazaniec był przedstawiany jako funkcja sprawowania władzy, a nie jako człowiek. Był dla swoich poddanych jedynym rozdawcą łask spływających z nieba, ale też ziemskich łask. Stąd niezmienny jest przez stulecia, jednakowy sposób jego przedstawiania. Trochę jak to jest we współczesnym kościele. Obraz powinien być przedmiotem dewocji a nie indywidualną wizją artysty. Wątek mistyczny, który się wtedy ukształtował miał się odnosić do religii. Nie powinien występować w obiekcie sztuki w sposób jednostkowy i niepowtarzalny. Wizerunek religijny powinien, jak piktoqram stanowić określony zapis mistycznego przeżycia. Współczesnym przykładem tworzenia kanonu religijnego wizerunku może być obraz Chrystusa miłosiernego, namalowanego na podstawie wizji świętej Faustyny<sup>38</sup>. Pierwszy wizerunek uznała ona za nieprecyzyjny (ryc. 95), stąd powstał drugi wizerunek, utworzony już po jej śmierci i najbardziej popularny (ryc. 96), wreszcie trzeci z wizerunków został przez Główną Komisję

---

<sup>38</sup> „Miało to miejsce w dniu 22 lutego w 1931 roku w Płocku: Wieczorem, kiedy byłam w celi, ujrzałam Pana Jezusa ubranego w szacie białej. Jedną ręką wzniesioną do błogostawieństwa, a druga dotykała szaty na piersiach. Z uchylenia szaty na piersiach wychodziły dwa wielkie promienie, jeden czerwony, a drugi biały. W milczeniu wpatrywałam się w Pana, dusza moja była przejęta bojaźnią, ale i radością wielką. Po chwili powiedział mi Jezus: Wymaluj obraz według rysunku, który widzisz z podpisem: Jezu, ufam Tobie! Pragnę, aby ten obraz czczono najpierw w kaplicy waszej i na całym świecie. Obiecuję, że dusza, która czcić będzie ten obraz, nie zginie. Obiecuję także, już tu na ziemi zwycięstwo nad nieprzyjaciółmi, a szczególnie w godzinę śmierci. Ja sam bronić jej będę jako swej chwały”; za: Barbara Cichońska. Historia trzech obrazów Jezusa Miłosiernego autorstwa Ludomira Ślendrańskiego, Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego, 14, 2008, s. 7-30

Episkopatu zatwierdzony do publicznego kultu (ryc. 97). Ten kanon został stworzony współcześnie, w czasie, kiedy był ceniony indywidualizm artysty. W starożytności ten indywidualizm i jakość artystyczna dzieła nie były najistotniejsze, wynikały z postępu technologicznego, były wynikiem procesu nauczania rzemiosła i doskonalenia kanonu przedstawień. Niższa jakość wykonania cechowała ośrodki prowincjonalne i była odbierana jako cywilizacyjne opóźnienie. Ten okres w sztuce dobrze charakteryzują przytoczone we wstępie słowa Aloisa Riegla, że treść dzieła plastycznego określa poezja lub religia. W tym wypadku religia spleciona w sposób nierozzerwalny z władzą.



Ryc. 92. Joos de Momper II, Frans Francken II. Wieża Babel, 175x249, 1615, Muzeum Starych Mistrzów, Koninklijke



Ryc. 93. Wiesław Kruczkowski. Wieża Babel, akryl, olej, 100x100cm, 2004



Ryc. 94. Diorama wieży Babel, 2021, Spotkanie z Arką, Williamstown



Ryc. 95. Eugeniusz Kazimirowski, Obraz Jezusa Miłosiernego, 1934, Sanktuarium Miłosierdzia Bożego, Wilno



Ryc. 96. Adolf Hyła. Jezus Miłosierny, 1944, Sanktuarium Bożego Miłosierdzia Kraków-Łagiewniki



Ryc. 97. Ludomir Ślodziński, Obraz Jezusa Miłosiernego, 1954, Bazylika katedralna, Białystok

### Dolina Nilu

Sumerowie dali pierwszy impuls do rozwoju starożytnych cywilizacji, ale miejsce, gdzie cywilizacja rozwinęła się najpełniej, była dolina Nilu. Ciągająca się wzdłuż rzeki dolina o szerokości 25 kilometrów była otoczona pustyniami i tworzyła zwarty i jednolity ekosystem. Leżące nad Nilem wioski szybko się zjednoczyły w dwa państwa: Górny Egipt i Dolny Egipt. Górny Egipt obejmował dolinę Nilu, a Dolny Egipt jego deltę. Oba państwa zostały połączone w jeden organizm przez faraona Menesa (Narmera) już w 3100 roku p.n.Chr. Te działania upamiętniła tzw. Paleta Narmera (ryc. 98), złożona po zwycięstwie w formie wota w świątyni w Hierakonpolis. Widzimy na niej przedstawienie wątku fabularnego analogicznie jak miało to miejsce w Mezopotamii. Głowy, biodra i nogi występujących postaci są przedstawione z profilu, tors z przodu. Zwycięstwo nad Dolnym Egiptem pokazano jak u Sumerów, przy pomocy perspektywy rzędowej, połączonej z perspektywą intencjonalną. Bogowie zostali przedstawieni pod postaciami zwierząt. Każdy kolejny faraon był identyfikowany z bogiem Horusem - sokołem, a po śmierci zespał się z jego ojcem Ozyrysem. Faraon stawał się w ten sposób po śmierci bogiem zbiorowym, obejmującym wszystkich swoich poprzedników na tronie i prowadzącym swój lud po śmierci do Ozyrysa. Dynastie faraonów były uważane w związku z tym za odmienną od ludzi rasę istot o boskim charakterze. Stąd częste w ich obrębie związki kazirodzkie. Świątynia na szczycie piramidy stała się w tej sytuacji zbędna. Wystarczyła sama piramida nad grobem króla – boga, który poprowadzi swój lud w

zaświaty. Został postawiony kolejny krok. Ziemska hierarchia nie była tylko powiązana z bogiem, została z nim zespolona.



Ryc. 98. Paleta Narmera, 64x42cm., 3100p.n.Chr., Muzeum Egipskie, Kair

Motyw zmarłego wodza prowadzącego swój lud po śmierci odżył w XX wieku, kiedy, po upadku feudalnego porządku i powstaniu państw narodowych, powrócono do idei równego bogom wodza, który po śmierci dalej będzie prowadził swój lud. Rozpoczęły ten nurt komunistyczne władze Związku Radzieckiego, tworząc kult zjednoczonego z wiecznie panującą partią wodza – Lenina. Jak pisał bard komunizmu Władimir Majakowski w poemacie o Leninie: „Partia - to ręka milionopalcza, w jedną miążdzącą pięść zaciśnięta. Jednostka - zerem, jednostka – bzdurą...Partia i Lenin - bliźnięta-bracia”. Po śmierci Lenina zbudowano mauzoleum, w którym na wzór faraona umieszczono zabalsamowane zwłoki przywódcy partii komunistycznej. Pierwotne, jeszcze drewniane mauzoleum, zaprojektowane przez Aleksieja Wiktorowicza Szczusiewa, zostało wzniesione na Placu Czerwonym, głównym moskiewskim placu w 1924 roku i było wzorowane na pierwszej piramidzie egipskiej faraona Dżosera (ryc. 99, 100). Mauzoleum następnie rozbudowano; przez pewien czas mieściło również zabalsamowane zwłoki kolejnego komunistycznego przywódcy, Józefa Stalina. Mauzoleum Lenina istnieje do dzisiaj (ryc. 101). Na wzór niego powstały po II Wojnie Światowej azjatyckie mauzolea z zabalsamowanymi ciałami komunistycznych przywódców: Chin - Mao Zedonga na głównym placu Pekinu Tiananmen (ryc. 102), Północnej Korei - Kim Ir Sena (ryc. 103) i Wietnamu - Hồ Chí Minha na placu Ba Dinh w Hanoi (ryc. 104). Poprzez stworzenie komunistycznych partii, odejście od religii i deifikację przywódców tych

partii, starano się odtworzyć ducha pierwotnej wspólnoty, prowadzonej także po śmierci, przez jej przywódców. W Niemczech podobną inicjatywę podjął przywódca/führer partii, tym razem nie komunistycznej, ale narodowo socjalistycznej. Był to Adolf Hitler, który na początku swojego panowania zbudował w 1934 roku, koło Olsztyńka, w formie średniowiecznej twierdzy, mauzoleum marszałka z I Wojny Światowej Paula von Hindenburga (ryc. 105). Jako nacjonalista w mniejszym stopniu odwoływał się do partii, w większym stopniu do państwa – tysiącletniej, niemieckiej rzeszy.



Ryc. 99. Imhotep. Piramida Dżosera, Sakkara, 2700p.n.Chr.



Ryc. 100. Aleksiej Szczusiew. Mauzoleum Lenina, Moskwa, 1924



Ryc. 101. Mauzoleum Lenina i Stalina, Moskwa.



Ryc. 102. Mauzoleum Mao Zedonga, 1977, Pekin



Ryc. 103. Mauzoleum Kim Ir Sena, 1976, Pjongjangu



Ryc. 104. Mauzoleum Ho Chi Minha, 1975, Hanoi



Ryc. 105. Pogrzeb Hindenburga w Olsztynku, 1934

Nie tylko polityczne przywództwo, które było tworzone na wzór religijno-politycznego przywództwa egipskich faraonów, odżyło w XX wieku. Upowszechnienie, dzięki odczytaniu starożytnych egipskich rękopisów, dawnych koncepcji religijnych, spowodowało także przewartościowanie w sferze religii. W 1933 roku holenderski egiptolog i historyk religii Gerardus van der Leeuw opublikował w języku niemieckim: „Fenomenologię religii”. Uważał on, że we wczesnych starożytnych religiach podmiotem czci nie był bóg, lecz moc, która się mogła objawiać znacznie szerzej, nie tylko w istotach niebiańskich, ale też na ziemi<sup>39</sup>. W tej konstrukcji przenikała ona świat, objawiając się z różną mocą, tworząc strukturę hierarchiczną, w której faraon był przenikniętym mocą łącznikiem pomiędzy światem bogów i światem ludzi (ryc. 106). Widzimy to na Palecie Narmera, gdzie jeńcom obcięto nie tylko głowy, ale również penisy, uważane w starożytności za źródło mocy. Uznanie penisa za źródło mocy funkcjonowało w całej starożytności. Jako symboliczne penisy stawiano obeliski na placach, właściwie aż do czasów współczesnych. Taki obelisk stoi dzisiaj także przed katedrą św. Piotra w Rzymie. Przy greckich drogach dla ochrony podróżnych stawiano ozdabiane penisami hermy – uproszczone wizerunki Hermesa, opiekuna podróżnych. Rzymscy żołnierze na murach obronnych, których strzegli, dla większej ich obronnej mocy rzeźbili penisy. Koncepcja abstrakcyjnej mocy nie znikła wraz ze starożytnością. Po upadku porządku feudalnego próbowano w XX wieku, zorganizować według nowych zasad społeczności, które zostały pozbawione tradycyjnej struktury. Opierano się przy tym na abstrakcyjnych pojęciach rasy, narodu czy klasy. Przyjęcie w tym celu, jako społecznego spoiwa, pojęcia mocy, uznano za koncepcję najatrakcyjniejszą. Skłoniło to, antyreligijnie nastawionych przywódców z ubiegłego wieku, do wykorzystania, opartego na mocy, starożytnego zwyczaju religijnego. Jeszcze pod koniec XIX wieku niemiecki filozof Fryderyk Nietzsche zamienił pojęcie Boga na pojęcie Woli Mocy (Wille zur Macht) i stwierdził: „Mówiąc wprost, zmiany w świecie wynikają z działania woli mocy stanowiącej jego zasadę oraz świat jest wolą mocy, co czyni z niej pewną postać bytu”<sup>40</sup> oraz: „Winniśmy być zwierciadłem bytu: jesteśmy bogiem w pomniejszeniu”<sup>41</sup>. Niemiecki filozof twierdził, że wola

<sup>39</sup> Gerardus van der Leeuw. Fenomenologia religii, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 57-78

<sup>40</sup> Paweł Pałasiński. Pojęcie woli mocy Fryderyka Nietzschego, Rocznik Filozoficzny Ignatianum XXII / 1 (2016), s. 254-269, s. 262

<sup>41</sup> Ibidem, s. 261

mocy określa podstawową przyczynę wszelkich procesów zachodzących w przyrodzie, szczególnie dotyczących podstawy życia i woli życia. To pozwoliło na stworzenie świata pozbawionego religii, w którym zamiast Boga przejawia się tajemnicza moc. Tą ideę podchwycili komuniści, zaczynając swój manifest od słów: „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”<sup>42</sup>. Opierając się na tych koncepcjach, Adolf Hitler wysunął w 1925 roku państwowotwórczą myśl polityczną, proponując w swoim dziele „Mein Kampf”<sup>43</sup> stworzenie państwa o charakterze totalitarnym. Państwa opierającego się na zasadzie wodzostwa i tworzącego sztywną stratyfikację społeczeństwa. Upadek nazizmu i komunizmu zakończył ten okres, ale pod koniec XX wieku w zsekularyzowanym społeczeństwie Zachodu odżyła koncepcja bezosobowej mocy. Mocy przenikającej kosmos i stanowiącej o sile jednostek. Ta moc, zawarta w pozdrowieniu: „niech moc będzie z tobą” znalazła odwzorowanie w serii filmowych „Gwiezdnych wojen” z ich obdarzonymi mocą, walczącymi świetlnymi mieczami, bohaterami (ryc. 107). Seria Wojen Gwiezdnych stała się tak popularna, że na jej kanwie wykonałem jako Lord Vader kilka performance, między innymi w Poznaniu na wystawie „Kultura niezależna 25 lat później” (ryc. 108).



Ryc. 106. Ramzes II w bitwie pod Kadesz, Abu Simbel, 1274p.n.Chr.

<sup>42</sup> Karol Marks i Fryderyk Engels. Manifest Partii Komunistycznej, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007, s. 3

<sup>43</sup> Adolf Hitler. Mein Kampf. Die nazionalische bewegung, Verlag Franz Eher Nachfolger, München 1925





Ryc. 107. Lord Vader w filmie George Lucasa. Star Wars, 1977



Ryc. 108. Jan Rylke. Performance imperium kontratakuje, Galeria U Jezuitów, Poznań, 2009, (fot. Erazm Ciołek)

Jeżeli faraon był bogiem, to śmierć nie oznaczała końca jego istnienia, ale oznaczała przejście do świata istniejącego poza grobem. Jeżeli razem z faraonem miała przechodzić w zaświaty cała społeczność Egiptu, to nagrobek musiał być ogromny i powinien mieć kształt piramidy odwzorowujący hierarchiczny status tego społeczeństwa. To przejście było pełne niebezpieczeństw, nie każdy mógł osiągnąć w trakcie przejścia sukces, toteż w piramidach zostały zapisane tak zwane „Teksty Piramid”. Stanowiły one przewodnik dla faraona co do właściwego postępowania w trakcie przechodzenia w zaświaty. Stopniowo wiara w rolę faraona przy przejściu do świata zmarłych stała i Egipcjanie, w miarę posiadanych środków, zaczęli budować własne grobowce, żeby osiągnąć, przy odchodzeniu w zaświaty indywidualny sukces. Pomocą w tym przejściu były, wzorowane na „Tekstach Piramid”, „Księgi Umarłych”, zawierające informacje, jakie zachowania i odpowiedzi są, dla osiągnięcia po śmierci sukcesu, najważniejsze. Choć były pisane według ogólnego schematu, cechowały się pewnym indywidualizmem, ponieważ dotyczyły konkretnych ludzi z różnych zawodów i z różnych sfer społecznych, i indywidualne zasługi miały im pomagać w dostaniu się w zaświaty (ryc. 109). Oprócz „Księgi Umarłych”, groby wyposażano w potrzebne w zaświatach zminiaturyzowane udogodnienia, takie, jak służba, ogrody i łodzie (ryc. 110). Zachowane w grobowych przekazach obszerniejsze ogrody symbolizowały egipski świat. W tym świecie sadzawka reprezentowała Nil, a rosnące wokół rośliny, dolinę Nilu. W tych wędrówkach zmarłym nie towarzyszyli ludzie zabici w ceremoniach pogrzebowych. Funkcjonowała tu magia sympatyczna, w której podobne reprezentuje podobne. Postulowano się w grobowych ceremoniach rysunkami, figurkami i modelami. W zaświatach również obowiązywała hierarchia. Towarzyszące zmarłym przedmioty, oprócz tego, że ich wykonanie cechowała różna jakość, były wykonane z różnych materiałów. Grobowiec faraona był wypełniony przedmiotami ze złota, co zapewniało mu w zaświatach najwyższy status materialny.

Przejmujący jest lęk tych władców przed śmiercią. W starożytności władca osiągał status równy bogom, a umierał jak najędzniejszy z poddanych. Stąd żądza pokazania, że utrzymuje on władzę także po śmierci. Jak powiedział mi biskup z Białorusi, oglądając mój obraz: „Spowiedź” (ryc. 111), komunistyczny przywódca radzieckiej Rosji Józef Stalin odbył, przed swoją śmiercią, wielogodzinną spowiedź. Widzimy, że ten lęk władców przed śmiercią, nie był charakterystyczny tylko dla Egiptu. Pierwszy cesarz zjednoczonych Chin stworzył całą armię z terrakoty, żeby mu towarzyszyła po śmierci i służyła do walk w życiu pozagrobowym (ryc. 112).



Ryc. 109. Hunefer. Księga zmarłych, 40x550cm., 1250p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 110. Ogródek pogrzebowy,  
84,4x42,5x39,5cm., 1975p.n.Chr.,  
Muzeum Metropolitalne, Nowy Jork



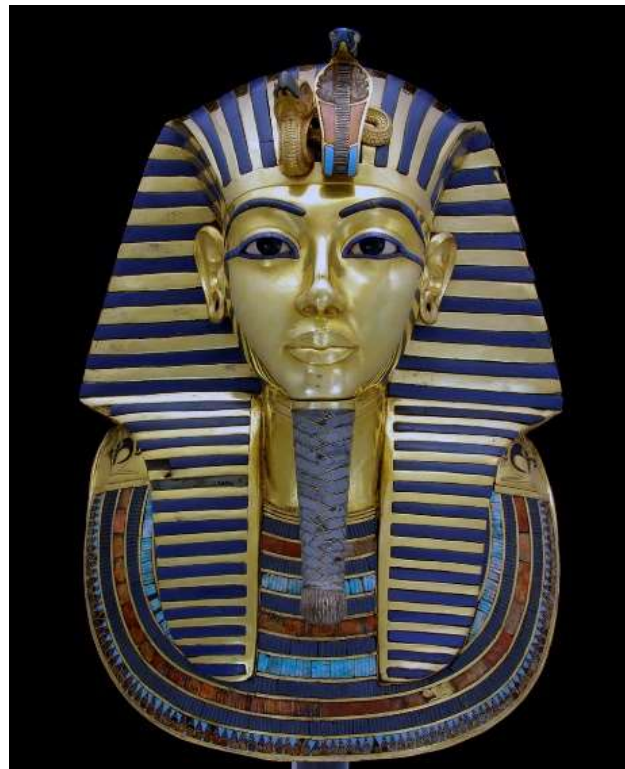
Ryc. 111. Jan Rylke. Spowiedź,  
100x80cm., 2015



Ryc. 112. Terakotowa armia pierwszego chińskiego cesarza Qin, 210p.n.Chr., Xi'an

W postępowaniu przy przechodzeniu w zaświaty obowiązywała ścisła konwencja, nie tylko dotycząca samego procesu towarzyszącego umieraniu, ale także konwencja formalna w obrębie sztuki sepulkralnej. Wiązały się z tym pewne problemy. W sztuce egipskiej obowiązywał kanon przedstawiania postaci obowiązujący przede wszystkim najdostojniejszych Egipcjan. Stąd na przykład wizerunek faraona Tutenchamona na sarkofagu nie przypomina twarzy odtworzonej z jego zmumifikowanej głowy (ryc. 113). Wizerunki dostojników egipskich, podobnie jak ich zindywidualizowane Księgi Umarłych, nie musiały ściśle przestrzegać obowiązującego kanonu, mogły po raz pierwszy oddawać prawdę psychologiczną portretowanej postaci (ryc. 114). Kanon przedstawień faraona był ściśle przestrzegany, bo był bezpośrednio związany z dogmatami

religii egipskiej. Gdy faraon Echnaton zamienił dotychczasowe dogmaty religijne na kult słońca, kazał swoje wizerunki przedstawiać inaczej, nie w sposób zgodny z kanonem, ale odwzorowujący jego rzeczywiste rysy w sposób wręcz karykaturalny (ryc. 115). Dla swojej żony Nefertiti kazał stworzyć nowy kanon piękna zapisany w rysach jej rzeźbionej głowy. Zamiar ten został tak dobrze zrealizowany, że jako ideał kobiecej urody funkcjonuje jej wizerunek do dzisiaj (ryc. 116). Kanon miał świadczyć o tym, że poprzez wizerunek nie zwracamy się do konkretnego faraona, ale poprzez niego także do faraonów poprzednich i do zjednoczonego z nimi boga. Faraon Echnaton, poprzez swój karykaturalny wizerunek przerywał ten ciąg. Mówił - Ja to ja - zwracajcie się bezpośrednio do boga ucieleśnionego w słońcu. Jego żona tworzy też odrębny kanon. Ma być ponadczasowym symbolem piękna. Kanon obowiązywał przedstawienie faraona, ale egipscy rzemieślnicy posługiwali się w nim w swojej pracy powszechnie, modyfikując go w miarę wymagań zleceniodawcy. Już nie faraon, ale dostojnik w swoim wizerunku musiał odejść od kanonu, bo ten przysługiwał faraonowi. Pragnął zawrzeć swoje jednostkowe, przejawiające się rysach twarzy doświadczenie. Widzimy, że kanon, pozwalający na osiągnięcie wysokiego poziomu artystycznego/rzemieślniczego sztuki egipskiej stał się, w wyniku zachodzących w Egipcie zmian, przeszkodą w rozwoju sztuki. Stracił swoją mistyczną podbudowę i podobnie jak w Mezopotamii, stał się formalnym produktem, który ambitni twórcy próbowali zmienić. Próbowali odejść od schematyzmu w stronę indywidualizmu.



Ryc. 113. Wygląd faraona Tutenchamona według mumii i jego wizerunek na sarkofagu, 1325p.n.Chr.



Ryc. 114. Portret, 200p.n.Chr., Muzeum Gulbenkiana, Lizbona



Ryc. 115. Profil faraona Echnatona  
1345p.n.Chr., Stare Muzeum, Berlin



Ryc. 116. Totmes. Nefertiti,  
1345p.n.Chr., Nowe Muzeum, Berlin

Ponieważ piramida była nagrobnym kurhanem faraona, nie można było w Egipcie stawiać piramid świątynnych. Stawiano je powszechnie w innych starożytnych państwach: w Mezopotamii, Ameryce czy Azji (ryc. 117, 118). W egipskim Nowym Państwie, po herezji Echnatona i przerwaniu ciągłości boskiej sukcesji, już nie faraon, do którego modlono się w świątyniach grobowych, ale Amon, bóg urodzaju, stał się bogiem wymagającym świątyni. Egipcjanie pionowy, charakterystyczny dla Mezopotamii i Mezooameryki, piramidalny i hierarchiczny układ świątynny, zmienili na poziomy, który nie przypominał już piramid dawnych faraonów. Świątynne platformy sytuowano już nie poprzez ich pionowe spiętrzanie, ale jedna za drugą, amfiteatralnie, z sanktuarium umieszczonym nie na szczycie, ale na końcu świątyni. Każda kolejna część świątyni była, tak jak wznoszące się platformy piramid, coraz bardziej elitarna (ryc. 119). Teraz oś pionowa nie biegła w górę jako sięgająca nieba „axis mundi”, ale przekształciła się w oś poziomą, biegnącą od Nilu w kierunku pustyni, tradycyjnego miejsca przebywania egipskich bogów. W położonym w żyznej dolinie Nilu Egipcie, w którym komunikacja opierała się na nurcie płynącej wody, taka dążąca do celu oś stanowiła obraz naturalnego porządku. Ta innowacja, oparta na poziomej osi, upowszechniła się i następnie, powstające w różnych czasach świątynie, wykorzystywały ją w innych miejscach i w innych religiach. Przykładem kościoły katolickie, w których obowiązuje hierarchiczna kolejność od placu przed kościołem, kruchty, nawy dla wiernych, prezbiterium dla kapłanów do tabernakulum z przenajświętszym sakramentem. Nieco inaczej została zbudowana Świątynia Jerozolimska, położona pomiędzy Mezopotamią i Egiptem. Stanowiła ona etap pośredni, połączenie świątyni babilońskiej i egipskiej, reprezentując spleciony typ, łączący oś pionową świątynnego wzgórza, z osią poziomą samej świątyni. W tej poziomej osi występowały kolejno poszczególne dziedzińce: Dziedziniec Gojów, Dziedziniec Kobiet, Dziedziniec Izraelitów, Dziedziniec Kapłanów i sanktuarium z Arką Przymierza, do którego miał dostęp raz w roku tylko sam arcykapłan<sup>44</sup> (ryc. 120).

Tak, jak pierwotne języki wywodziły słowa z określeń części ludzkiego ciała, tak z ludzkiej, wynikającej z budowy ciała psychologii, wynika, że lepsze jest wyżej, a przyszłość znajduje się przed nami. Idąc pod górę wznosimy się w hierarchii, a idąc przed siebie, dążymy do celu. W kolejnych, później powstających świątyniach, podobnie jak w Świątyni Jerozolimskiej, połączono te wartości, ale już w innym porządku formalnym. W Indiach piramidalna wieża z osią pionową wieńczyła świątynię zbudowaną wzdłuż osi poziomej (ryc. 121). W Europie były to, dominujące nad bryłą kościoła, wieże kościelne (ryc. 122). Piramida – symbol trwania, ale też stagnacji, została zastąpiona lub uzupełniona w tych sytuacjach, dynamicznym układem liniowym. Taki układ operował symetrią, już nie abstrakcyjną, czterostronną, jak w mandalach, czy w piramidach, ale symetrią osiową, taką jaka występuje w anatomicznej budowie u ludzi i zwierząt. Wpisane w te budowle symetrie były wyrazem porządku geometrycznego, przeciwstawionemu panującemu w przyrodzie porządkowi niegeometrycznemu. Odbierano w ten sposób naturze atrybuty boskości i wprowadzano element boskości do uporządkowanego świata ludzi.

---

<sup>44</sup> Carl S. Ehrlich. Judaizm, w: Michael D. Coogan., Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999, s. 41



Ryc. 117. Świątynia inskrypcji w Palenque, 683



Ryc. 118. Świątynia w Koh Ker, 940



Ryc. 119. Świątynia Amona, 1250p.n.Chr., Karnak



Ryc. 120. Rekonstrukcja Świątyni Jerozolimskiej, 10p.n.Chr.



Ryc. 121. Świątynia Jagannath, 1112, Puri



Ryc. 122. Katedra w Durham, 1133

### Pismo i obraz

Starożytność, u podstawy której leżał wynalazek pisma, traktowała pismo jako nieodłączny element sztuki. Pismo towarzyszyło budowlom, obrazom i rzeźbom. Inskrypcja z Behistunu, wryta na skale 100 metrów nad ziemią, sławiąca króla perskiego Dariusza, nie była z ziemi czytelna (ryc. 123). Nie wiemy, czy była skierowana do bogów, czy do przyszłych pokoleń, ale dotrwała aż do naszych czasów i mogła być przez nas odczytana. Zarówno rzeźbom, jak malowidłom z Sumeru i Egiptu, towarzyszyły inskrypcje. W Chinach, gdzie tradycja starożytnego imperium trwała do czasów nowożytnych, obrazom towarzyszyły i towarzyszą kaligraficznie opracowane wiersze, tworząc tak

zwaną potrójną doskonałość<sup>45</sup>: obrazu, wiersza i jego zapisu (ryc. 124). Mamy w tym wypadku trzy, składające się na obraz, warstwy. Pierwszą warstwą jest sam wizerunek, łącznie z jego emocjonalnym zapisem. Drugą warstwą jest tekst napisany pismem ideograficznym, w którym każdy znak pisma stanowi swoisty, abstrakcyjny obrazek. Trzecią warstwą jest kaligrafia, czyli sposób napisania znaku, który wpływa na jego odczytanie. Pomiedzy tymi warstwami kryją się niedopowiedziane, przekazywane kontekstualnie, znaczenia. Dopiero wtedy takie dzieła uznawano za właściwy, kompletny przekaz. Przy piśmie alfabetycznym ludzkim postaciom odwzorowanym w kanonie przedstawień rzeźbiarskich i malarskich towarzyszyły elementy ludzkiej mowy w konwencji przyjętej do zapisu tekstowego. Tutaj każdej literze towarzyszył właściwy odpowiednik dźwiękowy. W tym wypadku obraz składa się z harmonii form i barw, natomiast tekst z harmonii i rytmu dźwięków. Święty Augustyn był zaskoczony widząc świętego Ambrożego, który czytał tekst, poruszając tylko wargami i nie wypowiadając głośno wyrazów czytanego tekstu. W starożytności teksty czytano głośno i ich linia melodyczna była zharmonizowana z obrazem. Wyrzeźbiony na Partenonie Fryz Panatenajski przedstawiał procesję idącą w rytm muzyki, którą współcześnie można odtworzyć z tanecznych pozycji idących postaci (ryc. 125). W średniowieczu, kiedy próbowano w sposób kompletny przekazać myśli zawarte w Piśmie Świętym, powrócono do tej formy przekazu. Księgi były bogato ilustrowane, a obrazom towarzyszyły stosowne teksty (ryc. 126).



Ryc. 123. Odczytywanie inskrypcji z Behistanu, 518p.n.Chr.

Wprowadzone w XX wieku nowe media zrodziły koncepcję, że każde kolejne, dodane do stworzenia dzieła medium wzbogaca je o dodatkową wartość. Postuję się jako przykładem jedną z moich prac. Najważniejszą z warstw tej pracy była instalacja

---

<sup>45</sup> Adina Zemanek. Wprowadzenie, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków, s. XIII



artystyczna wykonana z alkoholu, który został samodzielnie wydestylowany z domowego wina owocowego. Na bazie tej instalacji został przeprowadzony performance, a właściwie happening, wykonany wraz z uczestnikami w niezależnej galerii „Calipso” Waldka Petryka. Dokumentacja fotograficzna, sporządzona z tej akcji artystycznej, została przekształcona w odbitkę graficzną wykonaną w technice sitodruku. Następnie odbitka została uzupełniona akwarelą i wierszowanym tekstem (ryc. 127). Dopiero te sześć kolejnych warstw złożyło się na finalne dzieło. Elementem mistycznym, pozwalającym na zbiorową zmianę świadomości uczestników zdarzenia był, podobnie jak u zarania neolitu, alkohol.



Ryc. 124. Qi Baishi. Krewetki, 27x38cm, 1953



Ryc. 125. Fidiasz. Fryz Panatenajski, 438p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 126. Mistrz Chórów. Rozstanie apostołów, 213x154cm., 1470, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 127. Jan Rylke. Instalacja, 70x50cm., 1988

Współcześnie kultura popularna powróciła do zasady obrazowania opartego na łączeniu obrazu z towarzyszącym mu tekstem. Likwidacja analfabetyzmu i wprowadzone do państw demokratycznych zasady, w których każdy obywatel ma głos w centralnych i lokalnych wyborach, wytworzyły sztukę adresowaną nie tylko do elit, ale do każdego z obywateli. W tej sztuce rysowano historyjki obrazkowe, w której uproszczonemu wizerunkowi towarzyszył w dymkach tekst czytelnego dialogu. Powstała bogata literatura komiksowa (ryc. 128). Ta konwencja, wraz z zanikiem dyktujących gust intelektualnych elit, stopniowo uległa przekształceniu w oparty na sztuce popularnej styl, który w zdominowanej w połowie XX wieku przez Stany Zjednoczone kulturze, aspirował do sztuki wysokiej. Styl tak zwanego pop-artu (od angielskiego terminu popular art), był obecny w ikonosferze liberalnych państw ukształtowanych po drugiej światowej wojnie (ryc. 129). Pamiętam nawet czeski film: „Kto chce zabić Jessii”, w którym przeniesiona z komiksu bohaterka wypowiada się przy pomocy dymków ulatujących z jej ust (ryc. 130). W krajach realnego komunizmu wszędzie wisiły hasła mobilizujące do pracy, a w święta wykonywano kilometry mobilizujących tekstów. Sztuka oparta na kompletnym i czytelnym przekazie upowszechniła się i pozwoliła każdemu, także pozabawionemu formalnego wykształcenia artystycznego, na twórczą wypowiedź. W wyniku tego, w końcu ubiegłego wieku, łącząc tekst z obrazem, powstała sztuka ulicy. Nie jest to już sztuka uproszczona. Jest bogata, wieloznaczna, poetyczna. Łączy jak chińskie dzieła obraz, tekst i jego kaligraficzny zapis. Reprezentowane w niej graffiti malowane sprejem na murach i wlepki umieszczane w miejskiej komunikacji, to chyba najpowszechniejsze z współczesnych dziedzin sztuki (ryc. 131, 132). Takie działania, zwiększające możliwość przekazu założonych treści, w starożytności służyły przede wszystkim ich utrwaleniu w czasie i przestaniu w przyszłość lub w zaświaty. Współcześnie, przy zawłaszczonym przez władze przekazie medialnym, zapisy sztuki ulicy służą do bezpośredniej komunikacji między grupami młodzieży. Łączenie pisma z obrazem, dominujące w starożytności i powracające dzisiaj, daje w wyniku efekt komunikacyjny, który świadczy o trwałości i efektywności takiego połączenia. Myślę, że jest on zawarty w samym procesie łączenia obrazu z tekstem, w trakcie którego tworzy się nierozdzielna, obejmująca zarówno treść jak i formę całość. Dobrze to opisuje chińska kaligrafia, w której znak pisma łączy obraz z jego słownym znaczeniem. Taoistyczni mnisi łączyli skuteczność talizmanów z wartością kaligrafii, przy pomocy której zapisano tekst zaklęcia, co zapewniało według nich, sprawne komunikowanie się z zaświatami<sup>46</sup>. Oprócz komunikatywności w przekazie ważny jest proces artystycznej ekspresji. W Polsce istniała grupa artystów graffiti, która jeździła po Europie, malując wagony w krajach, w których służby ochrony kolei strzelały do artystów uprawiających tę sztukę. Związane z uprawianiem sztuki w takim stylu emocje wzmacniały ekspresyjność przekazu. Emocje związane z połączenia warstwy semantycznej z ikonograficzną wykorzystywali twórcy komiksów, kreując takich bohaterów, jak Batman, Spiderman czy Conan Barbarzyńca. Te emocje wykorzystywano następnie do tworzenia popularnych filmów akcji, w których ci bohaterowie odgrywali główne role. Kolejnym etapem były postacie z tych filmów, które jako lalki były zbierane do zabawy przez dzieci (ryc. 133).

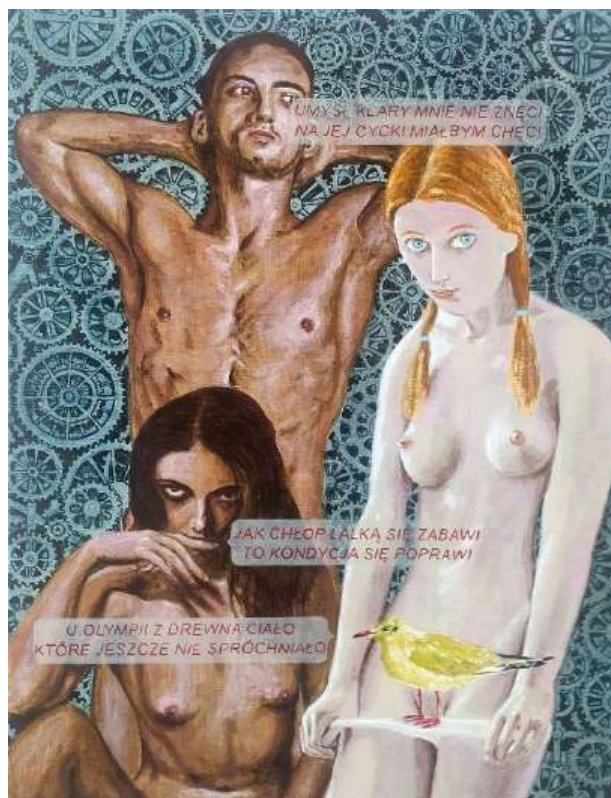
---

<sup>46</sup> François Cheng. Chińska twórczość poetycka, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s.153

Gdzie w tym element mistyczny? Ośrodki odpowiedzialne za przetwarzanie obrazu i mowę są zlokalizowane w innych częściach naszego mózgu. Połączenie tych ośrodków aktywizuje synapsy także w innych obszarach mózgu. Zaangażowany w ten sposób proces percepcji, prowadzi naszą aktywność pojęciową w sposób odmienny, niż występuje to przy izolowanej percepcji mowy i obrazu. Jeżeli do tego dodamy elementy dziecięcej zabawy i bajkowych treści, te postacie są wpisane w pierwotne ludzkie doświadczenie mistyczne.



Ryc. 128. Grzegorz Rosiński. Thorgal 16 – Wilczyca, 210x297cm., 2008



Ryc. 129. Jan Rylke. Komiks wg Piaskuna Hoffmana, 80x60cm., 2023



Ryc. 130. Václav Vorlíček (reżyser), Olga Schoberová (aktorka), kadr z filmu: Kto chce zabić Jessii, 1966



Ryc. 131. Pandora. Wlepka, 9x8cm, 2005



Ryc. 132. Graffiti na murze Wyścigów Konnych w Warszawie, 200x900cm, 2003 (fot. J. Rylke)



Ryc. 133. Lalki, Muzeum zabawek, Praga

Nieco inaczej niż w Mezopotamii, czy w Egipcie, wyglądała epoka starożytna w Chinach. Rozpoczęła się tam znacznie później, a pismo do dzisiaj pozostało na poziomie pisma analitycznego, które jest oparte na przekształconych piktoqramach. Tradycja chińska wiąże powstanie pisma z ośmioma mistycznymi trigramami „pa kua” służącymi do wróżbiarstwa. Trigramy, składały się z prostych i przerwanych linii, które wystąpiły w wyniku pęknięć pod wpływem rozgrzanego pręta na żółwach, służących do wróżb, skorupach. Korzenie pisma, tkwiące w oddziaływaniu ognia na ochronny pancerz żółwia, wskazują na przyjętą rolę emocji i zmysłów w przebiegu zjawisk rządzących przyszłością. Znaczenie ośmiu wróżebnych trigramów, to: kan – niebo, suchy, jang, twórczy pierwiastek, Wielki Ojciec, życie, pomyślna wróżba; kun – ziemia, jin, pierwiastek zniszczenia, Wielka Matka, zła wróżba; li – ogień, słońce, ciepło, twórczy pierwiastek; k'an – woda, rzeki, płynny pierwiastek, chłodny, zimny, księżyc; cz'en – grzmot, matka błyskawicy i ciepła, twardy; ken – góry, wzgórze, pierwiastek utrudniający ruch; h'ü – wiatr, ruchomy, drewno; tui – woda, morze, jezioro, światło<sup>47</sup>. Zestawianie trigramów w pary tworzyło 58 heksagramów, przekazujących treść określonych trigramami wróżb. Od starożytności do dzisiaj, wiara w profetyczne znaczenie trigramów, opanowała również cywilizację europejską. Ponieważ uważa się, że artyści, chociaż w sposób nie zawsze świadomy, wyprzedzają swoją epokę, w 1992 roku, skracając proces odczytywania tajemnicy i omijając rolę przypadku, namalowałem obrazy charakteryzujące poszczególne trigramy. Zestawiając je w pary i tworząc stosowne heksagramy można było uzyskać teksty wróżb. W momencie, kiedy sens wróżby nie posiada uwarunkowań kosmicznych i nie zależy od zachowań zwierząt, lecz opiera się na artefaktach, można te artefakty zmienić, skracając wróżebny ciąg (ryc. 134). Całość tego ciągu wróżebnego opublikowałem w książce *Moralitety*<sup>48</sup>.

Mistyczna więź łącząca pismo z wróżbiarstwem spowodowała, że archaiczny typ pisma zachował się w Chinach do dzisiaj. Chińska kaligrafia sprawia, że sposób zapisania znaku modyfikuje jego znaczenie (ryc. 135). Oprócz związku pisma z treściami ukrytymi w piśmie istnieje też związek z emocjami piszącego tekst. Całość jest najpełniejszą z możliwych form przekazu. Wykorzystała to zjawisko XX wieczna, korzystająca z

<sup>47</sup> David Diringer. *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, PIW, Warszawa 1972, s. 102

<sup>48</sup> Jan Rylke. *Moralitety*, Monografia, *Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, 4/21 2018, s. 45-80

doświadczeń wschodniej kaligrafii, abstrakcja gestu, styl, w którym ekspresja położenia farby miała przenieść mistyczne oddziaływanie emocji do tak ukształtowanej formy (ryc.136).



Kan – Niebo.  
Jestem wiszącym  
niebem. Płynę  
chmurami i czekam.



Kun – Ziemia.  
Przejdź przeze mnie i  
zostań. Jestem  
wilgotna.



Li – Słońce.  
Ze spalonych rzęs  
rosną ciepłe, zielone  
palce.



K'an – Głębia.  
Odbicie księżyca  
ramieniem ruszki  
oplata nas w  
wodzie.



Cz'en – Grom.  
Groźbą wymuszam  
życie, bo ciągnę za  
sobą błyskawicę  
i grzmot.



Ken – Góra.  
Osiałem i nawet  
śmierć przejdzie po  
moim grzbiecie.



Hű – Wiatr.  
Przewieję wiatr, prze-  
sypię piach, gonitwą białe piersi w wilgot-  
waszych myśli.



Tui – Jezioro.  
Rozkotyszę swoje  
Rozkotyszę swoje  
w wilgotnej mgle.

Ryc. 134. Jan Rylke. I - Cing – księga przemian, 8 obrazów, 60x81cm, 1992

W XV i XVI wieku nastąpiło bezpośrednie zetknięcie nowożytnej kultury z kulturą starożytną. Hiszpanie po podboju Ameryki uznali, że zetknęli się ze światem rządzonym przez Antychrysta. Na szczytach piramid kapłani mordowali masowo ludzi, wrywali im serca i oblekali się w zdarte z ludzi skóry. Mistyczna łączność z bogami odbywała się kosztem niezwykłych ofiar. Widok takich ofiar widzimy zarówno na zabytkach pochodzących z Mezopotamii jak z Egiptu. Masowe ofiary i ogromne nakłady ponoszone w budowę i wyposażenie grobowców egipskich faraonów świadczą o tym, że w starożytności takie inwestycje uważano za opłacalne. Ludzie uprawiający żyzne ziemie byli tak zależni od zjawisk zachodzących w przyrodzie, że wszelkie ofiary ponoszone dla utrzymania porządku w zjawiskach przyrody były dla nich usprawiedliwione. Sztuka, chociaż skrupowana konwencjami, była mistyczną odpowiedzią na egzystencjalny strach tych społeczności.

Wiedza o starożytności, szczególnie egipskiej, jest zaczerpnięta przede wszystkim z pamiątek składających się z wyposażenia grobów. Zapisy i rzeczy towarzyszące w starożytności ludziom w zaświatach, stanowiły istotną część mistycyzmu łączącego człowieka z jego wytworami sztuki. Dlatego namalowany przeze mnie wizerunek epoki starożytnej zawiera magazyn sprzętu z grobu Tutenchamona, jedyne zachowane w całości pochówku egipskiego faraona oraz popiersie Neferetiti, egipskiej rzeźby do dzisiaj funkcjonującej w powszechnej pop kulturze (ryc. 137).



Ryc. 135. Huai Su's. Pismo, 777



Ryc. 136. Pierre Soulages. Obraz, 92x65cm, 1959



Ryc. 137. Jan Rylke. Starożytność – Egipt, 54x73cm, 2023

## Rozdział 4. Starożytność antyczna

*Boginie z Parnasu  
I menady z lasu  
Po łąkach biegają  
I kwiatki zbierają*

### Kreta

Starożytność antyczna stanowiła w znacznej mierze kontynuację wcześniejszych cywilizacji położonych w dolinach rzek, ale miała od samego początku własne, niezależne osiągnięcia. Rozwinęła na przykład astronomię służącą nawigacji morskiej. Nawigacja wymagała określenia, kiedy można przyporządkować określony rejon horyzontu nieba do konkretnej gwiazdnej konstelacji. W każdym piśmie dla Pań jest kącik z horoskopami. Analiza konstelacji gwiazd, biegnących wokół horyzontu nieba, na których opierają się także współczesne horoskopy, określiła miejsce i czas występowania tych konstelacji wokół nocnego horyzontu. Było to Morze Śródziemne, a konkretnie wyspa Kreta, a czas, kiedy te konstelacje występowały na horyzoncie nieba, był odległy od nas o pięć i pół tysiąca lat<sup>49</sup>. Podporządkowanie kolejnych sektorów nieba znakom zodiaku, pozwalało żeglarzom na orientację, w jakim miejscu się znajdują, a w rezultacie na skuteczne nawigowanie okrętem. Widzimy stąd, że oprócz cywilizacji położonych w dolinach wielkich rzek, istniały rozwinięte cywilizacje istniejące, poza tym obszarem. Stąd okres starożytny dzieli się w europejskiej tradycji na dwie części. Pierwsza z nich, to starożytność, która rozgrywała się w dolinach wielkich rzek – Nilu, Eufratu, Tygrysu, ale także Indusu, Jangcy i Huang He. Druga, to starożytność antyczna, oparta na kulturach Grecji i Rzymu, rozwijająca się początkowo na wybrzeżach i wyspach Morza Śródziemnego. W czasach hellenistycznych sięgała ona aż do doliny Indusu, a w czasach rzymskich obejmowała także Europę Zachodnią.

Od cywilizacji Krety, wyspy położonej w centrum Morza Śródziemnego, tradycyjnie mówimy o starożytności antycznej. Ukształtowała się ona na wyspach i wybrzeżach Morza Śródziemnego i Morza Czarnego i oddziałuje do dzisiaj nie tylko na europejską kulturę. Przykładem mogą nam służyć znaki zodiaku, przeniesione do współczesności z tych odległych czasów, chociaż dawno straciły na horyzoncie nieba swoją aktualność. Odczytywanie wzorów widocznych na niebie i odnoszenie ich do świata rzeczywistego zrodziło astrologię. Chociaż astrologię uznajemy teraz za pseudonaukę, to niemal w każdym piśmie znajdziemy horoskopy opierające się na konstelacjach związanych z dniem urodzin, ponieważ według astrologii, gwiazdy prowadziły tak urodzonego w dalszym życiu. Tak, jak w Chinach energia zmysłów kierowała zjawiskami rządzącymi światem, w Europie przypisywano ją energiom kosmicznym, które obserwowano w konstelacjach i ruchach gwiazd i planet (ryc. 138).

Dla mieszkańców wysp i morskich wybrzeży istnieli nie tylko bogowie nieba i świata podziemnego, ale także Posejdon, bóg rządzący wodami i służące mu rzesze syren i trytonów. Świat wody jest obecny na Krecie w obrazach przedstawiających delfiny i inne morskie zwierzęta. O ówczesnej Krecie wiemy niewiele, ponieważ ich wczesne pismo (linearne A) jest w napisane w nieznanym nam języku, chociaż późniejsze pismo

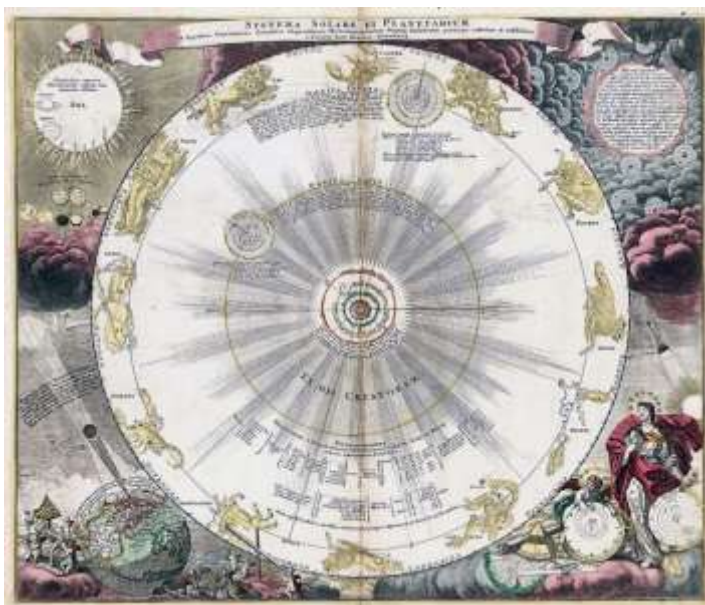
---

<sup>49</sup> John D. Barrow. *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, Amber, Warszawa 1999, s. 215-230

(linearne B) jest już napisane greką. Mimo oczywistych powiązań z kulturą Mezopotamii i Egiptu, kultura Kreta jest kulturą odrębną. Niziny Mezopotamii i doliny Nilu, pokryte kanałami rozprowadzającymi wodę do pól, skłaniały w komponowaniu krajobrazu do rozwiązań linearnych, geometrycznych. Skalisty krajobraz wybrzeży i wysp Morza Egejskiego nie pozwalał na takie rozwiązania. Jeżeli w dolinach wielkich rzek naturalny krajobraz stanowił obraz chaosu, który należało dla uzyskania maksymalnych korzyści okiełznać, tutaj należało ten krajobraz zaakceptować, uzupełnić lub wzbogacić, bo skalisty krajobraz wysp nie poddawał się przekształceniom. Jeżeli chcemy odnaleźć elementy mistycyzmu w kretańskiej sztuce, to musimy je odszukać w relacji sztuki do krajobrazu naturalnego. W sztuce Mezopotamii i Egiptu, jej wytwory są związane z działaniami ludzi kształtujących swoje otoczenie. Są to to piramidy świątynne i grobowe, posągi bogów i władców, a obrazy, to dzieła narracyjne z życia ludzi. Przyroda stanowi tylko tło do polowań lub jest przedstawiona pod postacią sztucznie posadzonych, regularnych ogrodów. W sztuce kretańskiej przyroda stanowi główny podmiot sztuki. Często występuje w dziełach samodzielnie jako ich podmiot jedyny. Naczynia są oplatanie przez ośmiornice, które chronią zawartość tych naczyń (ryc. 139). Po pałacowych ścianach pływają delfiny i rosną na nich kwiaty (ryc. 140, 141). Nawet postacie ludzkie występują tu wśród kwiatów, pokazanych pod postacią partnerów wobec ludzi równorzędnych. Możemy to zobaczyć na wielu kretańskich freskach (ryc. 142, 143). Położone na wzgórzu Knossos, kretańskie miasto, z którego widać morze, nie jest otoczone murami. W jego centrum nie stoi świątynia, ale obszerny, pusty, czekający na ludzi dziedziniec. Otacza ten dziedziniec labirynt pomieszczeń, w którym obcy najeźdźca może się zgubić, jak pamiętamy to z greckich mitów o kretańskim labiryncie (ryc. 144). Trudności życia wśród morskich fal, trzęsień ziemi i skalistej gleby, obok zagrożeń płynących z naturalnego środowiska, spowodowały w tych społecznościach powrót do wcześniejszych wierzeń, w których zarówno zwierzę, jak roślina posiadają duszę. W uroczyskach mieszkają demony, które mają swoją duszę osobową. Należy się im szacunek. Pojęcie opiekuńczego ducha miejsca – Genius loci, które się wtedy zrodziło, przetrwało aż do końca czasów antycznych. Szacunek do miejsca przetrwał także w nowych zasadach tworzenia kompozycji. Już nie geometria stała u podstaw estetyki, ale malowniczość, czyli wizualna atrakcyjność kompozycji krajobrazowej. Oparcie kompozycji na zaobserwowanych walorach krajobrazu pozwoliło oswoić zróżnicowane, płynne formy otaczającego świata przyrody. Te cechy estetycznej empatii wobec środowiska rozwinęły się w antyku i odróżniają go od innych okresów starożytności. Podczas, gdy wcześniej kompozycja była oparta na układach geometrycznych, na perspektywie rzędowej, intencjonalnej, na układach osiowych, to teraz artysta operuje miękkimi, wdzięcznymi liniami, wypełniającymi pole malarskie. Już nie rozum, ale wizualna i sensualna wrażliwość kształtują formę. Kreska w kretańskich wizerunkach nie jest prowadzona zgodnie z obowiązującym schematem, służy do wyodrębnienia, zgodnie z zasadami widzenia, „figury” od „tła”. W opisanych wcześniej starożytnych kulturach rysunek był traktowany jako kodowany przekaz informacji, przypominał piktogramy z obojętnym, pustym tłem. Tutaj tło jest określone barwą i ukazuje niebo, wodę czy skały i z niego ekspresyjna linia wydobywa figury, które są z tym tłem skomponowane. Obraz przestaje być fabularnym zapisem toczącej się akcji, staje się obrazem rzeczywistości. Oddziałuje samą formą. Jego mistyczna wartość polega na



poczuciu jedności formy odczuwanej z jej obrazową reprezentacją. Podobne idee przyświecały artystom z innego wyspiarskiego i górzystego kraju, z Japonii. Pod wpływem drzeworytów japońskich (ryc. 145), ale także w wyniku rekonstrukcji pałacu w Knossos i jego malowideł udostępnianych na przełomie XIX i XX wieku przez Arthura Evansa, podobne podejście można zaobserwować w sztuce z tego nieodległego okresu. Przez odwoływanie się do organicznych form przyrody i płynną kreskę starano się przełamać dominującą konwencję sztuki akademickiej. Wtedy, w okresie panowania secesji, geometryczne proporcje i zasady perspektywy miały odejść w przeszłość. Miały, zgodnie z nowymi wzorami, ulec zasadom opisującym zmienność i nastroje płynnej rzeczywistości (ryc. 146).



Ryc. 138. Johann Baptist Homann.  
Mapa systemu słonecznego, 1716



Ryc. 139. Wazon z ośmiornicą,  
27cm, 1500p.n.Chr., Palaikastro



Ryc. 140. Delfiny, megaron królowej,  
1500p.n.Chr., Knossos



Ryc. 141. Wiosenny fresk, Thera,  
1600-1500p.n.Chr., Akrotiri



Ryc. 142. Księżę z liliami, 1500p.n.Chr.,  
Knossos,



Ryc. 143. Postać z domu kobiet, Thera,  
1600p.n.Chr., Akrotiri



Ryc. 144. Ruiny pałacu w Knossos na Krecie (fot. J. Rylke)



Ryc. 145. Utagawa Hiroshige.  
Kwiaty, 65x45cm., 1857



Ryc. 146. Henri de Toulouse Lautrec.  
Cha-U-Ka-O w Moulin Rouge, 75x55cm.,  
1895, Museum Oskara Reinharta. Winterthur



Ryc. 147. Iwan Ajwazowski. Dziewiąta fala, 221x332cm., 1850,  
Muzeum Rosyjskie, Petersburg

W starożytnej Mezopotamii i Egipcie twórca wykorzystywał w procesie powstawania dzieła nabyte umiejętności, posługiwał się przyjętymi wzorami przedstawień i reprezentował rzemieślniczą sprawność. W sztuce Krety większą rolę odgrywała indywidualność twórcy i jego wrodzony talent. Te cechy zostały przeniesione do następnych okresów antycznej kultury. Siła mistyczna nie przenikała tu, jak poprzednio, piramidy społecznej o hierarchicznej strukturze i nie przejawiała się w schematach obrazowania. Teraz objawiała się na co dzień w porywach morskiej burzy i międzyplemiennych walkach. Przeżywano ją na co dzień i odwzorowywano w sztuce. Dla ludzi morza mistyczne odczuwanie świata zewnętrznego było codziennością (ryc. 147).

## **Grecja**

Historia sztuki greckiej zaczyna się od sztuki kreteńskiej, ale to bardziej geograficzna niż kulturowa, kontynuacja. Dzisiaj mówimy o bieżących zagrożeniach klimatycznych, ale podobne zagrożenia występowały wcześniej. Wyspy greckie dotknięte w połowie 2 tysiąclecia przed narodzeniem Chrystusa trzęsienia ziemi, erupcje wulkanów i fale tsunami. Równocześnie klęski suszy na stepach Eurazji<sup>50</sup> spowodowały kolejne fale napływu żyjących tam ludów indoeuropejskich na wybrzeża Morza Śródziemnego. Pierwszymi przybyszami byli Hetyci w Anatolii. Następna fala, to Achajowie, już greckie plemiona, które w sposób dość łagodny zasiedliły tereny opanowane przez Kreteńczyków. Wreszcie, w 1200 roku przed narodzeniem Chrystusa, nastąpiły najazdy tak zwanych przez Egipcjan Ludów Morza, w obrębie których dominowały greckie plemiona Dorów. Były to ludy indoeuropejskie o kulturze neolitycznej, odmiennej od wcześniej omawianych kultur starożytności. Ich ceramikę, tak jak w kulturach neolitycznych, pokrywały ornamenty geometryczne. Jeżeli występowały na nich postacie ludzi, to były one zredukowane do formy geometrycznej. Nie odwoływali się oni do bogów osobowych, ale do reprezentowanych przez ich personifikację sił przyrody. Ceremonie religijne nie odbywały się w świątyniach, ale w temenosach, świętych okręgach, w których siły przyrody przejawiały się poprzez archetypiczne artefakty: drzewa, skały, źródła<sup>51</sup>. Idea takiego wydzielonego miejsca sakralnego nie przeminęła wraz z starożytnością. Okazała się cechą związaną z relacjami przestrzennymi ludzi także w innych czasach. Została wraz z pojęciem archetypu i mandali, przyjęta do współczesnej psychologii. Jest istotna także dzisiaj. Carl Gustaw Jung uważał, że było to miejsce, w którym nieświadomość spotyka się ze świadomością. Miejsce szamańskiego przekroczenia granic rzeczywistości zostało przeniesione, z działania szamana, na wybrane terytorium, w którym takie przeniesienie mogło zaistnieć. Temenosy funkcjonowały do końca epoki antycznej, chociaż w późniejszych czasach poświęcano je nie siłom natury, ale konkretnym, związanym z tymi siłami, bogom. Jednym z takich temenosów, było Hierapolis, miejsce poświęcone Plutonowi i Korze<sup>52</sup>. To miejsce wybrano ze względu na jego położenie nad świętą jaskinią, z której wydobywały się trujące gazy

---

<sup>50</sup> Joachim Herrmann. *Spuren des Prometheus*, Urania Verlag, Leipzig, 1979, s. 188

<sup>51</sup> Zofia Sztetyło. *Sztuka grecka*, w: Anna Lewicka-Morawska. *Sztuka świata*, t. II, Arkady, Warszawa 1990, s. 36

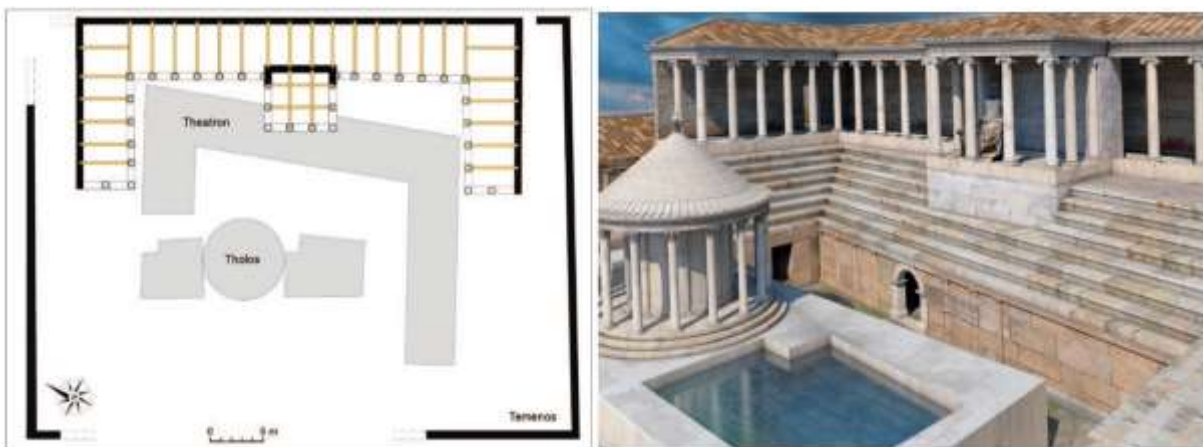
<sup>52</sup> Sara Bozza. *The Ionic portico of the Ploutonion in Hierapolis of Phrygia*, w: Tommaso Ismaelli and Giuseppe Scardozzi (red.). *Ancient quarries and building sites In Asia Minor*, Edipuglia, Bari 2016, s. 373-387

pozwalające, jak w Delfach, na przeniesienie świadomości na mistyczny poziom (ryc. 148). Stopniowo, w miarę jak wiara w siły natury nabierała form antropomorficznych, w temenosach stawiano świątynię jako mieszkanie dla bóstwa opiekującego się takim miejscem. Świątynia przyjmowała formę megaronu, czyli pierwotnego greckiego domu. Przyjmowano, że bóg wcielał się w posąg obdarzony jego wizerunkiem, dlatego we wnętrzu świątyni umieszczano posąg bóstwa. Na zewnątrz budynek otaczał pierwotnie drewniany las kolumn, który kompozycyjnie wiązał się z otaczającym świątynię świętym gajem. Otaczające świątynię, wznoszone później zamiast drewnianych, marmurowe kolumny nawiązywały swoją formą nie tylko do drzew, miały też odpowiadać postaciom wiernych otaczających dom boga. Stąd proporcje kolumn, w zależności od poświęcenia domu bogu czy bogini, miały odpowiednie proporcje: męskie (styl dorycki), żeńskie (styl joński) czy dziewczęce (styl koryncki). Ołtarz umieszczano przed frontem świątyni i liturgia odbywała się przy nim, na zewnątrz świątyni. W efekcie formę greckiej świątyni ukształtowano na podobieństwo cennej szkatułki ukrywającej w swoim wnętrzu tajemniczy skarb (ryc. 149). Efektowna i wieloznaczna forma takiej budowli spowodowała, że część elementów dekoracyjnych świątyni greckiej było przejmowane przez świątynie i reprezentacyjne budowle w czasach nowożytnych. Fasady kościołów i pałaców nawiązywały do elewacji greckich świątyń, modyfikując je w zależności od układu wewnątrz. Dostosowywano je w kościołach do układu bazylikowego kościoła, stawiając na większej, dolnej elewacji, mniejszą, o szerokości nawy głównej (ryc. 150). Przy układzie centralnym podmiejskiej willi, którą też wzorowano na antycznej świątyni, komponowano cztery, skierowane w cztery strony świata, elewacje (ryc. 151). W okresie klasycyzmu wznoszono kościoły powtarzające wiernie model świątyni greckiej (ryc. 152). Model świątyni greckiej był tak nośny przez konteksty kulturowe, że w Kassel stanął nawet postmodernistyczny Partenon. Został on wypełniony komunistycznymi książkami z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, tworząc pastisz odnoszący się prześmiewczo do demokracji ateńskiej (ryc. 153).

Każda z greckich świątyń była poświęcona innemu z bogów. Dlatego kompleksy świątynne nie były komponowane w zespoły sakralne w sposób jednolity i hierarchiczny jak we wcześniejszej starożytności, ale stanowiły zbiór odrębnych świątyń wypełniających święty okrąg (ryc. 154). Nie występowała w tym wypadku nadrzędna kompozycja geometryczna, arbitralnie określająca miejsca dla poszczególnych części zespołu świątynnego, jak to było w Egipcie. Ta zasada braku nadrzędnego, wyniesionego punktu porządkującego kompozycję, odnosiła się także do greckich miast, które zachowywały polityczną odrębność, ale równocześnie tworzyły kulturową całość otoczoną przez barbarzyńców, czyli ludzi nie mówiących po grecku. Brak odniesienia do lokalnych dominant powodował, że monumentalnym zwornikiem państwa nie mogła być centralna piramida świątynna czy grobowa jak we wcześniej omawianych kulturach. Grecy stworzyli zastępcze pojęcie pępka świata, taki pępek, czyli „omfalos”, mieścił się w najważniejszym greckim temenosie, w świątyni Apollona w Delfach. Miał on służyć kontaktom wiernych z ich bogami (ryc. 155). W tym sanktuarium przebywała wieszczka Pytia, której przepowiednie cieszyły się w Grecji największym poważaniem (ryc. 156, 157). Inaczej niż w starożytnych imperiach, wyglądały też centra greckich miast. Zamiast piramidy świątynnej był to obszerny plac, na którym mogli spotykać się mieszkańcy miasta. Taki plac w formie dziedzińca istniał już w Knossos, ale teraz

stanowił centrum każdego greckiego założenia urbanistycznego. Podobny kształt świątyni przeznaczonych dla różnych bogów i puste miejsce w centrum miasta stworzyły uniwersalne modele, które można było wypełnić dowolną treścią. Powstały w ten sposób idealne, czyste formy, możliwe do wykorzystania przez różne, nawet dzisiejsze, społeczności. W Rzymie taki pusty plac nosił nazwę forum, w średniowiecznej Europie był to rynek, a obecnie jest to centralny plac miejski. Miasto nie było już w rękach opiekuńczego boga, ale w rękach obywateli, chociaż nie mieszkańców, greckiego miasta. W Grecji obywatele wywodzili się od mitycznego przodka – herosa i czuli się rozszerzoną rodziną, w której nie było miejsca dla bogów. Przestrzeń sakralna została wyodrębniona z przestrzeni miasta. Umieszczono ją na wzgórzu, na miejscu, z którego ród się wywodził. Tam mieścił się zespół budowli sakralnych jak to widzimy w sąsiadującym z Atenami Akropolu (ryc. 158). Także ta koncepcja odżyła we wczesnym średniowieczu, kiedy tworzone kompleksy klasztorne poza ludzkimi osadami. Istniała też w czasach nowożytnych. Przykładem Jasna Góra koło Częstochowy (ryc. 159).

Grecka demokracja różniła się od współczesnych demokracji. Nie miały obywatelskich praw kobiety i dzieci. Nie mieli praw metojkowie, czyli mieszkańcy nie wywodzący się od wspólnego przodka. Nie mieli praw niewolnicy. Polis była to wspólnota rodowa zajmująca określone terytorium. Kolejne miasta – kolonie, były zakładane przez wyściovie miasta rodowe. Gdzie tu mamy pierwiastek mistyczny? Jest on, jako społeczny punkt odniesienia, ukryty w ciemnym wnętrzu greckiej świątyni. Jest także zmaterializowany w kamiennym pępku świata – zworniku łączącego wszystkich Greków. Wszystkie te cechy antycznej kultury są aktualne także dzisiaj. Po wstąpieniu do Unii Europejskiej, przed świątynią Diany w Łazienkowskim parku, umieszczono jako nasz nowy punkt odniesienia, kopię omfalusa, symbolizującego przynależność Polski do europejskiej kultury (ryc. 160). Także pusty, oczekujący na ludzi plac, wspólne miejsce łączące wszystkich mieszkańców miasta, ma podobne, mistyczne znaczenie. Określa potencjalną zbiorowość mieszkańców miasta. Dzisiaj w dużych miastach taki centralny plac liczy od 7,5 hektarów (Plac Zgody w Paryżu), 3,5 hektara (Plac Świętego Piotra w Paryżu) do 2,3 hektara (Plac Czerwony w Moskwie). Ponad 2 hektary ma także warszawski Plac Piłsudskiego.



Ryc. 148. Temenos w Hierapolis, Frygia. rekonstrukcja



Ryc. 149. Świątynia grecka na tle współczesnych Aten (fot. J. Rylke)



Ryc. 150. Vincenzo Scamozzi. Bazylika San Giorgio Maggiore, 1610, Wenecja



Ryc. 151. Andrea Palladio. Villa Rotonda, 1582, Vicenza



Ryc. 152. Pierre-Alexandre Vignon. Kościół św. Marii Magdaleny w Paryżu, 1842





Ryc. 153. Marta Minujín. Partenon książek, Documenta 14, 2017, Kassel (fot. J. Rylke)



Ryc. 154. Erechtejon na ateńskim Akropolu (fot. J. Rylke)



Ryc. 155. Albert Tournaire. Rekonstrukcja Delf, 1894, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych, Paryż



Ryc. 156. Python. Pytia i trójnóg delficki, 330p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 157. Jacek Malczewski. Pytia, 210x110cm., 1917, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 158. Ateński Akropol (fot. J. Rylke)



Ryc. 159. Johann Bensheimer, Oblężenie Jasnej Góry, 1681, Biblioteka Narodowa



Ryc. 160. Christina Papageorgiou. Omfalos przed świątynią Sybilli w Parku Łazienkowskim, 2013

Starożytność poprzedzająca czasy antyczne, z bogami będącymi personifikacją sił natury, stawała się, po dwóch tysiącach lat trwania, anachroniczna. Poziom kultury pozwalał spojrzeć na zachodzące w przyrodzie i społeczeństwie zjawiska, w sposób racjonalny, nie odwołujący się do bezpośredniej ingerencji bogów w życie społeczności ludzkich. Ten proces zmiany relacji do świata nadprzyrodzonego odbywał się, dzięki świątym reformatorom, równocześnie w całym ówczesnym świecie cywilizowanym. W Chinach byli to: w VI wieku przed narodzeniem Chrystusa Laozi, twórca taoizmu, odwołujący się do praw przyrody w rozumieniu prawa naturalnego i Konfucjusz odwołujący się do praw społecznych i wskazujący na znaczenie lojalności i altruizmu w życiu społecznym. W tym samym czasie działali w Indiach Budda, który nauczał, jak uwolnić się od cierpienia oraz Mahawira nauczający przestrzegania zasad moralnych. W Grecji zachodził podobny proces. Rozwijała się filozofia rozumiana jako

umiłowanie mądrości. W V wieku przed narodzeniem Chrystusa Platon, najważniejszy z greckich filozofów, włożył w usta Sokratesa, a właściwie przywołanej przez niego Diotymy, następujące słowa: „Czy nie uważasz, że dopiero wtedy, gdy ogląda piękno samo i ma je czym oglądać, potrafi tworzyć nie tylko pozory dzielności, bo on nie z pozorami obcuje, ale dzielność rzeczywistą, bo on dotyka tego, co naprawdę jest rzeczywiste. A skoro płodzi dzielność rzeczywistą i rozwija, kochankiem bogów się staje i jeśli komu wolno marzyć o nieśmiertelności, to jemu wolno”<sup>53</sup>. Według tych słów, piękno jest zewnętrznym wyrazem doskonałości, a więc też prawdy. Wiąże się to z greckim pojęciem kalokagatii, którym określano wszystko, co cieszyło zmysły człowieka i dostarczało mu przeżyć natury estetycznej. Spowodowało to zmianę w podejściu do warsztatu artystycznego. Schematy, które wcześniej określały rzemieślniczą sprawność artysty, zamieniono na kanony. Te kanony nie służyły jak dotychczasowe schematy, uczytelnieniu treści przedstawień, ale ukazywały matematyczne podstawy piękna idealnego. Jak pisał o pitagorejczykach Arystoteles: „tak zwani pitagorejczycy – obyci z matematyką, którą zajęli się pierwsi i którą też rozwinęli – przyjęli pogląd, że zasady z porządku matematycznego są zasadami wszystkich rzeczy (...) Ponadto stwierdzili, że własności i stosunki harmoniczne tonów dają się odwzorować w liczbach. I ponieważ wydawało się im, że natura wszystkich rzeczy upodabnia się w całej rozciągłości do liczb, a te są pierwsze w całej naturze, przeto uznali, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy i że cały Wszechświat jest harmonią i liczbą”<sup>54</sup>. Piękno według nich było ucieleśnione w harmonii, a harmonia była oparta między innymi na proporcji stałej, znanej pod nazwą złotej proporcji  $\varphi = a + b/a = a/b$ . Proporcji opartej także na gamie dźwięków. Ponieważ w Grecji zarówno igrzyska sportowe, jak teatr były imprezami o charakterze religijnym, także muzyka i sztuki piękne posiadały, obok znaczenia religijnego, także znaczenie estetyczne. Wszystko było ze sobą powiązane tworząc, oparty na przeżywaniu piękna, sposób życia. Powiązanie religii z działaniami praktycznymi obejmującymi, obok leczenia ciała również leczenie duszy, widać najlepiej w świątyniach, będących równocześnie ośrodkami terapii. W Asklepiejonach, poświęconych herosowi Asklepiosowi, w których leczono chorych (ryc. 161, 162). Najstynniejszymi przykładami antycznej sztuki, które do dzisiaj zachowały się, przynajmniej w kopiach, są rzeźby greckie. Ich proporcje były oparte na kanonie wyprowadzonym ze złotego podziału. Zgodnie z tym kanonem, centrum stanowił, położony w pobliżu pępka, środek ciężkości ciała, stanowiący warunek fizycznej sprawności mężczyzn. Pozostałe proporcje rzeźbiarz Poliklet określił badając proporcje zwycięzców Igrzysk Olimpijskich i zawarł je, oprócz traktatu, który się nie zachował, w posągu włócznika (ryc. 163). Na podstawie harmonii zapisanej w proporcjach liczbowych stworzono spójny matematyczny wzorzec doskonałości, czyli mistyczną zasadę, według której został zbudowany świat. Ten wzorzec funkcjonował nie tylko w antycznej starożytności, funkcjonował także w czasach nowożytnych. W XX wieku na nim oparł swój Modułor szwajcarski artysta Le Corbusier wznosząc Jednostkę Marsylską, modelowy blok, który stał się wzorem dla dwudziestowiecznego budownictwa osiedlowego (ryc. 164).

---

<sup>53</sup> Platona Uczta, PWN, Warszawa 1957, s. 120

<sup>54</sup> Marcin Konik. Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer, Pro Musica Sacra, Tom 10 (2012), s. 69–88, s. 79



Ryc. 161. Asklepios, IV w. p.n.Chr., Muzeum Archeologiczne, Korynt



Ryc. 162. John William Waterhouse. Asklepiejon, 170x208cm., 1877, Towarzystwo Sztuk Pięknych, Londyn



Ryc. 163. Poliklet. Doryferos (kanon), 440 p.n.Chr., Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol



Ryc. 164. Le Corbusier. Modulor, płaskorzeźba na elewacji Jednostki Marsylskiej, 1951 (fot. J. Rylke)

Sztuka grecka kształtowała się stopniowo. Indoeuropejski kult drzew powodował, że w świętych okręgach stawiano, symbolizujące oś ziemi, drewniane słupy, do których się modlono. Czasem te słupy miały schematycznie wyrzeźbione twarze lub ubierano je w stroje<sup>55</sup>. Uważano, że zeszyły one z nieba na ziemię. W Indiach, kraju też indoeuropejskim, podczas obrzędu konsekracyjnego wizerunek boga zaczyna być postrzegany jako wcielenie bóstwa na ziemi<sup>56</sup>. Było to rozwinięcie neolitycznego poglądu, że dusza zmarłego wciela się w kamień lub drewniany pień postawiony na jego grobie. Grecy w okresie klasycznym szli o krok dalej. Z mistycznego wcielenia tworzyli konkretny obraz. Stawiali kamienne stele z wyrzeźbionym wizerunkiem zmarłego (ryc. 165, 166). Stało się to tradycją na tyle trwałą, że kiedy przestano chować zmarłych na cmentarzach przykościelnych, powrócono w klasycyzmie do stawiania ozdobionych wizerunkami zmarłych nagrobnych stel na cmentarzach położonych poza murami miejskimi. Przykładem może być nagrobek Ingesa na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu (ryc. 167). Kiedy byłem w Paryżu na stypendium Stowarzyszenia Intelktualistów Europejskich, dokumentowałem nagrobki artystów na tym cmentarzu, pisząc: „Artyści wystawiają twarze wierząc, że dusze mieszkają u siebie” (ryc. 168).

Łączenie wizerunku z transcendencją wcielającego się w wizerunek pierwowzoru powodowało, że wartość estetyczna wizerunku malarskiego i rzeźbiarskiego stawała się istotnym atrybutem świadczącym także o jego wartości duchowej, religijnej, czy jak to nazywał Stefan Świeżawski, wartości nadestetycznej<sup>57</sup>. Piękno, rozumiane jako wartość przynależna bogom, było traktowane tak poważnie, że nawet rzeźbiąc Mojry, groźne strażniczki ludzkiego życia, odziewano je w mokre szaty, uwydatniające piękno ich ciał (ryc. 169). Najstynniejsza, przedstawiająca ideał piękna grecka rzeźba, to posąg bogini Afrodyty, znalezionej na wyspie Melos (Wenus z Milo) (ryc. 170). Mimo, że pozbawiona rąk, stała się do dnia dzisiejszego ideałem kobiecej urody cielesnej. Większość zachowanych posągów, to rzymskie kopie greckich rzeźb. Świadczy to o tym, że ich wartość estetyczna stała się istotnym nośnikiem wartości transcendentnych, przeniesionych do kolejnych epok, jako dzieła klasyczne. Renesans, który powrócił do antycznych ideałów stwierdził, że wartość estetyczna jest również wartością etyczną i powinna cechować nie tylko pogańskie bóstwa, ale również bohaterów chrześcijańskich. Renesansowy artysta, Michał Anioł wyrzeźbił na wzór posągów antycznych nagiego Dawida, najstynniejszą rzeźbę nagiego mężczyzny, przedstawiającą postać starotestamentową (ryc. 171). Jeszcze później, w XVIII wieku, szwajcarski historyk sztuki Johann Joachim Winckelmann opracował, opierając się na klasycznej sztuce greckiej, podstawy stylu klasycznego, który nie tylko w klasycznej formie, ale także w podejmowanych tematach, nawiązywał do antycznej Grecji. Mistyczny pierwiastek boskiego piękna zamkniętego w kamiennym artefakcie, przekształcił się w bezinteresowny kult piękna, widoczny w rzeźbach klasycznych (ryc. 172, 173). Antyczny kult piękna, mimo

---

<sup>55</sup> Idaliana Kaczor. Kult drzew w tradycji mitologicznej i religijnej starożytnych Greków i Rzymian, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001, s. 82

<sup>56</sup> Vasudha Narayanan. Hinduizm, w: Michael D. Coogan (red.). Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999, s.134

<sup>57</sup> Władysław Stróżewski., Wartości estetyczne i nadestetyczne, w: Poprzedzka M. (red.). Sztuka i wartość, ZW Sztuka Polska, Nieborów, 1986, s. 57-77

swojego matematycznego kanonu opierał się na zmysłowym, prokreacyjnie uwarunkowanym, doborze partnera seksualnego. Tworzono w ten sposób formy nie tylko harmonijne, ale także podniecające.



Ryc. 165. Kallimach. Stela Hegeso, Ateny, 156x97cm., 400p.n. Chr., Narodowe Muzeum Archeologiczne, Ateny



Ryc. 166. Stela Thrasea i Euandrii, 365p.n.Chr., Kolekcja antyków, Berlin



Ryc. 167. Jean Marie Bonnassieux. Nagrobek Ingresa, Paryż, 1868



Ryc. 169. Fidiasz. Mojry, Partenon, 438–432p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 168. Jan Rylke. After art, 70x50cm., 1988





Ryc. 170. Afrodyta z Melos,  
2m., 130p.n.Chr., Luwr, Paryż



Ryc. 171. Michał Anioł, Dawid, 517cm,  
1504, Galeria Akademii, Florencja



Ryc. 172. Antonio Canova. Perseusz z głową Meduzy, 1801, Muzeum Watykańskie, Rzym



Ryc. 173. Bertel Thorvaldsen. Amor i Psyche, 1807, Muzeum Thorvaldsensa, Kopenhaga

Powinniśmy dodać, że bezpośrednie odniesienie renesansu i klasycyzmu do zachowanych obiektów antycznej rzeźby i architektury jest bardzo mylące. Zarówno świątynie jak rzeźby greckie były jaskrawo i realistycznie malowane i złocone, podobnie jak rzeźby średniowieczne, czasem też dodawano im stroje i włosy (ryc. 174). Można to zobaczyć na rzeźbach zdobiących tympanon muzeum w Filadelfii, na którym odtworzono polichromowany grecki tympanon świątynny (ryc. 175). W Grecji nawet podłogi były zdobione mozaikami (ryc. 176). Piękno, zarówno budowli jak rzeźb nie było pozbawione dekoracyjności i weryzmu, czyli ozdobności i naturalizmu ich powłoki, ale istota cechującego ich piękna tkwiła w doskonałości proporcji i formy. Po zaniku warstw polichromii, te nagie formy jako jedyne dotwały do czasów nowożytnych. Ta doskonałość formy, tak podziwiana w renesansie i klasycyzmie, była traktowana w czasach antycznych jako atrybut prawdy. W tej doskonałości tkwiła jej mistyczna wartość. Nieliczne zachowane freski świadczą o tym, że greccy artyści opanowali światłocień i jak wiemy z rzymskich kopii greckich oryginałów, potrafili operować kilkoma planami na obrazie (ryc. 177, 178). Greckie malarstwo, wykonywane nietrwałą techniką woskową, znamy tylko z opisów, chociaż tematy obrazów powtarzano na wyrobach ceramicznych. W zachowanych na ceramice wizerunkach stosowano oszczędną kreskę i podobnie jak w malarstwie kretańskim kompozycja była oparta na zasadzie

równoważności figury i tła (ryc. 179, 180). Najstarsze wizerunki na ceramice były malowane pokostem i tworzyły po wypaleniu, czarne figury na czerwonym tle wypalanej gminy. W okresie klasycznym zostawiano czerwone figury na czarnym, malowanym pokostem, tle. Pozwalało to na bardziej szczegółowe, rysunkowe, opracowanie postaci. Malowane, zbyt proste naczynia świadczyły o tym, że piękno jako forma towarzysząca codziennemu życiu, stanowiło istotę stylu życia, a nie towarzyszyło wyłącznie odświętnym wydarzeniom.

