

Łukasz Cebula<http://orcid.org/https0000-0003-4623-9028>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

vinci147@o2.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.4203.22

O pewnym sposobie posługiwania się
klasycyzmem w europejskiej kulturze artystycznej.
Uwagi o malarstwie Aleksieja Wenecjanowa

STRESZCZENIE

Celem głównym niniejszego artykułu jest kulturoznawcza analiza strategii malarskiej Aleksieja Wenecjanowa w odniesieniu do zagadnienia tematu chłopskiego w malarstwie. Problematyka ta wiąże się z kolei z określonym sposobem posługiwania się klasycyzmem. Klasycyzm interpretowany jest tutaj nie tylko jako pewien nurt stylistyczny bądź epoka w dziejach sztuki, lecz również jako zestaw reguł i wartości, które przynależą do wyposażenia umysłowego działającego artysty. Celem pobocznym jest wskazanie na inne przykłady analogicznych strategii zaczerpniętych z dziejów europejskiej kultury artystycznej, wskazujących na istnienie pewnej ciągłości intelektualnej w historii kultury europejskiej.

SŁOWA KLUCZE: klasycyzm, realizm, kultura chłopska, kultura artystyczna, malarstwo

ABSTRACT

On a Certain Manner of Handling Classicism in European Artistic Culture: Notes on the Painting of Alexei Venetianov

The main goal of this article is a cultural analysis of the artistic strategy used by Alexey Venetsianov in connection to the peasant theme in painting. These issues, in turn, are related to a specific way of using classicism. Classicism is interpreted here not only as a stylistic trend or an epoch in the history of art, but also as a certain set of rules and values that belong to the mental equipment of an artist in action. The secondary aim is to identify other examples of similar strategies drawn from the history of European artistic culture, showing the existence of a certain intellectual continuity in the history of European culture.

KEYWORDS: classicism, realism, folk culture, artistic culture, painting

Sugerowane cytowanie: Cebula, Ł. (2023). O pewnym sposobie posługiwania się klasycyzmem w europejskiej kulturze artystycznej. Uwagi o malarstwie Aleksieja Wenecjanowa. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 3(42), ss. 341–359. DOI: 10.35765/pk.2023.4203.22

Nadesłano: 02.06.2022

Zaakceptowano: 30.08.2023

1. Wprowadzenie: kilka uwag o metodzie

Przedmiotem głównej analizy w niniejszym artykule chciałbym uczynić wybrane dzieła rosyjskiego malarza Aleksieja Wenecjanowa. Kategorię dzieła sztuki pojmuję tutaj szeroko jako „całościowy fakt społeczny” w rozumieniu Marcela Maussa¹. Zasadniczo oznacza to, że sens dzieła sztuki nie wyczerpuje się w jego wewnętrznych relacjach formalnych, lecz pozostaje w ścisłym związku z kontekstem (bądź kontekstami) społeczno-kulturowym. W zakresie analizy i interpretacji historycznej oznacza to zaś właśnie badanie dzieła w zespoleniu z jego różnymi kontekstami, które w procesie badawczym poddawane są rekonstrukcji. Takie rozumienie procedury badania dzieła sztuki pozostaje, jak wiadomo, otwarte na wykorzystywanie oraz integrację różnych metod badawczych, wykraczających poza tradycyjne narzędzia badania zagadnień ikonograficznych, formalnych czy stylistycznych. „Styl”, „forma” oraz „ikonografia” dzieła sztuki pozostają w tej koncepcji w złożonej relacji do macierzystego kontekstu społeczno-kulturowego.

Oczywiście przedstawione poniżej analizy i interpretacje nie stanowią jedynych możliwych w odniesieniu do dzieł omawianego artysty. Ideą było tutaj nie całościowe ich omówienie, lecz zaproponowanie interpretacji wychodzących z określonych tu metodologicznie punktów widzenia. Tymi punktami widzenia są z jednej strony historia artystycznych reprezentacji kultur nieelitarnych w kulturze europejskiej, z drugiej zaś określone, malarzkie sposoby posługiwania się klasycyzmem. Pierwszy odnosi się do przyjęcia koncepcji dzieła sztuki jako całościowego faktu społecznego, drugi zaś do złożonej relacji pomiędzy ogólnymi strukturami warunkującymi daną kulturę artystyczną a konkretnym, twórczym działaniem artysty.

Można w tym miejscu sformułować następujące pytania: (a) Jakie są możliwe sensory obecności w malarstwie Wenecjanowa bohaterów reprezentujących niższe warstwy społeczne? oraz (b) Czym jest klasycyzm (poetyka i ikonografia klasyczna/mitologiczna) dla wymienionych artystów i w jaki sposób zostaje on wykorzystany?

2. Wyposażenie umysłowe a problem klasycyzmu

Zanim podejmę się próby odpowiedzi na postawione powyżej pytania, chciałbym zaproponować pewne ujęcie klasycyzmu w odniesieniu do

1 Termin ten wywodzi się od koncepcji „faktu społecznego” Emila Durkheima i jest jego rozwinięciem. Autorem samego terminu „całościowy fakt społeczny” (fr. *fait social total*) jest uczeń Maussa, etnolog Maurice Leenhardt. Samą koncepcję jednak wyłożył uprzednio Marcel Mauss (2007, s. 163–169).

koncepcji wyposażenia umysłowego (*ouillage mental*) Luciena Febvre'a². Najpierw jednak należy się przyjrzeć samemu pojęciu klasycyzmu oraz klasycyzmowi jako kierunkowi w sztuce. Termin ten bowiem może być użyty na dwa różne sposoby: pierwszy odnosi się do metadyskursu nauk o sztuce, drugi zaś bezpośrednio do słownika pojęciowego epoki, a więc do *ouillage mental*. Kiedy więc będzie mowa o „posługiwaniu się klasycyzmem”, zawsze będzie tu chodziło w gruncie rzeczy o połączenie obu sposobów jego użycia, ponieważ wieki poprzedzające wiek XIX nie znały w zasadzie pojęcia klasycyzmu rozumianego jako nurt w sztuce. Znały natomiast pojęcie „klasyczności”, posługiwały się terminem „klasyczny” i to te pojęcia wchodziły w skład wyposażenia umysłowego, nie zaś „klasycyzm”. Używam jednak pojęcia klasycyzmu w zdaniu „sposoby posługiwania się klasycyzmem”, by uniknąć osobliwości językowej i nie tworzyć dodatkowych określeń. Rozróżnienie to ma zatem przede wszystkim charakter metodologiczny i należy je już na samym wstępie odnotować.

Z pojęciem „klasycyzmu” ściśle wiąże się wymieniony wcześniej epitet „klasyczny”. Źródłosłowem polskiego określenia „klasyczny” jest łacińskie *classicus* wywodzące się z kolei od słowa *classis* (Tatarkiewicz, 1976). Władysław Tatarkiewicz wskazuje na wieloznaczność tego pojęcia w różnych okresach historycznych. Jak pisze:

classis była w starożytności nazwą zarówno klasy społecznej, jak klasy szkolnej, a także – floty; w łacinie średniowiecznej *classicus* oznaczał ucznia, a *classicum* – surmę używaną we flocie. Od czasów starożytnych przymiotnik *classicus* (klasyczny) był stosowany do pisarzy i artystów (Tatarkiewicz, 1976, s. 207).

