

Teksty Drugie 1995, 1 , s. 111-116



Czyściec Böcklina

Maria Prussak

Europy Środkowej, jeśli jest to pojęcie zależne raczej od zmiennej polityki niż niezmiennej geografii. Polacy, Czesi, Słowacy stanowią środek kontynentu dopiero od tego wieku, zaś Ukraińcy czy Białorusini wręcz od kilku lat. Może więc lepiej mówić o wspólnych doświadczeniach historycznych, które w dodatku bardziej antagonizowały te narody niż tworzyły wspólną środkowoeuropejską tożsamość, o czym krwιά i nienawiścią świadczy przypadek Jugosławii?

Zresztą za dwadzieścia lat Europa Środkowa to będzie po prostu kilka wygodnych szlaków tranzytowych znad Atlantyku na Syberię i do Chin. A za trochę więcej do miana państw Euroazji Środkowej pretendować będą Mongolia, Kazachstan, a może nawet Chiny, którym ponadto odwiecznie przysługuje honorowy tytuł „państwa środka”. Polacy zaś, jak zawsze, kpić będą z czeskiej małostkowości i przyziemności, a Czesi bez wdzięku ironizować będą nasz podejrzany romantyzm. Bo charakterzy narodów, a także ich przywiązanie do wyobrażeń o sobie i sąsiadach są niewiele bardziej zmienne od zmiennych geograficznych. I taka to będzie jeszcze długo nasza środkowoeuropejska tożsamość. Bo tak naprawdę, to jej w ogóle nie ma. Nawet aktem wiary jest tylko dla tych, którzy — jak Miłosz — wiarę taką pragną w sobie nosić.

Lidia Burska

Czyściec Böcklina

Kazimierz Wyka zaczynał książkę *Thanatos i Polska*, pisaną pod wrażeniem monograficznej wystawy Jacka Malczewskiego, zorganizowanej w Poznaniu na przełomie 1968 i 1969 roku, od stwierdzenia, że artysta ten przeszedł właśnie próbę czyśćca. Uważany za malarza nadmiernie literackiego, nachalnie niemal symbolistycznego, zyskiwał zrozumienie u odbiorców z innej zupełnie epoki. Poznańska wystawa Malczewskiego pojawiła się w tym samym czasie, kiedy czyściec opuszczała szerzej pojęta sztuka Młodej Polski, także jej literatura. Dziś wydaje się, że miejsce tego malarza w pejzażu nie tylko polskiej sztuki nie wymaga potwierdzenia. Dlatego niechętna zasadniczo reakcja angielskich krytyków na jego wystawę zorganizowaną przed kilkoma laty w londyńskim Barbicanie była dużym zaskoczeniem, wydawała się nieporozumieniem. Pokazywała

jednak, jak wielki wpływ na stosunek do nieznanych zjawisk artystycznych mają estetyczne nawyki i przyzwyczajenia.

Podobny proces zmiany perspektywy i przewartościowań objął Arnolda Böcklina, w powszechnej opinii przez wiele lat traktowanego jako symbol pocztówkowego kiczu. Opinię tę trudno jest zweryfikować niespecjaliście, ponieważ obrazów Böcklina nie można znaleźć w największych światowych galeriach i albumach malarstwa. Wydawałoby się, że kolejnym przykładem tego procesu i odpowiedzią na rosnące zainteresowanie jego sztuką mogłaby być monograficznie ujęta książka Andrzeja Nowakowskiego, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*¹. Sprawa nie jest jednak zupełnie prosta. Powstała bowiem książka dziwna, ludzająca wieloma obietnicami. Są w niej fragmenty bardzo ciekawe i to one najpierw przyciągają uwagę. Na ich podstawie można by sądzić, że böcklinowskie inspiracje, dość powierzchownie traktowane przez dotychczasową literaturę przedmiotu, będą stanowiły jedno z ogniw pozwalających scalić i zinterpretować niektóre cechy wyobraźni plastycznej młodopolskich pisarzy. Całość jednak wydaje się rozchwiana, szczegółów lepiej nie sprawdzać, nie świadczą dobrze o rzetelności autora i o jego słuchu literackim. Wydawnictwo zadbało o imponujący zewnętrzny wygląd książki — format, papier, wyraźny duży druk, obfitość ilustracji, które mają dopełniać wywody autora i wspierać jego tezy. Nie zadbało o oprawę redakcyjną — rzucających się w oczy błędów jest stanowczo za wiele, aby jego argumentację przyjmować bez podejrzliwości. Nie zgadza się np. ani data manifestu Moréasa (1866 zamiast 1886), cytowanego z niewiadomych powodów za przekładem z niemieckiego z błędnym odsyłaczem; ani daty obrazów samego Böcklina — piąta wersja *Wyspy umarłych* (tu datowana 1866) jest w ten sposób wcześniejsza od wersji pierwszej (tu 1880). W cytacie z Ostrowskiej na s. 286 nikogo nie zastanowiło załamanie rytmu wiersza wynikające z zastąpienia „błędnych wirów” „błękitnymi wirami”. Przeprowadzanie korekty teraz nie ma jednak większego sensu.