Ryc. 174. Figurka, Tanagra, 34cm, 335-300p.n.Chr., Kolekcja antyków, Berlin



Ryc. 175. C. Paul Jennewein. Tympanon, 1933, Muzeum Sztuki, Filadelfia



Ryc. 176. Scena polowania, mozaika, 330-300p.n.Chr., Pella,



Ryc. 177. Dekoracja grobu w Kazantyku, Bułgaria, 300p.n.Chr.



Ryc.178. Żołnierz macedoński, Saloniki, IVw.p.n.Chr.



Ryc. 179. Pistoxenos. Apollo, 18cm, 460p.n.Chr., Muzeum Archeologiczne, Delfy



Ryc. 180. Euphronios i Onesimos, Kurtyzana i jej klient, 18.6cm, 490p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn

Podobnie jak kopiowano greckie rzeźby, tak kopiowano w Rzymie greckie obrazy i wiele z nich zachowało się pod popiołami Pompei. Chociaż niewiele przetrwało oryginalnych zabytków greckiego malarstwa, artyści renesansu i klasycyzmu nawiązywali

często, podejmowanymi w swoich obrazach, tematami do tradycji antycznej. Jeden z czołowych malarzy renesansu, Rafael Santi namalował Szkołę Ateńską z dwoma jej najważniejszymi postaciami Platonem i Arystotelesem oraz całą, wyprowadzoną od nich, szkołą filozoficzną i artystyczną. Mamy przedstawioną na tym fresku mistyczną, liczącą dwa tysiące lat, ciągłość kulturową (ryc. 181). Jeszcze dłuższą, bo wyprowadzoną od Homera tradycję kulturową przedstawił w swoim obrazie czołowy malarz klasycyzmu, Jean-Auguste-Dominique Ingres (ryc. 182).

Skąd tak mocny wpływ kultury greckiej? Łagodne, stopniowane przejście od bogów, półbogów i herosów do ludzi, powodowało dążenie, do dorównującej bogom doskonałości w sztuce. Wiązało życie duchowe Greków z ich panteonem bogów w codziennym życiu. Igrzyska sportowe, teatr i sztuka były aktywnościami o charakterze religijnym, a równocześnie ludzkim, wręcz świeckim. Stąd elementy mistyczne przenikały z religii i życia duchowego do życia codziennego w płynnym, naturalnym procesie. Wątek mistyczny wiązał się z życiem doczesnym w jedność akceptowalną w różnych, zbliżonych do demokracji, kulturach i religiach, w których sztuka przestała stanowić tylko oprawę zdarzeń liturgicznych. Podchodzono do sztuki z dużą swobodą. W renesansie rekonstruowano obrazy na podstawie ich opisu (ryc. 183). Współcześnie nawiązuje się raczej do antycznej kultury, chociaż czasem wprowadza się do niej bezpośrednio cytaty z antycznej sztuki, jak na moim obrazie nawiązującym do Bachantek Eurypidesa (ryc. 184).



Ryc. 181. Rafael Santi. Szkoła Ateńska. 500x770cm, 1509–1511, Stanze Watykańskie



Ryc. 182. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Apoteoza Homera, 386x512cm, 1827, Luwr, Paryż



Ryc. 183. Sandro Botticelli. Oszczerstwo wg. Apellesa, 62x91cm., 1497, Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 184. Jan Rylke. Bachantki, 80x60cm., 2023

## Rzym

Kulturę rzymską traktuje się jako kontynuację kultury greckiej, ponieważ powtarzała, a często wręcz kopiowała greckie wzory. Także bogowie rzymscy często mieli swoje odpowiedniki z greckiego Olimpu. Między Grecją i Rzymem zachodziły jednak różnice. Rzymianie nie traktowali bogów zbyt poważnie. Podchodzili do nich instrumentalnie,

podobnie jak do innych sfer życia. Objawiało się to w tym, że podbijając inne ludy, włączali ich bogów do swojego panteonu. Nakazywali równocześnie, żeby w zamian oddawano cześć boską ich cesarzowi. Wobec mnogości kultów funkcjonujących w stolicy imperium, zbudowali w Rzymie Panteon, czyli świątynię wszystkich bogów, wprowadzając wiernych do jej wnętrza. Ze względu na liczbę różnorodnych, pochodzących z różnych stron świata bogów, w tej świątyni przestrzeń liturgiczna była zorganizowana we wnętrzu, złożonym z walca i kuli; brył nieposiadających dominant, a równocześnie reprezentujących ziemię i niebo. Te bryły zostały zespolone w ten sposób, że oś walca pokrywała się z osią kuli. Kula miała ścięty wierzchołek, przez który wpadało światło – symbolizujące spływający z nieba element sacrum. Między placem i wnętrzem świątyni wprowadzono przestrzeń oddzielającą strefę sacrum od strefy profanum: schody, fasadę tradycyjnej świątyni i przedsionek (ryc. 185, 186). W ten sposób wnętrze budowli skonstruowano na wzór pierwotnego, wspólnego wszystkim Indoeuropejczykom temenosu. Wcześniej świątynia była domem boga, ucieleśnionego w jego wizerunku albo w powiązanej z nim artefakcie, takim jak Arka Przymierza w Świątyni Jerozolimskiej. Teraz świątynia stała się pomieszczeniem dla ludzi, którzy już w sposób indywidualny mogli realizować kontakt ze swoimi bogami. Typ świątyni wszystkich bogów stał się uniwersalnym wzorem dla wszystkich, także późniejszych, kultur pogańskich i neopogańskich. Pierwszym takim zastosowaniem przestrzeni antycznego Panteonu w czasach nowożytnych było przekształcenie w 1791 roku, po zwycięstwie Rewolucji Francuskiej, świeżo zbudowanego kościoła, w panteon wielkich ludzi. Ci ludzie mieli odtąd stanowić odpowiednik antycznych bogów, stanowiąc wzór do naśladowania w świeckim państwie (ryc. 187). Upamiętniono w ten sposób 91 osób. W 1791 roku został tak uczczony, umieszczeniem w panteonie jako pierwszy, Honoré Gabriel Riqueti, hrabia de Mirabeau. Ostatnią tak uczczoną, była w 2021 roku, Józefina Baker. Ateizm francuskiej rewolucji określił wybitnych ludzi jako równych bogom przewodników życia. Teraz oni, a nie bogowie, mieli jednoczyć rodzące się państwo narodowe. Świątynia wszystkich bogów doskonale też nadawała się jako wzór dla świątyni kapitalistycznego kultu pieniądza. Dlatego w 1828 roku Antonio Corazzi wnętrze warszawskiej giełdy zaprojektował na wzór wnętrza Panteonu. Teraz mieści się w niej Muzeum Porczyńskich (ryc. 188). Ponieważ Królestwo Kongresowe było mniejszym niż Rzym i zależnym państwem, sala giełdy była od Panteonu dwukrotnie mniejsza. W sytuacji państwa częściowo zależnego, jakim Polska była na początku XIX i w końcu XX wieku, pieniądze i kultura dawały pozory częściowej niezależności.

Od czasów rzymskich wnętrza świątyń stały się ważniejsze od ich formy zewnętrznej. W architekturze tylko przednia część budowli otrzymywała twarz – fasadę i stosowny, dekoracyjny wystrój, określający rangę i funkcję budowli. Niektóre budowle, takie jak łuki triumfalne, ograniczano do takich fasad jako do jedynych ich funkcji, przedstawiających zwycięstwa rzymskich wodzów, przekraczających taką bramę po przyznanej im triumfie (ryc. 189). W czasach nowożytnych łuki triumfalne wznoszono w większości stolic jako symbole przekraczania sytuacji kryzysowych. Najbardziej znanym jest paryski łuk na Placu Gwiazdy (ryc. 190). Budowle użyteczności publicznej, takie jak akwedukty, były tylko konstrukcjami technicznymi (ryc. 191). Uważano, że czysta prawda nie potrzebuje piękna jako jej zewnętrznego wyrazu. Ta idea odżyła w czasach rewolucji przemysłowej, kiedy czysta konstrukcja, a potem czysta forma stała się wyrazem

nie tylko prawdy (ryc. 192), ale także piękna, zapisanego w doskonałym spełnieniu swoich funkcji (ryc. 193). W konstrukcji został zawarty mistyczny wzór doskonałości. Matematyczny wzór piękna, wpisany w proporcje, został przeniesiony z zasady proporcjonalności zmysłowej, w sprawność konstrukcyjną. Dzisiaj dekonstruktywizm przekształca tę sprawność w dekorację architektoniczną, przenosząc wzór piękna z proporcjonalności na abstrakcyjne piękno matematycznych wzorów (ryc. 194).

Praktyczne podejście Rzymian rzutowało na wszystkie sfery ich życia. Dużą rolę przywiązywano do form reprezentacyjnych i formalnych. Prawo rzymskie do dzisiaj jest przedmiotem nauczania uniwersyteckiego.

Dom rzymski różnił się od domu greckiego. W Grecji, podobnie jak na Bliskim Wschodzie, centrum domu stanowił dziedziniec i do niego były skierowane wszystkie pomieszczenia. Podobnie jak położona w centrum miasta grecka agora, służyła jego mieszkańcom, tak ten dziedziniec stanowił wspólną przestrzeń mieszkańców domu. Zawężało to do rodziny szersze, greckie pojęcie rodu. W Rzymie dom był oparty również na dziedzińcu, do którego prowadziły położone wokół niego pomieszczenia, ale tych dziedzińców było więcej, rozciągały się one w amfiladzie wzdłuż osi, tworząc, podobnie jak we wschodnich świątyniach, kolejne, coraz bardziej ekskluzywne przestrzenie wewnętrzne. Wprowadzało to, już na poziomie rodziny, określoną, hierarchiczną strukturę. Idąc w głąb domu zanurzano się coraz głębiej w życiu rodzinnym. Powstające po upadku Rzymu klasztory chrześcijańskie przyjęły obie, wypracowane w czasach antycznych struktury, które były stosowane zarówno w domach greckich jak rzymskich. Kościół jako świątynia, był ustrukturalizowany hierarchicznie, na wzór domu rzymskiego. Otwierało go atrium, leżący przed kościołem dziedziniec, dalej była oddzielona od właściwego kościoła kruchta, nawa przeznaczona dla wiernych i prezbiterium dla kleru, na końcu prezbiterium mieściło się tabernakulum z hostią - Chrystusem. Był to hierarchiczny system rzymski, ale obok kościoła, w zabudowaniach klasztornych, centrum zakonnej społeczności stanowił wirydarz, na który otwierały się pomieszczenia klasztorne. Był to kwadratowy dziedziniec z symbolizującą Chrystusa studnią położoną w środku. Wirydarz był skonstruowany demokratycznie na wzór grecki jako wspólne miejsce spotkań braci zakonnych.

Według teoretyka architektury, Rzymianina Witruwiusza z pierwszego wieku, architektura powinna opierać się na wartościach określonych przez triadę zasad: firmitatis, utilitatis, venustatis co tłumaczymy na: trwałość, użyteczność i piękno. Ta zasada do dzisiaj jest aktualna, chociaż czasami bywa określana w sposób zagmatwany: trwałość zapewnia: „optymalizacja rozwiązania konstrukcyjnego poprzez zapewnienie zgodności formy budowli z jej strukturą”; użyteczność można zapewnić: „tylko dzięki komputerowemu badaniu ścieżek prowadzących do potencjalnych rozwiązań i uzyskiwaniu podpowiedzi, sugestii i alternatyw od komputerowego partnera”; piękno: „w projektowaniu parametryczno/algebraicznym rozwiązania formalne, kompozycyjne wychodzą poza znany repertuar języka architektonicznego. Stanowią całkowicie nową i nieoczekiwaną estetykę, która jednak posiada swe analogie w modułowości, poszukiwaniu optymalnych proporcji i uporządkowania, harmonijnej zgodności między



elementami i całością"<sup>58</sup>. Zasady, jak widzimy można dowolnie interpretować, ale sądząc po zachowanych obiektach, w antycznym Rzymie trwałość uzyskiwano przez użyte materiały i sprawdzone rozwiązania techniczne, użyteczność przez powtarzalność rozwiązań funkcjonalnych, a piękno poprzez kanon wyprowadzony z proporcji cechującej ludzką postać. Witruwiusz opisał rzymski kanon jako tak zwanego: „człowieka kwadratowego”, wpisanego zarówno w kwadrat, reprezentujący cztery wymiary ziemi jak koło przedstawiające widnokrąg nieba. Ta koncepcja kwadratu ziemi i opisanego na nim widnokręgu nieba opiera się na archetypie mandali i była realizowana nie tylko w Rzymie, ale we wszystkich kulturach. Tekst Witruwiusza: „O architekturze ksiąg dziesięć” zachował się bez ilustracji. Człowieka kwadratowego umieścił w jego renesansowym pierwszym drukowanym wydaniu Cesare Cesariano (ryc. 195). Funkcjonalność oparta na powtarzalności sprawdzonych rozwiązań realizowano w taki sposób, że opracowane schematy budowli zostały rozpowszechnione na obszarze całego cesarstwa. Były to przede wszystkim: świątynie, teatry, gimnazjony i termy. Obiekty służące zarówno ciału, jak duszy i umysłowi. Świątynie były uproszczonym do elewacji wariantem świątyni greckiej. Takie znamy z południowej Francji (ryc. 196). W podobny do Grecji sposób wznoszono również gimnazjony i teatry. Wynik erupcji Wezuwiusza zasypał dwa miasta: Pompeje i Herkulanum, stąd dokładnie wiemy, jaka była konstrukcja i wygląd tych budowli. Jak wiemy z ruin Pompei, nawet żywnościowo rzymskie miasta były częściowo samowystarczalne, mieszcząc w swoim obrębie sady, winnice i warzywniki. Mimo położenia w centrum imperium, Pompeje były otoczone nie tylko murami, ale także grobami zmarłych mieszkańców (ryc. 197).



Ryc. 185. Apollodoros, Panteon, Rzym, 125 (fot. J. Rylke)

<sup>58</sup> Maria Helenowska-Peschke. Witruwiańska triada a projektowanie parametryczno/algorytmiczne, *Czasopismo Techniczne*, 1-A (Zesz. 7), 2009, s. 294-300



Ryc. 186. Giovanni Paolo Panini, Wnętrze Panteonu, 128x99cm., 1734, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 187. Jean-Baptiste Hilaire. Panteon w Paryżu, 1795, Biblioteka Narodowa Francji, Paryż



Ryc. 188. Antonio Corazzi. Sala giełdy, 1828, Warszawa



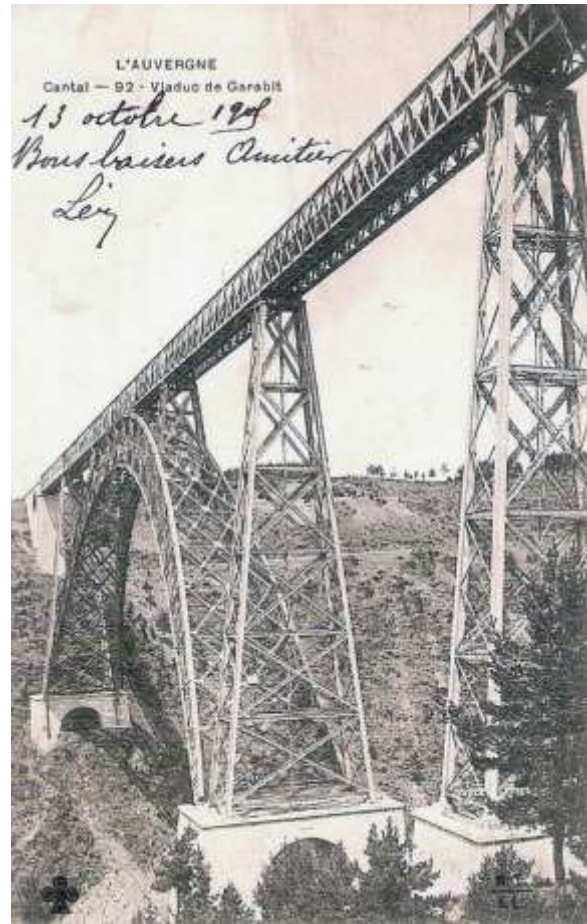
Ryc. 189. Łuk Konstantyna Wielkiego, 21m., 315, Rzym



Ryc. 190. Jean Chalgrin. Łuk triumfalny, 51m., 1836, Paryż



Ryc191. Rzymski akwedukt Pont du Gard, 48m., 50, Francja



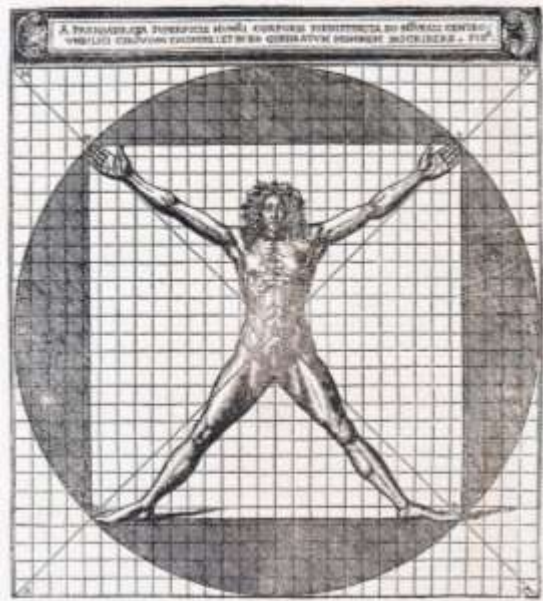
Ryc.192. Léon Boyer. Wiadukt Garabit, 122m., 1884, Francja,



Ryc. 193. Stephen Sauvestre. Wieża Eiffla, 1884,



Ryc. 194. Frank Gehry. Sala koncertowa Walt Disney, 2003, Los Angeles



Ryc. 195. Cesare Cesariano. Człowiek kwadratowy, 1521



Ryc. 196. Rzymska świątynia w południowej Francji (fot. J. Rylke)



Ryc. 197. Pompeje. Groby przy murach miejskich (fot. J. Rylke)

Mieszkańcy spotykali się w gimnazjone, w termach, w teatrze, na stadionie, na forum, w miejscach, w które były wyposażone nawet tak niewielkie miasta jak Pompeje. Każde rzymskie miasto było zbudowane jako założona z góry całość, która na całym obszarze imperium generowała podobne zasady życia społecznego. Miasto stało się miejscem jeszcze bardziej zamkniętej społeczności niż to było w Grecji. Rolnictwo i wieś utraciły swoje znaczenie. Zboże sprowadzano z północnej Afryki, a przy uprawie roli w rzymskich latyfundiach przeważali niewolnicy. Do dzisiaj funkcjonuje papieskie błogosławieństwo *Urbi et Orbi*, czyli miastu i światu, traktujące miasto jako byt równorzędny do świata. Rzymski legionista, oprócz broni i wyposażenia, dźwigał dwa pale do budowy palisady wokół obozu, który maszerujący żołnierze co noc rozbijali, żeby nie

spać na otwartej przestrzeni. Można powiedzieć, że legiony, to wędrujące miasta o określonej strukturze, które przy dłuższym postoju umacniały się i tworzyły na podbitych ziemiach trwałe struktury urbanistyczne. Sam Rzym miał założyć Romulus, który zabił swojego brata Remusa za to, że ten przekroczył linię symbolizującą granice miasta. Bracia bliźniacy mieli być synami boga wojny Marsa, a Romulus po śmierci miał dostąpić wniebowstąpienia. Koncepcja rodu wyprowadzonego od bogów i świętość miasta jako miejsca, stały u podstaw rzymskiej urbanistyki. Lokalizację miasta określał augur, kapłan, odczytujący wolę bogów płynącą z nieba. Na środek miasta: „mundus – świat” wybierano zagłębienie, miejsce kontaktu mieszkańców z bogami chtonicznymi, podziemnymi. Z tego środka augur laską „lituus” rysował dwie, krzyżujące się, osie głównych ulic: biegnącą z północy na południe „cardo” – oś świata i prowadzoną ze wschodu na zachód „decumanus” – oś słońca. Zamykał przestrzeń miasta horyzont, a sama, podzielona ulicami na cztery części przestrzeń, nazywała się tak jak świątynia – „templum”<sup>59</sup>. Już nie sama świątynia określała świętość miejsca, jak to było wcześniej, samo miejsce było świętością, na której mogły znaleźć się świątynie cesarza lub różnych bogów. Miasto w całości było mistycznym opiekuńczym obszarem, odmiennym od terenów położonych poza miastem. Na terenach leżących poza miastem można się było poruszać po drogach, które miały charakter budowli typu miejskiego. Przy drogach stawiano kamienie milowe (ryc. 198) i kapliczki poświęcone „larom”, czyli duchom opiekuńczym.



Ryc. 198. Rzymski kamień milowy



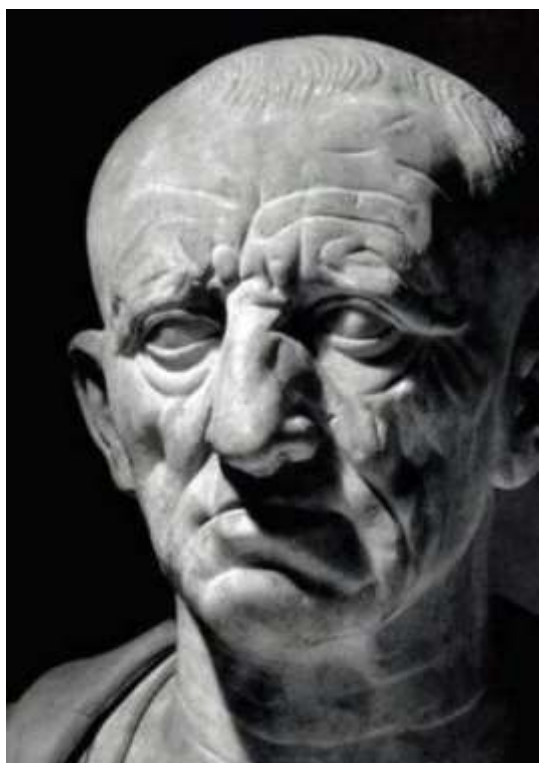
Ryc. 199. Rondo Kolumba, Nowy Jork

Taka koncepcja życia miejskiego odbiegała od wzoru z miast greckich, w których święte wzgórze jak ateński Akropol stało obok miasta. Odbiegała także od koncepcji starożytnych, gdzie centrum miasta, w którym stał zikkurat, było świętym miejscem promieniującym na obszar miasta. Wzorem starożytnych, jeszcze w XV wieku w Chinach,

<sup>59</sup> Christian Norberg-Schulz. Znaczenie w architekturze Zachodu, Murator, Warszawa 1999, s. 42,43

w centrum Pekinu wzniesiono Zakazane Miasto, siedzibę cesarza i świętyń różnych religii. Stanowiło ono miejsce centralne nie tylko miasta, ale według mieszkańców Chin, całego świata. Dzisiaj, kiedy krwioobieg miasta przemysłowego określa ruch samochodowy, za centrum świata Amerykanie uważają Rondo Kolumba ze skwerem przy wejściu do nowojorskiego Central Parku na Manhattanie (ryc. 199).

Trudno rozpatrywać rzeźbę rzymską w oderwaniu od rzeźby greckiej, bo to, co do nas dotrwało, to głównie rzymskie kopie rzeźb greckich. Większość oryginałów greckich z brązu przetopiono w średniowieczu, pozostały głównie ich rzymskie, marmurowe kopie. Jednak, podczas gdy rzeźby greckie służyły celom kultowym, to ich rzymskie kopie w znacznie większym stopniu służyły celom dekoracyjnym. Występowały też różnice. W Grecji istniała rzeźba portretowa, ale były to głównie wyidealizowane posągi zwycięzców olimpiad i herosów. Kult przodków występujący w kulturze rzymskiej powodował, że Rzymianie zachowywali woskowe odlewy twarzy zmarłych przodków, stąd w naturalny sposób rozwinęła się u nich realistyczna rzeźba portretowa (ryc. 200). Wygląd człowieka świadczył o jego indywidualności i charakterze, co stanowiło cenną cechę w kontaktach społecznych. Nawet, jeśli Rzymianin raził brzydota, to tym wyraźniej pokazywał mocny charakter i indywidualność postaci. Nie przypadkiem wizerunek takiego brzydala przyjmowany był do niedawna za portret Katona, surowego rzymskiego senatora (ryc. 201). Renesans powielał grecki idealizm, widzący w urodzie postaci, doskonałość jej charakteru. Dopiero w XIX wieku powrócono w rzeźbie do naturalizmu, podobnego w wyrazie do rzymskiej rzeźby portretowej (ryc. 202). W okresie cesarstwa, kiedy rozwinął się kult cesarza, w miastach rzymskich stały pomniki cesarza (ryc. 203). Przedstawiano go w konwencjonalnej pozie i stroju, natomiast, gdy zmieniał się cesarz, zmieniano tylko głowę posągu.



Ryc. 200. Portret Rzymianina, I wiek



Ryc. 201. August Rodin. Portret, 1864, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 202. Statua Barberini,  
165cm., 1w.p.n.Chr., Muzeum  
Kapitolińskie, Rzym



Ryc. 203. Cesarz August, 204cm., I wiek,  
Muzeum Watykańskie, Watykan

Wcześniejsze, greckie wyprowadzenia pochodzenia rodziny, a właściwie rodziny rozszerzonej do mieszkańców miasta, od mitycznych przodków, miało symboliczny charakter. Pochodzenie zostało zmienione przez Rzymian na sukcesję realnej władzy, o czym świadczyło fizyczne, rodzinne podobieństwo. Jeszcze mocniej świadczyło o tym ubóstwienie panującego cesarza. Zatarło ono zupełnie odrębność boskości od człowieczeństwa. Wizerunek nie musiał już reprezentować niezmiernego piękna idealnego. Piękno zastąpiła prawda. Często wyjątkowość postaci i jej pozycji podkreślano użytym do tworzenia wizerunku szlachetnym materiałem (ryc. 204). Obok greckiej prawdy idealnej, zawartej w proporcjonalności postaci, zaistniała rzymska prawda autentyczności, zawarta w naturalizmie przedstawień.



Ryc.204. Kamea cesarza Augusta, 19x23cm., 12, Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń

Greckie obrazy, malowane woskowymi farbami na drewnianych deskach nie przetrwały do dzisiaj. Tradycję greckiego malarstwa przekazały do naszych czasów rzymskie freski, na których kopiowano najszlachetniejsze greckie obrazy. Woskowe dzieła starożytnego malarstwa przetrwały tylko w oazie Fajum na pustyni libijskiej, w rzymskiej prowincji Egiptu. Przetrwały w grobach, w suchym klimacie pustyni jako ukryte pod ziemią portrety trumienne. Widać tu jeszcze tradycję dawnego Egiptu, z jego wymaganiem tożsamości przy przekraczaniu świata zmarłych. Nie były to wyidealizowane portrety faraonów. Cechowało je, charakterystyczne dla rzymskiego antyku, zachowane w takich portretach, podobieństwo wizerunków do rzeczywistego wyglądu zmarłych (ryc. 205). Nie miało to wiele wspólnego z woskowymi maskami pośmiertnymi Rzymian, czy z polskimi portretami trumieniowymi, które miały towarzyszyć, po śmierci portretowanego, żywym krewnym. Te obrazy były, zgodnie z dawną wiarą Egipcjan, chowane w grobach razem z ciałami zmarłych.

Przekładanie greckich obrazów na rzymskie freski wiązało się z innym przez Rzymian traktowaniem wnętrz mieszkalnych. Jak widzimy to w Pompei i Herkulanum, podobnie jak miasto stanowiło zamkniętą całość, także dom stanowił zamknięte miejsce, w



którym toczyło się życie rodzinne. Podobną rolę pełniły zakładane we wnętrzu domu ogrody perystylowe. Ustawiano w nich rzeźby przedstawiające bogów i bohaterów, a na otaczających ogród ścianach malowano, ozdabiano maskami przodków, ogród idealny (ryc. 206). Mniej istotny był sam obraz, co pokryta nim ściana. Tematy obrazów wprowadzały do domowego wnętrza opowieści o bogach i bohaterach (ryc. 207, 208). Wokół obrazu budowano bogatą, tworzącą atmosferę miejsca, dekorację (ryc. 208). Tak ozdobiony dom przestawał być tylko mieszkaniem, stawał się rodzinną świątynią. Wyjętym z szarości życia rodzinnym sanktuarium. Istniały też sanktuaria wykraczające poza codzienne życie miasta. Poza murami Pompei znajdował się dom z malowidłami, w którym, jak się przypuszcza, odbywały się misteria dionizyjskie. Podobnie jak we wnętrzach mieszkalnych, także tu zdobione ściany freski służyły do stworzenia nastroju mistycznych wtajemniczeń. Temu służyły nie tylko obrazy przedstawiające kowody wtajemniczanych postaci, ale również barwa fresków oparta na czerwieniach, czerniach i świetlistych barwach nagich ciał (ryc. 210).



Ryc. 205. Portrety trumienne z Fajum, 25x40cm., I i II wiek



Ryc. 206. Fresk z perystylu w Pompei, I wiek



Ryc. 207. Dionizos, Herakles i Telefos, Pergamon, kopia z Herkulanum, I w.p.n.Chr.



Ryc. 208. Mars i Wenus, Pompeje, I wiek



Ryc. 209. Triclinium w domu Wettiuszów, Pompeje, I wiek<sup>60</sup>

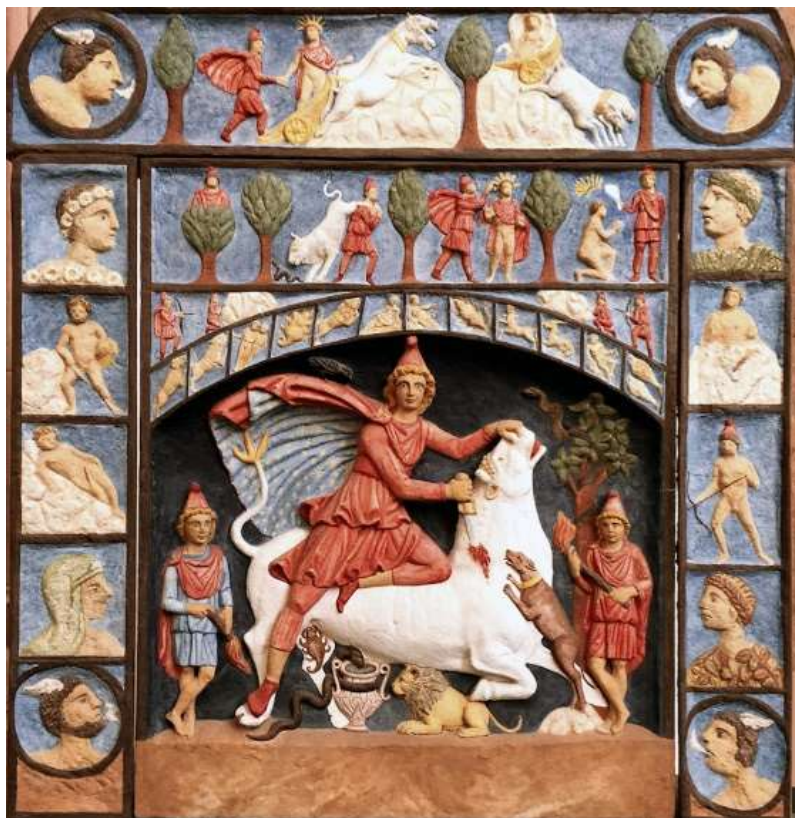


Ryc. 210. Fresk willi z misteriami, Pompeje, I wiek

Rzymski praktycyzm, przy kryzysie tradycyjnej wiary powodował, że poszukiwano wątków mistycznych nie tylko we wtajemniczeniach dionizyjskich. Popularne były kultury wschodniego pochodzenia jak odbywany przez mężczyzn w podziemiach kult zrodzonego z kamienia Mitrzy lub bliższy kobietom kult Izydzie. Mitrze składano w ofierze zwierzęta, Izydzie ptaki. Przyjmuje się, że dla ludzi antyku było oczywiste, że bogowie są

<sup>60</sup> De Simone, w: Fausto i Felice Niccolini. Le case ed i monumenti di Pompei, Neapol, 1854, tom IV, tablica 31

postańcami pomiędzy światem nieba i światem ludzi<sup>61</sup>. Te kultury miały charakter archaiczny. Bóg stawał się w nich szamanem łączącym wtajemniczonych z przestrzenią równoległą (ryc. 211, 212). Dopiero chrześcijaństwo zmieniło tę sytuację, chociaż czasem kultury poszczególnych świętych wykazują podobne cechy.



Ryc. 211. Tauroktony z Mitreum I Muzeum Archeologiczne, Frankfurt



Ryc. 212. Płaskorzeźba Mitry z Neuenheim, Ilw., Państwowe Muzeum Badenii, Karlsruhe

<sup>61</sup> Anna Tatarkiewicz. Kult Mitry w Cesarstwie Rzymskim. Dotychczasowe badania, nowe odkrycia i interpretacje, *Klio*, t. 30 (3)/2014, s. 113–123, s. 116

Po odkryciu malowideł pompejańskich, wychodzący z feudalizmu kapitalizm, odwołujący się do rzymskich ideałów państwa republikańskiego, podniósł na swoich sztandarach również rzymską sztukę. We Francji, wzorujący się na antyku klasycyzm stworzył styl Dyrektoriatu. Ten styl rozpoczął się od rewolucyjnego obrazu Davida: „Przysięga Horacjuszów” (ryc. 213). W Anglii, w której kapitalizm stworzył nową klasę burżuazji, bracia Adams opracowali, wzorowany na etruskich grobowcach i dekoracji malarskiej z Pompei, klasycystyczny styl dekoracji wnętrz (ryc. 214). Dzisiaj, w postmodernizmie, który łączy różne epoki i różne style, popularny jest klasycyzujący styl rzeźb Igora Mitoraja (ryc. 215).

Na moim obrazie podsumowującym mistyczne aspekty antycznej sztuki występuje we wnętrzu rzymskiego domu kobieta z grecką wazą. Stoi ona na tle pompejańskich fresków z willi Wettiuszów. We wnętrzu znajduje się też hellenistyczna rzeźba znana jako: faun Barberiniego (ryc. 216).



Ryc. 213. Jacques-Louis David. Przysięga Horacjuszów, 330x425cm., 1784, Luwr, Paryż



Ryc. 214. Robert Adam i Pietro Maria Borghis. Pokój etruski w Osterley, 1774



Ryc. 215. Igor Mitoraj. Bazylika Santa Maria degli Angeli, Rzym (fot. Józef Augustyn SJ)



Ryc. 216. Jan Rylke. Starożytność antyczna, 54x73cm, 2023

## Rozdział 5. Średniowiecze

*Nosili pancerze  
Feudalni rycerze  
A w senne miraże  
Świecą im witraże*

### Początki chrześcijaństwa

Koniec starożytności i początek średniowiecza, to okres dość płynny. Z jednej strony, pisząc o początku nowej ery, liczymy czas od chwili narodzin Chrystusa; z drugiej strony uważamy, że początek średniowiecza, a właściwie koniec starożytności jest związany z upadkiem zachodniej części Cesarstwa Rzymskiego, czyli z rokiem 476, kiedy Odoaker obalił ostatniego cesarza Romulusa Augustulusa i wygnał go ze stolicy imperium. W świetle tego, koniec starożytności trwał długo, bo niemal pół tysiąclecia, a nawet dłużej, bo dopiero w VII wieku podboje muzułmańskie zakończyły w Azji Środkowej istnienie państw starożytnych.

Chrześcijaństwo w pierwszych wiekach naszej ery, czyli po narodzeniu Chrystusa, ogarnęło ziemie Cesarstwa Rzymskiego, a potem przekroczyło jego granice. Przyspieszyło ten proces jego prześladowanie, ponieważ męczeństwo wyznawców stanowiło przykład potęgi wiary, nieznaną w krajach pogańskich, w których pod koniec czasów antycznych, traktowano bogów w sposób konwencjonalny. Religię traktowano jako obyczajową formę wierzeń, a nie mistyczny związek z bytem nadprzyrodzonym. Kult męczeństwa pierwszych chrześcijan jako mit założycielski kościoła, trwa aż do czasów współczesnych. Obraz Henryka Siemiradzkiego: „Pochodnie Nerona” (ryc. 217), przedstawiający męczeństwo chrześcijan, był w XIX wieku tak ważnym dziełem, że jego podarowanie przez artystę Krakowowi, stało u podstaw stworzenia w Sukiennicach Muzeum Narodowego.



Ryc. 217. Henryk Siemiradzki. Pochodnie Nerona, 385x704cm., 1876, Muzeum Narodowe, Kraków

Ja także, w ostatnich latach, kiedy nasiliły się ataki na kościół, namalowałem 13 obrazów, pokazujących naszych współczesnych męczenników za wiarę (ryc. 218-230). Żeby pokazać odwieczny konflikt zaangażowania i wiary, z wrogością wobec takiej postawy, przedstawiłem na tych obrazach męczenników i ich oprawców, czyli dobro w odwiecznej walce ze złem. Umieściłem też na obrazach miejsce męczeństwa, miejsce, które w wyniku tego faktu, zmieniło swoją pozycję w przestrzeni wiary i zdarzeń historycznych. Przeżycie męczeństwa wymagało ode mnie, dla jego przedstawienia,

zmiany techniki malarskiej, związane z koniecznością użycia szorstkiej faktury, która w percepcji kojarzy się z nieprzyjemnymi doznaniem zmysłowymi.



Ryc. 218. J. Rylke.  
Męczeństwo Alicji  
Kotowskiej,  
100x81cm, 2017



Ryc. 219. J. Rylke.  
Męczeństwo księdza  
Jerzego 100x81cm,  
2017



Ryc. 220. J. Rylke.  
Męczeństwo ojca  
Maksymiliana  
100x81cm, 2017



Ryc. 221. J. Rylke.  
Męczeństwo Karo-  
liny Kózki, 100x80cm,  
2017



Ryc. 222. J. Rylke.  
Męczeństwo Leo-  
nida Fiodorowa,  
100x80cm, 2017



Ryc. 223. J. Rylke.  
Męczeństwo  
Tomaszka  
i Strzałkowskiego,  
100x80cm, 2017



Ryc. 224. J. Rylke.  
Męczeństwo św.  
Benedykty,  
100x80cm, 2017



Ryc. 225. J. Rylke.  
Zabójstwo księdza  
Niedzielaka,  
100x80cm, 2018



Ryc. 226. J. Rylke.  
Męczeństwo ks.  
Stanka, 100x80cm,  
2018



Ryc. 227. J. Rylke.  
Męczeństwo  
Elżbietanki, 100x80cm.,  
2022



Ryc. 228. Jan Rylke. Męczennicy  
z Dachau, akryl, olej, płótno,  
100x130cm., 2019



Ryc. 229. Jan Rylke. Męczenniczki z Nowogródka, 100x130cm, 2019



Ryc. 230. Jan Rylke. Męczennicy z Pratulina, 100x130cm, 2020

W trakcie prześladowań chrześcijanie spotykali się w ukryciu, w katakumbach lub w prywatnych mieszkaniach, na wspólnym posiłku zwanym agape (ryc. 231). To słowo oznaczało miłość, zarówno do Boga, jak i do bliźnich. Na Malcie, gdzie jedno z pierwszych chrześcijańskich biskupstw założył w 60 roku święty Paweł, zachowały się okrągłe płyty przy których spożywano agape, czyli wspólny posiłek po pogrzebaniu zmarłych chrześcijan. Pierwsze budowle przeznaczone do kultu Chrystusa były, jak kościół w syryjskim Dura Europos z 233 roku, przebudowane z domów mieszkalnych. Ten syryjski kościół posiadał centralną salę z podwyższeniem oraz wydzielone baptysterium służące do chrztu. Po Edykcie Mediolańskim w 313 roku, chrześcijanie mogli w cesarstwie rzymskim swobodnie wyznawać wiarę. Matka cesarza Konstantyna, Helena ufundowała liczne kościoły, między innymi bazylikę Narodzenia Pańskiego w Betlejem, kościół Grobu Świętego w Jerozolimie oraz kościół Wniebowstąpienia Pańskiego na Górze Oliwnej. Same miejsca, gdzie wzniesiono te świątynie, były świętymi miejscami. Były to odpowiedniki antycznych temenosów i takimi pozostają także dzisiaj. Ich kult trwa. Stają się miejsca pielgrzymek dla wszystkich odłamów chrześcijaństwa. Nie są jednak tak ściśle związane z świętością miejsca jak było to w kultach pogańskich. Samo zdarzenie, a nie tylko miejsce zdarzenia, jest obiektem kultu i jako pamięć o miejscu kultu, istnieje, i może być kultywowane także poza miejscem zdarzenia. Ponieważ istnieje w świadomości wiernych, można to zdarzenie uczcić także w innym, stosownym miejscu. W kościołach, w rocznicę narodzenia Jezusa, wystawia się symboliczne szopki z figurami uczestników tego wydarzenia. W Krakowie, co roku, od 1937 roku, organizowane są konkursy na najładniejszą szopkę (ryc. 232). W rocznicę śmierci Chrystusa, od XVI wieku, w kościołach umieszcza się symboliczne jego groby, często z aktualnymi odniesieniami (ryc. 233).





Ryc. 231. Agape, Katakumby św. Piotra i Marcelina, IVw., Rzym



Ryc. 232. Bogusław Świerowski.  
Krakowska szopka, 2023



Ryc. 233. Maria Pajzderska. Grób Pański  
w ruinach kościoła św. Krzyża, 1945, Warszawa

Podczas, gdy kościół Grobu Świętego był bazyliką, to kościół Narodzenia Pańskiego był rotundą i te dwa typy budowli rozpowszechniły się od tego czasu w chrześcijaństwie (ryc. 234, 235). W przeciwieństwie do wcześniejszych religii, w których tylko w tajemniczeni kaptani mieli dostęp do sanktuarium, a uczestnicy obrzędów religijnych znajdowali się na zewnątrz, w otwartych dziedzińcach świątyni, teraz wierni i kaptani spotykali się razem w zamkniętych pomieszczeniach. Wymagało to stworzenia specjalnej atmosfery we wnętrzu świątyni, atmosfery odmiennej od wnętrza o charakterze świeckim. Realizowano to poprzez odrealnienia przestrzeni wnętrza świątyni. Początkowo, w domach prywatnych i w katakumbach wykorzystywano w tym celu freski, przedstawiające, zamiast historii z pogańskich mitów, symbole chrześcijańskie, takie jak wizerunek dobrego pasterza lub modlących się orantów (ryc. 236, 237). Zmiana dotyczyła tylko treści przedstawień, a nie ich formy, która była znana z rzymskich, pogańskich domów, więc, wraz z budową świątyń chrześcijańskich, konieczna była także zmiana ich formy. W Rzymie mozaiki były popularną techniką zdobienia posadzek i urzędzeń wodnych. Chrześcijanie wykorzystali tę technikę do zdobienia ścian wewnątrz kościołów. Światło odbijające się od niewielkich kostek mozaiki mieniło się, tworząc we wnętrzu przestrzeń odrealnioną tym światłem. Pozwalało to na wyodrębnienie miejsc przeżycia mistycznego z miejsca życia codziennego.



Ryc. 234. Bazylika Narodzenia Pańskiego, Betlejem



Ryc. 235. Edykuła Grobu Świętego, 1002–1014, Bawarska Biblioteka Państwowa, Monachium



Ryc. 236. Katakumby Via Livia, 350, Rzym



Ryc. 237. Orantka z katakumb Priscilli, 350, Rzym

W momencie, w którym chrześcijaństwo objęło obszar cesarstwa rzymskiego, a jego stolicą stał się Konstantynopol, cesarz Justynian I Wielki (ryc. 238) wprowadził tak zwany cesaropapizm, czyli stał się także głową kościoła. W kościołach prawosławnych, wraz z żoną Teodorą jest czczony jako święty (ryc. 239). Czerpiąc, jak głosi tradycja, inspirację z rozmów z aniołem (ryc. 240) postanowił on wybudować godną swojej władzy świątynię. W tym celu przebudował w 537 roku kościół Mądrości Bożej (ryc. 241). W budowie pomagali mu Antemiusz z Tralles i Izydor z Miletu. Jeżeli mówimy o architektach, jako o „inżynierach dusz”, to przebudowany kościół Hagia Sophia (Mądrości Bożej) jest dobrym przykładem ich pracy. Potrójna kopuła symbolizująca Trójcę Świętą i podtrzymywana przez Serafimy, wznosiła się na wysokość ponad 55 metrów. Pod nią spływała do wiernych w blasku mozaik cała hierarchia niebiańska. Do dzisiaj ten kościół, chociaż ostatnio został ponownie świątynią muzułmańską, stanowi wzór dla kościołów wschodniego chrześcijaństwa. Hierarchia niebiańska, opisana na ścianach kościoła Mądrości Bożej, zesza we wschodnich kościołach ze ścian na Carskie Wrota, czyli ścianę dzielącą wewnątrz kościoła na część „widzialną” dla wiernych i „niewidzialną”, przeznaczoną dla kapłana. Powróciła w tych kościołach starożytna koncepcja wydzielenia ze świątyni osobnego sanktuarium.



Ryc. 238. Justynian wśród dworzan. kościół św. Witalisa, 548, Rawenna



Ryc. 239. Justynian I w kole ponad świętymi. Katedra św. Sawy, 2019, Belgrad



Ryc. 240. Herbert Cole. Anioł w wizji Justyniana przedstawiający model Hagii Sofii, 1912



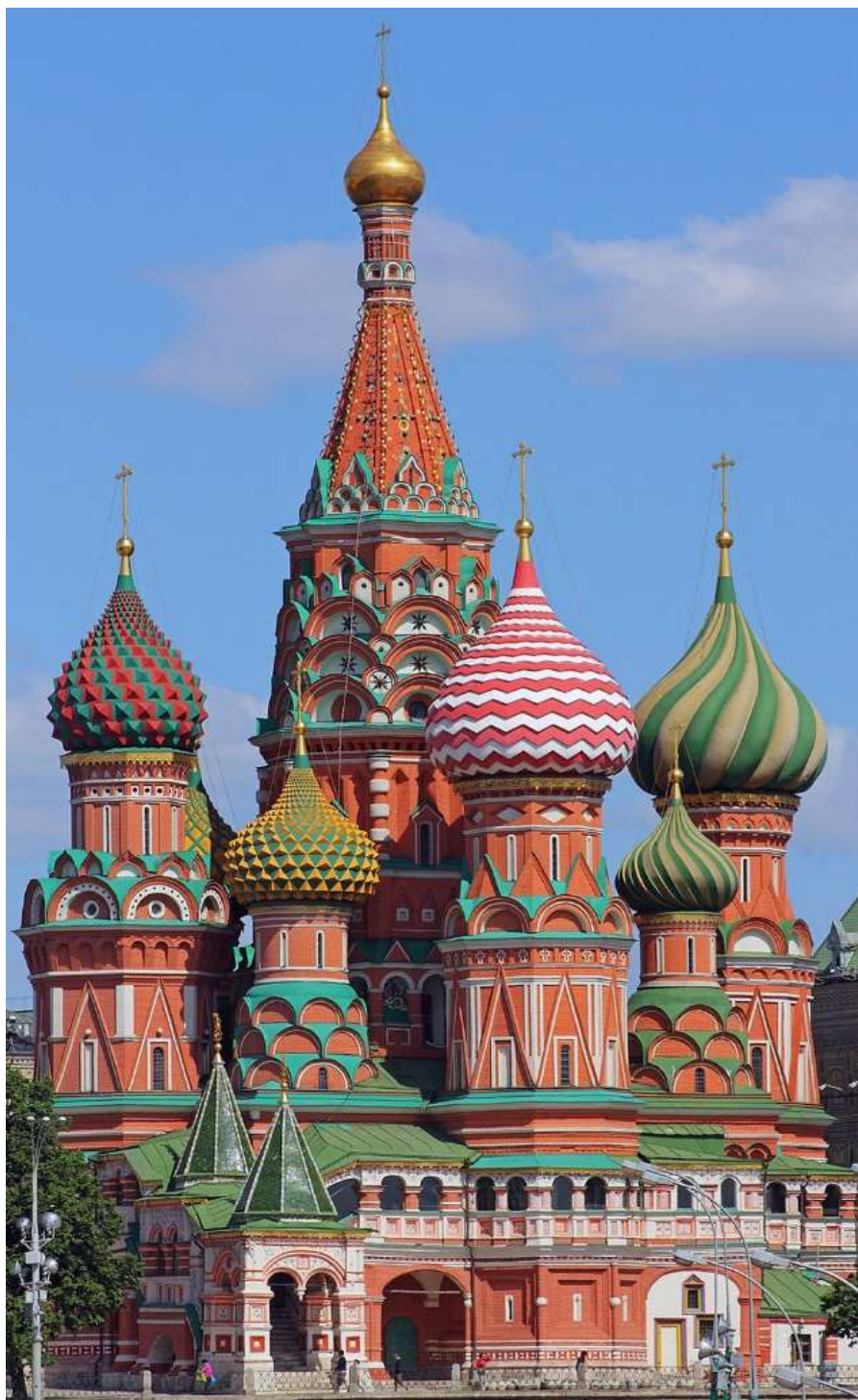
Ryc. 241. Gaspare Fossati, Louis Haghe. Wnętrze Hagii Soppfii, 36,5x26,6cm., 1852, Muzeum Brytyjskie, Londyn

Podczas, gdy w Bizancjum skupiono się na dekoracji wnętrza świątyni, późniejsze kościoły prawosławne, służąc także jako miejsca pielgrzymek, zyskiwały na wyglądzie zewnętrznym. Z daleka były widoczne liczne złoczone kopuły oraz rzeźbione i malowane elewacje tych budowli (ryc. 242, 243). Na wzór antycznej Grecji ozdabiano wnętrza świątynne malowanymi na deskach obrazami. Teraz nie opowiadały one historii zaczerpniętych z mitologii, ale były nasycone treścią chrześcijańską. Tworzone w Bizancjum obrazy stały się obiektami kultu, ponieważ uważano, że ich akcja rozgrywa się w niebie, jest przedstawieniem świata, który ma dopiero nadejść, a sam wizerunek jest, przez przedstawienie obrazu Boga i świętych, obdarzony mistyczną mocą. Jak mówił św. Jan z Damaszku: „W dawnych czasach Bóg, który nie ma ciała ani kształtu, nie mógł być w żaden sposób przedstawiany. Teraz jednak, skoro stał się widzialny w ciele i zamieszkał wśród ludzi, przedstawiam Boga, którego widzę”<sup>62</sup> W wyniku tej wiary ukształtował się kanon przedstawień, który później rozwinął się w malarstwo ikonowe (ryc. 244). Podobny sposób prezentacji religijnych zdarzeń występował na całym obszarze Bizancjum, zarówno na południu, w sztuce koptyjskiej (ryc. 245) jak i na wschodzie, w sztuce ormiańskiej (ryc. 246). Uważano, że przyjęty kanon jest odpowiedni do wcielenia się, w namalowane postacie, duszy przedstawionej osoby. Przykładem takiego wcielenia jest, chociaż przemalowywany, ale zapisany na desce koptyjskiej z tego okresu, nasz obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Jest on także dzisiaj przedmiotem kultu. Z okazji tysiąclecia chrześcijaństwa w Polsce ten obraz wędrował po parafiach. Po zaarrestowaniu obrazu przez milicję, po parafiach wędrowała jego kopia. Uznano, że mistyczne wcielenie nie jest związane bezpośrednio z materialnym artefaktem, ale samym wizerunkiem Madonny. Niestety, wprowadzony w VIII wieku ikonoklazm doprowadził do zniszczenia dzieł sztuki przedstawiających postacie chrześcijańskich świętych. Zakaz obrazowania wynikał zarówno z uznanego za herezję kultu ikon, traktowanych jako święte przedmioty, jak i z sukcesów wojennych muzułmanów, którzy realizowali w sposób ścisły boże przykazanie, zakazujące tworzenia wizerunków. Oprócz malarstwa monumentalnego i sztalugowego, wczesne chrześcijaństwo, w związku z rozbudowaną liturgią słowa, przejęło z Pergamonu tradycję pisanie i malowania na pergaminie (ryc. 247). Towarzyszące tekstom obrazy stanowiły później mocną pozycję w sztuce średniowiecznej. W iluminowanych rękopisach, obok treści ewangelicznych, występowało bezpośrednie przekazywanie, przez skrybę/zakonnika, poprzez obraz, wizji przeżywania tych treści. Tworzono z tak utworzonym zespołem, nie tylko mistyczny, ale także aktualny przekaz informacji. W bogatym Bizancjum rozwinęła się również dekoracyjna, jubilerska sztuka wydobywania treści religijnych z przedmiotów użytkowych, widoczna między innymi w płaskorzeźbach z kości słoniowej (ryc. 248, 249). We wszystkich omawianych dziełach postępowano się wschodnią zasadą osiowej kompozycji, emocji wyrażanych poprzez konwencjonalne gesty i ograniczania się do podstawowych kolorów gamy barwnej. Przypomina to konwencję portretów ślubnych lub ludowych obrazów na szkle, w których podejmowano próby uchwycenia i

---

<sup>62</sup> Piotr Sawicki. Ikona. Widzialny obraz niewidzialnej rzeczywistości, s. 170, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 169-180

utrwalenia przelotnych, lecz ważnych momentów z życia (ryc. 250). Można je traktować jako archetypy obrazów pozwalających na zatrzymanie i przechowanie zdarzeń, zdarzeń rzutujących także na odległą przyszłość. Ten sposób uchwycenia rzeczywistości jest obecny również u współczesnych, wzorujących się na pisaniu ikon, artystów. Na obrazie Jerzego Nowosielskiego takim zdarzeniem jest przejazd lokomotywy, która definiuje czas i miejsce tej sytuacji; wszystko zostało umieszczone na tle symbolicznego pejzażu (ryc. 251).



Ryc. 242. Postnik Jakowlew. Sobór Wasyla Błogostawionego, 1561, Moskwa



Ryc. 243. Cerkiew Zmartwychwstania Pańskiego, 1584, Bukowina





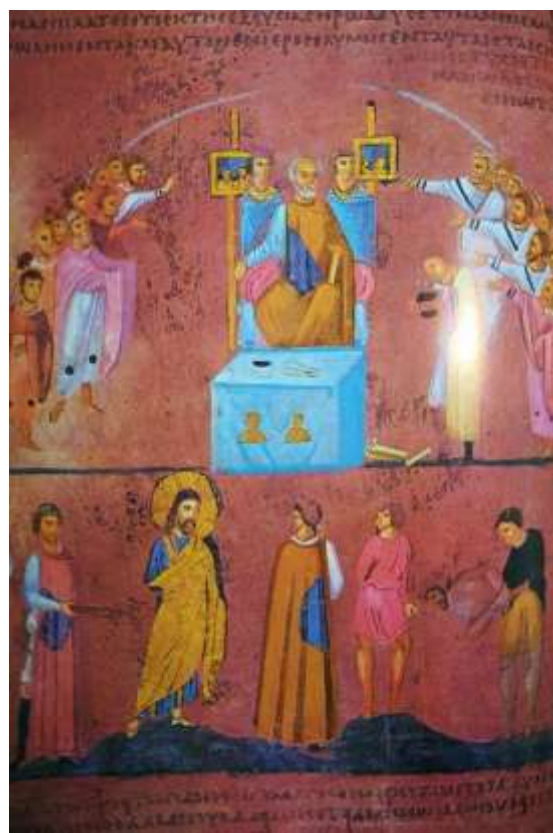
Ryc. 244. Dziewica z Dzieciątkiem, 68,5x49cm., 600, Klasztor Świętej Katarzyny, Egipt,



Ryc. 245. Chrystus z opatem Menasem, Bawit, 57x57cm., VIw., Luwr, Paryż.



Ryc. 246. Pokłon trzech króli, 34x25,5cm., 586, Matenadaran, Erywań



Ryc. 247. Ewangeliarz z Rossano, 31x26cm., VIw., Katedra, Rossano



Ryc. 248. Konsul Areobindus,  
39x13cm., 506, Muzeum Cluny, Paryż



Ryc. 249. Tron biskupa Maksymiana,  
150x60,5cm., 546, Muzeum Arcybiskupie,  
Rawenna,



Ryc. 250. Ewelina Pęksowa.  
Ukrzyżowanie, 1976, Muzeum  
Etnograficzne, Warszawa



Ryc. 251. Jerzy Nowosielski. Kolejka wąskotorowa,  
33x41cm, 1995

Chrześcijaństwo i Buddyzm; są to dwie religie, w których występuje człowiek jako istota najwyższa. Stąd pozostałości po Jezusie i Buddzie są artefaktami o znaczeniu religijnym, czyli relikwiami. Zapisany w artefaktach, związany z tymi postaciami materialny ślad, stanowił punkt łączący ludzki świat materialny z boskim światem nadprzyrodzonym. W rezultacie, miejsce, w którym taki artefakt umieścimy, staje się miejscem świętym i może stanowić podwalinę świątyni. Po śmierci Buddy i spaleniu jego zwłok otrzymany popiół stanowił podstawę wznoszonych stup, czyli ziemnych kopców. Takie stupy stanowiły miejsce pielgrzymek wiernych. Stopniowo przybierały one formę kopuł zwieńczonych parasolem jako symbolem dostojności. Wokół stupy prowadziła droga procesyjna. Była ona otoczona ogrodzeniem z czterema ozdobnymi bramami skierowanymi na cztery strony świata (ryc. 252, 253). Oprócz popiołu, inne relikwie po Buddzie lub święte wersety jego nauk, stanowiły podstawę i istotę budowanej stupy, jako miejsca nasyczonego świętością. Poza Indiami, buddyjskie stupy przybierały formę dzwonu, a w Chinach pagody. W pagodzie parasol łączył się z wypiętrzeniem w jeden zespół, tworząc wielokondygnacyjną budowlę. Także pagody, tak jak stupy, były zbudowane wokół relikwii (ryc. 254). Nawet utracenie relikwii, jak to nastąpiło z jerozolimską Arką Przymierza, nie unicestwiło świętości miejsca, z którym święty artefakt się zetknął. Podstawa Świątyni Jerozolimskiej, czyli Ściana Płaczu, jest także dzisiaj świętym miejscem Judaizmu, do którego wierni zanoszą swoje prośby (ryc. 255). Podobnie było w odniesieniu do Chrystusa. Ponieważ Chrystus zmartwychwstał, nie było pozyskanych z jego ciała relikwii. Wydobyte z Golgoty drewno św. Krzyża (ryc. 256, 257) i inne przedmioty, które łączono z męką i śmiercią Chrystusa, stały u podstaw chrześcijańskiej wiary, ale także u podstawy europejskich królestw. W tych królestwach koronacja była traktowana jako sakramentalia, a drewno krzyża świętego stanowiło, na przykład, treść koronacyjnego relikwiarza polskich królów.<sup>63</sup> Miejsca przechowywania fragmentów krzyża stawały się celem pielgrzymek. Oprócz drewna krzyża najważniejszymi były inne, które pozostały z jego męczeńskiej śmierci relikwie: Korona Cierniowa, Całun Turyński i Chusta św. Weroniki (ryc. 258-260). Dla umieszczenia Korony Cierniowej (ryc. 261) król Francji, Ludwik XI, wzniósł Świętą Kaplicę, arcydzieło architektury gotyckiej (ryc. 262). Jaka była rola tych relikwii? Wcześniej, w Grecji i Rzymie, wybierano Temenos - miejsce obdarzone mocą. Teraz takie miejsca nie były związane z ziemią, ale z materialnymi śladami Chrystusa lub świętych. Relikwie powstawały poprzez „świętych obcowanie”. Fragmenty ciał świętych i związane z nimi, umieszczone w konkretnych miejscach przedmioty, czyniły te miejsca uświęconymi, co pozwalało obudować je świątyniami. Do takich miejsc ciągnęły pielgrzymki wiernych. Moc nie była już związana z obdarzonym mocą miejscem. Moc można było uzyskać poprzez kontakt z postaciami taką mocą obdarzonymi i wykorzystać dla uświęcania miejsc, ludzi i ludzkich wytworów. Ludzie dysponujący relikwiami stawali się posiadaczami mistycznej siły. Dlatego siedziba papieża znajduje się nad grobem św. Piotra. Ten grób jest opoką, na której został zbudowany kościół katolicki i władza papieża (ryc. 263). Podobnie powstanie państwa polskiego zostało usankcjonowane przez cesarza Ottona III, który na znak tego przekazał Bolesławowi kopię, posiadanej przez siebie jako atrybutu władzy cesarskiej relikwii - włóczni św. Maurycego. Włóczni, w której umieszczono gwóźdź z

---

<sup>63</sup> Andrzej Datko, *Księga relikwii*, wydawnictwo M., Kraków 2014, s. 326-339

ukrzyżowania Jezusa (ryc. 264). Samo państwo zostało zbudowane na relikwiach św. Wojciecha – pierwszego naszego męczennika (ryc. 265).



Ryc. 252. Stupa w Sanczi, I w.



Ryc. 253. Wizerunek Stupy, I w., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 254. Pagoda Songyue, 523, Dengfeng,



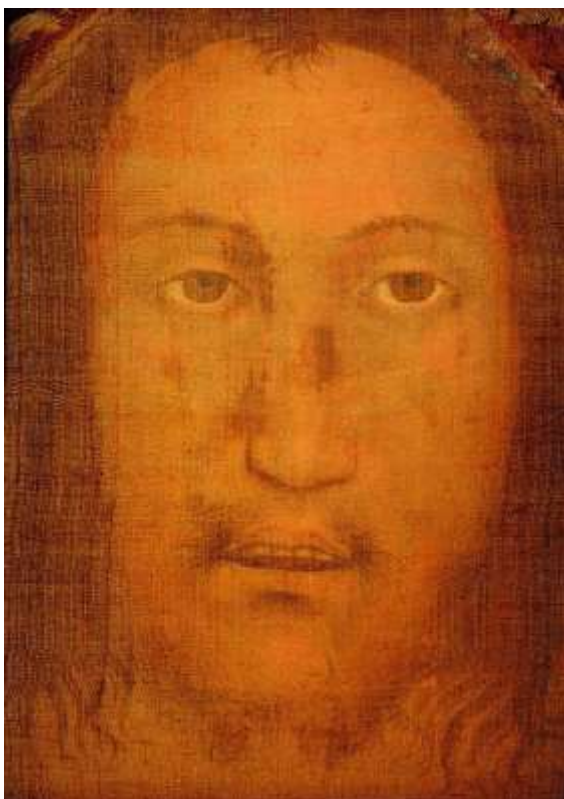
Ryc. 255. Ściana płaczu, Jerozolima (fot. A. Jędrzejczak)



Ryc. 256. Simon Marmion. Cud prawdziwego krzyża, 68x62cm., 1470, Luwr, Paryż



Ryc. 257. Relikwiarz z krzyżem, Bizancjum, 48x38cm., 964, Katedra w Limburgii



Ryc. 258. Chusta św. Weroniki, 24x17cm., Manoppello



Ryc. 259. Hans Memling. Św. Weronika, 32x24cm., 1470, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 260. Jan Rylke. Chrystus i Weronika, 116x89cm., 2000



Ryc. 261. Korona cierniowa, Sainte-Chapelle, Paryż



Ryc. 262. Pierre de Montreuil, Sainte-Chapelle, 1248, Paryż,



Ryc. 263. Gianlorenzo Bernini. konfesja Świętego Piotra, 1633, Watykan



Ryc. 264. Włócznia św. Maurycego 51x8cm, Wawel, Kraków



Ryc. 265. Peter von der Rennen. Relikwiarz św. Wojciecha, archikatedra, 1662, Gniezno,

### **Okres Wędrówki Ludów**

Kolejny okres suszy w Eurazji i Wielki Mur w Chinach, który powstrzymał inwazję azjatyckich koczowników na wschód, spowodował najazd ludów stepowych na Europę. Koalicja tych ludów, zwana Awarami, przyniosła do Europy z Chin ważny wynalazek, czyli strzemiona dla jeźdźcy. Wcześniej trzon wojska stanowili piesi żołnierze. Jeździec wyposażony w strzemiona siedział mocno w siodle, mógł włożyć zbroję i walczyć kopią. Na tym wynalazku oparto się rycerstwo, które zdominowało kulturę średniowiecznej Europy. W tym samym czasie od południa rozpoczęła się ekspansja muzułmańskich Arabów. Siłą, która nakazała opuścić im Arabię była napisana przez Mahometa księga – Koran. Księga była tylko jedna, została objawiona przez Archaniola, co nie pozwalało na interpretację jej tekstu. Przy obowiązującym w islamie zakazie obrazowania, można było tylko zapisywać w sposób bardziej lub mniej zdobny, składające się na tekst tej księgi wersety (ryc. 266). Starożytny, antyczny Rzym znajdował się w okresie wędrówki ludów w stanie rozkładu. Najazdowi ludów stepowych oparto się tylko na wschodzie Europy Bizancjum, a na zachodzie państwo Franków, których król

Chlodwig przyjął na przełomie V i VI wieku chrzest z Rzymu (ryc. 267, 268). W opactwie benedyktyńskim w Jouarre znajduje się krypta z sarkofagami Merowingów, władców z dynastii Chlodwiga (ryc. 269). W czasie Rewolucji Francuskiej wyrzucono z sarkofagów szczątki tych pierwszych francuskich królów. Było to zjawisko porównywalne z wyrzucaniem z grobów przez nową dynastię egipską faraonów poprzedniej dynastii. Było to mistyczne zerwanie nowej, oświeconej Francji, zarówno z tradycją feudalnych władców, jak z religią, którą oni przyjęli (ryc. 270).



Ryc. 266. Karta z Koranu, VIIIw.



Ryc. 267. Mistrz Świętego Idziego. Chrzest Chlodwiga, 61,5x45,5cm., 1500, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 268. Chrzest Chlodwiga, XVIw., Muzeum Saint-Remi, Reims



Ryc. 269. Sarkofagi Merowingów, Jouarre, 635, (fot. J. Rylke)





Ryc. 270. Spotkanie trzech zakonów. Stan trzeci niosący na plecach duchowieństwo i szlachtę, 1799, Francuska Biblioteka Narodowa, Paryż

Italię w tym czasie, kiedy we Francji rządili Merowingowie, podbił król Gotów Teodoryk. Jego mauzoleum w Rawennie stanowi przykład zespolenia tradycji bizantyjskiej i neolitycznej. Zbudowany został jako wzorowana na centralnym kościele bizantyjskim rotunda, ale był przykryty jak dolmen monolitem kamiennym o średnicy 11 metrów i wadze niemal 300 ton<sup>64</sup> (ryc. 271). Losy pierwszych średniowiecznych, zachodnioeuropejskich władców odżyły w okresie kształtowania się państw europejskich. Podczas, gdy rewolucyjna Francja odwróciła się od swojej tradycji, to do tradycji Gotów odwołały się zjednoczone, rozbite wcześniej na wiele niezależnych księstw, Niemcy. Wzniosły one w różnych częściach Niemiec, według projektów Wilhelma Kreisa, kilkadziesiąt wież Bismarcka, zbudowanych na wzór mauzoleum Teodoryka. Dwie z tych wież, to zbudowana przed I Wojną Światową w Jenie Wieża Bismarcka (ryc. 272) i wzniesiona po I Wojnie Światowej Wieża Bismarcka w Szczecinie (273). Ta ostatnia była ozdobiona napisem: „Idziemy żelaznym krokiem, rozdrabniając wszystko, co stoi na drodze stworzenia narodu niemieckiego, jego chwały i potęgi”. W tym czasie, przygotowując się do następnej wojny odwołano się bezpośrednio do tradycji barbarzyńskiej, w której niemiecki władca brutalną siłą podporządkował sobie Europę podległą dawnemu Rzymowi. Ta ostatnia wieża, wzniesiona już po I Wojnie wskazywała na kierunek, do którego będą dążyli Niemcy w trakcie II Wojny Światowej.

<sup>64</sup> Joachim Herrmann. *Spuren des Prometheus*, Urania Verlag, Leipzig, Jena, Berlin 1979, s. 189

Oba państwa, Chlodwiga i Teodoryka, zostały zjednoczone w VIII wieku przez Karola w Cesarstwo zachodnio rzymskie. Podobnie, jak cesarz w Bizancjum, także tutaj, na swoich wizerunkach, Karol zasiada na tronie pomiędzy przedstawicielami Kościoła, w miejscu, które w innych chrześcijańskich sanktuariach, są zarezerwowane wyłącznie dla Chrystusa (ryc. 274). Także on, podobnie jak cesarz bizantyjski, został uznany za świętego (ryc. 275-278). Okres zamieszania wywołanego wędrówką ludów i stworzone w reakcji na te wydarzenia królestwa, wreszcie cesarstwo Karola, miały wpływ na politykę oraz ideologię zarówno Francji jak i Niemiec aż do czasów współczesnych. Od Karola Wielkiego wywodzą się imperia nowoczesnej Europy. Ostatnim cesarzem rzymskim i pierwszym cesarzem austriackim, koronowanym w 1804 roku, został Franciszek Habsburg (ryc. 279). W tym samym roku na cesarza Francuzów koronował się Napoleon I (ryc. 280). Ostatnim z cesarzy, cesarzem Niemiec został w 1871 roku Fryderyk Wilhelm (ryc. 281). Te cesarstwa przeminęły, ale Karol Wielki jest obecnie przedstawiany w ramach Unii Europejskiej jako „Ojciec Europy”. Co roku w Akwizgranie przyznawana jest międzynarodowa Nagroda Karola Wielkiego osobom działającym na rzecz Europy. W 2010 roku tę nagrodę otrzymał polski premier Donald Tusk. Odnowione przez Karola cesarstwo nie stanowiło nowej jakości kulturowej, ale stanowiło nową jakość polityczną. Stąd odwołania do epoki Karola są także dzisiaj traktowane jako mistyczny związek Zachodu, przekształcony z struktury politycznej w strukturę kulturalną, która teraz broni zachodniej kultury przed wschodnim barbarzyństwem. Ten obraz przeniknął także do współczesnej kultury popularnej. Świadczy o tym sukces sagi „Władca Pierścieni” Johna Ronda Tolkiena i opartych na niej filmach (ryc. 282). Na wschodzie ten proces sukcesji rozegrał się wcześniej. Po upadku cesarstwa bizantyjskiego jako jego sukcesorzy powstały: carstwa Bułgarii w X wieku, w Serbii w XIV wieku, w 1453 roku Sułtanat Osmański (ryc. 283), wreszcie najważniejsze, od 1547 roku carstwo Rosji (ryc. 284). Brutalność okresu wędrówki ludów, gdy ludzkie, pozbawione ustabilizowanych struktur politycznych masy, zajmowały tereny o wyższej kulturze społecznej, stała się koncepcją atrakcyjną w okresach zmian. Mistyczna siła niszcząca wyższą kulturę i jej imperialna stabilizacja, stały się wzorem dla kolejnych pokoleń. Na terenach zachodniego cesarstwa został utracony antyczny potencjał kulturowy, ale wprowadzono do niego nowe, zaczerpnięte z terenów neolitycznego, germańskiego i celtyckiego otoczenia, elementy kultury. Dawny potencjał kulturowy utrzymał się częściowo w klasztorach, gdzie dominowały wpływy celtyckie. Widoczne są w klasztorach, obok antycznych także wpływy kultur neolitycznych z ich abstrakcyjnym ornamentem plecionkowym.

W wyniku rozwoju religii monoteistycznych i kosmologicznego buddyzmu, najważniejsze stały się w liturgii święte księgi. Koran dominował w Azji, północnej Afryce i na półwyspie pirenejskim. W Azji wschodniej były to księgi z naukami Buddy, Biblia i Nowy Testament w Bizancjum i w zbarbaryzowanej zachodniej Europie. W klasztorach przepisywano ewangelie. Były ich cztery, istniały pomiędzy nimi różnice, pozwalające wpisywać między ich słowa zarówno swobodnie traktowaną tradycję antyczną (ryc. 285) jak plecionkowy ornament własnej, europejskiej, barbarzyńskiej tradycji (ryc. 286).

Kolejnymi najeźdźcami, który naciągnęli z północy, byli wikingowie, których wynalazkiem były łodzie pozwalające na dalekie wyprawy. Wszystkie te najazdy cechowała szybkość działań, która dominowała nad wcześniejszymi, ustabilizowanymi

społecznościami europejskimi. Jednak tereny, na które te grupy się przemieszczały, reprezentowały wyższą kulturę i dopiero w wyniku adaptacji i jej przyswojenia można mówić o sztuce najeźdźców, a w rezultacie, o właściwej sztuce średniowiecznej.



Ryc. 271. Mauzoleum Teodoryka, Rawenna, 526



Ryc. 272. Wilhelm Kreis. Wieża Bismarcka, Jena, 1909



Ryc. 273. Wilhelm Kreis. Wieża Bismarcka, Szczecin, 1921



Ryc. 274. Cesarz pomiędzy papieżami. Sakramentarz Karola Łysego, 27x21 cm, 870, Biblioteka Narodowa Francji, Paryż



Ryc. 275. Relikwiarz Karola, XIII w., Akwizgran



Ryc. 276. Relikwiarz Karola, 204x57x94cm., 1215, Akwizgran,



Ryc. 277. Albrecht Altdorfer. Zwycięstwo Karola Wielkiego nad Awarami pod Regensburgiem, 110,5x122cm., 1518, Germańskie Muzeum Narodowe, Norymberga



Ryc. 278. Albrecht Dürer. Karol Wielki. 215x115cm., 1513, Germańskie Muzeum Narodowe, Norymberga



Ryc. 279. Fryderyk von Amerling. Cesarz Austrii Franciszek, 260x164cm., 1832, Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń



Ryc. 280. Jacques-Louis David, Georges Rouget. Koronacja cesarza Napoleona I, 610x931cm., 1822, Pałac wersalski



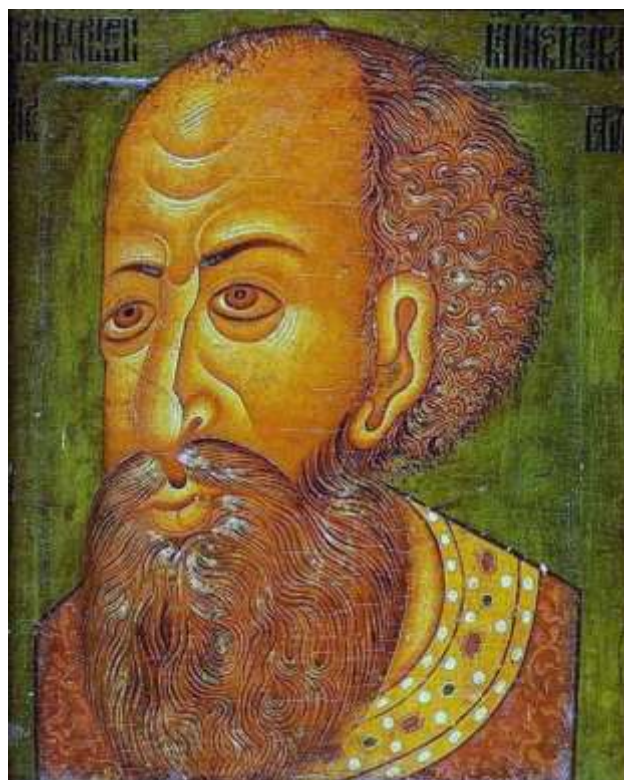
Ryc. 281. Anton von Werner. Proklamacja Cesarstwa Niemieckiego, 250x250cm., 1885, Muzeum Bismarcka, Friedrichruh



Ryc. 282. Viggo Mortensen jako Aragorn w filmie Władca Pierścieni, 2003



Ryc. 283. Gentile Bellini. Sułtan Mehmed II, 70x52cm., 1480, Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 284. Car Iwan IV Groźny, 1600, Muzeum Narodowe, Kopenhaga



Ryc. 285. Święty Mateusz  
z Ewangeliarza Ebbona 26x20,8cm.,  
835, Biblioteka Miejska, Épernay



Ryc. 286. Karta Ewangeliarza z Kells,  
32,3x24,2cm., 806, Trinity College, Dublin

Inaczej niż w Europie wyglądała sytuacja w Chinach. Himalaje i Wielki Mur nie pozwoliły na inwazję Chin przez stepowe ludy, ale okazały się nieskuteczną zaporą przed przemieszczaniem się idei. Z Indii do Chin przeniknął buddyzm Chan, który cechował się zasadami odmiennymi od tych, które panowały wcześniej zarówno w Indiach jak i w Chinach. W Indiach w tym czasie dominował tradycyjny buddyzm, tworząc jako religia państwowa, konstrukcje świątynne, które były rosnącymi w górę stupami, takimi jak świątynia Mahabodhi w Bodhgaya w Indiach. Tą świątynię zbudowano w miejscu drzewa, pod którym Budda osiągnął oświecenie (ryc. 287). W tym samym czasie w Chinach buddyzm stał się potężną religią liczącą wiele klasztorów i tworzącą nie tylko świątynie, ale także gigantyczne posągi (ryc. 288). Rozwinęło się tam też wyrafinowane malarstwo pejzażowe. W tym malarstwie buddyjskie poszukiwanie wyzwolenia łączyło się z taoistyczną dynamiką przeciwnych, rządzących przyrodą elementów: pustki i pełni, skał i wody. Te przeciwieństwa miały wiązać w jedno żywa przyroda (ryc. 289). Buddyzm, zarówno w Indiach jak Chinach, trwał już długo i wytworzył charakterystyczne, oparte na lokalnej tradycji, formy sztuki. Jako cel nadrzędny buddyzm stawiał wyzwolenie od cierpienia, które przez wiarę w reinkarnację, miało trwać wiecznie. Wyzwolenie miało nastąpić poprzez „zatrzymanie” i „oglądanie”. Zatrzymanie rozumiane było jako zamieszkanie, poprzez medytację, w prawdzie. Oglądanie, polegało na mądrości, czyli obserwowaniu rzeczy zgodnie z prawdą. Sztuka, w tak rozumianej doktrynie, stanowiła możliwość prawdziwego wniknięcia w istotę rzeczy. Pozwalała na oświecenie, które mogło wyzwolić od cierpienia.

Buddyzm Chan stanowił rewolucję w sztuce. Wypracował zupełnie inne, oparte na wrażliwości zasady, które przekazywał „poza słowami i literami”. Ta odmiana buddyzmu rozwinęła się przede wszystkim w Chinach, skąd przeniknęła do Wietnamu, Korei i Japonii. Jej sukces wynikał z powiązania buddyzmu Chan z chińskim taoizmem, w którym ceniona była swoboda i kontrkulturowa niezależność od doktryn. W sztuce styl Chan objawiał się preferowaniem bliskiego kaligrafii rysunku monochromatycznego. Często w medytacjach Chan stosowano technikę „szoku”, czego następstwem było spontaniczne dojście do pożądanego stanu umysłu – „nagłego oświecenia”. Ta technika przejawiała się też w sztuce. Rysunki tworzone nagłymi pociągnięciami pędzla, chwytając istotę zdarzenia bez poszukiwań werystycznego lub schematycznego podobieństwa do rzeczywistości (ryc. 290-292). Było to istotą drogi Buddy, nazywanej „drogą serca”. Zarówno buddyzm jak taoizm czy konfucjanizm były bliższe filozofii niż religii. Nie było w nich bogów osobowych. Stąd celem sztuki było poznanie „ładu nieba” a nie poszukiwanie kontaktu z bytem nadprzyrodzonym. Spontaniczne dotknięcie prawdy stanowiło najwyższą formę oświecenia, porównywalną z wizjami religijnej ekstazy. W Japonii, gdzie ta odmiana buddyzmu uzyskała nazwę Zen, przejawiała się przede wszystkim w sztuce ogrodowej. Poszukiwanie prawdy w ładzie przyrody, połączone z myśleniem symbolicznym, pozwalały artystom działającym w sztuce Zen, tworzyć ogrody pomyślane jako Koan, czyli pomagająca w medytacji zagadka. Przykładem takiego suchego ogrodu zbudowanego ze żwiru i kamieni jest w klasztorze Zen ogród Ryōanji<sup>65</sup> (ryc. 293). W tym wypadku odczuwano formę zespolenia nie z panteonem bogów, czy z bogiem, ale z ładem nieba, czyli z porządkiem obejmującym nie tylko ludzi, ale wszystkie byty - ożywione i nieożywione.