Kolejno polski filozof i estetyk wskazuje na fakt, iż

w Rzymie wyraz *classicus* został do literatury i sztuki przeniesiony ze stosek społecznych, administracyjnych, majątkowych. Mianowicie, administracja rzymska dzieliła obywateli na 5 klas wedle wysokości ich dochodów, nazwę zaś *classicus* – jak poświadcza Aulus Gellius – dawano temu, kto należał do pierwszej, najwyższej klasy, miał dochodu ponad 125 000 assów (Tatarkiewicz, 1976, s. 208).

W odniesieniu do sztuki, w tym wypadku do literatury, Rzymianie używali terminu klasyczny również przenośnie – dotyczył on pisarzy najwyższej klasy, którym przeciwstawiano pisarzy klasy niższej (*ploretarius*). We wczesnym renesansie rodzi się przekonanie, że pisarzem klasycznym, a więc doskonałym, może być tylko pisarz starożytny. Stąd również

2 Podążam tutaj za ustaleniami metodologicznymi Krzysztofa Moraczewskiego (2014, s. 21–22).

ujawnia się dążenie do naśladownictwa starożytnych. W wiekach XVI i XVII pojawia się z kolei przekonanie pisarzy i artystów o dorównaniu starożytnym dzięki przestrzeganiu reguł sztuki wywiedzionych z pism starożytnych. Zauważmy w tym miejscu, że określenie „klasycyzyzm” już u swych początków zawiera silny wydźwięk wartościujący.

Reasumując, wyraz „klasycyzyzm” znaczy zwykle „tyle, co doskonały, wzorowy, powszechnie uznawany” (Tatarkiewicz, 1976, s. 210). Ponadto odnosi się do aktu naśladownictwa wzorów starożytnych. Jak zauważa Tatarkiewicz, „w tym znaczeniu klasycyzyzmem nazywani są niektórzy pisarze i artyści nowożytni, także ich dzieła wzorowane na starożytnych i całe okresy sztuki, w których naśladowanie starożytności było zjawiskiem charakterystycznym” (Tatarkiewicz, 1976, s. 210).

Możemy przejść do omówienia „klasycyzyzmu” rozumianego jako kierunek w sztuce europejskiej. O nurcie klasycyzyzującym mówi się już w odniesieniu do wieku XVII, zwłaszcza we Francji i Anglii, choć elementy klasycystyczne występują też w twórczości artystów spoza tych krajów, jak to będzie w przypadku Diego Velázqueza i Jacoba Jordaensa w niniejszym tekście. Wieki XVIII i XIX wraz z rozwojem archeologii starożytnej oraz piśmiennictwa krytycznego na temat sztuki przynoszą nowy klasycyzm (neoklasycyzm) rozumiany jako kierunek w sztuce. Wówczas dopiero sam termin „klasycyzm” zaczyna należeć do wyposażenia umysłowego epoki i jest odnoszony do XVI i XVII w. Staje się zarazem pojęciem teoretycznym nauki o sztuce i przynależy nie do wyposażenia umysłowego epoki, lecz do metadyskursu tej nauki. Jest to bardzo ważne rozróżnienie, bowiem ludzie wymienionych wyżej wieków nie znali systematyzującego pojęcia klasycyzmu, ale posługiwali się terminem „klasycyzyzm” (ang. *classical*, fr. *classique*, łac. *classicus*), który obecny był niezmiennie (lecz w różnych zakresach semantycznych, jak to było omówione powyżej) od czasów starożytnych. W tym też okresie wraz ze zwiększającą się liczbą artystycznych akademii w Europie klasycyzm staje się kierunkiem głównego nurtu, łącząc się tym samym z akademizmem (Poprzęcka, 1980). Istotne znaczenie miał tu również rozwój teorii i historii sztuki w tym czasie, a zwłaszcza pisma Joachima Winckelmannna, czołowego teoretyka neoklasycyzmu. Neoklasycyzm był kontynuacją nurtów klasycyzyzujących wieku XVII, jednakże ze względu na przemiany społeczno-polityczne zyskał nowe uzasadnienie w kontekście kulminacji francuskiego racjonalizmu w dobie oświecenia. Najbardziej znaną i charakterystyczną artykulacją tego nurtu jest tu twórczość Antonia Canovy oraz Bertela Thorvaldsena.

Neoklasycyzm jako kierunek możemy tu zatem połączyć z tym, o czym była mowa wcześniej, a więc po pierwsze z traktowaniem starożytności jako idealnego wzorca i artystycznego punktu odniesienia, co realizuje się zarówno w aspektach formalnych (poetyki) sztuki, jak i w odniesieniu do

tematyki malarskiej. W aspekcie kształtowania formalnego Tatarkiewicz wyróżnia następujące cechy kategorii klasycyzmu: są to „zgodność, równowaga, harmonia, ale również umiar. Klasycy dążą do jasnego, wyraźnego obrazu rzeczy” (Tatarkiewicz, 1976, s. 214). Istotną jest tu także przywoływana przez Tatarkiewicza opinia niemieckiego historyka sztuki Wernera Weisbacha, który w centrum umieszcza kategorię idealizacji rozumianej jako „uzgodnienie rzeczywistości i idei” (Tatarkiewicz, 1976, s. 213).

W odniesieniu do malarstwa odwołanie do antyku łączy się także w sposób jednoznaczny z określoną tematyką malarską. Jest nią zbiorczo określone malarstwo historyczne. W drugiej połowie XVII w. francuska Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby ustanowiła i zarazem zalegitymizowała podział oraz hierarchię tematów (gatunków) malarskich. Na miejscu pierwszym było właśnie malarstwo historyczne, które jednakże zawierało w sobie zarówno tematy *stricto* historyczne, jak również mitologiczne, literackie oraz religijne. Poniżej tak określonego malarstwa historycznego znajdowało się malarstwo portretowe oraz pejzażowe, najniższe zaś malarstwo rodzajowe oraz martwa natura. Warto dodać, że wartościowanie sztuki malarskiej podług wyżej opisanej hierarchii gatunkowej przetrwało aż do końca XIX w. Jednocześnie wraz z tworzeniem się coraz liczniejszych akademii w Europie hierarchiczna struktura gatunków malarskich poprzez Francję rozprzestrzeniła się niemalże w całej Europie, nie wyłączając modernizującej się w XVIII i XIX w. Rosji.