Choć próba określenia specyfiki malarstwa Böcklina jest mniej oczywista niż w przypadku Malczewskiego, zainteresowanie nim wróciło wraz z modą na symbolizm, w tym samym mniej więcej czasie. Świadczą o tym daty poświęconych mu książek i wystaw monogra-

¹ A. Nowakowski *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, Universitas.

licznych podane przez Nowakowskiego w części bibliograficznej. Świadczyłyby, być może, bardziej dobitnie, gdyby nie to, że doprowadzone zostały do roku 1977, ponieważ autor, jak sam przyznaje, cytując je za wydaną w tymże roku zbiorową monografią malarza i nie wyjaśnia, czy później nic się już w tej sprawie nie działo. Mając inne upodobania estetyczne Nowakowski raczej nie chciałby się zgodzić na to, że Böcklin wychodzi z czyścica. Ta postawa rodzi u czytelnika poczucie rozpraszającej się perspektywy. Książka składa się z trzech zasadniczych części. Początek przynosi pierwszą w Polsce rzetelną biografię malarza i sumienny, możliwie pełny przegląd najważniejszych opinii krytycznych sformułowanych w okresie Młodej Polski. Zebrane i uporządkowane teksty z przełomu wieków pokazują, że obrazy Böcklina były niemal kluczem pomagającym definiować problemy estetyczne tej generacji. Część monograficzna, bardzo obficie ilustrowana, choć pośrednio stara się przybliżyć malarza dość trudno dziś dostępnego, bez którego nie da się mówić o sztuce Młodej Polski. Mogłaby budzić zainteresowanie już z tego tylko powodu. W części drugiej autor zmienia perspektywę, zajmuje się samym dziełem i jego późniejszą krytyczną weryfikacją. W sposób nieco anachroniczny poddaje obiektywizującej ocenie aprobatywnie opinie krytyków malarzowi współczesnych. Obiektywizująca bowiem znacząco tutaj formułowana z perspektywy przeciwstawnego stylu myślenia o sztuce, wciąż jednak uwarunkowanego historycznie. Po przeczytaniu książki nadal nie jestem w stanie zrozumieć, dlaczego np. Stanisław Witkiewicz, artysta reprezentujący rzekomo odmienną mentalność estetyczną, był zaprzysiężonym admiratorem twórczości Böcklina.

Nowakowski pisze o jego obrazach w kategoriach kiczu, powielania schematów, spłaszczania przejętych wzorów, zaspokajania gustów mieszczańskiej publiczności, dogadzania potrzebom „przytulności”. Formuła kiczu jednak upraszcza złożony świat zjawisk estetycznych i zbyt pochopnie je wartościuje. Aby wesprzeć tezę o sentymentalnym sztafażu *Wyspy umarłych*, Nowakowski streszcza tak właśnie stylizowany opis pogrzebu Anny, młodzieńczej miłości bohatera powieści Gottfrieda Kellera *Zielony Henryk*, pochowanej na wyspie pośrodku stawu, i swoje argumenty wspiera cytatem z innego miejsca książki. „Staw” brzmi jednak bardzo niesentymentalnie, nie wywołuje też żadnych skojarzeń z obrazem Böcklina. W dodatku takiej sceny w powieści Kellera po prostu nie ma, Annę pochowano na cmenta-

rze przy wiejskim kościele. Nie ma potrzeby śledzić mechanizmu pomyłki, istotne jest to, że Nowakowski sprawia wrażenie, jakby chciał osaczyć Böcklina deprecjonującymi kontekstami. Komentując wartości estetyczne jego malarstwa wybiera więc oceny historyków sztuki malarzowi niechętnych i sam nie szczędzi mu krytycznych epitetów.