Ryc. 287. Świątynia Mahabodhi, Vlw., Bodh Gaja



Ryc. 288. Wielki Buddha, 71m., 713, Leshan

<sup>65</sup> Jan Rylke. Historia ogrodów, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2022, s. 168,169





Ryc. 289. Guo Xi.  
Wczesna wiosna,  
158x108cm., 1072,  
Muzeum Pałacu  
Narodowego, Tajpej



Ryc. 290. Che-K'o. Medytujący patriarcha chan,  
35,5x64,5cm., 950, Muzeum Narodowe, Tokio



Ryc. 291. Muqi Fachang. Sześć persymon,  
36x38cm., XIIIw., Daitoku-ji, Kioto



Ryc. 292. Liang Kai. Nieśmiertelny,  
48,7x27,7cm., XIIIw., Narodowe  
Muzeum Pałacowe, Tajpej



Ryc. 293. Kōtaro i Hikojirō. Ogród Ryōanji, 1450, Kyoto (fot. Stephane D'Alu)

### **Wielkie religie**

Kiedy minął, związany z przemieszczeniem się mas ludności, okres wędrówek ludów, kiedy nastąpiła demograficzna stabilizacja, świat ogarnęły wielkie religie. Najpierw zaczęła się ekspansja Islamu. Odbyła się ona kosztem krajów chrześcijańskich i religii starożytnych. Na zachodzie, w VII i VIII wieku, Arabowie opanowali północną Afrykę i Hiszpanię, docierając do Oceanu Atlantyckiego. Na wschodzie zajęli środkową Azję, docierając poprzez Indie, Malezję i Indonezję do Oceanu Spokojnego. W IX i X wieku rozszerzyło się też Chrześcijaństwo, obejmując kraje skandynawskie i Słowian; później, w połowie XVII wieku, poprzez Rosję, docierając także do Oceanu Spokojnego. Generalnie na starym kontynencie chrześcijaństwo opanowało północną strefę umiarkowaną, świat muzułmański strefę zwrotnikową. Na Dalekim Wschodzie utrzymał się buddyzm i religie lokalne. W VIII wieku zakończył się ikonoklazm w kościele chrześcijańskim natomiast utrzymał się on w krajach muzułmańskich. Ikonoklazm polegał na tym, że transcendencji, czyli istnienia poza światem materialnym, nie można pokazywać poprzez materialne artefakty, w tym wypadku poprzez dzieła sztuki o charakterze religijnym. W krajach muzułmańskich ikonoklazm został rozszerzony, doprowadził zgodnie z drugim przykazaniem Dekalogu: „Nie uczynisz sobie obrazu rytego ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią” (Wj 20,1-21), do pełnego zakazu sztuki przedstawiającej. Kraje muzułmańskie, które w niedługim czasie opanowały terytoria o znacznie wyższej kulturze materialnej niż pustynna Arabia, przez nakazy religijnego ikonoklazmu ograniczyły zasięg malarstwa i rzeźby do strefy ornamentu, który stał się głównym elementem dekoracyjnym w architekturze i sztuce dekoracyjnej. Wyjątkiem był, wspomniany wielokrotnie w Koranie, obraz czekającego na wiernych rajskiego ogrodu, który stał u podstaw tworzenia ogrodów. Ponieważ taki rajski ogród był w Koranie zapisany jako najważniejsze z miejsc, posiadał również znaczenie mistyczne. Skłaniał do percepcji otoczenia nie tylko zmysłem wzroku, ale szerzej, poprzez ciało, umysł i duszę. Stąd jego formalny, stabilny i dekoracyjny wygląd. Stawał się miejscem duchowego połączenia z Bogiem (ryc. 294). Taki rajski ogród, przy mauzoleum Taj Mahal, stworzył w Agrze, stolicy Wielkich Mogołów dla swojej zmarłej żony cesarz Indii (ryc. 295). W tym samym

czasie, chociaż w izolacji od starego świata, rozwijały się starożytne imperia Inków w Ameryce Południowej i Azteków w Ameryce Środkowej.

Obowiązkiem muzułmanina była modlitwa odbywana pięć razy w ciągu dnia. Czas modlitwy mógł się zdarzyć w przypadkowym miejscu. Stąd muzułmanin miał na podorędziu dywanik z symbolicznym wizerunkiem mihrabu, świątynnej niszy wskazującej w meczecie kierunek modlitwy. Ten symboliczny wizerunek tworzył tam, gdzie zatrzymał się do modlitwy muzułmanin, miejsce uświęcone poprzez abstrakcyjne sploty tkaniny (ryc. 296). Modlitwa muzułmańska ma charakter indywidualny, stąd meczet, miejsce modlitwy, nie ma specjalnych podziałów hierarchicznych, jak to występuje w kościołach chrześcijańskich, jest tylko wyróżniony, poprzez mihrab, niszę w ścianie meczetu, kierunek modlitwy. W architekturze jest stosowany często łuk podkowiasty. Uważano, że podkowa jest symbolem pomyślności i chroni przed „złym okiem” (ryc. 297, 298). Wielkie obszary objęte przez religię muzułmańską wymagały mocnego spoiwa. Takim spoiwem był jeden z pięciu filarów Islamu – Hadżdż, czyli obowiązek pielgrzymki do Mekki. Tam spotykali się mieszkańcy wszystkich muzułmańskich krajów, a przynajmniej ich elity, związane, przez fakt pielgrzymki, wspólnym doświadczeniem i obyciem w muzułmańskim świecie (ryc. 299, 300). Zakaz przedstawiania otaczającego świata powodował, że wykonywane dzieła operowały motywami abstrakcyjnymi. Te abstrakcyjne motywy były powiązane w ciągi, które opowiadały wtajemniczonym, historię zarówno ziemskiego, jak pozaziemskiego świata. W świecie islamu każdy przedmiot był pokryty ornamentem, który powodował, że taki przedmiot, obok swojego bytu materialnego, posiadał równocześnie, duchowy lub religijny, byt niematerialny.



Ryc. 294. Kamel Louafi.  
Ogród Orientalny, 2005,  
Berlin (fot. J. Rylke)



Ryc. 295. Taj Mahal, 1654, Agra



Ryc. 296. Dywan modlitewny. Turcja I poł. XIX w., Wawel, Kraków



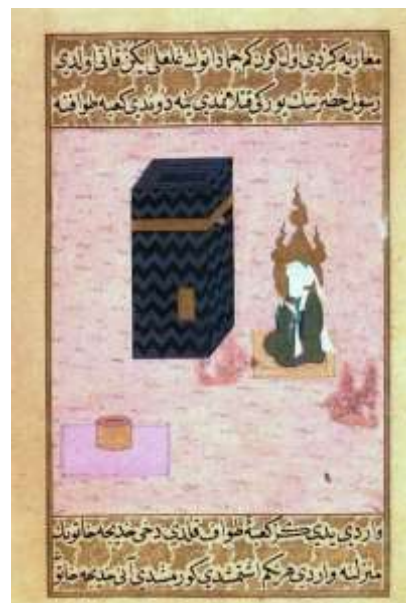
Ryc. 297. Mihrab katedry, 961, Kordoba



Ryc. 298. Meczet w Kordobie, 906



Ryc. 299. Widok Mekki, 84x111cm., 1709,  
Biblioteka Uniwersytetu, Upsala



Ryc. 300. Mahomet  
modlący się przed Kaabą,  
XVIw.

W krajach chrześcijańskich wiedza była przywilejem nielicznych. Nawet sam cesarz Karol Wielki był analfabetą. Wyłącznie kościoły i klasztory były ośrodkami zdobywania i szerzenia wiedzy. W sytuacji powszechnego analfabetyzmu i mnogości języków lokalnych, wypracowały one metody kształcenia religijnego przy udziale sztuk wizualnych. Uznano, że wcielenie Boga, poprzez ciało Jezusa, w świat materialny, pozwoliło zmienić zapis drugiego przykazania z Dekalogu i wyrażać transcendencję poprzez wizerunki zaczerpnięte z Nowego Testamentu. Już przy wejściu do kościoła, zdobione jego portale rzeźby opowiadały historie ewangeliczne. Często takie, jak Sąd Ostateczny (ryc. 301). Sceny sądu ostatecznego – Psychostazji, rachunku sumienia po przejściu w inny wymiar eschatologiczny, były popularne jeszcze w starożytnym Egipcie (ryc. 302). Przedstawienia ewangelicznych tematów przekazywały wiernym, w sposób obrazowy, słowa ewangelii. Przykładem obraz z Torunia, w którym pokazano 22 sceny pasyjne, prowadzone od wjazdu Jezusa do Jerozolimy, aż do Jego Wniebowstąpienia (ryc. 303). Do dekoracji kościelnych ścian, obok obrazów rzeźb, fresków i wyposażenia liturgicznego, wykorzystywano hafty. Były one wówczas powszechnie wykonywane i miały czasem zupełnie świecki charakter. Pas tkaniny w Bayeux, o długości niemal 70 metrów, opowiadał historię zdobycia Anglii przez normandzkiego księcia Wilhelma (ryc. 304). Inny, pochodzący z Hiszpanii haft, opowiada biblijną historię stworzenia świata. W centrum tego haftu jest obraz stwórcy, a wokół niego widoczne są niebo i ziemia z ludźmi i przyrodą (ryc. 305). Sam proces haftowania, przez powtarzalne ruchy i włączenie całego ciała w proces powstawania obrazu, miał charakter modlitwy. Takie wizualne tłumaczenie Pisma Świętego było o tyle istotne, że kościoły były zespolone z klasztorami i często leżały z dala od skupisk ludności. Wierni odwiedzali je, pielgrzymując do nich, nierzadko na duże odległości. Takim miejscem pielgrzymkowym, poza Jerozolimą i Rzymem było sanktuarium św. Jakuba w Composteli (ryc. 306). Prowadziły do niego drogi z całej Europy. Polska droga zwała się Via Regia i wiodła z

Kijowa, który wtedy leżał w Polsce, do Composteli. Prowadziła poprzez Wilno, Lwów, Olkusz, Będzin, Wrocław, Drezno, Kolonię, Akwizgran, Paryż, Orlean, Bordeaux i Burgos (ryc. 307). Pielgrzymujący do Composteli posiadali jako znak rozpoznawczy muszlę przegrzebka (ryc. 308). W każdym z miast, które leżały na trasie pielgrzymki, jej uczestnicy spotykali się w kościołach, poznawali się nawzajem i równocześnie poznawali Europę. Ten, kto odbył taką pielgrzymkę i przywiózł z niej muszlę zaliczał się do europejskiej elity. Podobne wędrowanie funkcjonowało na poziomie lokalnych środowisk i lokalnych miejsc pielgrzymkowych. Do takich pielgrzymek był dostosowany każdy kościół będący ich celem lub położony na ich szlaku. Kościół musiał być widoczny z daleka, stąd był najczęściej wyniesiony na wzgórze. Poprzedzało go atrium, w którym pielgrzymi mogli odpocząć i przygotować się do nabożeństwa. Kościół wieńczyły wysokie wieże z dzwonami, których dźwięk odstraszał złe duchy. Kamienne sklepienia wnętrza kościoła dawały dobrą akustykę dla śpiewów gregoriańskich. Kościół z klasztorem stanowił centrum nie tylko religijne, ale także cywilizacyjne wczesnego średniowiecza (ryc. 309). Ludzie wczesnego średniowiecza byli przyzwyczajeni do wędrowania. Dominowała gospodarka wypaleniskowa, co roku rodzinie uprawiano inną partię ziemi, wracając na zimę do grodu, do życia wspólnotowego. Pielgrzymka była kolejnym elementem rozszerzonego życia wspólnotowego. W tym wypadku stanowiło to życie wspólnotowe na poziomie duchowym. Takie życie duchowe było prowadzone, przy bliższych pielgrzymkach, na poziomie społeczności lokalnych, a przy wielkich pielgrzymkach na poziomie europejskiej wspólnoty chrześcijańskiej. Również ówcześni władcy, zarówno w Polsce jak w cesarstwie, znajdowali się ze swoją drużyną w ciągłych wędrówkach, zatrzymując się w grodach kasztelańskich. Dlatego poza klasztornymi ośrodkami religijnymi i miejskimi ośrodkami artystycznymi, sztuka świecka ograniczała się do tworzenia broni i drobnych przedmiotów, które można było posiadać przy sobie. Nie były to wielkie skarby. Skarbiec Karola Wielkiego mieścił się w położonej pod jego tronem wnęce. Można powiedzieć, że cesarz siedział na pieniądzach (ryc. 310). W sytuacji braku pisma, zniszczenia pogańskich kapłanów i świątyń, sztuką i zawartym w tej sztuce mistycyzmem dysponowały tylko chrześcijańskie klasztory. Wiązanie tego z pielgrzymką powodowało, że zarówno sztuka, jak związana z nią tajemnica, tak mistyczna jak religijna, stawały się wartością świętą i uniwersalną. Dominowała w zestawieniu z dawnymi, lokalnymi wierzeniami, ze zdewaluowanymi, pogańskimi guśłami.

Kraje Europy środkowej i północnej przyjęły nową religię później i czuły się z tego powodu zapóźnione kulturowo. Ten trend, uważany za zapóźnienie cywilizacyjne, związany z późniejszym niż w zachodniej Europie przyjęciem chrześcijaństwa, jest głęboko wpisany w polską sytuację „gonienia Zachodu”. Wyraża się to między innymi z powtarzaniem trendów artystycznych, które wcześniej zostały opracowane w kulturze zachodniej. Powtarzaniem ich warstwy formalnej, już bez kształtującego tę formę pierwiastka mistycznego. Pamiętam, jak w połowie lat 50 tych, po zakończeniu socrealizmu w Polsce, w każdej galerii królowały obrazy taszystowskie, tak nazywane od francuskiego la tache – plama. Tazyszizm był abstrakcyjnym ekspresjonizmem poszukującym emocji jako recepty na racjonalny formalizm wcześniejszej, dominującej abstrakcji geometrycznej. Abstrakcja geometryczna próbowała zsyć strumień świadomości wizualnej w obiektywną, logiczną całość (ryc. 311). Abstrakcja ekspresyjna starała się

odnaleźć tę całość w procesie jednostkowego olśnienia, o którym pisałem przy okazji buddyzmu chan (ryc. 312). Polski tasyzm był spóźnionym stylem i był chybiony jako recepta na propagandowy socrealizm. Szybko też przeminął. Socrealizm operował kolorem lokalnym i relacjonował zdarzenia z katalogu relacji propagandowych. Element mistyczny został w nim zastąpiony elementem agitacyjnym (ryc. 313). Po epizodzie taszystowskim zastąpiła go nowa figuracja, będąca na socrealizm właściwszą odpowiedzią. Kolor służył w niej do określenia gradacji ekspresji, a element mistyczny stanowiła w nim fenomenologiczna relacja człowieka do pracy i do narzędzi pracy. Relacja istotna w kraju, który niedawno przeszedł proces intensywnej industrializacji (ryc. 314).



Ryc. 301. Mistrz Agüero. Portal kościoła Santa María la Real, XII w., Sangüesa,



Ryc. 302. Papiрус Ani z Księgi Umarłych, 1250 p.n.Chr., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 303. Pasja toruńska, 221x274cm, 1490, kościół św. Jakuba, Toruń



Ryc. 304. Stworzenie świata, 365x467cm., 1097, Muzeum Katedralne, Girona



Ryc. 305. Podbój Anglii przez Wilhelma (fragmenty), 6830x50cm., 1077, Muzeum Tkaniny, Bayeux



Ryc. 306. Albrecht Dürer. Św. Jakub Starszy, 46x38cm., 1516, Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 307. Jan Rylke. Via Regia. 84x203cm., 2016



Ryc. 308. Jean-Baptiste Oudry, Stanisław Leszczyński jako pielgrzym-tułacz, 104,5x87cm, 1730, Muzeum Narodowe, Warszawa





Ryc. 309. Opactwo Maria Laach, 1164, Glees



Ryc. 310. Tron Karola Wielkiego, Katedra, 790, Akwizgran



Ryc. 311. Albert Gleizes.  
Portret wojskowego doktora,  
130x162cm., 1914, Muzeum  
Guggenheima, Nowy Jork



Ryc. 312. Georges Mathieu. Postulzne gwiazdy,  
130x162cm., 1988



Ryc. 313. Aleksander Kobzdej. Podaj cegłę, 133x162cm., 1950, Muzeum Narodowe, Wrocław



Ryc. 314. Marek Sapetto. Robotnicy, 116x145cm., 1974

### Średniowiecze pełne

Wyraźna zmiana wczesnego średniowiecza w dojrzałe, nastąpiła mniej więcej w tym samym czasie w całym ówczesnym cywilizowanym świecie. Najwcześniej odbyło się to w Indiach. Ta zmiana wiązało się z odejściem od buddyzmu i odrodzeniem hinduizmu. Nastąpiło połączenie różnych wątków architektonicznych, tak buddyjskich, jak związanych ze starożytnymi religiami hinduistycznymi. Stupa jako wypiętrzenie ziemi nad relikwiami Buddy, w sytuacji wielu bogów, przyjęła w hinduizmie formę wspinającej się od podstawy do szczytu rozrzeźbionej góry. Taka góra nie spoczywała już na ziemi, ale wieńczyła świątynię. Świątynie zyskiwały wnętrza zakończone sanktuarium, nad którym wznosiła się taka piramidalna wieża. Sanktuarium było domem boga, a równocześnie wznosząca się, nadbudowana nad sanktuarium, oś pionowa wieży stanowiła oś świata. Harmonię kompozycji, zapewniał, wykorzystany w tym celu, archetyp mandali oraz wynikający z vastu, czyli hinduistycznej geomancji, model budowli określający jej pozycję w hierarchii nieba i związaną z tym pozycję przestrzenną poszczególnych elementów budowli. Do sanktuarium prowadziła, zorientowana w kierunku wschód – zachód i biegnąca wzdłuż budynku oś pozioma, określająca kierunek dochodzenia do boga (ryc. 315). Moc boga objawiała się na zewnątrz budowli poprzez pokrywające ściany świątyni rzeźby (ryc. 316). Te rzeźby sprawiają wrażenie, jakby wydobywający się z świątyni duch wzbudzał materię tworzącą jej zewnętrzne ściany. W ten sposób zarówno świątynia ze ścianami, jak wieńcząca ją wieża, tworzyły mistyczną, dominującą w krajobrazie formę.

Kultura Indii promieniowała na wschód, gdzie w końcu XII wieku powstała nowa stolica Khmerów, Angkor Wat. Oprócz rzeźbionych figur pokrywających ściany budowli tego miasta, w centrum usytuowano świątynię Bajon z 54 wieżami, z których spoglądało 200 gigantycznych twarzy. Świątynia stanowiła wizerunek mitycznej góry Meru określającej środek świata, z której na wiernych spoglądały twarze współczującego Buddy (ryc. 317). Podobna sytuacja zewnętrznej ściany pokrytej rzeźbionymi postaciami występowała wiek później w gotyckich katedrach, chociaż ze względu na ich usytuowanie w miastach, warstwa rzeźb ograniczała się do skierowanej w kierunku ulicy elewacji (ryc. 318). Często występujące w splotach rzeźb postacie kobiece były

przedstawiane w tak zwanym potrójnym wygięciu. Takie wygięcie pokazywało zróżnicowane, poruszające ich ciałami emocje (ryc. 319). Spiralna, zamknięta w ciele pozycja, tworząca kształt „figura serpentinata” sugerowała oderwanie, lewitację postaci. Tak ukształtowana forma, oprócz wyrażania zmysłowości, uzyskiwała wrażenie uduchowienia. Widoczne są w ukształtowaniu tych ciał doświadczenia jogi, systemu dążącego do połączenia ciała z umysłem. Podobna figura występowała też w gotyckiej Europie i cechowała tak zwane „Piękne Madonny” (ryc. 320). Czasem występowały wśród zespołów rzeźb pary połączone aktem seksualnym, rozumianym w kulturze Indii jako mistyczny związek człowieka z bogiem.

W XIII wieku nastąpiła w Europie wielka zmiana społeczna. Zakończyła się wędrówka rolniczych społeczności pomiędzy siedzibami zimowymi i letnimi. Po wprowadzeniu trójpółwki, zarówno mieszkańcy miast, jak mieszkańcy wsi zamieszkali w nich na stałe. Nie był to już gród, siedziba zimowa, ale miasto lub wieś zamieszkałe przez cały rok. Takie miasto lub wieś otaczały trzy pola. Jedno pole uprawiano, w następnym roku to pole ugorowało, a w trzecim roku było wykorzystywane jako pastwisko. Pielgrzymowanie nie było już tak powszechne, ponieważ miasta, siedziby biskupstw, fundowały w swoim obrębie katedry. Pozostałe miasta i wsie parafialne posiadały własne kościoły. Osady były powiązane z wsiami parafialnymi poprzez przykościelne cmentarze, na których grzebano ich mieszkańców. Przedtem pielgrzym, który dotarł do klasztornego kościoła pielgrzymkowego, przechodził przez dzielącą strefę profanum od strefy sacrum „śluzę psychologiczną” jaką było atrium. W atrium, w otoczonej portykami otwartej przestrzeni, los wędrowców łączył się w społeczny los ludu chrześcijańskiego. Stąd razem wkraczano w monumentalne kamienne łono świątyni, tak odmienne od otwartej przestrzeni pielgrzymki. Inna przestrzeń, mrok, światło świec, wszystko to pozwalało odczuć moc Boga. Od XIII wieku katedry, czyli kościoły biskupie, stojące w gęstej zabudowie miejskiej nie posiadały już atrium, wiernym, którzy znali się z codziennego życia, pokazywały przede wszystkim swoje elewacje. Kościoły otaczały cmentarze, w których grzebano mieszkańców parafii. Te cmentarze stanowiły strefę mistycznego przejścia ze strefy profanum miasta lub wsi w sferę sacrum, w sferę życia wiecznego, reprezentowanego przez wnętrze kościoła. Bezpośrednie wprowadzenie w strefę sacrum stanowiły portale. W nich wierni, często niepiśmienni, widzieli całą historię kościoła, która z jego wnętrza wychodziła w przestrzeń miasta (ryc. 321, 322). Stanowiąc strefę sacrum, wnętrze kościoła musiało ulec odrealnieniu. Sklepienie krzyżowo żebrów, które zrewolucjonizowało średniowieczną architekturę, pozwoliło otworzyć ściany kościoła oknami witrażowymi. Ściany świątyni pokrywały freski, a światło przefiltrowane przez barwne witraże tworzyło specjalną niebiańską, świetlistą przestrzeń (ryc. 323). Atmosferę tak zorganizowanej przestrzeni pokazuje współczesna instalacja w kaplicy zamku w Chaumont-sur-Loire, gdzie odbywają się co roku festiwale sztuki ogrodowej (ryc. 324). Żeby wpuścić do wnętrza kościoła więcej światła, konstrukcję odciążającą sklepienie przeniesiono na zewnątrz kościoła, gdzie wzbogacała gęstą miejską zabudowę, tworząc tkankę przestrzenną zbliżoną do obecnych wątków dekonstruktywizmu. Bryła kościoła rozpuszczała się w otaczającej kościół przestrzeni cmentarza, stanowiąc nierealną, abstrakcyjną dekorację życia pozagrobowego (ryc. 325). Pielgrzymowanie przestało być tak częste jak wcześniej. Zastępowały je pokutne pielgrzymki w ogrodowych labiryntach, ale bywało, że w samych kościołach. Na

posadźce katedry w Chartres, podobnie jak w niektórych innych średniowiecznych kościołach, też znajdował się labirynt. Wyznaczał oś świata, ale też stanowił drogę prowadzącą przez grzeszne zawłóci doczesnego życia, do centrum świętości. Było to podobne do sytuacji w indyjskich świątyniach, gdzie w sanktuariach znajdowały się owalne kamienie symbolizujące, jak w antycznej Grecji, pępek świata. Miejsce, przez taki kamień zaznaczone, było miejscem, w którym świat ziemski łączył się z światem pozaziemskim. Rzeźbione i malowane historie wypełniały też całe wnętrza kościoła. Kościół stawał się dla mieszkańców zarówno wsi jak miasta drugim, odświętnym domem (ryc. 326-329). Stał w centrum miasta. Miasto było obszarem wyniesionym w stosunku do okolicy, zamkniętym murami i piętrzącą się na kształt góry zabudową. Nie rozpytywało się jak dzisiejsze miasta. Otaczały go pola, bo miasta były także żywnościowo samowystarczalne. Centrum miasta stanowił rynek. Na tym rynku wznosiła się ratuszowa wieża, tak wysoka jak wieża kościelna, a mieszczkańskie kamienice miały równie ozdobne elewacje, jak fasada kościoła. Frontony budowli położonych przy ulicy, zarówno w sferze sacrum, jak profanum, były zdobione w podobny sposób i przenikały się przesiąknięte tą samą tkanką życia chrześcijańskiego. W mieście, obok katedry, nawet ważniejszy od niej stał zamek, siedziba feudalnego księcia lub rycerza (ryc. 330). Rycerz sprawdzony w krucjatach był zbrojnym ramieniem Boga, krzewił wiarę i stał ponad pozostałymi grupami społecznymi. Już nie cesarz a lokalny władca ze swoim zamkiem, obok biskupa z jego katedrą, określali sposób życia lokalnych społeczności. Obok sztywnej społeczności politycznej, istniała, w średniowiecznych miastach, sztywna społeczność artystyczna, która była zorganizowana w zawodowych korporacjach, czyli cechach rzemieślniczych (ryc. 331). Te korporacje były włączone w ogólnoeuropejski obieg informacji, tworząc dzieła w zbliżonej stylistyce, ponieważ czeladnicy, przed uzyskaniem stanowiska mistrza, musieli odbyć staże w innych europejskich miastach.



Ryc. 315. Świątynia Radżarani w Bhubaneśwarze, 950-1100



Ryc. 316. Rzeźby na ścianach świątyni Kandariji, XIw., Khadźuraho



Ryc. 317. Świątynia Bajon, 1218, Angkor Tom



Ryc. 318. Portal katedry  
Notre-Dame, XIVw., Rouen



Ryc. 319. Somanatha Dandanayaka.  
Zatruta dziewczyna, 1258, Świątynia  
Chennakeshava, Somanathapura



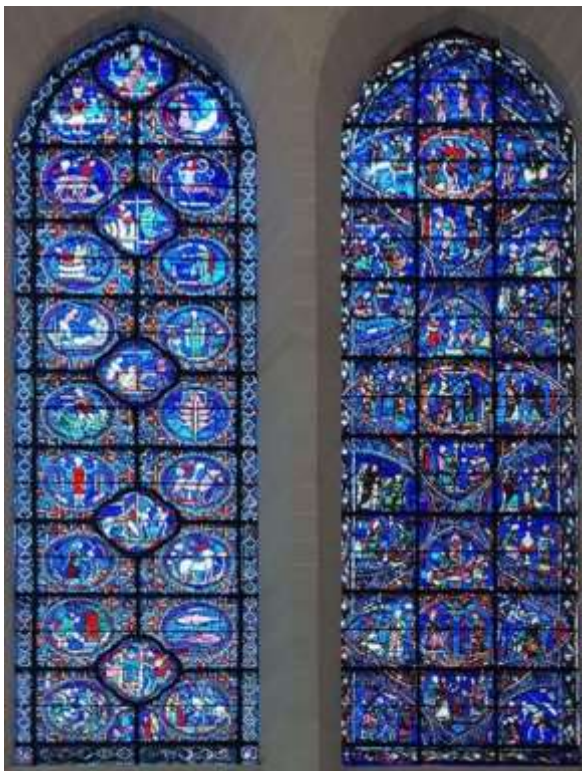
Ryc. 320. Madonna z Dzieciątkiem,  
127×40×27cm., XIVw., Katedra  
Najświętszej Marii Panny, Antwerpia



Ryc. 321. Thomas de Cormont.  
Fasada katedry Notre-Dame, 1230,  
Amiens



Ryc. 322. Jean Fouquet. Salomon  
i Świątynia Jerozolimska, 40x29cm., 1476, Bi-  
blioteka Narodowa, Paryż



Ryc. 323. Katedra Notre-Dame, 1240,  
Chartres (fot. J. Rylke)



Ryc. 324. Gerda Steiner, Jörg Lenzlinger.  
Kamienie i wiosna, 2022,  
Chaumont-sur-Loire (fot. J. Rylke)



Ryc. 325. Katedra Notre-Dame, 1230, Amiens



Ryc. 326. Rzeźby chóru katedry Notre-Dame, XVIw., Chartres (fot. J. Rylke)



Ryc. 327. Andrzej. Kaplica zamkowa, 1418, Lublin



Ryc. 328. Wit Stwosz. Ołtarz Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, 1489, Kraków.



Ryc. 329. Kościół św. Jakuba Apostoła, 1250, freski 1360, Matujowice



Ryc. 330. Bracia Limbourg. Godzinki księcia de Berry, wrzesień, 22,5x13,6cm., 1411, Muzeum Condé, Chantilly



Ryc. 331. Kodeks Balthasara Behema. Pracownia malarza, 32,7x24,3cm., 1505

Nieco inaczej niż we wczesnym średniowieczu, wyglądała sytuacja w sztukach przedstawiających. W IX wieku zakończył się, zarówno na zachodzie, jak na wschodzie świata chrześcijańskiego, okres ikonoklazmu, ale w świetle istniejących oskarżeń o bałwochwalstwo i herezję, zaczęto w Bizancjum ściśle przestrzegać kanonu przedstawień malarskich. W kodeksach zachowała się jeszcze stylistyka antyczna opowiadająca historie religijne, tak jak to było w pochodzącym z X wieku psalterzu Paryskim (ryc. 332, 333). W obrazach tablicowych kanon był przestrzegany ściśle. Używano złotego tła, które miało symbolizować w rzeczywistości niebiańskiej kolor nieba. Stosowano czyste kolory, każdy kolor miał znaczenie symboliczne, utrzymano zasadę osiowej, równoważnej kompozycji, a przede wszystkim twórcy ikon powinni posiadać odpowiednią wiedzę teologiczną i prowadzić moralne życie. Ten kanon obowiązywał też poza ścisłym Bizancjum, w orbicie jego wpływów. Jest obecny na południu, w Egipcie (ryc. 334) i we Włoszech (ryc. 335). Na północy, na Rusi (ryc. 336, 337) Andriej Rublow, najbardziej znany z średniowiecznych malarzy, został w 1988 roku kanonizowany przez kościół rosyjski (ryc. 338). Wprowadzenie do malarstwa określonego kanonu zasad formalnych, zostało docenione przez XX wiecznego malarza odwołującego się do tradycji ikonopisów, Jerzego Nowosielskiego. Ponieważ zasady formalne stoją u podstaw sztuki abstrakcyjnej, uważanej przez Nowosielskiego za formę czystego przekazu znaczeń mistycznych, wykorzystywał on w obrazach abstrakcyjnych formalne zasady obowiązujące ikonopisów, czyli hieratyczność, osiowość i czystość barw (ryc. 339).

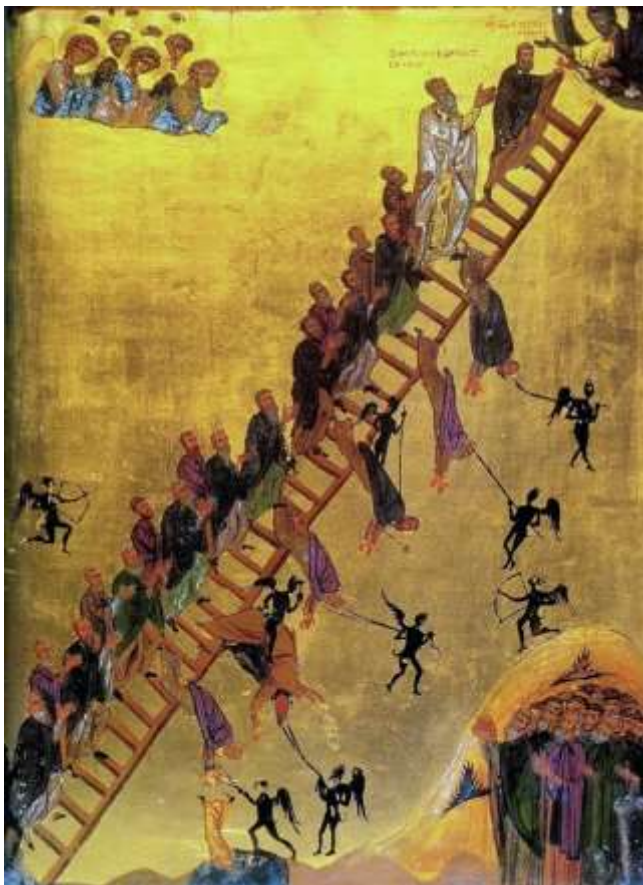




Ryc. 332. Izajasz i Ezechiasz, 36x26cm., 920, Psalterz paryski, Biblioteka Narodowa Francji, Paryż



Ryc. 333. Mojżesz rozdzielający Morze Czerwone, 36x26cm., 920, Psalterz paryski, Biblioteka Narodowa Francji, Paryż



Ryc. 334. Drabina raju, Klasztor św. Katarzyny, XIIw., Góra Synaj,



Ryc. 335. Cimabue. Madonna Świętej Trójcy, 424x276cm, 1290, Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 336. Teofan Grek. Matka Boska Dońska, 86x68cm., 1390, Galeria Tretiakowska, Moskwa



Ryc. 337. Teofan Grek. Zaśnięcie Bogurodzicy, 86x68cm., 1392, Galeria Tretiakowska, Moskwa



Ryc. 338. Andriej Rublow. Zwiastowanie, 125x94cm., 1408, Katedra Zwiastowania, Moskwa



Ryc. 339. Jerzy Nowosielski. Wschód słońca, 120x100, 1965, Muzeum Narodowe, Kraków

Malarstwo i rzeźba gotycka w zachodniej Europie, korzysta już w XV wieku z odkryć renesansu. We wcześniejszym okresie niż właściwy renesans, staje się mniej schematyczna od tradycyjnej, średniowiecznej sztuki cechowej. Nawet kodeksy miniaturowe posiadają całostronicowe ilustracje, w których treści mistyczne, sięgające okultyzmu i astrologii, przeplatają się z religijnymi, jak w godzinkach malowanych przez braci Limburg z początku XV wieku (ryc. 340). To malarstwo i rzeźba, podobnie jak architektura gotyku płomienistego są płynne, czasem delikatne a czasem dramatyczne, chłoną różne wątki i tak, jak twórczość Giotto we Włoszech, zapowiadają nową epokę (ryc. 341-343).

Średniowiecze, przesycone, zarówno w krajach muzułmańskich jak chrześcijańskich religią, posiadało enklawy swobody, które odnoszono do nieskrępowanego życia w rajskiej wspólnoty. Były to „ogrody rozkoszy ziemskich”, czyli zamknięte przed wzrokiem niepowołanych widzów niewielkie ogrody zamkowe, gdzie oddawano się rozrywkom w otoczeniu kwiatów i wody (ryc. 344, 345).

Akcja mojego obrazu, przedstawiającego mistycyzm w sztuce średniowiecza, rozgrywa się w mieście. W tle występują święci, których znamy z elewacji gotyckich świątyń. Przed nią, do dzisiaj czytelny, model średniowiecznego człowieka, rycerza. U jego stóp skupiony, modlący się człowiek. Oni reprezentują świat ludzi. Obok ludzi dwa, podobne w charakterze psy. Jeden z nich jest spokojny, drugi, podobny do wilka przyczajony. Oba reprezentują świat przyrody (ryc. 346).



Ryc. 340. Bracia Limbourg. Człowiek anatomiczny. 29x21cm., 1411, Muzeum Condé, Chantilly



Ryc. 341. Zmartwychwstanie, 132x92cm., 1380, Galeria Narodowa, Praga



Ryc. 342. Madonna z Krużlowej, 118cm., 1410, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 343. Pietà z Lubiąża, 160 cm., 1360, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 344. Fontanna życia, 60x45cm., 1399, Muzeum Sztuki Walters, Baltimore



Ryc. 345. Ogród, XV w., ilustracja z Roman de la Rose, Biblioteka Brytyjska



Ryc. 346. Jan Rylke. Średniowiecze, 54x73cm., 2023

*W perspektywie  
Prawda leży  
Tu w moc bożą  
Nikt nie wierzy*

## **Renesans**

Bardzo ważne są w sztuce okresy przejściowe. Podkreślają strefy, w których są przełamywane cykliczne formy rozwojowe sztuki. Widzieliśmy to już podczas wędrówek ludów, w okresie leżącym pomiędzy starożytnością antyczną i właściwym średniowieczem. Stare zasady już umarły, a nowe jeszcze się nie narodziły. Okres przejściowy jest okresem wolności w sztuce, okresem występującym pomiędzy schematami, które rządzą sztuką w okresach ustabilizowanych. Taki przejściowy okres jest także czasem przeżyć mistycznych, przeżyć, które nie zostały jeszcze uporządkowane w liturgiczne schematy. W okresie przejściowym, od średniowiecza do renesansu, centrum Europy ponownie uległo przesunięciu. Podczas, gdy w średniowieczu najważniejsza była północ Europy, to początek czasów nowożytnych zrodził się na południu Europy, na styku chrześcijaństwa i islamu, na terenach mocno związanych z tradycją kultury antycznej.

U źródeł istotnych zmian stoi zawsze człowiek. Już nie Bóg – człowiek, który stał na początku naszej epoki, ale zwyczajny człowiek, chociaż święty. Pierwszym zwiastunem nowej epoki był święty Franciszek z Asyżu, kanonizowany już kilka lat po śmierci, w 1226 roku. Urodzony w środkowych Włoszech przełamał sztywne struktury kościoła i odnowił życie religijne. W ślad za odnową życia religijnego, nastąpiła zmiana związanej z życiem religijnym kultury. Najważniejszymi przedstawicielami tej kultury byli w tym okresie, czyli w XIV wieku: malarz Giotto oraz poeci Dante i Petrarca. Wszyscy byli członkami świeckiego zakonu św. Franciszka. Malarz Giotto di Bondone, pracując z współpracownikami i przedstawiając w freskach żywot Franciszka „przełamał grecką manierę”. Święty Franciszek, który głosił kazania nie tylko do ludzi, ale również do ptaków i wzgórz, stworzył nową formę mistycznego porozumienia, zaczątek nowej liturgii. Jego „Pieśń Słoneczna” była pierwszym utworem napisanym w języku włoskim. W nim wszystkie zjawiska świata doczesnego zostały nazwane naszymi siostrami i braćmi. Podobnie jak Franciszek w religii, tak Giotto wprowadził do sztuki nie tylko nową technikę malarską mokrego fresku, ale wywołał także rewolucję formalną. „Maniera grecka” była konwencjonalną formą obrazowania dzieła religijnego, w której tworzone dzieła w średniowieczu. Wygląd obrazu był określony przez teologiczną treść przedstawienia i czyste, związane z przypisanymi im znaczeniami teologicznymi, podstawowe kolory. Jak dla św. Franciszka reguły liturgiczne, tak dla Giotta formuły artystyczne nie pozwalały dojść do istoty przedstawianych treści. Dla obu wszystko było przesyczone mistyczną treścią i wszystko było równie ważne. Na freskach Giotta, święty Franciszek jest równie ważny, jak okno domu i wzgórze z domem. Niebo nie było już w tych obrazach złote, ale niebieskie, bo akcja mistycznych przedstawień odbywała się tu, na ziemi, a nie w konwencjonalnym niebie. Kolory nie niosły już specjalnych znaczeń, bo mokry fresk pozbawił je jaskrawości. Zestawienia barwne stały się ważniejsze niż dźwięczność i symboliczne znaczenie poszczególnych kolorów. Przystała też dominować symetria. W jej

przetłumaczeniu pomogła triada, czyli dodatkowy element wzbogacający dialog. Do wcześniejszego, rozgrywanego pomiędzy postaciami dialogu, dołączył się trzeci podmiot: czasem była to budowla, czasem element krajobrazu, czasem ważny artefakt. Po raz pierwszy zagadnienia formalne, a nie konwencja, stały się podstawą do budowy kompozycji obrazu. Pozwalało to tworzyć w każdym z obrazów scenerię, w której treść przekazu otrzymywała właściwy kształt. Był to krótki okres sztuki wyrwanej z konwencji przedstawień, tworzonej tu i teraz. Na rycinie 347, ekstaza św. Franciszka jest wyrażona poprzez unoszące się, odwrócone łuki. Na rycinie 348 dialog jest prowadzony przez niebo, ziemię, drzewa i ptaki. Nad nimi pochylają się ludzie jako świadkowie tych mistycznych rozmów. Brunelleschi pisał: „Dawni malarze znali wprawdzie i stosowali już przed wiekami geometrię, ale robili to nie według rozumu, tylko według reguł”<sup>66</sup>. Podobne zmiany zachodziły wówczas także w innych dziedzinach sztuki. W tym samym czasie, na początku XIV wieku, Petrarca pisał sonety, a Dante Alighieri, także, jak Giotto i Petrarca, świecki członek zakonu św. Franciszka, pisał po włosku „Boską Komedie”. Ten religijny poemat, chociaż był pisany po włosku, a nie po łacinie, to był pisany według wzoru rzymskiego poety Horacego, a sam Dante jest prowadzony przez dziewięć, opisanych w tym poemacie piekielnych kręgów, przez innego rzymskiego poetę, Wergiliusza (ryc. 349). Nad wejściem do piekła widniał napis: „Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate” (ryc. 350). Wszyscy ci artyści nie opierali się na teologicznych schematach, które były zapisane w konwencjonalnych formach obrazowania. Tworzyli nowy przekaz, operowali nowym językiem i dostosowywali do niego właściwą, stworzoną na potrzeby tego przekazu, formę. Wymagało to osobistego przeżycia tematu. Nie można było oprzeć się na tradycji. To przeżycie, w wypadku franciszkańskich tercjarzy, miało charakter mistyczny, a nie konwencjonalny.

Podczas, gdy nie zachowały się antyczne zabytki malarstwa (Pompeje odkryto później), na każdym kroku widoczne były pozostałości antycznych budowli i rzeźb. Wzorowano się na nich już wcześniej. We Włoszech nie przyjęto się łuk ostry, który stał u podstaw stylu gotyckiego. Łuk ostry pozwalał na łączenie różnych przestrzeni w jedną, zwartą przestrzeń, w której położone wysoko kryształowe sklepienie pokazywało granicę nieba, do którego dostaniemy się po śmierci. Łuk ostry operował dążącą w górę energią, która miała, jak modlitwa, spotkać się z boską energią płynącą z nieba. Inaczej jest z łukiem prostym. On zamyka przestrzeń wokół nas. Jest symbolem równowagi. Ten łuk był przez mieszkańców Rzymu, spadkobierców dawnego, antycznego cesarstwa, codziennie widoczny w rzymskich ruinach (ryc. 351) i był też widoczny w średnio-wiecznych włoskich katedrach (ryc. 352). Został przyjęty jako symbol klasycznej architektury, bardziej związanej z miejscem, z duchem miejsca, niż z czasem, z duchem czasu. Stał się wreszcie symbolem architektury renesansowej (ryc. 353).

---

<sup>66</sup> Przemysław Trzeciak. Kształtowanie renesansu, w: Przemysław Trzeciak (red.). Sztuka świata, Arkady, 1992, s. 12



Ryc. 347. Giotto di Bondone. Święty Franciszek w ekstazie, 270×230cm, 1299, Bazylika św. Franciszka, Asyż



Ryc. 348. Giotto di Bondone. Kazanie do ptaków, 270×230cm, 1299, Bazylika św. Franciszka, Asyż



Ryc. 349. Eugène Delacroix. Łódź Dantego, 189x241cm., 1822, Luwr, Paryż



Ryc. 350. Jan Rylke. Introdukcja, 150x200cm., 1987





Ryc. 351. Rzymski amfiteatr, Iwiek, Nimes (fot. J. Rylke)



Ryc. 352. Rajnaldo. Katedra Santa Maria Assunta, 1118, Piza



Ryc. 353. Michelozzo. Pałac Medyceuszy, 1462, Florencja (fot. J. Rylke)

Kompozycja architektoniczna przestała stanowić jednolitą, nienaruszalną przestrzeń powiązaną z wypełniającym ją schematem liturgicznym, jak to miało miejsce w średniowiecznej katedrze. Można ją było powiększać lub zmieniać, można było do niej dodawać, zarówno w czasie jak i w planie przestrzennym, różne elementy. Spiętrzenie form odpowiadało następującym po sobie planom, które dostrzegamy w rzeczywistym widoku. Nie sięgano już nieba, budowano na ziemi. Powrót do rzeczywistości mieścił w sobie także wątek mistyczny. W architekturze przestrzeń nie panowała już nad człowiekiem, człowiek stał się podmiotem w kształtowaniu swojej przestrzeni egzystencjalnej. Jeszcze wyraźniej ta zmiana nastąpiła w rzeźbie. Chociaż rzeźbione postacie, to jeszcze wizerunki świętych, takie jak wyrzeźbiony przez Donatella święty Jerzy (ryc. 354), lub wykonany przez tego samego rzeźbiarza, starotestamentowy Dawid (ryc. 355), ale warstwa religijna schodzi w tych rzeźbach na dalszy plan. Są to konkretne, rzeźbione z modelu postacie, a Dawid jest pierwszym od czasów antycznych aktem męskim z autentyczną muskulaturą, a nie z podobną do człowieka, brodatą, owiniętą mnisimi szatami, średniowieczną figurą. Giorgio Vasari pisał jeszcze w XVI wieku o tym, przedstawiającym świętego Jerzego posągu, że jego: „postać posiada w sobie dziwny ruch ożywiający cały kamień. We współczesnych rzeźbach z pewnością nie daje się spostrzec tyle życia i ducha zakutego w marmur, ile tutaj i natura, i sztuka okazały dzięki ręce Donata”<sup>67</sup>. Niewątpliwie odkrycie mechaniki i zmysłowości ludzkiego ciała oraz możliwość odwzorowania tego w kamieniu było dla ówczesnych rzeźbiarzy odkryciem

<sup>67</sup> Przemysław Trzeciak. Donatello, w: Przemysław Trzeciak (red.). Sztuka świata, Arkady, Warszawa 1992, s. 150

fascynującej tajemnicy. Stary świat umierał nie tylko pod wpływem kryzysu średnio-wiecznej teologii, umierał dosłownie w trakcie dżumy, która w XIV wieku zabiła blisko połowę ludzi we włoskich miastach. Zaraza oczyściła przestrzeń dla nowych idei i nowych dzieł.

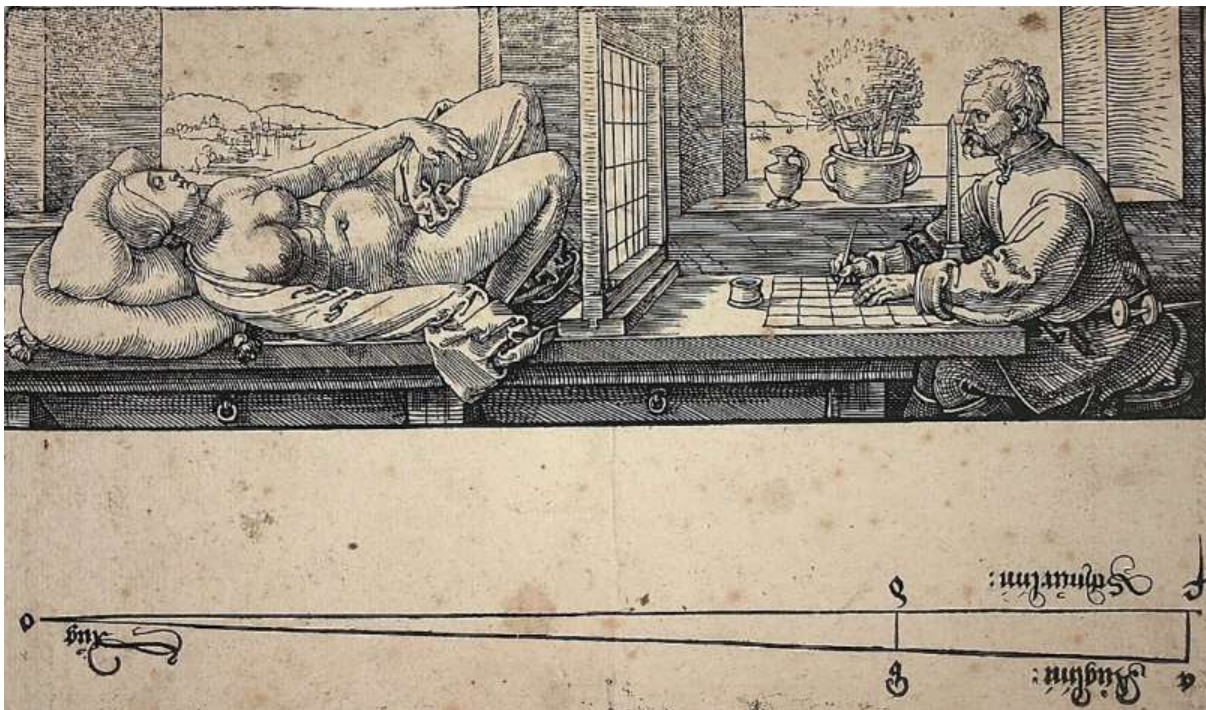


Ryc. 354. Donatello. Św. Jerzy, 209cm., 1417, Muzeum Narodowe Bargello, Florencja



Ryc. 355. Donatello. Dawid, 158cm., 1433, Muzeum Narodowe Bargello, Florencja

Właściwy renesans, to nie tylko nawiązanie do antyku, to przede wszystkim odkrycie zasad perspektywy. Ona stała się punktem wyjścia dla idei humanizmu i stworzyła nowy schemat rozwiązania problemów kompozycyjnych. Schemat ten obowiązywał aż do końca romantyzmu, czyli do końca XIX wieku. Linie i płaszczyzny kompozycji nie zależały od schematu opracowanego na podstawie geometrii mistycznej, zgodnej z wzorami teologicznymi, jak w średniowieczu, nie zależały też od zestawień formalnych jak u Giotto, zależały od kreatora obrazu, który znajdował się poza nim. Usytuowanie tego kreatora w przestrzeni określało pozycję horyzontu i zbiegających się na linii horyzontu linii kompozycyjnych. Ten nieobecny na obrazie kreator stanowił mistyczny punkt odniesienia wszystkich rozgrywających się w przestrzeni obrazu zdarzeń (ryc. 356, 357). Zamiast wcześniejszej płaszczyzny obrazu, na której rozgrywano przedstawione zdarzenia, stworzono, umieszczoną przed płaszczyzną obrazu, symboliczną, ale jednak konkretną szklaną tafłę, na której zaznaczał się widok zamierzonego dzieła. Teraz nie operowano płaszczyzną obrazu, tylko iluzją przestrzenną, w której można było rozgrywać akcję, tak, jak realizowano dramaty na scenie operowej czy teatralnej (ryc. 358). Dla uzyskania perspektywicznej iluzji wykorzystywano lustra i specjalne lustra wypukłe. Perspektywa i perspektywa odwrócona w wypukłym zwierciadle, z wizerunkiem malarza tworzącego perspektywiczny układ, potraktowana jako tajemniczy atrybut losu małżonków Arnolfini, widnieje w obrazie Jana van Eycka (ryc. 359, 360).



Ryc. 356. Albrecht Dürer. Rysowanie perspektywiczne, 7,7x21,4cm. 1538, Muzeum sztuki Metropolitana, Nowy Jork



Ryc. 357. Andrea Mantegna. Opłakiwanie Chrystusa, 68x81 cm., 1470, Pinacoteca Brera, Mediolan



Ryc. 358. Masaccio. Zmartwychwstanie Syna Teofila, 230x599 cm., 1427, Kaplica Brancaccich, kościół Santa Maria del Carmine, Florencja



Ryc. 359. Jan van Eyck. Portret Arnolfinich, 82x60 cm., 1434, Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 360. Jan van Eyck. Portret Arnolfinich, fragment z wypukłym lustrem

Perspektywiczny sposób obrazowania przyjął się w płaskorzeźbie, architekturze, urbanistyce i sztuce ogrodowej. Rozwój optyki wprowadził, poza perspektywą, nowe konwencje w kompozycji, takie, jak relacja pionowej elewacji, do poprzedzającej ją płaszczyzny placu czy ogrodu (ryc. 361-362). Oprócz dystansu obserwatora i obiektywizmu w przedstawianiu przestrzeni do przedstawianych treści, perspektywa rzutowa była wiedzą tajemną, której podstawy teoretyczne opisano dopiero w XIX wieku. Tajemniczy punkt zbiegających się linii równoległych, uznawany za mistyczny porządek, skłaniał do poszukiwań form idealnych, wykraczających poza euklidesową geometrię. Taką formą miało być miasto idealne, w którym prostokątny układ ulic, został zastąpiony układem gwiazdzistych ulic, zbiegających się, nie jak w perspektywie na

horyzoncie, ale na centralnym placu miasta (ryc. 363, 364). W każdej z tych dziedzin wykroczonego poza rzemieślniczą biegłość w powtarzaniu teologicznych wzorów. Zwrócono się w stronę tajemniczej geometrii, która zaprzeczająca ówczesnej wiedzy i tworzyła w sposób idealny dzieła spójne i konsekwentne.



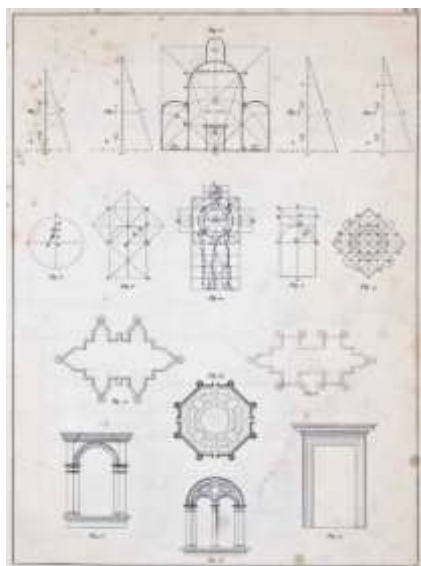
Ryc. 362. Parter przed willą Medici, Rzym (fot. J. Rylke)



Ryc. 361. Lorenzo Ghiberti. Izaak i Ezaw, 79,5x79,5cm., 1425, Muzeum dell'Opera del Duomo, Florencja



Ryc. 363. Miasto idealne, 69x240cm., 1470, Muzeum Sztuki, Urbino



Ryc. 364. Francesco di Giorgio Martini. Praktyka geometrii, 1482<sup>68</sup>.



Ryc. 365. Jan Luyken, Frans Hogenberg, Symon Novellanus. Plan miasta Palmanova, 1682, Muzeum Państwowe, Amsterdam

Nowe, opracowane w renesansie narzędzie, czyli perspektywa i rozwój badań inżynierskich, zmieniły pozycję społeczną artystów. Przestali oni być rzemieślnikami zorganizowanymi w cechach zawodowych, stali się elitą społeczną o wyjątkowej wiedzy inżynierskiej, artystycznej i naukowej. Ich najważniejszym zadaniem była, w sytuacji rozwoju artylerii i ustawicznych walk toczonych pomiędzy włoskimi miastami, umiejętność budowy umocnień. Oprócz nowych odkryć naukowych, w dalszym ciągu następowały zmiany w podejściu do życia i do sztuki, które były wywołane ideami świętego Franciszka. Tercjarzami franciszkańskimi byli: odkrywca Ameryki Krzysztof Kolumb oraz artyści, Michał Anioł i Rafael Santi. Zmieniona pozycja artystów zmieniła ich podejście do realizacji zadań artystycznych. Wcześniejszy model tworzenia na zamówienie poprawnych warsztatowo dzieł, nie zaspakajało ambicji twórców renesansowych. Zapragnęli oni tworzyć dzieła idealne, zarówno pod względem formy, jak rozmiarów, czy zastosowanych nowości technicznych. Pierwszą nowością, która zrewolucjonizowała malarstwo, było użycie farb olejnych. Pozwalało one na swobodne przenikanie się kolorów, szczególnie istotne przy modelowaniu ciała. Obok perspektywy, iluzjonistyczne oddanie materii dawało możliwość stworzenia dzieła idealnego. Dzieło idealne, to mistyczne sięgnięcie po boską kreatywność. Rzeczywiście do dzisiaj olejne obrazy

<sup>68</sup> Francesco di Giorgio Martini. Trattato di architettura civile e militare, Atlant, Torino, 1841, tav. 3

zarówno malarzy północy, takich, jak Roger van der Weyden (ryc. 366), czy Albrecht Dürer (ryc. 367), jak i malarzy włoskich, Leonarda da Vinci (ryc. 368) i Rafaela Santi (ryc. 369), są uważane za szczytowe osiągnięcia malarskie. W tym panteonie wielkich twórców należy wyróżnić Leonarda da Vinci, który nie tylko badał tajemnice fizyki i mechaniki, ale wpisywał te tajemnice w swoje obrazy. Najstojniejszy jego obraz Mona Liza, posiadał tło, w którym niebo, woda, drzewa i skały tworzą trudny do rozszyfrowania palimpsest (ryc. 370). Ten obraz jako symbol idealnego wizerunku był wielokrotnie przetwarzany. W XVI wieku najchętniej Monę Lisę rozbierno, zarówno na północy (Joos van Cleve), jak na południu (Gian Caprotti, ryc. 371)<sup>69</sup>. Gian Caprotti, zwany Salei, był uczniem Leonarda i jego portret nagiej Giocondy jest prawdopodobnie autoportretem, o czym świadczy podobieństwo tego autoportretu do podobizny Saleiego na rysunku Leonarda (ryc. 372). Salei był modelem i uczniem Leonarda. Służył mu też jako model do postaci Jana Chrzyciela (ryc. 373). Podejrzewa się, że również służył jako model do rysów twarzy Mony Lisy. Zabieg mieszania płci w wizerunkach był znany zabiegiem, wykorzystywanym w celu uzyskania efektu tajemniczości i nieokreśloności przedstawianej postaci. Także je wykonałem dwa zamówione autoportrety oparte na wizerunku Mony Lisy. Jeden z nich miał być, zgodnie z zamówieniem, żartobliwy (ryc. 374, 375).



Ryc. 366. Rogier van der Weyden. Portret kobiety, 34x25.5cm., 1460, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton



Ryc. 367. Albrecht Dürer. Autoportret, 67x49cm., 1500, Stara Pinakoteka, Monachium

<sup>69</sup> Roberto Paolo Ciardi. The Myth within the Myth: Leonardo's Mona Lisa, Phantoms and Fantasies, w: Pietro C. Marani, Maria T. Fiorio (red.). Leonardo da Vinci The Design of the World, Skira, 2015, Milano, s. 490-513





Ryc. 368. Leonardo da Vinci. Dama z łasiczką, 54,7x40,3cm, 1490, Muzeum Czartoryskich, Kraków



Ryc. 369. Rafael Santi. Portret kobiety, 82x60,5cm., 1514, Pałac Pittich, Florencja



Ryc. 370. Leonardo da Vinci. Mona Lisa, 77x53cm., 1513, Luwr, Paryż



Ryc. 371. Gian Caprotti. Naga Gioconda, 74,6x58cm. 1513



Ryc. 372. Leonardo da Vinci. Wcielony Anioł (portret Salei), 1513, Luwr, Paryż



Ryc. 373. Leonardo da Vinci. Św. Jan Chrzciel, 69x57cm., 1513, Luwr, Paryż



Ryc. 374. Jan Rylke. Autoportret, 60x50cm., 2024



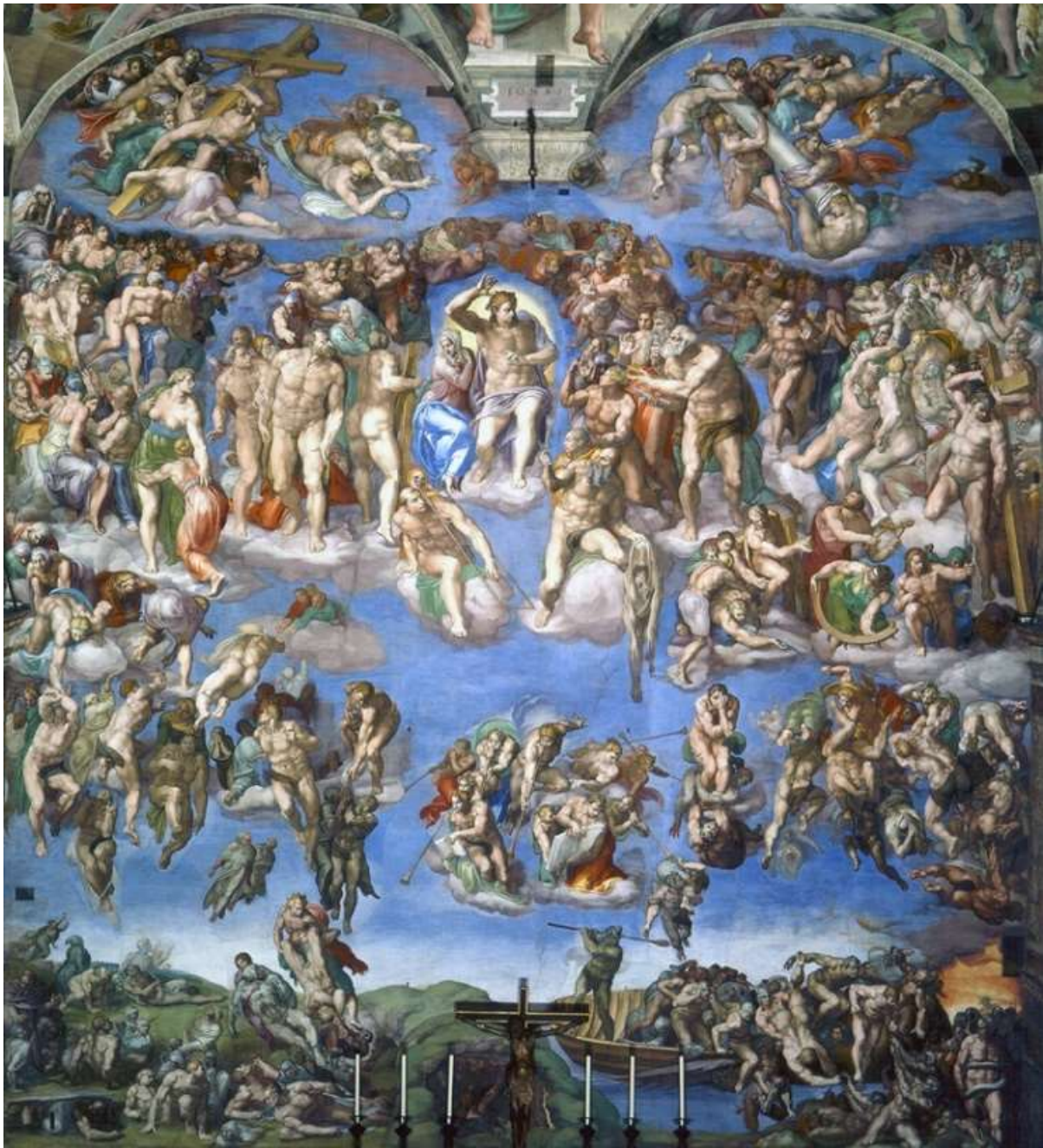
Ryc. 375. Jan Rylke. Autoportret 2, 60x50cm., 2024

Eschatologiczny wymiar dzieł z tego okresu wydobywają dwa wizerunki Sądu Ostatecznego. Pierwszym, północnym, jest gdański „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga (ryc. 376). W jego geometryczną figurę kompozycyjną została wpisana astrologiczna data i miejsce Sądu Ostatecznego (drugi listopad, Dolina Józefata<sup>70</sup>). Drugi, watykański „Sąd Ostateczny” namalowany został przez Michała Anioła tam, gdzie są wybierani kolejni papieże kościoła katolickiego, na ścianie Kaplicy Sykstyńskiej (ryc. 377). W obu wypadkach mamy podobną kompozycję, opartą na formie uważanej za idealną, czyli na koncentrycznych kołach ze środkiem położonym na niebie poniżej stóp Chrystusa. Na obu wizerunkach widzimy, że artyści lepiej się orientują od samego Boga, jak ten sąd będzie wyglądał. Podobną pewność twórczego działania Michała Anioła można zobaczyć w jego dziełach architektonicznych i w rzeźbie. Michał Anioł był autorem posągu Dawida, uważanego do dzisiaj za najwyższe osiągnięcie w rzeźbie, oraz kopuły Katedry świętego Piotra, siedziby papieża, dominującej nie tylko nad Rzymem, ale też nad całym katolickim światem (ryc. 378).



Ryc. 376. Hans Memling. Sąd Ostateczny, 224x162cm., 1473, Muzeum Narodowe, Gdańsk

<sup>70</sup> Witold Krassowski, poświęcony mu numer Arché 8/1995, s. 40



Ryc. 377. Michał Anioł. Sąd Ostateczny, 13.7x12m., 1541, Kaplica Sykstyńska, Watykan



Ryc. 378. Michał Anioł. Kopia Katedry św. Piotra, Rzym (fot. J. Rylke)

## Dynastia Ming

Okres, który nazywamy renesansem, nie ograniczał się do Europy. Zmiany następowały również w obrębie innych kultur. W Chinach, po upadku dynastii mongolskich, do władzy doszła dynastia chińska, która panowała w latach 1368-1644. W Europie najbardziej była znana ze zdobionej błękitem porcelany (ryc. 379), którą starano się w Europie naśladować, tworząc najpierw malowane majoliki, a później fajanse (ryc. 380). Buddyzm przestał być dominującą w Chinach religią, zastępował ją taoizm, religia lokalna i związana z kultem przyrody, stąd motywy przyrodnicze, dotyczące zarówno roślinnego detalu, jak szerokiego krajobrazu dominowały w tym okresie w sztuce. W Chinach inaczej niż w Europie rozumiano perspektywę. Jak pisał Huang Gongwang: „W górach można mówić o trzech perspektywach: perspektywa pozioma to niczym niezakłócony widok z dołu, perspektywa szeroka to obraz widziany przez szczelinę znajdującą się w pobliżu, a perspektywa wysoka to rozległy widok z wysoko położonego miejsca poza górami”<sup>71</sup>. Stosowano przy tym zmodyfikowaną, znaną nam ze starożytności, perspektywę rzędowną. Pierwszy plan umieszczano u dołu, u podnóża góry, a kolejne umieszczano nad nią. Umieszczone pomiędzy planami pasma mgły symbolizowały przestrzeń (ryc. 381). Renesansowy obraz perspektywiczny był przeznaczony do oglądania z jednego punktu, umieszczonego w konkretnym miejscu przed obrazem. Inaczej wyglądało to w perspektywie chińskiej. Ogląd obrazu jest tu dynamiczny. Wzrok dąży w rytmie patrzenia poprzez kolejne perspektywy od dołu ku górze, zatrzymując się na umieszczonym najwyżej, u góry obrazu, tekście. W ten sposób wzrok był prowadzony w głąb przestrzeni, przechodząc od realnego widoku, umieszczonego najniżej, na pierwszym planie, do abstrakcyjnego zapisu tekstowego. Była to mistyczna wędrówka po obrazie, zakończona komentarzem słownym, przenoszącym odbiorcę z przestrzeni wizualnej w przestrzeń świata poezji.

Zmiany zachodzące w chińskiej sztuce nie ograniczały się do malarstwa. Najważniejsze było przeniesienie stolicy do Pekinu i budowa w 1420 roku cesarskiego pałacu i cesarskiego, „zakazanego” miasta, w centrum stolicy. Miasto zostało zbudowane w sposób idealny, czyli zgodnie z zasadą, że metal, drewno, woda, ogień i ziemia są uważane za Qi, czyli kompleks żywiołów, które stanowią budulec świata. Pięć elementów współpracuje, tworząc wszechświat. Symbolem tych elementów był pentagram albo pięcioramienna gwiazda. Pałacowi musiały więc towarzyszyć ogrody i woda jako niezbędne części składowe świata idealnego. Jak widzimy w części pałacowej obowiązuje jeszcze tutaj starożytna zasada symetrii (ryc. 382). Centrum założenia zajmuje okrągła Świątynia Nieba (ryc. 383). Świątynia Nieba jest miejscem, z którego ład nieba spływa na ziemię i rozpościerając się po niej, budując ład ziemski. Ogród jest już kompozycją naśladowującą układy naturalne, ponieważ one są charakterystyczne dla świata przyrody (ryc. 384).

---

<sup>71</sup> Huang Gongwang. Tajemnica opisywania krajobrazu, w: Adina Zemanek (red.), Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 206



Ryc. 379. Dzbanek, 35,6x36,2cm., XVw., Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 380. Nicola da Urbino, Dziewica z Sesto, 1530 r., Muzeum Miejskie, Pesaro



Ryc. 381. Shen Zhou. Wyniosła góra Lu, 194x98cm., 1467, Narodowe Muzeum Pałacowe, Tajpej



Ryc. 382. Zakazane Miasto, XVw., Muzeum Narodowe, Pekin



Ryc. 383. Świątynia Nieba w Pekinie, 1420, (fot. J. Thomson 1868), kolekcja Wellcome, Londyn



Ryc. 384. William Alexander. Cesarskie Ogrody w Pekinie, 1793, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn

Także w Japonii nastąpiły zmiany. W 1603 roku Tokugawa Ieyasu założył szogunat Edo i w Japonii nastąpił, liczący 260 lat, okres pokoju. Tokugawa otrzymał po śmierci boski tytuł Toshō Daigongen i był czczony przez cały okres Edo. W Japonii powrócono, po okresie walk, do ceremonialnego kultywowania zaczerpniętego z klasztorów zen, wcześniej arystokratycznego zwyczaju, a właściwie sztuki picia herbaty. „Droga Herbaty” opierała się na estetyce wabi, określanej przez pojęcia delikatności, prostoty i pokory<sup>72</sup>. Do picia herbaty służyły specjalne pawilony, których wystrój miał służyć do medytacji nad prawami i porządkiem natury (ryc. 385). Naczynia do picia herbaty były tak skonstruowane, żeby wiązały się z strukturą dłoni (ryc. 386). W ceremonii picia herbaty wszystko było podporządkowane skupieniu, zarówno pustki oczyszczonego umysłu, jak pełni przeżycia doznań konkretnej, przeżywanej chwili. W tym ceremoniale następowało mistyczne połączenie w jedną osobowość - człowieka społecznego, człowieka osobowego i człowieka wewnętrznego.



Ryc. 385. Herbaciarnia Jo-an, 1618, Kioto



Ryc. 386. Honami Kōetsu. Czarka do herbaty Raku Fuji-san, 1610, Muzeum Sztuki Sunritza Hattoriego, Suwa

<sup>72</sup> Shoshitsu Sen XV. Sztuka herbaty, w: Krystyna Wilkoszewska (red.). Estetyka japońska, Universitas, Kraków 2008, s. 151-175, s.172

Zarówno na wschodzie jak i na zachodzie Eurazji uznano, że sztuka, wykorzystując doświadczenia poprzednich epok, osiągnęła stan idealny. Podobnie, jak w Europie i w Azji, wyglądała sytuacja w Afryce. W tym czasie królestwa Ife i Beninu, położone na terenie obecnej Nigerii, stworzyły centrum sztuki, najbardziej znane z rzeźb z kości słoniowej i brązu. Odlewy z brązu na wosk tracony, jakością przewyższały współczesne wyroby europejskie i także stanowiły renesansowy obraz sztuki afrykańskiej opartej na wierności wizerunkom ludzkiej twarzy. Wyrażają one wewnętrzną siłę osobowości i w mistyczny sposób pojętej władzy (ryc. 387, 388). Na północ od Beninu znajdowało się mułmańskie imperium Mali, uważane za najbogatsze państwo Starego Świata. W XIV wieku, za panowania Mali Musa, w Timbaktu założono trzy mułmańskie uczelnie, ośrodki saharyjskiej kultury (ryc. 389, 390).



Ryc. 387. Głowa z Ife, 35cm., XIVw., Muzeum Brytyjskie, Londyn



Ryc. 388. Maska Królowej Matki z Beninu, 24cm., XVI w., Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork





Ryc. 389. Sankoré, meczet-uniwerytet w Timbuktu

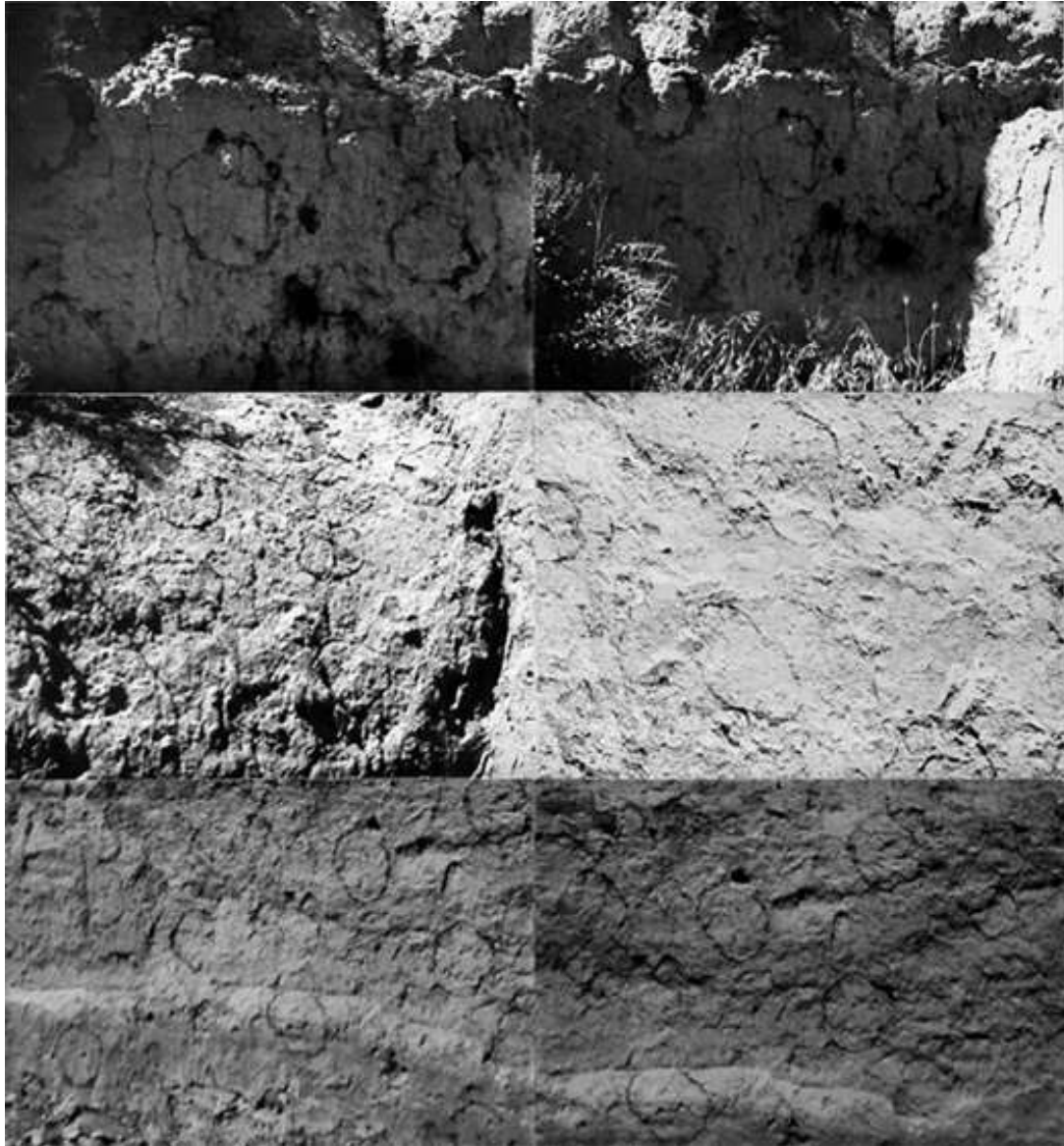


Ryc. 390. René Cail-  
lié. Timbuktu. 1828

Także w Azji centralnej cywilizacja się stabilizowała. Po jej podboju przez Mongołów, rozwinęło się w Azji Środkowej państwo Timura, które przyjęło islam. Stolicą tego państwa była Samarkanda, a ważnym organizmem tego miasta była medresa, czyli islamska uczelnia. Jej założycielem był wybitny uczyony, a równocześnie władca Samarkandy, Uugh Beg (ryc. 391). Medresa była pokryta w całości ornamentem wyprowadzonym z pisma arabskiego, co tworzyło z niej przestrzenny obraz tekstu objawienia. Do dzisiaj zabytki z tego okresu są dominującymi elementami miast na tym obszarze. W tym czasie malowałem formy, które ukazywały mi się w trakcie medytacji i nazywałem je tatuażami. Kiedy byłem w Samarkandzie, wryłem takie tatuaże na ruinach starożytnej Samarkandy (ryc. 392).



Ryc. 391. Medrasa Ulugh Beg, 1420, Samarkanda



Ryc. 392. Jan Rylke. Tatuaz samarkandzki, 1976

Zmiany następowały nie tylko na terenie Starego Świata. Dramatyczna zmiana nastąpiła w Ameryce Środkowej i Południowej. Powstałe w XIII i XIV wieku, w miejsce poprzednich organizmów państwowych, imperia Inków w Ameryce Południowej i Azteków w Ameryce Środkowej, zostały podbite przez Hiszpanów. Ich kultura, poza kamiennymi budowlami, została niemal doszczętnie zniszczona. Na jej gruzach zbudowano odrębną cywilizację zbliżoną do europejskiego baroku. Po kulturze mezoamerykańskiej pozostało niewiele dzieł. Wielkie amerykańskie imperia powstały krótko przed przybyciem Hiszpanów i widać w nich, że stanowiły zlepek różnych wcześniejszych kultur. Tunika Inki stanowi piktograficzny obraz kultury złożonej z różnych znaków, z których jeszcze nie powstało pismo (ryc. 393). Podobnie aztecki posąg Coatlicue, matki bogów, której Aztekowie składali ofiary z ludzi, stanowi konglomerat różnych wierzeń. Łączy w sobie pierwiastek męski i żeński. Jej suknia, pod którą się ukrywa, składa się z kompilacji ludzkich, zwierzęcych i roślinnych elementów (ryc. 394). Oba przykłady przypominają rzymską świątynię wszystkich, zebranych z różnych zakątków rzymskiego imperium, bogów.



Ryc. 393. Tunika Sapa Inca X., 1450,  
Biblioteka Dumbarton Oaks, Waszyngton



Ryc. 394. Coatlicue, 270x140cm.,  
Narodowe Muzeum  
Antropologiczne, Meksyk

### Manieryzm

Jak opisałem poprzednio, w europejskim renesansie wszystko zostało już wymyślone i doprowadzone do stanu idealnego. Wtedy również tak pomyślano i stwierdzono, że artyści powinni wykorzystać zdobytą wiedzę i uczyć się już nie zgodnie ze standardem cechowym na rzemieślników, ale kształcić się na artystów, czyli ludzi przeznaczonych do tworzenia dzieł idealnych. Dlatego powołano w Bolonii akademię, która miała to zadanie spełniać i ten system nauczania trwa niemal do dzisiaj. Jednak założenie, że artysta ma zdobywać w trakcie nauczania wiedzę i umiejętności, a następnie wykorzystywać je w swojej pracy, to zadanie dla wyuczonego rzemieślnika. Artysta ma tworzyć dzieła indywidualne, zgodnie z własną manierą, a nie, jak powszechnie się uważa, zgodnie z powszechnie uznanymi zasadami i tak też się stało. Stąd nazwa epoki, a właściwie stylu w sztuce europejskiej - manieryzm. Dodatkowo, kościół przestał być w zachodniej Europie teologicznym monolitem i zaczął się rozsy-  
pywać na poszczególne odłamy chrześcijaństwa. Reforma Jana Husa, upadek Konstantynopola i odkrycie Ameryki, zmieniły pogląd na stabilność europejskiej społeczności. Reformy Marcina Lutra z 1520 roku, anglikański akt supremacji z 1534 roku i reformy Jana Kalwina w 1536 roku spowodowały, że człowiek utracił swoje dotychczasowe miejsce w tradycyjnej strukturze społecznej i zaczął poszukiwać dla siebie miejsca w nowej, zmienionej rzeczywistości. Mógł nawet wybrać swój własny sposób na życie duchowe, zmienić podejście do wiary, także do wiary w świat nadprzyrodzony, wręcz wybrać swoją religię. Konwencjonalne spojrzenie na sztukę było w tak

zmienionym świecie mylące. W każdym obrazie trzeba było zawrzeć indywidualną, nie tylko manierę, ale także tajemnicę określającą prawdę sztuki. Pierwszym z takich artystów był Hieronim Bosch, którego uważa się za członka Braci Wolnego Ducha, inaczej Adamiatów, którzy, wzorem pierwszych rodziców, szczylic się nagością. Przykładem takiego adamickiego dzieła jest jego „Ogród rozkoszy ziemskich, czyli panowanie miłości” (ryc. 395). W tym obrazie perspektywa linearna jest połączona z perspektywą rzędowną, przez co obraz pokazuje model perspektywy istniejącej poza czasem i przestrzenią, perspektywy, która obejmuje zarówno raj, występujący jako początek, tysiącletnie królestwo jako czas ziemskich rozkoszy i piekło jako zamknięcie czasu. Matthias Grünewald, który był zwolennikiem Marcina Lutra, potraktował temat religijny bardzo ekspresyjnie, przykładem jest jedno ze skrzydeł ołtarza z Isenheim (ryc. 396). Także w tym wypadku pomysły formalne, czyli spiralny ruch unoszącego się Chrystusa i jego zamknięta w kole apoteoza łączy się z zestawieniem kolorów: błękitu i krwawej czerwieni wskazującym na dramatyzm, rozgrywającego się pomiędzy ziemią i niebem, wniebowstąpienia. Zwolennikiem i przyjacielem Lutra był także Lucas Cranach, którego obraz: „Melancholia”, mimo wielu symbolicznych atrybutów, pokazuje zniekształconą perspektywę, jako znak występowania w istniejącym świecie także równoległej rzeczywistości (ryc. 397). Także tutaj, kierunki kompozycji zbiegające się na piersi anioła i zbliżony koloryt, wskazują na podobny dramatyzm, jak obraz Grünewalda, ale rozgrywający się nie w historii zbawienia, ale wewnątrz ludzkiej psychiki. Równie ekspresyjne i manierystyczne jest Piekło Petera Bruegla (ryc. 398). Przedstawiona na nim, wędrująca spokojnie przez piekło wielka, uzbrojona w miecz i naczynia kuchenne, szalona Greta, stanowi centralny motyw obrazu. Wcześniejsze dzieła Hieronima Boscha nabrały teraz bardziej mrocznego wyrazu. Wiązało się to z wojnami religijnymi, oskarżeniami o czary i kontakty z diabłem, na podstawie których spalono, szczególnie w krajach protestanckich, wiele osób. Wraz z podziałami religijnymi rozwinął się w XVI wieku nurt alchemiczno kabalistycznych poszukiwań wiedzy mistycznej. Inspirował on włoskiego, działającego w Pradze, malarza oraz twórcę dekoracji na uroczystości i przedstawienia teatralne, Giuseppe Arcimbolda do tworzenia portretów, składających się z artefaktów cechujących różne żywioły, zawody i okresy (ryc. 399). Tytuł obrazu określał jego treść, a portret składał się z artefaktów powiązanych z tytułem obrazu. Człowiek był tu pokazany jako suma ziemskich zjawisk i artefaktów. Był to skrajny formalizm, ale zanurzony w realistycznym odwzorowaniu przedmiotów. Poszukiwanie wspólnotowości rzeczy i nadawanie im ludzkiego, portretowego charakteru, było mistyczną próbą związania obrazem świata materialnego i duchowego. Do jego twórczości odwoływali się w XIX wieku symboliści, a w XX wieku surrealiści. We wszystkich tych obrazach widzimy świat już nie racjonalny, logiczny, charakterystyczny dla renesansu, ale chaotyczny i przerażający. Świat dotychczasowy zapadł się, a otrzymaliśmy w zamian obraz mistycznego świata równoległego. Na południu Europy, we Włoszech, pierwszym zwiastunem nowego podejścia do mistycznego tematu jest obraz młodo zmarłego na dżumę Giorgiona: „Burza”. Do dzisiaj badacze spierają się nad symbolicznymi znaczeniami tego obrazu, ale ciekawsza jest moim zdaniem jego kompozycja. Przesłała w nim obowiązywać zasada sceny, na której rozgrywana jest akcja. Wręcz przeciwnie, postacie są zepchnięte na margines obrazu i nie nawiązują pomiędzy sobą kontaktu wzrokowego. Centrum obrazu ma formę okręgu przypisywanego tradycyjnie

postaciom boskim. W tym obrazie boskie postacie są nieobecne, a rzeczywistość nadprzyrodzona objawia się w centralnym okręgu pod postacią burzy. Jest to być może, bliższa późniejszym protestantom wizja boga starotestamentowego (ryc. 400). Podobna kompozycja występuje w innym obrazie Giorgiona: „Trzej filozofowie”. Stoją oni na kolejnych stopniach wiedzy lub wtajemniczenia. Najniżej stoi najstarszy z nich, filozof antyczny, wyżej od niego stoi średniowieczny filozof muzułmański, a najwyżej siedzi i pracuje badacz artysty współczesny. Przypuszcza się, że przedstawia on postać Mikołaja Kopernika. Jest to obraz wiedzy humanistycznej. Tutaj centrum obrazu zajmuje, pozbawiony czynnika nadprzyrodzonego, spokojny pejzaż z młynem (ryc. 401). Później, we Włoszech i w Hiszpanii, manieryzm jest wyraźniejszy i rozwiązany bardziej formalnie, postacie otrzymują proporcje odległe od rzeczywistych, wskazujące na istoty przybyte z innego, odległego świata (ryc. 402, 403). Podobne, dramatycznie zmniejszone proporcje możemy zobaczyć dopiero w połowie XX wieku, w końcowym okresie modernizmu, po kryzysie racjonalizmu i po dramatycznych doświadczeniach faszyzmu, komunizmu i drugiej wojny światowej (ryc. 404, 405).