Rozumienie klasycyzmu jako kierunku w sztuce europejskiej można również zinterpretować i powiązać z pewną postacią kultury artystycznej. Przyjmując ideacyjną koncepcję kultury jako postaci określonej wiedzy podzielanej przez daną grupę społeczną, klasycyzm byłby tutaj zestawem przekonań zarówno co do przyjętej koncepcji sztuki, jak i właściwej jej aksjologii estetycznej. W tym też sensie możemy mówić o instytucjonalnej postaci tej kultury, utworzonej przez środowiska akademickie i w ten sposób imputowanej na mocy przemocy symbolicznej członkom społeczności artystycznej, czyli artystom, krytykom oraz odbiorcom. Możemy jednakże mówić o klasycyzmie także jako wyposażeniu intelektualnym artystów, czyli właśnie elemencie *ouillage mental*, zaproponowanej przez Luciena Febvre’a. W tym znaczeniu klasycyzm może potencjalnie stać się narzędziem, nie zaś sztywnym zestawem reguł, których należy przestrzegać, by funkcjonować w ramach instytucjonalnie zorganizowanego świata sztuki. Oczywiście, w takim rozumieniu problemu powstaje potencjalna możliwość konfliktu między artystą a światem sztuki, co znajduje empiryczne potwierdzenie w dziejach sztuki, zwłaszcza w wieku XIX. Nie jest jednakże tak, że artyści funkcjonujący w instytucjonalnych ramach akademii z konieczności musieli być artystycznymi buntownikami. Mamy tutaj bowiem do czynienia z trzema historycznymi postawami: (a) postawą

buntu i przeciwstawienia normom akademickim, właściwą zwłaszcza dla artystów drugiej połowy XIX w. z Gustavem Courbetem na czele; (b) postawą całkowitej akceptacji owych norm, tj. przejściem wartości akademickiego klasycyzmu jako własnych; dobrą tego egzemplifikacją jest twórczość malarska oraz postawa artystyczna Henryka Siemiradzkiego – członka sześciu akademii i zagorzałego zwolennika klasycyzmu, nazywanego przez przyjaciół „akademikiem z przekonania” (Stolot, 2001, s. 58) oraz (c) postawą „negocjatora”, gdzie reguły akademickie są przedmiotem negocjacji – artysta, pragnąc być akademikiem, nie godzi się jednocześnie w całości z jej normatywnym systemem.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na to, że wyżej wspomniany bunt artystyczny dotyczył konfliktu pomiędzy realizmem i akademizmem, który był właściwy dla drugiej połowy XIX w. Pojawia się w tym miejscu pojęcie realizmu, któremu również trzeba poświęcić kilka uwag, ponieważ często funkcjonuje ono w odmienny sposób: bądź jako określenie pewnego sposobu malowania (określonej poetyki malarskiej), które dąży do odzwierciedlenia rzeczywistości, bądź jako nazwa konkretnego programu artystycznego. Otóż bowiem dopiero w odniesieniu do drugiej połowy XIX w. możemy sensownie mówić o ukonstytuowaniu się realizmu, rozumianego w kategoriach konkretnego programu społeczno-polityczno-artystycznego, którego głównym protagonistą u początków był wspomniany wcześniej Gustav Courbet³. Kiedy więc będzie mowa w niniejszym artykule o „elementach realistycznych” w twórczości Wenecjanowa, to będzie wówczas chodziło o określony sposób malowania oparty na studiowaniu natury i próbie przeniesienia jej na płótno, nie zaś o programowy realizm courbetowski. Jest to różnica zasadnicza, bowiem zastosowanie poetyki realistycznej przez Wenecjanowa nie wiąże się jednoznacznie z rewolucyjnymi kategoriami politycznymi, właściwymi Courbetowi i jego naśladowcom. Wenecjanow nie musiał więc dostrzegać sprzeczności między wyborem określonego sposobu malowania (dominacja konturu i wiodąca rola rysunku oraz akademickie *finis* dążące do idealizacji *versus* realistyczne przedstawienie oparte na studiowaniu natury, działające przede wszystkim poprzez plamę barwną), ponieważ sprzeczność ta zaistniała w pełni dopiero w kulturze artystycznej drugiej połowy XIX w. Do spraw tych wypadnie jeszcze powrócić przy omawianiu konkretnych dzieł rosyjskiego malarza.

3 Na temat różnych wymiarów realizmu istnieje obszerna literatura. Tu warto zwłaszcza wspomnieć o pracy Pierre'a Bourdieu (2001). W książce tej Bourdieu dokonuje analizy pola artystycznego (literackiego), zwracając m.in. uwagę na społeczne uwikłania sporu realistów z akademikami.

Dodajmy na koniec tych rozważań, że klasycyzm pojmowany jako narzędzie w ramach wyposażenia intelektualnego po pierwsze umożliwia artystyczną manipulację materiałem tematycznym klasycyzmu (także ikonografią) bądź elementami kształtowania formalnego; po drugie łączy się z innymi elementami kulturowego obrazu świata, zwłaszcza zaś z zespołem normatywnych przekonań składających się na określony światopogląd polityczny, społeczny itd. Tym problemem zajmę się poniżej, omawiając strategię malarską rosyjskiego malarza Aleksieja Wenecjanowa. Artysta ten, pragnąc stać się akademikiem, przyjął właśnie postawę negocjacyjną, a jego malarstwo – w przypadku większości dzieł z pozoru sprawiających wrażenie klasycystycznych i akademickich – w istotny sposób je przekracza i przewartościowuje.

3. Aleksiej Wenecjanow: strukturalne konteksty twórczości

Zanim przejdę do omówienia konkretnych dzieł rosyjskiego malarza, uważam za istotne przywołanie ważnych kontekstów określających ramy jego artystycznego działania. Nie chodzi tutaj jednakże o obszernie omówienie każdego z kontekstów, to bowiem przekroczyłoby możliwości niniejszego artykułu. Chodzi jedynie o przywołanie spraw najistotniejszych dla pytań postawionych na początku artykułu⁴.

Po pierwsze więc istotny jest problem pochodzenia społecznego artysty. Aleksiej Wenecjanow urodził się w 1780 r. w Moskwie w niezamożnej mieszczańskiej rodzinie kupieckiej greckiego pochodzenia. Początkowo pracuje jako geodeta leśny, jednak dość szybko przenosi się do Petersburga w celu nauki sztuki malarskiej. Kopiuje obrazy w Ermitażu i rozpoczyna naukę prywatną u malarza Władimira Borowikowskiego. Mając wciąż posadę urzędniczą, stara się jednocześnie utrzymać, malując portrety na zamówienie, co jednakże mu się nie udaje ze względu na małą liczbę zamówień. W 1811 r. udaje mu się otrzymać tytuł malarza akademickiego w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Odbyna się to na podstawie ewaluacji dwóch dzieł – autoportretu artysty oraz portretu inspektora Akademii K.I. Gołowaczewskiego w otoczeniu wychowanków (Alpatow, 1975). Podkreślimy przy tym, że do Akademii Petersburskiej Wenecjanow nie uczęszczał. I tu zaważyły kwestie pochodzeniowe. Wenecjanow, wywodząc się z niskiej warstwy mieszczańskiej oraz będąc

4 W rekonstrukcji kontekstów twórczości Wenecjanowa opieram się na książce Michaiła Alpatowa *O sztuce ruskiej i rosyjskiej* (1975) oraz pracy Ludwika Bazylowa *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej* (1986).

synem drobnego kupca, nie był predestynowany do kariery artystycznej czy akademickiej. Stąd też pierwsza część jego dorosłego życia była związana z karierą drobnego urzędnika państwowego. Analizując problem społecznego pochodzenia artysty, możemy zaobserwować, w jaki sposób to, co indywidualne i partykularne, splata się nieuchronnie z tym, co społeczne i ponadindywidualne. Analizą tych właśnie ponadindywidualnych struktur chciałbym się zająć poniżej.

