

Irena Kossowska: Parafrazy i pastisze w sztuce „łukaszowców”

Nieskrępowany rozpiętością odniesień, Pruszkowski łączył tradycje artystyczne Północy i Południa, adaptując dziedzictwo rozmaitych szkół średniowiecznej i nowożytnej Europy. „Realizm szlachezny” był bowiem z założenia eklektyczny i synkretyczny, a mimo to, w rozumieniu profesora miał rys oryginalności i potencjał wykreowania nowych wartości plastycznych – pisze Irena Kossowska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Łukaszowcy. Malarze pamięci”.

Tadeusz Pruszkowski należał do gremiów mających znaczący wpływ na kształt polityki kulturalnej w Drugiej Rzeczypospolitej[1] – był nie tylko jednym z charyzmatycznych profesorów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (do 1932 Szkoły Sztuk Pięknych) i rektorem uczelni, krytykiem sztuki, współorganizatorem życia artystycznego na krajowej scenie artystycznej i propagatorem polskiej sztuki na międzynarodowych forach, ale także promotorem koncepcji sztuki narodowej, która nie była związana z etniczną „czystością” i specyficznym stylem artystycznym wyrosłym z folklorystycznych źródeł. Stymulował natomiast nowy fenomen artystyczny i animował środowisko, któremu nadał miano „polskiej szkoły malowania”[2]. To otwarte na różne osobowości twórcze i rozmaite warianty malarskiego języka *milieu* scalała idea pierwiastka narodowego, który w rozumieniu Pruszkowskiego stanowiła zbiorowa pamięć o dziejach narodu i poczucie kulturowej tożsamości. Ten wspólny mianownik był mocno osadzony w szerokim kontekście bogatych zasobów europejskiej

kultury. W ramach „polskiej szkoły malowania”

Pruszkowski przekazywał swym uczniom lekcję „nowego realizmu” – nurtu niejednorodnego, podejmującego dialog z europejską sztuką dawną, lecz zachowującego elementy nowoczesnego języka plastycznego i skoncentrowanego na kondycji współczesnego człowieka.

Przeczytaj również: Iskra Pruszkowskiego, czyli roboty publiczne dla sztuki

Ta bardzo pojemna formuła neorealizmu, mająca odpowiedniki w sztuce włoskiego *Novecento Italiano* i niemieckiej *Neue Sachlichkeit*, oparta była na koncepcji „trawestacji” (to termin preferowany przez Pruszkowskiego), czyli parafrazy i pastiszu konwencji przedstawieniowych dawnych mistrzów. Propagowany idiom realizmu Pruszkowski określił mianem „realizmu szlachetnego” dla podkreślenia różnicy w stosunku do dziewiętnastowiecznej wersji tego nurtu, którego naczelną normą było wierne naśladowanie otaczającego świata. Wymagany w nurcie „realizmu szlachetnego” dystans w stosunku do obserwowanych realiów miała zapewnić kultura malarska wynikająca z przyswojenia i przetworzenia muzealnych wzorów i stylistycznych konwencji minionych epok.

W ujęciu Pruszkowskiego pierwiastek syntezy muzealnej pamięci i zmysłowych doznań był dla procesu twórczego kluczowy. Kwestia kunsztu warsztatowego odgrywała w jego programie nauczania zasadniczą rolę. Wykreowaniu realistycznego obrazu służył perfekcyjny rysunek i finezyjny modelunek walorowy wydobywający plastykę form, zestrojony z gamą nasyconych tonów chromatycznych w starannie przemyślanej kompozycji płótna. Dążąc do wypracowania postulowanego przez profesora wysokiego poziomu umiejętności

warsztatowych, jego uczniowie studiowali techniki olejnego malarstwa flamandzkiego, holenderskiego i niemieckiego XV–XVII w., temperę włoskiego *trecento* i *quattrocento*, witraże francuskiego gotyku, bizantyjskie mozaiki, pompejańskie freski i enkaustyczne portrety fajumskie[3].

Nieskrępowany rozpiętością odniesień, Pruszkowski łączył tradycje artystyczne Północy i Południa, adaptując dziedzictwo rozmaitych szkół średniowiecznej i nowożytnej Europy. „Realizm szlachecki” był bowiem z założenia eklektyczny i synkretyczny, a mimo to, w rozumieniu profesora miał rys oryginalności i potencjał wykreowania nowych wartości plastycznych. Stąd też „lukaszowcy” przywoływali w swym obrazowaniu konteksty sztuki sakralnej wczesnorenesansowych Włoch i flamandzkiej sztuki portretowej, nawiązywali do alegoryczno-moralizatorskiego malarstwa Pietera Bruegla Starszego, a niekiedy także do imaginacyjno-groteskowych światów Hiëronymusa Boscha. Odwoływali się ponadto do rubasznych scen rodzajowych kreowanych w XVII w. przez Adriaena Brouwera, Davida Teniersa II i Adriaena van Ostadego. Z jednej strony transponowali normy stylowe *quattrocenta*, z drugiej zaś – asymilowali środki wyrazu kanonicznych malarzy baroku – Diego Velázquez i Fransa Halsy.

