

## **Alfons Mucha. Secesja – linia przeciw nowoczesności [TPCT 486]**

W 165. rocznicę narodzin Alfonsa Muchy warto powrócić zarówno do jego dzieła, ale i do całej epoki, która wyłoniła się ze sprzeciwu wobec zmechanizowanego, technicyzującego się świata. Czy dziś ktoś jeszcze potrafi tak myśleć o sztuce? A może linia Muchy znaczy już tylko tyle, co dekor tapety? Czy jego twórczość to ciągły postulat, że sztuka może być święta? Czy ta kapryśna, płynąca, bujna linia to wystarczający bunt wobec świata, który chciał być maszyną? Czy i dziś jesteśmy zdolni do tak szeroko zakrojonego projektu?

Wielki styl może zrodzić się z niezgody. W przypadku secesji kontestacja zdawała się mieć dwa źródła: estetyczne i metafizyczne. Dobiegające końca dziewiętnaste stulecie, które przekształciło industrialną Europę w przestrzeń przyobleczoną stałą, dymem i szkłem, sprawiło, że artyści zaczęli odczuwać pewien niepokój. W centrum uwagi zaczęły być stawiane maszyny, a w obliczu tryumfu produkcji masowej piękno zaczęło się jawić jako zbędny luksus, a ornament jako nieomal przestępstwo. Wśród prostych, rzemieślniczych, ba! przemysłowych linii nie było miejsca na fantazję – liczyła się precyzja, miarowość i masowość. Secesja, „sztuka nowa” – Art Nouveau – nie zrodziła się na salonach, lecz z łona niespokojnego ducha epoki, która doznawała skutków wchodzenia w nowoczesność. Powstała zaś z pytania o sens sztuki w świecie odmierzonym postępowaniem i przekrawanym do rozumu projekcie modernizmu. Alfons Mucha to nie tylko ikona Art Nouveau, to prawdziwy reformator sztuki. Dość

powiedzieć, że w jego twórczości linia nie była ozdobnikiem! Była poszukiwaniem symbolu, fundamentu. Wijąca się, eteryczna, ale też przemyślana jak rytuał: estetyczny, narodowy, duchowy, a nawet narodowy. „Celem sztuki jest sławienie piękna” – pisał. Nie piękna abstrakcyjnego, lecz wcielonego, które ma prawo odnaleźć się w nowo skrojonym świecie.

Nie trzeba przypominać, że Secesja zrywała z akademizmem i historyzmem nie dlatego, że chciała być świeża. Chciała być prawdziwa. Industrialna rzeczywistość w pewnym stopniu odczłowieczała formę, odbierała jej metafizykę. Nowa sztuka, która powstała jako odpowiedź na tę rzeczywistość, była próbą przekroczenia granic przemysłowej szarości i odnalezienia absolutu piękna w organicznym rytmie natury. I warto to podkreślić: jedną z najgłębszych cech nowego prądu artystycznego była jej potrzeba totalności (jak widać, modernizm miał w sobie silną potrzebę wszechwładności, która w polityczności doprowadziła do katastrofy). Z jednej strony była wykwintną, bizantyjską niemal symfonią estetyczną, z drugiej – narzędziem służącym kulturze duchowej i jako taka przekraczała granice między dziedzinami, łącząc malarstwo, projektowanie, reklamę, architekturę. Rościła sobie prawo do tego, aby stać się swoistym axis mundi, podobnie jak średniowieczni rzemieślnicy widzieli w każdym przedmiocie odbicie boskiego ładu. Bez wątpienia był to wyraz pragnienia całkowitej syntezy – sztuki, życia, ducha. „Aby porozumieć się z duszami człowieka, artysta musi odnieść się do zmysłów ciała” – twierdził Mucha. Sztuka miała wnikać w codzienność, przemieniać ją.

Można zatem dość łatwo dostrzec, że w obliczu triumfu nauki i rozumu, secesja zwraca się ku tajemnicy. Freud, Jung, teozofia, okultyzm – to nie przypadkowe inspiracje. W secesji pod spodem drga irracjonalne.