Ryc. 395. Hieronim Bosch. Ogród rozkoszy ziemskich, 220x389cm., 1504, Prado. Madryt



Ryc. 396. Matthias Grünewald. Zmartwychwstanie Jezusa, 269x143cm., 1516, Muzeum Unterlinden, Colmar



Ryc. 397. Lucas Cranach. Melancholia, 76,5x56cm., 1532, Muzeum Unterlinden, Colmar



Ryc. 398. Peter Bruegel. Dulle Griet, 117,4x162cm., 1563, Muzeum Mayera van den Bergha, Antwerpia



Ryc. 399. Giuseppe Arcimboldo. Powietrze, 74,4x56cm., 1566



Ryc. 400. Giorgione. Burza,  
82x73cm., 1506, Galeria  
Akademii, Wenecja



Ryc. 401. Giorgione. Trzej filozofowie,  
123x144cm., Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń



Ryc. 402. Parmigianino.  
Madonna, 219x135cm., 1540,  
Galeria Uffizi, Florencja



Ryc. 403. El Greco, Wizja św. Jana, 225x200cm.,  
1614, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 404. Salvador Dali. Kuszenie świętego Antoniego, 90x119,5cm., 1946, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych Belgii, Bruksela



Ryc. 405. Bronisław Wojciech Linke. Autobus, 134x178,5cm., 1960, Muzeum Narodowe, Warszawa

W nieco innym kierunku niż malarstwo poszedł w czasach manieryzmu rozwój rzeźby. Pierwszy impuls dla jej rozwoju dał Michał Anioł tworząc, takie jak Pieta Palestrini, bardziej dramatyczne niż w okresie renesansu posągi. Było to jedno z ostatnich dzieł 90 letniego artysty. W tym posągu widoczne jest ciężenie ciała, które zostało przeciwstawione rychłemu zmartwychwstaniu (ryc. 406). Inne manierystyczne rzeźby odrywają się od ziemi i unoszą, rzeźbione zgodnie ze spiralną, wiodącą w górę linią tektoniczną (ryc. 407). Nie ma tu już klasycznej równowagi, wręcz przeciwnie ekspresja jest związana z dynamicznym ruchem postaci. Umiar przestaje też obowiązywać w dekoracji. Wracają, jak w średniowieczu, złoto i kamienie, chociaż nie są to już tylko relikwiarze (ryc. 408), ale także przedmioty codziennego użytku, jak solniczka Franciszka I (ryc. 409).

Ta dynamika i ekspresja są widoczne też w urbanistyce i architekturze. Konceptcje renesansowej równowagi i układu prostokątnego w kompozycji, podobnie jak ustabilizowanej pozycji kościoła katolickiego, zostały zakwestionowane przez reformację i wymagały stosownej odpowiedzi. Odpowiedź musiała być dynamiczna i ze względu na swoją dynamikę, angażować towarzyszącą architekturze przestrzeń. Andrea Palladio w 1570 roku postawił na wzgórzu w Vincenzie willę Rotondę na skrzyżowanych osiach z widokiem skierowanym z niej na cztery strony świata. W 1585 roku papież Sykstus V przebudował Rzym. W tej przebudowie połączył główne miejsca kultu religijnego osiami opartymi na obeliskach, które zostały ustawione w miejscach, gdzie te osie się krzyżowały<sup>73</sup>. W obu wypadkach najważniejszym miejscem był centralny punkt kompozycji – okrągła sala w willi Rotonde lub tradycyjnie falliczny obelisk w Rzymie. W willi Rotonde, te osie bieły w czterech kierunkach. W Rzymie, sprzed obelisku prowadził ukierunkowany widok na trzy osie (ryc. 410). Takie dynamiczne prowadzenie wzroku stanowiło rozszerzenie koncepcji widoku perspektywicznego, który już nie skupiał się w centralnym punkcie na horyzoncie, ale wędrował w nieoczekiwanych,

<sup>73</sup> Christian Norberg-Schulz. Znaczenie w architekturze Zachodu, Murator, Warszawa 1999, s. 132, 133



bocznych kierunkach. Zmuszało to wzrok do widzenia ukierunkowanego w trzech kierunkach, skierowanego, oprócz centralnego, stabilnego widzenia, także na dynamiczne dostrzeganie ruchu w widzeniu peryferyjnym. Andrea Palladio podobny chwyt zastosował przy budowie Teatro Olimpico w Vincenzie. Tam, z antycznej sceny prowadziły wzrok trzy osie ulic wiodące w głąb sceny, gdzie mogły się rozgrywać poszczególne ujęcia (ryc. 411). Trzy podmioty, to już nie dialog, zakłada obecność trzeciego, nieznanego elementu. W klasycznym teatrze Greckim był to: „deus ex machina”, czyli bóg z maszyny, wkraczający w dramatycznym momencie, by zmienić tok akcji. Powrócono w sztuce do sytuacji z wczesnego renesansu z Giottem, który przełamywał „grecką manierę”. Tym razem przełamanie dotyczyło klasycznej, renesansowej równowagi. Manierizm objawiał się także w sposób bardziej spektakularny. Tworzono budowle chronione nie tylko poprzez solidne mury, ale również w mistyczny sposób, poprzez pentagram, znak templariuszy, odzwierciedlający boską siłę i chroniący przed oddziaływaniem magicznym. Na planie pentagramu zbudowano w Capraroli pałac dla Aleksandra Farnese, późniejszego papieża Pawła III (ryc. 412). Amerykanie wkraczający w II wojnę światową postawili, także na planie pentagramu, budynek departamentu obrony (ryc. 413). Farnese został papieżem, a Amerykanie wygrali wojnę. Gorzej wyglądały losy Ossolińskich, którzy w pierwszej połowie XVII wieku, w Ujeździe postawili na planie pentagramu zamek, nazwany Krzyżtoporem. Podobno miał on 365 okien, czyli tyle, ile jest dni w roku, 52 pokoje, ile jest tygodni, 12 balowych sal, ile jest miesięcy i 4 wieże, ile jest pór roku (ryc. 414, 415). Zamek uległ w czasie szwedzkiego potopu częściowo zniszczeniu i ponownie został zniszczony w czasie Konfederacji Barskiej. Od tego czasu pozostaje w ruinie.

W renesansie nowe trendy artystyczne wyznaczały miasta. W Polsce miasta uzyskały podmiotowość, pozwalającą wyrazić ją w sztuce, później, dopiero w manieryzmie. W Polsce manierizm jest najbardziej znany dzięki zewnętrznym, chroniącym dach, ścianom ogniowym, czyli attykom. Tworzyły one ornament współgrający z obłokami na niebie. Takie attyki widnieją na kamienicach Przybyłów w Kazimierzu Dolnym. Bracia Przybyłowicze, Andrzej i Mikołaj, dla ochrony domów, umieścili na ich elewacjach wizerunki swoich patronów (ryc. 416). Kazimierz Dolny był ważnym punktem, w transporcie Wisłą, eksportowanych do zachodniej Europy, towarów. W XVI wieku ważnym ośrodkiem w handlu zbożem i drewnem stał się u ujścia Wisły Gdańsk, w którym postawiono Dwór Artusa, czyli miejsce zebrań kupców, nawiązujące do średniowiecznej legendy o królu Arturze. Przed fasadą, będącą manierystyczną kompilacją wzorów gotyckich z renesansowymi, postawiono fontannę z posągami Neptuna (ryc. 417). Także wewnątrz Dworu Artusa stanowiło kompilację różnych motywów, tworzącą mistyczny obraz kosmopolitycznego świata handlarzy, żeglarzy i podróżników (ryc. 418).

Manierystyczne ogrody stały się miejscem odmiennym od wcześniejszych ogrodów renesansowych, opartych na perspektywicznych, ortogonalnych parterach. Już nie były do ogarnięcia jednym rzutem oka, ale jak w ogrodach Boboli Medyceuszy, wymagają, od wejścia do ogrodu, wędrówki pod górę i odnajdywania w ogrodzie zaskakujących, tajemniczych miejsc (ryc. 419). Czasem takie miejsca przypominały sceny z manierystycznych obrazów. We włoskim parku Pratolino dominuje kolosalny człowiek łączący swoje ciało ze skałami i roślinnością (ryc. 420). We włoskim ogrodzie

o nazwie: „Święty Las” występuje Park Potworów. Został on założony przez Piera Francesco Orsiniego, pod wpływem smutku po śmierci żony, Giulii Farnese (ryc. 421). W Manieryzmie nastąpił przesyt racjonalnego tłumaczenia zjawisk składających się na sztukę. Renesans osiągnął sukces, ale odbyło się to kosztem tego tajemniczego elementu, który powodował niepokój i świadomość, że na sztukę składa się też tajemnicza niewiadoma. Manieryzm poszukiwał tego pierwiastka. Okazało się jednak, że te poszukiwania, oprócz wysypu oryginalnych, nieznanych wcześniej metod twórczego działania, tworzą atmosferę jakiegoś dziwactwa. Ten okres rozpadu renesansowego porządku wymagał ponownego scalenia. Dokonano tego w następnym okresie, w okresie baroku.



Ryc. 406. Michał Anioł. Pieta Palestrini, 253cm., 1550, Galeria Akademii, Florencja (fot. J. Rylke)



Ryc. 407. Giambologna. Porwanie Sabinek, 410 cm., 1580, Loggia dei Lanzi, Florencja



Ryc. 408. Friedrich Sustris. Relikwiarz św. Jerzego, 50cm., 1597, Rezydencja, Monachium



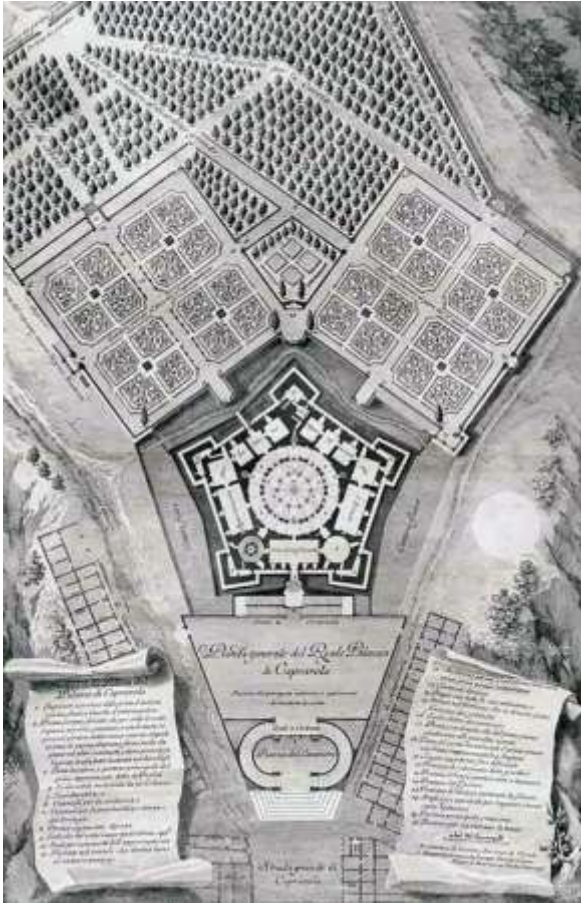
Ryc. 409. Benvenuto Cellini. Solniczka Franciszka I, 26x33,5cm., 1543, Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń



Ryc. 410. Piazza del Popolo, Obelisk Ramzesa II z Heliopolis, 24m., 1589, Rzym (fot. J. Rylke)



Ryc. 411. Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi. Teatro Olimpico, 1584, Vicenza



Ryc. 412. Giacomo Barozzi da Vignola. Pałac Farnese, 1515, Caprarola



Ryc. 413. George Bergstrom. Pentagon, 1941, Arlington



Ryc. 414. Wawrzyniec Senes. Zamek Krzyżtopór, 1621, Ujazd



Ryc. 415. Zamek Krzyżtopór, Ujazd (fot. J. Rylke)



Ryc. 416. Kamienice Mikołaja i Andrzeja Przybyłków, 1615, Kazimierz Dolny



Ryc. 417. Dwór Artusa w Gdańsku, 1552, fot. z 1900 roku



Ryc. 418. Johann Karl Schultz. Dwór Artusa, 67x84cm., 1832, Muzeum Narodowe, Gdańsk



Ryc. 419. Ogrody Boboli, 1549, Florencja (fot. J. Rylke)



Ryc. 420. Giambologna.  
Kolos Apeniński, 11m., 1588,  
Pratolino, Vaglia



Ryc. 421. Pirro Ligorio. Ogr, 1547, Święty Las,  
Bomarzo (fot. Alessio Damato)

## Barok

Pierwszym krokiem do uporządkowania sytuacji w kościołach chrześcijańskich było zwołanie soboru powszechnego. Sobór odbył się w latach 1545–1563. Od miasta, w którym się odbywał, został nazwany soborem trydenckim (ryc. 422). Na tym soborze sformułowano odpowiedź kościoła katolickiego na zarzuty kościołów reformowanych i rozpoczęto kontrreformację, czyli wydobycie, i podkreślenie różnic pomiędzy kościołem katolickim, i kościołami reformowanymi. W sztuce nastąpił rozdział pomiędzy kościołami protestanckimi, które wróciły, przynajmniej w świątyniach, do ikonoklazmu i kościołami katolickimi, w których strefa wizualna stała się bardzo ważna, i wyraźnie odróżniła świątynie katolickie od reformowanych. Tak, jak początek renesansu wiązał się z działalnością świętego Franciszka, tak barok jest związany z działalnością Baska, świętego Ignacego Loyoli (ryc. 423), który założył w 1540 roku, wspólnie ze studentami paryskiego uniwersytetu, Towarzystwo Jezusowe, czyli zakon jezuitów. Ten zakon stanowił, w czasach baroku, intelektualne i artystyczne zaplecze Europy katolickiej, czasem wręcz nazywanego okresem sztuki jezuickiej. Uporządkowano liturgię, a jezuita stworzyli nowy typ kościoła, w którym ta nowa liturgia mogła być w pełni realizowana. Elewacja świątyni dalej opierała się na spiętrzonych portalach greckich świątyń, ale łączyły je płynne woluty ślimakowe, wprowadzając do architektury, już nie geometryczne, ale organiczne formy (ryc. 424). Nie była to renesansowa, zbudowana jak z klocków, płaska i jednoznacznie rozrysowana, wiek wcześniejsza bazylika z Florencji, która była dla niej wzorem (ryc. 425). Portal bazyliki florenckiej składa się z wyraźnie artykułowanych i odrębnych elementów, natomiast front kościoła jezuitów jest jednorodny, wyrzeźbiony jako jedna płynna, falująca forma. Podobnie zwarte było jego wnętrze. Nawy boczne zmieniono na wnętrza kaplic przeznaczonych do indywidualnej dewocji świętych, teraz głównych pośredników prowadzących nas do Boga. Transept skrócono, a umieszczona nad nim kopuła poprawiała akustykę nowej liturgii, tak zwanej mszy rzymskiej. Całość świątyni służyła unaocznianiu na ziemi królestwa



bożego, ale pokazanego jako jednolite i zamknięte odbicie królestwa niebieskiego. Sklepienie pokrywały freski. Wykorzystywana w nich perspektywa nie określała już pozycji człowieka, ale dotyczyła całej, znajdującej się w świątyni zbiorowości wiernych. Na sklepieniu kościoła poświęconego twórcy zakonu jezuitów, Ignacemu Loyoli, Andrea Pozzo, który był świeckim członkiem Towarzystwa Jezusowego, przedstawił triumf tego świętego. Kompozycja fresku, umieszczonego na sklepieniu kościoła, była tradycyjnie oparta na okręgu, określającym właściwość kształtu nieba, a punkt zbiegu, umieszczony na szczycie sklepienia, określał obecność Boga i wiązał przestrzeń świątyni z jej niebiańskim wzorem (ryc. 426). Jezuici, w przeciwieństwie do kościołów reformowanych, głosili zasadę dekoracyjności wystroju świątyni. Kontakt ze światem nadprzyrodzonym miał się dokonywać całym ciałem, a nie tylko poprzez słowo. Sztuka stanowiła medium i poprzez nią ten proces miał zachodzić. Najlepiej te zasady wypełniał włoski artysta Gian Lorenzo Bernini. Wykonany przez niego główny ołtarz w najważniejszej świątyni katolickiej, katedrze świętego Piotra w Rzymie, został zaprojektowany w sposób wiążący najważniejsze elementy świątyni, czyli konfesję na grobem Piotra z ołtarzem i tabernakulum w głównej absydzie. Na szkicu widzimy, jak prosta jest kompozycja tego zespołu i jak wykorzystuje ona dynamikę linii diagonalnych i falistych. W efekcie powstaje skomplikowana i zamknięta kompozycja, która, mimo swojego materialnego ciężaru, unosi się do góry (ryc. 427, 428). Jest to kompozycja, która, podobnie jak fasada i wnętrze świątyni z jej zamkniętą przestrzenią, jest zapętlona w mistyczny obrzęd. Działa podobnie, jak trydencka msza rzymska, która wciąga uczestników w tajemniczej liturgii, odprawianej w martwym, nieznanym języku. Dynamika i ruch zamknięty w płynnych liniach przestrzeni architektonicznej i materii rzeźbiarskiej przeciwstawia się harmonijnej równowadze obiektów i rzeźb renesansowych. Kontreformacja na Sesji XIII (1551) Soboru Trydenckiego, w Dekrecie o Najświętszym Sakramencie, stwierdziła w rozdziale pierwszym: „rzeczywistą obecność pana naszego Jezusa Chrystusa w Najświętszym Sakramencie Eucharystii”. Przez to stwierdzenie cofnięto czas, wprowadzając przemianę jako zdarzenie aktualne i rzeczywiste. Sztuka barokowa dynamizm i oprawę tego zdarzenia realizowała bezpośrednio we wnętrzu kościoła. Zatrzymany w dynamicznym ruchu czas przeniósł się także poza sferę sacrum. W rzeźbie Bernini kładzie nacisk na wewnętrzne przeżycie, przejawiające się w dynamice ciała. Może to być przeżycie mistyczne, jak to widzimy w leżącej postaci błogosławionej Ludwiki Albertoni (ryc. 429), ale może to być podniecenie seksualne, jak w jego rzeźbie przedstawiającej mityczne zaloty Apolla do Dafne (ryc. 430). Ten motyw był później często powtarzany. Sam go użyłem w jednym z mojej serii brzydkich obrazków (ryc. 431). Koncepcja zamknięcia i zapętlenia dynamicznego układu, podjęta w architekturze i rzeźbie barokowej, została najlepiej rozwiązana w malarstwie. Dokonał tego na przełomie XVI i XVII wieku włoski malarz Caravaggio. Zamiast renesansowej, klarownej i czytelnej, usytuowanej zgodnie z perspektywą, z zarysowaną na niej akcją malarskiej sceny, obraz został przeniesiony do ciemnego, wypełnionego brązowym tłem wnętrza. Nastąpiło zerwanie z renesansową wiarą w możliwość stworzenia sztuki idealnej. Czyniono mu z tego zarzut: „Największym zarzutem w odniesieniu do Caravaggio było niegdyś, że jest on wulgarny w swojej sztuce, że nie posługuje się choćby w minimalny sposób idealizacją, że jego realizm zabija transcendencję”. Pisano jednak również: „Posiadał on wszakże umiejętność nie tylko opisywania prawdy, ale także

jej odkrywania, co uczyniło go wielkim”<sup>74</sup> W tej brązowej magmie wzrok był prowadzony po obrazie przy pomocy plam światła. Na obrazie „wieczera w Emaus” oświetlone fragmenty obracają się poziomo wokół zmartwychwstałego Chrystusa (ryc. 432), natomiast w obrazie Zwiastowania tworzą pętlę pionową, w której wola boża sływa za pośrednictwem anioła na Marię z nieba (ryc. 433). Oświetlone partie nie są uzależnione od źródła światła. Światło ma charakter mistyczny. Pojawia się, przyciągane przez istotne elementy obrazu. Mimo stabilnej powierzchni obrazu oświetlone jego partie wywołują dynamiczny przekaz, który jest zakodowany poprzez ruch biegnącego po nim wzroku. Ten sposób budowy światłem atmosfery pojawiających się i ginących w ciemności zdarzeń szybko został przejęty przez innych włoskich malarzy. Możemy zobaczyć, jak był udoskonalany przez Guido Reniego w kolejnych, oddalonych zaledwie o dwa lata, jego przedstawieniach Atalanty i Hippomenesa. Na pierwszym obrazie artysta wydobywa z nagich ciał bohaterów dynamizm ich postaw, na drugim obrazie ciała tworzą już abstrakcyjny, dynamiczny układ (ryc. 434, 435). Nowa metoda komponowania obrazów przyjęta się zarówno w katolickich, jak protestanckich krajach. Wykorzystywał ją w protestanckiej Holandii Rembrandt (ryc. 436). W bardziej racjonalnej Francji George de La Tour odszedł od mistycznego źródła światła na rzecz światła umieszczonego bezpośrednio na obrazie (ryc. 437). Podczas gdy wcześniej, w Renesansie, obraz był budowany racjonalnie, a jego mistyczna warstwa tkwiła w tajemnicach rzutowej geometrii, teraz mistyczną rolę przejęło światło, wydobywając z mroku nieistnienia twarze i artefakty, za którymi podążający wzrok odkrywał sens i atmosferę przedstawianego zdarzenia. Kolejnym odkryciem baroku była zmysłowa i dotykalna płaszczyzna obrazu. Nie była to jednak schematyczna płaszczyzna obrazu średniowiecznego, ale materialna powierzchnia przedstawiająca ludzkie ciało, po której światło prowadzi wzrok po okręgu. Dodatkową tajemnicą takiego obrazu była odkryta w lustrze twarz – drugi, psychologiczny aspekt zmysłowego ciała (rys. 438, 439). Podczas, gdy artyści w krajach katolickich pracowali dla bogatych, świeckich i kościelnych zleceniodawców, tworząc do kościołów i arystokratycznych pałaców obrazy nawiązujące do tematów religijnych i mitologicznych, w krajach protestanckich, gdzie obowiązywał w kościołach ikonoklazm, odbiorcą sztuki było przede wszystkim bogate mieszczaństwo. Dynamizm obecności Chrystusa w sakramencie komunii, nie był w kościołach protestanckich tak zupełny, jak w kościele katolickim, stąd te kościoły były pozbawione stosownej dekoracji. Natomiast pojęcie predestynacji przyjmującej stałą obecność łaski bożej, także w życiu codziennym, wprowadziło sztukę o charakterze religijnym, ale też mistycznym, do wnętrz mieszkalnych. Szczególnie wyraźnie występowało to w Holandii, gdzie brak ziemi nie pozwalał na trwałe inwestycje w nieruchomości. Obrazy we wnętrzach mieszczańskich stanowiły wyraźny i widoczny zasób materialny, także sposób lokaty kapitału. Obrazy, stanowiąc wystrój wnętrz mieszczańskich, nawiązywały do pełnionych przez poszczególne wnętrza funkcji i obok obrazów kuchennych, kwiatów i pejzaży, powstawały, przeznaczone do głównego,

---

<sup>74</sup> Witold Karwecki. Transcendencja czy immanencja w obrazach Caravaggia, s. 93-94, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 92-108

reprezentacyjnego wnętrza, sceny rodzajowe. Oglądane codziennie musiały zawierać w sobie szczególne cechy pozwalające odczytywać je za każdym razem w inny sposób. Powinny zawierać niemożliwą do bezpośredniego odczytania tajemnicę. Mistrzem takich scen był Vermeer z Delft w Holandii (ryc. 440). Postacie w jego obrazach cechował zatrzymany ruch, ukryta dynamika, która nie była jednoznaczna i mogła uwolnić się w różny sposób. Była zbliżona do stanów odczuwanych w trakcie medytacji czy marzeń sennych. W XX wieku takie sceny przedstawiał amerykański malarz Edward Hopper (ryc. 441). Taka zatrzymana, zamrożona akcja stała się istotnym elementem sztuki w II połowie ubiegłego wieku, kiedy powstał nowy nurt w sztuce nazywany hiperrealizmem. Malowane w tym stylu obrazy były tworzone na podstawie fotografii. Uchwycona przy pomocy migawki scena ukazywała chwilę bieżącą, trudną do dostrzeżenia nieuzbrojonym w aparat okiem. Takie obrazy pokazywały rzeczywistość ukrytą, tajemniczą, niedostrzegalną w obrazach malowanych z natury, w których nawarstwiony czas pokazywał obraz codzienny, znany i pospolity (ryc. 442, 443).



Ryc. 422. Elia Naurizio. Sobór trydencki, 1633, Muzeum Diecezjalne, Trydent



Ryc. 423. Francisco Zurbarán. Św. Ignacy Loyola, 101x89cm., XVIIw., Kolekcja Królewska, Londyn



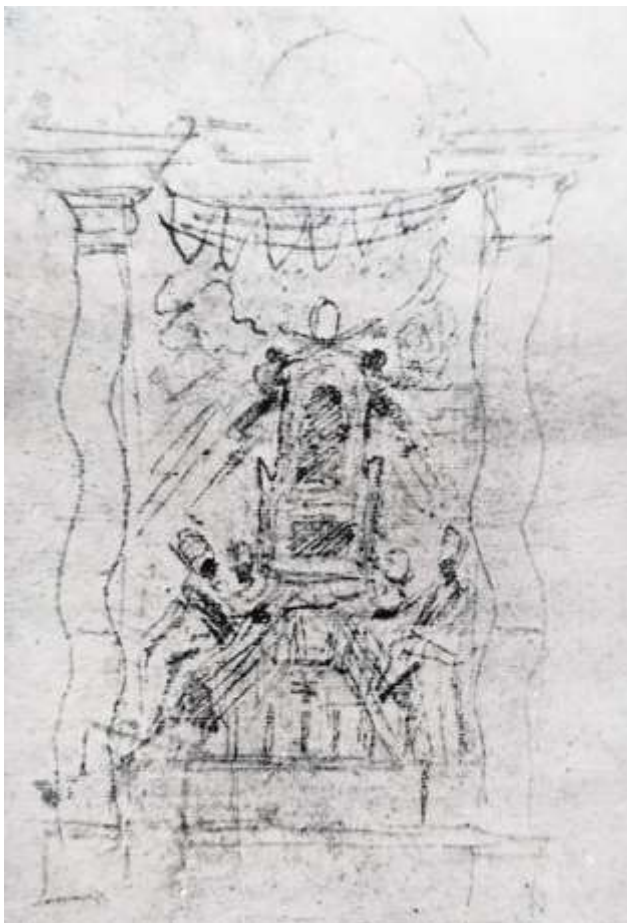
Ryc. 424. Giacomo della Porta. Elewacja kościoła Najświętszego Imienia Jezus, 1584, Rzym



Ryc. 425. Leon Battista Alberti, Elewacja kościoła Santa Maria Novella, 1470, Florencja (fot. J. Rylke)



Ryc. 426. Andrea Pozzo. Triumf św. Ignacego Loyoli, 1685, kościół św. Ignacego, Rzym



Ryc. 427. Gian Lorenzo Bernini. Projekt ołtarza w katedrze św. Piotra, 1657, Biblioteka watykańska



Ryc. 428. Gian Lorenzo Bernini. Ołtarz w katedrze św. Piotra, 1666, Watykan



Ryc. 429. Gian Lorenzo Bernini. Błogosławiona Ludwika Albertoni, 90x210cm., 1674, kościół św. Franciszka a Ripa, Rzym



Ryc. 430. Gian Lorenzo Bernini. Apollo i Dafne, 243cm., 1625, Galeria Borghese, Rzym



Ryc. 431. Jan Rylke. Siur, 50x65cm., 1989



Ryc. 432. Caravaggio. Wieczerza w Emaus, 139x195cm., 1601,  
Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 433. Caravaggio. Zwiastowanie, 285x205cm., 1608,  
Muzeum Sztuk Pięknych, Nancy



Ryc. 434. Guido Reni. Atalanta i Hippomenes, 206x297cm., 1618, Prado, Madryt



Ryc. 435. Guido Reni. Atalanta i Hippomenes, 191x264cm., 1620, Muzeum Capodimonte, Neapol



Ryc. 436. Rembrandt. Święta Rodzina z aniołami, 117x91cm., 1645, Ermitaż, Petersburg



Ryc. 437. George de La Tour. Magdalena z dymiącym płomieniem, 128x94cm, 1645, Luwr, Paryż





Ryc. 438. Rubens. Toaleta Wenus, 124x98cm., 1615, Galeria księcia Liechtenstein, Vaduz



Ryc. 439. Diego Velázquez. Toaleta Wenus, 122x177cm., 1648, Galeria Narodowa. Londyn

Artyści w krajach katolickich pracowali dla bogatych, świeckich i kościelnych zleceniodawców, tworząc do kościołów i arystokratycznych pałaców obrazy nawiązujące do tematów religijnych i mitologicznych. W krajach protestanckich, gdzie obowiązywał w kościołach ikonoklazm, odbiorcą sztuki było przede wszystkim bogate mieszczaństwo. Dynamizm obecności Chrystusa w sakramencie komunii, nie był w kościołach protestanckich tak zupełny, jak w kościele katolickim, stąd te kościoły były pozbawione stosownej dekoracji. Natomiast pojęcie predestynacji przyjmującej stała obecność łaski bożej, także w życiu codziennym, wprowadziło sztukę o charakterze religijnym, ale też mistycznym, do wnętrz mieszkalnych. Szczególnie wyraźnie występowało to w Holandii, gdzie brak ziemi nie pozwalał na trwałe inwestycje w nieruchomości. Obrazy we wnętrzach mieszczańskich stanowiły wyraźny i widoczny zasób materialny, także sposób lokaty kapitału. Obrazy, stanowiąc wystrój wnętrz mieszczańskich, nawiązywały do pełnionych przez poszczególne wnętrza funkcji i obok obrazów kuchennych, kwiatów i pejzaży, powstawały, przeznaczone do głównego, reprezentacyjnego wnętrza, sceny rodzajowe. Oglądane codziennie, musiały zawierać w sobie szczególne cechy, pozwalające odczytywać je za każdym razem w inny sposób. Powinny zawierać niemożliwą do bezpośredniego odczytania tajemnicę. Mistrzem takich scen był Vermeer z Delft w Holandii (ryc. 440). Postacie w jego obrazach cechował zatrzymany ruch, ukryta dynamika, która nie była jednoznaczna i mogła uwolnić się w różny sposób. Była zbliżona do stanów odczuwanych w trakcie medytacji czy marzeń sennych. W XX wieku takie sceny przedstawiał amerykański malarz Edward Hopper (ryc. 441). Taka zatrzymana, zamrożona akcja stała się istotnym elementem sztuki w II połowie ubiegłego wieku, kiedy powstał nowy nurt w sztuce nazywany hiperrealizmem. Malowane w tym stylu obrazy były tworzone na podstawie fotografii. Uchwycona przy pomocy migawki scena ukazywała chwilę bieżącą, trudną do dostarczenia nieuzbrojonym w aparat okiem. Takie obrazy pokazywały rzeczywistość

ukrytą, tajemniczą, niedostrzegalną w obrazach malowanych z natury, w których narastwiony czas pokazywał obraz codzienny, znany i pospolity (ryc. 442, 443).



Ryc. 440. Jan Vermeer. Kobieta czytająca list, 46,5x39cm., 1662, Muzeum Państwowe, Amsterdam



Ryc. 441. Edward Hopper. Chop Suey, 81,3x96,5cm., 1929



Ryc. 442. David Hockney, Większy plusk, 243x244cm., 1967, Tate Brytania, Londyn



Ryc. 443. Jan Rylke, Herbata z tatuażem, 100x130cm., 1975

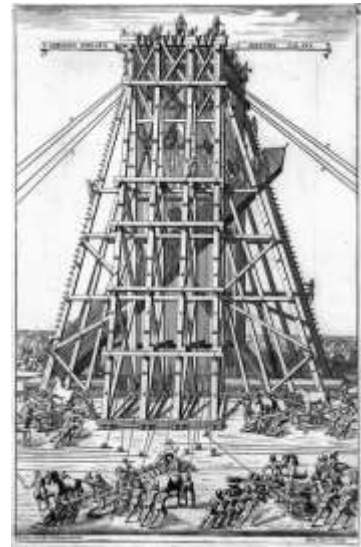
Kiedyś, kiedy w kulturze prym wiodła Francja, dzielono style w sztuce przy pomocy numerowania władców Francji, czyli kolejnych Ludwików. Barok był nazywany stylem Ludwika XIV; rokoko, stylem Ludwika XV; klasycyzm, stylem Ludwika XVI. Rzeczywiście, jeżeli renesans był okresem dominacji włoskich miast, manieryzm wiekiem reformacji, to dla baroku był to okres dominacji absolutnych władców. We Włoszech przewagę zyskał papież, tworząc państwo kościelne. Centrum tego państwa stanowił plac

położony przed katedrą św. Piotra (ryc. 444). W centrum tego placu, według projektu Berniniego z 1656 roku, Sykstus V umieścił obelisk, pierwotnie symbol falliczny, w Egipcie czczony jako obiekt kultu słońca, w antycznym Rzymie jako symbol cesarstwa z umieszczonymi na szczycie prochami cezara. Teraz szczyt obelisku, z relikwiami krzyża świętego jako znak władzy absolutnej papieża, określał centrum odnowionego chrześcijaństwa (ryc. 445). Absolutyzm dominował w niemal wszystkich krajach europejskich. We Francji panował Ludwik XIV, w Hiszpanii, Niderlandach i Ameryce Habsburgowie, w Rosji Piotr I, na południu prym wiodło Imperium Osmańskie. Rozwój artylerii spowodował, że zwarta, otoczona murami zabudowa miast i obronnych zamków przestała mieć znaczenie. Miasta i forty otaczały teraz ziemne bastiony. Żeby wydobyć czyste pole ostrzału tereny podmiejskie pozbawiano zabudowań i drzew (ryc. 446, 447). We Francji marszałek Vauban opracował skomplikowane struktury umocnień, które zmieniły miasta w dominujące w krajobrazie ziemne wzgórza (ryc. 448, 449). Miasta nie tworzyły już, jak w średniowieczu, struktury przestrzennej powiązanej z siatką wsi, stały się samodzielnymi, wyodrębnionymi z otoczenia organizmami. Przygotowało to miejsce pod rewolucję przemysłową. Także dotychczasowa zasada, określania hierarchii siedzib kościelnych i świeckich wysokością ich wież w panoramie miasta, przestała odgrywać swoją rolę. Rangę siedziby zaczęła określać wielkość zajmowanej przez nią powierzchni. Wymagało to jej rozszerzenia na otaczające tereny. W ten sposób powstała koncepcja usytuowania pałacu pomiędzy dziedzińcem i ogrodem i powiązania tak utworzonego zespołu z otaczającym krajobrazem. Tak obszerna rezydencja nie mogła się pomieścić w mieście, a otaczające miasto bastiony nie pozwalał na jej lokalizację bezpośrednio koło miasta. Dlatego takie rezydencje budowano w pewnej odległości od miasta jako samodzielne jednostki osadnicze. Wzorcowy model takiego założenia stworzył Ludwik XIV budując swoją rezydencję w Wersalu pod Paryżem. Nie tylko wielkość rezydencji, ale sam widok króla na reprezentacyjnym portrecie mówił o jego władzy i ambicjach (ryc. 450). Założenie wersalskie zajmowało powierzchnię 815 hektarów i obejmowało obok pałacu miasto, park i okoliczne tereny łowieckie (ryc. 451). Król osobiście rozdawał urzędy, stąd w Wersalu przebywała cała francuska elita władzy. Założenie było zorientowane tak jak chrześcijańskie świątynie, ku wschodowi, ale już nie był to kierunek prowadzący do Jerozolimy, ale do słońca, stąd król nosił przydomek króla – słońce. Z okien swojego pokoju na pierwszym pałacowym piętrze, kontrolował nie tylko przebywający w parku dwór, ale widział również, aż do horyzontu, podporządkowaną geometrii przyrodę (ryc. 452). Podobnie myśleli inni ówczesni władcy. Filip IV, król Hiszpanii (ryc. 453) wznosi w Ameryce katedry (ryc. 454). Piotr I (ryc. 455) zajmuje Azję i otwiera, koło swojej nowej stolicy - Petersburgu, rezydencję pałacową Peterhof. Oś pałacu i parku stanowi tu kanał, prowadzący w sposób symboliczny Rosję, poprzez Bałtyk, do Europy (ryc. 456). Także w Polsce Jan III Sobieski wznosi Wilanów, rezydencję położoną w pewnej odległości od Warszawy (ryc. 457). W sztuce już nie święci i kościoły, jak w średniowieczu, nie filozofowie i artyści, jak w renesansie, nie teologowie, jak w manieryzmie, teraz dominują ludzie władzy, którzy dysponują, oprócz realnej, także mistyczną władzą. Feudalna hierarchia zmienia się w drabinę władzy o izolowanych, określających zależne stany, szczeblach. Wraca niewolnictwo, ucisk chłopów na kontynencie i ogradzanie pól w Anglii. W Polsce szlachta uważa się za potomków Sarmatów, odrębnej od chłopów rasy (ryc. 458). Podobny

proces następuje w całej Europie (ryc. 459). Mistyczna władza, to już nie sakra boska i siła rozumu, ale brutalna, uświęcona tradycją, przewaga fizyczna. Mistyczny kult siły, podobnie jak to było w starożytnych imperiach, osiąga w Europie najwyższy poziom.



Ryc. 444. Giovanni Battista Piranesi. Plac Świętego Piotra, 54 x 78cm, 1748



Ryc. 445. Domenico Fontana. Wznoszenie obelisku, 1586



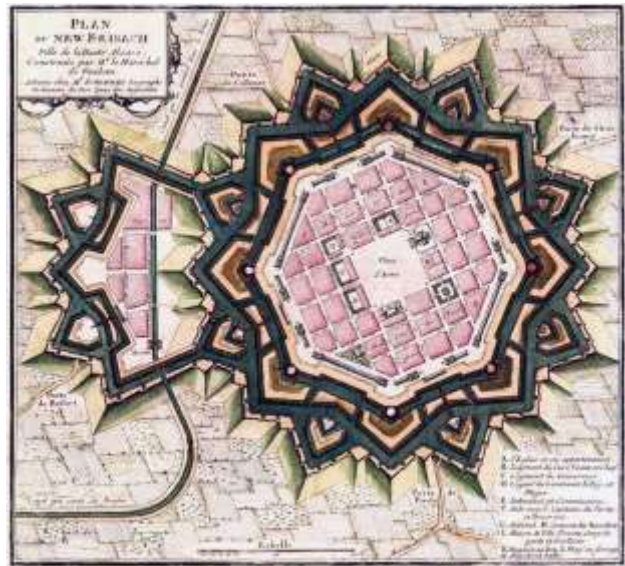
Ryc. 446. Johann Bensheimer. Oblężenie Jasnej Góry, 1681, Biblioteka Narodowa, Warszawa



Ryc. 447. Erik J. Dahlberg. Widok Krakowa, 30x56,5cm., 1696



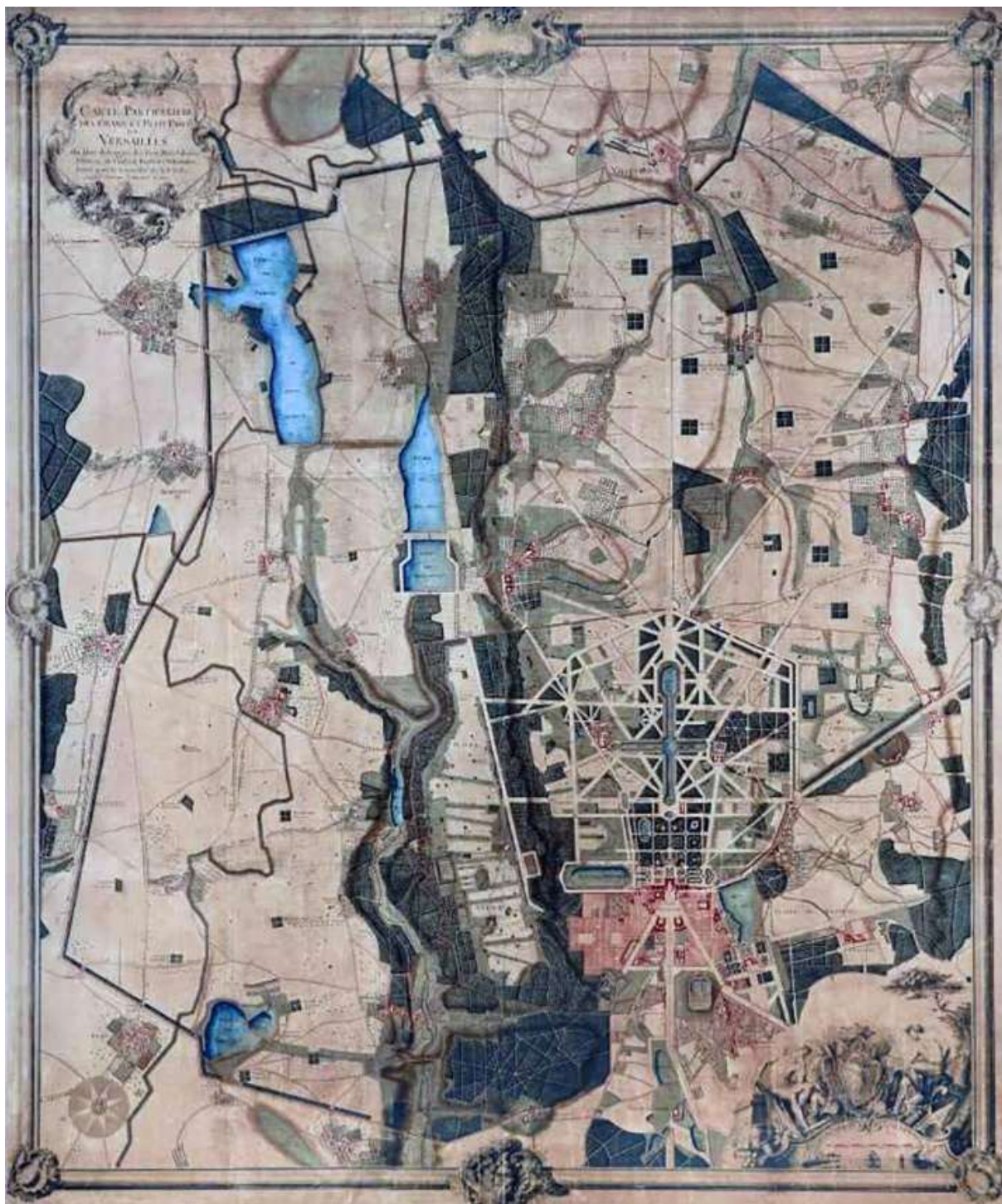
Ryc. 448. Sébastien Le Prestre de Vauban. Makieta cytadeli w Lille, 1667



Ryc. 449. Sébastien Le Prestre de Vauban. Umocnienia miasta Neuf-Brisach, 1697



Ryc. 450. Hiacynt Rigaud. Portret Ludwika XIV, 277x194cm., 1700, Luwr, Paryż



Ryc. 451. André Le Nôtre. Rezydencja Ludwika XIV w Wersalu, 1682



Ryc. 452. Wersal, główna oś parku (fot. J. Rylke)



Ryc. 453. Diego Velázquez.  
Portret Filipa IV, 200x113 cm.,  
1632, Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 454. Jan Rylke. Katedra w Cusco,  
wzniesiona w 1654 roku, 1987



Ryc. 455. Piotr I, 1715, 119x98cm., Muzeum Sztuki, Jarosław



Ryc. 456. Jean-Baptiste Alexandre Le Blond. Peterhof, 1724



Ryc. 457. Augustyn Wincenty Locci. Pałac w Wilanowie, 1696



Ryc. 458. Portret szlachcica herbu Grzymała, 100x74cm., XVIIw.



Ryc. 459. Jacques Callot. Portret szlachcica, 1617



## Rokoko

Po Ludwiku XIV nastąpił Ludwik XV i rokoko. Podobno nazwa barok pochodzi od zdeformowanej perły, a nazwa rokoko od muszli. Mamy więc, jeżeli pominiemy osobę matły, podział na rdzeń i oprawę, czyli w absolutyzmie, podział na władcę i dwór. Jeżeli władza się centralizuje, centralizują się też uprawnienia i odpowiedzialność. Słabnie kontrola, otoczenie władzy przestaje się angażować w sprawy publiczne i następuje erozja władzy. Otaczające pałace ogrody gubią czyste linie perspektyw i zarastają, podobnie jak ulegają erozji rygor dworskiego życia. Można to zobaczyć na rokokowych obrazach przedstawiających wytworne zabawy, czyli „fête galante” albo zabawy wiejskie, czyli „fête champêtre” (ryc. 460, 461), francuskiego dworu w czasach Ludwika XV. Ten okres erozji absolutyzmu wiązał się ze swobodą obyczajową, której efekty możemy zobaczyć na rokokowych obrazach. Za głównego malarza francuskiego, pracującego w stylu rokoko, uważa się François Bouchera. Malował on dość śmiałe obrazy o wydźwięku erotycznym, takie jak Leda z łabędziem (ryc. 462). Erozja władzy i rozluźnienie obyczajów, następowało nie tylko w XVIII wiecznej Francji. Podobny proces degeneracji następował w końcowym okresie władzy komunistycznej w Polsce i charakteryzował się podobnym wzmożeniem erotyzmu w sztuce, czego przykładem mój obraz, przedstawiający także Ledę z łabędziem (ryc. 463). Podobne procesy zachodziły w XVIII wieku także na innych, nie tylko europejskich dworach. Nawet w odległej od Europy Japonii. W okresie Edo, po scaleniu państwa w XVII wieku przez szogunów rodu Tokugawa, nastąpiła centralizacja władzy i izolacja Japonii od wpływów zewnętrznych. W XVIII wieku, kiedy rycerska klasa samurajów stała się warstwą biurokracji państwowej i zatraciła swój rycerski etos, powstał w japońskiej sztuce drzeworytniczej styl Ukiyo-e, pokazujący: „obrazy przemijającego świata”. Część z tych drzeworytów, to tak zwane wiosenne obrazy (ryc. 464), niektóre o wyraźnym charakterze erotycznym (ryc. 465, 466).

Rokoko funkcjonowało nie tylko jako styl dworski. Popularne stały się też sceny rodzajowe z życia klas niższych. Także one ukazują proces erozji panującej dotąd kultury (ryc. 467, 468). Wyraźnie widać jak życie duchowe, istniejące w obrębie kultury dworskiej i ujęte w ramy wzajemnej odpowiedzialności, zostaje zamienione przez sensualizm w grę doznań zmysłowych. Pod wpływem erozji kultury, reprezentowanej przez feudalne struktury władzy, następowała stopniowo zmiana systemu feudalnego na kapitalistyczny, zlokalizowany poza wersalskim dworem, w miastach. W stylu mieszczańskim nie było miejsca na mitologiczne sceny z nagimi boginiami i ogrodowe flirty. Skupiano się na życiu domowym. Martwe natury i sceny rodzajowe malował Chardin (ryc. 469), oraz Liotard, mistrz popularnej wtedy techniki pastelowej (ryc. 470). Na ich obrazach widzimy postacie, które mają ręce zajęte pracą, lub w wypadku dzieci, wykonywaną ze skupieniem zabawą. Widoczna w tych obrazach interakcja pomiędzy portretowaną osobą, a artefaktem ma znaczenie istotnej relacji człowieka ze światem materialnym i narzędziami pracy, służącymi w tej sferze do przebudowy dotychczasowego świata. W mistycznym spojrzeniu na świat rokoka widzimy niepokój i nerwowość. Z jednej strony kompulsywnej konsumpcji i zaspokojeniu głodu zmysłowych wrażeń, z drugiej strony spokojnej pracy nad budową nowej rzeczywistości. Obie strony czują koniec pewnej epoki, lecz są skazane na trwanie w zamkniętych, skostniałych strukturach.

Sztuka użytkowa, podobnie jak życie dworskie w okresie rokoka, oddała się zabawie. W sytuacji zakończenia budowy feudalnego społeczeństwa i jego powolnego rozkładu, oddała się dekorowaniu bezpośredniego otoczenia tej społeczności. Należało zastąpić rozkładające się i zbędne konstrukcje kończącej się epoki. Szaleńcze zdobnictwo dotyczyło zarówno wnętrza kościelne (ryc. 471, 472), jak świeckie (ryc. 473, 474). Epoka kończyła się podobnym zawołaniem, jakie rozbrzmiewało pod koniec modernizmu: „po nas choćby i potop”. Poszukiwanie pieniędzy na uciechy, kiedy absolutyzm osłabł i ściąganie podatków nie było już tak skuteczne jak wcześniej i spowodowało próby uzyskania ich w mistyczny sposób. Rozwinęła się alchemia. Celem alchemii było zdobycie umiejętności zamiany pospolitych metali w złoto. Jednym z takich alchemików był Johann Friedrich Böttger, który co prawda złota nie otrzymał, ale wytworzył porcelanę, niezwykle drogi materiał, z którego Chińczycy tworzyli ozdobną ceramikę. Wytwory z porcelany jako zastępczy produkt alchemicznych poszukiwań, stały się typowym produktem dekoracyjnym tego okresu (ryc. 475, 476). Dotknęło to nawet rzeźby, która stworzyła nowy typ porcelanowych, stawianych na dworski stół, figur (ryc. 477). Porcelana posłużyła też do tworzenia ozdobnych przedmiotów użytkowych (ryc. 478). Niepokoje kończącej się epoki dotknęły także rzeźb o charakterze religijnym. Przypominały one swoim dramatyzmem rzeźby z końcowego okresu baroku, nawołując swoim przestaniem ludzi do opamiętania (ryc. 479, 480).

Konsumpcyjny, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, styl życia, spotykał się z reakcją nowej, kształtującej się społeczności. Utrata wpływu kościoła na moralność wywołała powstanie para religijnego ruchu masonskiego. Ten ruch stał u podstaw nie tylko polskiej Konstytucji 3 Maja, lecz także Rewolucji Francuskiej oraz proklamowania niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki (ryc. 481). MASONI sięgali do tradycji wtajemniczeń średniowiecznych czeladników kamieniarskich i ten ruch o charakterze oświeceniowym odwoływał się bardziej do kompetencji zawodowych, niż do przywilejów stanów feudalnych. Przedstawicielem sztuki moralizatorskiej był także mason, Anglik William Hogarth. Na jednym z jego obrazów: „scena w tawernie”, odwrócona od sceny pijaństwa i rozpusty, kobieta podpala świecą mapę świata (ryc. 482). We Francji obrazy masona Jean-Baptiste Greuza, okazywały dwuznaczne współczucie ofiarom rozpusty (ryc. 483), ale także pokazywały wzory cnotliwego życia (ryc. 484).

Jeżeli spojrzymy na formalny wyraz sztuki nowożytnej, to renesans był płaski, barok krągły, rokoko składa się z wygiętych pazurowatych, wyczuwalnych pod palcami form. Nie ma w tym okresie dominujących tematów. Przedstawiane są sceny podniosłe, sceny powszechne, codzienne, ale są też przedstawiane sceny kabaretowe, jak w sztukach Moliere i jego naśladowców. Nowe elementy widoczne są przede wszystkim w drobniejszej architekturze ogrodowej i wystroju wnętrz, tak kościelnych, jak pałacowych. W ogrodach już nie skala założenia, czy perspektywa rozległych, geometrycznych układów, odgrywają główną rolę, ale dekoracyjny detal, jego spiętrzenie, nawarstwienie i dekoracyjność. Widać to między innymi w ogrodzie Sanssouci pod Berlinem (ryc. 485). Zamiast wielkich barokowych przestrzeni z biegnącymi ku nieskończoności duktami, w ogrodach, ale także we wnętrzach, powstają małe buduary, przeznaczone dla pomieszczenia niewielkich grup, wręcz par. Otwierający się, w wyniku rozwoju Europy, świat pozwala na kompilacje stylów, na chinoserie – sceny z życia Chińczyków, na pałace tureckie, na wnętrza wypełnione zamorskim bibelotami, na

kolekcje egzotycznych przedmiotów (ryc. 486). Króluje mistyczny świat doznań zmysłowych i dworskich flirtów. Obok nich widzimy czułość i prostotę scen rodzinnych i dziecięcych zabaw.



Ryc. 460. Jean-Antoine Watteau. Niespodzianka, 36,3x28,2cm., 1718, Centrum Getty'ego, Los Angeles



Ryc. 461. Nicolas Lancret. Taniec, 129x95cm., 1730, Sanssouci, Poczdam



Ryc. 462. François Boucher. Leda i łabędź, 53,5x64,5cm., 1740



Ryc. 463. Jan Rylke. Łabędź z Ledą, 60x81cm., 1985



Ryc. 464. Torii Kiyonaga, Oglądanie kwiatów wiśni, 1785



Ryc. 465. Yanagawa Shigenobu.  
Uprawiający miłość, 1810



Ryc. 466. Kitagawa Utamaro.  
Homoseksualności, 1790



Ryc. 467. Alessandro Magnasco.  
Tresowanie sroki, 63,5x75cm., 1707,  
Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 468. Alessandro Magnasco.  
Galernicy w Genui, 116x143cm., 1740,  
Muzeum Sztuk Pięknych, Bordeaux

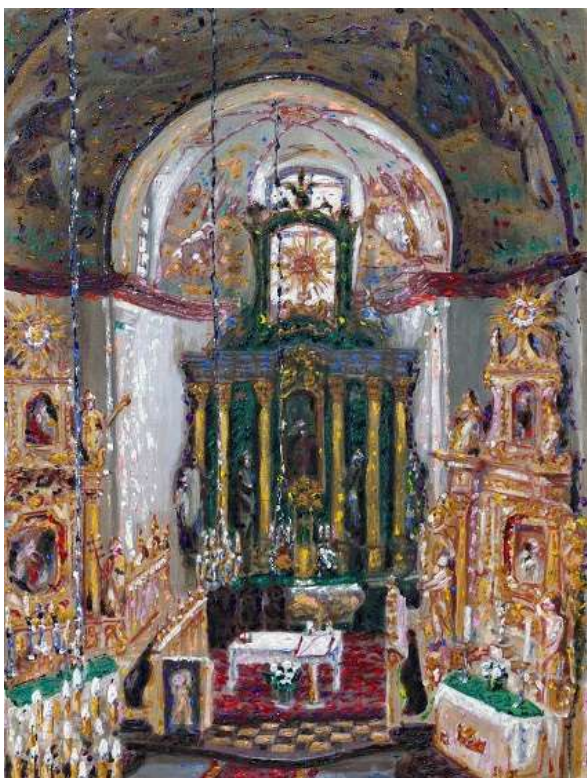
Ryc. 470. Jean-Étienne Liotard. Dziewczyna z czekoladą,  
82,5x52,5cm., 1744, Galeria Drezdeńska, Drezno



Ryc. 469. Jean Chardin. Domek z kart, 1736,  
Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 471. Balthasar Neumann i Johann Michael Feichtmayr. Kościół Nawiedzenia  
Najświętszej Marii Panny w Würzburgu, 1752



Ryc. 472. Jan Rylke. Kościół św. Anny w Trutowie, 80x62cm., 2017



Ryc. 473. Mattia Gasparini. Salon pałacu królewskiego, 1760, Madryt



Ryc. 474. Johann Baptist Zimmermann i Joachim Dietrich. Sala lustrzana, 1739, Amalienburg



Ryc. 475. Miśnieńska miska porcelanowa, 1738, Muzeum Archeologiczne, Madryt



Ryc. 476. Jean-Claude Duplessis. Kałamarz z Sevres, 17x38x27cm., 1760, Muzeum Pałacowe, Monachium



Ryc. 477. Figurka porcelanowa Szlachcic w stroju polskim, Miśnia, 1750



Ryc. 478. Étienne-Maurice Falconet. Zegar z trzema Gracjami, 80x30cm., 1770, Luwr, Paryż



Ryc. 479. Jan Jerzy Pinzl. Ofiara Abrahama. 157x120x96cm., 1758, Muzeum Jana Jerzego Pinsla, Lwów



Ryc. 480. Jan Jerzy Pinzl. Płacząca Madonna, 1758. Narodowa Galeria Sztuki, Lwów



Ryc. 481. Jerzy Waszyngton jako mason. 32,3x38,8cm., 1866





Ryc. 482. William Hogarth. Scena w tawernie, 62,5x75cm., 1735, Muzeum Sir Johna Soane'a, Londyn



Ryc. 483. Jean-Baptiste Greuze. Rozbity dzbanek. 115x146cm., 1763, Luwr, Paryż



Ryc. 484. Jean-Baptiste Greuze. Synowska miłość, 109x87cm., 1771, Luwr, Paryż



Ryc. 485. Park Fryderyka II w Sanssouci, 1747, Poczdam (fot. J. Rylke)



Ryc. 486. John Nash. Chińska galeria pałacu w Brighton, 1820, Cooper Hewitt, Muzeum Wzornictwa Smithsonian, Nowy Jork

Na obrazie pokazującym mistycyzm w sztuce nowożytnej, na tle geometrycznego ogrodu widnieje konna para ówczesnej elity społecznej (ryc. 487). Na tym obrazie cały świat przyrody, zarówno rośliny, jak zwierzęta, są podporządkowane ludziom.

Podobnie ludzie, sądząc po strojach, są podporządkowani etykiecie, czyli formalnym zasadom postępowania. Panuje mistyczny, chociaż kruchy ład.



Ryc. 487. Jan Rylke. Nowożytność, 54x73cm., 2023

## Rozdział 7. Romantyzm

*Zawierzę naturze  
Zanurzę się w chmurze  
Tam odnajdę siebie  
Jak obłok na niebie*

### **Powrót do natury**

XVIII wiek, to koniec epoki nowożytnej. Epoki, która była zafascynowana racjonalną przebudową swojego otoczenia. Nastąpił koniec wiary w trwałość feudalnej struktury społecznej, wreszcie koniec wiary w niezmiennie zasady estetyczne, oparte na matematycznym normatywie proporcjonalności. Zaczęto spoglądać na otaczającą rzeczywistość tak, jak naprawdę ona rzeczywiście wyglądała w oglądzie szybko zmieniającego się świata. Pierwszą z dostrzeżonych w tym świecie prawd, była prawda natury. Anglia, która na swojej wyspie wycięta do budowy statków drzewa, zobaczyła świat pozbawiony drzew. Wyspę zamieniono w owcze pastwiska. Angielskie elity, które zerwały z katolicyzmem, przemierzały Europę już nie w pielgrzymkach do świętych miejsc, ale realizowały Grand Tour, czyli podróż przez kontynent do Włoch. W tej podróży, zgodnie z nowożytną, opartą na wzorach antycznych kulturą, poszukiwano natchnienia. Natchnienia czerpanego ze starożytnych źródeł europejskiej kultury. Jednak nie znajdowano tam matematycznego porządku i boskich proporcji, jak to głosiły oficjalne teorie sztuki, ale krajobraz antycznych ruin położonych w otoczeniu naturalnych zespołów dzikiej przyrody. Nie była to harmonijność antycznego świata, ale zupełnie inny, choć nie pozbawiony harmonijności i wdzięku, świat antycznych ruin. Jako pamiątki z podróży Anglicy przywozili, malowane przez włoskich artystów, widoki takich malowniczych scenerii (ryc. 488, 489). Wzory takich scenerii zostały opracowane jeszcze w XVII wieku przez działających we Włoszech francuskich malarzy: Claude Lorraina i Nicolasa Poussina (ryc. 490, 491). Te wzory były później powtarzane przez lokalnych artystów, a wytworzone w ten sposób widoki były przeznaczone jako pamiątki dla bogatych angielskich podróżników. W celu ułatwienia wykonywania takich widoków Claude Lorrain wykorzystywał specjalne, wypukłe, czarne lustro, zwane lustrem Clauda. Takie lustro pozwalało ujmować krajobraz w skoncentrowanej formie, możliwej bezpośrednio do oddania w obrazie. Na rycinie 492 można zobaczyć obraz naśladowcy Clauda, który z takiego lustra korzystał. Na podstawie takich obrazów i wspomnień z podróży, angielska arystokracja próbowała odtworzyć rzeczywisty, a nie poddany rekonstrukcji, obraz antycznej kultury, tworząc podobne scenerie w otoczeniu swoich pałaców (ryc. 493).

Mistyczny wymiar takiego działania, to łączenie przyrody jako miejsca stworzonego ręką Boga, operującego porządkiem innego niż ludzki wymiaru, z klasyczną, racjonalną, na ludzki sposób budowaną architekturą - miejsca stworzonego ręką twórczego człowieka - artyście. W takim zespoleniu, działania ludzkie wtapiały się w boskie uniwersum, tworząc sztukę o wyższym niż dotychczasowy, wyłącznie ludzki, wymiar sztuki. Na mistyczny wymiar takiego dzieła, oprócz wpływów włoskich, wielki wpływ miały wzory, stworzonych zgodnie z taoistyczną filozofią przyrody, ogrodów chińskich. W tych ogrodach nadrzędnym porządkiem był „ład nieba”, rozumiany jako

harmonijne połączenie występujących w przyrodzie przeciwieństw (ryc. 494). Także chińskie ogrody powstawały, podobnie jak angielskie parki, pod wpływem wzorów zaczerpniętych z obrazów malarstwa krajobrazowego. Nie tylko w Anglii, ale na drugim końcu kontynentu euroazjatyckiego, w Chinach: „Moda na podróże do pięknych miejsc rozpowszechniła się, stając się wyróżnikiem stylu uczonych (...) W efekcie rozwijając się mogła w pełni wyższego rzędu świadomość piękna, oparta na stapianiu się uczuć z krajobrazem”<sup>75</sup>. W ten sposób, poprzez penetrację i zaakceptowanie tajemnicy związanej z porządkami, charakteryzującymi świat przyrody, i zestawianie ich z harmonijnością dzieł ludzkiego umysłu, powstały romantyczne parki angielskie (ryc. 495).

Druga, obok prawdy przyrody, dostrzeżona i odkryta w epoce romantyzmu prawda, miała wymiar psychologiczny. W sytuacji ekspansji Europy na inne kontynenty nastąpił kryzys feudalnej struktury społecznych zależności i ujawniła się ich anachroniczność, która była już widoczna w sytuacji kryzysu moralnego. Ten kryzys zauważyliśmy w obrazach epoki rokoka. Wpływowi filozofowie tak zwanej epoki oświecenia zwrócili się, w poszukiwaniu właściwszych wzorów moralnych, a także w celu wychowania młodego pokolenia społecznych elit, do kręgów kulturowych innych niż obowiązujące w ówczesnych sferach. Immanuel Kant pisał w 1781 roku, na początku zakończenia swojej filozoficznej rozprawy „Krytyka praktycznego rozumu”: „Dwie rzeczy napełniają umysł coraz to nowym i rosnącym podziwem i pełnym pokory szacunkiem, im częściej i trwalej zastanawiamy się nad nimi: Gwiazdami okryte niebo nade mną i prawo moralne we mnie. Nie potrzebuję ich szukać i domyślać się tylko jako spowitych w ciemnościach, lub leżących poza granicami mego widnokrzęgu w nadzmysłowej sferze; widzę je przed sobą i łączę bezpośrednio z świadomością mego istnienia”<sup>76</sup>. Filozofowie francuscy próbowali odejść od dotychczasowych, feudalnych form kształtowania młodych osobowości. Jan Jakub Rousseau w książce z 1762 roku: „Emil, czyli o wychowaniu”, postulował naturalne wychowanie dzieci na wsi, z dala od książek, ale blisko natury. Podobnie kończą się przygody Wolterowskiego Kandyda, który po różnych, światowych przeżyciach, wreszcie znajduje spokój w małym wiejskim gospodarstwie. Te koncepcje powrotu do prostego życia znalazły wyraz w budowie arystokratycznych wiosek, w których spędzano czas na łonie natury. Żona Ludwika XVI, Maria Antonina, koło klasycznego wersalskiego Petit Trianon, zleciła swojemu architektowi Richardowi Mique budowę sielskiej wioski, nazwanej od niej Hameau de la Reine, czyli osada królowej (ryc. 496). Podobne wioski zakładano także przy dworach w innych europejskich krajach. W Polsce najbardziej z nich znana, to istniejąca do dzisiaj Arkadia Heleny Radziwiłłowej (ryc. 497). Ten park był poświęcony zmarłym córkom właścicielki. Dla zrozumienia mistycznych treści zapisanych w tym parku Helena poświęciła specjalny przewodnik, zaczynający się od słów: „Odziedziczywszy prawa swe przyroda, utworzyła z niej samotne i romantyczne ustronie”<sup>77</sup>. Widzimy w tych zabiegach próbę

<sup>75</sup> Luo Zhongfeng. Ukształtowanie się estetyzującego stylu życia, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 3-31, s. 21

<sup>76</sup> Immanuel Kant. Krytyka praktycznego rozumu, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Lwów 1911, s. 222.

<sup>77</sup> Witold Dobrowolski. Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury, Rocznik Historii Sztuki, tom XLI, PAN, 2016, s. 87-128, s. 120

mistycznego powrotu do źródeł. Nie tylko do źródeł ukrytych w naturalnych formach przyrody, ale także do źródeł prostego, naturalnego życia, któremu obca jest feudalna, dworska etykieta. W Anglii, z jej kolonialną ekspansją, bardziej popularny od mitu prostodusznego wieśniaka, był mit szlachetnego dzikusa (ryc. 498). Anthony Ashley Cooper, trzeci hrabia Shaftesbury uważał, że zmysł moralny, podobnie jak doświadczenie estetyczne, jest człowiekowi wrodzony. Ten naturalny zmysł moralny umożliwia harmonijny rozwój jednostki i wspólnoty społecznej. Rozpowszechniły tę koncepcję powieści Daniela Defoe o Robinsonie Crusoe i Jonatana Swifta o Guliwerze (ryc. 499, 500). Próbowano w ten sposób zatrzeć w kulturze literackiej i w kulturze wizualnej feudalne podziały społeczne, chociaż bez bezpośredniej ingerencji w społeczną istotę tych podziałów.

Zmiana stosunków społecznych i lęki związane z tą sytuacją stały się paliwem do podejmowania nowych tematów, wcześniej w sztuce nieobecnych. W okresie nowożytnym; w renesansie, baroku i rokoku, tematy dzieł sztuki podlegały cenzurze, albo raczej nie akceptowano tematów innych, niż konwencjonalne. Tworzono obrazy zgodnie z konwencją sztuki religijnej, mitologicznej, ewentualnie odpowiadało na konkretne zamówienie zleceniodawcy. Za kolokwialne uznawano rejestrowanie wydarzeń codziennych, występujące w mieszczańskiej kulturze holenderskiej. Za leżące na granicy herezji uznawano też tematy pozostające poza obrębem obowiązujących wyznań religijnych i tematy penetrujące obszary mistyki. W romantyzmie ta sytuacja uległa zmianie. Niepokoje wywołane upadkiem feudalnego porządku znalazły odbicie w sztuce. Wyszące w powietrzu zmiany społeczne wzbudzały mistyczny niepokój, który zapładniał artystów groźnymi wizjami. Wojny religijne, zarazy, palenie czarownic, wcześniej w sztuce nieobecne teraz, jak opowieści z okrutnych bajek i horrorów, znalazły się w głównym nurcie sztuki. Najbardziej znany jest cykl osiemdziesięciu akwatint Franciszka Goi pokazujących egzystencjalne lęki dotyczące społeczności ustabilizowanej, katolickiej Hiszpanii (ryc. 501, 502). W świecie protestanckim szwajcarski artysta Johann Heinrich Füssli, który przyjął, w kościele reformowanym, święcenia kapłańskie, odkrywał i wydobywał w swoich obrazach tajemnice dręczących ludzi sennych koszmarów (ryc. 503, 504). Ponieważ działał głównie w Anglii, pod jego wpływem i pod wpływem własnych wizji, podobne tematy poruszał William Blake. Wprowadził on do grafiki nową technikę głębokiego trawienia akwaforty, która pozwoliła mu na łączenie w grafice, z obrazem i barwą akwareli, także tekstu. Tworzył w ten sposób serie wydawnicze grafik, które były połączone wspólnym tematem i pozwalały na snucie poetyckich i malarzkich opowieści z pogranicza wiary i doznań mistycznych (ryc. 505, 506). W obu wypadkach zobrazowane wizje, wzorem marzeń sennych, nie przedstawiały logicznej, konkretnej akcji, tylko ukazywały wyrwane z kontekstu sceny, które budziły indywidualne, egzystencjalne, lęki. Jak pisał Stendhal: „Można być wielkim generałem, wielkim prawnikiem i wcale nie potrzeba do tego wrażliwości. Lecz w sztukach pięknych, nazywanych tak, gdyż pobudzają przeżycia przyjemne posługując się pięknem, trzeba okazać duszę, nawet jeżeli się tylko imituje przedmioty najbardziej obojętne. Cóż na

pożór jest bardziej obojętne niż zwrócenie uwagi na to, że jaskółki budują swe gniazda w miejscach, gdzie powietrze jest czyste?"<sup>78</sup>.

Powrót do natury, zarówno zewnętrznej jak wewnętrznej, był nie tylko powrotem do lęków egzystencjalnych, ale był również, wbrew dotychczasowym konwencjom, powrotem do rzeczywistości. Określał powrót do nurtu aktualnych wydarzeń, ale opracowanych w inny sposób niż czyniono to wcześniej. Wcześniej była to zamawiana przez autorów wydarzeń oficjalna relacja, pokazywana w podobny, stereotypowy sposób jak traktowano wydarzenia religijne, historyczne czy mityczne. Teraz relacja była kreowana samodzielnie, zgodnie z emocjami towarzyszącymi artyście w przeżywaniu tej rzeczywistości. Były to nie tylko relacje z wewnętrznych lęków egzystencjalnych, ale także z realnych, zachodzących we współczesnym świecie katastrof, takich jak zatopienie statku „Meduza”, albo dramatyzm toczących się w Europie wojen (ryc. 507, 508).



Ryc. 488. Giovanni Paolo Panini. Galeria z obrazami antycznego Rzymu, 224x303cm., 1758, Luwr, Paryż



Ryc. 489. Giovanni Paolo Panini. Galeria z obrazami współczesnego Rzymu, 170,2x244,5cm., 1757, Muzeum Sztuk Pięknych, Boston



Ryc. 490. Claude Lorrain. Artysta studiujący naturę, 101x78cm., 1639, Muzeum Sztuki, Cincinnati



Ryc. 491. Nicolas Poussin. Krajobraz z Orfeuszem i Eurydyką, 124x200cm., 1651, Luwr, Paryż

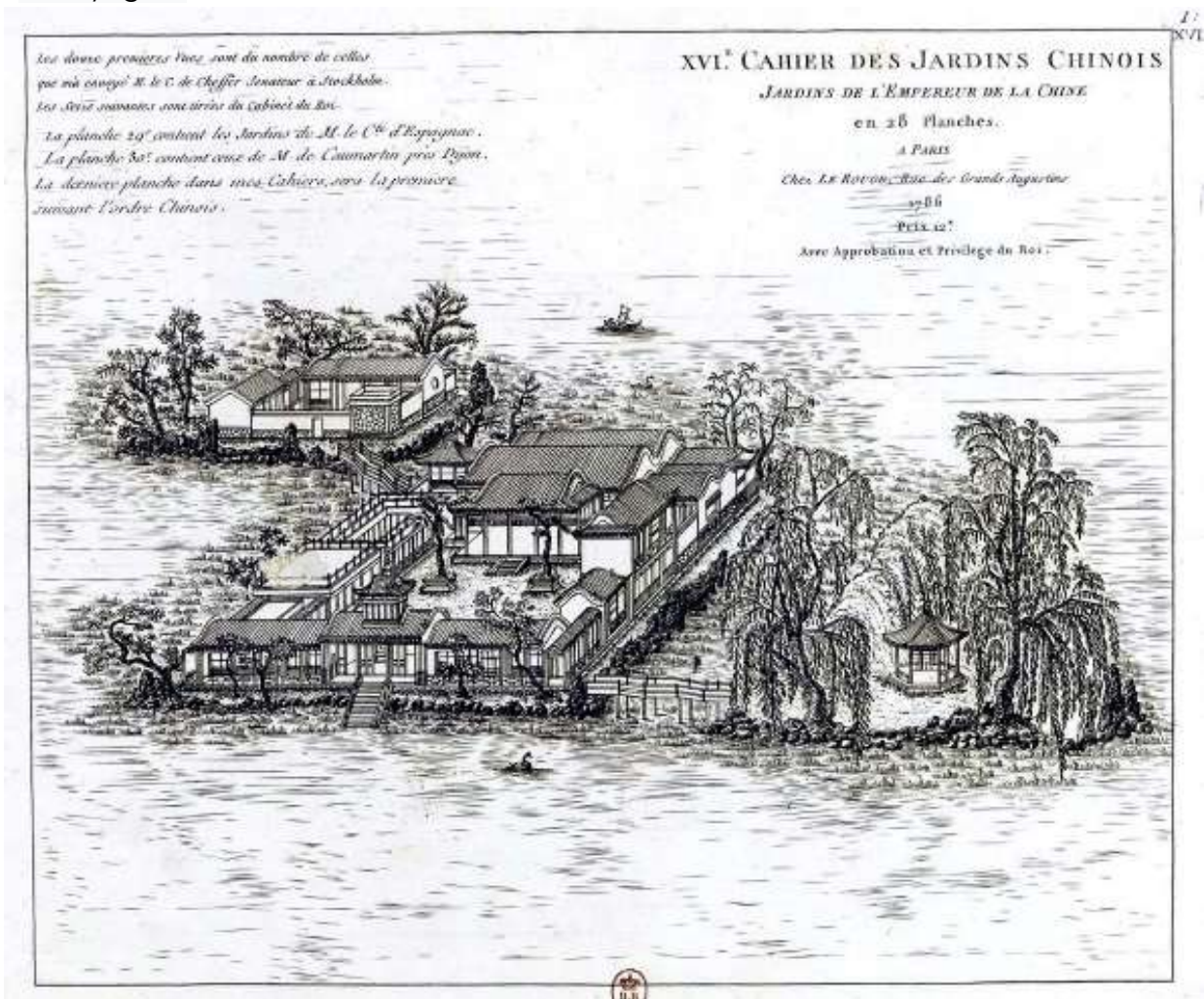
<sup>78</sup> Stendhal. Historia malarstwa we Włoszech – tom I, rozdział XXXIV, w: Juliusz Stażyński. Romantyzm i narodziny nowoczesności, PIW, Warszawa 1972, s. 113



Ryc. 492. Naśladowca Claude'a Lorraina. Pasterz, 120x160cm., XVII/XVIIIw. Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton

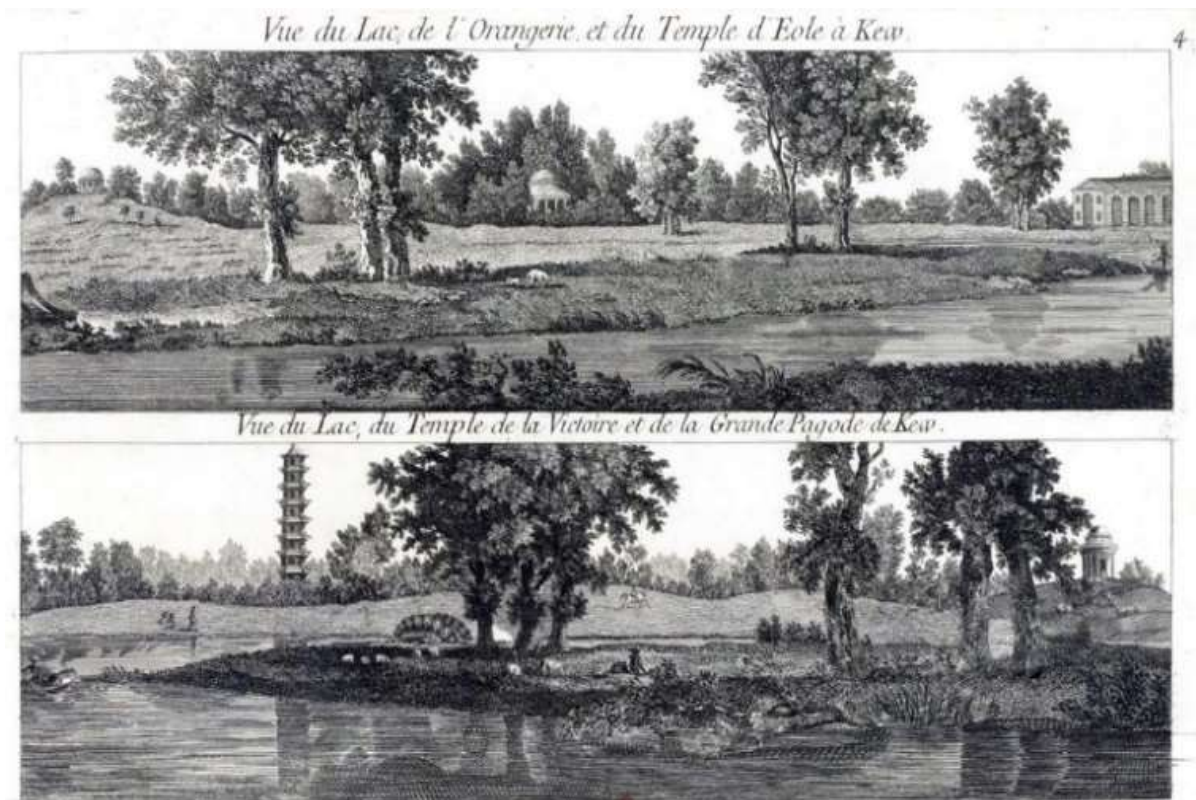


Ryc. 493. Thomas Gainsborough. Pan i Pani Andrews, 69x119cm., 1750, Galeria Narodowa, Londyn



Ryc. 494. Georges-Louis Lerouge. Ogród cesarza Chin, 1786, Biblioteka Uniwersytecka, Salzburg





Ryc. 495. Georges-Louis Lerouge. Widoki ogrodu w Kew, 1786,  
Biblioteka Uniwersytecka, Salzburg



Ryc. 496. Richard Mique. Wioska królowej w Wersalu, 1783 (fot. J. Rylke)



Ryc. 497. Helena Radziwiłłowa. Park Arkadia, chatka Filemona, 1789, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 498. Juan Rodríguez Juárez. Indianie barbarzyńcy, 80.7x105.4cm., 1715, Dom Breamore, Breamore



Ryc. 499. Robinson Crusoe obserwujący dzikusów, 15,5x26,7cm., 1783



Ryc. 500. Sawrey Gilpin. Guliwer opuszcza krainę Houyhnhnmów, 104x140cm., 1789, Centrum Sztuki Brytyjskiej, Yale



Ryc. 501. Francisco Goya. Kaprysy.  
Ty, który nie możesz, 20x14cm., 1799,  
Prado, Madryt



Ryc. 502. Francisco Goya. Kaprysy.  
Czy nikt nie może nas uwolnić?  
20x14cm., 1799, Prado, Madryt



Ryc. 503. Johann Heinrich Füssli.  
Koszmar, 101,6x126,7cm., 1781,  
Instytut Sztuki, Detroit



Ryc. 504. Johann Heinrich Füssli.  
Nocna Wiedźma odwiedzająca lapońskie  
czarownice, 101.6x126.4cm., 1796,  
Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 505. William Blake. Hecate, 44x58cm., 1795, Galeria Tate, Londyn



Ryc. 506. William Blake. Czerwony smok i kobieta obleczona w słońce. 44x35cm., 1803, Muzeum Brooklynu, Nowy Jork



Ryc. 507. Francisco Goya. Trzeci maja, 268x347cm., 1814, Prado, Madryt



Ryc. 508. Eugen Delacroix. Rzeź na Chios, 419x354cm., 1824, Luwr, Paryż

### Powrót do czasów antycznych

Mówiliśmy wcześniej o baroku jako stylu króla Francji Ludwika XIV, o rokoku jako stylu Ludwika XV i o stylu Ludwika XVI, którym był klasycyzm. Klasycyzm w architekturze rozpoczął się stosunkowo wcześnie, bo zachował się antyczny, z pierwszego wieku, traktat Witruwiusza o architekturze, który wykorzystał jeszcze w XVII wieku Claude Perrault pisząc rozprawę: „Kolejność pięciu typów kolumn według metody starożytnych”<sup>79</sup>. Na tej podstawie usystematyzowano antyczne porządki architektoniczne. Główną różnicę pomiędzy tymi porządkami stanowiły proporcje kolumn i dekoracja ich kapitełów. Od tego czasu kolumny, oparte na antycznych wzorach, zdobiły elewacje reprezentacyjnych budynków w architekturze europejskiej. Ich antyczne pochodzenie, z jednej strony od dźwigających ciężar sklepienia świątyni atlasów, z drugiej strony od pni otaczających świątynię drzew świętych gajów, wprowadzały w tkankę fasady budynku wzory o zarówno mitycznym, jak organicznym charakterze. Dawniej były to wzory przeznaczone dla świętych temenosów, teraz odwoływały do wyidealizowanych korzeni europejskiej kultury. Kolumny tworzyły elewacje zarówno mniejszych, jak warszawski Pałac Łazienkowski (ryc. 509), lub większych budowli, takich jak siedziba banków na Placu Bankowym w Warszawie, czy Budynek Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, tak zwany Pałac Staszica (ryc. 510). Kolumny towarzyszyły nie tylko budowlom publicznym. Określały rangę siedzib ważniejszych ludzi. Niektóre dwory posiadały tak zwany „wielki porządek”, czyli kolumny prowadzone przez dwie kondygnacje. W innych, mniejszych dworach, kolumny towarzyszyły wejściu do budynku. Tworząc na przełomie XIX i XX wieku polski styl narodowy, odrzucono pozbawiony kolumn, styl zakopiański. Przyjęto model dworu kolumnowego, przenosząc w sposób

<sup>79</sup> Frédérique Lemerle, 2008, Claude Perrault. Kolejność pięciu typów kolumn według metody starożytnych... Paryż, J.-B. Coignard, 1683, w: Książki Architektura, (online) <https://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA1273.asp?param=> (pobrane 20.03.2024)

symboliczny, ale także mistyczny, bo odwołujący się do starożytnego pochodzenia klas wyższych, antycznej tradycji na cały naród.