Ważne jest w tym miejscu przywołanie trzech kontekstów: (a) kontekstu społeczno-politycznego omawianego okresu w dziejach Rosji; (b) kontekstu obejmującego oświeceniowe idee zmiany społecznej w tym czasie oraz (c) kontekstu artystyczno-instytucjonalnego powiązanego z funkcjonowaniem Akademii Petersburskiej. Oczywiście wyróżnienie tych trzech kontekstów ma charakter analityczny; w rzeczywistości wszystkie były (przynajmniej potencjalnie) ze sobą powiązane i wzajemnie na siebie oddziaływały.

W wiekach XVIII i XIX Rosja wciąż pozostawała krajem przede wszystkim rolniczym z olbrzymią ilością poddanej ludności wiejskiej, zaś rzeczywistość polityczno-gospodarcza oraz kulturalna zdominowana była przez zamożną szlachtę. Stan mieszczański był z kolei bardzo słabo rozwinięty, skutecznie tłumiony przez stan szlachecki i nieposiadający tych możliwości działania, co stan mieszczański we Francji doby oświecenia. Położenie ludności chłopskiej było katastrofalne – stanowiło właściwą dla Europy Środkowej i Europy Wschodniej formę niewolnictwa. W drugiej połowie wieku XVIII chłopci kilkakrotnie wzniesli powstania, zaś krwawy bunt Kozaka, Jemiejłana Pugaczowa, stanowił poważne zagrożenie dla Imperium Rosyjskiego. W wieku XX przyjęło się w nauce historycznej określać te zależności feudalnymi, będącymi wynikiem „wtórnej refeudalizacji”. Ostatnio jednak zwraca się uwagę na to, że w przeciwieństwie do właściwego feudalizmu (np. w średniowiecznej Francji) zaplecze ideologiczne „wtórnego feudalizmu” było oparte na logice kapitalistycznej maksymalizacji zysku⁵. Tymczasem feudalizm średniowieczny stanowił zgoła odmienny układ zależności społecznych, w którym status ludności wiejskiej (choć poddańczy) bynajmniej nie był niewolniczy. Trudno również mówić wówczas o ekonomicznym imperatywie maksymalizacji zysków. Bardziej więc adekwatne byłoby nazwanie panujących warunków społeczno-ekonomicznych pseudofeudalnymi lub zgoła kapitalistycznymi.

Pytając więc o recepcję zachodniej myśli oświeceniowej, jak słusznie zauważa Michaił Alpatow, konieczna jest znajomość tej sytuacji w zestawieniu z radykalnie odmienną sytuacją na zachodzie Europy (Alpatow,

5 Na ten temat por. Topolski, 2003.

1975). Po pierwsze więc idee oświeceniowe przejęte zostały przede wszystkim przez część postępowej szlachty, nie zaś przez mieszczaństwo. Samoświadomość własnego położenia ludności chłopskiej właściwie w tym czasie była jeszcze bardzo niska (Ałpatow, 1975). Władza polityczna czasów administracji Katarzyny II oparta była na szlachcie oraz wyższej administracji. Jednakże właśnie wtedy dochodzi do wewnętrznych podziałów ideowych w obrębie stanu szlacheckiego: wyodrębnia się szlachta postępową i konserwatywną. Pośród szlachty postępowej pojawiają się, jak pisze Ałpatow: „ludzie, którzy zdawali sobie sprawę ze zbliżającego się kryzysu monarchii” (Ałpatow, 1975, s. 173). Co więcej, odkryli oni, że przywileje społeczne, które sami posiadali, nie są legitymizowane „boskim porządkiem”, lecz wynikają z rzeczywistości ukształtowanej historycznie przez ludzi. Dlatego też owo uprzywilejowanie powinno być uzasadnione poprzez spełnianie obywatelskich obowiązków (Ałpatow, 1975). Pojawiają się też wówczas pierwsze projekty reform ustrojowych. Wspomniane powstanie Pugaczowa, choć ostatecznie zakończyło się klęską i ścięciem jego przywódcy, pozostało wydarzeniem, które wywarło wpływ na myśl społeczną w nie mniejszym stopniu niż oświeceniowe idee przejęte z Zachodu. Tutaj także zasadza się różnica pomiędzy zachodnioeuropejskim oświeceniem a jego wariantem rosyjskim. Najbardziej radykalnym myślicielem był wówczas Aleksander Radiszczew. Michaił Ałpatow zwraca uwagę na radykalizm jego myśli, tak o nim pisząc:

Ukształtowany pod wpływem idei Oświecenia, Radiszczew idzie dalej niż jego inspiratorzy. Współczując cierpieniom rodu ludzkiego, Laurence Sterne w *Podróży sentymentalnej* skupia się przede wszystkim na analizie własnych, głęboko osobistych przeżyć. Radiszczewa *W podróży z Petersburga do Moskwy* całkowicie pochłania obraz cierpień ludu. Wszystkie jego myśli i dążenia skierowane są ku polepszeniu losu uciemżonych ludzi na całym świecie, z Nowym Światem włącznie (Ałpatow, 1975, s. 173).

Radiszczew we wzmiankowanym wyżej dziele postulował konieczność likwidacji rządów despotycznych oraz zniesienie poddaństwa chłopów (Radiszczew, 1954). Choć książka została wydana anonimowo i w niewielkim nakładzie, jej autor został najpierw uwięziony, a następnie skazany na karę śmierci, co jednak Katarzyna II ostatecznie zmieniła na dziesięcioletnie zesłanie do Ilimska (Bazyłow, 1976). Fakty te ukazują, jak niebezpieczną rzeczą było wówczas głosić idee wolnościowe. Nie bez znaczenia jest też tutaj data wydania dzieła Radiszczewa – 1790 r., a więc rok po rozpoczęciu rewolucji francuskiej. Po roku 1789 idee wolnościowe były surowo prześladowane, zaś polityka wewnętrzna imperium przyjęła formę wzmocnionego reżimu policyjnego (Ałpatow, 1975).