Wbrew sugestii podtytułu książki Nowakowskiego, podkreślającego słowo „zapomnienie”, Böcklin wraca. We współczesnych monografiach symbolistycznego malarstwa też pojawia się jako przykład oczywisty, nie wymagający dodatkowych wyjaśnień, nie wywołujący zażenowania. To na podstawie jego obrazów, tak samo jak na przełomie wieków, tylko innym językiem, określa się charakterystyczne cechy tego stylu. Wystarczy przypomnieć książkę Hansa H. Hofstättera, na którego Nowakowski chętnie powołuje się jako na teoretyka estetyki symbolizmu, pomija jednak jego uwagi o obrazach Böcklina. Robert L. Delavoy, autor ogromnego, wielostronnego, świetnie ilustrowanego opracowania *Symbolists and Symbolism* (Skira 1978), formułuje opinie dokładnie przeciwstawne tym, które można znaleźć w polskiej monografii. Böcklin przestaje być historyczną osobliwością. Jego obrazy coraz częściej pojawiają się na publicznych pokazach prywatnych kolekcji, na wystawach tematycznych uwzględniających szeroki zakres niemieckiego malarstwa XIX wieku – jak np. tegoroczna letnia ekspozycja w londyńskiej National Gallery *Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler. A Romantic Tradition*. Oglądany, to prawda, w wyborze, ale w historycznych kontekstach i właściwych sobie paralelach, przemawia własnym tonem, w którym dominuje niepokój w prowadzeniu linii i operowaniu kolorem, nerwowość i zagadkowość kompozycji mitologicznych. Nie sposób mówić o tych obrazach, że są słodkie, koniunkturalne, malowane dla zaspokojenia gustów sytej publiczności, tym bardziej, że próżno szukać u Böcklina natrętnego dydaktyzmu, który wydaje się istotną cechą mieszczańskiej przytulności. Z książką Nowakowskiego trudno w tej mierze dyskutować, bo pozorna elegancja jej oprawy graficznej nie przybliży malarstwa Böcklina. Zamieszczone w niej ilustracje są reprodukcjami obrazów drukowanych w innych książkach – jeżeli fotografowano je z wydawnictw albumowych, gdzie zajmowały dwie strony, pośrodku pozostał szew, a każda część ma inną tonację kolorystyczną, czarno-białe wtórne fotografie zmieniają linie konturów, kolory w niczym nie przypominają oryginałów, kom-

pozycja całości przestała więc cokolwiek znaczyć. Na takiej podstawie tych obrazów nie można sobie nawet wyobrazić. Wciąż pozostajemy w kręgu pocztówkowego kiezu.

Przy negatywnym stosunku do artystycznej wartości malarstwa Böcklina Nowakowski jest zafascynowany fenomenem jego historycznej popularności. Gromadzi krytyczne i literackie świadectwa oddziaływania szwajcarskiego malarza, bo usiłuje rozszyfrować jej mechanizm. Interpretacja tych świadectw ma wspierać zasadniczą tezę książki, która głosi, że niezależnie od obiektywnej jakości jego obrazów, ponad nią, Böcklina wykreowali odbiorcy, którzy dopisali do niego własny program estetyczny. Cały wywód Nowakowskiego zmierza w istocie do pointy, która ma osłabić wagę zagadnienia, rozbić złudzenia, z jakimi przystępujemy do lektury książki. Dowodzi on mianowicie, że sposób obrazowania, bardzo mocno zaznaczony w liryce Młodej Polski, wynika z dokonywanych przez jej autorów interpretacji Böcklinowskich wizji, odległych od stylistyki, w jakiej zostały one namalowane. „Medium pośredniczącym”, umożliwiającym porównywanie stylów różnych rodzajów sztuki, jest tutaj opis. Nowakowski gromadzi przykłady poetyckie opisujące, streszczające wizje malarskie. Ich cechą dominującą okazuje się konwencjonalizacja rekwizytów lirycznych, bo najwięcej materiału do tak prowadzonych porównań dostarczają głównie pisarze trzeciorzędni, wiersze, które próby czyśćca na ogół nie przeszły.

Niezależnie jednak od pointy i przyjętych założeń autorowi książki wymykają się też materiały wspierające myślenie przeciwstawne — i one zdają się otwierać perspektywy znacznie bardziej porywające. Sam przytacza argumenty przeciw sobie, dowody, które osłabiają jego końcowe wnioski i pomagają interpretować Böcklina zupełnie odmiennie, w zgodzie z tendencjami wypracowanymi przez pokolenie Młodej Polski. Skoncentrowanie się na zestawianiu sposobów obrazowania, na poszukiwaniu wspólnych tendencji ikonograficznych, otworzyłoby znacznie szersze możliwości interpretacji obu rodzajów sztuki, wynikające z docierania do analogii raczej niż prostych inspiracji. Umożliwiłoby więc objęcie interpretacją także i znakomitych tekstów literackich, jak cytowany tutaj, choć nie Böcklinowi poświęcony wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Secesja*. W książce Nowakowskiego dobrze sprawdza się to w rozdziale o *Wyspie umarłych*, we fragmencie, w którym autor niemal na marginesie pokazuje wykorzystanie tego motywu w *Nocy listopadowej*, i w sposób

niezwykle odkrywczy przelamuje konwencję lektury tego dramatu. Wbrew założonym tezom Nowakowski sugeruje wiele możliwości rozwinięcia tematu Böcklin i Wyspiański. Analogie ich techniki obrazowania można opisywać i na przykładzie wspomnianego przez Tadeusza Makowieckiego motywu pejzaży akwaticznych zestawianych z obydwoma wersjami *Legendy* i wtedy, kiedy usiłując zgłębić prawa rozwoju dziejowego, Wyspiański odrzuca sztafarz historyzmu i odwołuje się do wyobrażeń mitycznych, do świata prehistorii. Böcklin był malarzem teatralizującym, to jego Wagner zapraszał do współpracy przy inscenizacji *Tetralogii* o Nibelungach. Analiza scenicznych wizji Wyspiańskiego z tej perspektywy mogłaby wnieść wiele ustaleń do rozważań o jego koncepcji teatru. Niezależnie więc od wszystkich uwag krytycznych książka Nowakowskiego dostarcza bardzo bogatego materiału, aby się do niej odwoływać i dalej prowadzić własne rozważania. Bo Böcklin jednak wraca.

Maria Prussak

Summa pornographiae

Tytuł tej książki — *Prohibita. Setka książek zakazanych i pięćdziesiąt powodów ku temu*¹ może zmylić pewną kategorię czytelników. Jasne, że w takim niegrubym tomiku nie mogła się zmieścić owa setka książek, ale może choć najsmakowitsze fragmenty podali? (Że o t a k i e zakazane książki chodzi — swoją drogą ciekawe, czy prohibitów politycznych nie zebraloby się czasem więcej — można się domyśleć z okładki: fragment obrazu Klimta, przedstawiający bardzo apetycznie wyglądającą panią z wypiętą pupą.) Otóż nic z tego: smakoszki pornograficznej literatury trzeba od razu uprzedzić, że mogą, owszem, przeczytać, ale tylko jadłospis, jeśli zaś nabiorą apetytu, to muszą go zaspokoić na własną rękę. Książka Anny Maksimiuk i Stanisława Pazury nie jest bowiem antologią kinajdologicznego (*kinajdos* po grecku — ‘nieprzyzwoity’) piśmiennictwa, lecz naukową rozprawą o erotycznych prohibitach. Mógłby ktoś powiedzieć, że określenie „rozprawa” nie całkiem jest tu na miejscu, że może należałoby raczej mówić o katalogu czy rozumo-

¹ A. Maksimiuk i S. Pazura *Prohibita. Setka książek zakazanych i pięćdziesiąt powodów ku temu*, Warszawa 1993.