Bardziej konsekwentnie niż na kontynencie, wprowadzili w Anglii klasycyzm bracia Robert i James Adam, tworząc, oprócz architektury, w oparciu o odkryte w Pompei zabytki, klasycystyczny wystrój wnętrz i spójne z nim formy designu. Opracowane przez braci wzornictwo zostało opublikowane w 1773 roku w: „Works in Architecture of Robert and James Adam, t. III, 1773”. Przyczyniło się to do rozpowszechnienia tego, nazywanego stylem Adamów, klasycystycznego stylu (ryc. 511-513). Nieco późniejszy okres Dyktoriau w Paryżu, to nie tylko wzornictwo, ale również zmiana mody na wzory znane z pompejańskich fresków (ryc. 514). W ten sposób klasycyzm zdominował wszystkie dziedziny sztuki stosowanej. W Polsce nazwany został stylem Księstwa Warszawskiego. W architekturze klasycyzm traktowano w XIX wieku znacznie swobodniej niż w wieku XVIII. Pruski architekt, Karl Friedrich Schinkel, sięgał po formy klasyczne, budując w Berlinie gmach publiczny (ryc. 515), ale dla rezydencji prywatnej rezerwował styl romantyczny (ryc. 516). Dopiero później klasycyzm przeciwstawiono romantyzmowi. Kiedy uczyłem się w warszawskim Liceum Plastycznym, nasz nauczyciel historii sztuki, Maciej Piekarski, bardzo dużo nam przekazywał informacji o walce klasyków z romantykami. W innych opracowaniach zestawiano romantyzm z oświeceniem. Fryderyk Nietzsche przeciwstawiał nurt dionizyjski nurtowi apollińskiemu, wreszcie w Polsce zestawiano romantyzm z pozytywizmem. Z lektury szkolnej pamiętamy wiersz Adama Mickiewicza „Romantyczność” i zawarte w nim słowa: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”. Stąd obok powrotu do natury, czyli odczuć sensualnych, mamy w tej samej epoce powrót do antycznego, racjonalnego normatywu. Czym się jednak różni klasycyzm od wcześniejszej fascynacji czasami antycznymi? Wcześniej sztukę antyczną traktowano ahistorycznie, to znaczy Michał Anioł sprzedawał swoje rzeźby, w zależności od życzenia klienta jako dzieła współczesne albo jako dzieła antyczne. Powtarzano antyczne formy nie wnikając w idee, które te formy zrodziły. We Włoszech dzieła antyczne były zawsze obecne jako wzór, ale na północy Europy trzeba było je dopiero spopularyzować, żeby mogły stać się wzorami. Uczyli to w XVIII wieku wedutyści, którzy malowali widoki miejskie. Zawarte były w tych widokach zarówno obiekty antyczne, jak i wzorowane na nich budowle współczesne. Takim znanym wedutystą był Wenecjanin Canaletto, działający między innymi w Saksonii i w Polsce. Do klasycyzmu dodał matematycznie i technicznie (operował pudełkową kamerą) opracowaną perspektywę. Wykonywał ją w sposób doskonały, ponieważ zaczynał od malowania teatralnych dekoracji, w których niezbędne było perfekcyjne oddanie iluzji przestrzeni. W swoich wedutach pomijał budowle wcześniejsze, propagując budynki ukształtowane według kanonu klasycyzmu. Weduty były wykonywane zgodnie z przyjętym schematem. U dołu obrazu przedstawiano społeczność miasta – z jednej strony bogatszą, z drugiej strony uboższą. Środek obrazu zajmowała architektura, natomiast najwyższy pas ukazywał niebo, którego aura określała nastrój miejskiego pejzażu (ryc. 517, 518).

Model praktyczny klasycyzmu został obudowany stosowną teorią. W 1764 roku Johann Joachim Winckelmann wydał książkę: „Dzieje sztuki starożytnej”. W tej książce, na wzór nauki ścisłej o sztywnej strukturze, zaproponował dla historii sztuki podstawę naukową. Rozumiał historię sztuki jako naukę zbliżoną do geometrii. Oparł się przy tym na

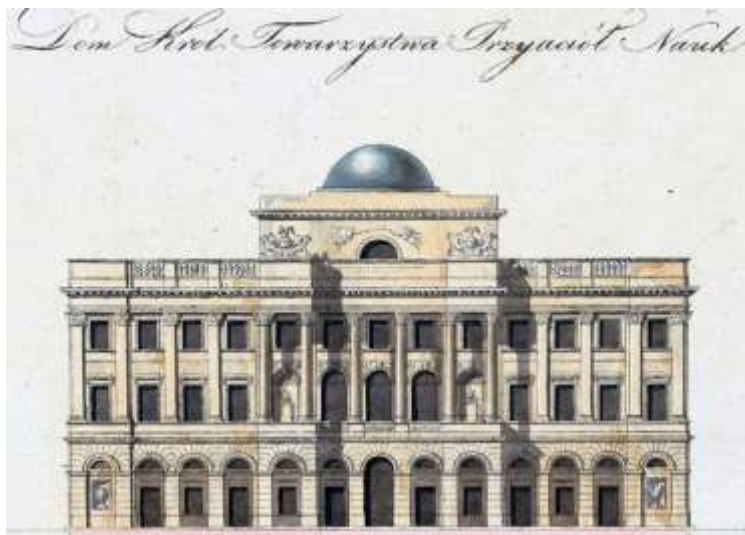
antycznym pojęciu formy opartej na harmonii proporcji, którą Grecy uważali za obiektywną i przenikającą cały wszechświat. Za podstawowy wzór piękna przyjęli grecką architekturę i rzeźbę. Rzeźbę znaną przede wszystkim z rzymskich kopii, przedstawiających greckie boginie, bogów, herosów i nimfy. Określił też ewolucję zmierzających do ideału form antycznych. Przyjął, że istniał wstępny etap kształtowania się formy idealnej i jej etap schyłkowy, degeneracji ideału formy rzeźbiarskiej. Etap wstępny i schyłkowy odrzucił, uznając, że nie są właściwym modelem do budowy naukowego wzorca. Model właściwy, to okres klasyczny, który pozwalał tworzyć dzieła idealne. Ta koncepcja, stworzenia w sztuce obiektywnego metrum, miała mistyczny, ideowy charakter oparty na budowie ciała ludzkiego i proporcjach wynikających z tej budowy. Ponieważ podstawą harmonijnych greckich proporcji był akt męski i jako jego pochodny, akt kobiecy, to studium aktu stało się podstawową wartością odniesioną do sztuki klasycyzmu. Jeżeli spojrzymy na klasycyzm jako obowiązujący w Cesarstwie Francuskim styl „Empire” – styl Cesarstwa, to Cesarz Francuzów Napoleon I został na reprezentacyjnym pomniku przedstawiony jako wzór wojownika nago (ryc. 519). Jego półnaga siostra miała być wzorem kobiecości (ryc. 520). Podobnie w słynnym dziele Davida, przedstawiającym porwanie Sabinek przez Rzymian, rzymscy wojownicy walczą nago, porwijąc półnagie Sabinki (ryc. 521). Klasyk klasycyzmu Ingres, malując odaliskę, przeniósł ten klasyczny wzór piękności do współczesności, nieco tylko go orientalizując (ryc. 522). Ta nagość, obok ideału klasycystycznego piękna i widoku perspektywicznego, stała się bazą nauczania akademickiego, w którym podstawę stanowiło rysowanie aktu. W malarstwie akademickim, które stanowiło emanację takiego nauczania, akty były głównym tematem malarskim (ryc. 523). Jeszcze w latach 60tych ubiegłego wieku, kiedy studiowałem malarstwo na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, przez 6 lat, 6 dni w tygodniu, 6 godzin dziennie, musieliśmy rysować i malować akty, chociaż nasi profesorowie byli czynnymi abstrakcjonistami. Dzisiaj moje akty podlegają obyczajowej cenzurze (ryc. 524). Oznacza to, że akt, stanowiący mistyczną ideę kosmicznej harmonii sfer, w czasach współczesnych przestał już funkcjonować jako wzornik harmonii kosmosu. Staje się, przez aparaturę prokreacji oraz wydalania procesów przemiany materii, wstydlivym elementem fizjologii.

Klasycyzm stał się ideową podstawą akademizmu w malarstwie. Harmonia proporcji wymagała doskonałości w rysunku, który stał się podstawą oceny doskonałości wykonania obrazu. Kolor stawał się sprawą drugorzędną, elementem dekoracji obrazu. Przy tak określonych kryteriach artyści, podobnie jak dzisiaj sportowcy, mogli rywalizować w sztuce. Ich stadionami były salony. Najważniejszym był Salon Paryski, który odwiedzało do miliona widzów. W trakcie konkursów przyznawano artystom, jak dzisiaj sportowcom, medale. Ideałem było połączenie klasycznego tematu z idealnym zarysowaniem postaci ludzkich (ryc. 525, 526). Elementem mistycznym klasycyzmu był wiara w obiektywną prawdę realizowanego wzoru estetycznego. W rezultacie sztuka stała się ilustracyjna, konwencjonalna i chociaż stała się popularna, to wymagała zmiany, bo jej mistyczny wymiar uległ banalizacji.

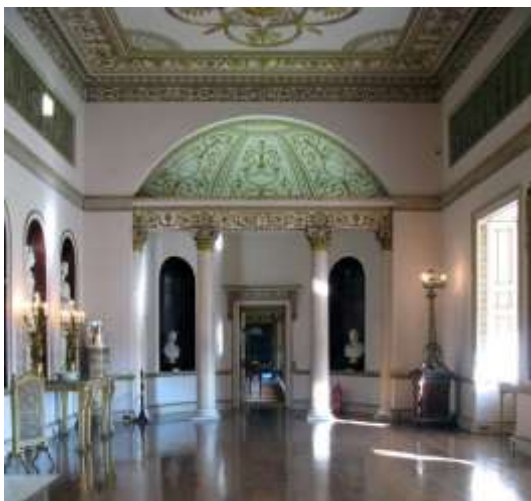




Ryc. 509. Dominik Merlini.  
Łazienki, Pałac na Wyspie,  
1793, Warszawa<sup>80</sup>



Ryc. 510. Antonio Corazzi. Budynek Królewskiego  
Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 1823, Warszawa

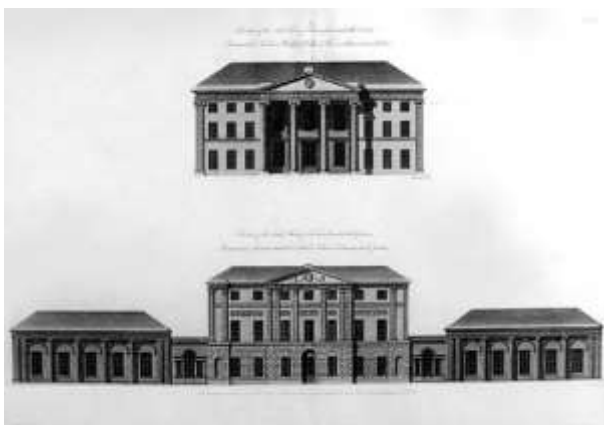


Ryc. 511. Robert Adam.  
Dom Syona, 1769, Londyn



Ryc. 512. Robert Adam. Galeria w Domu  
Syona, 1773, Muzeum Wiktorii i Alberta,  
Londyn

<sup>80</sup> Zdjęcie z okładki: Dominik Morawski (red.). Łazienki, Sztuka, Warszawa 1955



Ryc. 513. Robert i James Adam. Dom Kenwooda, 1764, Londyn



Ryc. 514. Philibert-Louis Debucourt. Galeria Drewniana w Palais-Royal, 1798, Muzeum Marmottan-Monet, Paryż



Ryc. 515. Karl Friedrich Schinkel. Stare Muzeum, 1830, Berlin (ryc. Fryderyk Thiele)



Ryc. 516. Karl Friedrich Schinkel. Pałac w Kamieńcu Ząbkowickim, 1872



Ryc. 517. Bernardo Bellotto. Koloseum, 134x118cm., 1745, Galeria Narodowa, Parma



Ryc. 518. Bernardo Bellotto. Krakowskie Przedmieście, 107,5x83,5cm., 1775, Zamek Królewski, Warszawa



Ryc. 519. Antonio Canova. Napoleon jako Mars Rozjemca, 345cm., 1802, Dom Apsleya, Londyn



Ryc. 520. Antonio Canova. Paulina Bonaparte jako bogini Wenus, 92x192cm., 1804, Galeria Borghese, Rzym



Ryc. 521. Jacques-Louis David. Sabinki, 385x522cm., 1799, Luwr, Paryż



Ryc. 522. Jean-Auguste-Dominique Ingres. Odaliska, 91x162cm., 1814, Luwr, Paryż



Ryc. 523. William-Adolphe Bouguereau. Oready, 237,5x181,5cm., 1902, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 524. Jan Rylke. Sen nocy letniej według Szakspira, 80x60cm., 2023



Ryc. 525. Lawrence Alma-Tadema. Punkt obserwacyjny, 64x44,5cm., 1895



Ryc. 526. Henryk Siemiradzki. Taniec wśród mieczów, 77x155cm., 1887, Galeria Tretiakowska, Moskwa

### Historyzm

Zerwanie z perspektywą i racjonalną geometrią przy sporządzaniu projektów rozplanowania przestrzeni, odbyło się najpierw na gruncie ogrodów angielskich, a właściwie jak to wówczas nazywano, ogrodów angielsko chińskich. Podobnie jak wcześniej w malarstwie, po rewolucyjnej zmianie dokonanej przez Caravaggia, kiedy wodzone po obrazie wzrokiem, odczytując kolejne, rozświetlone partie obrazu, teraz przeniesiono to widzenie na krajobraz, w którym prowadzono wzrok, kierując go na wyróżnione elementy parku. W ten sposób w ludzkim mózgu płąt ciemieniowy, odpowiedzialny za rozumienie języka symbolicznego i geometrycznych pojęć abstrakcyjnych, został zastąpiony przez płat potyliczny, odpowiedzialny za widzenie, w tym za analizę koloru, ruchu, kształtu, głębi, oraz za skojarzenia wzrokowe. Ta zmiana pozwoliła zaakceptować estetyki odmienne niż wykorzystywana dotychczas w sztuce europejskiej estetyka, która była oparta na rysunku perspektywicznym. Wywołało to nową wrażliwość estetyczną. Wraz ze zmianą dominującego kanonu estetycznego, zwrócono uwagę na lokalne artefakty artystyczne obecne bezpośrednio w otoczeniu artystów, przede wszystkim na wszechobecne w północnej Europie dzieła średniowieczne, ale także na groby neolityczne, które Caspar Dawid Friedrich określał jako grobowce Hunów (ryc. 527, 528). Stosunkowo niedługo, po zmianie kanonu estetycznego, wprowadzono pod nazwą neogotyku, do współczesnej architektury, tradycję budownictwa średniowiecznego. Ten styl stał się bardzo popularny w architekturze sakralnej, kojarząc się z mocą i powszechnością średniowiecznej wiary (ryc. 529). Styl neogotycki kojarzył się także z lokalną tradycją, stąd jedną z wcześniejszych realizacji w tym stylu, był w Polsce, przeznaczony do pomieszczenia zbiorów muzealnych, Domek Gotycki w Puławach (ryc. 530). Ważną inicjatywą, która neogotyk uczyniła oficjalnym stylem, była odbudowa po pożarze parlamentu brytyjskiego (ryc. 531). W podobnym stylu wybudowano w końcu XIX wieku parlament węgierski. Wierność stylową traktowano w tym okresie dość swobodnie. Traktowano ją jak suknię, którą można nałożyć na konwencjonalną konstrukcję. Budynki mogły otrzymać różne kostiumy historyczne (ryc. 532). Zerwanie z myśleniem perspektywicznym stanowiło też zerwanie z podmiotowością

obserwatora i geometryczną racjonalizacją. Zawarty w sztuce średniowiecznej pierwiastek mistyczny starano się, podobnie jak w wypadku wolnomularstwa i jego idei wielkiego architekta wszechświata, przenieść do czasów współczesnych. Wiek XIX, to wiek rozwoju kolonializmu, toteż wzory architektoniczne pochodzące z angielskich kolonii, jak łupy ozdabiały angielskie parki. Występowały tam pod postacią piramid, minaretów, pagód czy altan chińskich. Pawilon Królewski w Brighton otrzymał formy skompilowane z wzorów chińskich, indyjskich i mużłmańskich (ryc. 533<sup>81</sup>). Taka kompilacja stanowiła później podstawę do nowego stylu nazwanego eklektyzmem, w którym łączono w jeden kompleks różne, uznane za atrakcyjne, elementy architektoniczne. Przykładem takiej budowli był zamek króla bawarskiego Ludwika II Wittelsbacha (ryc. 534). Ten neostyl, który łączył różne wzory estetyczne, był tak atrakcyjny dla wielokulturowej Ameryki, że w XX wieku posłużył za model do budowy centralnego pawilonu w Disneylandzie, miejsca zabaw dla dzieci (ryc. 535). Podobny do eklektyzmu w architekturze, zabieg estetyczny, przeprowadzono w parkach miejskich, które wznoszono jako miejsca wypoczynku. Zakładano je masowo w miastach przemysłowych po zamieszkach związanych z Wiosną Ludów. Taki park stanowił zbiór różnych atrakcyjnych krajobrazów zgromadzonych w jednym miejscu na ograniczonej powierzchni. Wokół każdej z takich atrakcyjnych form krajobrazowych, prowadzono określoną ścieżkę, pozwalającą na podziwianie tych form z różnych miejsc (ryc. 536). Wcześniej, w sztuce nowożytnej, element mistyczny był związany z tajemnicą relacji geometrycznych i proporcji ujętych jako naturalny aksjomat. Teraz historyczny lub egzotyczny kostium, podobnie jak motyw krajobrazowy, epatowały tajemnicami, które przywoływały użyte dekoracje. Łącząc takie motywy można było rozwijać fabularne wątki i wiązać zawarte w nich tajemnice w ponadczasowe opowieści. W ten mistyczny sposób przekraczano granice stawiane przez czas i przestrzeń. Pozwalało to żyć w miejscach łączących różne kontynenty i różne historyczne okresy. Żyć ponad czasem i historią.

Historyzujący rzeźbiarze nie tylko poruszali tematy nieobecne w rzeźbie klasycznej, ale przedstawianym postaciom nadawali dramatyczny wyraz, pokazując targające ciałem namiętności. Rezygnowano z antycznego ideału ponadczasowego piękna dla wydobycia prawdy, także prawdy konkretnego, historycznego lub aktualnego zdarzenia. Często artyści rezygnowali z klasycznego marmuru na rzecz rzeźby w bardziej plastycznej glinie, z której wykonywano barwne odlewy (ryc. 537, 538).

Historyzujące malarstwo romantyczne było związane z odnową o charakterze religijnym, która nastąpiła po wydarzeniach rewolucji francuskiej i związanej z nią walki z kościołem. Niemieccy, protestanccy artyści, przechodzili na katolicyzm i udawali się do Włoch, gdzie stworzyli najpierw Bractwo św. Łukasza, a później grupę religijną o nazwie Nazareńczycy. Odrzucali oni klasyczne malarstwo i odwoływali się do włoskiego malarstwa religijnego sprzed Rafaela, kiedy nie występowało jeszcze iluzjonistyczne malarstwo typowe dla kontrereformacji. Oprócz podejmowania tematów religijnych Nazareńczycy operowali czystymi, dźwięcznymi kolorami i prostą kompozycją (ryc. 539, 540). Pod ich wpływem zawiązała się w Anglii grupa artystów o podobnych

---

<sup>81</sup> Waldemar Baraniewski. Historyzm w architekturze XIX wieku, w: Anna Lewicka-Morawska (red.). Sztuka świata, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 163-182

założeniach ideowych, która nazwała się wręcz Prerafaelitami. Była ona związana z ruchem oxfordzkim, z traktarianami, którzy dążyli do powrotu do kościoła pierwotnego, bardziej katolickiego niż protestanckiego. Nawiązywali oni do malarstwa sprzed Rafaela, ale bliżej było im ideowo i formalnie do tego malarstwa w wydaniu północnym. Oprócz czystych kolorów i wyrazistych pól kładli nacisk nie tylko na prawdy wiary, ale też na prawdę natury, z pietyzmem podchodząc do przedstawianych form przyrody (ryc. 541, 542). Także oni przedkładali prawdę nad klasyczne piękno idealne. Widzieli ją w czystych kolorach, prostej kompozycji i wyrazistych liniach oddzielających figury od tła. Ich historyzm, to nie tylko formalne odwołanie się do początków epoki nowożytnej, ale także, szczególnie w wypadku prerafaelitów, do lokalnych, historycznych zdarzeń. Poprzez sztukę, starali się w mistyczny sposób, ponad teologicznymi i politycznymi spekulacjami czasów nowożytnych, dotrzeć do boga.



Ryc. 527. Caspar Dawid Friedrich. Grób Hunów, 61x80cm., 1807, Państwowe Zbiory Sztuki, Drezno



Ryc. 528. Caspar Dawid Friedrich. Ruiny klasztoru Eldena, 35x49cm., 1824, Galeria Narodowa, Berlin



Ryc. 529. Thomas Higham. Opactwo Fonthill, 1823



Ryc. 530. Willibald Richter. Domek Gotycki w Puławach, 1809 (rycina z 1840 roku)



Ryc. 531. Charles Barry. Pałac Westminsterski, 1840, Londyn



Ryc. 532. Joseph Michael Gandy. Style kościołów, 74,5x132cm., 1834





Ryc. 533. John Nash. Pawilon Królewski, 1815, Brighton (rycina z 1826 roku)



Ryc. 534. Christian Jank, Eduard Riedel, Georg Dollmann. Neuschwanstein, 1869, Schwangau



Ryc. 535. Herbert Ryman. Zamek Kopciuszka, 1971, Disneyland, Orlando



Ryc. 536. Jean-Charles Alphand. Park Buttes Chaumont, 1867, Paryż



Ryc. 537. Jean-Baptiste Carpeaux. Dlaczego urodziłaś się w niewoli! 53,7x44,5x35cm., 1868, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 538. Auguste Préault. Ofelia, 75x200cm., 1842, Luwr, Paryż



Ryc. 539. Friedrich Overbeck. Triumf religii w sztuce, 392x392cm., 1840, Muzeum Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem



Ryc. 540. Franz Pforr. Święty Jerzy i smok, 28x21cm., 1811, Muzeum Städel, Frankfurt nad Menem



Ryc. 542. John Everett Millais. Córka drwala, 89x65cm., 1850, Galeria Sztuki Guidhall, Londyn



Ryc. 541. William Holman Hunt. Wigilia św. Agnieszki, 25,2x35,5cm., 1847, Galeria Sztuki Walkera, Liverpool

## Realizm

Podobnie jak romantyzm rozpoczął się od sztuki ogrodowej, a pośrednio od pejzaży włoskich, tak realizm rozpoczął się od malarstwa pejzażowego. Wcześniej pejzaż stanowił tylko tło do scenerii obrazów przedstawiających akcje toczone pod otwartym niebem. Obrazy przedstawiające pejzaż malowano w pracowni, a natura na nich była przedstawiana w sposób konwencjonalny. Pierwszym pejzażystą malującym w plenerze był Anglik John Constable (ryc. 543). W 1830 roku zawiązała się grupa francuskich malarzy malujących pejzaże koło Fontainebleau. Od nazwy pobliskiego lasu byli nazywani Barbizończykami (ryc. 544, 545). W tych plenerach uczestniczyli późniejsi główni twórcy malarskiego realizmu Gustaw Courbet (ryc. 546) i Jean-François Millet (ryc. 547). Wyjście w plener było dla artystów wyjściem ze „sztuczności” w naturalność, rozumianą jako prawda natury. Ta prawda, wobec wszechobejmującej konwencji cechującej twórczość akademicką, miała zabarwienie mistyczne, również przez to, że proces twórczy odbywał się w otoczeniu przyrody, w trakcie którego artyści nawiązywali z naturą bezpośrednią więź emocjonalną. Kontakt z naturą, ale też z rolnikami, powodował, że bliska stała się tym artystom praca na roli i praca w otwartej przestrzeni. Prowadziło to do utożsamienia się artystów z ludźmi pracy, tym bardziej, że rewolucja społeczna związana z upadkiem feudalizmu, nie spowodowała poprawy ich bytu. Artyści zaczęli pokazywać w realistyczny sposób, tak jak wcześniej świat przyrody, świat pracy, wydobywać mistyczną wartość pracy i określać ją jako prawdę życia (ryc. 548-553). W architekturze odrzucono konwencję tworzącą dekoracyjne powłoki budowli i uznano, że prawda budowli zamyka się w jej konstrukcji. Ta konstrukcja powinna być widoczna, ponieważ można w niej, poprzez mistyczny wymiar, dostrzec ludzką pracę. Pracę tak czytelną, jak ręczne zabijanie nitów przy łączeniu żelaznych konstrukcji. Najbardziej znanym dziełem w ten sposób skonstruowanym była wieża Eiffla w Paryżu, wzniesiona na wystawę światową w 1889 roku. Wcześniejszym przykładem takiej konstrukcji był zbudowany w Londynie na światową wystawę w 1851 roku, ze szklanych i żeliwnych prefabrykatów, długi na ponad pół kilometra, Pałac Kryształowy (ryc. 554). Element prefabrykacji świadczy o doskonałości wyrobu, który można powtarzać, który jak średniowieczna cegła, jest zamknięty w wymiarach liczb doskonałych.

Zmieniła się społeczna struktura miast. Wcześniej przeznaczone do handlu i usług rzemieślniczych, teraz stały się miastami zdominowanymi przez administrację i przemysł. Niedostosowanie formy miasta do nowych zadań powodowało konflikty. Miasta, w których wcześniej toczyły się walki ludu z władzą, przebudowano. Przecięto je szerokimi bulwarami, utrudniając wznoszenie barykad i ułatwiając manewry artylerii. Mieszkańców przemieszczano w kamienicach nowego typu, w których bogaci mieszkali na niższych piętrach, a ubożsi na wyższych piętrach i w oficynach. Był to ostatni etap likwidacji feudalnych stanów, wyodrębnionych poprzednio w poziomej przestrzeni miasta. Poziomy, przestrzenny podział na społeczne strefy zamieszkiwania, został zastąpiony przez pionową, opartą na zasobach kapitału, stratyfikację społeczności miejskiej w klasy, które umieszczano na kolejnych piętrach kamienic i ich oficyn (ryc. 555). Te zmiany sprawdziły się w trakcie pacyfikacji Komuny Paryskiej i zostały upowszechnione w innych europejskich miastach (ryc. 556).

W XX wieku partie lewicowe, które zdobyły władzę w Rosji i w Niemczech, sięgnęły do realizmu jako formy sztuki opartej na poszukiwaniu prawdy, żeby ją wciągnąć w

mechanizmy propagandy i agitacji. W Narodowo Socjalistycznej Partii Niemiec realizm służył w walce rasowej. W Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii, w Rosji i na terenach jej podporządkowanych, socrealizm służył do walki klasowej. W swoich założeniach sztuka zamieniła, zawartą w realizmie prawdę, że ludzie są równi, na nieprawdę, że ludzie się dzielą na wrogów, których należy w imię sprawiedliwości unicestwić. Instrumentalne i przedmiotowe traktowanie ludzi tak, jak wcześniej traktowano rośliny i zwierzęta w hodowli, spowodowało przekonanie, że w podobny sposób można wyhodować doskonalszą rasę ludzi. W Niemczech wykształciło się mistyczne przekonanie, że społeczność rasowo idealna, to aryjscy Germanie, a grupy rasowo zdegenerowane, to Żydzi, Cyganie i Słowianie. Wprowadzono, wzorowaną na krajach anglosaskich, segregację rasową. Podczas niemieckiej okupacji, zarówno Warszawa, jak Kraków zostały podzielone na trzy odrębne części, przeznaczone dla Niemców, Żydów i Polaków. Podobnie traktowano aryjskich Germanów intelektualnie niepełnosprawnych, gejów i innych, nienormatywnych członków społeczności. Także sztukę podzielono na jej zdrową część, czyli sztukę przedstawiającą w realistyczny sposób postacie doskonałe i na sztukę zdegenerowaną, odrzucającą tak ujętą normatywną rzeczywistość. W tym podziale odwołano się genetyki, a dobrym przykładem takiego podziału jest pomnik jej twórcy, Gregora Mendla w Nowym Jiczynie, przedstawiający z jednej strony zdrową rodzinę, natomiast z drugiej strony postacie zdegenerowane (ryc. 557). Genetyczna wyższość wymagała ukazania i propagowania jej normatywnych wzorów. Stąd częste w oficjalnej sztuce obrazy niemieckiej rodziny oraz dobrze zbudowane, także nagie, postacie kobiet i mężczyzn (ryc. 558, 559). W Rosji i w podporządkowanej Rosji krajach satelitarnych, podzielono społeczność na klasy pracujące i pasożytnicze, wykorzystujące przewagę kapitału. Uznano za klasę społecznie pożyteczną proletariuszy żyjących z pracy rąk – pozostałe klasy pasożytnicze miały ulec likwidacji. Ludzie wydajniej pracujący, przodownicy pracy, byli stawiani jako wzór obywatelski. Socrealizm stał się oficjalnym stylem i trwał znacznie dłużej; za sztukę zbędną i szkodliwą uznano sztukę nie odpowiadającą rzeczywistości i rozwiązującą problemy formalne. Propagowano sztukę czytelną i optymistyczną w wyrazie. Socrealizm był kierunkiem obejmującym nie tylko sztuki piękne, ale wszystkie dziedziny sztuki. Na I Ogólnozwiązkowym Kongresie Pisarzy Radzieckich w 1934 roku, twórca socrealizmu Maksym Gorki (Aleksiej Peszkow), ogłosił, że: „Realizm socjalistyczny afirmuje byt jako akt, jako twórczość, której celem jest ciągły rozwój najcenniejszych indywidualnych zdolności człowieka w imię jego zwycięstwa nad siłami natury, w trosce o jego zdrowie i długowieczność, w imię wielkiego szczęścia życia na ziemi, które zgodnie z ciągłym wzrostem swoich potrzeb pragnie traktować całość jako piękny dom dla ludzkości zjednoczonej w jednej rodzinie”. Odwrócono się w tej koncepcji od realizmu jako stylu poszukującego prawdy, do afirmatywnej utopii, operującej warsztatem realistycznym do komunistycznej agitacji. Starano się też poprzez sztukę i podejmowane przez nią tematy, rozerwać więzy rodzinne na rzecz nowej społecznej komórki - kolektywu (ryc. 560, 561).



Ryc. 543. John Constable. Śluza w Flatford Mill, 142,2x120,7cm., 1824



Ryc. 544. Théodore Caruelle d'Aligny. Krajobraz z jaskinią, 62,2x45,7cm., 1834, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 545. Teodor Rousseau. Studium pni drzew, 46x61cm., 1833, Muzeum Sztuk Pięknych, Strasburg



Ryc. 546. Gustav Courbet. Sarny, 94x131 cm., 1867, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 547. Jean-François Millet. Równina Chailly, 60,3x73,6 cm., 1862, Belweder, Wiedeń





Ryc. 548. Józef Chełmoński. Bociany, 150x198cm., 1900, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 549. Piotr Michałowksi, Góralik, 50,5x36cm., 1836



Ryc. 555. Aleksander Gieryski. Piaskarze, 50x66cm., 1887, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 551. Honore Daumier. Wagon trzeciej klasy, 26x33,9cm., 1856, Muzeum Sztuk Pięknych, San Francisco



Ryc. 552. Constantin Meunier. Przemysł, 1896, Bruksela



Ryc. 553. Ilya Riepin. Burlacy na Woldze, 131,5x281 cm., 1872, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg



Ryc. 554. Joseph Paxton - Pałac Kryształowy w Londynie, 1851 (rycina Joseph Nash)



Ryc. 555. Paryska kamienica, 1845



Ryc. 556. Vierge. Barykada na paryskiej ulicy, 1871<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Lt-Colonel Rousset. Trente ans d'histoire 1871-1900, Ed. Jules Tallandier, Paris 1912, s. 48



Ryc. 557. Josef Obeth. Pomník Johanna Gregora Mendla, 1931, Nový Jičín (fot. J. Rylke)



Ryc. 558. Hans Schmitz-Wiedenbrück. Robotnik, chłop i żołnierz, 186x146cm., 1941, Kolekcja Sztuki Armii, Waszyngton, Niemieckie Muzeum Historyczne, Berlin



Ryc. 559. Adolf Ziegler. Cztery żywioły: ogień, woda i ziemia, powietrze. 1937, Nowa Pinakoteka, Monachium



Ryc. 560. Witalij Gawrilowicz Tichow. Stachanowcy, 190x233cm., 1931, Centrum Muzealno-Wystawiennicze ROSIZO, Moskwa



Ryc. 561. Andrzej Wróblewski. Dworzec, 134,5x199cm., 1949

### Nacjonalizm

XIX wiek, to wiek, w którym kształtowały się państwa narodowe. Zamiast wcześniejszego mecenatu dworskiego i kościelnego powstaje mecenat państwowy. Władze formujących się państw wykorzystują potencjał uformowanej już sztuki romantycznej do budowy społeczności narodowych. Do społeczności, które zostały teraz zorganizowane w państwa narodowe. Panujące w architekturze XIX wieku style: klasycyzm, eklektyzm i historyzm, wypracowały duży zasób form architektonicznych. Pozwoliło to na ich wykorzystanie do opracowania, w zależności od lokalnej tradycji, tak zwanych stylów narodowych. Zjednoczone Niemcy odwołały się do gotyku, który przez nawiązanie do germańskiego plemienia Gotów, uznano za styl niemiecki. W tym stylu zbudowano siedzibę Hohenzollernów, ród nowych cesarzy Niemiec (ryc. 562). Podobnie na Ukrainie starano się odtworzyć styl dawnej Rusi Kijowskiej, teraz zagarniętej przez rosyjskie imperium (ryc. 563). Operowanie stylem narodowym w architekturze oddziaływało na mieszkańców podprogowo, tworząc fikcyjną ciągłość historyczną narodu, od czasów najdawniejszych, aż do współczesności. Starano się, poprzez sięganie do najwcześniejszych wzorów architektonicznych, budować społeczną identyfikację miejsca i identyfikację czasu, usuwając przerwy, w której ciągłość kulturowa ulegała zatarciu. Bardziej bezpośrednio, bo już nie w sposób podprogowy, oddziaływały na budowę narodowych społeczeństw pomniki, w których odwoływano się do narodowych tradycji. Tworzono miejsca, w których mogły odbywać się cykliczne uroczystości cementujące kształtujący się naród. Węgrzy, nie posiadający jeszcze odrębnej państwowości, odwołały się w „Pomniku Tysiąclecia”, do 1000-lecia państwa węgierskiego z cementującą naród postacią ich pierwszego króla, świętego Stefana (ryc.

564). „Niemiecki Róg” (Deutsche Ecke), leżący u zbiegu dwóch niemieckich rzek, Mozy i Renu, stał się miejscem budowy pomnika Wilhelma I, pierwszego cesarza zjednoczonych Niemiec (ryc. 565). Dorzecza tych dwóch rzek, przepływających przez wcześniej niezależne niemieckie krainy, jednoczyły je w ten sposób z Prusami. W tym pomniku nastąpiło połączenie osoby i miejsca, dwóch czynników cementujących tworzący się jednolity naród. Podobnie uczyniono w zjednoczonych Włoszech. Wzniesiony w centrum Rzymu „Ołtarz Ojczyzny” mieścił równocześnie pomnik jednoczyciela Włoch, króla Wiktora Emanuela II. Był on wzorowany na antycznym ołtarzu pergamońskim i położony w pobliżu starożytnego forum, odwoływał się nie tylko do osoby jednoczącego Włochy króla, ale poprzez zastosowany styl, także do całej antycznej kultury (ryc. 566).

Państwa narodowe opierały się na jednolitej administracji. Stworzenie systemu powszechnego nauczania, sieci narodowych muzeów oraz rozwój technik graficznych i fotografii, pozwoliło na rozpowszechnianie na obszarze tych państw wizerunków, które miały za zadanie cementowanie więzi narodowych. Stąd dużą rolę odgrywa w procesie kształtowania się państw narodowych sfera wizualna; przede wszystkim malarstwo historyczne, przypominające wszystkim pokoleniom ważne wydarzenia z historii narodu. Wydarzenia, do których mógł się nacjonalizm odwołać. Było to szczególnie istotne dla narodów zniewolonych, które nie mogły tworzyć pomników narodowych, ale mogły opierać się na poczuciu narodowym swoich twórców. Jednym z pierwszych takich malarskich motywów, jednoczących poszczególne stany Ameryki Północnej, była jej walka wyzwolenicza z Anglią i osoba pierwszego prezydenta zjednoczonych stanów, Jerzego Waszyngtona, co pokazano na obrazie z połowy XIX wieku (ryc. 567). Wielka, przeznaczona do węgierskiego parlamentu, panorama historyczna, przywołuje czas podboju równiny panońskiej przez wodza późniejszych Węgrów, Arpada (ryc. 568). Jan Matejko był twórcą wielu historycznych obrazów przypominających ważne fakty z historii nieistniejącej w tym czasie Polski (ryc. 569). Te obrazy przywoływały również historię, będącej w unii z Polską, Litwą. Dzieło Jana Matejki okazało się nośne także współcześnie. W 1989 roku sporządzałem dla Litwinów, którzy chcieli odzyskać niepodległość, kanwę do haftu przedstawiającego matejkowską bitwę pod Grunwaldem (ryc. 570). Podobnie Ilija Riepin przypominał fakty z historii nieistniejącej wówczas Ukrainy (ryc. 571). Przedstawiające ideę nacjonalizmu obrazy mają wielkie formaty. Są przeznaczone do społecznego odbioru i wywoływania emocji. W przeciwieństwie do socrealizmu wykorzystywały, dla uzyskania efektu, bardzo różne doświadczenia warsztatowe. Doświadczenia zdobyte zarówno w sztuce klasycznej, akademickiej, realistycznej, jak i romantycznej. Wszystkie cechy romantycznego obrazowania zostały w tej sztuce wykorzystane w celu czytelnego przedstawienia tematu. Ważny, poza przekazem emocjonalnym, był w tej sztuce przekaz historyczny. Wymagał on wiedzy o dawnym uzbrojeniu i kostiumach. Historyczne dzieła, które powstały w nurcie nacjonalistycznym, określały także szkolne standardy w nauczaniu młodzieży i w wyniku tego tworzyły narodowe stereotypy. Dzisiaj, w epoce tworzenia ponadnarodowych struktur państwowych, takich jak Unia Europejska, sztuka historyzująca jest z przestrzeni publicznych eliminowana.



Ryc. 562. Friedrich August Stüler. Zamek Hohenzollernów, 1850, Bisingen



Ryc. 563. Wiktor Hartmann. Projekt bramy miejskiej w Kijowie, 42,9x60,8cm., 1869, Dom Puszkina, Moskwa





Ryc. 564. Albert Schickedanz, György Zala. Pomnik Tysiąclecia, 1896, Budapeszt



Ryc. 565. Bruno Schmitz, Emil Hundrieser. Inauguracja Pomnika Cesarza Wilhelma I, 1897, Koblencja



Ryc. 566. Giuseppe Sacconi. Pomnik Wiktora Emanuela II, Ołtarz Ojczyzny, 1911, Rzym



Ryc. 567. Emanuel Leutze, Waszyngton przekracza Delaware, 378,5x647,7cm., 1851, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 568. Mihály von Munkácsy. Podbój, 459x1355cm., 1893, Parlament Węgierski, Budapeszt



Ryc. 569. Jan Matejko. Bitwa pod Grunwaldem, 426x987cm., 1878, Muzeum Narodowe, Warszawa



Ryc. 570. Jan Rylke. Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki. Kanwa do haftu, 108x250cm., 1989



Ryc. 571. Ilija Repin. Kozacy piszą list do tureckiego sułtana, 217x361 cm, 1880, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

Element mistyczny w sztuce nacjonalistycznej tkwi w kompresji czasu i dyskursie o narodzie odniesionym do czasów, kiedy koncepcje narodowe jeszcze nie istniały. Nowa idea wspólnoty narodowej została w ten sposób przedstawiona jako wartość odwieczna, budująca dumę narodową i siłę państwa narodowego. Podczas, gdy wcześniej pamięć przeszłości była ograniczona do genealogii wielkich rodów, teraz stała się dostępna dla wszystkich i dla każdego budowała jego tożsamość. Stanowiła wartość identyfikacyjną. Temu też służyły powszechne w tym okresie pocztę władców poszczególnych państw, wskazujące na trwałość rządów, których korzenie miały sięgać mitycznych początków państwowości. Dzisiaj, w procesie tworzenia Unii Europejskiej i w obliczu zacierania odrębności narodowych, powracają te wątki tożsamościowe. Sam stworzyłem taki poczet władców. Wyprowadziłem go od mitycznego Lecha i doprowadziłem aż do czasów współczesnych (ryc. 572).



Ryc. 572. Jan Rylke. Poczet władców Polski, 130x300cm., 2021

## Impresjonizm

Dotąd w malarstwie i rzeźbie warsztat pracy artystycznej wymagał długich okresów pracy przy malarskich sztalugach i przy rzeźbiarskich kawaletach. W sztuce akademickiej obowiązywało „fini”, czyli precyzyjne wykończenie dzieła. Budowane krok po kroku obrazy lub rzeźby nabierały precyzji wypracowanego szczegółu i monumentalnego wyrazu całości. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że takie porządnie wykończone dzieło zostało prawdopodobnie wykonane przy pomocy sztucznej inteligencji, bo brak mu indywidualnego wyrazu. Impresjonizm stanowił odpowiedź na takie żmudne tworzenie dzieła, na formalny brak wyczucia chwili, na lekceważenie momentu twórczego i na rzemieślniczą biegłość. Był taką odpowiedzią, jaką konceptualizm znacznie dobitniej udzielił sztuce w połowie XX wieku. Wtedy mówiono, po co, w sytuacji zdominowania przestrzeni wizualnej poprzez media, robić przedmioty artystyczne, wystarczy przedstawić samą ideę, koncept takiego przedmiotu, resztę dopowie sobie odbiorca przedstawionej idei. W tym czasie, kiedy rodził się impresjonizm, do dyscyplin artystycznych dołączyło pierwsze z nowych mediów, fotografia. Miała ona ogromny wpływ na impresjonizm. Fotografia pokazywała rzeczywistość wierniej, bardziej obiektywnie niż malarstwo czy rzeźba. Realizm przestał być niezbędnym elementem warsztatu artystycznego. Posługujący się fotografią artysta mógł w sposób wiarygodny uchwycić rzeczywistość istniejącą w określonym czasie (ryc. 573). W impresjonizmie powiedziano, wystarczy znaleźć interesujący motyw, zobaczyć go i zanotować, resztę dopowie sobie ten, kto dzieło ogląda. Podobnie z kolorem. Jaki jest sens mieszania farb na paletce w celu uzyskania koloru podobnego do tego, co widzimy. Przecież wystarczy położyć koło siebie czyste kolory, one połączą się w oczach patrzącego. Obraz stał się wynikiem pracy nie tylko artysty, ale też aktywnego odbioru oglądającego obraz, który poprzez proces percepcji uzupełniał pominięte przez artystę szczegóły. Widz został w ten sposób doceniony i to mu się spodobało. Podoba się zresztą do dzisiaj, bo impresjonizm jest chyba najbardziej popularnym stylem w sztuce. Impresjonizm doprowadził realizm do końcowego stadium, a równocześnie mu zaprzeczył. Zamiast prawdy obiektywnej pokazywał prawdę subiektywną. Prawdę, która istnieje tu i teraz w oczach patrzącego. Do subiektywizmu dzieła doszedł subiektywizm artysty, który reprezentował własny, indywidualny, opracowany przez siebie styl.

Nazwa kierunku pochodzi od obrazu Claude Moneta: „Impresja, wschód słońca” (ryc. 574). Zatrzymana chwila, duch czasu i duch miejsca, odczytywane poprzez wrażliwość artysty, stały się główną, mistyczną cechą impresjonizmu. Różnie była rozumiana ta wrażliwość. Monet zajmował się światłem w plenerze. Stworzył ponad 30 wersji fasady katedry w Rouen, badając jak na niej układa się światło. Później takimi zjawiskami zajmowała się fenomenologia percepcji, niezwykle istotny nurt w filozofii XX wieku. Uległ magii impresjonizmu nawet tak zatwardziały realista jak Aleksander Gierzyński, który szukał nad Sekwaną, w impresjonistycznych nokturnach, tajemnicy światła (ryc. 575). Ponieważ nauczanie akademickie było w tym czasie dla kobiet niedostępne, mogły się one odnaleźć dopiero w impresjonizmie. Bertha Morisot skupiała się na przelotnych stanach psychicznych swoich modeli. Nawet trudność sprawiało mi przetłumaczenie tytułu jej obrazu: „Devant la psyche”. Jedni tłumaczą ten tytuł: przed lustrem, inni: przed psychiką. Zostawiłem więc oryginalny tytuł (ryc. 576). Podobny cel stawiała sobie Mary Cassat, łącząc stan psychiczny przedstawianej postaci z barwami, które

wzmacniały oddziaływanie wyrazu twarzy modela (ryc. 577). Impresjonista Edgar Degas zajmował się zatrzymanym ruchem, malując wyścigowe konie i tańczące baletnice. Do swoich notatek stosował tak różne materiały jak wosk i pastele (ryc. 578). Rzeźba jest z natury trudniejsza do oddania chwili niż obraz, choć podobno August Rodin kazał ruszać się swoim modelom podczas pozowania. Edgar Degas swoje baletnice rzeźbił z wosku (579). Wosk jest ciepły, miękki, organiczny i jak ciało lekko przejrzysty. Rzeźbiarz pracując w wosku czuje się jak Pigmalion, budząc rzeźbioną postać do życia. Włoski rzeźbiarz Medardo Rosso także wykańczał woskiem swoje rzeźby (ryc. 580). W ręce artysty, pracującego bezpośrednio, bez dłuta czy pędzla, z materiału rzeźby, tkwi element mistycznego połączenia. Rzeźba Augusta Rodina przedstawiająca twarz jego współpracownicy Camille Clodel, jest połączona z ręką pochodzącą z pomnika przedstawiającego mieszczanina z Calais (ryc. 581). Poprzez ten portret artysta pokazuje proces powstawania rzeźby i zachowuje spoiny charakteryzujące tryb jej odlewania. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że pokazany efekt rzeźbiarski ma charakter procesualny, przypominający współczesne rzeźby powstające i pokazywane w trakcie procesu ich powstawania. Możemy zobaczyć, jak odlewy własnej twarzy Jana Stanisława Wojciechowskiego, są wykonywane w trakcie jego performance: „Głowa” (ryc. 582).

Impresjonizm jednak najtrwalej odcisnął się nie w malarstwie czy w rzeźbie, ale w sztuce ogrodowej. Czyste kolory i uchwycenie właściwej pory dla uzyskania pożądanego efektu wizualnego, skupienie się na kwiatach jako najważniejszej materii ogrodu, to cechy charakteryzujące ozdobne ogrodnictwo tego okresu. Tworzono wówczas ogrody składające się wyłącznie z kwiatów. Do dzisiaj różanki, ogrody zbudowane z krzewów różanych, istnieją jako szczególny typ ogrodu. Światłolubność i barwność kwiatów, określony i niepowtarzalny czas ich kwitnienia, stanowiły mistyczną podstawę nie tylko sztuki ogrodowej w tym okresie, ale całego impresjonizmu. We Francji pionierem takiego łączenia sztuki z naturą był twórca idei impresjonizmu, Claude Monet. Od 1883 roku kształtował on swój ogród w Giverny (ryc. 583). Skupiał się w nim na zestawianiu kwiatów, co przedstawiał następnie w swoich obrazach (ryc. 584). W Anglii, artystką, która tworzyła impresjonistyczne ogrody była, wywodząca się jeszcze z ruchu Prerafaelitów, Gertruda Jekyll. Obok barwnych zestawień stosowanych w kwiatowych rabatach, propagowała ona wczesnorenesansową prostotę kompozycji ogrodu i urodę ozdobnego ogrodu kuchennego (ryc. 585, 586). Chociaż sztuka ogrodowa najpełniej wykorzystana, mistyczny dla impresjonizmu, charakter skupienia się na świetle barw i uchwycenia szczególnej, wyjętej z biegnącego czasu chwili, to poprzez budujące ogrody organiczny materiał i kult kwiatów wpisała się też w następny okres, secesję. Tam też, w swojej poprzedniej książce, umieściłem ten okres sztuki ogrodowej<sup>83</sup>. Na zakończenie romantyzmu, w swoim obrazie przedstawiającym mistycyzm w sztuce, umieściłem naturalną, nieskażoną przyrodę, w tym wypadku krajobraz morski. Na brzegu morza stoi kobieta, w romantyzmie postać bardzo ważna. U jej stóp także niezależne, morskie zwierzę (ryc. 587). Romantyzm jest trochę dziki. Morze i foka

---

<sup>83</sup> Jan Rylke. Historia sztuki ogrodowej. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, 2022, s. 185-191

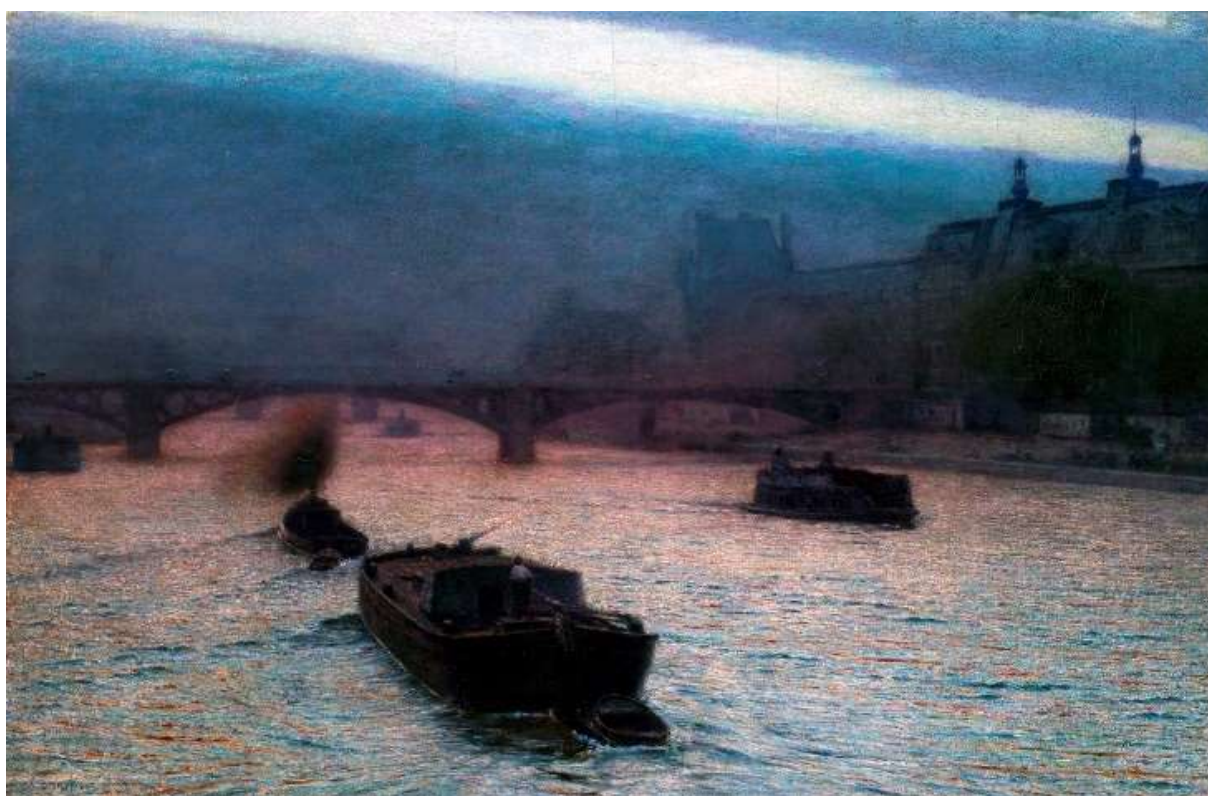
reprezentują romantyczny świat przyrody, moja córka, Marysia, w greckiej sukni, odwołuje się do klasycyzmu, nurtu w romantyzmie równoległego.



Ryc. 573. Félix Nadar. Sarah Bernhardt, połowa XIX wieku



Ryc. 574. Claude Monet. Impresja, wschód słońca, 48x63cm., 1872, Muzeum Marmottan Monet, Paryż



Ryc. 575. Aleksander Gierymski Wieczór nad Sekwaną, 121x185cm., 1893, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 576. Bertha Morisot. Devant la psyche, 55x46cm., 1876, Fundacja Pierre'a Gianaddy, Martigny



Ryc. 577. Mary Cassatt. W łóży, 55x45cm., 1879



Ryc.578. Edgar Degas. Tancerka. 58x42cm., 1877, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 579. Edgar Degas. Tancerka, 99x35x35cm., 1879, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 580. Medardo Rosso. Ciało innych, 36x41x15cm., 1883, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej, Trydent i Rovereto





Ryc. 581. August Rodin. Maska Camille'a Claudel i lewa ręka Pierre'a de Wissanta, 32x26,5x27,7cm., 1895, Muzeum Rodina, Paryż



Ryc. 582. Jan Stanisław Wojciechowski. Głowa, 2014, (fot. J. Rylke)



Ryc. 583. Claude Monet. Ogród w Giverny (fot. J. Rylke)



Ryc. 584. Claude Monet. Ogród w Giverny, 81,3x92,6cm., 1900, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 585. Gertrude Jekyll. Ogród w Upton Grey (fot. J. Rylke)



Ryc. 586. Gertrude Jekyll. Ogród kuchenny w Upton Grey (fot. J. Rylke)



Ryc. 587. Jan Rylke. Romantyzm, 54x73cm., 2024

## Rozdział 8. Modernizm

*Z nowymi uczuciami  
Z nowymi maszynami  
Światowymi wojnami  
Stworzymy siebie sami*

### Symbolizm

Modernizm rozpoczął w Europie się pod wpływem japońskich drzeworytów. Pisałem już o nich z okazji rokoka, ale wtedy te drzeworyty były w Europie niedostępne. Upowszechniły się one w Europie dopiero po zakończeniu okresu Edo i wprowadzeniu w 1868 roku restauracji Meiji. Wtedy nastąpiło otwarcie granic Japonii. Wielką kolekcję japońskich drzeworytów posiadał w Giverny Claude Monet, ale dopiero w czasie modernizmu miały one wpłynąć na zmianę standardu, według którego podchodzono do tworzenia dzieł sztuki. Wcześniej, od czasów renesansu, linie wyznaczające perspektywę, a w rezultacie stanowiące podstawowe linie kompozycyjne, były ukryte pod powierzchniami ukształtowanymi poprzez światłocień w topologiczne, miękkie, uginające się formy. Cechujący impresjonizm i pointylizm także te linie ukrywał. Japoński drzeworyt opierał się na naturalnych zasadach widzenia, czyli liniach wyodrębniających figurę z tła, w sposób zgodny z prowadzeniem wzroku w procesie percepcji. Ta, stosowana w japońskim drzeworycie zasada, była istotnym impulsem w powstaniu secesji, ale drzeworyt japoński wpłynął także na rozwój europejskiego symbolizmu, dlatego od niego zacznę opis mistycyzmu w sztuce modernizmu. Japonia w tym okresie była krajem, w którym silna była tradycyjna wiara w demony, wywodząca się z zachowanych jeszcze wierzeń szamańskich (ryc. 588). W szintoizmie istnieje koncepcja świętej mocy oraz wiara we wszechobecność bogów i duchów. Ta wiara dotyczyła również japońskich artystów. Od 1842 do 1843 roku najśłynniejszy japoński drzeworytnik, Hokusai codziennie rano rysował lwa lub obraz z lwem, wierząc, że każdy dzień jest nowym dniem, z którego można, przy pomocy takiego rysunku, usunąć zło. Ten obraz, zwany Egzorcyzmem Nissin, w odróżnieniu od innych dzieł malowanych na zamówienie, był dziełem o charakterze prywatnym, narysowanym osobiście przez artystę w celu odpędzenia prześladowających go złych duchów (ryc. 589).

Symbolizm miał w Europie inne, mniej szamańskie korzenie, ale w sporze z konserwatywną europejską tradycją chętnie odwołał się do japońskich wzorów. W Europie panował materializm, który wynikał z dominacji realizmu, darwinizmu i ateizmu w kulturze uprzemysłowionej już Europy. Mistycyzm pozostawał ukryty pod powierzchnią tych dominujących tendencji. Symboliści starali się ten trend odwrócić. Dla wydobycia elementów mistycznych w kulturze europejskiej, symbolista Odilon Redon sięgnął nie tylko do demonologicznych wzorów japońskich, ale także do buddyzmu i hinduizmu (ryc. 590). Gustave Kahn zdefiniował cel sztuki symbolistycznej jako: „raczej obiektywizowanie tego, co subiektywne, niż subiektywizowanie obiektywnego”<sup>84</sup>. Francuski malarz Gustaw Moreau stwierdził: „Wierzę tylko w to, czego nie widzę i tylko w to, co słyszę”, a słyszał skomplikowane, sensne opowieści z odległej przeszłości (ryc. 591). Te opowieści często były nasycone emocjonalnością i erotyzmem, co znajdowało echa także w Polsce (ryc. 592, 593). W twórczości symbolistów widoczny jest pewien kompromis

---

<sup>84</sup> Stefano Fugazza. Symbolika, Arnoldo Mondadori Arte, Segrate 1991.

kulturowy. Sięga on do znanych wątków antycznych, ale są one interpretowane w irracjonalny, dionizyjski sposób. Ma to pokazać w symbolicznym, wyjętym z przeszłości stroju, obecne niepokoje, charakterystyczne dla końca wieku XIX (ryc. 594-596). Duży wpływ na powstanie symbolizmu mieli Prerafaelici, którzy sięgając do mitycznych początków Anglii, tworzyli symboliczne obrazy odnoszące się do ludowych opowieści (ryc. 597). Symbolizm stał się również narzędziem walki z opresją. Takim czasem opresyjnym były w Polsce lata 80te, kiedy wojsko wydało wojnę narodowi. Koło kościoła świętej Anny w Warszawie ludzie śpiewali przy krzyżu z kwiatów piosenkę, której refren brzmiał: „Zielona WRONA<sup>85</sup>; dziób w wężyk szamerowany. Kto nie dał drapaka, kto nie chce zakrakać, ten będzie internowany...”. Tutaj mój obraz z 1984 roku: „Zielona wrona” (ryc. 598). Podobnie, w okresie zaborów, rzeźba Piusa Welońskiego przedstawiająca słabiej uzbrojonego gladiatora – retiarusa, miała symbolizować walczącą z zaborczymi imperiami Polskę (ryc. 599). Z okazji wystawy Matejki w krakowskim Muzeum Narodowym poproszono mnie o pokazanie prac odnoszących się do reprezentowanej przez niego tradycji. Niestety moja praca odnosząca się do obrazu „Polonia” Jan Matejki (ryc. 600) nie została przyjęta na wystawę. Nie wzięto pod uwagę, że w sytuacji odzyskania niepodległości, ulega też zmianie przyjęta symbolika, która traci swój podniosły charakter (ryc. 601). Dobrze tą zmianę tłumaczy towarzyszący mojemu obrazowi wiersz: „Polsko! / Dumna z gwałtów, klęsk, dramatów. / Wolisz być ofiarą niż katem? / Nie wierzę! / Zielone winogrona grzechu dojrzały. / Kozak wali konia na polu kańczugiem. / Czas na Niepodległość!



Ryc. 588. Hokusai. kobieta-duch, 1831



Ryc. 589. Hokusai. Egzorcyzm Nissin, 1843

Symboliczną w wymiarze, wzniesioną podczas światowej wojny w Norwegii rzeźbą, był Monolit, pokazujący w formie 17 metrowego obelisku stos zapętlonych ciał. Na stronie muzeum Viegalanda jest on określany jako: „Rzeźba przedstawiająca 121 postaci

<sup>85</sup> Teoretycznie władzę junty utrzymywała Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego, czyli WRON

ludzkich szczepionych i unoszących się razem. Są tu kobiety i mężczyźni w różnym wieku, a szczyt Monolitu zwieńczony jest dziećmi. Rzeźba jest interpretowana jako swoista wizja zmartwychwstania oraz naszej tęsknoty i dążenia do duchowości<sup>86</sup>. (ryc. 602). Symbolizm, w przeciwieństwie do realizmu i impresjonizmu uznawał, że nie jest najważniejsze oddanie wyglądu świata materialnego. Że istnieje świat duchowy, świat mistyczny, który można pokazać przy pomocy ujęć metaforycznych. Przy pomocy języka poetyckich skojarzeń. Ten nurt możemy znaleźć także we współczesnej kulturze popularnej. Symbolika kobiety jako drapieżnej kotki, to nie tylko obraz pochodzący z dawnego symbolizmu (ryc. 603), również współcześnie jest ona bohaterką komiksów i opartych na tych komiksach filmów (ryc. 604).

Symbolika związana z architekturą i krajobrazem, to przede wszystkim domena dekoracji architektonicznej, atlasów dźwigających gzymsy i balkony, alegorycznych posągów w ogrodach i pomników na ulicach. Powstawały też całe symboliczne ogrody. Takim ogrodem jest ogród Quinta de Regaliera, zaprojektowany przez Luigi Maniniego, ze studnią inicjacji jako centralnym punktem ogrodu. Schodząc po dziewięciu poziomach studni, wchodziło się do podziemnych groć, prowadzących do różnych części parku (ryc. 605, 606). Czasem, jak w Polsce pod zaborami, sam ogród stawał się symbolem. W ten sposób w swoich warszawskich ogrodach Franciszek Szaniar łączył symbolicznie w jedno podzielony zaborami kraj. Źródła Wisły, wypływając z zaboru austriackiego płynęły meandrując przez ziemie zaboru rosyjskiego i kończyły swój bieg na Pomorzu, w zaborze pruskim. W ten sposób została zorganizowana przestrzeń w warszawskich parkach, w Parku Ujazdowskim i w Parku Krasińskim (ryc. 607, 608).

Symbolizm w sposób płynny przeszedł w surrealizm. Na granicy pomiędzy symbolizmem i surrealizmem funkcjonowali artyści w całym okresie modernizmu. Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), eksploatuje dziecięcy erotyzm (ryc. 609). Tadeusz Kantor, w swoich przedstawieniach Umartej Klasy, odwołuje się do wspomnień drzemiących w podświadomości (ryc. 610). Sam surrealizm oparł się na popularnych na przelocie wieku teoriach psychoanalitycznych, wyróżniających, oprócz świadomości, kierujące nami warstwy naszej podświadomości i nieświadomości. Artyści zaczęli w swojej sztuce docierać do tych ukrytych warstw, starając się ukazać je w sztuce. Początek surrealizmu wiązał się z ruchami awangardowymi, ale stosunkowo szybko stał się pokrewny symbolizmowi w twórczości takich artystów, jak Giorgio de Chirico malujący puste przestrzenie (ryc. 611), czy Max Ernst zaludniający je dziwnymi postaciami (ryc. 612). Niektórzy artyści, jak Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz), eksperymentowali, wykorzystując w trakcie pracy do zmiany świadomości narkotyki (ryc. 613) czy Victor Brauner zwracając się do doświadczeń i praktyk rytualnych okultyzmu (ryc. 614). Surrealizm stał się popularnym stylem funkcjonującym do dzisiaj (ryc. 615, 616). Wszedł do nowych mediów, fotografii, w której spojrzenie na rzeczywistość pod innym ujęciem, ukazywało jej niespodziewane, mistyczne oblicze (ryc. 617). Ważnym medium dla promocji surrealizmu jest film, w którym sceny, naznaczone tajemniczymi obrazami, nawarstwiając się, tworzą nastrój grozy i zapętlenia w mistycznej rzeczywistości (ryc. 618).

---

<sup>86</sup> Park Vigelanda / Monolit. „Kolumna jest moją religią”, Gustaw Vigeland (online) <https://vigeland.museum.no/en/vigelandpark/monolith> (pobrane 10.06.2024)



Ryc. 590. Odilon Redon. Zdeformowany polip, 21,4x20cm., 1783, Narodowa Galeria Sztuki, Washington



Ryc. 591. Gustave Moreau. Jowisz i Semele, 213x118cm., 1896, Muzeum Gustave'a Moreau, Paryż



Ryc. 592. Gustave Moreau, Chimera, 27,3x33cm., 1867



Ryc. 593. Władysław Podkowiński. Szał uniesień, 310x275cm., 1894, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 594. Arnold Böcklin, Wyspa Umarłych, 111x156,5cm., 1880, Muzeum Sztuki, Bazylea



Ryc. 596. Arnold Böcklin, Zaraza, 150x105cm., 1898, Muzeum Sztuki, Bazylea

Ryc. 595. Jacek Malczewski. Meduza, 48x63cm., 1900, Lwowska Galeria Sztuki, Lwów



Ryc. 597. Edward Burne-Jones. Głębiny Morza, 197x76cm., 1887, Muzeum Sztuki Harvardu, Cambridge



Ryc. 598. Jan Rylke. Zielona wrona, 100x81cm., 1984, Muzeum Archidiecezjalne, Warszawa



Ryc. 599. Pius Weloński. Gladiator, 1880

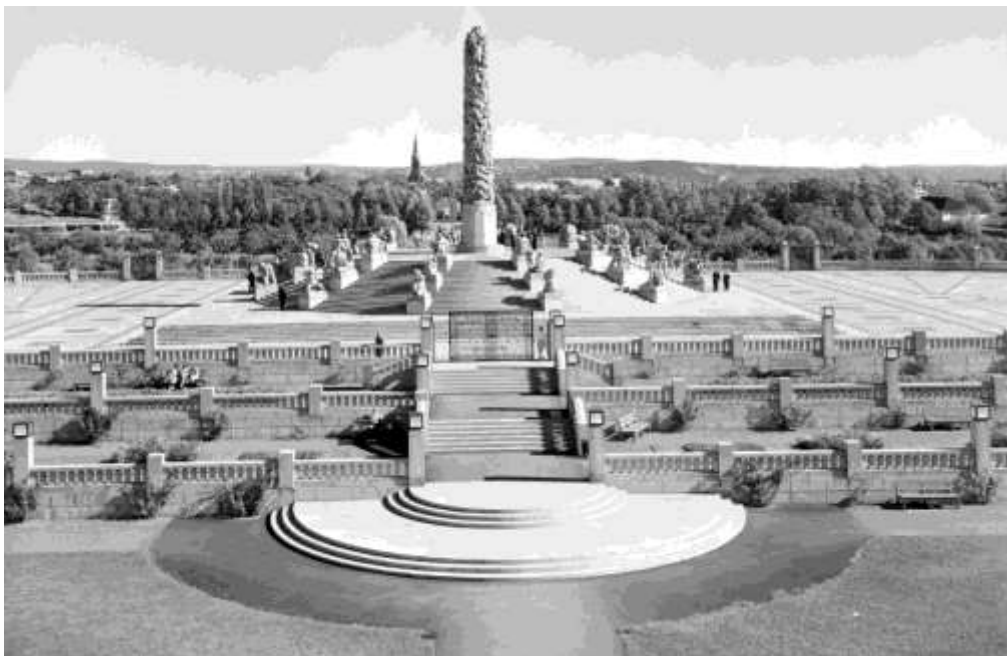


Ryc. 600. Jan Matejko. Polonia, 158x232cm., 1864, Muzeum Narodowe, Kraków





Ryc. 601. Jan Rylke. Zniewolenie Polski w XIX wieku, 150x200cm., 1991



Ryc. 602. Gustav Vigeland. Monolit, 17m., 1943, Park Frognera, Oslo (fot. J. R. Brun)



Ryc. 603. Konstanty Laszczka.  
Królowna kotka, 47x22x26cm., 1928,  
Muzeum Konstantego Laszczki, Dobrze



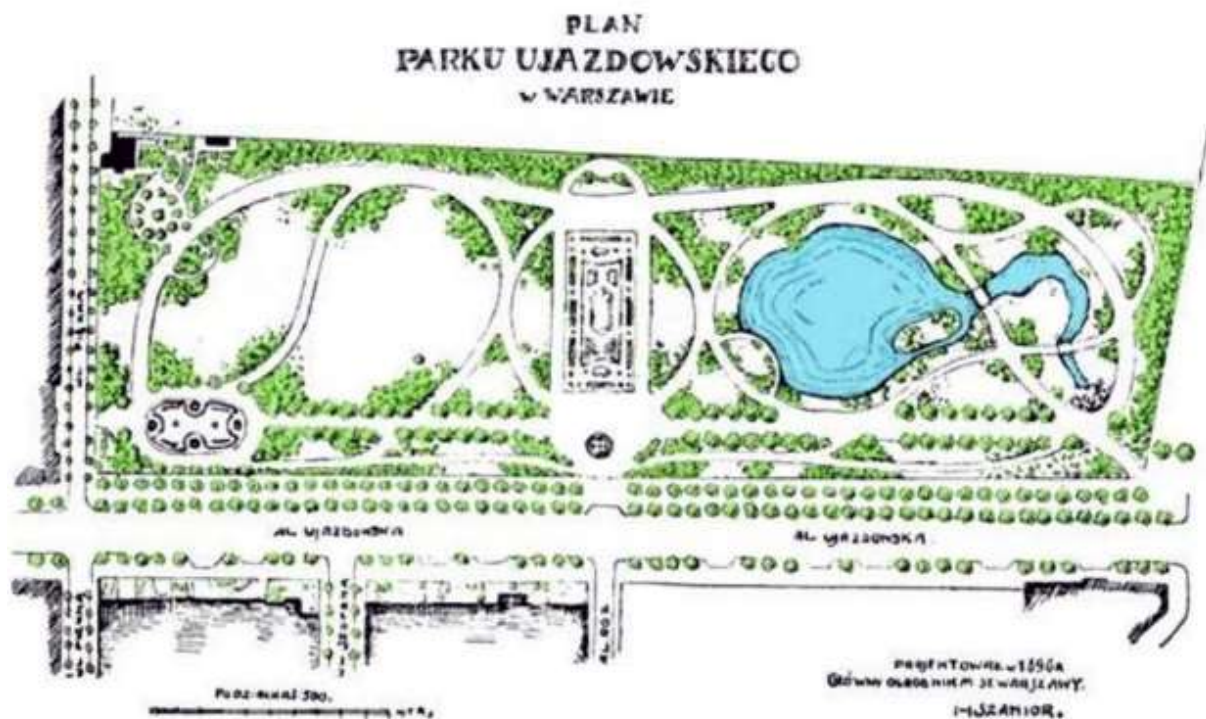
Ryc. 604. Halle Berry jako kobieta kot  
w filmie z serii o Batmanie, 2004



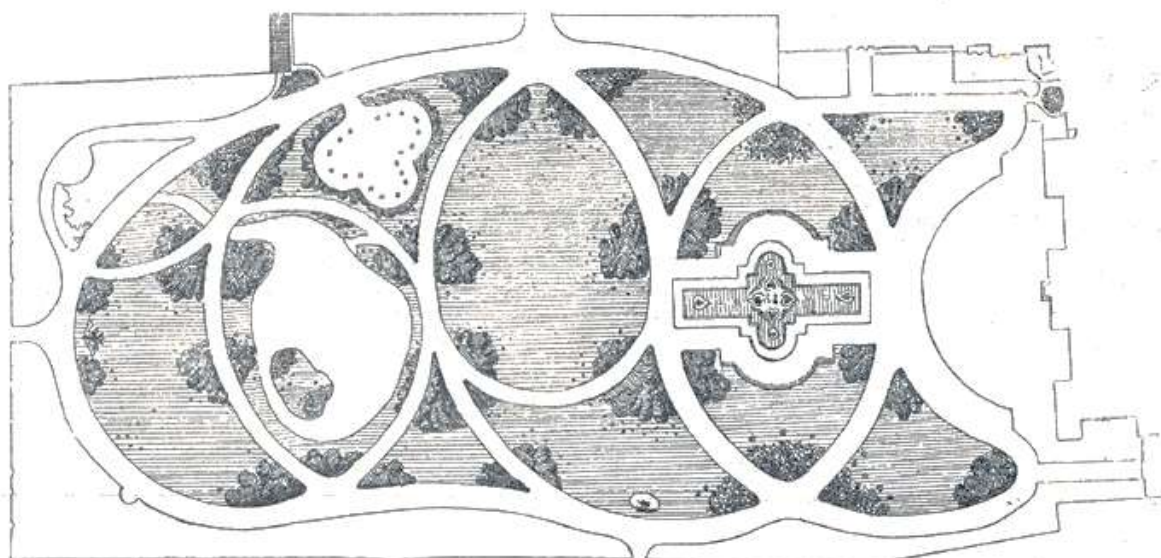
Ryc. 605. Luigi Manini. Quinta de  
Regaleira, studnia inicjacji (fot. J. Rylke)



Ryc. 606. Luigi Manini.  
Quinta de Regaleira,  
labirynt (fot. J. Rylke)



Ryc. 607. Franciszek Szanior. Park Ujazdowski w Warszawie, 1893-96<sup>87</sup>



Nowy plan Ogrodu Krasińskich, wykonany przez p. Szaniora.

Ryc. 608. Franciszek Szanior. Park Krasińskich w Warszawie, 6,5x14cm., 1893, Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy

<sup>87</sup> Roman Kobendza. Parki Warszawy i jej okolic, Rocznik PTD, 1934, vol. 3, s. 86-121



Ryc. 609. Balthus. Lekcja gry na gitarze, 161,3x138,4cm., 1934



Ryc. 610, Tadeusz Kantor. Umarła klasa, 1975, (fot. J. Borowiec)



Ryc. 611. Giorgio de Chirico. Zły geniusz króla, 61x50cm., 1914, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 612. Max Ernst, Miasto i zwierzęta, 66.6x62.3cm., 1919, Muzeum Guggenheima, Nowy Jork



Ryc. 613. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Heleny Białynickiej-Birula, 65x50cm., 1927, Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 614. Victor Brauner. Totem zranionej podmiotowości, 91,5x72,7cm., 1948, Centrum Pompidou, Paryż,



Ryc. 615. Salvador Dali. Pojawienie się twarzy i talerza z owocami na plaży, 1938, Wadsworth Atheneum, Hartford



Ryc. 616. Zdzisław Beksiński. AA78, 87x87cm., 1978, Muzeum Historyczne, Sanok

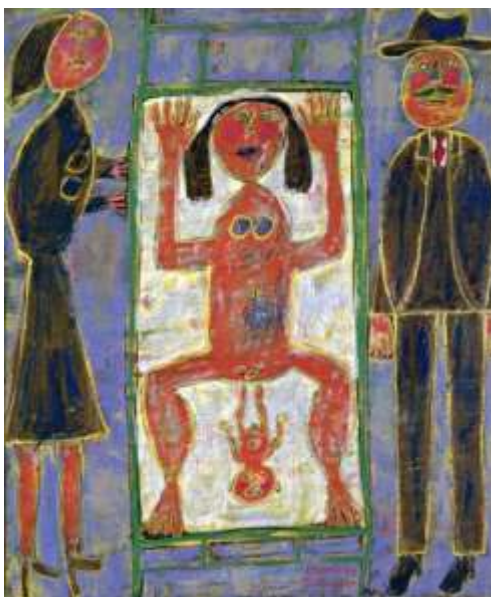


Ryc. 617. Man Ray. Kobieta z długimi włosami, 1929



Ryc. 618. Luis Buñuel. Pies Andaluzyjski, kadr z filmu, 1929

Przełamanie dominacji malarstwa akademickiego, w którym najważniejsze były umiejętności werystycznego oddania rzeczywistości, dopuściło do ogólnej sfery sztuki także sztukę ludową. Ta sztuka emancypowała się wraz z uzyskiwaniem samoświadomości przez mieszkańców wsi i robotników miejskich. Postępowanie się symbolami było bardzo charakterystyczne dla sztuki nieprofesjonalnej. Pod koniec XIX wieku powszechny był analfabetyzm (na przełomie XIX i XX wieku 80% ludzi na świecie było analfabetami), a kultura była przekazywana przede wszystkim ustnie. Tradycyjne, przekazywane ustnie ludowe opowieści były nasycone moralizatorskimi treściami oraz mistycznym przesłaniem. Znajdowało to odbicie w sztuce ludowej, w której element mistyczny odgrywał dużą rolę. Wcześniej ta sztuka była traktowana pobłażliwie, ale stopniowo przenikała do głównego nurtu sztuki. W połowie XX wieku, kiedy do nowatorskich rozwiązań formalnych w sztuce poszukiwano nowego typu wrażliwości, zwrócono się w kierunku sztuki dziecięcej i sztuki ludowej. Francuski malarz Jean Dubuffet inspirował się sztuką ludzi chorych psychicznie i ludzi z marginesu społecznego, kolekcjonując ich dzieła i tworząc pod ich wpływem swoje obrazy (ryc. 619). Artystą, który w sztuce poszukiwał elementów mistycznych był górnik Teofil Ociepka. Był on jednym z organizatorów Janowskiej Gminy Okultystycznej. W jego obrazach świat pracy przenika się ze światem demonów zamieszkujących świat podziemny (ryc. 620). W Polsce najbardziej znanym z artystów tworzących spontanicznie, bez wykształcenia artystycznego, był Nikifor (Epifaniusz Drowniak) (ryc. 621). Do jego twórczości odnosił się polski artysta Edward Dwurnik (ryc. 622). W obu wypadkach istniało przekonanie, że w twórczości tych osób dochodzi do głosu proces naturalnej ekspresji, że przez nią wyrażają się ukryte pokłady osobowości, nieobecne w sztuce konwencjonalnej. Najbardziej znanym z nieprofesjonalnych artystów, który posługiwał się symbolicznym przekazem, był Henri Rousseau. Był on artystą bardziej świadomym, kontaktującym się z paryską awangardą artystyczną. Ekspresyjne linie konturowe i płaszczyzny koloru wskazują w jego twórczości na znajomość japońskich drzeworytów (ryc. 623).



Ryc. 619. Jean Dubuffet.  
Narodziny, 100x81cm., 1944,  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej,  
Nowy Jork



Ryc. 620. Teofil Ociepka. Kopalnia, 1967,  
Muzeum Żup Krakowskich, Wieliczka



Ryc. 621. Epifaniusz Drowniak  
(Nikifor). W drodze, 20x15cm., 1936



Ryc. 622. Edward Dwurnik. Warszawa,  
ul. Marszałkowska, 86x70cm, 2015

Wielu surrealistów, takich jak Max Ernst, było zaangażowanych w najbardziej awangardowy, modernistyczny ruch Dada. Ruch ten zrodził się w 1916 roku w Zurichu, gdzie artyści stworzyli kabaret Voltaire. W kontakcie z publicznością, kiedy wymagane są krótkie, zamknięte efektywnym finałem formy, powstał ruch, który w podobny, syntetyczny sposób, tworzył obiekty artystyczne. Bardzo ważną rolę w tym ruchu odgrywały



koláže, w których gotowe, zestawione ze sobą elementy, tworzyły niepokojący kontekst (ryc. 624). Metoda kolażu została też wykorzystana później w instalacjach, w których niepokojące przedmioty – sierpy i zasobnik z napisem „wrzuć tu coś” tworzyły w swojej symbolice niepokojącą tajemnicę (ryc. 625). Bardziej tajemniczy jest przedmiot, a właściwie kolaż dwóch przedmiotów owiniętych kocem i dedykowanych poecie Lautrémontowi (ryc. 626). Takie tajemnicze, opakowane przedmioty, stały się pół wieku później głównym tematem prac pary Christo (Jawaszew) i Jeanne-Claude De-nat de Guillebon (ryc. 627). W ten sposób symbolizm rozwinął się nie tylko w surrealizm, ale także zapanował duchem mistycyzmu XX wieczną awangardę. Była to niewątpliwie reakcja na trwającą obok Szwajcarii wojnę, w której nowoczesny, techniczny sprzęt i racjonalna logistyka służyły do prymitywnych i niezrozumiałych zmagania wojennych.



Ryc. 623. Henri Rousseau. Wojna, 114x195cm., 1894, Muzeum Orsay, Paryż



Ryc. 624. Hannah Höch. Matka, 41x35cm., 1925, Centrum Pompidou, Paryż



Ryc. 625. Marek Konieczny. Wrzuć tu coś, 1968



Ryc. 626. Man Ray. Tajemnica Isidore'a Ducasse'a, 45x60cm., 1920, Muzeum Boijmansa Van Beuningen, Rotterdam



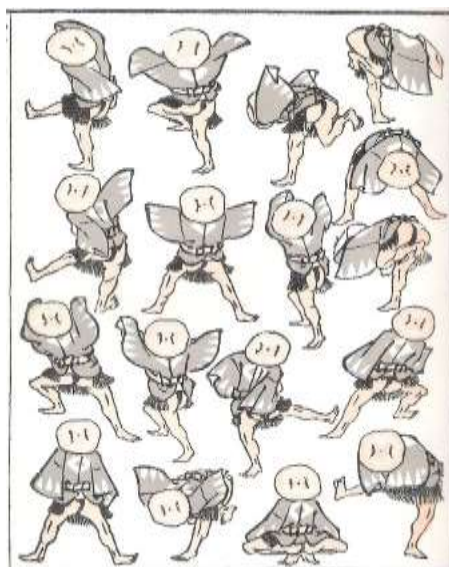
Ryc. 627. Christo (Jawaszew) i Jeanne-Claude Denat de Guillebon. Opakowana maszyna, 1961, Kolonia

### Secesja

Koniec XIX wieku, nazywany „fin de siècle”, czyli końcem stulecia był okresem, w którym skapitulowało wiele wcześniej obowiązujących wzorów artystycznych. Nowe ruchy przestały odwoływać się do tradycji. Nazywały się różnie: w Anglii występowały jako ruch „Arts and Crafts”, czyli sztuka i rzemiosło, w Austrii jako „Sezession”, czyli odłączenie, w Niemczech jako „Jugendstil”, styl młodzieżowy, we Francji jako „art nouveau”, czyli nowa sztuka, w Rosji i wielu innych krajach przyjął nazwę modernizmu, czyli nowoczesności. Podobnie jak w innych sytuacjach, kiedy następowały estetyczne przewartościowania, impuls do zmiany musiał przyjść z zewnątrz. Tym impulsem był, podobnie jak w wypadku symbolizmu, japoński drzeworyt, którego powielane wzory masowo przywożono z Japonii. Japońskie drzeworyty cechowała płynna linia konturów, brak światłocienia, barwne płaszczyzny kolorów i studia nad postaciami i zwierzętami w ruchu (ryc. 628). Te studia były to tak zwane manga. Najbardziej z nich znane, to: „Hokusai Manga”, wydane w 15 tomach i zawierające 4000 ilustracji (ryc. 629). Do dzisiaj japońskie rysunki zwane manga odgrywają ogromną rolę w kulturze popularnej. Wykształciły się po II Wojnie Światowej, pod wpływem rysunków Disneya i razem z nimi zdominowały dziecięcą wyobraźnię, kształtując globalne wzory estetyczne. W postaciach Disneya i mangi cechy dziecięce (powiększone oczy i wypukłe czoło) łączą się z cechami kobiecymi (powiększone piersi), tworząc atrakcyjną mieszaninę dla dorastających dzieci i równocześnie łagodząc ich problemy z samoidentyfikacją (ryc. 630, 631). Odkryciem dla Europejczyków było to, że obrazy pozbawione perspektywy i światłocienia pozwalały lepiej przekazywać informację o świecie, a równocześnie płynne linie, zbliżone do linii organicznych, pozwalały lepiej wyrazić emocje, niż wynikające z rysunku perspektywicznego linie proste w ortogonalnych układach. Dominujący wcześniej eklektyzm wyczerpał i zbanalizował zasób używanych dotąd historycznych wzorów kompozycyjnych i dekoracyjnych detali. Artyści zaczęli korzystać z doświadczenia płynnych, kaligraficznych kompozycji japońskich, często je wręcz kopiując (ryc. 632, 633).



Ryc. 628. Toyohara Chikanobu. Ogród irysów, 23,4x35,2cm., 1895, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 629. Katsushiki Hokusai. Hokusai Manga. Opis tańca, 1815



Ryc. 630. Walt Disney. Królowna Śnieżka, 1958



Ryc. 631. Suzumiya Haruhi i Andou Mahoro. Mahuri, 2007



Ryc. 632. Utagawa Hiroshige. Nagły deszcz, 33,7x22,2cm., 1857, Muzeum Brooklynu, Nowy Jork



Ryc. 633. Vincent van Gogh. Most w deszczu, 73x54cm., 1887, Muzeum Van Gogha, Paryż

Płynne linie i zwrot w kierunku naturalnego, zatrzymanego ruchu, okazały się pomocne w tworzeniu syntetycznych i czytelnych wzorów obrazowania, na których oparł się nowy styl. Pozwolił on na ukazanie zjawisk, także mistycznych, trudnych wcześniej od zobrazowania. Francuz, Henri de Toulouse-Lautrec, wykorzystał go do pokazania dekadencji paryskiego półświatka i niebezpieczeństw płynących z nadużywania alkoholu (ryc. 634). Anglik, Aubrey Beardsley wykorzystał ten wzór dla rysunków, w których płynne linie i jednolite płaszczyzny wytworzyły groźny nastrój dekadentckiego erotyzmu (ryc. 635). Belg, Paul Gauguin, połączenie płynnych linii, płaszczyznowego traktowania obrazu i mistycznego nastroju wykorzystywał do wprowadzania atmosfery innych, wyjątkowych, uwarunkowanych religijnie, stanów świadomości (ryc. 636, 637). Mocno wpłynęła na całą późniejszą sztukę Vincent van Gogh, który rozerwał płynne, charakterystyczne dla secesji, linie w krótsze odcinki, wprowadzając do melodyjności płynnych linii rytmiczny ruch angażujący obraz w mistyczny świat zmysłowych drgań (ryc. 638). Czytelny ciąg linii, wyprowadzony z japońskiego drzeworytu, wykorzystał Stanisław Wyspiański w swoich rysunkach dzieci, stanowiących do niedawna standardowe wyposażenie szkolnych klas (ryc. 639). Bardziej drapieżnie wykorzystywał kreskę Egon Schiele, kierując wzrok na tajemnice kobiecego ciała (ryc. 640). Alfons Mucha upowszechnił rysunek płynnych, organicznych linii, stosując je do dekoracyjnego ornamentu (ryc. 641). Stopniowo płynne linie rozplątywały się w płaszczyźnie obrazu angażując całą jego materię, w której dynamika przekształcała się w ekspresję (ryc. 642). Prowadziło to bezpośrednio do abstrakcji. Poprzedziło ją dążenie do przekształcenia

przestrzeni trójwymiarowej w dwuwymiarową płaszczyznę, na której uproszczone sylwetki tworzą formy o abstrakcyjnym wyrazie (ryc. 643).



Ryc. 634. Henri de Toulouse-Lautrec. Yvette Guilbert pozdrawia publiczność, 48x28cm., 1894, Muzeum Toulouse-Lautrec, Albi



Ryc. 635. Aubrey Beardsley. Messalina i jej towarzysząca, 27,9x20,7cm., 1895, Galeria Tate, Londyn



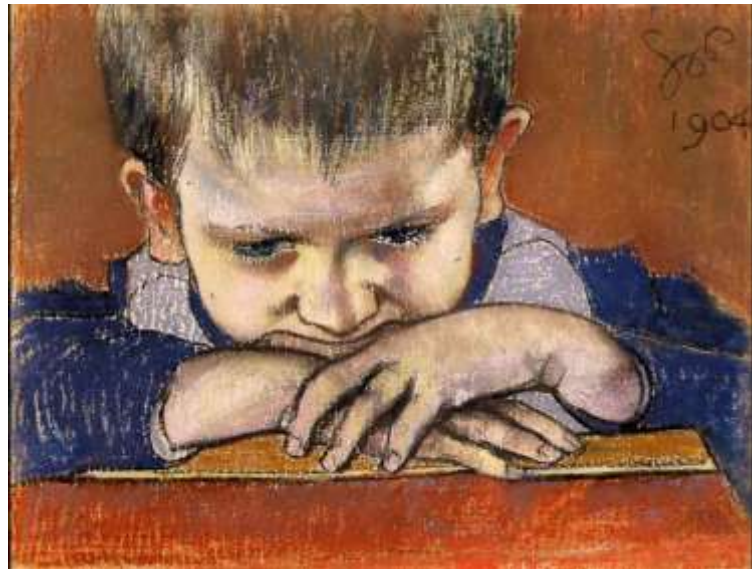
Ryc. 636. Paul Gauguin. Wizja po kazaniu, 73x92cm., 1888, Szkocka Galeria Narodowa, Edynburg



Ryc. 637. Paul Gauguin. Dzień Boga, 68x91cm., 1894, Instytut Sztuki, Chicago



Ryc. 638. Vincent van Gogh. Cyprys, 93,4x74cm., 1889, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 639. Stanisław Wyspiański. Mietek, 47x67cm., 1904, Muzeum Narodowe, Kraków



Ryc. 640. Egon Schiele. Czarnowłosa dziewczyna, 56x38cm., 1911, Muzeum Leopolda, Wiedeń



Ryc. 641. Alfons Mucha. Afisz, 1896, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej, Paryż



Ryc. 642. Edward Munch. Madonna, 90x71cm., 1895, Muzeum Sztuki, Hamburg



Ryc. 643. Henri Matisse. Taniec, 260x390cm., 1909, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork

Czystą już abstrakcję wykonywali artyści zafascynowani muzyką, tacy jak Ciurlionis (ryc. 644) i Kandinsky (ryc. 645). Ten ostatni uważał, że: „Artysta, który nie widzi celu nawet w artystycznym naśladowaniu zjawisk przyrody, jest twórcą, który chce i musi wyrażać swój wewnętrzny świat. Z zazdrością widzi, jak naturalnie i łatwo osiąga to muzyka, która jest dziś najmniejszym materiałem ze wszystkich sztuk. Widać, że zwraca się do niej i próbuje znaleźć ten sam środek w swojej własnej sztuce. Tu zaczynają się współczesne poszukiwania w dziedzinie rytmu i matematycznej, abstrakcyjnej konstrukcji; Stąd jasne jest, że obecnie tak cenione jest powtarzanie tonu barwnego, sposób nadawania barwie elementu ruchu itp.”<sup>88</sup> Wszystkie te działania zrywały z wcześniejszym, mechanicznym rozumieniem świata, zmierzając do jego organicznego, holistycznego pojmowania, nie w formie martwego, ale jako żywego organizmu. Żywy organizm nie jest, jak martwa maszyna, pozbawiony duszy. On ją posiada, a rolę artysty jest tę duszę wyrazić.

---

<sup>88</sup> Wassily Kandinsky. O duchowości w sztuce, (online) <https://web.archive.org/web/20081012045108/http://graphic.org.ru/kandinskij.html#2> (pobrane 15.04.2024)





Ryc. 644. Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. Stworzenie świata, 1906



Ryc. 645. Wassily Kandinsky. Impresja III (Koncert),  
78,5x100,5cm., 1911, Galeria Miejska, Monachium

Secesja do niedawna była traktowana przede wszystkim jako sztuka użytkowa. W Paryżu wejścia do zbudowanego na przełomie wieku metra, nabrały w płynnym żeliwie formę tajemniczych wejść, wprowadzających mieszkańców w sferę świata podziemnego (ryc. 646). Płynne, secesyjne linie, zmienione w płynną materię łączącego się ze światłem szkła, doskonale nadawały się do tworzenia płynnych i świetlistych form szklanych naczyń (ryc. 647, 648). Emil Gallé, twórca warstwowego, zdobionego motywami roślinnymi szkła, umieścił nad wejściem do swojej szkoły w Nancy, takie motto: „Nasze korzenie tkwią w głębi lasów, wśród mchów, wokół źródeł”. Przez te szkło przetrza świat przyrody widziany jako wyraz mistycznego piękna świata roślinnego. Światło i zawarta w świetle przenikającym przez szkło tajemnica przejerności i przenikliwości spowodowała na przełomie wieków odrodzenie witraży (ryc. 649). Do dzisiaj w europejskich miastach wyróżniają się bogatą dekoracją i witrażowymi oknami budynki, które powstały w tym okresie. Architektura otrzymała organiczną powłokę, wskazującą na mistyczne przeżycia mieszkających w takich domach ludzi. Przykładem może służyć architektura Barcelony stworzona przez Antoniego Gaudiego. Organiczność architektury traktował on głębiej, starał się oprzeć ją na organicznej tektonice i strukturalizacji elementów budowlanych. Również proces tworzenia dekoracji traktował w sposób organiczny. Wykorzystywał inwencję robotników układających mozaiki, włączając ich działanie w proces tworzenia dekoracji. Z równą swobodą mógł dzięki temu projektować zarówno budynki, jak ogrody (ryc. 650).

Modelowym wzorem architektury secesyjnej był pawilon wiedeńskiej Secesji z kopułą utworzoną przez sploty roślinne (ryc. 651). Jednak najważniejsze dokonania secesji dotyczyły budowy domu rodzinnego. Wcześniej, poza miejskimi kamienicami, ludność uboga obywatela się bez wygod, a bogatsi mieszkali w domach wraz ze służbą. Teraz dom z ogrodem stanowił zamkniętą rodzinną jednostkę, w której przestrzeń została funkcjonalnie podzielona na część dzienną i nocną. Część dzienną połączono z ogrodem i podzielono na miejsce spożywania i przygotowania posiłków, miejsce pracy i miejsce wypoczynku. To również podzieliło czas spędzany w domu na okresy powiązane ze stosownymi aktywnościami. W planie domu przyjęto kształt motyla, otaczającego skrzydłami podjazd i rozwijającego skrzydła na otaczający dom ogród (ryc. 652, 653). Zerwanie z ortogonalnym podziałem przestrzeni spowodowało również zmiany w projektowaniu miast. Powstały miasta liniowe oparte na warstwicach, zaproponowane w 1886 roku przez Artura Sorję y Mata i miasta koncentryczne, zaproponowane w 1898 roku przez Ebenezera Howarda. Wreszcie w 1901 roku Tony Garnier zaproponował miasto przemysłowe, z jego podziałem funkcjonalnym na trzy części, w którym przestrzeń pokrywała się z czasem ich użytkowania, kiedy doba została podzielona na trzy równe części liczące 8 godzin. Część mieszkalna została przeznaczona do snu, część przemysłowa była przeznaczona do pracy. Pozostała część została przeznaczona dla uprawiania sportu, rozrywki i życia społecznego.

Secesja jako styl jednolity, obejmujący zarówno sztuki piękne, jak sztuki użytkowe, zdominowała ikonosferę europejskich miast na wiele lat. Stała się naturalnym wrogiem racjonalnej awangardy, która powróciła do matematycznego i geometrycznego podziału przestrzeni. Fascynacja wschodem, z jego mistycyzmem i tradycyjną filozofią przyrody, była również przez modernistyczną awangardę uznawana za nieracjonalne przesady. Dlatego wybitni artyści tego okresu byli określani mianem postimpresjonizmu, a secesję ograniczano do sztuki użytkowej i wiązano ze złym, mieszczańskim gustem. Dopiero doświadczenia dwóch światowych wojen z ich racjonalną technologią zabijania spowodowały, że w połowie XX wieku powrócono do wzorów japońskiej

sztuki, do mistycyzmu, do kaligraficznej abstrakcji gestu i emocji wyrażanych poprzez sztukę, a w rezultacie doceniono wartości sztuki secesyjnej.



Ryc. 646. Hector Guimard. Paryskie metro. 1900-1902



Ryc. 647. Emile Gallé. Wazon. 36,8cm., 1900, Muzeum Waltersa, Baltimore



Ryc. 648. Louis Comfort Tiffany. Wazon, 1899, Muzeum Chryslera, Norfolk



Ryc. 649. Józef Mehoffer. Męczennicy: św. Sebastian i św. Mauritius, 1898, Katedra we Fryburgu



Ryc. 650. Antoni Gaudí. Park Güell, 1906, Barcelona (fot. J. Rylke)



Ryc. 651. Joseph Maria Olbrich. Pawilon Secesji, 1898, Wiedeń (fot. J. Rylke)



Ryc. 652. Edward Schroeder Prior. The Barn (Stodoła), 1896, Exmouth



Ryc. 653. Rozkład „Stodoły” Edwarda Schroedera Priora (ryc. J. Rylke)

### Kubizm

Podczas, gdy impresjoniści badali granice odwzorowania świata rzeczywistego, symboliści badali jego mistyczne wnętrza, a zwolennicy secesji poszukiwali prawd naturalnych, do świata sztuki ponownie wkroczyli racjonalisci. Zapragnęli pokazać nie taki świat, jaki widzimy, ale taki, jaki jest w rzeczywistości zbudowany. Podczas, gdy secesja posługiwała się płynną, przenoszącą emocje linią, ci artyści starali się ograniczyć swój subiektywizm poprzez geometryzację i racjonalizację w odwzorowywaniu widzianego świata. Pierwszym, który próbował w ten sposób uporządkować przestrzeń był Paul Cézanne. Wykonał on w latach 1874-1906 dwanaście obrazów przedstawiających

kąpiące się kobiety. W tych obrazach starał się w podobny sposób ująć ludzi, rośliny, ziemię, wodę i niebo, żeby pokazać ich jedność i podobną materię, z której rzeczy widzialne są stworzone. Chciał pokazać świat jako mistyczny mechanizm, w którym wszystko jest równie ważne i potrzebne, a co więcej udowodnić, że taki świat można ukazać w sztuce. Ryciny 654 i 655 pokazują drogę, przez którą ten artysta przeszedł, żeby to osiągnąć. Jego następcy, w racjonalnych wysiłkach pokazania świata, skupili się na poszczególnych zagadnieniach formalnych, przyjmując dla swoich poszukiwań różne nazwy. Także w tym wypadku impuls do nowego spojrzenia na przestrzeń trójwymiarową przyszedł z zewnątrz. Kolonialne państwa europejskie mocno weszły w tym czasie do Afryki i podporządkowały sobie zamieszkujące ją narody. W Afryce zetknęli się z lokalną sztuką która, poprzez geometryzację, niezwykle efektywnie porządkowała obraz rzeczywistości. Co więcej, ta geometryzacja nie powodowała osłabienia wyrazu emocjonalnego tak przekształconych wzorów, ale poprzez zastosowane układy rytmiczne, ten wyraz wzmagała (ryc. 656, 657). Takie aktywne spojrzenie artysty, który przy pomocy rytmu porządkował otaczającą go rzeczywistość pozwoliło na geometryzację nawet tak organicznej formy, jaką jest ludzkie ciało (ryc. 658). Wykorzystując doświadczenia rzeźby afrykańskiej kubiści, którzy reprezentowali najbardziej popularny styl mechanistycznego widzenia świata i od nich wziętem nazwę rozdziału, skupili się na racjonalnym przedstawieniu przestrzeni trójwymiarowej w płaszczyźnie obrazu. Starali się uporządkować przestrzeń, redukując ją do brył geometrycznych, a następnie rzutowali te bryły na płaszczyznę obrazu. Równocześnie starali się ograniczyć kolory do zawężonej gamy szarości i brązów. W ten sposób otrzymywali płaski obraz, którego mistyczny wyraz był ukryty w przenikaniu się skompresowanych brył. Przedstawiana struktura robiła wrażenie przenikania wzrokiem przez świat materialny i rzutowania go na płaszczyznę obrazu (ryc. 659, 660). Wejście sztuki w świat geometrii powodowało dalsze konsekwencje. Kazimierz Malewicz uznał, że można świat geometrii zamknąć w jednej docelowej formie – czarnego kwadratu umieszczonego na białym tle. Kształt kwadratu jako forma w mistyczny sposób doskonała, może wzbudzać emocje i stanowić zaczyn do powstawania kolejnych, związanych z tym kwadratem form. Od dominacji tej formy nad innymi formami w sztuce, które z niej wyprowadził, nazwał swoją koncepcję sztuki „suprematyzmem”. Widział ją jako zamknięcie ewolucji sztuki, ponieważ ten termin miał również inny sens: „Suprema to popiół z ciał spalonych na stosie, szczątki śmiertelne. Supremitas to najwyższy szczyt, chwała, ale również koniec, śmierć”<sup>89</sup> (ryc. 661). Odwrotnie niż Malewicz, do zagadnień formalnych podszedł Władysław Strzemiński. Dla niego wyrazista forma odwraca uwagę od mistycznej wartości obrazu. Obraz powinien rozptyływać się w oczach i odstaniać swoje, odarte z formy wnętrze. Jak pisał: „Rozmaitość natężenia formy w ten sposób dzieli obraz na części o charakterze odmiennym, na części sobie wzajemnie obce, na części, połączone jedynie wspólnością patosu dramatycznego (...) Tej koncepcji dualistycznej (...) musimy przeciwstawić koncepcję obrazu, jako rzeczy jednozgodnej i

---

<sup>89</sup> Artur Winiarski. Pomiędzy Bolszewizmem a mistycyzmem. Szkice na tle twórczości Kazimierza Malewicza, s. 226, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 221-230

organicznej. Koncepcja dualistyczna powinna być zastąpiona przez koncepcję uni-styczną. Nie wielkość sił, lecz obraz, tak organiczny, jak nią jest natura"<sup>90</sup>. Nazwał swoją koncepcję sztuki „unizmem” (ryc. 662). Geometryzacja obrazu rozszerzając się, nabierała kolejnych wymiarów. Futuryści, zafascynowani filmem i możliwością oglądania ruchu zapisanego w kolejnych, następujących po sobie klatkach taśmy filmowej, starali się oddać w sposób podobny, jak kubiści oddawali przestrzeń, kolejny z wymiarów, czyli ruch. Pragnęli wpisać w płaszczyznę obrazu nie tylko przestrzeń, ale także zapisany w formie rytmu ruch. Zrobić to w podobny sposób, jak pierwsi secesyjni abstrakcyjniści zapisali w abstrakcyjnych obrazach melodię. Ten ruch był nie tylko ideą. Miał w mistyczny sposób wyrażać rewolucję przemysłową, która w przededniu wojny osiągnęła najwyższy wyraz. Jak głosił ostatni punkt, napisanego przez poetę Filippo Tommaso Marinettiego i malarza Umberto Boccioniego, futurystycznego manifestu, który został opublikowany 22 lutego 1909 roku w Figaro: „Będziemy wyśpiewywać na cześć wielkich tłumów wzburzonych pracą, przyjemnością lub buntem, wielobarwnych i polifonicznych fal rewolucji w nowoczesnych miastach, arsenatów i fabryk wibrujących nocą pod gwałtownie rozświetlonym blaskiem elektrycznych księżyców, na cześć żarłocznych dworców, węzłów, które kopcą, fabryk zawieszonych pod chmurami na sznurkach dymów, mostów skaczących jak gimnastyk nad diabolicznym ostrzem rozświetlonych słońcem rzek, awanturniczych parowców wężących po horyzontach, żelaznych koni zaprzęgniętych do długich rur i na cześć szybowcowego lotu aeroplanów, których śmigło łopocze jak chorągiew i hałasuje jak oklaski rozentuzjasmowanego tłumu"<sup>91</sup> (ryc. 663). Widoczna jest w tym tekście fascynacja dokonaniem poprzez rozwój przemysłu rozwoju cywilizacyjnego i fascynacja szybkością zachodzących w Europie zmian, które przybrały mistyczny strój postępu. Kult widzenia świata na podobieństwo mechanizmu przekształciło się w kult maszyn. Ezra Pound, pisząc o estetyce maszyny, wysuwa z tej estetyki jako pierwszy wniosek: „Piękno maszyn (A. D. 1930) można odnaleźć przede wszystkim w tych ich częściach, gdzie skoncentrowana jest energia"<sup>92</sup>. Postać człowieka w ruchu, rozbita jak elementy maszyny na poszczególne elementy składowe, dopiero na obrazie tworzy zatrzymaną, poddaną syntezie całość (ryc. 664). Najważniejszym elementem, którym w tym procesie operujemy, jest rytm. On jest geometryczną, a równocześnie mistyczną gwarancją postępu, która popycha świat w objęcia cywilizacji.

W malarstwie przyjęto zasady stylu, w którym płynne linie zamykane są w formach geometrycznych. Rytm uważano za zasadę odpowiadającą za utrzymania elementów mistycznych i emocjonalnych w racjonalnym porządku, akceptowanym w cywilizowanym świecie. Ten styl został nazwany, od początkowych liter wystawy sztuki dekoracyjnej w Paryżu, stylem „art déco” (ryc. 665, 666). Powstał już po pierwszej światowej wojnie, kiedy rytm marszowy stał się drugą naturą mężczyźni, a rytm tańca był wyrazicielem awansu społecznego kobiet. Stał się stylem charakterystycznym dla

---

<sup>90</sup> Władysław Strzemiński. Unizm w malarstwie, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928, s. 10

<sup>91</sup> Filippo Tommaso Marinetti. Akt założycielski i manifest futuryzmu, Serwis Humanistyczny Hamlet (online) <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (pobrane 8.07.2024)

<sup>92</sup> Ezra Pound. Sztuka maszyny i inne pisma, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 85

powstającej po zaborach Polski. Popularne w tym czasie stały się drzeworyty wzdłużne, w których równoległe cięcia nasycaly rytmem ich powierzchnię, a równocześnie stanowiły nawiązanie do tradycji drzeworytu ludowego (ryc. 667). Rytm określał także płaszczyzny cięcia w rzeźbie i płaskorzeźbie (ryc. 668, 669). Według niego budowano formę monet i oficjalnych godeł (ryc. 670), a nawet przedmiotów codziennego użytku. W inteligenckich domach zawisły, wzorowane na ludowych makatach, kilimy projektowane przez wybitnych projektantów (ryc. 671). Charakterystyczne dla polskiego stylu art déco połączenie wzorów sztuki ludowej z kubistyczną analizą przestrzenną tworzyło mistyczny most łączący przeszłość z teraźniejszością i tradycję z nowoczesnością. Odpowiadało to nacjonalistycznej koncepcji budowy narodu na substracie krwi i ziemi (Blut und Boden), czyli przechowaniu lokalnych tradycji w społeczności wiejskiej. Oprócz rytmu jako emocjonalnego wyrazu kubizmu, związanego w mistyczny sposób z rytмами rządzącymi ludzkim organizmem, przedmioty użytkowe odwoływały się do geometrii, która rządzi naszym środowiskiem. Ortogonalny układ ulic, kostki domów, prostopadłościowe wnętrza i wypełniające go meble, wymagają w konsekwencji, podobną konstrukcję także pozostałych elementów wyposażenia wnętrz (ryc. 672, 673). Charakterystyczne dla tego okresu są kryształowe jako eleganckie uzupełnienie zastawy stołowej. Budowa Gdyni i Centralnego Ośrodka Przemysłowego spowodowała, że w Polsce powstała czytelna architektura, w której zarówno na zewnątrz, jak we wnętrzu, rytm określa porządek i ład wszystkich elementów budowli (ryc. 674). Rytm i czysty kolor zagościły także w sztuce ogrodowej. Mocna ultramaryna, barwnik wprowadzony jako pierwszy barwnik syntetyczny oraz kaktusy z ich strukturalnym pokrojem, to charakterystyczne cechy ogrodu zbudowanego przez Jacques Majorelle w Marrakeszu. Jego atrakcyjny wygląd skłonił projektanta mody Yvesa Saint Laurenta do zakupu tej rezydencji. Po śmierci projektanta, stworzono w 2017 roku w tej rezydencji muzeum mody (ryc. 675).



Ryc. 654. Paul Cézanne. Kąpiące się, 38x46cm., 1874, Muzeum Sztuki Metropolitan, Nowy Jork



Ryc. 655. Paul Cézanne. Kąpiące się, 208x249cm., 1906, Muzeum Sztuki, Filadelfia





Ryc. 656. Wystawa współczesnej rzeźby z Mozambiku, Madera (fot. J. Rylke)



Ryc. 657. Maska, Liberia, 31,5cm.



Ryc. 658. Pablo Picasso. Panny z Awinionu, 244x234cm., 1907, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 659. Jean Metzinger. Kobieta z koniem, 162x130,5cm., 1911, Galeria Narodowa, Kopenhaga



Ryc. 660. Juan Gris. Portret Picassa, 93,3x74,4cm., 1912, Instytut Sztuki, Chicago



Ryc. 661. Kazimierz Malewicz. Czarny kwadrat na białym tle, 79,5x79,5cm., 1915, Galeria Trietiakowska, Moskwa



Ryc. 662. Władysław Strzemiński. Kompozycja unistyczna 6, 64x64cm., Muzeum Sztuki, Łódź



Ryc. 663. Umberto Boccioni. Wschodzące miasto, 200x301cm., 1910, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 664. Marcel Duchamp. Akt schodzący po schodach, 57x35cm., 1912, Muzeum Sztuki, Filadelfia



Ryc. 665. Tamara Łempicka. Cztery akty, 1925



Ryc. 666. Zofia Stryjeńska. Żebraczka, 77x57cm., 1937, Muzeum Narodowe, Szczecin



Ryc. 667. Władysław Skoczylas. Klasztor i kobieta, 18,5x15cm., 1936



Ryc. 668. Constantin Brâncuși. Wnętrze pracowni, 1920, Paryż (fot. Edward Steichen)



Ryc. 669. Jan Szczepkowski. Kapliczka Bożego Narodzenia, 116x114 cm., 1925, Muzeum Narodowe, Warszawa



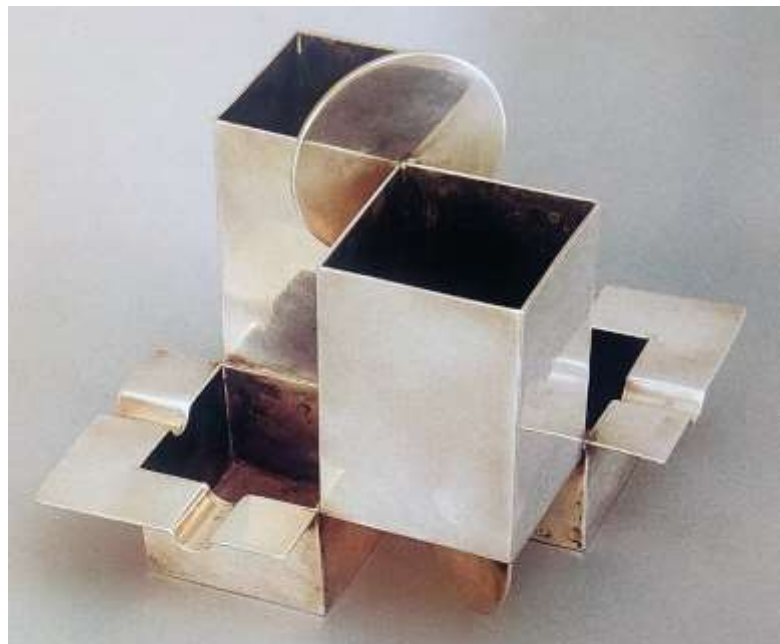
Ryc. 670. Julian Puterman-Sadłowski. Herb Polski na fasadzie poczty, 1934, Warszawa



Ryc. 671. Zofia Stryjeńska. Kilim, 208x148cm., 1937, Gliniany



Ryc. 672. Eileen Gray. Parawan, 1923, Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn



Ryc. 673. Julia Keilowa. Papierośnica, 1930



Ryc. 674. Jan Bitny-Szlachta. Budynek i wnętrze dyrekcji Huty, 1937, Stalowa Wola



Ryc. 675. Jacques Majorelle. Ogród i Muzeum Yvesa Saint Laurenta, 1931, Marrakesz (fot. J. Rylke)

### Abstrakcjonizm

Abstrakcyjne obrazy istniały już wcześniej, inspirowane przede wszystkim muzyką, ale dopiero holenderska grupa de Stijl, uczyniła je osiłą swojej sztuki. Członkowie tej grupy uznali, że kubizm, jak pisał Piet Mondrian: „nie zaakceptował konsekwencji logicznych własnych odkryć, nie rozwijał abstrakcji w kierunku ostatecznego celu, wyrażenia czystej rzeczywistości”<sup>93</sup>. Nie była to materialna rzeczywistość, ale rzeczywistość idealna, mistyczna. Przywódca grupy, Theo van Doesburg uważał, że: „czysta sztuka pochodzi z ducha, a nie z otaczającego nas świata”<sup>94</sup>. W 1916 roku założył grupę: „świadomi abstrakcjonści” i w 1918 roku, jako organ grupy, pismo „de Stijl”. W tym piśmie zamieścił, we współpracy z Piet Mondrianem: „Manifest I De Stijl”. W manifestie, po zakończeniu pierwszej światowej wojny obaj artyści napisali, że: „dzisiaj artyści biorą udział

<sup>93</sup> Paul Overy. De Stijl, WAiF, Warszawa 1979, s. 29

<sup>94</sup> Michael White. „Theo van Doesburg: przeciw-życie”, w: Gladys Fabre i Doris Wintgens Hötte (red.), Van Doesburg i międzynarodowa awangarda. Konstruowanie nowego świata, Tate Publishing, Londyn 2009, s. 68-75.

w wojnie światowej w sferze duchowej"<sup>95</sup>. Dwa lata później, w manifestie neoplastycyzmu, bo tak nazwali uprawianą przez siebie sztukę, napisali dużymi literami hasło, że: „forma będzie miała bezpośrednie znaczenie duchowe”<sup>96</sup>. Uprawiający neoplastycyzm artyści uznali, że odwracając się od kopiowania rzeczywistości, odchodzą w swojej sztuce od sfery materialnej, do sfery duchowej. W tej sferze można się opierać tylko na podstawowych, matematycznych aksjomatach. Tymi aksjomatami będzie pionowa i pozioma linia, kąt prosty, pionowa i pozioma płaszczyzna, podstawowe barwy: biel, czerń, błękit, czerwień i żółć (ryc. 676, 677). Takie purystyczne podejście zostało szybko podchwyczone i stało się ideą stosowaną również w rzeźbie (ryc. 678). Podobnie było w sztukach użytkowych. Już w 1908 roku Adolf Loos pisał, że: „rozwój kultury idzie w parze z eliminacją ornamentu z obiektów użytkowych”<sup>97</sup>. Gerrit Rietveld w 1923 roku zaprojektował, według zasad neoplastycyzmu, willę w Utrechcie (ryc. 679). Oparcie się na matematycznych aksjomatach w naturalny sposób skierowało uwagę abstrakcjonistów na funkcjonalizm, który odwoływał się do analizy wartości, antropometrii, wreszcie do ergonomii – do teorii przyjmujących za społeczną podstawę człowieka zredukowanego do podstawowych potrzeb. Theo van Doesburg pisał: „Maszyna jest par excellence zjawiskiem dyscypliny duchowej (...) nowa duchowa emocjonalność artystyczna XX wieku dostrzega nie tylko piękno maszyny, lecz także uświadamia sobie jej nieograniczone możliwości wyrazowe dla sztuki”<sup>98</sup>. Naturalnie funkcjonalność, jaką reprezentują maszyny wymagała kompromisów. Fotel miał służyć wyłącznie do siedzenia (ryc. 680), a dom miał być maszyną do mieszkania (ryc. 681). Maszyną zdrową i funkcjonalną, ale dostosowaną do fizycznych, a nie estetycznych, psychicznych czy społecznych wymagań użytkowników takiej maszyny. W Marsylii mieszkałem w takiej maszynie do mieszkania stworzonej przez Le Corbusiera o nazwie „jednostka marsylska”. Była to wymyślona od podstaw przestrzeń przeznaczona do ukształtowania nowego człowieka (ryc. 682).

Podstawowym dokumentem, według którego powstawała zabudowa w miastach europejskich, była Karta Ateńska, opracowana w 1933 roku przez stowarzyszenie architektów. Jej wytyczne brzmiały w punkcie 67: „W żadnym wypadku kult malowniczności i historii nie powinien stać na pierwszym miejscu przed zdrowotnością mieszkań, od której zależy ściśle dobre samopoczucie i zdrowie moralne jednostki”. Wydawałoby się, że w takiej czystej funkcjonalności brak elementów mistycznych. Jednak były one. Koncentrowały się na kulcie słońca jako panaceum na wszystkie choroby. Punkt 12 Karty Ateńskiej głosił: „Słońce, które kieruje rozwojem wszystkich stworzeń powinno zajrzeć do wnętrza każdego mieszkania i rozsypać tam swoje promienie, bez których życie gaśnie”. Punkt 26 tej karty głosił: „Słońce jest panem życia”<sup>99</sup>. Ten kult słońca powodował, że nie tylko konstrukcja mieszkań, ale także osiedli były podporządkowane „linijce słońca”, które miało docierać wszędzie. W tym celu najlepsze wydawały się

---

<sup>95</sup> Jean Cassou. *Panorama des arts plastiques contemporaine*, Gallimard, Paris 1960, s. 512, 513

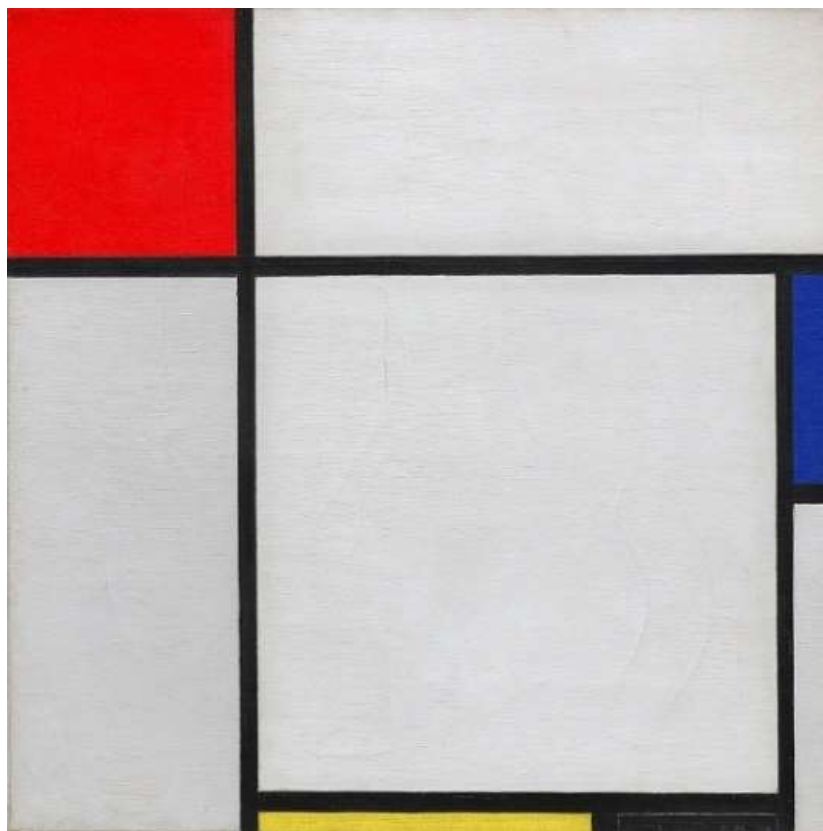
<sup>96</sup> *ibidem*, s. 514

<sup>97</sup> Paul Overy, *op. cit.*, s. 18

<sup>98</sup> *ibidem*, s. 32

<sup>99</sup> Grupa CIAM-Francja. *Karta Ateńska*, Koło Naukowe Wyd. Arch. Wnętrz, Warszawa 1956

wysokie bloki (ryc. 683, 684). Także XX wieczna geomancja w podstawowym podręczniku do projektowania<sup>100</sup> opierała się na relacji pomieszczeń do słońca (ryc. 685).



Ryc. 676. Piet Mondrian. Kompozycja, 45x45cm., 1929, Muzeum Guggenheima, Nowy Jork



Ryc. 677. Theo van Doesburg. Kontra konstrukcja, 57x57cm., 1922, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 678. Katarzyna Kobro. Kompozycja przestrzenna, 40x64x40cm., 1929, Muzeum Sztuki, Łódź

<sup>100</sup> Ernst Neufert. Podręcznik projektowania architektoniczno-budowlanego, Arkady, Warszawa 2022

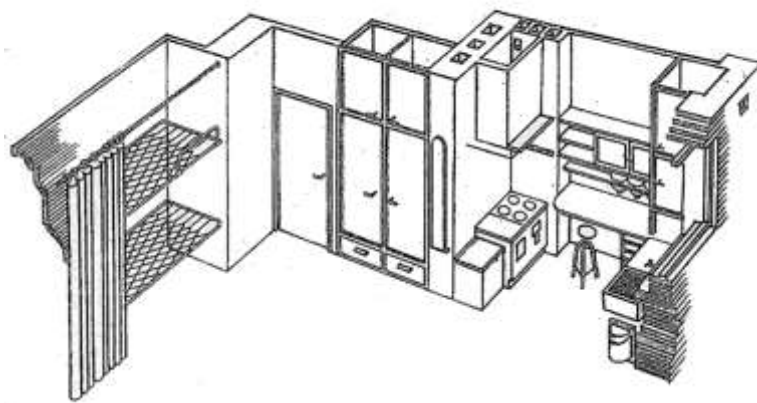




Ryc. 679. Gerrit Rietveld. Willa Truus Schröder-Schröder, 1924, Utrecht



Ryc. 680. Marcel Breuer. Fotel Vassily, 1925



Ryc. 681. Barbara i Stanisław Brukalscy. Projekt mieszkania, 1927, WSM, Warszawa



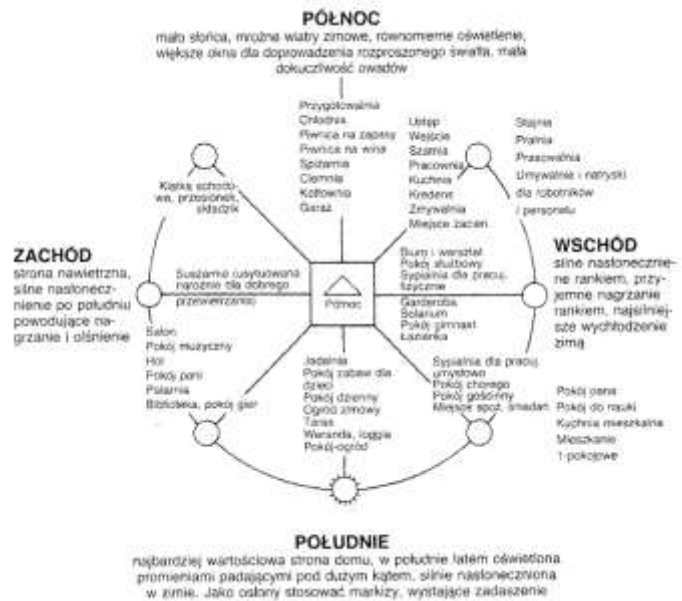
Ryc. 682. Le Corbusier. Pokój hotelowy, 1953, Marsylia (fot. J. Rylke)



Ryc. 683. Le Corbusier. Projekt miasta współczesnego, 1922, Fundacja Le Corbusier, Paryż



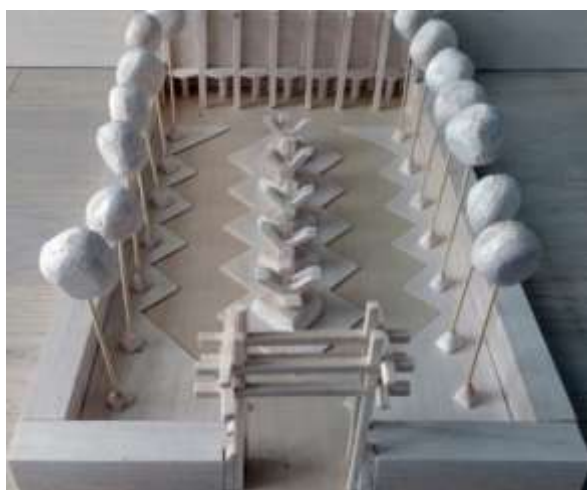
Ryc. 684. Jan Rylke. Walka bloku z kamienicą, 100x81 cm., 2006



Ryc. 685. Ernst Neufert. Rozkład pomieszczeń

W sztuce ogrodowej podstawą kompozycji był geometryczny podział przestrzeni i rytm jako element prowadzący wzrok w kierunku zamknięcia kompozycji (ryc. 686, 687). Funkcjonalizm został znacznie rozbudowany i obejmował, obok architektury, wszystkie strefy środowiska życia. Miasto funkcjonalne składało się z czterech części. Trzy jego strefy, to: strefa mieszkalna, strefa wypoczynkowa i strefa pracy. Czwartą strefą, łączącą te strefy, była strefa komunikacji. Mieszkanie składało się też z czterech części funkcjonalnych: strefy przygotowania i konsumpcji posiłków, strefy snu, strefy wypoczynkowej i strefy higieny. Ogrody miejskie, nazywane wielofunkcyjnymi ogrodami wypoczynku i rekreacji, były też dzielone na wyodrębnione strefy realizujące określoną funkcję. Funkcjonalizm, chociaż odcinał się od komponentu mistycznego, to naturalnie go zawierał. Widział świat jako mechanizm o charakterze fizycznym i żyjącego w nim człowieka jako element tego mechanizmu. Stąd także środowisko życia człowieka powinno przyjąć mechaniczną postać. Organizmy żywe nie były traktowane jako samodzielne byty, tylko jako materiały, z których był zbudowany ogólny mechanizm świata, funkcjonujący na podobieństwo bytu absolutnego. Stąd człowiek jako część tego mechanizmu, miał spełniać przypisane mu funkcje. Funkcji nie można łączyć, dlatego, tak czas, jak przestrzeń, powinny podlegać podziałowi funkcjonalno-przestrzennemu. Kiedy maszyna nie działa, to może stać (sen), lub być remontowana (rekreacja). Porównanie człowieka do maszyny, a jego życie, do funkcjonowania, ma charakter mistyczny. Już na początku funkcjonalizmu podważył jego sens w sztuce Marcel Duchamp. Uznał, że w świetle funkcjonalizmu, najdoskonalszym dziełem sztuki jest artefakt doskonale spełniający funkcję, do spełniania której został przeznaczony. Wybrał kilka przedmiotów o takim charakterze i uznał je za doskonałe dzieła sztuki (ryc. 688). Pokazując je na wystawach dzieł sztuki zauważył, że ich sens jako dzieła sztuki jest określony przez kontekst, w jakim się znajdują. Jeżeli nie wykorzystujemy

pierwotnych funkcji takiego artefaktu, możemy mu nadać funkcję dzieła sztuki<sup>101</sup>. Jeszcze mocniej wydobył znaczenie kontekstu w dziele sztuki Jan Świdziński, pisząc: „Donald Judd powiedział „Jeżeli artysta nazwie coś sztuką, to jest to sztuką”. Powtórzyli to za nim jeszcze inni. Od minimal artu i konceptualizmu taki pogląd stał się oczywisty”<sup>102</sup>. Zawarty w takiej artystycznej postawie wątek mistyczny polega na tym, że artyście przypisuje się w takich działaniach równą bogom moc kreacyjną. W książce o drzewie życia znalazłem porównanie suszarki Duchampa z buddyjskim drzewem życia<sup>103</sup> (ryc. 689). Wprowadzenie przedmiotów z życia codziennego w obręb sztuki tworzy z nich przedmioty odświętne, które mogą być porównywane z obiektami sakralnymi. Ich rola przestaje mieć praktyczne znaczenie, a ich funkcjonalność staje się tajemnicą związaną z pierwotnym użytkowaniem. Normalny przedmiot staje się przedmiotem metafizycznym, nie tylko jeżeli zmienimy jego funkcję, także jeżeli zmienimy jego skalę i materiał z jakiego jest zrobiony. Dom ze szkła i sięgający chmur, staje się pomnikiem sztuki abstrakcyjnej. Jeżeli jeszcze odbija się w nim niebo i odrywa ogromną bryłę takiego wieżowca od ziemi, to staje się symbolem mistycznej nowoczesności (ryc. 690). Naturalnie geometria jako element porządkujący materię sztuki i funkcjonalizm, jako element nadający sztuce sens, po wykonaniu swoich zadań zostały w abstrakcji porzucone. Wspomniana moc kreacyjna artysty skłoniła twórców do porzucenia geometrii i powoływania bliższych życiu abstrakcyjnych form organicznych, które na obrazach toczyły surrealistyczną egzystencję. Proces powstawania takich dzieł polegał na wydobywaniu z podświadomości takich, spontanicznie pojawiających się, form i pokazywanie ich w dziełach (ryc. 691). Następnym etapem było powoływania takich form do mechanicznego życia. Tu artyści poczuli się inżynierami mechanicznego świata. Aleksander Calder tworzył mobile, które poruszały się pod wpływem ruchu powietrza w ich otoczeniu (ryc. 692). Jean Tinguely tworzył mechanizmy poruszające się na kształt mechanicznych robotów (ryc. 693). Abstrakcjonizm zmienił się w kreacjonizm. Nawet fotografowie starali się wydobyć ze skalnej materii organiczne, wskazujące na witalność, formy (ryc. 694).



Ryc. 686. Jan Rylke. Ogród modernistyczny, 10x30x50cm, 2018

<sup>101</sup> Dietmar Elger. Dadaizm, Taschen/TMC Art., Köln 2005, s. 80

<sup>102</sup> Jan Świdziński. Sztuka i jej kontekst, MCSW Elektrownia, Radom 2009, s. 15

<sup>103</sup> Roger Cook. The tree of life, Thames and Hudson, London 1992, ryc. 55



Ryc. 687. Gabriel Guevrekian, Ogród wody i światła, 1925



Ryc. 688. Marcel Duchamp. Suszarka do butelek, 59x37cm., 1914, Instytut Sztuki, Chicago



Ryc. 689. Buddyjskie drzewo życia, Chiny

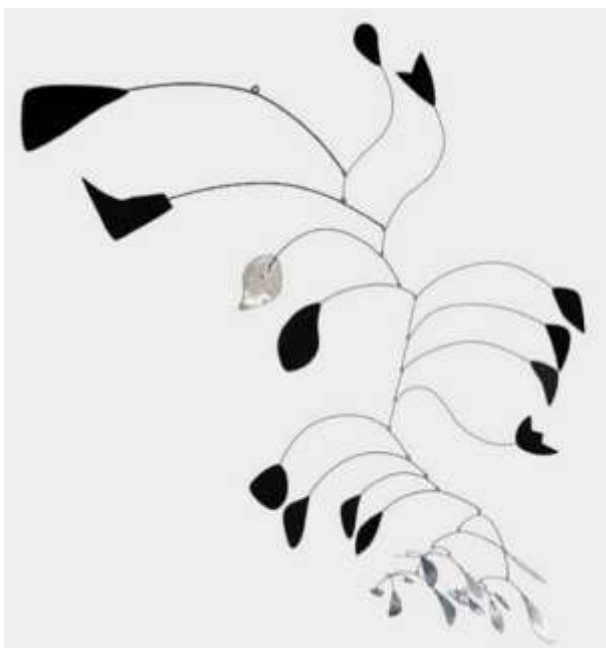
Ryc. 690. William van Alen. Budynek Chryslera w Nowym Jorku, 318m., 1930 (fot. Carol M. Highsmith)



Ryc. 691. Jan Rylke. Tatuaz bielski III, 60x100cm., 1973



Ryc. 692. Jean Arp, Trzy nieprzyjemne przedmioty na twarzy, 19x37x29,5cm., 1930, Muzeum Jorn, Silkeborg.



Ryc. 693. Aleksander Calder.  
Łuk płatków, 1941, Muzeum  
Guggenheima, Nowy Jork



Ryc. 694. Jean Tinguely. Heureka,  
1964, Zürichhorn



Ryc. 695. Ansel Adams. Dolina Śmierci, 23,9x19cm., 1948, Muzeum Ludwig, Kolonia

Istotniejsza zmiana w sztuce abstrakcyjnej nastąpiła po II wojnie i po okupacji Japonii przez amerykańskich żołnierzy. Artyści, którzy znajdowali się w szeregach armii, zetknęli się z japońską kaligrafią i pokrewną kaligrafii japońską sztuką, w której emocję można było wyrazić poprzez aktywny sposób położenia farby. Grunt do tej sztuki przygotował w Ameryce Mark Tobey, który wcześniej zainspirował się chińską kaligrafią (ryc. 696). W takich warunkach ukształtował się po drugiej wojnie światowej ekspresyjny abstrakcjonizm. Nawiązywał on do pierwotnego europejskiego abstrakcjonizmu opartego na wątkach muzycznych. Istotną cechą nowej abstrakcji był sposób położenia farby, który zachowywał i podkreślał ruch pędzla nakładającego farbę na malarskie podobrazie. Najbardziej znany z amerykańskich malarzy, Jackson Pollock, wykorzystywał do przekazywania emocji nie tylko trzymany w ręku pędzel, ale także swoje ciało. Poruszał się nad obrazem pryskając farbę na płótno (ryc. 697). Yves Klein używał do tego modelek, których ciało, pomalowane błękitną farbą odciskał na płótnie. Francuska artystka Fabienne Verdier, która wiele lat spędziła w Chinach, wykorzystywała w tym celu gigantyczny pędzel, który też angażował w tworzenie obrazu całe ciało zespolone z pędzlem (ryc. 698). Emocjonalne gesty przy kładzeniu farby były w tym okresie bardzo popularne. Obrazy, w których gest położenia farby wyrażał stan duszy, pokazałem na swoim dyplomie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tu przedstawiam obraz pokazujące emocje wywołane moim udziałem (ucieczką) w starciach z milicją w marcu 1968 roku (ryc. 699).

Spontaniczne malarstwo w naturalny sposób zwróciło uwagę na zmysł estetyczny naszych starszych braci, którzy występują pod postacią naczelnych. W 2019 roku, w londyńskiej Galerii Mayor, zorganizowano wystawę: „Szympan Congo: Narodziny sztuki”, na której pokazano dorobek najbardziej znanego artysty spośród naczelnych. Większość jego prac ma formę wachlarza, ponieważ jest to gest, jaki wykonują naczelne podczas rozkładania liści w celu założenia gniazda (ryc. 700). Świadczy to o ogólnym zmyśle estetycznym u naczelnych, który funkcjonuje w podejściu do operowania artefaktami w ich otoczeniu.

Płynne, prowadzone w naturalny, organiczny sposób dłonie, kształtowały też w tym okresie rzeźbę (ryc. 701). Emocje związane z prowadzeniem linii energetycznych, podobnie jak to było z recepcją grafiki japońskiej w secesji, spowodowało nowe spojrzenie na architekturę, architekturę krajobrazu i design. W architekturze i designie Alvaro Siza płynne linie zastosował już w 1930 roku (ryc. 702, 703), ale powszechną akceptację zyskał ten model ekspresji dopiero po wojnie. Roberto Burle Marx, brazylijski architekt krajobrazu wprowadził takie linie do systemu zieleni nowej brazylijskiej stolicy i powiązał je z bujną zwrotnikową roślinnością (ryc. 704). Lepiej takie linie oddawały ideę kształtowania przyrody opartą na jej wewnętrznej sile, którą tylko należało rozwijać na powierzchni ziemi i wiązać z towarzyszącą jej architekturą organiczną. Energetyczne linie dobrze oddawały także doświadczenia zdobyte w trakcie drugiej światowej wojny, która nie była już, jak pierwsza wojna, oparta na zmaganiach pozycyjnych. Była wojną manewrową i płynną. Te doświadczenia, powiązane z dynamiczną odbudową powojennego świata, wymagały wprowadzenia do dzieła pierwiastka energetycznego, który ożywi dzieło i uczyni je zgodnym z dynamiczną, powojenną odbudową państw. Design otrzymał nowy, plastyczny materiał o barwnej masie. Wykorzystano ten materiał do produkcji mebli o jednolitym, zwartym, energetycznym kształcie

(ryc. 705). We wzornictwie przemysłowym, na płynne linie produktów wpłynęły aerodynamiczne badania nad wojskowymi samolotami i raketami, związane z przepływem wokół nich powietrza. Przeniesiono je przede wszystkim na pojazdy lądowe, tworząc opływowe kształty karoserii samochodowych (ryc. 706). Płynność i elastyczność stały się ideałami określającymi nowoczesność i postęp. Ten postęp nie kojarzył się już z mistycyzmem, określonym przez świat mechanistyczny, ale z mistycyzmem świata organicznego, związanego z przestrzenią i holistycznym ujęciem świata opartego na budowie atomu.

Bezpośredni kontakt artysty z materią malarską, podobnie jak związki z kulturą Dalekiego Wschodu i doświadczenia związane z brutalnością wojny zaowocowały nie tylko egzystencjalizmem w podejściu do sensu życia, ale także zwróceniem uwagi na powierzchnię wykonywanych dzieł. Taki związek można zobaczyć na pejzażu Rajmunda Ziemskiego (ryc. 707) i na pejzażu Piotra Potworowskiego (ryc. 708). Materia malarska jako element angażujący zmysły, stała się podstawowym elementem w twórczości wielu artystów tego okresu, przykładem twórczość hiszpańskiego, a właściwie katalońskiego artysty, Antoniego Tàpiesa (ryc. 709). Często, poza farbą, powierzchnię obrazu wypełniały, przymocowane do jego powierzchni, pozostawione w naturalnych barwach materiały (ryc. 710). Była to wyraźna zmiana. Malarze, tworzący w okresie poprzedzającym styl abstrakcyjny w sztuce, wykonywali dzieła, które wyglądały jak szyba, spoza której przegląda się świat widzialny. Ta szyba mogła, zgodnie z życzeniem artysty ten świat widzialny przekształcać, ale ten widzialny świat był nadal podmiotem sztuki. Sztuka abstrakcyjna opierała się na budowie nowego świata, który miał zastąpić świat widzialny, łatwiejszy do odwzorowania poprzez takie media jak fotografia lub film. Ale ten świat stał się na obrazach również symboliczny, jak poprzednio, tworzył szybę, za którą przenikały się abstrakcyjne formy. Dlatego artyści zwrócili uwagę na obraz jako na artefakt, który ma własną powierzchnię o indywidualnej strukturze, fakturze i barwie. Powstały liczne próby stworzenia obrazu, który byłby nie tylko przedmiotem artystycznym, ale także samodzielnym podmiotem sztuki o własnym wyrazie i indywidualności. Takie działania podejmowano w wielu ośrodkach sztuki. W Polsce mocniej oddziaływały dwa. Pierwszy, to grupa kapistów (nazwa pochodzi od nazwy grupy: „Komitet Paryski”) pod przywództwem Józefa Pankiewicza, która w Paryżu zgłębiała problem zestawień barwnych. Pod jej wpływem, w następnym pokoleniu artystów ukształtował się model sztuki abstrakcyjnej, w której podstawową rolę odgrywał kolor. Jednym z reprezentantów tego stylu był Stefan Gierowski, który koloryzm kapistów wykorzystał do tworzenia obrazów abstrakcyjnych (ryc. 711). Drugi ośrodek stworzył Mieczysław Szymański w tkaninie. Wcześniej tkanina była wykonywana w sposób rzemieślniczy według namalowanego wzoru. Teraz artysta sam tworzył tkaninę, komponując ją palcami w abstrakcyjne formy (ryc. 712). W skali światowej nowy impuls do sztuki abstrakcyjnej wprowadziło tradycyjne malarstwo rdzennych mieszkańców Australii (ryc. 713). Nakładane punkty farby na podłoże malarskie miały charakter modlitwy i skupienia. Dobrze to współgrało z ruchami New Age i zwolnieniem życia w latach 60tych. Rozwinął się w sztuce ruch medytacyjny. Tą tendencję reprezentowali artyści z Azji. Ich przedstawicielka, Yayoi Kusama, uważana w 2023 roku, według Artnetu, za najwybitniejszą żyjącą artystkę, kropki pokrywające powierzchnię uznawała za mistyczną obronę przed nękającymi ją halucynacjami (ryc. 714). Punktowe obrazy



tworzy także Sławomir Marzec (ryc. 715), natomiast bardziej kompulsywne obrazy liczone, Roman Opałka. Jego dzieła tworzą zmierzającą do nieskończoności serię. Od 1965 roku artysta pisał na obrazach kolejne liczby, rozjaśniając je co roku o 1%. W rezultacie cykl „Detale” liczy 233 obrazy i kończy się numerem 5 607 249 (ryc. 716). Dzisiaj zwraca się uwagę na recykling i upcykling odpadów i wykorzystanie ich w sztuce. W ten sposób następuje mistyczne zmartwychwstanie przedmiotów, które utraciły swoją dotychczasową funkcję w obszarze sztuki. Joanna Krzysztoń używa odpadków ze swojej artystycznej działalności, czyli papierków, na których rozrabia kolory, do tworzenia nowych obrazów. Odrzucone, ale zachowane fragmenty poszukiwań kolorystycznych; także fragmenty swojej malarskiej osobowości, składa w nowe dzieła (ryc. 717). W tych abstrakcyjnych poszukiwaniach, formy adekwatnej do przeżyć ich twórcy, egzystencjalizm łączy się z mistycyzmem.



Ryc. 696. Mark Tobey. Festyn, 26x35cm., 1944, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 697. Jackson Pollock. Numer jeden, 173x264cm., 1948, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 698. Fabienne Verdier. 2020,  
Waddington Custot, Londyn



Ryc. 699. Jan Rylke. Marzec 1968,  
130x100cm., 1968



Ryc. 700. Congo. VIII Sesja Malarska, 52x32cm., 1957, Kolekcja Desmond Morrisa



Ryc. 701. Henry Moore. Duże dwie formy, 1966, Park Rzeźb Yorkshire, West Bretton



Ryc. 702. Alvar Aalto. Krzesło wypoczynkowe Paimio, 65x61x91cm., 1931-32, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 703. Alvar Aalto. Kościół parafialny, 1976, Riola



Ryc. 704. Roberto Burle Marks. Park Adhemara de Barros, 1954, San Paulo



Ryc. 705. Verner Panton. Krzesło, 83x50x60cm., 1959



Ryc. 706. Harley Earl. Samochód General Motors, Le Sabre, 1951



Ryc. 707. Rajmund Ziemiński. Pejzaż 15/65, 150x100cm., 1965



Ryc. 708. Piotr Potworowski. Zdarzenie. Kornwalia, 71x92cm., 1956, Muzeum Narodowe, Poznań



Ryc. 709. Antoni Tàpies. Krzyż na szarości CVIII, 60,8x74,3cm., 1959, Szkocka Galeria Narodowa, Edynburg



Ryc. 710. Alberto Burri. Torba ST 11, 1954, Muzeum Sztuki miasta Rawenna, Rawenna

Ryc. 711. Stefan Gierowski. Obraz CCCLXXI, 116x73cm., 1976, Zachęta, Warszawa



Ryc. 712. Wojciech Sadley. Żądło, 1970



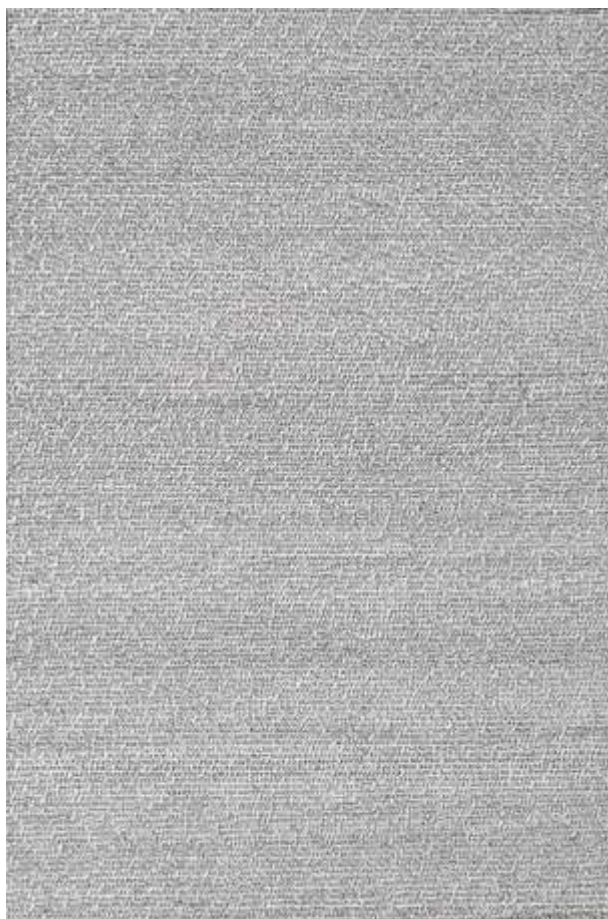
Ryc. 713. Coolamon z malowaniem punktowym, Muzeum Australijskie, Sydney



Ryc. 714. Yayoi Kusama. Pokój mebli, 2010, Nagoja



Ryc. 715. Sławomir Marzec. Bez tytułu, 40,8x27,5cm., 2005



Ryc. 716. Roman Opałka. Opalka 1965/1 do końca, detal 3666937-3669842, 34x25, Centrum Pompidou, Paryż



Ryc. 717. Joanna Krzysztoń. Dziennik, 83x200cm., 2023

### **Ekspresjonizm**

Odejście od realizmu spowodowało konieczność poszukiwania innego niż odtworzenie zewnętrznej rzeczywistości, sensu działania artystycznego. Podzieliliśmy te poszukiwania na secesję, czyli odejście od równowagi w stronę dynamiki i płynności linii prowadzących wzrok; na kubizm, dążący przeciwnie, do krystalizacji przedstawianych

form, wreszcie do abstrakcjonizmu tworzącego nowe formy. W modernizmie istniały też nurty penetrujące lęki drążące społeczeństwa przemysłowe i poszukujące dla ich wyrażania nowych form ekspresji. Były one już widoczne w symbolizmie, ale poruszano tam raczej wątki introwertyczne, podczas, gdy ekspresjonizm, który powstał w Niemczech przed pierwszą światową wojną, epatował agresywnością, nie tylko wyrażanych treści, ale również wyrazistym użyciem koloru i rysunku. Już pierwsze dzieła ugrupowania „Most” („Brücke”), ich manifest i plakat, wskazują na nowy sposób wyrażania ekspresji przez architektów, założycieli tego ugrupowania (ryc. 718, 719). We Francji ekspresjoniści nazwali się „Dzikimi” (Fauves) i nastawili się na ekspresję koloru i rysunku, w mniejszym stopniu nasycając obrazy agresywnym tekstem. Ten nurt był również obecny w Niemczech (ryc. 720). Czasem, jak u Rouaulta, plamy koloru są, na wzór witrażu, wzmocnione czarną kreską (ryc. 721). Możliwość ekspresji pozwalała na wypowiedzi o charakterze społecznym. Georges Rouault tworzył dzieła o charakterze religijnym, ale niemiecki i rosyjski ekspresjonizm zwrócił się w stronę problemów społecznych, lewicowych (ryc. 722). Uproszczona forma i agresywny kolor pozwoliły, podobnie jak przekleństwa, lepiej wyrażać emocje. Ekspresjonistyczna sztuka przekazywała proste hasła i proste informacje, ale w dobitny i czytelny sposób. Niestety w Europie w latach 30tych, tak w Niemczech, jak i w Rosji, ekspresjonizm, podobnie jak inne współczesne kierunki w sztuce, został określony jako sztuka zdegenerowana i zastąpiony przez uproszczony XIX wieczny realizm. W systemach totalitarnych emocje powinny być stłumione i podporządkowane polityce. Metafizyczny niepokój przebijający się przez proste, ale mocne obrazy, był niebezpieczny. Tak było w Europie. W Meksyku, gdzie zwrócono się przeciw postkolonialnemu rasizmowi, rozwinął się lewicowy ekspresjonizm, nawiązujący do brutalizmu sztuki prekolumbijskiej. Przedstawicielami tej sztuki było małżeństwo Diega Ribery i Fridy Kahlo (ryc. 723, 724) oraz Alvaro Siqueiros (725). W ich obrazach osobiste przeżycie łączyło się z opresyjnością zewnętrzną. Zawarty w nich mistyczny element dotyczył tragedii całej, skazanej na cierpienie, lokalnej rasy. Naturalnie ekspresjonizm korzystał ze zdobyczy formalnych innych współczesnych kierunków w sztuce. Niemiecki czerpał z kubizmu, francuski z secesji, meksykański ze sztuki przedkolumbijskiej. Doświadczenia abstrakcji gestu i emocji wynikających z nakładania na płótno farby, wprowadziły także te doświadczenia do ekspresjonizmu polskiego, amerykańskiego i angielskiego, co widzimy w obrazach, które już nie mają charakteru politycznego, a bardziej egzystencjalny. W obrazie Tadeusza Brzozowskiego widać jeszcze echa ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Zawarta w nim mistyka wciąga nas w głębsze rejony egzystencji. Jest w tym obrazie ekspresja odwołująca się do walki wewnętrznej a nawet do okultyzmu. (ryc. 726). W obrazie Willema de Kooninga jest to zewnętrzna, cechująca malarza energia, który z impetem formuje wizerunek kobiety. Tutaj element mistyczny tkwi w sile i wyrazistości kształtującego obraz artysty (ryc. 727). Mistyczny dramat poszukiwań formalnych, zmierzających do uzyskania możliwości ekspresyjnego wyrazu w pracy twórczej, możemy zobaczyć na obrazie Anglika Francisca Bacona: „Malarstwo” (ryc. 728). Nieco później, w Polsce, Nowa Figuracja jako reakcję na socrealizm, wprowadziła do malarstwa doświadczenia ekspresjonizmu, szczególnie wyraziste w stosowaniu koloru (ryc. 729). Lucien Freud ekspresji upatrywał w naturalnej formie ludzkiego ciała. Mistycznym elementem była tu ukryta prawda, przeciwstawiająca się afirmacyjności i estetyczności oczekiwanej od sztuki w społeczeństwie

konsumpcyjnym (ryc. 730). Reprezentanci ekspresjonizmu w Polsce, w sytuacji opresji komunistycznej, przechodzili do innych, bardziej bezpośrednich form przekazu (ryc. 731). Należy zwrócić też uwagę, że formułę ekspresjonizmu przyjmowano zawsze w sytuacji opresyjnej. Tak było w czasie niemieckiej okupacji (ryc. 732), jak w czasie polskiego stanu wojennego (ryc. 733). W latach 80tych ubiegłego wieku Niemcy Zachodnie, w ramach rywalizacji z Niemcami Wschodnimi, zaangażowały się w promocję ekspresjonizmu, nawiązując do lewicowego, niemieckiego ruchu z początku XX wieku (ryc. 734). Jeden z ważnych przedstawicieli tego ruchu, Georg Baselitz odwracał obrazy, co w mistycznym znaczeniu pokazywało ich przeciwstawne znaczenie. Ten ruch pod nazwą Neue Wilde (nowi dzicy) znalazł odbicie również w Polsce zmagającej się z opresją stanu wojennego, chociaż nurt ekspresjonizmu, odwołujący się do dramatycznego okresu II Wojny Światowej trwał, reprezentowany przez starsze pokolenie artystów i był oparty na ich własnych, wojennych przeżyciach (ryc. 735).

W następnych latach ekspresjonizm związał się z abstrakcjonizmem tworząc dzieła wyraziste, przekazujące nie tylko emocje, ale również treści. Jak pisał Waldemar Petryk: „Urodziłem się na gruzach miasta. Taki stan świata był dla mnie naturalny. Dziś dla wielu, nie tylko polityków, jest to stan docelowy. Większość otaczających mnie przedmiotów pochodziła sprzed katastrofy. Posiadały nieznaną mi historię. Ocalałe fragmenty zaświadczały o ich wspianiałym czasem pochodzeniu. W trudnej do opisanie materii spoczywały obok siebie platerowe sztucce, fragmenty szlachetnej porcelany czy wytwornych brązów. Może stąd wziętem szacunek do lastryko(?)”<sup>104</sup> (ryc. 736). Ekspresjonizm form organicznych (zwierzęcych?) charakteryzuje prace Jacka Lilpopa (ryc. 737). Ekspresyjna abstrakcja i inkrustowane w niej przedmioty tworzą też prace Marka Koniecznego (ryc. 738). Zestawienie abstrakcyjnej abstrakcji z codziennymi przedmiotami nadawało tak stworzonym dziełom charakter zbliżony do żyjących istot, które oprócz formy, posiadają też zmysłowy instynkt życia.

Architektura ekspresjonistyczna zerwała z prostymi, kubistycznymi formami, eksperymentując z nowymi materiałami. Częściowo bryły architektoniczne miały ciężkie, agresywne formy. Ich ekspresja i mistyczny przekaz polegały na przeciwstawieniu świata materii, światowi powietrza i przestrzeni (ryc. 739, 740). Hala Stulecia we Wrocławiu eksperymentowała z nowym materiałem, betonem, który pozwalał zapętląć potężne żebra w przestrzenny, niemożliwy wcześniej do uzyskania splot, ogarniający zarówno przestrzeń jak materię budowli (ryc. 741).

Bardziej zróżnicowanymi formami niż malarstwo operowała rzeźba. Mogły to być ostre sztyletowe kształty agresywnie wyglądające na tle nieba jak w wypadku pomnika Władysława Hasióra (ryc. 742). Mogły też więzić w stalowym uścisku gumowe, organiczne formy, przypominając komunistyczną opresję (ryc. 743). Nieco inaczej traktuje rzeźbę Alberto Giacometti. Krzątał ją palcami, przenosząc energię ręki na glinę i formując ją bardziej jako wynik nacisku siły z zewnątrz, niż jako samodzielna konstrukcja o wewnętrznej organizacji (ryc. 744). Tak jak u Alberto Giacomettiego ekspresja tworzy rzeźbę z zewnątrz, u Antoniego Rząsy ta ekspresja tkwi wewnątrz postaci, zamknięta, ale groźna jak pocisk (ryc. 745). Jeszcze inaczej wygląda ekspresja w rzeźbie Leszka

---

<sup>104</sup> Waldemar Petryk. Obrazy patriotyczne i piękne, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2020, Pułtusk 1811



Jasińskiego. Jego pokutnicy wiją się w groźnym tańcu, który ma ich uleczyć z grzechów. (ryc. 746). Ekspresja na fotografii Weegeena jest zabiegiem technicznym, który powiększa usta groźnego polityka, pokazując jego zachłanność ukrytą za pozorami dobroduszości (ryc. 747). Wreszcie ekspresjonizm, charakteryzuje film „Kanał” Andrzeja Wajdy z jego powstańczym wątkiem fabularnym. Umieszczenie akcji filmu, w trakcie prowadzonych kanałami walk miejskich, rzutuje na wszystkie elementy filmu. Ekspresja niezależnie od zabiegów formalnych została tutaj wpisana w dramatyzm sytuacji, budzący wśród widzów traumatyczne wspomnienia (ryc. 748). Sprawdzam to, tworząc obraz „kanał” z rannym partyzantem (ryc. 749).

Na podsumowującym cały modernizm moim obrazie: „Modernizm”, w tle widzimy zarzewiały sprzęt wojskowy. W końcu czas modernizmu to kolonializm, komunizm, faszyzm i dwie wojny światowe. Na obrazie ja, odznaczany przez prezydenta. Jak jest rywalizacja, to są też zwycięzcy. Sęp oczywiście czeka na ofiary (ryc. 750).



Ryc. 718. Ernst Ludwig Kirchner. Program Mostu, 15,2x7,5cm., 1906



Ryc. 719. Ernst Ludwig Kirchner. Plakat wystawy, 90x61cm., 1910, Albertina, Wiedeń



Ryc. 720, Gabriele Münter. Krajobraz, 33x41cm., 1908, Muzeum Gunzenhausera, Chemnitz



Ryc. 721. Georges Rouault. Dwa akty, 70x57cm., 1910, Kunsthalle, Hamburg



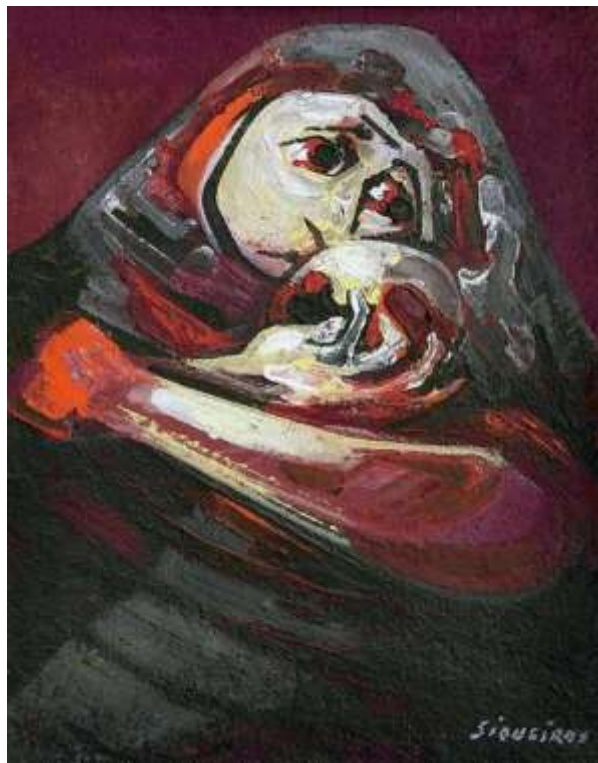
Ryc. 722. Kathe Kollwitz. Ocaleni, 1920



Ryc. 723. Diego Rivera. Ameryka przed hiszpańska, 70x92cm., 1950, Kolekcja Licio Lagos, Maksyk



Ryc. 724. Frida Kahlo. Złamana kolumna, 43x33cm., 1944, Kolekcja Dolores Olmedo, Meksyk



Ryc. 725. David Alvaro Siqueiros. Wystarczy! 61x48cm., 1961



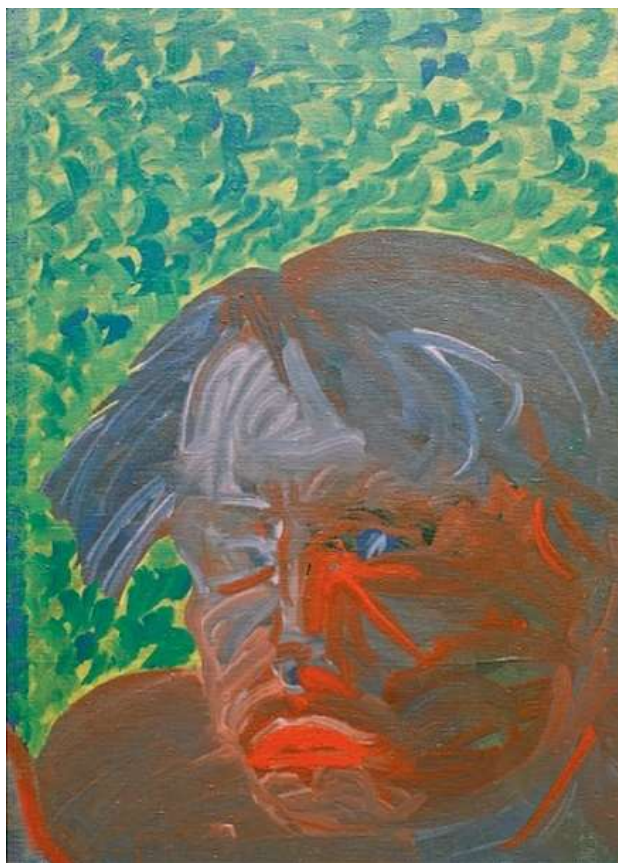
Ryc. 726. Tadeusz Brzozowski. Zerberus III, 31x19cm., 1983



Ryc. 727. Willem de Kooning. Kobieta I, 193x147cm., 1950, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 728. Francis Bacon. Malarstwo, 198x132cm., 1946, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork



Ryc. 729. Jerzy (Jury) Zieliński. Autoportret na zielonym tle, 48x34,5cm., 1975



Ryc. 730. Lucien Freud. Śpiący nadzorca świadczeń, 1995



Ryc. 731. Janusz Petrykowski. Pozdrawiamy cały świat, 1983<sup>105</sup>



Ryc. 732. Stanisław „Miedza” Tomaszewski, Deutschland Kaput! 1941<sup>106</sup>



Ryc. 733. Jan Bokiewicz, Grudzień, 1984, kolekcja Danuty i Jerzego Brukwickich

<sup>105</sup> Aleksander Wojciechowski. Czas smutku, czas nadziei, WAiF, Warszawa 1992, s. 29

<sup>106</sup> Janina Jaworska. Polska sztuka walcząca 1939-1945, WAiF, Warszawa 1985, s. 67



Ryc. 734. AR Penck. Tskrie 4, 200x300cm., 1984



Ryc. 735. Józef Szajna. Zejsćie, 58x75cm., 1994



Ryc. 736. Waldemar Petryk. Wstecz w górach harzu, 34,5x48cm., 2020



Ryc. 737. Jacek Lilpop. Wybuch, 130x109cm.,



Ryc. 738. Marek Konieczny. W pracowni, 2010 (fot. J. Rylke)

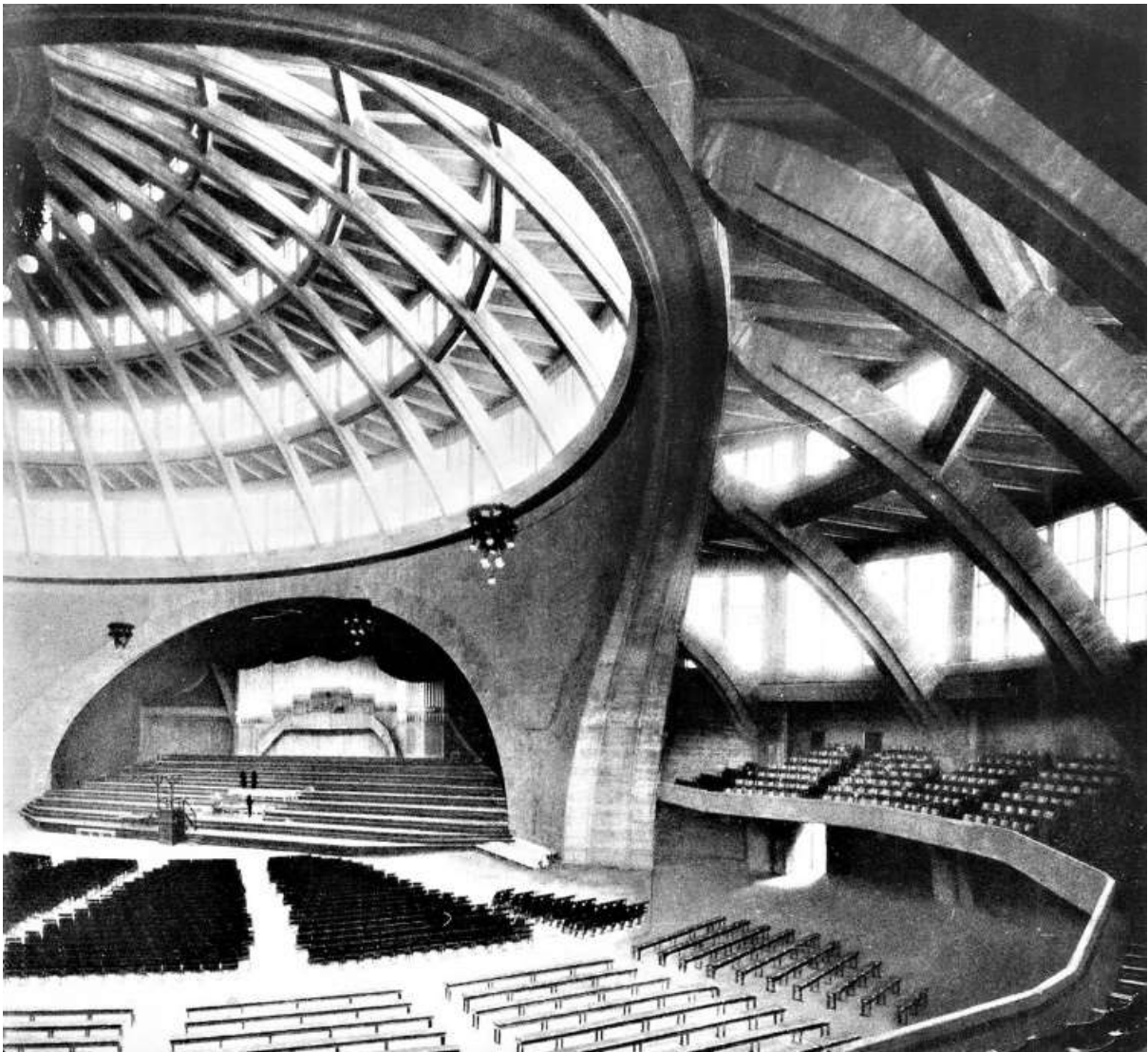




Ryc. 739. Erich Mendelsohn. Fabryka kapeluszy, 1921, Luckenwalde



Ryc. 740. Hugo Häring. Obora, 1922, Scharbeutz



Ryc. 741. Maks Berg. Hala stulecia, 1911, Wrocław



Ryc. 742. Władysław Hasior. Organy, 1966, przelęcz Snozka (fot. Jan Morek)



Ryc. 743. Henryk Morel. 124x88x60, 1967, Muzeum Asp, Warszawa (fot. Wojciech Holnicki-Szulc)



Ryc. 744. Alberto Giacometti. Diego, 37,3x21,5x13cm., 1956, Kolekcja Fundacji A i A Giacometti, Paryż



Ryc. 745. Antoni Rząsa. Homo Sapiens, 106x61x50cm., 1961, Galeria Antoniego Rząsy, Zakopane



Ryc. 746. Leszek Jasiński. Pokutnicy, 26x14x13,5cm., 2000



Ryc. 747. Weegee (Arthur Fellig). Nikita Chruszczow, 22,7x19cm., 1959, Muzeum Ludwig, Kolonia



Ryc. 748. Andrzej Wajda. Kadr z filmu Kanał, 1956



Ryc. 749. Jan Rylke. Kanał, 60x80cm, 2022



Ryc. 750. Jan Rylke. Modernizm, 50x70cm., 2024

## Rozdział 9. Postmodernizm

*Postmodernizm  
I postsztuka  
Swego sensu  
W sztuce szuka*

Do czasów, które określamy jako postmodernizm miejsce dzieła, umieszczonego w kościele, urzędzie, czy w domu, było nastawione na wielokrotny odbiór, wręcz mieszkało z ludźmi. Dzieło musiało być tak skonstruowane, żeby stopniowo można było odkrywać poszczególne jego warstwy. Musiało posiadać wiele tajemnic, wiele warstw mistycznych. Jednak stopniowo następowała inflacja wytwarzanych dzieł. Dawniej obrazy i rzeźby, czy to religijne, czy świeckie, powstawały na zamówienie, a korporacyjny system cechowy nie pozwalał na wytwarzanie nadwyżek dzieł. Uwolnienie zawodów artystycznych i wprowadzenie nauczania akademickiego, spowodowało ogromną nadprodukcję wytwarzanych dzieł. Stąd instytucja salonów, które oferowały wytworzony towar artystyczny i instytucja krytyków, którzy określali wartość dzieł i tłumaczyli zawarty w nich sens. W wyniku rozwoju klasy średniej pojawili się marszandzi, którzy pośredniczyli pomiędzy artystami i ich potencjalnymi klientami. W ten sposób tworzyły się kręgi artystów i odbiorców sztuki, a katalizatorem ich relacji był marszand znający tak gusty klientów, jak i potencjalne możliwości twórcze artystów. W miarę kształtowania się państw narodowych sztuka nie wiązała już tak bezpośrednio twórcy z jego potencjalnym odbiorcą. W koncepcji politycznej miała stanowić mistyczną więź łączącą obywateli jednego narodowego państwa i starano się tą więź w budowie państwa wykorzystać, o czym pisałem w rozdziale nacjonalizm. Ten układ został zdeformowany przez politykę kulturalną biurokracji państwowej reżimów faszystowskich i komunistycznych. Te reżimy miały inną koncepcję budowy społeczności, koncepcję opartą na wspólnotach rasowych i klasowych. Dla realizacji celów politycznych wykorzystywały XIX wieczny realizm jako lewicowy kierunek z mistycznym przesłaniem prawdy jako emanacji wywodzonej z realistycznego wizerunku. W ramach zimnej wojny, dzielącej większość państw świata w drugiej połowie XX wieku, także pozostałe państwa wprowadziły nadzór polityczny nad artystami, uznając przekaz artystyczny za broń w walce ideologicznej prowadzonej w obszarze „zimnej wojny”. Nadzór był realizowany poprzez system kuratorów, czyli państwowych i samorządowych pośredników pomiędzy artystami i odbiorcami sztuki. W efekcie dzieło sztuki przestało mieć znaczenie jako przedmiot artystyczny, ważniejszy stał się jego przekaz ideowy, a właściwie przekaz polityczny, który można było rozpowszechniać poprzez mass media. Ten przekaz nie musiał zaistnieć w formie materialnej. Wystarczyło, że można było go wykorzystać do przekazu medialnego. Powstały nowe dziedziny sztuki o charakterze conceptualnym, procesualnym i środowiskowym, które w niewielkim stopniu operowały artystycznymi artefaktami. Odejście od tworzenia wielowarstwowych tradycyjnych dzieł, pozwoliło na rozwój sztuki popularnej i ludycznej o niewielkim stopniu komplikacji, dostosowanej do ograniczeń formalnych przekazu medialnego. Pozwoliło także zaistnieć formom sztuki nietrwałej, dostępnej poprzez nowoczesne media, także media społecznościowe. Te, charakterystyczne dla postmodernizmu kierunki: conceptualizm, procesualizm, sztuki środowiskowe i hiperrealizm, rozwinęły w kolejnych podrozdziałach.

## Konceptualizm

Postawienie granicy pomiędzy modernizmem i postmodernizmem jest trudną decyzją, bo brak nam do tego wystarczającej perspektywy historycznej. Dlatego cezurę granicy określiłem z chwilą wejścia do sztuki nowych jej dziedzin, które też cechował nowy wyraz zawartego w nich mistycyzmu. Jako pierwszy podrozdział wybrałem konceptualizm, bo był on ruchem najbardziej radykalnym. Masowa produkcja opartych na emocjach obrazów abstrakcyjnych w sytuacji, kiedy dzieła wytworzone przez małe grupy uzyskiwały na rynku wyższe ceny niż dzieła uznanych artystów, spowodowała reakcję. Myśl, która stała u podstaw konceptualizmu była prosta. Dzieło jest emanacją podjętej wcześniej artystycznej idei. Jeżeli proces artystyczny ograniczymy do koncepcji dzieła, to samo dzieło staje się zbędne. Impulsem do stworzenia takiej koncepcji była kompozycja Johna Cage: „4'33””. John Cage, przebywając w komorze bezdechowej Uniwersytetu Harvarda, usłyszał dźwięki wydawane przez jego organizm. Stan ciszy otworzył jego zmysły na inny, istniejący równolegle świat harmonijnych dźwięków. W 1952 roku zorganizował koncert, w trakcie którego wirtuoz fortepianu, Dawid Tudor przez 4 minuty i 33 sekund siedział w ciszy przed fortepianem. John Cage nazwał ten utwór modlitwą ciszy. Konceptualizm podchwycił ten przekaz, stając się w ten sposób, nie tylko dziedziną spekulacji intelektualnych, ale również zjawisk zmysłowych. Dość mocno zaistniał w Polsce, która w trakcie wojny i komunizmu utraciła klasę średnią i nie było nabywców na dzieła sztuki. W Łodzi, Wrocławiu i Warszawie powstały silne, konceptualne ośrodki artystycznej awangardy. Skupienie się na wewnętrznych, płynących z własnego ciała sygnałach reprezentował Paweł Kwiek, który dokumentował swój oddech. Ta prosta czynność miała mistyczny związek z filozofią oddechu zawartą w zarówno wschodnich jak zachodnich religiach (ryc. 751). Józef Robakowski dokumentował rzeczywistość, nakręcając filmy kamerą umieszczoną w oknie swojego mieszkania. Jedyną jego ingerencją w tak powstałe dzieło, było ściągnięcie zapisu w czasie. W ten sposób można było zaobserwować proces synergii łączącej ludzi przebywających w konkretnym obszarze miasta. W tym zapisie następował mistyczny wgląd w autentyczne życie społeczne, nieistniejące w medialnej przestrzeni, w czasie panującej w Polsce komunistycznej, utopijnej ideologii (ryc. 752). Rezygnacja z tworzenia dzieła dawała artyście również specjalny status obiektywnego i niezależnego obserwatora toczącego się wokół niego życia. Taka postawa zakładała wrażliwość artysty na zdarzenia rozgrywające się w jego otoczeniu. Zapis takich zdarzeń mógł być bardzo zróżnicowany. Fredo Ojda jako własną pracę wystawia zapis z czarnej skrzynki samolotu, który rozbił się z pasażerami w lesie kabackim. Ten zapis autor otrzymał od sąsiada. Dramat zawarty w postaci kilkunastu kresek. Mamy w tym wypadku wrażliwość na przypadkowe zdarzenie otrzymania takiego zapisu. Z drugiej strony artysta miał możliwość stworzenia z tego zapisu dzieła, które zaczęło funkcjonować w przestrzeni sztuki. Dzieła niezwykle dramatycznego z mistycznym przestaniem od ofiar katastrofy (ryc. 753). Wagę takiego osobistego przeżycia i jego zapisu podnosili w połowie XX wieku wrocławscy sensybiliści, których przestanie brzmiało: „Sensybilistyczne znaczy własne, z własnego przeżycia, określone w czasie i przestrzeni jednego

człowieka, który opowiada swoją historię"<sup>107</sup>. Takim ich sensybilistycznym dziełem był na przykład funt patagoński o wartości braku 100 złotych, zwracający uwagę na brak swobód obywatelskich i pauperyzację społeczeństwa (ryc. 754). Zdecydowanym zaprzeczeniem obrazowania była też deklaracja pracy fizycznej, zamiast wystawienia dzieła w warszawskiej Galerii Współczesnej, zaprezentowana przez Przemysława Kwieka i Jana Stanisława Wojciechowskiego w 1970 roku: „Przemysław Kwiek i Jan Wojciechowski nie chcąc dokładać eksponatów do gabinetu osobliwości dla których bezpiecznym azylem jest galeria postanowili przepracować fizycznie 4 dni a zarobione w ten sposób pieniądze przeznaczyć dla dzieci niewidomych w Laskach pod Warszawą"<sup>108</sup>. Ta sytuacja przenosiła podmiotowość dzieła na podmiotowość artysty. Wcześniej podmiotem było dzieło, a kto je stworzył i jaką cechował się wrażliwością, było rzeczą drugorzędną. Teraz podmiotem jest artysta i jego działania. Dzieło nie musi zaistnieć. Obaj wspomniani artyści, ten nurt skupiania się bardziej na przeżyciach niż na produkcji artystycznym, kontynuują do dzisiaj, chociaż swoje przeżycia zapisują w sposób subiektywny, tworząc w nurcie sztuki konceptualnej specyficzne, odmienne w wyrazie dzieła. Jan Wojciechowski notuje codziennie swoje koncepcje wykorzystując w ich strukturalizacji archetypiczną formę mandali. W mistyczny sposób, na archetypie mandali, planuje każdy dzień swojego życia. Konceptualnie antycypuje ten dzień (ryc. 755). W odwrotny sposób interpretuje swoje życie Przemysław Kwiek. Tworzy on kolaże komentujące aktualności i zdarzenia ze swojego życia. Nakłada je na okładki bieżącej prasy i publikuje te notatki na Facebooku. Są w nich zawarte, odniesione do aktualności i nawarstwione w kolażu wspomnienia, przeżycia, oceny i działania artysty. Te kolaże, tworzone w odosobnieniu przy pomocy zapisu komputerowego, są mistycznym świadectwem obecności artysty w realnym życiu (ryc. 756). Teraz, w 2024 roku, w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku trwa wystawa: „Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby. Polska rzeźba pierwszej połowy lat 70". Tytuł wystawy nawiązuje do pracy Wandy Czełkowskiej: „Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcia kształtu", zaprojektowanej przez rzeźbiarkę na początku lat 70. Jednym z kuratorów tej wystawy jest Jan Stanisław Wojciechowski, a praca dyplomowa Przemysława Kwieka z ukończenia Wydziału Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych stanowi istotny element wystawy. Na tej wystawie pokazano między innymi zestaw butelek, z których wyparowała zawartość, pozostawiając rdzawe osady, co dobrze oddaje ideę tej wystawy. Ideę, zgodnie z którą, kiedy przestaje istnieć materia rzeźby, pozostaje jej mistyczny ślad (ryc. 757).

Konceptualizm zaistniał też jako strefa wspólna dla nauki i sztuki. Strefa myśli, a nie produktu, wpłynęła na przełamanie barier dzielących naukę od sztuki. W latach 70 tych zrobiłem doktorat na uczelni rolniczej i wykorzystywałem metody badań naukowych do działalności artystycznej. Takie konceptualne przekroczenie granicy dzielącej sztukę od nauki, porzucone od czasu renesansu, pozwalało na przekroczenie

---

<sup>107</sup> Anna Łappo-Malosse. Kazimierz Głaz – twórca sensybilizmu, *Niezła Sztuka*, 2020 (online) <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kazimierz-glaz-tworca-sensybilizmu/> (po-brane 21.05.2024)

<sup>108</sup> Jan Stanisław Wojciechowski. *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, monografia 3/20* 2018, s. 30

rzędzących tymi dziedzinami konwencji i sięgnięcie do łączących te dziedziny mistycznych poszukiwań (ryc. 758). Także pielgrzymowałem samotnie, traktując to jako działalność twórczą i dokumentując zdarzenia, które napotykałem w trakcie wędrówki (ryc. 759). Wszystkie te działania były zwrócone nie na dzieło, tylko na artystę. Ponieważ dzieło miało nie istnieć, duże znaczenie miała dokumentacja procesu twórczego w formie opisu lub dokumentacji fotograficznej. Fotografia służyła nie tylko jako nośnik informacji, stanowiła także symboliczny odpowiednik materii. W ten nurt wpisuje się działanie Zygmunta Rytki: „Watertime Lisboa 2006”. Jak pisze artysta: „Woda, z rzeki Białka (Polska) z lat 1971 i 2005 zostaje przeniesiona za pomocą fotografii w roku 2006 do Muzeum Wody w Lizbonie. Powstają przedziały czasowe, między 1971, 2005 i 2006 a woda jest głównym łącznikiem utrzymującym tę ciągłość. Czasoprzestrzeń wypełnia wiele zaistnień i elementów a woda jest podstawą dla naszego istnienia”<sup>109</sup> (ryc. 760). Naturalnie konceptualizm nie ograniczył się do obszaru plastyki, wywołał także wiele projektów teoretycznych z obszaru architektury i urbanistyki. Zbigniew Oksiuta od lat pracuje nad architekturą organiczną. Nad biologicznymi samo rosnącymi strukturami, które mogą stanowić miejsce zamieszkiwania różnych organizmów (ryc. 761). Mniej przyszłościowy był mój projekt „domowca”, czyli zespołu urbanistycznego obejmującego hektar niedostępnej przyrody, wokół której mieścił się kilkupiętrowy zespół usług i domów z ogrodami na tarasach. Miał to być idealny kompleks łączący wyzwoloną przyrodę z wyzwolonymi ludźmi. W stronę miejskiej komunikacji ten zespół był skierowany ślepyimi ścianami uformowanymi na kształt górskich urwisk. W tym wypadku sztuka miała łączyć komunikację z otoczeniem naturalnych przyrodniczych formacji skalnych a ludzi z naturalną przyrodą. Pozwalała dla miejskich gołębi skalnych stworzyć iluzję naturalnego środowiska<sup>110</sup> (ryc. 762).



Ryc. 751. Paweł Kwiek. Oddech, 1978

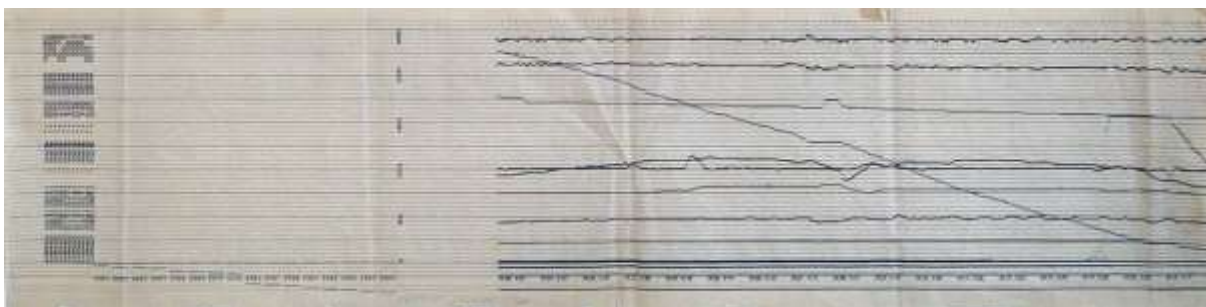


Ryc. 752. Józef Robakowski. Rynek, 1970, PWSFTviT, Łódź

<sup>109</sup> Z płyty: Zestaw – 1971 – VI. 2007. Rytki Zygmunt VII. 2007

<sup>110</sup> Jan Rylke. Jednostka miejska domowiec, w: K. Gerlic (red.). Architektura i technika a zdrowie, Politechnika Śląska, Gliwice 2004, s. 229-234

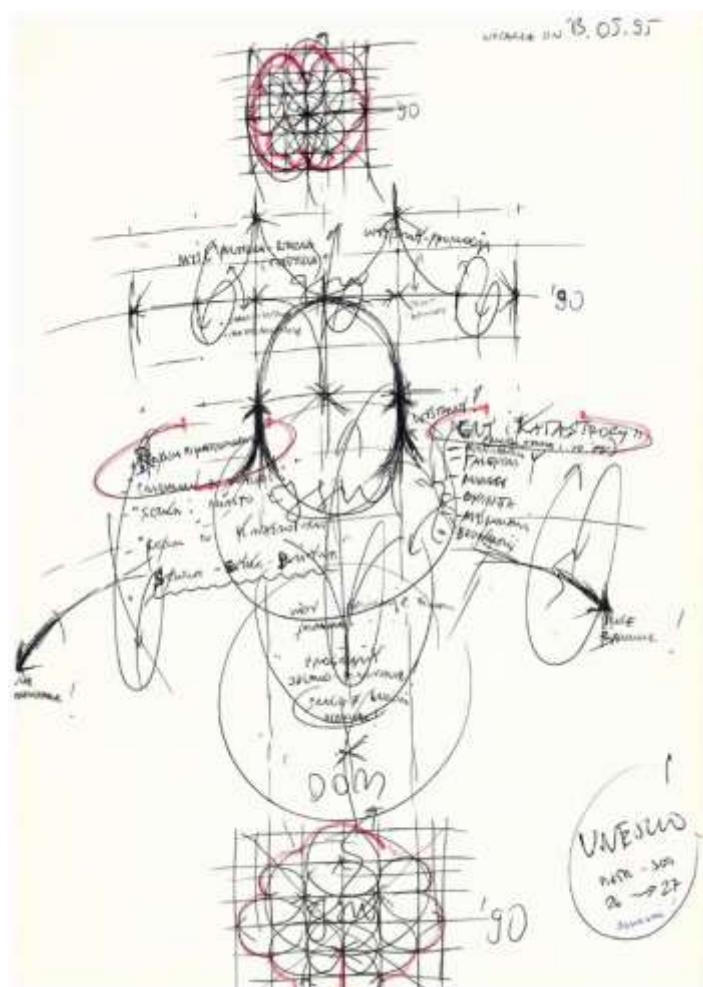




Ryc. 753. Fredo Ojda. Zapis 1987



Ryc. 754. Michał Zajączkowski. Funt patagoński, 1958



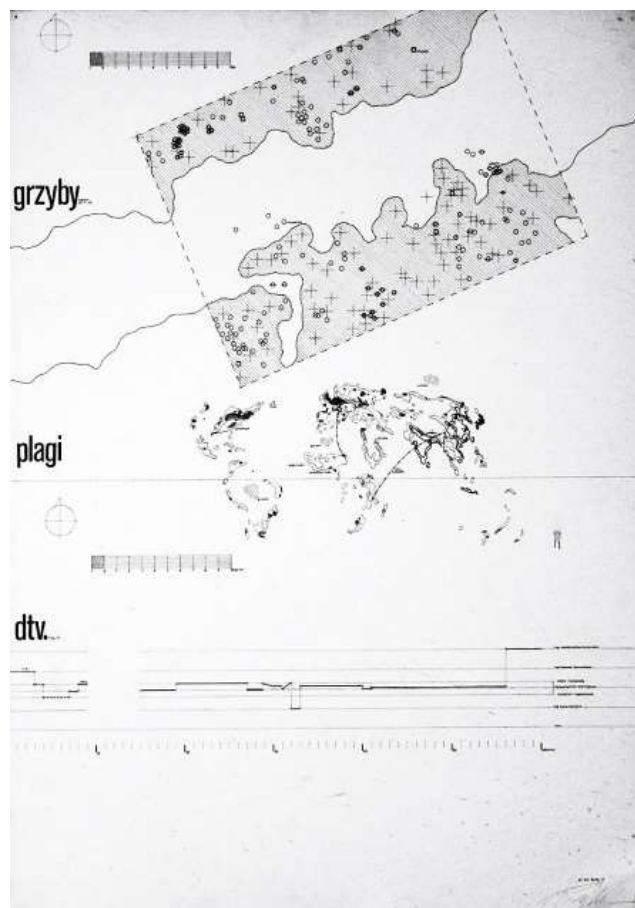
Ryc. 755. Jan Stanisław Wojciechowski. Mandala 001, 30x21cm., 2019



Ryc. 756. Przemysław Kwiek. Z cyklu Rozdzielnie Farby od Anegdoty. Czy da się naprawić Polskę, 2024



Ryc. 757. Paweł Freisler. Hodowla rdzy. Czas przez śmierć, od 1964, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa



Ryc. 758. Jan Rylke. Grzyby, Supraśl 25.07.1977; plagi; dtv 7.08.1977; 70x50cm., 1977



Ryc. 759. Jan Rylke. Pielgrzymka na Jasną Górę, 15-19.07.1978; 70x50+70x50cm., 1978



Ryc. 760. Zygmunt Rytka.  
Watertime Lisboa, 2006,  
Muzeum Wody, Lizbona



Ryc. 761. Zbigniew Oksiuta. Spatium Gelatum,  
Forma 090704, 2004, Wenecja  
(fot. H.W. Acquistapace, Meppenfot).



Ryc. 762. Jan Rylke. Domowiec, 2004

Konceptualizm, oprócz zapisu dokumentacyjnego, musiał funkcjonować w istniejącym systemie galeryjnym i się do tego dostosować. Artysta przynosił do galerii koncepcję i w zależności od potrzeb wystawienniczych ją realizował. Pamiętam, jak do Galerii Studio w warszawskim Pałacu Kultury, przyjechał Sol LeWitt i przez noc pokrył ściany galerii rysunkami. Podobnie na wystawie kolekcji Lenza w warszawskiej Zachęcie, Daniel Buren zmienił ustawienie gladiatora nad schodami i przeciągnął przez schody taśmę samoprzylepną. XIX wieczne wnętrza Zachęty zmieniło się przez tą drobną ingerencję we wnętrza nowoczesne. Do dzisiaj żałuję, że zniszczono te dzieła. Koji Kamoji

w Galerii Biblioteka w Legionowie wykopał studnię dochodząc na głębokości 8 metrów do wody. Był to chyba najciekawszy kontekst miejsca, jaki widziałem i też został zniszczony (ryc. 763). We wszystkich tych sytuacjach koncepcja zrodziła się z wycucia miejsca i generowała właściwą dla miejsca odpowiedź. Labilność jest w tych wypadkach mistyczną odpowiedzią na promieniowanie miejsca. Powstawał mistyczny zapis związku artysty z miejscem. Naturalnie uprzedmiotowienie konceptualizmu zrodziło minimalizm jako naturalną na takie działanie odpowiedź. Nieco inny niż poprzedni, wypracowany z konceptualizmu obraz minimalizmu wynika z zapisu wnętrza artysty, z jego obsesji dotyczącej artystycznego wyboru. Kiedy, w połowie lat 60tych ubiegłego wieku byłem w Paryżu, w tamtejszych galeriach wystawiano błękitne płótna namalowane przez Yves Kleina. Nie był to już czysty konceptualizm, ale minimalizm, czyli najprostszy zapis koncepcji. Jaki może być mistycyzm w zamalowanym błękitną farbą płótnie? Yves Klein opracował recepturę specjalnego barwnika, który najlepiej reprezentował barwę nieba i wody. Wystarczało mu to do syntetycznego zobrazowania świata (ryc. 764). Anastazy B. Wiśniewski w latach 80tych zaczął malować Tape Arty, czyli obrazy pokryte czerwoną kratką na białym tle. Te obrazy stanowiły katalizator jego kontaktów z otoczeniem. Wywoływały reakcję, którą rozwijał w bezpośrednim kontakcie z odbiorcą (ryc. 765). Inaczej było z rzeźbami Carla Andre, który starał się, żeby jego rzeźby, chociaż umieszczał je w galeriach, były niezauważalne, a nawet jak w wypadku „43 Ryczące czterdzieści”, można było przez nie przejść, nie traktując ich jako dzieło. Były to płyty tworzące drogę, która nie ma początku i końca. Taka droga reprezentująca dzieło sztuki, stanowi tajemnicę zawartą w samej swojej istocie (ryc. 766).

W architekturze minimalizm był obecny przez cały XX wiek. Był on powiązany z funkcjonalizmem i stylem międzynarodowym, ale w postmodernizmie odwoływał się już nie do kierunków, ale do globalizmu i uniwersalizmu. Louis Kahn: „uważał, że prostota kształtów nadaje architekturze wymiar uniwersalny”<sup>111</sup>. Ten uniwersalny wymiar jest widoczny przede wszystkim w wysokościowym budownictwie korporacyjnym (ryc. 767). Metafizyczny wymiar tej architektury, to rywalizacja w konkurencji osiągnięcia wymiarów nieba i wtopienia się w niebo przez lustrzane szyby budowli. Wisi nad tymi budowlami mistyczna kara, która dotknęła budowniczych wieży Babel. Minimalizm jest widoczny również w budownictwie mieszkaniowym. Spowodował to twardy funkcjonalizm, ale na przelocie XX i XXI wieku przekształcił się z podejścia funkcjonalnego w ideowy (ryc. 768). Trudno tu mówić o elemencie mistycznym, raczej o funkcjonalnym odcięciu pracowników czy mieszkańców, od środowiska społecznego czy przyrodniczego i zamknięcia ich w segregatorach życia i pracy. W okresie komunizmu, na komunalnym cmentarzu północnym w Warszawie, można było zakładać wyłącznie groby pojedyncze, skazując zmarłych na mistyczną izolację także po ich śmierci<sup>112</sup>. W sztuce ogrodowej symbolem minimalizmu jest koszony przy ziemi trawnik. Był on traktowany jako wypełnienie granic pomiędzy ciągami komunikacyjnymi, bryłami przestrzennymi i przestrzeniami funkcjonalnymi. Przestrzenna granica została w tym

---

<sup>111</sup> Krzysztof M. Rostański. Konotacje w architekturze. Część 1. O sztuce wiązania znaczeń czerpanych z kultury, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2018, s. 153

<sup>112</sup> Tę informację uzyskałem od projektanta cmentarza, Longina Majdeckiego

wypadku stworzona kosztem rozwoju milionów organizmów roślin i zwierząt. Ostatnią nowością jest włączenie do konceptualizmu i minimalizmu sztucznej inteligencji. Ona stanowi mistyczne narzędzie tworzące ze zbiorów danych nową rzeczywistość. Jest mistyczną kompresją wirtualnych bytów w nową, zindywidualizowaną, materialną formę. Przy jej pomocy Grzegorz Rogala odzyskuje obrazy ze starych dagerotypów. Tutaj pokazuję podwójne zdjęcie, w rzeczywistości jest to jedno zdjęcie. Różne obrazy ukazują się w nim w zależności od kąta, z którego na zdjęcie patrzymy: „Powstaje rodzaj impresji, nowej interpretacji starego zdjęcia, w języku AI nazywany „halucynacją”<sup>113</sup> (ryc. 769).



Ryc. 763. Koji Kamoji. Haiku – woda, 1994  
(fot. Tadeusz Rolke)



Ryc. 764. Yves Klein. Błękit (IKB 242 A), 21,5x18cm., 1959, Galeria Thomas, Monachium



Ryc. 765. Anastazy B. Wiśniewski. Tape Art., 65x80cm., 1989



Ryc. 766. Carl Andre. 43 Ryczące czterdzieści, 1968, Muzeum Kröller-Müller, Otterlo

<sup>113</sup> Grzegorz Rogala. W poszukiwaniu obrazu utajonego, w: Grzegorz Rogala (red.). Up-cykling, Akademia WIT, Warszawa 2024, s. 35



Ryc. 767. Wieżowce w Warszawie



Ryc. 768. Julia Alcocer. Budynki mieszkalne, 2019, Torre Vieja



Ryc. 769. Grzegorz Rogala. Dagerotyp „Nieznany mężczyzna”, 1850-60, LOC



W połowie XX wieku świat uległ przemianie. Zakończyła się era kolonialna i na arenę polityki światowej wstąpiły nowe państwa, które zaczęły prowadzić własną politykę kulturalną. Minimalizm nie był dostatecznie atrakcyjny dla dużych galerii z kuratorami i całym zespołem specjalistów od polityki kulturalnej, którzy powinni wykazać się aktywnością i tą polityką kierować. Opracowano w związku z tym, oparty na konceptualizmie, system tworzenia i ekspozycji dzieł istniejących tylko w określonym miejscu i czasie. Dzieł, które po zamknięciu ekspozycji można zniszczyć i będą istnieć tylko w zapisie dokumentacyjnym. Ich rzeczywista wartość artystyczna ulegnie anihilacji i nie będzie mogła być w tej sytuacji weryfikowana. Doświadczenia konceptualizmu

pozwoły w ten sposób na stworzenie systemu, w którym kurator określa koncepcję dzieła i występuje do ciała odpowiedzialnego za politykę kulturalną o jego sfinansowanie. Polityczne ramy, w których te koncepcje powinny się mieścić, są określane przez politykę kulturalną państwa lub organizacji o charakterze globalnym. W Unii Europejskiej Komisja Europejska określa preferowane tematy i poziom ich finansowania z funduszy unijnych. W podobny sposób określają swoje programy narodowe ministerstwa kultury i samorządy lokalne. Równocześnie, dla uzyskania monopolu w polityce kulturalnej, wprowadzono zapis, że o granty (wsparcie finansowe) nie mogą starać się artyści, tylko instytucje kulturalne i reprezentujący je kuratorzy. Idea konceptualizmu została przeniesiona z artystów na kuratorów jako państwowych i samorządowych urzędników, którzy nie są obciążeni ograniczeniami formalnymi i warsztatowymi. Opracowywali oni, na podstawie programów polityki kulturalnej, projekty artystyczne, które po uzyskaniu finansowania, zlecali do wykonania artystom i zatrudnianym do ich wykonania rzemieślnikom artystycznym. Projekty otrzymywały nową, nieznaną wcześniej, formę instalacji artystycznej, która mogła być eksponowana w przestrzeni galeryjnej lub muzealnej. Dla określania trendów i wzorców postępowania wykorzystywano duże festiwale sztuki. W Europie najważniejsze z nich, to odbywające się co 5 lat w niemieckim Kassel Documenta i co 2 lata w Wenecji Biennale. Pomiędzy nimi, co drugi rok, w Wenecji odbywa się też Biennale Architektury. Co roku odbywa się w Londyńskiej dzielnicy Chelsea festiwal ogrodowy (ryc. 770). Prezentowane na takich przeglądach instalacje, są po ich zakończeniu demontowane i funkcjonują tylko w formie dokumentacji. Podobne festiwale zdominowały najbardziej reprezentacyjne salony wystawienicze, a zawód kuratora stał się popularniejszy od zawodu artysty. Kuratorzy stali się reprezentantami określonych opcji politycznych i wykorzystują artystów do fabularyzowanych opowieści związanych z bieżącymi sporami politycznymi. W Wenecji istnieje na Biennale polski pawilon, w którym prezentuje się dzieła w konkursie organizowanym przez dyrekcję Zachęty (ryc. 771). W tym (2024) roku interweniował polski minister kultury i dziedzictwa narodowego, wycofując wybrany projekt, który nie był zgodny z profilem politycznym nowego, zmienionego przez wybory, rządu. Był to spór pomiędzy ministrem kultury i kuratorem, zakończony wycofaniem prezentacji z Biennale w Wenecji i usunięciem kuratora ze stanowiska dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Jak pisali, w wybranym do ekspozycji i wycofanym decyzją ministra projekcie, kuratorzy i artysta: „Obrazy Ignacego Czwartosa, prezentowane na wystawie, są artystycznym świadectwem tego doświadczenia (Polskie ćwiczenia z tragiczności świata. Między Niemcami a Rosją). Zarazem przenoszą je na wyższy, metafizyczny poziom ukazując głębszy, uniwersalny charakter lokalnej historii. Wydobyte tych uniwersalnych treści z unikalnego, polskiego doświadczenia jest zasadniczym tematem ekspozycji”<sup>114</sup>. Punktem sporu był zestaw obrazów pokazujących relację pomiędzy Polską, Niemcami i Rosją (ryc. 772). Mistyczna część procesu przenoszenia koncepcji

---

<sup>114</sup> Piotr Bernatowicz, Dariusz Karłowicz, Ignacy Czwartos. Polskie ćwiczenia z tragiczności świata. Między Niemcami a Rosją. Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 60. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2024 r (online) <https://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2023/10/27-Polskie-cwiczenia-z-tragicznosci-swiatea-polaczono-II-etap.pdf> (pobrano 8.07.2024)



wyrazu artystycznego dzieł z artysty na kuratora, polega na wierze, że zgodnie z ideą konceptualizmu wartość artystyczna dzieła, nie jest zawarta w jego materii, ale idei, którą dzieło przedstawia. Ponieważ idea jest w sztuce elementem podstawowym, nie wymagany jest w jej kształtowaniu udział artysty, który wykonuje tylko, dla celów ekspozycyjnych, końcowy produkt o charakterze wizualnym. Mistyczny charakter ma też wiara, że poprzez procedury o charakterze administracyjnym można osiągnąć efekt artystyczny i poprzez udokumentowanie takiego dzieła i upowszechnienie jego wymowy politycznej w masowych mediach, można osiągnąć zamierzony efekt społeczny. Przyjmuje się też, że dla osiągnięcia określonego celu nie jest konieczny udział profesjonalnego artysty. Przykładem może być brazylijski projekt Morinho, zainicjowany w 1997 roku przez 14-letniego Cirlana Souzê de Oliveirę, na swoim podwórku w ubogiej dzielnicy Rio de Janeiro. Ta dziecięca inicjatywa budowy miasta z cegieł została podchwycona przez organizacje pozarządowe. Zorganizowały one liczne powtórzenia i prezentacje takiego miasteczka na całym świecie, a w 2007 roku projekt Morinho został zaprezentowany również na festiwalu w Wenecji (ryc. 773). Koncepcja instalacji wymknęła się w tym wypadku z rąk kuratorów, ale szybko została ponownie przejęta przez politykę kulturalną i jako instalacja oparta na sztuce ulicy, była wykorzystywana w formie powtarzalnej prezentacji, przedstawiającej politykę kulturalną i społeczną państwa.



Ryc. 770. Tony Heywood i Alison Condie - Vigo Gallery. Wspaniały kraj, 2012, Chelsea Flower Show, Londyn (fot. J. Rylke)



Ryc. 771. Monika Sosnowska, komisarz polskiego pawilonu Agnieszka Morawińska, kurator wystawy Sebastian Cichocki, asystent komisarza Zofia Machnicka. 1:1, 2007, Biennale w Wenecji (fot. J. Rylke)



Ryc. 772. Ignacy Czwartos, Nord Stream 2, olej na płótnie, 200x190cm, 2023



Ryc. 773. Cirlan Souza de Oliveira. Projekt Morrinho, 2007, Wenecja (fot. J. Rylke)

### Procesualizm

W latach 50tych ubiegłego wieku Ameryka zorientowała się, że mimo rozkwitu gospodarczego, jej pozycja w kulturze nie odpowiada pozycji światowego mocarstwa.

Jedyną przewagą, wynikającą z komercjalizacji konsumpcji, istniała w zakresie reklamy. W Ameryce liczna grupa twórców działała w sferze reklamy i dobrze nawiązywała kontakt z masowym odbiorcą prezentowanych przez nią produktów. Więcej o tym napiszę przy okazji omówienia sztuki popularnej, która stała się głównym polem działania amerykańskich specjalistów od światowej polityki kulturalnej, ale w wypadku sztuki procesualnej, istotne było wykorzystanie w sztuce eventów, czyli wydarzeń zaplanowanych i zorganizowanych pod kątem zamierzonego celu reklamowego. Były one wykorzystywane w Ameryce przy promocji nowych, wypuszczanych na rynek towarów. Takie eventy, czyli wydarzenia angażujące potencjalnych klientów, przekształcono w wydarzenia o charakterze artystycznym. Otrzymały one specjalną nazwę happeningów. Termin „happening”, czyli wydarzenie, ale skojarzone ze słowem „happy”, radosne, szczęśliwe wydarzenie, spopularyzował uczeń Johna Cage'a Allan Kaprow. Przekształcił on bardzo popularną w latach 60tych ubiegłego wieku sztukę operującą environmentami, czyli instalacjami tworzącymi otoczenie artystyczne, do którego można wniknąć, w obiekty, w których twórca nawiązuje kontakt z uczestnikami wydarzenia. Taki environment muzyczny stworzyli w warszawskiej Galerii Współczesnej Zygmunt Krauze, Teresa Kelm i Henryk Morel. Przechodziło się w nim przez prosty labirynt, w którym poszczególne przestrzenie emitowały różne barwy światła i różny dźwięk. W ten sposób przechodzący przez labirynt mógł współtworzyć barwy i dźwięki w odpowiadający mu układ harmonijny (ryc. 774). Jeżeli szukamy w tych działaniach pierwiastka mistycznego, to w environmentach jest to wejście w inny, kreowany przez artystę świat. Poruszając się w tak skonstruowanym otoczeniu, odbieramy serwowane nam bodźce wszystkimi zmysłami i stajemy się wrażliwi na to, co oferuje otaczające nas dzieło. Znajdując się w takiej przestrzeni stawaliśmy się aktywnymi jej uczestnikami. Ten nurt w sztuce, dzisiaj trochę zapomniany, został podchwycony w sztuce użytkowej. Popularne mini golfy i szachy ogrodowe wywodzą się z tego nurtu sztuki. Później rozwinął się cały świat gier fabularnych (RPG), z których pierwszą była „Dungeons & Dragons”, czyli lochy i smoki. W takich grach uczestnicy, na wzór improwizowanego teatru, sami komponowali i odgrywali warstwę fabularną gry (ryc. 775). Te gry rozwinęły się stopniowo, już z w pełni wykreowanymi postaciami w ogólnoswiatowe zjawisko nowej rzeczywistości. Uczestnictwo w takich grach nabierało globalnego charakteru. Przykładem japońskie gry, polegające na chwytaniu Pokemonów, bajkowych, opartych na owadach, stworów. Przekształciły się one w grę miejską, w której, przy pomocy smartfona, łowiono Pokemony w świecie rzeczywistym. W ten sposób został połączony w procesie gry świat cyfrowy ze światem rzeczywistym (ryc. 776, 777). Procesualizm tych zjawisk polegał na tym, że kompozycja lub gra przebiegały w trakcie procesu jej trwania, pozostawiając tylko ślad w umyśle uczestników zdarzenia. Naturalnie takie procesy istniały w sztuce wcześniej. W XIX wieku występowały pod postacią żywych obrazów, w których uczestnicy odgrywali sceny z popularnych obrazów. Przeszły one później do scen filmowych, takich jak pochodząca z dzieła Leonarda da Vinci (ryc. 778), odgrywana w filmie Luisa Buñuela, scena Ostatniej Wieczerzy (ryc. 779). W tym roku podobna scena, odwołująca się do tradycji „żywych obrazów”, zdominowała otwarcie Olimpiady w Paryżu (ryc. 780). Jak wspominałem wcześniej, do sztuki procesualnej pojęcie happeningu wprowadził Allan Kaprow, który do instalacji muzycznej z kompozycjami Johna Cage'a w Nowojorskiej Reuben Gallery, dopuścił

uczestników tego zdarzenia jako aktywnych jego współtwórców (ryc. 781). Później happeningi nabrały bardziej swobodnego i ludycznego charakteru (ryc. 782). W Polsce pierwsze happeningi organizował Tadeusz Kantor. Odwoływał się on z jednej strony do teatru, z drugiej strony do żywych obrazów, popularnych na przełomie XIX i XX wieku. Jeden z takich happeningów Tadeusz Kantor wykonał w warszawskiej Galerii Foksal. Był on zrealizowany według precyzyjnego scenariusza z tym, że zamiast wypreparowanych organów pokazanych w obrazie Rembrandta, Kantor wyjmuje z kieszeni leżącej postaci: „śmieszne organy ludzkiego instynktu przechowywania i pamięci”<sup>115</sup> (ryc. 783, 784). Pierwiastek mistyczny w zdarzeniu o charakterze happeningu jest oczywisty. Stajemy się aktywnymi uczestnikami zdarzenia, jego współtwórcami. Następuje synergia w naszych zachowaniach. Stajemy się częścią zbiorowej świadomości, która dominuje nad świadomością indywidualną. Happening staje się jednym z wydarzeń zbiorowych, także publicznych wydarzeń politycznych. Nazwa happening się przyjęła i została wykorzystana w politycznych akcjach kontrkulturowych, realizowanych przez studentów w marcu 1968 roku w Polsce (ryc. 785) i w maju 1968 roku w Paryżu (ryc. 786). Spektakularny wyraz miały w latach 80 tych, organizowanych przez artystów, przede wszystkim „Majora” Waldemara Fydrycha, happeningi Pomarańczowej Alternatywy we Wrocławiu (ryc. 787). Happening jest inny niż environment. Jego podstawą jest wydarzenie, a nie przestrzenny artefakt. Może to być wydarzenie zaaranżowane, ale można też uczestniczyć w wydarzeniu, które już zaistniało. Podmiotem w takim wydarzeniu jest jego uczestnik. Elementem mistycznym w takim wydarzeniu jest wspólnotowość tworzenia zjawiska artystycznego i synergia zbiorowości, która się w tym objawia.



Ryc. 774. Zygmunt Krauze, Teresa Kelm, Henryk Morel. Kompozycja przestrzenno-muzyczna, 1968, Warszawa

<sup>115</sup> Tadeusz Kantor. Embellages, w: Jacek Bukowski. Postawy wobec sztuki najnowszej, WSiP, Warszawa 1986, s. 81-88



Ryc. 775. Gary Gygax, Dave Arneson. Gra Dungeons & Dragons, 1974



Ryc. 776. Gracze Pokémon Go w Setagaya Park, Tokio, 2016 (fot. Brian Miller)



Ryc. 777. Niantic. Plakat na 6 rocznicę gry Pokémon Go, 2022



Ryc. 778. Leonardo da Vinci. Ostatnia wieczerza, 460x880cm., 1498, Mediolan



Ryc. 779. Luis Buñuel. Scena z filmu Viridiana, 1961



Ryc. 780, Thomas Jolly. Otwarcie Olimpiady w Paryżu, 2024



Ryc. 781. Allan Kaprow. 18 zdarzeń , 1959, Galeria Reuben, Nowy Jork



Ryc. 782. Allan Kaprow. Yard. 1961. Galeria Martha Jackson, Nowy Jork



Ryc. 783. Rembrandt. Lekcja anatomii profesora Tulpa, 170x217cm., 1632, Mauritshuis, Haga



Ryc. 784. Tadeusz Kantor, Lekcja anatomii według Rembrandta, 1969, Warszawa



Ryc. 785. Marzec 1968, Politechnika Gdańska, Archiwum Narodowe w Krakowie (fot. Stefan Figlarowicz)



Ryc. 786. Maj 1968 rok, Francja



Ryc. 787. Pomarańczowa Alternatywa, Rio, 1988, Wrocław (fot. Mieczysław Michalak)

Happeningi, chociaż przetrwały jako nazwa, w sztuce zostały zastąpione przez „akcje”. Uczestnicy takich akcji, oprócz samego inicjatora akcji, zostali pozbawieni podmiotowości i stali się ich biernymi uczestnikami. Nowa forma artystyczna, czyli sztuka w procesie, wymagała dopracowania. Dlatego artyści zaczęli wykonywać działania plastyczne, czyli akcje bez czynnego udziału publiczności. W skrajnych wypadkach towarzyszył im tylko dokumentalista, a rezultat akcji był udostępniany w formie dokumentacji fotograficznej i filmowej. Bardzo agresywne akcje wykonywali tak zwani akcjonisci wiedeńscy (ryc. 788). Jeden z nich, Rudolf Schwarzkogler zmarł nawet w wyniku samookaleczeń dokonanych w trakcie jednej z takich akcji<sup>116</sup>. Artysta w tych akcjach był nie tylko kreatorem, ale przede wszystkim narzędziem realizującym dzieło sztuki, które następnie było dokumentowane w procesie jego wykonywania. Artysta sztuki akcji, Joseph Beuys, poszukiwał, oprócz działań kreacyjnych, także nowych kanałów komunikacji. Jego akcja komunikacji z martwym królikiem rozwinęła się następnie w długotrwałą akcję: „Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie”, w której przebywał zamknięty w galerii z amerykańskim kojotem (ryc. 789). Mamy w tym wypadku mistyczną próbę przekroczenia w sztuce także granic międzygatunkowych. Próby przekraczania granic są w sztukach akcji dość powszechne. Część z nich jest zestawiana z niską temperaturą. Naga Charlotte Moorman wykonuje koncert Jima McWilliamsa na wiolonczeli wykonanej z lodu. Koncert kończy się z chwilą roztopienia się wiolonczeli (ryc. 790). Ja biegam nago w 20 stopniowym mrozie po śnieżnych zaspach (ryc. 791). Ekstremalne warunki wymagają w takich akcjach pełnego fizycznego zaangażowania całego ciała. Skupienie się na własnym ciele jako narzędziu realizującym formę sztuki, jest w sztukach procesualnych niezwykle istotne. Jedną z odmian sztuki akcji jest sztuka ciała. Była ona realizowana od najdawniejszych czasów, ale odżyła w okresie sztuki akcji i teraz w formie tatuaży jest niezwykle powszechna. Jedną z przedstawicielek tego kierunku jest Mireille Porte, znana jako „ORLAN”, która sukcesywnie, od lat 70 tych, pracuje nad formalnym wizerunkiem swojego ciała. Motto z jej oficjalnej strony, to: „Moja praca to życie. Wierzę, że moje dzieci żyją. Stojąc obok nich godzinami i przyglądając się szczegółom, wytapuję w nich nici, które przeświecają przez strumień życia. Te subtelne nuty dają mi siłę do realizowania moich twórczych potrzeb w rzeczywistości. Inspiracje czerpię z własnych prac i wiem, że wielu osobom też się one podobają”<sup>117</sup> (ryc. 792). Także ja w latach 70 tych uprawiałem pod nazwą „tatuaże” ten typ sztuki. Wyznawałem wtedy wiarę w synkretyzm sztuki abstrakcyjnej z pełnym realizmem świata naturalnego, w tym wypadku ze światem własnego ciała (ryc. 793). Poczucie, że artysta jest narzędziem, a w efekcie także stworzonym przez siebie dziełem, ma w sobie smak mistycyzmu. Równocześnie zamknięcie tego dzieła w formie dokumentacji daje poczucie niedosytu. Stąd kolejnym nurtem w sztukach procesualnych stał się performance realizowany już w otoczeniu innych ludzi. Od lat 70tych w sztukach procesualnych dominuje performance. Ma on różne oblicza, więc przytoczę kilka wypowiedzi artystów uprawiających ten rodzaj sztuki. Dla Andrzeja Dudka – Dürera, który nie zmienia wierzchnich części ubrania, w istnieniu artysty

---

<sup>116</sup> Wojciech Włodarczyk. Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacje, w: Wojciech Włodarczyk (red.). Sztuka świata, tom 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 121-143

<sup>117</sup> Orlan (online), <https://www.orlan.net/> (pobrane 17.06.2024)



fragmentami dzieła są, jak pisze: „Elementy żywej rzeźby, Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Włosów (nie obcinanych od 1969 roku) mają dla mnie znaczenie symboliczne. Mają one odniesienie do formuły reinkarnacji – są, jak gdyby jej materialnym przejawem. Ujawniając stany skrajne, dotykają krawędzi życia i śmierci, stale zmieniając i odradzając się, nabierają innej formy i wymiaru, ciągle prowokują, zbliżają się do punktów krytycznych i oddalają. Są demonstracją idei, że sztuka to coś więcej niż produkty; ujawniają też szeroko rozumianą ideę sztuki jako procesu, kreatywności, komunikacji...”<sup>118</sup>. Elementem mistycznym jest tu drugi człon nazwiska artysty – Dürer, ponieważ Andrzej Dudek uważa się za kolejne wcielenie tego renesansowego artysty. Artysta nie jest tu ważniejszy od dzieła, sam staje się dziełem sztuki, co więcej, przez poczucie reinkarnacji artysty renesansowego staje się dziełem zanurzonym w historii sztuki (ryc. 794). Ryszard Piegza uważa, że performance, to: „uniwersalny język utracony przed Wieżą Babel.”<sup>119</sup> Jak wiemy, 80% komunikacji pomiędzy ludźmi przebiega w warstwie pozawerbalnej. Performance posługujący się tym językiem nabiera wyrazu uniwersalnego (ryc. 795). Definicja Jana Piekarczyka, to: „Performance jest doświadczeniem sztuki, najczęściej wykonywanym publicznie”<sup>120</sup>. Według Przemysława Saneckiego: „Performance jest nadużyciem pozycji artysty w relacjach z innymi”<sup>121</sup>. W obu tych wypowiedziach istotną rolę odgrywa relacja performerera i widzów, odbiorców performance. Nie są jej uczestnikami jak w happeningach, nie są pomijani, jak w sztukach akcji. Są bierni, lecz niezbędni. Artysta występuje wśród nich jako osoba główna. Jest jak grecka muza uosobieniem sztuki. Ma skupiać uwagę. Według Tomasza Sikorskiego: „Bez względu na treść, centrum istoty performance stanowi zawsze dramat jednostki w skali uniwersum”<sup>122</sup> (ryc. 796).

Zakładając z Przemysławem Kwiekim i Janem Piekarczykiem Klub Performance w 2005 roku, jako hasło przyjęliśmy definicję Anastazego Wiśniewskiego: „Wszystko jest sztuką oprócz tego, co już jest. Wszyscy są artystami oprócz tych, którzy już są”. Trudno znaleźć lepszą definicję dla sztuki, która się rodzi wraz z ruchami i słowami artysty i przestaje istnieć wraz z jego wyjściem<sup>123</sup>. Posłużę się kilkoma cytatami z dokumentacji działania naszego Klubu. Jan Piekarczyk pisze: „Rzuciłem w górę monetą, mówiąc, że jeśli wypadnie reszka, to będziemy mieli do czynienia ze sztuką, z performance jako sztuką, a kiedy orzeł wypadnie, to się obejdziemy bez sztuki, bo nawet, jeśli coś będzie, żadnej w tym sztuki nie będzie”<sup>124</sup> (ryc. 797). Przemysław Kwiek uważa, że jego działania, to nie jest performance, ale Appearance: „Natomiast Appearance...Byłoby to...pokazanie krótkiego, czasowego przekroju lub wycinka Działania w ogóle, Całości:

---

<sup>118</sup> Andrzej Dudek–Dürer. Wybrane refleksje o performance..., w: Bogusław Jasiński. Język performance, Sztuka i Dokumentacja nr 21 (2019), s. 31-32

<sup>119</sup> Ryszard Piegza. Czy istnieje język performance?, ibidem, s. 35

<sup>120</sup> Moja definicja sztuki performance, Sztuka i Dokumentacja nr 1 (2009), s. 66- 73 - Jan Piekarczyk, s. 71

<sup>121</sup> ibidem, Przemysław Sanecki, s. 72

<sup>122</sup> ibidem, Tomasz Sikorski, s. 72

<sup>123</sup> Przemysław Kwiek, Jan Piekarczyk, Jan Rylke (red.). Klub Performance, Warszawa, Listopad 2004 – Maj 2008, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu, Warszawa 2011, s. 25

<sup>124</sup> ibidem, s. 273

przekroju stanu >teraz< - nas, naszej twórczości, uwarunkowań wraz z pokazaniem, co było też przed >teraz<, i co mogłoby być tuż po"<sup>125</sup> (ryc. 798). Jeżeli ja miałbym powiedzieć, co jest istotnego w sztuce performance, to jest nim osoba artysty. Jeżeli posiada wewnętrzną mistyczną siłę, która pozwala mu uważać siebie za artystę, to jak pierwotny szaman może przeprowadzić towarzyszących mu ludzi w inną rzeczywistość, w rzeczywistość sztuki. Jeżeli tej wewnętrznej siły nie ma, to tylko wystawia się na pośmiewisko (ryc. 799).



Ryc. 788. Otto Muehl, Ćwiczenia paramilitarne. Akcja nr 40, 1966, (fot. Stefan Fiedler)



Ryc. 789. Joseph Beuys. Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie, 1974, Galeria René Block, Nowy Jork

---

<sup>125</sup> ibidem, s. 239



Ryc. 790. Charlotte Moorman. Muzyka lodu. 1972, Międzynarodowy Karnawał Dźwięku Eksperymentalnego, Londyn



Ryc. 791. Jan Rylke. Primavera, 1987, Pupki (fot. Waldemar Czechowski)



Ryc. 792. Mireille Porte „ORLAN”. Portret, 2015



Ryc. 793. Jan Rylke. Tatuaż, 1972



Ryc. 794. Andrzej Dudek – Dürer.  
Z cyklu Czekam. 1985, performance  
w moim ogrodzie, Wrocław



Ryc. 795. Ryszard Piegza. Sekrety  
i sztuczna inteligencja, 2020,  
Résurgences, Plateforme, Paryż  
(fot. Mariusz "Marchewa"  
Marchlewicz)



Ryc. 796. Tomasz Sikorski. Podwójne lustro,  
2005, Galeria Kordegarda, Warszawa  
(fot. Mikołaj Tym)



Ryc. 797. Jan Piekarczyk. STNDRW-  
SZWRP (Ostatni derwisz w Europie),  
2006, Galeria Pokaz, Warszawa  
(fot. Mikołaj Tym)



Ryc. 798. Przemysław Kwiek.  
Appearance 144: Kalisz Kultury, 2007,  
Galeria Pokaz, Warszawa  
(fot. Mikołaj Tym)



Ryc. 799. Jan Rylke. Skoki, 2010, Skoki  
(fot. Jacek Kasprzycki)

### Sztuki środowiskowe

Sztuka ziemi, czyli z angielska land art, to dzieci kolejnego ruchu awangardowego, który pojawił się po okresie dominacji sztuki abstrakcyjnej, w Polsce nazywanej taszyzmem. Pojawił się obok happeningu i sztuki konceptualnej. Wszystkie te dziedziny sztuki operują przede wszystkim dziełem nietrwałym, istniejącym pod postacią dokumentacji. Jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, operują w przestrzeni wirtualnej, a nie realnej. Materia istnieje tutaj w podobny sposób, jak modelka pokazana na fotografii aktu – bardziej jako inspiracja do realizacji dzieła, niż samo dzieło. Łączył te dziedziny przede wszystkim powrót do podmiotowej roli osobowości artysty, przy pomniejszeniu roli jego dzieł jako przedmiotów materialnych. Z tego wynikało położenie nacisku na miejsca, w których rodziła się sztuka – już nie była to pracownia, ale miejsce wybrane specjalnie, które przez kontekst uczestniczy w procesie twórczym. Jeżeli miejsce warunkowało powstanie zdarzenia artystycznego, możemy mówić o sztuce środowiskowej. Jak każdy z ruchów awangardowych, sztuki środowiskowe pojawiły się w wyniku braku odpowiedzi na wyzwania współczesności przez sztukę już istniejącą. Tradycyjne dyscypliny sztuki środowiskowej: urbanistyka, sztuka ogrodowa, architektura krajobrazu i architektura odeszły od sztuki. Skupiły się nad rozwiązywaniem problemów technicznych i funkcjonalnych w przestrzeniach społecznych, pomijając dekoracyjność i wyraz estetyczny tych przestrzeni. W rezultacie, środowisko człowieka zostało pozbawione walorów estetycznych i związanych z tym przeżyć mistycznych, co wywołało reakcję wśród artystów. Powstało wiele kierunków związanych ze sztuką środowiskową. W sferze funkcjonujących w Internecie angielskich terminów dla tej sztuki, możemy wymienić takie ich nazwy, jak: land art, nature art, art in nature, site-specific, performance, plus more, crop art, social structure, eco-art i ecological art, agit prop, ecoventions, earth art, earthworks, green activism, ecoart-tech, slow food, acousmadism. Te terminy przeważnie nie mają odpowiedników w języku polskim i na naszym gruncie późno się przyjęły. Pionierem sztuki środowiskowej był Anglik Richard Long, tworzący w krajobrazie linie, rysujący w krajobrazie znaki, które w tym krajobrazie kojarzyły się z relikdami epoki neolitu (ryc. 800). W latach 70-tych właściwie tylko ja zajmowałem się sztuką o takim

charakterze, robiąc swoje tatuaże<sup>126</sup>. Sztuka ekologiczna była w tym okresie w Polsce domeną Teresy Murak, która ubierała się w stroje utkane z żywych roślin. Bezpośredni kontakt ciała z żywą rośliną to mistyczne połączenie ze światem, w którym żyjemy (ryc. 801). Ja uważałam, że środowisko stanowi właściwe podłoże dla moich tatuaży, abstrakcyjnych form medytacyjnych, dobrze wiążących się z otoczeniem, w których zachodzi proces medytacji (ryc. 802). Połączenie sztuki ziemi ze sztuką ekologiczną pozwalało już tworzyć w sztuce środowiskowej takie dzieła, jak żywe wulkany Nielsa Udo (ryc. 803). Sztuki środowiskowe stosunkowo szybko zostały zaakceptowane i w Ameryce powstały gigantyczne realizacje pokazujące, że krajobraz tego mocarstwa jest przekształcany nie tylko dla jego użyteczności, ale też dla jego urody i wyrazu. Skala przekształceń miała świadczyć o potęgze państwa. Takie realizacje były firmowane przez małżeństwo Christy Jawaszewa i Jeanne-Claude Denat de Guillebon (ryc. 804). W Niemczech, w których tracił na znaczeniu przemysł ciężki, starano się wykorzystać dobrze skomunikowane tereny opuszczone przez przemysł, dla stworzenia przestrzeni rekreacyjnych. Opuszczone urządzenia przemysłowe, pozbawione swoich funkcji, w powiązaniu z sukcesją przyrodniczą roślin, miały pełnić rolę estetyczną. W ten sposób powstał w zagłębiu Ruhry Emscher Park. Renaturyzacja krajobrazu miała w tym wypadku stanowić obraz widocznej zmiany niemieckiego społeczeństwa, z agresywnego i uzbrojonego, na społeczność kulturalną, ceniącą piękno i naturę (ryc. 805). Stopniowo sztuka krajobrazu stawała się dyscypliną artystyczną, posiadającą stałe miejsce w sztuce. Jarosław Koziara organizuje nad Bugiem festiwale sztuki krajobrazu. W tym roku odbędzie się już 10 jego edycja (ryc. 806).

Doświadczenia sztuki krajobrazu wpłynęły na zmianę w podejściu do architektury krajobrazu i sztuki ogrodowej. Wcześniej podporządkowane zasadom funkcjonalizmu, musiały się z tego reżimu wyzwolić. Służyły temu festiwale sztuki ogrodowej, w których znaczenie miały wyłącznie założenia ideowe i estetyczne, inne funkcje zostały w tym wypadku wyeliminowane. Taki festiwal odbywał się również w Polsce, w arboretum Bolestraszyce. Na tym festiwalu wykonaliśmy trzy ogrody. Pierwszy symbolizował krajobraz rolniczy, pozostający pod opieką czterech świętych: Izydora, Rocha, Floriana i Nepomucena (ryc. 807). Drugi był kaplicą symbolizującą krajobraz przemysłowy ze świętymi: Barbarą, Jerzym Popiełuszką i Krzysztofem (ryc. 808). Trzeci ogród pokazywał polski krajobraz w podziale na strefę przyrody naturalnej i strefę przyrody zagospodarowanej (ryc. 809). Te ogrody pokazywały nasze środowisko jako świat piękny i świat duchowy, którym opiekuje się nie tylko natura, nie tylko człowiek, ale podlega również opiece boskiej.

Architektura długo broniła się przed otwarciem na środowisko przyrodnicze. Modernistyczne, pozbawione dekoracji budynki, chętnie przyjmowały powłokę z roślin pnących. Jednym z architektów, którzy przystosowywali budynki do takiej dekoracji jest Marek Budzyński (ryc. 810). Jak pisze: „Każda budowla wspiera energię kosmiczną – lokalne wspieranie biosfery Drobnociarnistość współżycia i wspierania biosfery zwłaszcza w strefie fotosyntezy i odtwarzania atmosfery. Lokalne wykorzystanie energii słonecznej i systemów regulujących cykle przemieszczeń i retencji wody dla potrzeb

---

<sup>126</sup> Jan Rylke. Land Art i sztuki pokrewne 1973 - 1991/and related art 1973 - 1991, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 2/2014

kultury"<sup>127</sup>. Globalne ocieplenie spowodowało, że mieszkańcy miast zaczęli dbać o środowisko miejskie jako miejsce do życia. Rozwija się partyzantka ogrodnicza, która sadi w miastach drzewa wbrew miejskim decydentom. Powstają miejskie farmy rolne, ogrody społecznościowe, ogrody deszczowe. Ogranicza się koszenie trawników. Osoby przyrodnicze – rośliny i zwierzęta, stają się współmieszkańcami miast. Artyści poczuli mistyczną łączność z miejscem, w którym realizują dzieło i to miejsce staje się współtwórcą dzieła. Ważną pozycję w sztuce środowiskowej odegrała fotografia. Fotografowie znaleźli się w latach 80tych ubiegłego wieku w Polsce w centrum działań, często jak Jarosław Maciej Goliszewski i Jan Krzysztof Kelus, byli więzieni (ryc. 811, 812). Fotograf w takich sytuacjach przestawał być obserwatorem, stawał się czynnym uczestnikiem wydarzeń. Mistyczne przeżywanie miejsca zdarzeń stawało się wartością tworzonych zdjęć. Jak mówił Erazm Ciołek: „Nie byłem obiektywny. Nie mogłem i nie chciałem w sytuacji walki. Szukałem zdjęć obnażających tamtą stronę i chciałem uzupełnić to, co nie znalazło się w publikacjach oficjalnych. To co było „poza kadrem” propagandy”<sup>128</sup> (ryc. 809).



Ryc. 800. Richard Long. Linia w Irlandii, 1974



Ryc. 801. Teresa Murak. Procesja, 1974, Warszawa

<sup>127</sup> Marek Budzyński. *Materia duch energia*, MB, Warszawa 2023, s. 213

<sup>128</sup> Erazm Ciołek. *Polska*, Editions Spotkania, Warszawa 1990, s. 8, 83



Ryc. 802. Jan Rylke. Tatuaz̄ poznański II, 1975



Ryc. 803. Nils Udo. Trzy wulkany, 2000, Lanzarote





Ryc. 804. Christo Jawaszew i Jeanne-Claude Denat de Guillebon.  
Otoczone wyspy, 1980, Miami



Ryc. 805. IBA Emscher Park, 1989 – 1999 (fot. J. Rylke)



Ryc. 806. Roy Staab. Poruszające prądy, 2015,  
5 Land Art Festival, Bubel Stary (fot. J. Rylke)



Ryc. 807. Beata J. Gawry-  
szewska, Jan Rylke, Janusz  
Skalski. Św. Roch 2011,  
Bolestraszyce (fot. J. Rylke)



Ryc. 808. Jan Rylke. Kaplica postindustrialna, 2014,  
(fot. J. Rylke)



Ryc. 809. Izabela Myszk-Stąpór, Jan Rylke, Ogród znaczeń, 2014 (fot. J. Rylke)



Ryc. 810. Marek Budzyński. Parking na Ursynowie, 2000 (fot. J. Rylke)



Ryc. 811. Jan Krzysztof Kelus. Internowany. Białołęka'82, 1982



Ryc. 812. Jarosław Maciej Goliszewski. Poczta więzienna, Białołęka, 1982



Ryc. 813. Erazm Ciołek. Wizyta Jana Pawła II w Polsce, 1987

Dominujący od połowy XX wieku konsumpcyjny styl życia spowodował wyjście z wielkoformatową reklamą w przestrzeń społeczną. Reklama operowała tekstem, obrazem i całym aparatem skojarzeń łączących tekst z obrazem. Najlepiej było to widoczne w centrach dużych miast. Po upadku komunizmu w Polsce, od lat 90tych, było to widoczne również w centrum Warszawy (ryc. 814, 815). Ten trend spowodował mistyczne wkroczenie pożądanego rzeczy i usług do przestrzeni społecznych, wpływając na zachowania uczestników życia społecznego. Wprowadzenie agresywnej ikonosfery konsumpcjonizmu do przestrzeni miasta, spowodowało do pojawienia się w tej przestrzeni, także alternatywnych form obrazowania. W ten sposób powstała najbardziej widoczna ze sztuk środowiskowych, czyli sztuka ulicy. Istniała ona od starożytności jako forma artystycznej wypowiedzi niezależnej od form sztuki oficjalnej, ale dopiero pod koniec XX wieku, w sytuacji podporządkowania sztuki przez politykę kulturalną, nabrała pełnego wyrazu. Modernizm, wystawiając nagie, pozbawione dekoracji ściany ulic, stworzył dobre podłoże pod tą sztukę. Operowała ona nowymi technikami: wątkiem malarskim i farbami w sprayu. Podobnie do reklam w przestrzeni ulicy operowała tekstem i obrazem, ale w odmienny od reklam sposób. Zrodziła się pierwotnie z określania granic terytorialnych miejskich gangów młodzieżowych. Stąd użyte pismo powinno być znane w kręgach kontrkulturowych, ale nieczytelne dla osób niewtajemniczonych. Tworzyło abstrakcyjne, agresywne znaki graficzne. Podchwyczone przez kultury młodzieżowe, utraciło swój sens społeczny, ale wzbogacone obrazem, stało się na przełomie XX i XXI wieku najpowszechniejszą i najciekawszą ze sztuk pięknych. Wykorzystano w niej zarówno dorobek sztuki abstrakcyjnej, jak ekspresjonizmu, przynosząc do postmodernizmu wątki z końcowego etapu modernizmu. Ten nurt reprezentowały różne formy sztuki. Najpopularniejsze było graffiti, czyli znaki malowane na murach i wagonach. Były to przeważnie formy barokowe, operujące znakami graficznymi i obrazami, zapętlone w skomplikowane zestawy, w których duże znaczenie odgrywał kolor i fragmenty obrazów. W mistyczny sposób graffiti wyrażały porcję ogromnej puli informacyjnej, która nie była jeszcze w pełni zintegrowana, ale wymagała uzewnętrznienia (ryc. 816-818). Nieco inny charakter mają grafiki, czyli techniki powtarzalne, realizowane w obrębie sztuki ulicy. Są wykonywane przy pomocy szablonu i farby w sprayu. Mają formę znaku graficznego i często zabawną treść. Przypominają młodzieżowy slang i służą do porozumienia się z rówieśnikami (ryc. 819). Część z nich, pod wpływem sztuki popularnej, wykorzystuje sceny ze znanych filmów (ryc. 820). Jeszcze inną formę mają wlepki przeznaczone do umieszczania w komunikacji miejskiej. Są pojętą konkretną, w której obraz łączy się z tekstem (ryc. 821). Wszystkie te formy stanowią, dość unikalną na przestrzeni historii, sztukę uprawianą przez młodzież i tworzoną przede wszystkim dla młodzieży. Sztuka oficjalna, zdominowana przez politykę kulturalną, nie była adresowana do młodzieży, która nie posiadała jeszcze wyborczego prawa głosu. Dlatego młodzież wybrała własną przestrzeń dla artykułowania swoich potrzeb i odwoływała się do swojego kręgu odbiorców. Uczestnictwo w kulturze przestało mieć charakter bierny, stało się, w opresyjnej sytuacji, zbiorową aktywnością. Właściwie tylko jeden z artystów sztuki ulicy, dzięki poparciu Andy Warhola, przestał być twórcą anonimowym i przeniósł do galerii styl tej sztuki. Był to Basqiat (ryc. 822). W Polsce, po wstąpieniu do Unii i masowym wyjeździe bezrobotnej młodzieży, sztuka ulicy utraciła swoją czystość formalną i została częściowo wchłonięta przez sztukę oficjalną.

Powstały formy operujące różnymi technikami graficznymi i malarskimi, a graffiti przekształciło się w malarstwo monumentalne, wykonywane przez profesjonalnych artystów. Dużo takich murali zrealizowano na warszawskim Ursynowie. Przy muralu na ścianie windy przy stacji metra Stokłoty widnieje tabliczka, że autorem projektu jest Bartosz Podlewski z bakcystudio.pl, wykonawcą ZBW elektronika, a sfinansowała mural, w ramach budżetu partycypacyjnego, dzielnica Ursynów M. St. Warszawa (ryc. 823). Społeczną nośność sztuki ulicy wykorzystuje tajemniczy celebryta Banksy (ryc. 824), który wykonuje wielkoformatowe szablony w różnych miejscach zapalnych w świecie. Sztuka środowiskowa nie tylko poczuła łączność z miejscem, ale zaczęła traktować miejsce jako medium pozwalające nawiązać kontakt z użytkownikami tego miejsca. Miejsce stało się enklawą wolności, wyrażanej w pierwotny, przypominający piktogramy, system niewerbalnej komunikacji. Aktywność młodzieży w przestrzeni publicznej skłoniła inne grupy społeczne do zbiorowej artykulacji swoich uczuć w tej przestrzeni. Taką formę przyjęła na przykład w 2010 roku, przed warszawskim pałacem prezydenckim, artykulacja żałoby po katastrofie smoleńskiej (ryc. 825).



Ryc. 814. Ulica Kawaleryjska w Krakowie 2022 (fot. Wiesław Majka)



Ryc. 815. Centrum Warszawy, 2006 (fot. J. Rylke)



Ryc. 816. Graffiti. Mur wyścigów konnych, 2002, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 817. Graffiti. Mur wyścigów, 2002, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 818. Graffiti. Mur wyścigów konnych, 2004, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 819. Szablon. Mur wyścigów 2002, Warszawa (fot. J. Rylke)



Ryc. 820. Graffiti i szablon w przejściu podziemnym, 2007, Wrocław (fot. J. Rylke)



Ryc. 821. Pandora. Wlepka, szyba ASP, Warszawa, 2005 (fot. J. Rylke)



Ryc. 822. Jean-Michel Basquiat. Król Zulusów, 208x173cm., 1985, Muzeum Sztuki Współczesnej, Marsylia

Ryc. 823. Bartosz Podlewski. Rtm Witold Pilecki, 2018, Warszawa



Ryc. 824. Banksy. Dziecko migranta, Wenecja  
(fot. Marco Sabadin/AFP/East News)



Ryc. 825. Krzyż z kwiatów przed Pałacem Prezydenckim po katastrofie smoleńskiej,  
2010 (fot. J. Rylke)

## Hiperrealizm

Sztuka konceptualna, procesualna i środowiskowa były, jako kierunki awangardowe, poza kontrkulturową sztuką ulicy, dość elitarne. Ameryka, kraj dominujący w powojennym świecie, ale uwikłany w tak zwaną zimną wojnę ze światem komunistycznym, nie odgrywał w połowie XX wieku znaczącej roli w sztuce. Wyraźnie przegrywał na polu światowej polityki kulturalnej. Jedyną przewagę zyskiwał na polu popularnych filmów. Były to zarówno filmy fabularne, jak filmy muzyczne. Szczególną rolę odgrywała tu działalność Walta Disneya tworzącego filmy dla dzieci i wychowującego na sztuce popularnej kolejne pokolenia Amerykanów. W ten sposób został przygotowany grunt pod prostą, zrozumiałą i efektowną sztukę, chociaż pozbawioną ambicji intelektualnych. Żeby zmienić sytuację marginalizacji amerykańskiej kultury wobec kultury globalnej, Amerykanie wykorzystali doświadczenia z branży filmowej, odwołali się do sztuki popularnej, do sztuki o niskim stopniu złożoności i mechanizmach oddziaływania wypracowanych w reklamie. Taka sztuka była nie tylko prosta, ale przystosowana do szerokiego rozpowszechnienia przez mass media, które już wówczas zaczęły odgrywać znaczną rolę. Popularna forma nie służyła w Ameryce do agitacji poprzez fabularyzowane opowieści, jak w socrealizmie, ale propagandzie „american way of life” (lifestyle), czyli wprowadzonemu w latach trzydziestych, dla zapobieżenia kryzysom ekonomicznym, konsumpcjonizmowi. Społeczna akceptacja sztuki o niewielkim stopniu złożoności wiąże się z zaobserwowanym przez Abrahama Molesa<sup>129</sup> znacznie większym oddziaływaniem takiej sztuki. Akceptacja sztuki jest, według niego, uzależniona od czasu, który upłynął od powstania dzieła i od stopnia ich złożoności. Sztuka o niewielkim stopniu złożoności, to sztuka popularna, ale także sztuka starsza, która utraciła swą złożoność i została już społecznie zaakceptowana. Zaakceptowana dlatego, że utraciła wiele, z tworzących kiedyś jej skomplikowaną strukturę, nieczytelnych teraz, warstw. Dodatkowo branża reklamowa opracowała w tym czasie wystandaryzowane metody badania preferencji estetycznych, pozwalające określić preferowane modele piękna<sup>130</sup>, także w odniesieniu do dziedzin nie związanych z handlem, przenosząc je do świata sztuki<sup>131</sup>. Żeby znieść bariery, ograniczające społeczną akceptację przy wprowadzaniu nowej ikonosfery, wykorzystywano w sztuce „fotosy”, czyli popularne, fotograficzne motywy znane z filmów, fotografii prasowej i komiksów. Przy wykonywaniu dzieł sztuki opartych na istniejących wzorach kulturowych wykorzystywano nowe techniki, takie jak sitodruk, pozwalające na wydruk zdjęć farbami olejnymi na płótnie. Podobnie, jak w reklamie, amerykańscy artyści nie wykonywali samodzielnie prac, ale zlecali ich wykonanie wyspecjalizowanym oficynom, takim jak nowojorska oficyna

---

<sup>129</sup> Abraham Moles. Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym, w: I. Wojnar (red.) Antologia współczesnej estetyki francuskiej, PWN, Warszawa 1980, s. 489-490.

<sup>130</sup> Według Władysława Stróżewskiego dzieła sztuki charakteryzują trzy wartości. Wartość artystyczna, czyli jakość dzieła, określana jako prawda, wartość estetycznych preferencji, określana jako piękno i wartość nadestetyczna, która ma cechy związane z mistycyzmem. Władysław Stróżewski. Wartości estetyczne i nadestetyczne, w: Poprzedzka M. (red.). Sztuka i wartość, SHS, Nieborów 1986, s. 34-53

<sup>131</sup> Terry C. Daniel, Ron S. Boster. Measuring Landscape Esthetics: The Scenic Beauty Estimation Method, Research Paper RM 167, 1976.



Gemini<sup>132</sup>, w których można było uzyskać większą ilość egzemplarzy profesjonalnie wykonanych prac. Artyści, żeby wykazać swoją indywidualność, przyjmowali wybrane konwencje przedstawień, które pozwalały na ich identyfikację. Najbardziej znany, uważany za najwybitniejszego artystę światowego<sup>133</sup>, Andy Warhol, wykorzystywał fotosty z filmów, przenosząc je na płótno lub płytę graficzną. Jak pisał: „Artysta to człowiek, który produkuje rzeczy nikomu niepotrzebne. Z jakiegoś powodu uważa jednak, że oferowanie ludziom sztuki jest dobrą ideą. Dużo lepiej jest tworzyć sztukę komercyjną niż artystyczną, ponieważ sztuka artystyczna nie przynosi żadnych korzyści przestrzeni, którą zajmuje. W przeciwieństwie do sztuki komercyjnej”<sup>134</sup>. Tutaj możemy zobaczyć wizerunek Liz Taylor, który powstał ze zdjęcia promocyjnego do filmu *Butterfield 8* (ryc. 826). Inny artysta, Robert Rauschenberg robił kolaże z wycinków prasowych drukując je na płótnie (ryc. 827). Roy Lichtenstein powiększał i przenosił na płótno kadry z amerykańskich komiksów (ryc. 828). Rzeźbiarz Claes Oldenburg wykonywał przedmioty codziennego użytku z innego materiału i w innej skali (ryc. 829). Naturalnie, oprócz tego zestawu obrazów i przedmiotów, nie zabrakło w sferze wizualnej postaci ludzkich. George Segal tworzył przy pomocy gipsowych bandaży kopie ludzkich postaci w naturalnej skali. Duane Hanson poszedł krok dalej. Jego postacie były barwne i otoczone rzeczywistymi przedmiotami codziennego użytku (ryc. 830).