Przeczytaj również: Powrót do tradycji – Jan Wydra i dawni mistrzowie

Znakomity przykład pastiszu dzieł dawnych mistrzów stanowi obraz Bolesława Cybisa *Primavera* (1936), noszący tytuł identyczny z arcydziełem Sandro Botticellego z 1482 r.[4] W Botticellowskiej *Primaverze* nie obowiązują prawa logiki – w należącej do Wenus Edenie, obok rozbrojonego Marsa tańczą trzy gracje, Zefir chwyta w objęcia wydychającą rośliny nimfę Chloris, a Flora rozsiewa naręcza

kwiatów, sięgając w fałdy sukni równie kwiecistej jak łąka pod jej stopami. Polatujące wokół młodocianej „figury” wiosny kwiatki w kompozycji Cybisa także wydają się lewitować w próżni, odsyłając do innego jeszcze arcydzieła Botticellego – *Narodzin Wenus* (1482-1485); tu kwietne płatki rozdmuchują bogowie wiatru – Zefir i Auster. Na tym kończą się analogie. Główna protagonistka Cybisowego przedstawienia – wychudzona, ascetyczna Primavera – jawi się bowiem jako antyteza klasycznego kanonu piękna, którego ucieleśnieniem jest Botticellowska Wenus. Unoszona przez fale muszla, na której zrodzona z morskiej piany bogini miłości przypływa w dziele Botticellego do brzegu, przeobrażona została przez Cybisa w blaszaną miskę, źródłem wody zaś stał się zwykły dzbanek, który zastąpił morską toń. Grę antynomii w międzyobrazowym dialogu można ciągnąć dalej – zwiewną, wzorzystą tkaninę, którą służebna okryje ramiona Wenus, Cybis zredukował do zawieszonych przy lusterku wstążki, a rozciągnięte, niedbale opuszczone skarpety dziewczynki sprowadził do antytezy elegancji i dekoracyjności renesansowych pierwowzorów.

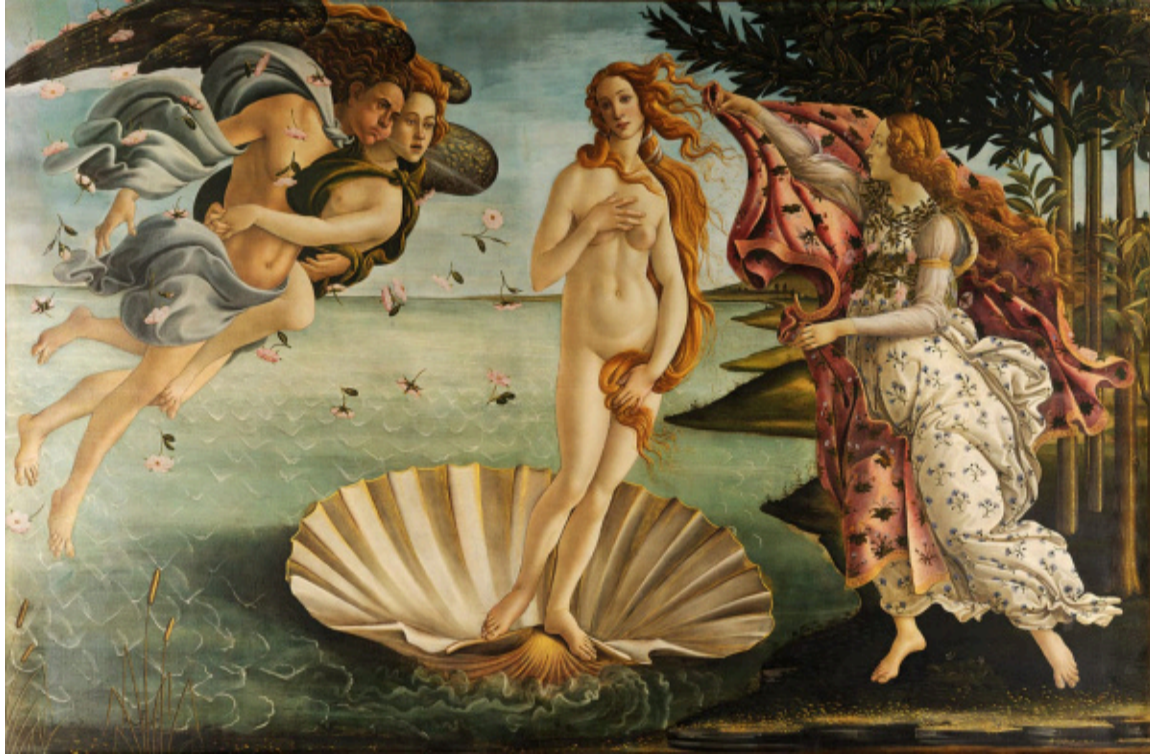




Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002



Sandro Botticelli, *Primavera*, 1477-1482, Gallerie degli Uffizi, Florencja



Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, 1482-1485, Gallerie degli Uffizi, Florencja