Mucha tworzy „Le Pater” nie jako ozdobną księgę, lecz jako medytację. Książka składa się bowiem z siedmiu rozdziałów, z których każdy poświęcony jest jednemu wersetowi Modlitwy Pańskiej. Każdy rozdział zawiera trzy typy stron: ozdobną stronę z tekstem modlitwy po łacinie i w języku narodowym, stronę z komentarzem napisanym przez Muchę, oraz alegoryczny obraz wizualnie przedstawiający dany werset. Nie dziwi więc, że jego ikonografia nasączona jest alchemiczną i duchową gęstością: od trójkątów, przez kręgi gwiazd i wszechwiedzące oko, po Tetragrammaton, Uroborosa i kosmiczne ziarno życia – symbole, które nie są jedynie ilustracją, lecz językiem, który osadza w sferze sacrum. Co więcej, Mucha nie waha się przed rozsądzeniem tradycyjnej teologii obrazu – boskość przedstawia nierzadko w formie żeńskiej, przywraca potęgę archetypów. Zresztą motyw kobiety i kobiecości u Muchy to nie tylko figura estetyczna. To właśnie archetyp. Uosobienie natury, siły, pokusy i transcendencji. Otoczona kwiatami, draperiami, symbolami – staje się ikoną odwiecznej strony natury, która nie ma przeciw twarzy Miriam, lecz właśnie dzikości, czystości, która jest uwodzicielska zarazem. Jej słowiańska twarz to też twarz ojczyzny, której nie ma, a którą trzeba wymarzyć.

Epopeja Słowiańska to kulminacja tej idei – swoiste misterium narodowe. Mucha przybiera szaty artysty liturgii narodowej. To nie tylko cykl monumentalnych płócien, ale raczej (by użyć metafory bliższej duchowi tego dzieła) swoisty apokryf, w którym opowiedziana jest mistyczna historia narodów. Niepodległość w niej nie jawi się jako polityczny fakt czy postulat, lecz jako duchowy powrót do pierwotnej harmonii – do lipy, pod którą przysięgają młodzi bojownicy, do ziemi, z której wyrastają maki i dzikie róże, do światła, które promieniuje z oczu Chrystusa. Każdy z dwudziestu obrazów to jakby karta w księdze, symboliczna, przyobleczone w mistyczne znaczenia, ale też naznaczona ciemnością doznanej historii. W swojej formie „Epopeja” bywa

archaizująca, niemodna, zbyt ciężka dla wyrafinowanej modernistycznej estetyki, ale właśnie w tej „anachroniczności” tkwi jej proroczy wymiar. Mucha nie chciał tu schlebiać awangardzie, lecz ocalić to, co najistotniejsze: ideę piękną jako moralnego imperatywu, sztuki jako narzędzia narodu jako wspólnoty pamięci i przeznaczenia.

Na koniec, warto uwypuklić pewien paradoks. Oto styl, który miał być elitarny, duchowy, indywidualny – staje się w pewnym momencie matrycą dla masowej reprodukcji. Plakaty Muchy zdobią nie tylko teatry, ale i pokoje hotelowe, salony i zwykłe mansardy. Motywy z „Documents décoratifs” stają się inspiracją dla przemysłowego wzornictwa. Secesja umiera z nadmiaru własnego sukcesu. Estetyzuje rzeczywistość do tego stopnia, że staje się jej tapetą. Linia, która miała być protestem przeciw prostocie techniki, staje się jej ozdobą. Styl, który miał wyrażać irracjonalne, staje się standardem estetycznym, który nie prowadzi już nigdzie dalej. Artysta-duchowy zostaje designerem. I tu znów paradoks, igraszka: jest to dramat secesji, ale też jej triumf – totalność, która dożyła własnych konsekwencji.

W 165. rocznicę narodzin Alfonsa Muchy warto powrócić zarówno do jego dzieła, ale i do całej epoki, która wyłoniła się ze sprzeciwu wobec zmechanizowanego, technicyzującego się świata. Czy dziś ktoś jeszcze potrafi tak myśleć o sztuce? A może linia Muchy znaczy już tylko tyle, co dekor tapety? Czy jego twórczość to ciągły postulat, że sztuka może być święta? Czy ta kapryśna, płynąca, bujna linia to wystarczający bunt wobec świata, który chciał być maszyną? Czy i dziś jesteśmy zdolni do tak szeroko zakrojonego projektu? Jak zauważył Salvador Dalí – było to w końcu „najoryginalniejsze i najbardziej niezwykle zjawisko w historii sztuki”.

*Jan Czerniecki*  
*Redaktor naczelny*

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



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---