Dalej rosyjski historyk zwraca uwagę na to, że idee zachodnie ukształtowane były pod wpływem kolonializmu i odkrycia tzw. społeczeństw pierwotnych. I choć, jak pisze: „Jean Jacques Rousseau czy Gabriel Bonnot Mably uznawali prawo ludu do wystąpienia przeciw nadużyciom feudałów” (Alpatow, 1975, s. 173), to już np. Wolter nie ukrywał swej pogardy dla ludu. Stąd też wzięło się – według rosyjskiego badacza – właściwe Zachodowi przeświadczenie o tym, że „najpierw trzeba uwolnić duszę, tzn. dać ludowi wykształcenie, a potem uwalniać ciała” (Alpatow, 1975, s. 174). U myślicieli rosyjskich daje się zaś odnotować „większa wiara w możliwości ludu” (Alpatow, 1975, s. 174), ponieważ to właśnie pośród niego lokowano „to, co utracone” i to tam właśnie „znajdywano mądrość, której brakowało społeczności oświeconej” (Alpatow, 1975, s. 174). Dodajmy, że to, co zostało wskazane wyżej, odnosi się przede wszystkim do klasyków oświecenia francuskiego. Zwróćmy bowiem uwagę na podobieństwo tego, co było powiedziane wyżej, raczej do rozważań niemieckiego filozofa, Johanna Gottfrieda Herdera. U Herdera dochodzi do przekroczenia racjonalizmu oświeceniowego w stronę powiązania tego, co rozumowe, z tym, co obejmuje wolę i emocje człowieka. W jednej z jego najważniejszych prac, czyli *Mysłach o filozofii dziejów* (Herder, 1962), przedstawił Herder m.in. własną koncepcję narodu, w której to nie czynniki polityczne bądź naturalne (genetyczne) konstytuują naród, lecz przede wszystkim kulturowe (wspólnota tradycji i zwłaszcza języka). W dziele tym (co szczególnie istotne dla niniejszego artykułu) niemiecki uczyony dokonuje nobilitacji ludów Słowiańszczyzny w jej społeczno-kulturowym wymiarze, co przyczyniło się do zainteresowania przez te narody własną przeszłością oraz żywymi jeszcze pośród ludu tradycjami. Wiązały się z tym nadzieje na zmianę zastałych układów społecznych. W tym też sensie Herder staje się, jak wiadomo, prekursorem romantyzmu w kulturze europejskiej. Otóż należy stwierdzić, że dotyczy to także niektórych myślicieli rosyjskich, poczynając właśnie od Radiszczewa, poprzez rewolucyjny ruch dekabrystów z pierwszej połowy XIX w., a na ruchu narodników kończąc. Oddziaływanie idei herderowskich odegrało tu z pewnością dużą rolę, również na polu sztuki.

Przywołajmy ostatni, nie mniej istotny dla niniejszych rozważań, artystyczno-instytucjonalny kontekst funkcjonowania Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Została ona założona w 1757 r. w Petersburgu i jednocześnie była pierwszą tego rodzaju instytucją w Rosji. Projektodawcą jej był Iwan Szuwałow, który został też jej pierwszym rektorem. Bardzo interesujący jest fakt, że w początkowych założeniach (autorstwa Szuwarowa) Akademia miała przyjmować mężczyzn z wszystkich warstw społeczeństw. Sam Szuwałow zajmował się również wynajdywaniem uzdolnionej młodzieży. Jednym z nich był Fiedot Szubin – syn chłopski,

późniejszy rzeźbiarz. Jednakże w pięćdziesiąt lat później Akademia była już miejscem elitarnym, do której dostęp był o wiele bardziej utrudniony (Bazyłow, 1986).

Obowiązującą ideologią artystyczną w Akademii był, jak już wcześniej wspominałem, neoklasycyzm. Wzorce zostały tu oczywiście zaczerpnięte z francuskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, która od lat stanowiła wzorzec dla akademii powstających w XVIII w. w całej Europie. Akademia była ściśle powiązana z instytucją dworu królewskiego, a co za tym idzie, ze środowiskiem arystokratycznym, dlatego też służyć miała szerzeniu kultury elitarnej. Miała też m.in. niewątpliwe cele propagandowe: chodziło o artystyczną legitymację absolutnej władzy monarszej, a więc zarazem określonego porządku społecznego. Zasadniczo służyć miała na wszystkie możliwe sposoby władzy monarszej. Tak było zarówno we Francji XVII w., jak i w Rosji XVIII i początku XIX w. Z wszystkim tym wiąże się też określona, socjologiczna konstrukcja smaku artystycznego elit, z którym musiała się liczyć Akademia. Nawet więc gdy do Akademii przyjmowani byli chłopci, ostatecznie i tak w założeniu musieli tworzyć w przyjęty, określony sposób, do którego zresztą byli w Akademii indoktrynowani. Rozwinięcie odrębnej estetyki nie wchodziło tutaj w grę. Reguły estetyczne klasycyzmu i powiązany z nimi program dydaktyczny (przede wszystkim rozwijanie umiejętności rysunkowych poprzez odrysowywanie rzeźb klasycznych kosztem elementów „czysto malarzkich”) stanowiły wówczas o obliczu instytucjonalnym, społecznym i artystycznym Akademii.

4. Aleksiej Wenecjanow: analiza i interpretacja przykładów malarskich

Mając powyżej nakreślone ogólne, strukturalne konteksty twórczości Wenecjanowa, możemy przystąpić do analizy i interpretacji wybranych jego dzieł. Przypomnę jedynie, że nie chodzi tu o całościowe omówienie malarstwa tego artysty, lecz przedstawienie pewnej propozycji interpretacyjnej w odniesieniu do koncepcji klasycyzmu jako elementu wyposażenia umysłowego oraz zagadnienia reprezentacji kultur nieelitarnych w sztuce europejskiej.

Dziełem, któremu chciałbym się przyjrzeć w pierwszej kolejności, jest *Gumno*, bardzo istotne dla artystycznego rozwoju malarza, było bowiem jednym z pierwszych obrazów namalowanych po przeniesieniu się do wsi Sofonkowo, gdzie artysta nabył niewielki majątek ziemski. Kontekst powstawania obrazu jest niezmiernie interesujący, bowiem praca nad nim była swoistym eksperymentem poznawczo-malarskim.

Według interpretacji Ałpatowa celem było niejako powtórzenie prób artystów wczesnego odrodzenia – wcielenia się w ich rolę (Ałpatow, 1975). Zarazem jednak godny podkreślenia jest fakt, że Wenecjanow chciał przekonać się empirycznie o stałości praw perspektywy zbieżnej – w tym celu według przekazów źródłowych polecił usunąć jedną ze ścian pewnego spichlerza, którego wnętrze ostatecznie posłużyło do skonstruowania przestrzeni malarskiej. Ałpatow wskazuje na precyzyjną i zrationalizowaną konstrukcję obrazu – belki gumna zostały „dokładnie policzone, punkty ich zbiegu w głębi ściśle wykreślone, postaci odpowiednio rozmieszczone, kąt padania promieni światła poprawnie zaznaczony” (Ałpatow, 1975, s. 255). W tak zbudowanej przestrzeni odbywają się sceny pracy wiejskiej oraz odpoczynku, będące oprócz zagadnień perspektywy właściwym tematem obrazu. Na obrazie zostało przedstawionych osiem postaci, zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Kompozycja jest statyczna: Ałpatow zwraca uwagę, że sposób przedstawienia postaci (mało ruchu, mało akcji) nadaje scenie poetyckości poprzez oddanie „surowego ładu pracy” (Ałpatow, 1975, s. 255). Dodajmy, że poetyckość ta przeciwstawiona jest w obrazie realizmowi konstrukcji przestrzeni malarskiej. Dzięki temu, jak powiada rosyjski historyk sztuki, *Gumno* z kompozycjami akademickimi nie ma nic wspólnego (Ałpatow, 1975). W tym miejscu możemy zaś rozwinąć rozważania Ałpatowa w kierunku pytań postawionych na wstępie niniejszego artykułu. Po pierwsze zatem, w obrazie tym mamy do czynienia z ulokowaniem problemów malarskich właściwych „wysokiej” kulturze artystycznej odrodzenia w „niskiej” przestrzeni społecznej wsi rosyjskiej z początków wieku XIX. Dodatkowo obraz przedstawia sceny pracy fizycznej, które już w zupełności stoją w sprzeczności z arystokratyczną dla owej pracy pogardą. W tym też sensie *Gumno* stanowi syntezę dwóch światów – świata „niskiej” chłopskiej pracy oraz elitarnej kultury artystycznej i intelektualnej odrodzenia. W gruncie rzeczy dzieło to, jak większość późniejszych obrazów Wenecjanowa, podważa tę opozycję. I tu elementy właściwe klasycyzmowi zostają wykorzystane jako narzędzia intelektualne dla odmiennych celów artystycznych; perspektywa linearna, precyzja rysunku, racjonalizm konstrukcji przestrzeni malarskiej – wszystko to ujawnia się w świecie wiejskim, nadając mu powagę i treść właściwą do tej pory jedynie społecznemu światu arystokracji. Dodajmy, że gdy powstają pierwsze wiejskie obrazy Wenecjanowa, jest to moment tuż przed pojawieniem się nacjonalizmu rosyjskiego, zwróconego m.in. w stronę (powierzchniowo zresztą pojętej) tradycji ludowej już z poziomu instytucjonalnego (państwowego). Stąd też brak w większości dzieł Wenecjanowa nastawienia na zewnętrżność folkloru, przejawiającego się na przykład w przedstawianiu barwności stroju ludowego itd. Do problemu tego jeszcze powrócimy.

Gumno rozpoczyna serię obrazów Wenecjanowa poświęconych tematyce pracy wiejskiej oraz odpoczynku. Kolejnym z nich, dla niniejszych rozważań szczególnie ważnym, jest obraz pt. *Na roli. Wiosna*. Obraz przedstawia kobietę bronującą pole. Nie jest to jednakże typowy dla drugiej połowy XIX w. obraz rodzajowy, bowiem mamy tu do czynienia z zabiegiem deformacji i zarazem idealizacji. Deformacja polega na tym, że kobieta jest znacząco wyższa od koni. Zabieg idealizacji pracy na roli polega zaś na jej uwzniośleniu: kobieta w świątecznym sarafanie⁶ kroczy lekkim, tanecznym krokiem. Nie ma tu przedstawienia pracy na roli jako zajęcia ciężkiego i znojnego. Alpatow używa tu określenia „obraz-pieśń” i wskazuje na to, że obraz jest poetyckim i uogólnionym przedstawieniem wiosny jako symbolu (Alpatow, 1975, s. 259). Rosyjski historyk sztuki wskazuje na podobieństwo kroku chłopki do kroku antycznej nimfy, a samą jej postać zestawia z dziewczętami helleńskimi ubranymi w chiton (Alpatow, 1975). Zwróćmy uwagę, że mamy tu do czynienia z przyrównaniem przez Wenecjanowa rosyjskiego wiejskiego stroju odświętnego z greckim chitonem – strojem kobiecym o również uroczystym, ale i wysokim charakterze – ubiorem obywateli i obywaterek starożytnej Grecji (Bernhard, 1956). Mamy tu więc przykład klasycyzmu będącego projekcją świata antyčno-mitologicznego w świat wsi rosyjskiej. Ponadto na poziomie kształtowania formalnego dzieło również spełnia wszystkie kryteria klasycyzmu – jasna, zracjonalizowana konstrukcja przestrzeni malarskiej, wiodąca rola rysunku, statyczna, przejrzysta i cechująca się harmonią kompozycja. Mamy tu ostatecznie do czynienia z tym, co według Wenera Weisbacha definiuje klasycyzm, czyli z idealizacją, która jest uzgodnieniem rzeczywistości i idei (Tatarkiewicz, 1976). Zarazem jednak należy zwrócić uwagę na realistyczne elementy *Wiosny*. Zgodnie z samoświadomością artysty dążył on do oddania cech właściwych pejzażowi wsi rosyjskiej, włącznie z problemami światła. Wszystko to wiązało się ze studiowaniem natury, która stanowiła ważny punkt odniesienia dla Wenecjanowa (Alexeyeva, 1984). W tym sensie przedstawienie jako całość stanowi konglomerat elementów realistycznych oraz klasycystycznych (w sensie klasycyzmu rozumianego jako konwencja – narzędzie, we wcześniej opisanym znaczeniu).

Problem elementów realistycznych w twórczości Wenecjanowa prowadzi nas do problematyki recepcji jego twórczości w kontekście omawianego tutaj problemu klasycyzmu. Otóż, jak wskazuje Alpatow, rosyjscy

6 „Sarafan – sukmana chłopów ros., a także szeroka, u dołu z przodu rozwarta suknia wieśniaczek ros.; jej formy rozpowszechniły się w modzie eur. w ubiegłych wiekach (w Polsce sarafany noszono w XIX w.)”, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarafan;4009938.html> (dostęp: 12.12.2021).

krytycy, estetycy oraz historycy sztuki widzieli w Wenecjanowskim klasycyzmie bądź podporządkowanie się normatywnej estetyce akademickiej, bądź po prostu nieumiejętność wyzwolenia się z tej estetyki i poetyki malarskiej. Jak pisze Ałpatow:

Klasyzystyczne motywy w sztuce Wenecjanowa zauważono już dawno; jedni widzieli w nich tylko relikty przeszłości, z którymi artyście nie udało się jeszcze zerwać, inni znajdowali w nich ustępstwa na rzecz sztuki postulowanej przez Akademię. (...) W rzeczywistości jednak motywy klasyczne w sztuce Wenecjanowa były szczególną formą poetyckiego przedstawienia jego idei o wyższości ludu (Ałpatow, 1975, s. 257).

Ałpatow nie wskazuje na ewentualne źródła tego rodzaju sądów dotyczących malarstwa Wenecjanowa. Moim zdaniem jednym z możliwych wyjaśnień tego stanu rzeczy jest to, że krytycy ci właśnie dostrzegali elementy bardzo świeżego realizmu i to najczęściej w tych dziełach Wenecjanowa, w których obie te poetyki się ze sobą spotykają. Chodzi dodatkowo bowiem o to, że istnieją obrazy Wenecjanowa, w których nie odwołuje się on w ogóle do klasycyzmu. Do takich dzieł należą jednak tylko portrety, zwłaszcza zaś obraz zatytułowany *Chłopka z chabrami*, w którym materia malarska budowana jest w sposób bliższy późniejszym pieriedwiżnikom z ich poetyką realistyczną. Jest to portret w całości realistyczny, o pogłębionej psychologii postaci i bardzo przekonującym przedstawieniu wyrazu smutku malującego się na twarzy chłopki. Wydaje się jednak, że artysta posługiwał się elementami klasycystycznymi i realistycznymi w sposób artystycznie świadomy i nie dostrzegał on sprzeczności w opozycji, w której jawiła się ona krytykom dwudziestowiecznym, a więc opozycji klasycyzm/akademizm – realizm. Innymi słowy, krytycy ci wypowiadali się z perspektywy zespołu przekonań estetycznych, które ukonstytuowały się dopiero pod koniec XIX w. i przedłużyły się w wiek XX.

W związku z wszystkim tym, o czym była mowa powyżej, sztukę Wenecjanowa należałoby umieścić we wczesnym nurcie europejskiego romantyzmu. Tym tropem idzie też Mieczysław Porębski, który pisze:

Jeżeli za wyznacznik romantyzmu uznać schillerowską naiwność, która przeciwstawia się sentymentalnej sztuczności, to malarstwo Wenecjanowa, łagodne, marzycielsko skupione, pełne prostoty zarówno w wyborze tematyki, jak i środków, trzeba uznać już za romantyczne (Porębski, 1988, s. 97).

Dodać do tej opinii należy jednak również to, że mimo owej „łagodności” świata malarskiego Wenecjanowa (której można przeciwstawić na przykład agresywny, społecznie zaangażowany realizm późniejszego malarza rosyjskiego – Ilji Riepina) jego strategia artystyczna manipulująca

w sposób opisany w niniejszym artykule elementami klasycyzmu bynajmniej nie należała wówczas do zabiegów „łagodnych” i spotkała się z ambiwalencją i pewnym oporem świata Akademii Petersburskiej, choć zapewne dla samego artysty strategia ta tego wymiaru nie miała (Alpatow, 1975, s. 256). Warto tutaj nadmienić, że ostatecznie Wenecjanow założył własną, odrębną od Akademii szkołę malarską, w której wykształcił wielu uczniów zwykle chłopskiego pochodzenia. W szkole Wenecjanowa panował też inny system kształcenia⁷.

Na koniec tych rozważań chciałbym powrócić do wątku folkloryzmu i dziewiętnastowiecznego nacjonalizmu rosyjskiego. Otóż późne obrazy Wenecjanowa z drugiej połowy lat 30. i z lat 40. naznaczone są wyraźną obecnością folkloru rosyjskiego w malowanych wówczas wyłącznie portretach ludu wiejskiego. Ujawnia się to przede wszystkim w eksponowaniu jego wymiaru powierzchniowego, a więc głównie poprzez kostiumowość stroju ludowego. W warstwie formalno-malarskiej zaś styl malarza staje się niezwykle drobiazgowy, skupiony na oddaniu każdego detalu stroju, a ponadto o wiele bardziej akademicki w rysunku. Plama barwna, ujawniająca fakturę malarską właściwą np. wymienionej wcześniej *Chłopce z chabrami*, zostaje tu w całości zastąpiona akademickim *finis* – wykończeniem, w którym malarski ślad pędzla zostaje całkowicie ukryty. Wydaje się, że Wenecjanow poddał się tutaj szerokiemu nurtowi wzrastającego nacjonalizmu rosyjskiego, który realizował się w folkloryzmie, zapominając po części o człowieku jako podmiocie. Tymczasem przed-folklorystyczna faza twórczości Wenecjanowa ujawnia przede wszystkim człowieka w jego bycie społecznym i indywidualnym – poprzez ukazanie pracy wiejskiej oraz chwil odpoczynku. Oczywiście, jak wskazywałem wcześniej, nie mamy tu do czynienia z przedstawieniami realistycznymi w duchu krytyki społecznej, właściwej dla Gustawa Courbeta czy wymienionych wcześniej pieriedwiżników z Riepinem na czele. Jest to moment wczesnego romantyzmu z podnoszeniem tego, co dotąd postrzegane było z definicji jako poślednie i „niskie”, do tego, co tradycyjnie pojmowane było jako „wyższe”, arystokratyczne. Wydaje się jednak, że w przypadku Wenecjanowa mamy do czynienia z próbą malarskiego wykazania komplementarności tradycyjnego świata wsi z formami i treściami przypisywanymi zachodnioeuropejskiej, „wysokiej” kulturze artystycznej. Nie jest to jednakże „sztuka zaangażowana” w sensie realizmu społecznego drugiej połowy XIX w., ale nie jest to też bynajmniej sztuka niezaangażowana społecznie w ogóle⁸. Świadczy o tym nie tylko sama jego twórczość, której

7 O szkole artystycznej Wenecjanowa, zob. Alexeyeva, 1984.

8 Być może nawet owo komplementarne zestawienie wyżej wymienionych dwu tradycji kulturowych jest aktem bardziej jeszcze transgresywnym aniżeli twórczość pieriedwiżników.

propozycję interpretacyjną podałem powyżej, ale także to, iż Wenecjanow zdawał sobie doskonale sprawę z problemu elitarnego obiegu sztuki i pragnął, by jego dzieła docierały do najszerszych kręgów społecznych (Alpatow, 1975). W tym też sensie był on już romantycznym propagatorem idei demokratyzacji sztuki.

5. Uwagi końcowe

Na koniec warto odnieść się do nasuwającego się w świetle tego, co powyżej przedstawiono, pytania: czy taki sposób artystycznego posługiwania się klasycyzmem był wynalazkiem Wenecjanowa, czy też możemy znaleźć inne jego przykłady, zarówno w dziejach poprzedzających jego malarstwo, jak i późniejszych? Wydaje się, że tak i to w obu przypadkach.

Z przykładów poprzedzających malarstwo Wenecjanowa przychodzi na myśl przede wszystkim obraz Diego Velázquez'a pt. *Triumf Bachusa*⁹ z 1628 r. Obraz przedstawia mitologicznego boga greckiego Bachusa i jego świtę w otoczeniu hiszpańskich chłopów na tle kastyljskiego krajobrazu. Bachus siedzi na beczce z winem i koronuje jednego z towarzyszy spotkania. Po prawej stronie obrazu widzimy pięciu chłopów raczających się winem. Interpretatorzy zwrócili uwagę na to, że kompozycję obrazu możemy podzielić na dwie części, które przedziela centralna postać Bachusa. W części lewej mamy scenę namalowaną w klasycystycznym tonie, zaś scena po prawej to scena właściwa malarstwu rodzajowemu z jego realistyczną poetyką. Jest prawdopodobne, że inspiracją do stworzenia tej bezprecedensowej kompozycji malarskiej był sztych flamandzki z XVI w. i/lub opis załączony do niego, opowiadający o chłopach, którzy zwrócili się do Bachusa, by ten pomógł im wyzbyć się trosk. Bóg miał ich wysłuchać i podzielić się z nimi swoją radością (Hellwig, 2000). Nie ulega wątpliwości, że Velázquez w dość podobny do Wenecjanowa sposób przemieszał dwa opozycyjne porządki kulturowe i to posługując się zarówno manipulacją materiałem tematycznym (ikonografia mitologiczna oraz scena rodzajowa), jak i kształtowaniem formalnym (klasycyzm przedstawienia mitologicznego oraz realizm przedstawienia rodzajowego)¹⁰. W całym przedstawieniu trudno byłoby się doszukać pogardy dla warstw niższych na nim

Oczywiście stwierdzić to możemy dopiero z perspektywy długiego trwania, które przynależą do poziomu metanarracji właściwej historii kultury jako refleksji naukowej.

9 Inny, również będący w obiegu tytuł to *Bachus wśród chłopów*.

10 Warto zwrócić w tym miejscu uwagę również na to, że i Wenecjanow nie stronił od przedstawień tematyki mitologicznej, np. malując postaci bachantek, które były zarazem wyposażone

przedstawionych¹¹. Malarz podważa ową opozycyjność, umieszczając w przestrzeni obrazu zarówno „wysoki” świat bogów antycznych, jak i „niski” świat hiszpańskiego chłopstwa. Co więcej, owe światy spotykają się ze sobą w sposób naturalny i harmonijny. Przedstawieni pijacy czują się w towarzystwie Bachusa zupełnie naturalnie, podobnie zaś i on sam. W tej płaszczyźnie mamy tu do czynienia z tym samym przesunięciem semantycznym w strukturze dzieła co u Wenecjanowa. Przesunięcie to nie ma jednakże na celu prostego odwrócenia wartości, lecz wykazanie ich komplementarności.

Trop flamandzkiego źródła inspiracji dla dzieła Velázquezego prowadzi nas z kolei na twórczość flamanda Jacoba Jordaensa. W jego obrazach świat chłopski przeplata się ze światem mitologicznym nieustannie, np. w takim obrazie jak wielokrotnie malowany *Satyr wśród chłopów* z lat 20. XVII w. Jordaens nie stroni tu od caravaggiowskiego realizmu w sposobie przedstawiania chłopów, zwłaszcza ich fizjonomii, ukazując np. brudne stopy. I nawet jeśli obecny jest tu pewien dydaktyzm odnoszący się do ludzkich słabości i ludzkiej hipokryzji¹², to niemniej jednak nie mamy tu do czynienia z pogardą przedstawianych niskich warstw społecznych, a raczej właśnie z ukazaniem ich pełnej, ludzkiej podmiotowości.

Na sam koniec niniejszych rozważań chciałbym wskazać przyczynkowo na jeszcze inny przykład opisywanego sposobu posługiwania się klasycyzmem, tym razem z zakresu poezji dwudziestowiecznej. Oto bowiem polski poeta dwudziestowieczny Stanisław Czernik, reprezentujący tzw. nurt autentystyczny w poezji polskiej oraz odwołujący się wprost do ludowości, był poetą klasycyzującym¹³. Jego poezja jest poezją zarazem „chłopską w treści” (opisującą świat chłopski) i „klasycystyczną w formie” (wersyfikacja, układy rymów i cała forma jest wywiedziona z klasycyzmu poetyckiego)¹⁴. Możemy tu zaobserwować bardzo podobną strategię artystyczną co w przykładach malarskich. W jednym z wierszy Czernika

w fizjonomię rosyjskich chłopek. Fizjonomia ta odnosi się jednakże jedynie do twarzy postaci – nagie ciała kształtowane są na zasadzie klasycystycznej idealizacji.

- 11 Co też z resztą nigdy w interpretacjach dzieła Velázquezego nie znalazło odzwierciedlenia – inaczej niż np. w przypadku flamandzkiego i holenderskiego malarstwa „dołów społecznych”, gdzie mamy do czynienia z przeciwstawnymi aksjologicznie interpretacjami.
- 12 Obrazy Jordaensa są opracowanymi w rodzajowej formie uwspółcześnionymi przedstawieniami z bajek Ezopa.
- 13 Jedyną jak dotąd pozycją monograficzną dotyczącą tego nurtu poetyckiego jest książka Alicji H. Moskalowej *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej* (1979).
- 14 Na klasycyzm czernikowski składają się nie tylko kwestie kształtowania formalnego wiersza, lecz także intertekstualne odwołania do renesansowego poety polskiego (zresztą również pochodzenia chłopskiego) Klemensa Janickiego, na co zwrócił uwagę Jan Bolesław Ożóg w książce *Mój autentyzm* (1975).

dochodzi na przykład do apologii polskiego płotu, oczywiście przy użyciu klasycystycznej formy. I sam Czernik miał niewątpliwie swego poprzednika choćby w osobie Adama Mickiewicza, który w mającym być klasycznym eposem *Panu Tadeuszu* opisuje zupełnie nieheroiczny i nieklasycystyczny akt zbierania grzybów. A jednak i w literaturze doby Mickiewicza i Czernika mieliśmy do czynienia z „właściwym” klasycyzmem. Można tu wymienić np. twórczość Jarosława Marka Rymkiewicza, która w samoświadomości artystycznej samego poety jest właściwym i „klasycznym klasycyzmem”¹⁵.

Opisane w powyższym artykule strategie posługiwania się klasycyzmem wydają się więc mieć rodowód sięgający przynajmniej początków nowożytności, a trwały w zasadzie co najmniej do wieku XX. Oczywiście najobszerniej opisywany przykład Wenecjanowa, będący właściwym tematem artykułu, i przyczynkowo wymienione przykłady innych twórców nie wyczerpują postawionego problemu. Istotnie, moglibyśmy wskazać na wiele jeszcze przykładów twórców i dzieł. Celem było tu jednakże bliższe przyjrzenie się wybranemu przykładowi Wenecjanowa i wskazanie innych tropów, mających być właśnie tylko przyczynkiem do ewentualnych dalszych badań tego zagadnienia¹⁶. Wydaje się bowiem, że zważając na wymienione przykłady, mamy tu do czynienia z wzorcem kulturowym będącym trwałym, strukturalnym elementem europejskiej kultury artystycznej od czasów nowożytnych.

BIBLIOGRAFIA

- Alexeyeva, T. (1984). *Venetsianov and his school*. Leningrad: Aurora Art Publishers.
- Alpatow, M. (1975). *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bazyłow, L. (1986). *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki*. Kraków: Universitas.

15 Deklaracją światopoglądu artystycznego Rymkiewicza jest jego praca zatytułowana *Czym jest klasycyzm. Manifest poetycki* (1967). Rozumie on klasycyzm bardzo szeroko, uznając, że podstawowym komponentem postawy klasycystycznej jest uznanie stałej obecności form minionych w teraźniejszości oraz wagi dyscypliny i rygorów artystycznych, które mają według niego być cechą wyróżniającą tę postawę. To szerokie pojmowanie klasycyzmu pozwala mu odwoływać się nie tylko do starożytności lub renesansu, lecz także do baroku oraz romantyzmu.

16 Do ważnych opracowań klasycyzmu w nowszym polskim piśmiennictwie naukowym należy praca *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu* (2011).

- Hellwig, K. (2000). Malarstwo XVII wieku we Włoszech, Hiszpanii i Francji. W: R. Toman (red.), *Sztuka baroku*. Kolonia: Könemann.
- Herder, J.G. (1962). *Mysli o filozofii dziejów*. T. 1–2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mauss, M. (2007). Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych. W: E. Nowacka i M. Głowacka-Grajper (red.), *Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Moraczewski, K. (2014). *Cultural theory and history: theoretical issues*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Poprzęcka, M. (1980). *Akademizm*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Porębski, M. (1988). *Dzieje sztuki w zarysie. Wieki XIX i XX*. Warszawa: Arkady.
- Radiszczew, A. (1954). *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Stolot, F. (2001). *Henryk Siemiradzki*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Tatarkiewicz, W. (1976). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Topolski, J. (2003). *Narodziny kapitalizmu w Europie. XIV–XVIII w.* Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Łukasz Cebula – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe obejmują: teorię i historię kultury artystycznej, kulturę ludową oraz jej związki z nowoczesną kulturą artystyczną, a ostatnio zaś szczególnie fenomen twórczości poetów polskich chłopskiego pochodzenia.