Wielki słownik języka polskiego określa definicję komercjalizmu jako: „dostosowanie jakiejś działalności lub sposobu funkcjonowania czegoś do wymagań rynkowych”. Jednak amerykańska sztuka z tego okresu nie powstała jako zaopatrzenie rynku, co więcej rynek na ten typ sztuki nie istniał jeszcze. Powstała jako narzędzie globalnej polityki amerykańskiej. Jak to wyraził Andy Warhol, zrobiono to dlatego, żeby Ameryka mogła zająć przestrzeń artystyczną w skali globalnej określoną przez siebie sztuką. Globalny rynek, na którym graczami nie są już arystokratyczne elity, ale masowy odbiorca, wymagała sztuki zrozumiałej, prostej i znanej. Podobnie jak reklamy globalnych produktów dostosowanej do każdej tradycji kulturowej. Znanej z ikonosfery środowiskowej, tylko opatrzonej etykietą sztuki. Mistyczny w tym element jest taki, że po raz pierwszy człowiek otrzymał sztukę, która nie wymagała od niego poznawczego wysiłku, ale akceptowała jego status. Sztuka osiągnęła sukces komercyjny, co zostało pod koniec XX wieku wykorzystane przez artystów następnego pokolenia. Jeff Koons podniósł do rangi sztuki proste zabawki zmieniając ich skalę i materiał z których były wykonane. Odwołując się do wspomnień z dzieciństwa oferował skojarzenia z okresem radości i bezpieczeństwa (ryc. 831). W Europie tradycja sztuki komercyjnej była słabsza i Damien Hirst, pokazując zatopione w formalinie zwierzęta nie odwoływał się do obrazów z rynku komercyjnego, ale do tradycji kraju, z którego wypędzano dzierżawców, żeby na ich miejsce sprowadzić owce. Kraju znanego z opowieści grozy i pokuty, z repertuaru protestanckiej literatury (ryc. 832). We wszystkich tych dziełach artysta wycofuje

---

<sup>132</sup> Ruth E. Fine. *Gemini G. E. L. Art and Collaboration*, Abbeville Press, Inc, New York 1984

<sup>133</sup> ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibitions, news and ranking updates. (online) [http://www.artfacts.net/marketing\\_new/?Services,Artist\\_Ranking](http://www.artfacts.net/marketing_new/?Services,Artist_Ranking) (dostęp 04.12.2011)

<sup>134</sup> Andy Warhol. *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem. Twój Styl*, Warszawa 2005, s. 112

się z tak silnej wcześniej postawy kreacyjnej i awangardowej. Jeszcze niedawno czuł się niemal równy bogom. Jak pisał Josip Brodski w poemacie „Dziennik z Rotterdamu”: „To ma wspólnego Corbusier z Luftwaffe, że razem setnie się napracowali, aby odmienić postać Europy. A co przeoczą w furii swej cyklopy, kończy ołówek w beznamiętnej skali”. Teraz artysta nie jest kreatorem alternatywnej rzeczywistości, ale spełnia wymagania przeciętnego odbiorcy. Jest jednym z usługodawców. Przedmioty codzienne zostały podniesione do rangi sztuki. Konsumpcjonizm stał się w efekcie także uczestnictwem w sztuce wysokiej. Użytkownicy obiektów konsumpcyjnych stają się mistycznymi konsumentami sztuki.

Istnieje jednak społeczna tęsknota za sztuką tradycyjną. Odniesienia do rzeczywistości i posługiwanie się fotografią jako medium przenoszącym ją w sposób dosłowny w obszary wcześniej zarezerwowane dla sztuki wysokiej, w konsekwencji doprowadziły do hiperrealizmu. Nawet malarze uprawiający abstrakcję, tacy jak Gerard Richter, wykorzystywali tę technikę dla takich osobistych obrazów, jak portret córki przeniesiony ze starego zdjęcia (ryc. 833). Andrzej Maciej Łubowski, uprawiający hiperrealizm od pół wieku tak mówi: „Każde dziecko ma telefon, robi zdjęcia. Ja też robię zdjęcia i jestem jednym z wielu. Z chwilą, w której to transponuję na obraz, włączam się w obieg kultury i tego, co niesie za sobą malarstwo. Te obrazy nie są kopiowaniem zdjęcia. Przez nie określam swoją tożsamość. To jest też myślenie awangardowe, bo określa to, co nas otacza”<sup>135</sup> „To jest próba wyłuskania znaczących obrazów z tego, co nas otacza”<sup>136</sup> (ryc. 834). Amerykańskie doświadczenia wprowadziły do intelektualnych rozważań awangardy nowe elementy. Zwróciły uwagę na potrzebę komunikatywności, funkcjonowania w kontekście panującej ikonosfery, a przede wszystkim powróciły do tradycyjnych form sztuki, modernizując równocześnie jej warsztat techniczny. Sam wykorzystywałem jej doświadczenia, między innymi w obrazach tworzonych w walce z komuną. W obrazie skradzionym w połowie lat 80tych z kościoła Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej i ostatnio odzyskanego, wykorzystałem zarówno doświadczenia popartowego komiksu, jak hiperrealizmu (ryc. 835).

Obraz kończący rozdział postmodernizm jest już współczesny. Roślinność, zapakowana w folie, leży na półkach w magazynie „Auchan”. Zwierzę, jak dziecko, spoczywa w ramionach kupującej. Pełny konsumpcjonizm, trzeba jeszcze podejść do kasy. Mistycyzm zawarty jest w haśle: mieć – tak; być – nie (ryc. 836).

---

<sup>135</sup> Jan Rylke (red.). *Walka Młodych 2018-2023. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, Warszawa 2023, s. 122-123

<sup>136</sup> *ibidem* s. 163



Ryc. 826. Andy Warhol. Liz Taylor, 58x58cm., 1964



Ryc. 827. Robert Rauschenberg, Retroactive I, 213.4x152.4cm., 1963, Muzeum Sztuki Wadsworth



Ryc. 828. Roy Lichtenstein, I Know How You Must Feel, Brad! 1963,



Ryc. 829. Claes Oldenburg. Model (Ghost) Toster 2/2, 33x50,8x27,9cm., 1972



Ryc. 830. Duane Hanson. Kobieta je-  
dząca, 127x76x140cm., 1971, Muzeum  
Sztuki Amerykańskiej Smithsonian, Wa-  
szyngton



Ryc. 831. Jeff Koons. Balonowy pies,  
307x363x114cm., 1994



Ryc. 832. Damien Hirst. Z dala od stada, 1995



Ryc. 833. Gerhard Richter. Betty, 102x72,5cm., 1988, Muzeum Sztuki, St Louis



Ryc. 834. Andrzej Maciej Łubowski. Plaża 1, 100x120 cm., 2020



Ryc. 835. Jan Rylke. Wilki idą, 89x116cm., 1985



Ryc. 836. Jan Rylke. Postmodernizm, 50x70cm., 2024

## Mistycyzm w sztuce.

Przeoglądając poprzednie rozdziały zauważamy, że artyści we wszystkich epokach zdobywali doświadczenie i umiejętności pozwalające na budowę formy artystycznej trafiającej w społeczną potrzebę piękna. Ich dzieła służyły też jako ilustracja przeżyć duchowych. Z drugiej strony, co widzieliśmy głównie w czasach nowożytnych, kiedy zmiany społeczne znacznie przyspieszyły, sztuka wyprzedzała zmiany cywilizacyjne, przygotowując społeczność na te zmiany. Wydawałoby się, że mówienie o mistycyzmie w sztuce, to jakiś ciemnogród i parafiańszczyzna, śmieszna w czasach nowoczesności i postępu. To powszechny pogląd. Ludzie kultury, przynajmniej w Polsce, należą do grup najniżej sytuowanych, czyli w społecznym podziale ról najmniej przydatnych. Myślę, że jest odwrotnie niż myślą politycy zafascynowani wzrostem PKB. Według obecnych zaleceń OECD<sup>137</sup>, grupujących najbardziej rozwinięte kraje świata, sztuki piękne, nie są dziedzinami samodzielnymi lub, jak architektura, technicznymi, ale mieszczą się w obrębie nauk humanistycznych. Równocześnie, zauważa się, panujący jeszcze w naukach humanistycznych, redukcjonizm i ubóstwo badań metodycznych. Kreatywność jest immanentną cechą sztuki, a mistycyzm w sztuce dociera do najgłębszych warstw psychiki ludzkiej i tajemnic ich życia duchowego oraz społecznych odniesień. Oddzielenie sztuki od nauk humanistycznych powoduje, że nauki humanistyczne tracą wiele z oddziaływań, które w innych krajach wpływają na ich kreatywność. To wyłączenie było zauważalne przez wielu naukowców, którzy wskazywali na wartość badań artystycznych dla świata nauki<sup>138</sup>. Dlatego w obecnej klasyfikacji OECD nie ma już wyłączenia sztuki z procesów badawczych. Sztukę wraz z jej aspektem poznawczym, umieszczono w ramach nauk humanistycznych. W Polsce sztuka nie tylko została wyłączona z nauk humanistycznych. Jako jedyna nie posiada określenia „dziedzina nauki”. Została nazwana „dziedziną sztuki”. Oznacza to, że w Polsce metodologia badań naukowych cofa się o stulecie, do okresu przed Karlem Popperem, który nie wyodrębnił sztuki z obszaru badań naukowych<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (Organisation for Economic Co-operation and Development – OECD) jest organizacją międzyrządową, której podstawowym celem jest promowanie polityki nastawionej na: osiągnięcie możliwie najwyższego, trwałego wzrostu gospodarczego, zatrudnienia oraz standardu życia w państwach członkowskich, przy jednoczesnym utrzymaniu stabilizacji finansowej, przyczynianie się do „zdrowej ekspansji gospodarczej” w państwach członkowskich, jak również w państwach trzecich, co oznacza współdziałanie na rzecz równomiernego rozwoju gospodarczego, oraz promowanie rozwoju handlu światowego, opartego na wielostronnych niedyskryminacyjnych zasadach, zgodnie ze zobowiązaniami międzynarodowymi. Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. OECD - Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (online) <https://www.gov.pl/web/nauka/oecd-organizacja-wspolpracy-gospodarczej-i-rozwoju2> (pobrano 12.7.2024)

<sup>138</sup> Henk Borgdorff, Artistic research within the fields of science, 2009 (online) [https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679\\_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf](https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf) (pobrano 2.05.2019)

<sup>139</sup> Teske J., 2012, Metodologia nauk humanistycznych a filozofia nauki i sztuki Karla Poppera / The Methodology of the Humanities and Karl Popper's Philosophy of

Religioznawstwo nie wyjaśnia mistycznych aspektów sztuki. Skupia się nad warstwą dewocyjną dzieła sztuki i treściami, jakie dzieło o charakterze religijnym prezentuje. Historia sztuki bada zachowane dzieła sztuki poprzez dwa zakresy operacji poznawczych: badania dzieła jako przedmiotu materialnego i badania przejawów sztuki w dziele<sup>140</sup>. W obu badaniach często pomijana jest problematyka mistycyzmu w sztuce. Teolog, ksiądz Tadeusz Dzidek cytuje Henri Matissa mówiącego, że trzeba mieć: „wysiłek i odwagę, by otrząsnąć się z prefabrykowanych obrazów ...ta odwaga jest niezbędna dla tego, kto chce coś zobaczyć tak, jakby to było pierwszy raz”<sup>141</sup>. W zakończeniu autor pisze: „A zatem Piękno i Bóg jawią się jako dwa imiona Jednego”<sup>142</sup>. Jednak teologowie są dość sceptycznie nastawieni do mistycyzmu istniejącego w sztuce. Jak pisze Renata Rogozińska: „Należy jednak przyjąć, że nie ma i nie będzie takich stylów ani takich środków wyrazu artystycznego, które byłyby w stanie adekwatnie i w pełni przekonująco wyrazić fenomen przeżycia duchowego. Wszystkie bez wyjątku skazane są na połowiczność, na niejasność („jak w zwierciadle”), na odślanianie i zaciemnianie równocześnie”<sup>143</sup>. Widzimy jednak, że na przestrzeni historii artyści poszukiwali wejścia w świat inny, równoległy do świata rzeczywistego. Świat rzeczywisty jest trudny i znojny; buddyści w oderwaniu od niego widzieli wyzwolenie. Podobnie narkomani sens życia widzą w chwilach utraty kontaktu z rzeczywistością. Tęsknota za przejściem, choć na chwilę do świata równoległego istniała, podobnie jak sztuka, zawsze w ludzkich społecznościach. Na przestrzeni historii bramy prowadzące do tego świata, w którym duch jest od ciała oderwany, przybierały różne formy. Poszukując poprzez sztukę kluczy do tych bram zmieniano narzędzia warsztatu artystycznego i ulegały przekształceniom formy tworzące artystyczne artefakty. Pozostał tylko mistyczny sens sztuki. Myślę, że to, co przenika sztukę we wszystkich okresach, to mistyczna wiara w to, że tworząc piękno odkrywamy prawdę, która nie jest nam dana w codziennym życiu. Jest to zbliżona wiara do tej, że uprawiając naukę, również odkrywamy prawdę. Może jeszcze może jeszcze napiszę książkę o mistycyzmie w nauce.

Musimy zadać sobie pytanie, jakie są granice sztuki i jak się w niej odnajduje dzisiaj pierwiastek mistycyzmu. W tej chwili kulturę przenika sztuczna inteligencja. Czy stanowi ona mistyczny świat świadomości zbiorowej. Panteizm powszechnej wszechwiedzy i wszech świadomości, usuwają z naszych umysłów dawny mistycyzm. Wymagają już nie mantr, ale haseł i programów. Teraz żyjemy w świecie nowych mediów, w których kontakt ze sztuką jest powierzchowny i pobieżny. Istnieje pytanie, czy zdominują one świat sztuki. Naturalnie działania o charakterze sztuk konceptualnych i procesualnych istniały zawsze, tylko nie pozostawiały materialnych śladów pod postacią

---

Science and Art., *Studia Philosophica Wratislaviensia*, Supplementary Volume, English Edition 2012, s. 275-301

<sup>140</sup> Piotr Skubiszewski (red.), *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot, metodologia, zawód*, PWN, Warszawa 1973

<sup>141</sup>Tadeusz Dzidek. *Przeżycie estetyczne a przeżycie mistyczne – ujęcie w horyzoncie teologicznym*, *Roczniki Teologiczne*, Tom LXVII, zeszyt 9 – 2020, s. 97-109, s. 103

<sup>142</sup> ibidem s. 108

<sup>143</sup> Renata Rogozińska. *Od wizji do wizerunku. Sztuka jako wyraz mistycznego ogołocenia i wejścia w „inny świat”*, *Teologia i Człowiek. Kwartalnik Wydziału Teologicznego UMK*, 27(2014)3, s. 135-146



dokumentacji artystycznej. Spośród sztuk pięknych od najdawniejszych czasów istniała rzeźba, malarstwo i rysunek. Później dołączyła architektura i architektura krajobrazu. One były nośnikami treści mistycznych. Dzisiaj media upowszechniają sztukę, ale jeszcze nie wypracowały nowych narzędzi do tworzenia własnych wartości w obszarze upowszechniania sztuk pięknych, jak to wcześniej uczyniła na przykład grafika artystyczna, czy fotografia.

## Recenzje

### Przemysław Kwiek

#### TAK (Rozdział I).

*Sztuka jest ucieczką, najszlachetniejszym narkotykiem, mogącym przenieść nas w inne światy...* Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Zacznę cytatem, którym zaczął swoją książkę Rylke.

Rzeczywiście, cytat rewelacyjny – wiele jest wypowiedzi „jak ważna jest Sztuka”, ale ta jest najwspanialsza. Skąd Autor ją wytrzasnął? To miód dla Artystów – poparty autorytetem znanego „wykształciuchom” nazwiska (zwłaszcza, że „w narkotykach” Witkiewicz był „pro”, a co raz mniej „spraw” z dziedziny Sztuki znają nawet „wykształciuchy” – nawet o nich nie słyszeli, nie mówiąc już o tak zw. „zwyklakach” – niepejoratywne moje określenie „szarego obywatela”; książka wiele takich nieznanych czy świadomie ukrywanych faktów, a kanonicznych, wydobywa na światło dzienne).

Cytat nabiera blasku, kiedy spojrzymy na zawartość wizualną książki. Jest nowa i fenomenalna (to druga książka Rylkego na podobny temat). Ok. ¼ zilustrowanych artefaktów nie było mi znane (a znam cały podręcznikowy kanon). Chciałem te ilustracje wyliczać, ale kiedy zorientowałem się, że zajęłoby to stronę – zrezygnowałem. A wszystkie un masse robią wrażenie. Gdyby „uczni fachowcy” przygotowywali tę książkę jako oficjalny podręcznik, to musiałby wypaść z niej np. cały Rylke (Autor obficie korzysta ze swoich prac), Kwiek (+50 lat czekałem na moją pierwszą publiczną wystawę „nicującą” Rzeźbę w Orońsku) i wielu innych (Łubowski, Petrykowski, Petryk, Jasiński, Konieczny, Lilpop, Anastazy, Sikorski, Piekarczyk). „Bo nie znam Ich jako Artystów” – jakby powiedziała Anda Rottenberg, patentowana przez „Salon” na „powoływanie” tychże.

Problemem dla mnie było uznanie za „prawdę” prawie każdej z kwestii, a jest ich w książce chyba setki, które proponuje Rylke. Np. weźmy chociażby pierwszy z brzegu cytat:

– „Starożytność od epok kamienia dzieli to samo wydarzenie, które dzieli historię od prehistorii, czyli wynalazek pisma. Tego, co było przed historią możemy się tylko domyślać. Teraz możemy się tego dowiedzieć z pierwszej ręki, bo możemy przeczytać, co ludzie w starożytności myśleli i jak to opisywali (str. 48)”.

Czyżby?

Co myśli Kaczyński i Tusk? Mimo setek gazet i codziennych telewizyjnych oświadczeń tychże?

Ale to nie wada książki, tak jak i poniższy „Hipostazowy” problem. Z tego powodu trzeba nazwać kwestie poruszone w niej jako „Autorskie”.

Rylke jako wieloletni wykładowca akademicki, wszystkie wiadomości merytoryczne jakie zdobywał „karbował” sobie w pamięci na rzecz ewentualnych przekazów studentom. Książka jest istną erupcją tych wiadomości.

Ale jest Rylkego „Zniewolenie Polski w XIX w. IX wieku 1991” (o co się biłem) i „Spowiedź” 2015 (drugi po Muzach opartych o Ministerstwo Kultury, który wejdzie do kanonu Sztuki Polskiej).

**NIE** (Rozdział II).

„Wywracam stolik”: – nie ma czegoś takiego jak „MISTYCYZM”. To tzw. „Hipostaza”. Czyli „był pozorny”. A „konkretyzm ontologiczny” („Reizm” Kotarbińskiego, którego jestem wyznawcą) mówi, że istnieją (rzeczywiście) tylko rzeczy. A Hipostazy nie istnieją. To „były pozorne” (np. „Mistyctzm”, „wiara”, „miłość”, „wojna”, „socjalizm”, „Ojczyzna”, „Bóg”, „piękno”, „Artysta”, „Sztuka”, „walka”, itd.), stały się..., a zasadniczo każdy myśli o nich jak o „rzeczach” (i myśli, że istnieją, np. jak cegła) na skutek ludzkich nawyków i skłonności do uproszczeń, zwłaszcza na polu języka. „»Miłość« Ci wszystko wybaczy”.

Sytuację może zmienić inne ujęcie, które te pojęcia-hipostazy uprawomocni – dla każdego z osobna – np. dla Rylkego (i innego „x”-a) – „mistyczne” są te a te a te artefakty, bo jak On patrzy na nie, to doznaje szczególnego, psychologicznego stanu, określanego powszechnie jako „mistyczny”, tzn.: itp... Wtedy „Mistyctzm” tak, ale tylko dla Rylkego – „istnieje”. Jednak niewygodnie by było za każdym razem taki zabieg uwidaczniać dla tylu ludzi (choć aż dopiero wtedy z „człowieka” staje się CZŁOWIEK). Tak ludzie, sami siebie dołując, „uprościli” sobie „sprawę”. A ilu ludzi Putin wystął na tamten świat w imię „Wielkiej Rosji”? (też hipostaza – nie ma czegoś takiego). Tak, że „problem” jest krwawy...

Przemysław Kwiek. Wrzesień 2020 r.

### **Jan Stanisław Wojciechowski. Recenzja książki Jana Rylke *Mistyctzm w sztuce***

Mało mamy w Polsce śmiałych syntez sztuki ujmowanej zarówno w jej substancjalnym (wizualnym, zmysłowym) aspekcie jak również ujmowanej spekulacyjnie, w sposób pozwalający intensyfikować wgląd myślowy. Metody upowszechnione w środowiskach akademickich zniechęcają do takich szarż wręcz paraliżują władze poznawcze swoją redukcjonistyczną racjonalnością. Poza uczelniami, w kręgach artystów na przykład, brakuje zachęt do gromadzenia i spekulowania wiedzą, za dużo bowiem krzątania wymaga plastyczne tworzywo stanowiące podstawę zawodu. Trzeba dopiero takich ekstraordynaryjnych przypadków jak profesor Jan Rylke, który nie tylko łączy profesjonalny warsztat artysty malarza i performerera z akademicką wiedzą historyka sztuki, i który na dodatek, na profesorskiej emeryturze, może akademickiej dyscyplinie zaśmiać się w nos. Choćby poprzez umieszczenie, na początku rozdziałów swojego opracowania, krótkich rymowanek zamiast napuszonych cytatów z uczonej literatury. A choćby także poprzez, niczym nie skrępowane, odwołanie do autorefleksji lub po prostu przykładów własnych dzieł malarskich. Profesor Rylke pokazuje w ten sposób, że wie czego akademicka dyscyplina zabrania i jednocześnie namiętnie to robi żeby go ktoś o akademickość nie posądził. Pomimo tych starań jego dzieło jest monumentalne i pod wieloma względami „akademickie”. Obejmuje praktyki wizualne od Paleolitu do czasów najnowszych, wnika w kluczowy aspekt filozoficzno/estetyczny jakim jest poznawcza moc sztuki. Trudno odmówić ogromnej rzeczowej wartości jego dzieła, wynikającej zarówno z ogromu rzetelnych informacji historycznych jaki z fascynującego zestawu ilustracji, dobranych starannie a jednocześnie kreatywnie zestawianych. Nie tylko trudno odmówić ogromu rzeczowej wiedzy ale jest ona bez wątpienia imponująca. Jest pośród ilustracji oprócz „klasycznych” podręcznikowych dzieł i dokumentów, wiele najzupełniej nowych, wynalezionych przez autora, odkrytych, osobiście sfotografowanych. Nie mówiąc już o wielu znakomitych obrazach jego pędzla, które w nowych kontekstach nabierają wcześniej niepostrzeganych treści. Książkę, choć jest

bez nadmiernej ilości przypisów, znamionuje postępowanie się nauką aparaturą. Opatrzona jest w bibliografię i indeks nazwisk.

Ze względu na ten intelektualny rozmach książki trudno nie pokusić się o odniesienie do prac tużów polskiej historii sztuki, wszak Profesor Rylke, choć swoją naukową karierę oparł na badaniu historii ogrodów, swoją wiedzę wyniósł m.in. z wykładów Mieczysława Porębskiego i Xawerego Piwockiego. Inne to były czasy w polskiej nauce o sztuce. Poznawcze motywacje obu mistrzów, zwłaszcza Profesora Porębskiego, brały się z zaciekawienia progiem Nowoczesności w sztuce. Nie zmieniło się to wiele w pracach akademickich przedstawicieli młodszego pokolenia historyków sztuki. Na przykład Wojciech Włodarczyk w swej, niedawno wydanej, książce *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*, pozostając w orbicie nowoczesnej antropologii, plecie „war-kocz” z pojęć Polska – Państwo – Władza – Demokracja. Tymczasem już w tytule Jan Rylke podejmuje decyzję bezkompromisową w swych poznawczych założeniach i wobec ugruntowanej powojennej tradycji akademickiej historii sztuki. Ogłasza w nim mianowicie, że tropić będzie mistycyzm w sztuce.

Powiedzmy inaczej, bezkompromisowość ujęcia Jana Rylke bierze się z tego, iż czytając jego dzieło nabieramy przekonania, że sztuka jest „mistyczna” z samego faktu zaistnienia, jako sztuka. Autor nie przekracza więc w swych założeniach progu wiedzy antropologicznej i nie wkracza na grunt teologii. Z całej zawartości książki, gęstej od artefaktów, wyziera konstatacja, iż nie ma innej sztuki niż „mistyczna”, bowiem sam fakt zainicjowania obrazowania przez człowieka pociąga za sobą – w takiej lub innej, historycznej postaci – fakt przekraczania stanu poprzedzającego akt obrazowania. Obrazowanie czy materiałowo/przestrzenne „modelowanie”, niezależnie od funkcji, jawi się (co najmniej) jako akt emancypacji. Tym samym sztuka przez fakt zaistnienia gotowa jest do transcendowania. Czytając książkę (choć teza ta nie pojawia się w niej *explicite*) umocniłem się w przekonaniu, iż sztuka może być „mistyczna” na mocy samego faktu pojawienia się w formie znaku jako czynność kulturowa. Poprzez to przestaje być naturalna, staje się wtórna do natury poprzez akt ludzkiego działania (rysowania, rzeźbienia, modelowania, kształtowania).

Do tej – niejako aksjomatycznej tezy – Autor dobiera i wyjaśnia we wstępie rozumienie pojęcia mistycyzmu, które etymologicznie zakorzenione jest w jego ujęciu w greckim, słownym określeniu tajemnicy (*mystikós*). Sztuka też ma w jego ujęciu prostą etymologię z jakichś powodów niemiecką (*Stück* czyli *pniak*). Jako mistycyzm w sztuce, na podstawie tak wytyczonej etymologii, Profesor definiuje jako „tajemnicę tkwiącą w pniaku”. Pomimo, iż tezę tę profesor nieco rozwija wskazując, że to co skrywane i niematerialne znajdujemy w sztuce („pniaku”) obok innych wartości, to trudno oprzeć się wrażeniu, że także w tym definiowaniu punktu wyjścia myślenia o dorobku ludzkości mamy do czynienia z prowokacyjnym skrótem myślowym. Czy aby nie parodystycznym? Myślę, że jest to na poważnie, ale robione ze świadomością, iż wytyczamy zarysy jakiegoś nietypowego gatunku refleksji, którego dyscyplina odsyła nas do pewnych akademickich wzorów a jednocześnie te wzory luzuje czy może raczej „skraca”, niejako dla potrzeb potoczności opowieści. Właśnie, wyróżniającą cechą książki jest jej potoczność, jej konstrukcja bierze się z opowiadania – w skróconej formie (ledwie 386 stron) mieści się bardzo gęsta historia począwszy od Wenus z Tan-Tan, czyli do dziś liczy pół miliona lat. Autor „tnie” swoją opowieść nie wprowadzając jakichś oryginalnych pomysłów narracyjnych, ciągnie ją powiedziałibyśmy szkolnie: Paleolit, Neolit, Starożytność, Starożytność antyczna, Średniowiecze, Nowożytność, Romantyzm, Modernizm, Postmodernizm. Ale już w ramach stylowych odstępów po przekroczeniu progu

Modernizmu, zwłaszcza Postmodernizmu pojawia się szereg pomysłowych kategorii np. Procesualizm czy Sztuki środowiskowe.

Aby opowiedzieć tak długą historię z taką liczbą ilustracji – przyznaję - nie można wniknąć za bardzo w zawiałość i dyscyplinę definiowania pojęć. Czy to nie warunkuje wyłaniania się cech jakiegoś nowego gatunku? Czy nie jest to na przykład „komiks naukowy”? Jan Rylke potrafi znakomicie syntetycznie obrazować rzeczywistość w swych obrazach. Replikuje ten talent w formie skrótowych, wyostrzonych werbalizacji w dziedzinie pisanej historii sztuki, układając ją potoczyście w pełną dramatycznych, wizualnych wydarzeń, słowną opowieść.

Pomyli się jednak ktoś, kto zechce zakwalifikować książkę Profesora Jana Rylke jako pracę, której założeniem było wytyczenie ram nowego gatunku za pograniczu sztuki, akademickiej nauki i kultury popularnej. W ostatnim rozdziale bowiem pojawia się refleksja celująca w samo sedno metodologicznych sporów, leżących u podstaw kategoryzacji dyscyplin w polskiej nauce. Zarzuca tej kategoryzacji, oddzielającej sztukę od nauk humanistycznych (inaczej niż jest to w krajach UE), zacofanie i blokowanie kreatywności rodzimej nauce. Włączenie sztuki z jej aspektem poznawczym, w znacznej mierze opartym na eksploataowaniu „innych” epistemologii a zwłaszcza „innych” ontologii, w obszar nauk humanistycznych, uważa Profesor Rylke za niezbędne. Chce tej refleksji Profesora Jana Rylke głośno przyklasnąć!

Na podstawie lektury tego rozdziału postrzegam działą Profesora jako świadomy i ostentacyjny akt niezgody na zinstytucjonalizowany, obwarowany groźnymi dla karier naukowych restrykcjami, kaprysami i nepotycznymi związkami personalnymi, świat polskiej nauki. Rylke, w pewnych fragmentach kpiarsko a w innych całkiem serio podważa, szwendające się w tym zaściankowym światku, roszczenie do nieomylnego rozstrzygnięcia co jest a co nie jest sztuką, co mieści się prawidłowo w „obiektywnym” schemacie dziejów a co jest nieprawidłowe, nieprofesjonalne lub „ludowe”, czy „amatorskie”, lub – co gorsza – co powinno w ogóle zniknąć z pola widzenia. Nauka w książce Profesora jawi się jakby nieco skarykatyzowana w wierszykach/mottach przed każdym rozdziałem, poza tym melduje się czytelnikowi jako dziedzina poczciwa, swojska, otwarta na nietypowe skojarzenia a dzięki temu prawdziwie tolerancyjna. Momentami nawet trochę komiksowa.

Jan Rylke śmiało otwiera sztukę na tajemnicę czyniąc z niej nie tylko towarzyszkę sztuki lecz fundatorkę poznania. Stąd uderzająca siła warstwy wizualnej, na tle warstwy werbalnej książki! Mówi nam, że naukowa wiedza na temat sztuki musi ukazywać się we właściwej proporcji do samego twórczego aktu, dla którego tajemnica jest przyrodzonym walorem a nie, usuwaną przez naukę, natrętną wadą.

## Literatura

- Abbi Anvita. Szepty z otchłani czasu, *Świat Nauki*, 8 (384) 2023, s. 60-67
- ArtFactsNet International guide for modern, contemporary and emerging art twitters about: exhibitions, news and ranking updates. (online) [http://www.artfacts.net/marking\\_new/?Services,Artist\\_Ranking](http://www.artfacts.net/marking_new/?Services,Artist_Ranking) (dostęp 04.12.2011)
- Ballenstedt Janusz. Wstęp do architektury europejskiej, *Arché* 15, 1997, s. 35-39
- Baraniewski Waldemar. Historyzm w architekturze XIX wieku, w: Anna Lewicka-Morawska (red.) *Sztuka świata*, tom 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 163-182
- Barrow John D. *Wszecławiat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, Amber, Warszawa
- Benevolo Leonardo. *Miasto w dziejach Europy*, Krąg, Volumen, Warszawa 1995
- Bernatowicz Piotr, Dariusz Karłowicz, Ignacy Czwartos. Polskie ćwiczenia z tragiczności świata. Między Niemcami a Rosją. Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 60. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2024 r (online) <https://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2023/10/27-Polskie-cwiczenia-z-tragicznosci-swiata-polaczono-II-etap.pdf> (pobrano 8.07.2024)
- Białostocki Jan. *Symbole i obrazy*, PWN, Warszawa 1982, s. 12
- Borgdorff Henk. *Artistic research within the fields of science*, 2009 (online) [https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679\\_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf](https://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322679_artistic-research-within-the-fields-of-science.pdf) (pobrano 2.05.2019)
- Borowski Andrzej. *Cezare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, w: Cesare Ripa. *Ikonologia*, Universitas, Kraków 2002
- Bozza Sara. The Ionic portico of the Ploutonion in Hierapolis of Phrygia, w: Tommaso Ismaelli and Giuseppe Scardozzi (red.). *Ancient quarries and building sites In Asia Minor*, Edipuglia, Bari 2016, s. 373-387
- Briggs Saga. *Poczuj to! Sztukę przeżywamy całym ciałem*, *Scientific American/Świat Nauki*, nr 9 (385) 2023, s. 15
- Budzyński Marek. *Materia duch energia*, MB, Warszawa 2023
- Campbell Joseph. *Potęga mitu*, Signum, Kraków 1994
- Cassou Jean. *Panorama des arts plastiques contemporaine*, Gallimard, Paris, 1960
- Cheng François. *Chińska twórczość poetycka*, w: Adina Zemanek (red.). *Estetyka chińska*, Universitas, Kraków 2007
- Ciardi Roberto Paolo. The Myth within the Myth: Leonardo's Mona Lisa, Phantoms and Fantasies, w: Pietro C. Marani, Maria T. Fiorio (red.). *Leonardo da Vinci The Design of the World*, Skira, Milano 2015, s. 490-513
- Cichońska Barbara. Historia trzech obrazów Jezusa Miłosiernego autorstwa Ludomira Ślendrańskiego, *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, 14, 2008, s. 7-30
- Ciołek Erazm. *Polska*, Editions Spotkania, Warszawa 1990
- Cook Roger. *The tree of life*, Thames and Hudson, London 1992
- Daniel Terry C., Ron S. Boster. *Measuring Landscape Esthetics: The Scenic Beauty Estimation Method*, Reserarch Paper RM 167, 1976.
- Datko Andrzej, *Księga relikwii*, Wydawnictwo M., Kraków 2014
- DeSilva Jeremy M., Traniello James F. A., Claxton Alexander G., Fannin Luke D. When and Why Did Human Brains Decrease in Size? A New Change-Point Analysis and Insights From Brain Evolution in Ants. *Frontiers in Ecology and Evolution*, 22 October 2021. Sec. Social Evolution. Volume 9 – 2021
- Diringer David. *Alfabet czyli klucz do dziejów ludzkości*, PIW, Warszawa 1972
- Dobieszewski Janusz. *Moc poznawcza mistycyzmu*, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). *Wyrażanie Niewyraźalnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce...*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 25-34

Dobrowolski Witold. Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury, *Rocznik Historii Sztuki*, tom XLI, PAN, 2016, s. 87-128

Duch Wojtek. Największe miasta starożytności na przestrzeni wieków. Miały nawet milion mieszkańców, *Historia.org.pl* (online) <https://historia.org.pl/2023/04/16/najwieksze-miasta-starozynosci-mialy-nawet-milion-mieszkancow/> (pobrane 10.08.2023)

Dudek-Dürer Andrzej. Wybrane refleksje o performance..., w: Bogusław Jasiński. *Język performance*, *Sztuka i Dokumentacja* nr 21, 2019, s. 31-32

Dzidek Tadeusz. Przeżycie estetyczne a przeżycie mistyczne – ujęcie w horyzoncie teologicznym, *Roczniki Teologiczne*, Tom LXVII, zeszyt 9 – 2020, s. 97-109

Ehrlich Carl S. Judaizm, w: Michael D. Coogan. *Wielkie religie świata*, Diogenes, Warszawa 1999, s. 14-51

Elger Dietmar. *Dadaizm*, Taschen/TMC Art., Köln 2005

Fine Ruth E., Gemini G. E. L. *Art and Collaboration*, Abbeville Press, Inc, New York 1984

Florenski Paweł. *Ikonostas i inne szkice*, IW PAX, Warszawa 1981

Fugazza Stefano. *Symbolika*, Arnoldo Mondadori Arte, Segrate 1991

Gebhart-Sayer Angelika. Geometryczne desenie Shipibo-Conibo w kontekście rytualnym, w: Zajda Katarzyna (red.), *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, Universitas, Kraków 2007, s. 163-184

Gongwang Huang. Tajemnica opisywania krajobrazu, w: Adina Zemanek (red.), *Estetyka chińska*, Universitas, Kraków 2007, s. 205-208

Grupa CIAM-Francja. *Karta Ateńska*, Koło Naukowe Wyd. Arch. Wnętrz, Warszawa 1956

Helenowska-Peschke Maria. Witruwiańska triada a projektowanie parametryczno/algoritmiczne, *Czasopismo Techniczne*, 1-A (Zesz. 7), 2009, s. 294-300

Herrmann Joachim. *Spuren des Prometheus*, Urania Verlag, Leipzig, Jena, Berlin 1979

Hitler Adolf. *Mein Kampf*. Die nazionalische bewegung, Verlag Franz Eher Nachfolger, München 1925

Iwanow S. W., K. I. Antipina (red.). *Trudy kirgiskoj archeologo-etnograficzeskoj ekspedicii*, Nauka, Moskwa, 1968

Janion Maria, Stanisław Rosiak (red.). *Maski*, t. II, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986

Jaworska Janina. *Polska sztuka walcząca 1939-1945*, WAiF, Warszawa 1985

Jung Carl Gustav. *Archetypy*, Wydawnictwo KR, Warszawa, 2020

Kaczor Idaliana. *Kult drzew w tradycji mitologicznej i religijnej starożytnych Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001

Kandinsky Wassily. *O duchowości w sztuce*, (online) <https://web.archive.org/web/20081012045108/http://graphic.org.ru/kandinskij.html#2> (pobrane 15.04.2024)

Kant Immanuel, *Krytyka praktycznego rozumu*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Lwów 1911

Kantor Tadeusz. *Embellages*, w: Jacek Bukowski. *Postawy wobec sztuki najnowszej*, WSiP, Warszawa 1986, s. 81-88

Karwecki Witold. *Transcendencja czy immanencja w obrazach Caravaggia*, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). *Wyrażanie Niewyraźalnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce...*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 92-108

Kobendza Roman. *Parki Warszawy i jej okolic*, *Rocznik PTD*, 1934, vol. 3, s. 86-121

Konecki Krzysztof, Kamila Potomska. *Archetypy i symbole w reklamie*. *Marketing i Rynek*, Nr 7, 2002

Konik Marcin. *Starożytne źródła koncepcji harmonii sfer*, *Pro Musica Sacra*, Tom 10, 2012, s. 69-88

Kotowiecki Andrzej. *Epos o Gilgameszu a Biblia. Część Pierwsza*, *Pressmania*, (online) <http://pressmania.pl/epos-o-gilgameszu-a-biblia-czesc-pierwsza/>

(pobrane 01.08.2023)

Kozakiewicz Stefan (red.), Słownik terminologiczny sztuk pięknych, PWN, Warszawa 1969

Krassowski Witold, poświęcony mu numer Arché 8/1995

Kwiek Przemysław, Jan Piekarczyk, Jan Rylke. Klub Performance, Warszawa, Listopad 2004 – Maj 2008, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu., Warszawa 2011

Lemerle Frédérique, 2008, Claude Perrault. Kolejność pięciu typów kolumn według metody starożytnych... Paryż, J.-B. Coignard, 1683, w: Książki Architektura, (online) <https://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA1273.asp?param=>

(pobrane 20.03.2024)

Łappo-Malosse Anna. Kazimierz Głaz – twórca sensybilizmu, Niezła Sztuka, 2020

(online) <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kazimierz-glaz-tworca-sensybilizmu/>

(pobrane 21.05.2024)

Malewicz Kazimierz. Świat bezprzedmiotowy. Biblioteka Bauhausu 11, Dessau 1927

Marinetti Filippo Tommaso, Akt założycielski i manifest futuryzmu, Serwis Humanistyczny Hamlet (online) <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (pobrane 8.07.2024)

Marks Karol i Fryderyk Engels. Manifest Partii Komunistycznej, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), Warszawa 2007

Martini Francesco di Giorgio. Trattato di architettura civile e militare, Atlant, Torino 1841

Merleau-Ponty Maurice. Fenomenologia percepcji, Aletheia, Warszawa 2001

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. OECD - Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (online) <https://www.gov.pl/web/nauka/oecd-organizacja-wspolpracy-gospodarczej-i-rozwoju2> (pobrano 12.7.2024)

Moles Abraham., Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym, w: I. Wojnar (red.). Antologia współczesnej estetyki francuskiej, PWN, Warszawa 1980, s. 489-490.

Morawski Dominik (red.). Łazienki, Sztuka, Warszawa 1955

Narayanan Vasudha. Hinduizm, w: Michael. D. Coogan (red.). Wielkie religie świata, Diogenes, Warszawa 1999, s. 124-161

Neufert Ernst. Podręcznik projektowania architektoniczno-budowlanego, Arkady, Warszawa 2022

Niccolini Fausto i Felice, Le case ed i monumenti di Pompei, Neapol, 1854, tom IV,

Norberg-Schulz Christian. Znaczenie w architekturze Zachodu, Murator, Warszawa 1999,

Oboleńska Diana. Wychowanie przez estetykę. Idea antropozoficzna w wybranych dziełach Karola Homolacsa, Humaniora, Nr 4 (36)/2021, ss. 97-113

Orlan (online), <https://www.orlan.net/> (pobrane 17.06.2024)

Overy Paul. De Stijl, WAiF, Warszawa 1979

Pałasiński Paweł. Pojęcie woli mocy Fryderyka Nietzschego, Rocznik Filozoficzny Ignatianum XXII / 1 (2016), s. 254-269

Petryk Waldemar. Obrazy patriotyczne i piękne, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2020,

Piegza Ryszard. Czy istnieje język performance?, Sztuka i Dokumentacja nr 1 (2009), s. 35

Piekarczyk Jan, Przemysław Sanecki, Tomasz Sikorski. Moja definicja sztuki performance, Sztuka i Dokumentacja nr 1 (2009), s. 66- 73

Platona Uczta, PWN, Warszawa 1957

Popczyk Maria. Duchowość sztuki po Kandinskim, Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne, 51,2 (2018), s. 304-314

Pound Ezra. Sztuka maszyny i inne pisma, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 85

Ripa Cesare. Ikonologia, Universitas, Kraków, 2002



Rogala Grzegorz. W poszukiwaniu obrazu utajonego, w: Grzegorz Rogala (red.). Upcykling, Akademia WIT, Warszawa 2024, s. 35

Rogozińska Renata. Od wizji do wizerunku. Sztuka jako wyraz mistycznego ogołocenia i wejścia w „inny świat”, *Teologia i Człowiek. Kwartalnik Wydziału Teologicznego UMK*, 27(2014)3, s. 135-146

Rostański Krzysztof M. Konotacje w architekturze. Część 1. O sztuce wiązania znaczeń czerpanych z kultury, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2018

Rousset Lt-Colonel. Trente ans d'histoire 1871-1900, Ed. Jules Tallandier, Paris 1912

Rylke Jan (red.). Walka Młodych 2018-2023, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2023

Rylke Jan. Historia sztuki dla artystów, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa 2020

Rylke Jan. Historia sztuki ogrodowej, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, 2022,

Rylke Jan. Jednostka miejska domowiec, w: K. Gerlic (red.), *Architektura i technika a zdrowie*, Politechnika Śląska, Gliwice 2004, s. 229-234

Rylke Jan. Land Art i sztuki pokrewne 1973 - 1991/and related art 1973 - 1991, *Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu*, 2/2014

Rylke Jan. Moralitety, Monografia, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, 4/21 2018

Rylke Jan. Tajemnice ogrodów, *Kanon*, Warszawa 1995, s. 33, 34

Rylke Jan. Dendrozofia, w: Jan Rylke (red.). *Krajobrazy. Jubileusz 80-lecia urodzin profesora Władysława Niemirskiego*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 1994, s. 72-82

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Myśli różne o ogrodach, Sic!* Warszawa 2010

Sawicki Piotr. Ikona. Widzialny obraz niewidzialnej rzeczywistości, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczevska (red.), *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce...*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 169-180

Sen XV Shoshitsu. Sztuka herbaty, w: Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska*, Universitas, Kraków 2008, s. 151-175

Skubiszewski Piotr. (red.), *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot, metodologia, zawód*, PWN, Warszawa 1973

Stendhal. Historia malarstwa we Włoszech – tom I, rozdział XXXIV, w: Juliusz Stażyński. *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, PIW, Warszawa 1972, s. 113

Stróżewski Władysław. Wartości estetyczne i nadestetyczne, w: Poprzedzka M. (red.). *Sztuka i wartość*, SHS, Nieborów 1986, s. 34-53

Strzemiński Władysław. Unizm w malarstwie, Biblioteka „Praesens”, Warszawa 1928

Sztetyłło Zofia. Sztuka grecka, w: Anna Lewicka-Morawska. *Sztuka świata, t. II*, Arkady, Warszawa 1990

Świdziński Jan. Sztuka i jej kontekst, MCSW Elektrownia, Radom 2009

Tatarkiewicz Anna. Kult Miły w Cesarstwie Rzymskim. Dotychczasowe badania, nowe odkrycia i interpretacje, *Klio*, t. 30 (3)/2014, s. 113–123

Teske J. Metodologia nauk humanistycznych a filozofia nauki i sztuki Karla Poppera / The Methodology of the Humanities and Karl Popper's Philosophy of Science and Art., *Studia Philosophica Wratislaviensia, Supplementary Volume, English Edition* 2012, s. 275-301

Tomasik Wojciech. Inżynieria dusz: literatura realizmu socrealistycznego w planie „propagandy monumentalnej”, Leopoldinum, Wrocław, 1999

Trzeciak Przemysław. Donatello, w: Przemysław Trzeciak (red.), *Sztuka świata*, Arkady, Warszawa 1992

Trzeciak Przemysław. Kształtowanie renesansu, w: Przemysław Trzeciak (red.), *Sztuka świata*, Arkady, Warszawa 1992

Van der Leeuw Gerardus. Fenomenologia religii, Książka i Wiedza, Warszawa 1978,

Vigeland Gustaw. Park Vigelanda / Monolit. „Kolumna jest moją religią”, (online) <https://vigeland.museum.no/en/vigelandpark/monolith> (pobrane 10.06.2024)

Warhol Andy. Filozofia Warhola od A do B i z powrotem. Twój Styl, Warszawa 2005

White Michael. Theo van Doesburg: przeciw-życie, w: Gladys Fabre i Doris Wintgens Hötte (red.). Van Doesburg i międzynarodowa awangarda. Konstruowanie nowego świata, Tate Publishing, Londyn 2009, s. 68-75.

Winiarski Artur. Pomiędzy Bolszewizmem a mistycyzmem. Szkice na tle twórczości Kazimierza Malewicza, w: Arkadiusz Karapuda, Agnieszka Włoczewska (red.). Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce literaturze, malarstwie, muzyce..., Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2018, s. 221-230

Włodarczyk Wojciech. Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacje, w: Wojciech Włodarczyk (red.). Sztuka świata, tom 10, Arkady, Warszawa 1996, s. 121-143

Wojciechowski Aleksander. Czas smutku, czas nadziei, WAI F, Warszawa 1992

Wojciechowski Jan Stanisław. Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, monografia 3/20 2018

Zemanek Adina. Wprowadzenie, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. XIII

Zhongfeng Luo. Ukształtowanie się estetyzującego stylu życia, w: Adina Zemanek (red.). Estetyka chińska, Universitas, Kraków 2007, s. 3-31

## Indeks

- Aalto Alvar, 319, 323  
Abbi Anvita, 23, 390  
Adad, 53  
Adam James i Robert, 239, 242  
Adam Robert, 117, 241  
Adams Ansel, 318  
Afrodyta, 97  
Agüero, 151  
Ajwazowski Iwan, 83  
Alberti Leon Battista, 204  
Albertoni Ludwika, 201, 206  
Alcocer Julia, 351  
Alen William van, 317  
Alexander William, 183  
Alma-Tadema Lawrence, 245  
Alphand Jean Charles, 250  
Altdorfer Albrecht, 140  
Ambroży, 72  
Amerling Fryderyk von, 141  
Amor, 98  
Andre Carl, 349, 350  
Andrzej, 159  
Antemiusz z Tralles, 124  
Antipina K. I., 41, 391  
Antychryst, 77  
Apelles, 102  
Apollo, 100, 201, 206  
Apollodoros, 105  
AR Penck, 335  
Arabshah Hasan ibn, 42  
Aragorn, 142  
Arcimboldo Giuseppe, 188, 190  
Areobindus, 130  
Arneson Dave, 357  
Arnolfini, 172  
Arp Jean, 317  
Arystoteles, 22, 92, 101  
Asklepios, 92, 93  
Aszurbanipal, 55  
Atalanta, 202, 208  
August, 111, 112  
Augustyn, 72  
Augustyn Józef, 117  
Bacon Francis, 30, 327, 333  
Baker Józefina, 103  
Ballenstedt Janusz, 39, 390  
Balthus, 277, 284  
Banksy, 373, 375  
Baraniewski Waldemar, 246, 390  
Barbara, 366  
Barrow John D., 79, 390  
Barry Charles, 248  
Baselitz Georg, 328  
Basquiat Jean-Michel, 374  
Batman, 74  
Beardsley Auberey, 292, 293  
Behem Balthasar, 160  
Beksiński Zdzisław, 286  
Bellini Gentile, 142  
Benedykta (Edyta Stein), 119  
Benevolo Leonardo, 48, 390  
Bensheimer Johann, 91, 212  
Berg Maks, 337  
Bergstrom George, 197  
Bernatowicz Piotr, 352, 390  
Bernhardt Sarah, 271  
Bernini Gian Lorenzo, 134, 201, 205, 206, 211  
Berry Halle, 282  
Beuys Joseph, 360  
Białostocki Jan, 9  
Bismarck Otto von, 137, 139, 142  
Bitny-Szlachta Jan, 310  
Blake William, 230, 237  
Boccioni Umberto, 303, 307  
Böcklin Arnold, 23, 279  
Bokiewicz Jan, 334  
Bonaparte Paulina, 243  
Bonnassieux Jean Marie, 95  
Borgdorff Henk, 383, 390  
Borgnis Pietro Maria, 117  
Borowski Andrzej, 12, 390  
Bosch Hieronim, 188, 189  
Boster Ron S., 376, 390  
Böttger Friedrich, 218  
Botticelli Sandro, 102  
Boucher François, 217, 219  
Bouguereau William-Adolphe, 244  
Boyer Leon, 107  
Bozza Sara, 84, 390  
Brâncuși Constantin, 308  
Brauner Victor, 7, 8, 277, 285  
Breuer Marcel, 313  
Briggs Saga, 9  
Brodski Josip, 378  
Brown Ford Madox, 55  
Brückner Aleksander, 6  
Bruegel Peter, 188, 190

Brukalscy Barbara i Stanisław, 313  
 Brukwiccy Danuta i Janusz, 334  
 Brun J. R., 281  
 Bruneleschi, 167  
 Brzozowski Tadeusz, 327, 332  
 Budda, 20, 91, 131, 138, 143, 144, 154  
 Budzyński Marek, 366, 367, 371, 390  
 Bukowski Jacek, 356, 391  
 Buñuel Luis, 287, 355, 358  
 Buren Daniel, 348  
 Burne-Jones Edward, 279  
 Burri Alberto, 324  
 Cage John, 342, 355  
 Caillié Rene, 185  
 Calder Aleksander, 315, 318  
 Callot Jacques, 216  
 Campbell Joseph, 56, 57, 390  
 Canaletto, 239, 242  
 Canova Antonio, 98, 243  
 Caprotti Gian, 176, 177  
 Caravaggio, 8, 201, 202, 207, 245, 391  
 Carpeaux Jean-Baptiste, 250  
 Carrey Jim, 29  
 Cassat Mary, 269, 272  
 Cassou Jean, 311, 390  
 Cellini Benvenuto, 196  
 Cesariano Cesare, 105, 108  
 Cézanne Paul, 301, 304  
 Chalgrin Jean, 106  
 Chardin Jean, 217, 221  
 Cha-U-Ka-O, 83  
 Che-K'o, 145  
 Chetmoński Józef, 257  
 Cheng François, 74, 390  
 Chikanobu Toyohara, 291  
 Chirico Giorgio de, 277, 285  
 Chlodwig, 136, 138  
 Christo (Jawaszew), 289, 290, 366, 369  
 Chrystus, 20, 33, 58, 60, 84, 91, 92, 104,  
 118, 120, 129, 131, 132, 134, 138, 149,  
 173, 179, 188, 190, 201, 202, 209, 390  
 Ciardi Roberto Paolo, 176, 390  
 Cichocki Sebastian, 354  
 Cichońska Barbara, 58, 390  
 Cimabue, 161  
 Ciołek Erazm, 65, 367, 371, 390  
 Ciurlionis Mikalojus Konstantinas, 296,  
 297  
 Claxton Alexander G., 16, 390  
 Cleve Joos van, 176  
 Clodel Camille, 270  
 Clottes J., 21  
 Coatlicue, 186, 187  
 Cole Herbert, 125  
 Conan Barbarzyńca, 74  
 Condie Alison, 353  
 Congo, 319, 322  
 Constable John, 253, 255  
 Coogan Michael, 41, 70, 94, 391, 392  
 Cook Roger, 315, 390  
 Cooper Antony Ashley, 230  
 Corazzi Antonio, 103, 106, 241  
 Cormont Thomas de, 158  
 Courbet Gustav, 253, 256  
 Coxie Michał, 31  
 Cranach Lucas, 188, 190  
 Czełkowska Wanda, 343  
 Czwartos Ignacy, 352, 354, 390  
 Dafne, 201, 206  
 Dahlberg Erik J., 213  
 Dali Salvador, 192, 286  
 d'Aligny Théodore Caruelle, 255  
 D'Alu Stephane, 146  
 Damato Alessio, 200  
 Daniel Terry C., 376, 390  
 Däniken Erich von, 47  
 Dante Alighieri, 166, 167  
 Datko Andrzej, 131, 390  
 Daumier Honore, 258  
 David Jacques-Louis, 116, 141, 240,  
 243, 390  
 Dawid, 97, 170, 171, 247  
 De Simone, 114  
 Debucourt Philibert-Louis, 242  
 Defoe Daniel, 230  
 Degas Edgar, 270, 272  
 Delacroix Eugene, 168, 238  
 Demko Iwona, 23, 25  
 DeSilva Jeremy, 16, 390  
 Dietrich Joachim, 222  
 Dionizos, 114  
 Diotyma, 92  
 Diringer David, 10, 48, 76, 390  
 Disney Walt, 291  
 Dobieszewski Janusz, 5, 390  
 Dobrowolski Witold, 229, 391  
 Doesburg Theo van, 310, 311, 312, 394  
 Dollmann Georg, 249  
 Donatello, 170, 171, 393  
 Dubuffet Jean, 287, 288  
 Duch Wojtek, 53, 391  
 Duchamp Marcel, 307, 314, 316

Dudek – Dürer Andrzej, 360, 361, 364, 391  
 Duplessis Jean-Claude, 223  
 Dürer Albrecht, 141, 152, 172, 176, 361  
 Dwurnik Edward, 287, 288  
 Dzidek Tadeusz, 384, 391  
 Džoser, 61, 62  
 Eadfrith, 42  
 Earl Harley, 324  
 Ebbon, 143  
 Echnaton, 68, 69, 70  
 Ehrlich Carl S., 41, 70, 391  
 El Greco, 191  
 Elger Dietmar, 315, 391  
 Eliade Mircea, 9  
 Engels Fryderyk, 64, 392  
 Ennatum, 52  
 Ensor James, 26, 29  
 Ernst Max, 277, 285, 288, 312  
 Euphronios, 100  
 Eurypides, 101, 244  
 Evans Arthur, 81  
 Eyck Jan von, 172, 173  
 Ezaw, 174  
 Ezechiasz, 161  
 Fabre Gladys, 310, 394  
 Falconet Etienne-Maurice, 223  
 Fannin Luke D., 16, 390  
 Farnese Aleksander, 193  
 Farnese Giulia, 194  
 Faustyna, 58  
 Feichtmayr Johann Michael, 221  
 Fidiasz, 73, 95  
 Figlarowicz Stefan, 359  
 Filip IV, 211, 215  
 Fine Ruth E., 377, 391  
 Fiodorow Leonid, 119  
 Fiorio Maria T., 176, 390  
 Florenski Paweł, 50, 391  
 Florian, 366  
 Fontana Domenico, 212  
 Fossati Gaspare, 125  
 Fouquet Jean, 158  
 Franciszek I, 141, 192, 196  
 Franciszek z Asyżu, 166, 168, 200  
 Francken II Frans, 59  
 Freisler Paweł, 346  
 Freud Lucien, 327, 333  
 Freud Zygmunt, 22, 23  
 Friedrich Caspar Dawid, 245, 247  
 Fryderyk Wilhelm, 138  
 Fugazza Stefano, 275, 391  
 Füssli Heinrich Johann, 230, 236  
 Fydrych Waldemar (Major), 356  
 Gainsborough Thomas, 232  
 Gallé Emil, 298, 299  
 Gandy Joseph Michael, 248  
 Garnier Tony, 298  
 Gasparini Mattia, 222  
 Gaudi Antoni, 298, 300  
 Gauguin Paul, 292, 293  
 Gawryszewska Beata J., 370  
 Gayathri N. S., 57  
 Gebhart-Sayer Angelika, 41, 391  
 Gehry Frank, 107  
 Gericault Theodore, 12, 13  
 Gerlic K., 344, 393  
 Ghiberti Lorenzo, 174  
 Giacometti Alberto, 328, 338  
 Giambologna, 194  
 Giambologna, 200  
 Gierowski Stefan, 320, 325  
 Gierymski Aleksander, 257, 269, 271  
 Gilgamesz, 53, 54  
 Gilpin Sawrey, 235  
 Giorgione, 188, 189, 191  
 Giotto di Bondone, 163, 166, 167, 168, 172  
 Gleizes Albert, 153  
 Głaz Kazimierz, 343  
 Gogh Vincent van, 292, 294  
 Goliszewski Jarosław Maciej, 367, 371  
 Gongwang Huang, 391  
 Gorki Maksym, 254  
 Goya Francisco, 230, 236, 238  
 Gray Eileen, 309  
 Greuze Jean-Baptiste, 218, 225  
 Gris Juan, 306  
 Grünewald Matthias, 188, 190  
 Gudea, 53, 54  
 Guevrekian Gabriel, 316  
 Guimard Hector, 299  
 Guo Xi, 145  
 Gygax Gary, 357  
 Habsburg Franciszek, 138  
 Haghe Louis, 125  
 Hanson Duane, 377, 380  
 Häring Hugo, 337  
 Hartmann Wiktor, 264  
 Haruhi Suzumiya, 291  
 Hasior Władysław, 328, 338  
 Helena, 120

Helenowska-Peschke Maria, 105, 391  
 Herakles, 114  
 Herrmann Joachim, 84, 137, 391  
 Heywood Tony, 353  
 Higham Thomas, 247  
 Hikojirō, 146  
 Hilair Jean-Baptiste, 106  
 Hindenburg, 62, 63  
 Hippomenes, 202, 208  
 Hiroshige Utagawa, 83, 292  
 Hirst Damien, 377, 380  
 Hitler Adolf, 62, 64, 391  
 Hồ Chí Minh, 62  
 Hồ Chí Minh, 61  
 Höch Hannah, 289  
 Hockney David, 210  
 Hoffman Ernst Theodor Amadeus, 75  
 Hogarth William, 218, 225  
 Hogenberg Frans, 175  
 Hokusai, 275, 276, 290, 291  
 Homann Johann Baptist, 81  
 Homer, 102  
 Homolacs Karol, 7  
 Honami Kōetsu, 183  
 Hopper Edward, 203, 209, 210  
 Horus, 60  
 Howard Ebenezer, 298  
 Huai Su's, 78  
 Huang Gongwang, 181  
 Hundrieser Emil, 265  
 Hunefer, 66  
 Hunt William Holman, 252  
 Hus Jan, 187  
 Hyła Adolf, 60  
 Imhotep, 62  
 Inanna, 53  
 Ingres Jean-Auguste-Dominique, 94,  
 95, 101, 102, 240, 244  
 Inuma Olinda Silvano, 41  
 Ismaelli Tomasso, 84, 390  
 Isztar, 53  
 Iwan IV Groźny, 142  
 Iwanow S. W., 41, 391  
 Izaak, 174  
 Izajasz, 161  
 Izyda, 114  
 Izydor, 366  
 Izydor z Miletu, 124  
 Jakowlew Postnik, 127  
 Jakub, 20, 22, 149, 151, 152, 159  
 Jan Chrzyciel, 176  
 Jan III Sobieski, 19, 211  
 Jan Paweł II, 371  
 Jan z Damaszku, 6, 126  
 Janion Maria, 25, 391  
 Jank Christian, 249  
 Jasiński Bogusław, 361  
 Jasiński Leszek, 329, 339, 386, 391  
 Jaworska Janina, 334, 391  
 Jeanne-Claude Denat de Guillebon,  
 289, 290, 366, 369  
 Jekyll Gertruda, 270, 273  
 Jennewein Paul C., 99  
 Jędrzejczak A., 132  
 Jolly Thomas, 358  
 Juarez Juan Rodríguez, 234  
 Judd Donald, 315  
 Jung Carl Gustaw, 10, 40, 84, 391  
 Justynian I Wielki, 124, 125  
 Kaczor Idaliana, 94, 391  
 Kaczyński Jarosław, 386  
 Kahlo Frida, 327, 332  
 Kahn Gustave, 275  
 Kahn Louis, 349  
 Kallimach, 95  
 Kalwin Jan, 187  
 Kamoji Koji, 348, 350  
 Kandinsky Wasyl, 43, 296, 297, 391  
 Kant Immanuel, 229, 391  
 Kantor Tadeusz, 277, 284, 356, 359, 391  
 Kaprow Allan, 355, 358  
 Karapuda Arkadiusz, 5, 6, 8, 126, 202,  
 302, 390, 391, 393, 394  
 Karłowicz Dariusz, 352, 390  
 Karol Wielki, 138, 140, 141, 149, 150, 153  
 Karwecki Witold, 202, 391  
 Kasprzycki Jacek, 365  
 Katon, 110  
 Kawecki Witold, 8  
 Kazimirowski Eugeniusz, 60  
 Keilowa Julia, 309  
 Kelm Teresa, 355, 356  
 Kelus Jan Krzysztof, 367, 371  
 Khnopff Fernand, 7  
 Kim Ir Sen, 61, 62  
 Kirchner Ernst Ludwig, 329, 330  
 Klein Yves, 7, 319, 349, 350  
 Klint Hilma af, 7  
 Kłopocka Janina, 11  
 Kobayashi Masaki, 45  
 Kobendza Roman, 283, 391  
 Kobro Katarzyna, 312

Kobzdej Aleksander, 154  
 Kolbe Maksymilian Jerzy, 119  
 Kollwitz Kathe, 331  
 Kolumb Krzysztof, 175  
 Konecki Krzysztof, 40, 391  
 Konfucjusz, 91  
 Konieczny Marek, 289, 328, 336, 386  
 Konik Marcin, 92, 391  
 Konstantyn, 106, 120  
 Kooning Willem de, 327, 332  
 Koons Jeff, 377, 380  
 Kopernik Mikołaj, 189  
 Kotarbiński Tadeusz, 387  
 Kōtaro, 146  
 Kotowiecki Andrzej, 53, 391  
 Kotowska Alicja, 119  
 Kozakiewicz Stefan, 50, 392  
 Koziara Jarosław, 366  
 Kózka Karolina, 119  
 Krassowski Witold, 179, 392  
 Krauze Zygmunt, 355, 356  
 Kreis Wilhelm, 137, 139  
 Kruczkowski Wiesław, 59  
 Krzysztof, 366  
 Krzysztoń Joanna, 321, 326  
 Kusama Yayoi, 320, 325  
 Kwiek Paweł, 342, 344  
 Kwiek Przemysław, 2, 343, 346, 361, 365,  
 386, 387, 392  
 La Tour George de, 202, 208  
 Lancret Nicolas, 219  
 Laozi, 91  
 Laszczka Konstanty, 282  
 Lautrémont, 289  
 Le Blond Jean-Baptiste Alexandre, 216  
 Le Corbusier, 92, 93, 311, 313, 378  
 Leda, 217, 219  
 Leeuw Gerardus van der, 63  
 Lemerle Frédérique, 238, 392  
 Lenin, 61, 62  
 Lenzlinger Jorg, 158  
 Leonardo da Vinci, 176, 177, 178, 355,  
 358, 390  
 Lerouge Georges-Louis, 232, 233  
 Leszczyński Stanisław, 152  
 Leutze Emanuel, 266  
 Lewicka-Morawska Anna, 84, 246, 390,  
 393  
 Liang Kai, 145  
 Lichtenstein Roy, 377, 379  
 Ligorio Pirro, 200  
 Lilpop Jacek, 328, 336, 386  
 Limbourg bracia  
 Paul, Jan, Herman, 160, 163  
 Linke Bronisław Wojciech, 192  
 Liotard Jean Etienne, 217, 221  
 Locci Augustyn Wincenty, 216  
 Long Richard, 365, 367  
 Loos Adolf, 311  
 Lorrain Claude Gellée, 228, 231  
 Louafi Kamel, 147  
 Loyola Ignacy, 200, 201, 204, 205  
 Lucas George, 65  
 Ludwik II Wittelsbach, 246  
 Ludwik XIV, 210, 211, 213, 214, 238  
 Ludwik XV, 210, 217, 238  
 Ludwik XVI, 210, 229, 238  
 Luo Zhongfeng, 229  
 Luter Marcin, 187, 188  
 Luyken Jan, 175  
 Łappo-Malosse Anna, 343, 392  
 Łempicka Tamara, 307  
 Łubowski Andrzej Maciej, 378, 381, 386  
 Machnicka Zofia, 354  
 Magnasco Alessandro, 220  
 Mahawira, 91  
 Mahomet, 20, 22, 135, 149  
 Mahoro Andou, 291  
 Majakowski Władimir, 61  
 Majdecki Longin, 349  
 Majka Wiesław, 373  
 Majorelle Jacques, 304, 310  
 Malczewski Jacek, 14, 90, 279  
 Malewicz Kazimierz, 43, 45, 302, 306,  
 392  
 Manini Luigi, 277, 282  
 Mantegna Andrea, 173  
 Mao Zedong, 61, 62  
 Marani Pietro C., 176, 390  
 Marchewicz Mariusz (Marchewa), 364  
 Marduk, 53, 56  
 Maria, 18, 20, 23, 24, 50, 126, 157, 159,  
 221  
 Maria Antonina, 229  
 Maria Magdalena, 88  
 Marinetti Filippo Tommaso, 303, 392  
 Marks Karol, 64, 392  
 Marks Roberto Burle, 319, 323  
 Marmion Simon, 133  
 Mars, 109, 114, 243  
 Martini Francesco di Giorgio, 175, 392  
 Marzec Sławomir, 321, 326

Masaccio, 173  
 Matejko Jan, 263, 267, 276, 280  
 Mateusz, 143  
 Mathieu Georges, 153  
 Matisse Henri, 296, 384  
 McWilliams Jim, 360  
 Mehmed II, 142  
 Mehoffer Józef, 300  
 Memling Hans, 133, 179  
 Menas, 129  
 Mendel Gregor, 254, 260  
 Mendelsohn Erich, 337  
 Menes, 60  
 Merleau-Ponty Maurice, 20, 392  
 Merlini Dominik, 241  
 Metzinger Jean, 306  
 Meunier Constantin, 258  
 Michalak Mieczysław, 359  
 Michał Anioł, 94, 97, 175, 179, 180, 192, 194, 239  
 Michałowski Piotr, 257  
 Michelozzo, 170  
 Mickiewicz Adam, 239  
 Millais John Everett, 252  
 Miller Brian, 357  
 Millet Jean-François, 253, 256  
 Minujín Marta, 89  
 Mique Richard, 229, 233  
 Misiukiewicz Agnieszka, 5  
 Mitoraj Igor, 116, 117  
 Mitra, 30, 114, 115, 393  
 Mojżesz, 161  
 Moles Abraham, 376, 392  
 Momper II Joos de, 59  
 Mondrian Piet, 43, 44, 310, 312  
 Monet Claude, 269, 270, 271, 273, 275  
 Montreuil Pierre de, 134  
 Moore Henry, 323  
 Moorman Charlotte, 360, 363  
 Morawińska Agnieszka, 354  
 Morawski Dominik, 241, 392  
 Moreau Gustave, 275, 278  
 Morek Jan, 338  
 Morel Henryk, 338, 355, 356  
 Morisot Bertha, 269, 272  
 Morris Desmond, 322  
 Mortensen Viggo, 142  
 Mucha Alfons, 294  
 Muchina Wiera, 56  
 Munch Edward, 295  
 Munkácsy Mihály von, 266  
 Münter Gabriele, 330  
 Muqi Fachang, 145  
 Murak Teresa, 366, 367  
 Myszka-Stąpór Izabela, 370  
 Nadar Félix, 271  
 Napoleon I, 138, 240  
 Narayanan Vasudha, 94, 392  
 Narmer, 60, 61, 63  
 Nash John, 226, 249, 259  
 Naurizio Elia, 203  
 Nefertiti, 68, 69, 77  
 Nepomucen, 366  
 Neron, 118  
 Neufert Ernst, 314, 392  
 Neumann Balthasar, 221  
 Niccolini Fausto i Felice, 114, 392  
 Nicola da Urbino, 182  
 Niedzielak Stefan, 119  
 Niemirski Władysław, 5, 393  
 Nietzsche Fryderyk, 63, 239  
 Nikifor (Epifaniusz Drowniak), 287, 288  
 Norberg-Schulz Christian, 109, 192, 392  
 Notari Juliana, 23, 25  
 Notre André Le, 214  
 Novelanus Symon, 175  
 Nowosielski Jerzy, 127, 130, 160, 162  
 Obeth Josef, 260  
 Oboleńska Diana, 7, 392  
 Ociepka Teofil, 287, 288  
 Odoaker, 118  
 Ojda Fredo, 342, 345  
 Oksiuta Zbigniew, 344, 348  
 Olbrich Joseph Maria, 301  
 Oldenburg Claes, 377, 379  
 Oliveira Cirlan Souza de, 353, 354  
 Onesimos, 100  
 Opałka Roman, 321, 326  
 Orsini Pier Francesco, 194  
 Otton III, 131  
 Oudry Jean-Baptiste, 152  
 Overbeck Friedrich, 251  
 Overy Paul, 43, 310, 311, 392  
 Ozyrys, 60  
 Pajzderska Maria, 121  
 Palladio Andrea, 88, 192, 193, 196  
 Pałasiński Paweł, 63, 392  
 Pandora, 75, 374  
 Panini Giovanni Paolo, 106, 231  
 Pankiewicz Józef, 320  
 Panofski Erwin, 12  
 Panton Verner, 323



Papageorgiou Christina, 91  
 Parmigianino, 191  
 Pattenden Andre, 38  
 Paxton Joseph, 259  
 Perrault Claude, 238, 392  
 Perseusz, 98  
 Petrarca Francesco, 166, 167  
 Petryk Waldemar, 73, 328, 336, 386, 392  
 Petrykowski Janusz, 334, 386  
 Pęksowa Ewelina, 130  
 Pforr Franz, 252  
 Picasso Pablo, 30, 32, 305, 306  
 Piegza Ryszard, 361, 364, 392  
 Piekarczyk Jan, 361, 364, 386, 392  
 Piekarski Maciej, 239  
 Pilecki Witold, 375  
 Piłsudski Józef, 28, 86  
 Pinzl Jan Jerzy, 224  
 Piotr I, 211, 216  
 Piranesi Giovanni Battista, 212  
 Pistoxenos, 100  
 Piwocki Xawery, 388  
 Platon, 30, 31, 92, 101, 392  
 Podkowiński Władysław, 278  
 Podlewski Bartosz, 373, 375  
 Poliklet, 92, 93  
 Pollock Jackson, 319, 321  
 Popczyk Maria, 43, 392  
 Popiełuszko Jerzy, 119, 366  
 Popper Karl, 383  
 Poprzedzka Maria, 94, 376, 393  
 Porębski Mieczysław, 388  
 Porta Giacomo della, 204  
 Porte Mireille (Orlan), 360, 363  
 Potomska Kamila, 40, 391  
 Potworowski Piotr, 320, 324  
 Pound Ezra, 303, 392  
 Poussin Nicolas, 228, 231  
 Pozzo Andrea, 201, 205  
 Préault Auguste, 250  
 Prior Edward Schroeder, 301  
 Przybyłowie, Andrzej i Mikołaj, 193, 198  
 Psyche, 98  
 Puterman-Sadłowski Julian, 309  
 Python, 90  
 Pytia, 85, 90  
 Qi Baishi, 73  
 Qin, 67  
 Radziwiłłowa Helena, 229, 234  
 Rafael Santi, 101, 175, 176, 177  
 Rajnaldo, 169  
 Ramzes II, 64  
 Rauschenberg Robert, 377, 379  
 Ray Man, 287, 290  
 Redon Odilon, 275, 278  
 Remus, 109  
 Reni Guido, 202, 208  
 Rennen Peter von der, 135  
 Repin Iłja, 268  
 Ribera Diego, 327, 331  
 Richter Gerard, 378, 381  
 Richter Willibald, 247  
 Riedel Eduard, 249  
 Riegl Alois, 9, 59  
 Riepin Iłja, 259, 263  
 Rietveld Gerrit, 311, 313  
 Rigaud Hiacynt, 213  
 Rijn Rembrandt van, 12, 13, 202, 208, 356, 359  
 Ripa Cesare, 11, 12, 206, 390, 392  
 Riqueti Honore Gabriel, 103  
 Robakowski Józef, 342, 344  
 Roch, 366  
 Rodin August, 110, 270, 273  
 Rogala Grzegorz, 350, 351, 393  
 Rogozińska Renata, 384, 393  
 Romulus, 109  
 Romulus Augustulus, 118  
 Rosiak Stanisław, 25, 391  
 Rosiński Grzegorz, 75  
 Rosso Medardo, 270, 272  
 Rostański Krzysztof M., 349, 393  
 Rottenberg Anda, 386  
 Rouault Georges, 327, 330  
 Rouget Georges, 141  
 Rousseau Henri, 287, 289  
 Rousseau Jan Jakub, 229  
 Rousseau Teodor, 255  
 Rousset Lt-Colonel, 259, 393  
 Rubens Peter Paul, 209  
 Rublow Andriej, 160, 162  
 Rudniew Lew, 51  
 Rylke Jan, 1, 5, 22, 23, 24, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 46, 47, 65, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 82, 87, 89, 91, 93, 96, 102, 105, 108, 117, 119, 120, 134, 136, 144, 147, 152, 158, 159, 165, 168, 169, 170, 174, 178, 180, 186, 194, 196, 198, 199, 204, 206, 210, 215, 219, 222, 226, 227, 233, 244, 260, 267, 268, 270, 273, 274, 280, 281, 282, 300, 301, 305, 310, 313, 314, 315, 317, 322, 336, 340, 344, 347, 348, 353,

354, 361, 363, 365, 366, 368, 369, 370,  
 371, 373, 374, 375, 378, 381, 382, 386,  
 387, 388, 389, 392, 393  
 Ryman Herbert, 249  
 Rymkiewicz Jarosław Marek, 10, 393  
 Rytka Zygmunt, 344, 348  
 Rząsa Antoni, 328, 338  
 Sabadin Marco, 375  
 Sacconi Giuseppe, 266  
 Sadley Wojciech, 325  
 Saga Briggs, 390  
 Sanecki Przemysław, 361, 392  
 Sankoré, 185  
 Sapa Inca X, 187  
 Sapietto Marek, 154  
 Sauvestre Stephen, 107  
 Sawicki Piotr, 6, 126, 393  
 Scamozzi Vincenzo, 87, 196  
 Scardozi Giuseppe, 84, 390  
 Schickedanz Albert, 265  
 Schiele Egon, 292, 294  
 Schinkel Karl Friedrich, 239, 242  
 Schmitz Bruno, 265  
 Schmitz-Wiedenbrück Hans, 260  
 Schoberová Olga, 75  
 Schultz Johann Karl, 199  
 Schwarzkogler Rudolf, 360  
 Segal George, 377  
 Sen XV Shoshitsu, 393  
 Senes Wawrzyniec, 197  
 Shen Zhou, 182  
 Shigenobu Yanagawa, 220  
 Shoshitsu Sen XV, 183  
 Siemiradzki Henryk, 118, 245  
 Sikorski Tomasz, 361, 364, 386, 392  
 Siqueiros David Alvaro, 327, 332  
 Skalski Janusz, 370  
 Skoczylas Władysław, 308  
 Skubiszewski Piotr, 384, 393  
 Sławny Władysław, 51  
 Sokrates, 92  
 Sol LeWitt, 348  
 Sorja y Mata Artur, 298  
 Sosnowska Monika, 354  
 Soulages Pierre, 78  
 Spiderman, 74  
 Staab Roy, 370  
 Stalin Józef, 49, 61, 62, 66  
 Stanek Jerzy, 119  
 Stażyński Juliusz, 231, 393  
 Steichen Edward, 308  
 Steiner Gerda, 158  
 Stendhal, 230, 231, 393  
 Stróżewski Władysław, 94, 376, 393  
 Stryjeńska Zofia, 308, 309  
 Strzałkowski Zbigniew, 119  
 Strzemiński Władysław, 302, 303, 306,  
 393  
 Stüler Friedrich August, 264  
 Stwosz Wit, 159  
 Sustris Friedrich, 195  
 Swift Jonatan, 230  
 Sybilla, 91  
 Sykstus V, 192, 211  
 Szajna Józef, 335  
 Szanior Franciszek, 277, 283  
 Szczepkowski Jan, 308  
 Szczusiew Aleksiej Wiktorowicz, 61  
 Szczusiew Aliksiej Wiktorowicz, 62  
 Sztetyłło Zofia, 84, 393  
 Szukalski Stanisław, 56  
 Szymański Stanisław, 320  
 Ślodziński Ludomir, 58, 60, 390  
 Świdziński Jan, 315, 393  
 Świerzowski Bogusław, 121  
 Świeżawski Stefan, 94  
 Tanning Dorothea, 7, 8  
 Tàpies Antoni, 320, 324  
 Taszamatow Akmat, 41  
 Tatarkiewicz Anna, 115, 393  
 Taylor Liz, 377, 379  
 Telefos, 114  
 Teodora, 124  
 Teodoryk, 137, 138, 139  
 Teofan Grek, 162  
 Teske J., 383, 393  
 Thiele Fryderyk, 242  
 Thomson J., 183  
 Thorvaldsen Bertel, 98  
 Tianguely Jean, 315  
 Tichow Witalij Gawrilowicz, 261  
 Tiffany Louis Comfort, 299  
 Tinguely Jean, 318  
 Tobey Mark, 319, 321  
 Tokugawa Ieyasu, 183  
 Tolkien John Ronald, 138  
 Tomaszik Wojciech, 50, 393  
 Tomaszek Michał, 119  
 Tomaszewski Stanisław (, 334  
 Torii Kiyonaga, 220  
 Totmes, 69  
 Toulouse-Lautrec Henri de, 83, 292, 293

Tournaire Albert, 90  
 Traniello James F. A., 16, 390  
 Trzeciak Przemysław, 167, 170, 393  
 Tudor Dawid, 342  
 Tusk Donald, 138, 386  
 Tutenchamon, 26, 28, 67, 68, 77  
 Tycjan, 36  
 Tym Mikołaj, 364, 365  
 Udo Niels, 366, 368  
 Utamaro Kitagawa, 220  
 Vader Lord, 64, 65  
 Van der Leeuw Gerardus, 393  
 Vasari Giorgio, 170  
 Vauban Sébastien Le Prestre de, 211, 213  
 Velázquez Diego, 209, 215  
 Verdier Fabienne, 319, 322  
 Vermeer van Delft, 203, 209, 210  
 Vierge, 259  
 Vigeland Gustaw, 277, 281, 394  
 Vignola Giacomo Barozzi da, 197  
 Vignon Pierre-Alexandre, 88  
 Vorlíček Vaclav, 75  
 Wachowski Lana, 30, 31  
 Wachowski Lilly, 30, 31  
 Wajda Andrzej, 329, 339  
 Warhol Andy, 377, 379, 394  
 Warpechowski Zbigniew, 18  
 Waszyngton Jerzy, 224, 263, 266  
 Waterhouse John William, 93  
 Watteau Jean-Antoine, 219  
 Weegee (Fellig Arthur), 329, 339  
 Weloński Pius, 276, 280  
 Wenus, 17, 20, 23, 34, 94, 114, 209, 243  
 Wenus z Berechat, 17  
 Wenus z Hohle Fels, 17, 18  
 Wenus z Willendorfu, 17, 18  
 Wergiliusz, 167  
 Werner Anto von, 142  
 Weronika, 131, 133, 134  
 Weyden Roger van der, 176  
 White Michael, 310, 394  
 Wiktor Emanuel II, 263, 266  
 Wilhelm, 149, 152  
 Wilhelm I, 263  
 Wilkoszewska Krystyna, 183, 393  
 Winckelmann Johann Joachim, 94, 239  
 Winiarski Artur, 302, 394  
 Wintgens Hötte Doris, 310, 394  
 Wiśniewski Anastazy B., 349, 350, 361, 386  
 Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz), 5, 277, 285, 386  
 Witruwiusz, 104, 105, 238  
 Włoczewska Agnieszka, 5, 6, 8, 126, 202, 302, 390, 391, 393, 394  
 Włodarczyk Wojciech, 360, 388, 394  
 Wojciech, 132  
 Wojciechowski Aleksander, 334, 394  
 Wojciechowski Jan Stanisław, 2, 270, 273, 343, 345, 387, 394  
 Wojnar Irena, 376, 392  
 Wróblewski Andrzej, 262  
 Wyspiański Stanisław, 292, 294  
 Xiuhtecuhtli, 27  
 Yves Saint Laurent, 304  
 Zajązkowski Michał, 345  
 Zajda Katarzyna, 41, 391  
 Zala György, 265  
 Zemanek Adina, 72, 74, 181, 229, 390, 391, 394  
 Ziegler Adolf, 261  
 Zieliński Jerzy (Jurry), 333  
 Ziemiński Rajmund, 320, 324  
 Zimmermann Johann Baptist, 222  
 Zurbaran Francisco, 204