Czemu służy wykreowany przez Cybisa pastisz? Czy przewrotnie wprowadzone i umiejętnie scalone „cytaty” z obrazów Botticellego ukierunkowują skojarzenia ku erotycznej inicjacji, która stanie się udziałem *Primavery*? Blisko spokrewnione z *Primaverą* były nimfetki Balthusa, zazwyczaj jednak znacznie bardziej prowokacyjnie upozowane[5]. Podobną do obrazu Cybisa kompozycję i aranżację wnętrza, w którym stoi czesząca włosy naga dziewczynka, ma Balthusowy obraz *Alice im Spiegel* (*Alicja w zwierciadle*, 1933). W szklistych źrenicach Alicji, niczym w kocim spojrzeniu, czai się drapieżność i tajemnica. *Primavera* Cybisa natomiast jest demonstracyjnie aseksualna i skupiona na banalnej czynności rozczesywania włosów. A może jest to przygotowanie do rytuału wtajemniczenia? Emanująca chłodem, ignorująca swe lustrzane

odbicie, niemal uprzedmiotowiona, Primavera wydaje się projektować marzenie o rzeczywistości odmiennej od tej, która ją otacza – siermiężnej, ubogiej i smutnej; ta projekcja materializuje się w subtelnych, wielobarwnych płatkach kwiatowych, jakby uwolnionych z płaszczyzny zszarzałej tapety.

Przeczytaj również: Czy Łukaszowcy byli wyłącznie synkretystami?

Równie intrygującą interpretacyjnie realizacją norm „realizmu szlchetnego” jest fantastyczno-groteskowy obraz Jana Gotarda *Bajka o Kopciuszku* (1937)[6]. Odwołując się do tradycji malarstwa Hiëronymusa Boscha i Pietera Bruegla starszego, wykreował Gotard jedną z najbardziej zagadkowych kompozycji w dziejach polskiego malarstwa[7]. Można założyć, podobnie jak w przypadku *Primavery* Cybisa, że artysta umiejętnie zsyntetyzował „cytaty” czerpane z kilku źródeł – głównie z obrazu Bruegla *Szalona Małgorzata* (1563) i *Wozu z sianem* Boscha (1512-1515). *Duelle Griet* to apokaliptyczna wizja wojny, destrukcji i grabieży, to alegoria herezji i przemocy, ludzkiej chciwości i pożądliwości. Uzbrojona w miecz i nóż, ubrana w żelazny napierśnik Małgorzata ugina się pod ciężarem łupu, krocząc ku piekielnym bramom; za nią rozciąga się wojenna pożoga, wokół czają się zapożyczone z obrazów Boscha monstra. Boschowski tryptyk *Wóz z sianem* z kolei to obraz ludzkich grzechów, emblemat występków i wad; demony ciągnące w piekielne czeluści wóz symbolizujący ziemskie przyjemności, wraz z towarzyszącym mu orszakiem ludzi żądnych doczesnych uciech, bogactw i zaszczytów, zaświadczają o cenie, jaką trzeba zapłacić za niegodziwość.



Jan Gotard, *Bajka o Kopciuszku*, 1937, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma



Pieter Bruegel Starszy, *Szalona Malgorzata*, 1563, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpia



Hiëronymus Bosch, *Wóz z sianem*, ok. 1512-1515, Museo del Prado, Madryt

Jak przetransponował Gotard te katastroficzne wizje dwóch wielkich moralistów? Podobnie jak mistrzowie północnego renesansu, zmanipulował wzajemne proporcje ludzkich i hybrydycznych figur, kreując nadrealną przestrzeń marzenia sennego. W ogołocoony niemal całkowicie z roślinności pejzaż wpisał wieloepizodyczną scenę o porwanej narracji. W wyblakłym od upału krajobrazie dominuje, zepchnięty na brzeg kadru, spłowiwały dach domostwa, na którym rozkraczony bocian unosi w dziobie noworodka. Do zabudowań zbliża się z ogromnością postać kobiety, która kroczy zamasyżycie, zadzierając suknię, za wypełnionym po brzegi domowymi utensyliami wozem; miniaturowy woźnica, stojący na szczycie przekrytego plandeką ładunku, wymachuje energicznie batem; jedno z kół z wielkim trudem popycha mały pomocnik próbujący odciążyć wychudłego konia. Od palącego, odbierającego barwom moc słońca nie chroni miniaturowa parasolka, którą kobieta trzyma nad głową; drżenie gorącego powietrza przeobraża się w delikatne sfumato zacierające kontury form. Ten odrealniony świat wypełniają inni jeszcze, niepołączeni nicią interakcji protagoniści: wylegująca się lubieżnie, na wpół obnażona kobieta z przesłoniętą poduszką głową, do której podpełza nagie niemowlę, i druga, trzymająca przeskalowany syfon, tkwiąca w prowizorycznym kramie, który otacza łukiem kamienna ruina; obok krzyczący potężnie, półnagi chłopiec, trzymający w ręku przyrodzenie (czy woda z syfonu ma schłodzić jego seksualną ekstazę?) i towarzyszący mu szczeniak, rozleniwiony upałem; dalej bezzębny starzec z drewnianą nogą, który traci równowagę, próbując trafić tyczką w umocowaną na zwichrowanym słupie bańkę-dzwon, a zarazem wskazuje, niczym wewnątrzobrazowy narrator, polatującą banderolę z tytułem obrazu,

podtrzymywaną przez dwa bezskrzydłe „putta” w trzewikach; na pierwszym planie dwie monstrualne, Boschowskie postaci staczające zacięty pojedynek; a – obok nich – filigranowa figurka dziewczynki z kulistym dzbanem, ssąca palec i wpatrzona w leżącą na drugim brzegu pociemniałego bajorka miniaturową koronę – jakby tytułowy Kopciuszek śniący swe marzenie o przyszłości. Zdumienie, jakie wywołuje ta oniryczna wizja, której bohaterowie wydają się zamknięci w osobnych, niewidzialnych kapsułach swej egzystencji, wycisza moralizatorski ton obrazu. *Bajka o Kopciuszku*, postrzegana jako sfera wypartych lęków i stłumionych pragnień, intryguje, pobudzając namysł nad szansą spełnienia marzeń o szczęściu, o zasobnym domu i erotycznych rozkoszach; przypomina o cudownym początku i marnym końcu doczesnego bytu.

Transmitowane z Zachodu konwencje przedstawieniowe dawnych epok, jako wzorce najwyższej miary artystycznej, stanowiły dla Pruszkowskiego i jego wychowanków pole referencyjne przy tworzeniu własnych stylów, były zasobem kulturowych klisz służących filtrowaniu oglądu potocznej rzeczywistości i nobilitowaniu polskiej sztuki do statusu sztuki europejskiej. Uczniowie Pruszkowskiego projektowali swą wizję artystyczną na otaczającą rzeczywistość, po to, by interpretując obserwowany świat, mówić także o sztuce samej, jej specyfice i tradycji. Parafrazy i pastisze dawnych idiomów przedstawieniowych wprowadzały do ich obrazowania autoreferencyjny wymiar, wzbogacały język malarstwa o autokomentarz zaświadczający o erudycji twórcy i przynależności jego dzieła do europejskiego dziedzictwa kulturowego.

Irena Kossowska

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[503]: „Łukaszowcy. Malarze pamięci”**

Przypisy

[1] A. Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006; *Wyprawa w dwudziestolecie*, red. K. Nowakowska-Sito, Warszawa 2008; *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa 2012.

[2] I. Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 319-375.

[3] I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 167-171.

[4] *Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, red. A. Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002; *W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele. Katalog wystawy*, Desa Unicum, Warszawa 2024.

[5] Analogie Primavery ze sztuką Neue Sachlichkeit omówiła Teresa Grzybkowska (*Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji. Od nowej rzeczowości do Balthusa*, w: *Bolesław Cybis 1895-1957*, s. 37-41).

Zestawienie to jest o tyle zasadne, że zarówno Niemieccy, jak i Polscy neorealiści odwoływali się do sztuki staroniemieckich mistrzów - Cranachów, Holbeinów i Dürera.

[6] *Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda 1898-1943*, red. A. Turowicz i W. Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2006.

[7] T. Gryglewicz, *Ikonika „Bajki o Kopciuszku” Jana Gotarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 41-46.

Ilustracje

1. Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), Bolesław Cybis 1895-1957.

Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002

2. Sandro Botticelli, *Primavera*, 1477-1482, Gallerie degli Uffizi, Florencja

3. Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, 1482-1485, Gallerie degli Uffizi, Florencja

4. Jan Gotard, *Bajka o Kopciuszku*, 1937, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma

5. Pieter Bruegel Starszy, *Szalona Małgorzata*, 1563, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpia

6. Hieronimus Bosch, *Wóz z sianem*, ok. 1512-1515, Museo del Prado, Madryt

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego