

асимиляції wymuszonej. Przechodzą zatem często do: nieprzestrzegania prawa; demonstracyjnych zachowań w zakresie obrony swoich tradycji; obywatelskiego nieposłuszeństwa; rezygnacji z poprawności politycznej; rezygnacji z zasady domniemania niewinności; walki i deregulacji przejawiającej się w destrukcji, agresji i przemocy. [5, s. 60-61]. Z takimi aktami mamy do czynienia w ostatnich latach. Co więcej – konflikty międzykulturowe (głównie na tle różnic religijnych islamu z innymi religiami) rodzą przemoc przejawiająca się w aktach terroryzmu, zarówno w miejscach, gdzie wyznawcy islamu stanowią większość, jak i tam, gdzie stanowią część wielokulturowej społeczności. Ważny problem mają do rozwiązania zarówno politycy, jak i naukowcy: co zrobić, by zapewnić narodom bezpieczeństwo; jak kierować wielokulturowością – aby różnice wyznawanych wartości nie potęgowały fali agresji i przemocy; jak osiągnąć porozumienie, które pozwoli różnym kulturom żyć w symbiozie.

Bibliografia

1. Boćwińska-Kiluk B., Uwarunkowania komunikacji międzykulturowej, [w] J. Nikitorowicz, J. Muszyńska, B. Boćwińska-Kiluk (red), *Od wielokulturowości miejsca do międzykulturowości relacji społecznych Współczesne strategie kreowania przestrzeni życia jednostki*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2014.
2. Bukowska B., Wartość komunikacji w kontaktach międzykulturowych, [w] M. Baryluk, M. Wawrzak-Chodaczek (red), *Wartości w komunikacji różnych grup społecznych*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
3. Dul R.A., Komunikacja niewerbalna w teorii i badaniach, [w] A. Kapciak, L. Korporowicz, A. Tyszka (red), *Komunikacja międzykulturowa Zbliżenia i impresje*, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
4. Kusio U., Dialog w komunikacji międzykulturowej *Idealy a rzeczywistość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
5. Ocetkiewicz I., Nierówności społeczne a komunikacja międzykulturowa- konteksty edukacyjne, [w] Z. Nęcki, W.J. Maliszewski, K. Czerwiński (red) *Komunikacja społeczna- negocjacje-edukacja Perspektywa wieku kultur*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
6. T. Paleczny, *Interpersonalne stosunki międzykulturowe*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
7. <http://www.edukacjaprawnicza.pl/aktualnosci/a/pokaz/c/aktualnosc/art/wymiary-kultury-teorie-ktore-zrewolucjonizowaly-swiat-czesc-pierwsza.html>, [09.01.2016].

УДК 75 (438) 75.071 А/З

E. Hak,

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

POJĘCIE PROWINCJI W MALARSTWIE JERZEGO DUDY-GRACZA

Zaprezentowany kod estetyczny prowincji, który uległ zmianie, przesunięciu w stronę brzydoty, sacrum w profanum, które obecne są w zapożyczeniach malarskich Jerzego Dudy-Gracza. Poprzez formy artysta zdegradował elementy przynależące do kultury wysokiej. Wykorzystał gombrowiczowską formę, poprzez którą ośmieszono zostały toposy kultury polskiej. Groteska w malarstwie Jerzego Dudy-Gracza i jej elementy wymierzone są przeciwko mitom i stereotypom. Poprzez groteskę Duda podważa prawdy znane ludziom, a także niszczy to co pozornie święte, wystawia na kpinę treści oczywiste, trywializuje i degraduje sztukę, parodiując jej wzniosłość. Obecna jest degradacja wzniosłych tematów, symboli i przeniesienie ich na grunt życia codziennego. Analizując Gólgotę jasnogórską można stwierdzić, że rzeczy święte są przez współczesnych niezauważane, to co znane przez społeczeństwo u Dudy traci sens, jak na przykład Chrystus, który dla wielu wierzących obecny jest tylko w kościele. Takie schematy malarstwo tego artysty niszczy i ukazuje głupotę i prostotę pozornie wierzących. Świat obrazów Dudy to świat tragiczny, człowiek nie odnajdzie w nim wewnętrznej harmonii i spokoju.

Słowa kluczowe: Jerzy Duda-Gracz, groteska, prowincja, sacrum, profanum, malarstwo, mity, stereotypy.

THE CONCEPT OF THE PROVINCE IN THE PAINTINGS OF JERZY DUDA-GRACZ

Jerzy Duda-Gracz presented the aesthetic code of the province that has been changed by moving to the side of the ugliness, the sacred in the profane, presents in his paintings. Using this form the artist is degraded elements relating to high culture. He used Gombrowicz's form, through which were teased toposes of Polish culture. The grotesque in painting and its elements, is directed against myths and stereotypes. Through the grotesque Duda denies the truth known to people, and destroys that seemingly Holy, puts on mock obvious facts, posset and degrades the art, parodying his greatness. There is a degradation of the lofty themes, characters, and transfer them to the soil of everyday life. Analyzing the Golgotha of Jasna Góra, we can conclude that contemporaries go unnoticed is a sacred thing, all what is known in the society – for Duda is meaningless, as, for example, Christ, for many believers is present only in the Church. Such schemes, the artist of this painting, destroys and shows the stupidity and simplicity of the people, it would seem, believers. The world depicted by Duda-a tragic world where a person can not find their inner harmony and tranquility.

Key words: Jerzy Duda-Gracz, Grotesque, Province, Sacred and profane, art, Myths and stereotypes.

БАЧЕННЯ ПРОВІНЦІЇ В ЖИВОПИСІ ЕЖЕГО ДУДИ-ГРАЧА

Єжи Дуда-Грач представив естетичний код провінції, який був змінений завдяки переміщенню в бік каліцтва, сакрального в профанський, присутній у його живописі. За допомогою цієї форми художник змінив елементи, що стосуються високої культури. Він використав гомбровичевську форму, через яку були висміяні топоси польської культури. Гротеск у живописі та його елементи спрямовані проти міфів і стереотипів. Через гротеск Дуда заперечує істини, відомі людям, а також знищує те, що, здавалося святым, виставляє на посміховисько очевидні факти, овальсаризує мистецтво, створюючи пародію і велчі. Присутня деградація возвеличених символів і перенесення їх на ґрунт повсякденного життя. Аналізуючи «Голгофу Ясної Гори» можна зробити висновок, що залишаються непоміченими сучасниками святі речі, все те, що відомо суспільству, у Дуди втрачає сенс, як, наприклад, Христос, який для багатьох віруючих присутній тільки в церкві. Такі схеми, живопис цього художника руйнує і демонструє обмеженість і простоту людей, здавалося б, віруючих. Світ зображений Дудою, це трагічний світ, у якому людина не знаходить внутрішньої гармонії та спокою.

Ключові слова: Єжи Дуда-Грач, Гротеск, Провінція, Сакральне – профанський, Живопис, Міфи і стереотипи.

ПОНЯТИЕ ПРОВИНЦИИ В ЖИВОПИСИ ЕЖЕГО ДУДИ-ГРАЧА

Єжи Дуда-Грач представил эстетический код провинции, который был изменен перемещением в сторону уродства, сакрального в профанный, присутствующий в его живописи. С помощью этой формы художник деградировал элементы, касающиеся высокой культуры. Он использовал гомбровичевскую форму, через которую высмеиваются топосы польской культуры. Гротеск в живописи и его элементы, направлены против мифов и стереотипов. Через гротеск Дуда отрицает правду, известную людям, а также уничтожает то, что, казалось бы, святое, выставля-

ет на посмешище очевидные факты, опошляет и деградирует искусство. Присутствует деградация возвышенных тем, символов и перенесение их на почву повседневной жизни. Анализируя Голгофу Ясной Горы можно сделать вывод, что современниками остаются незамеченными святые вещи, все то, что известно обществу – у Дуды теряет смысл, как, например, Христос, который для многих верующих присутствует только в церкви. Такие схемы, живопись этого художника, разрушает и показывает глупость и простоту людей, казалось бы, верующих. Мир изображенный Дудой – это трагический мир, где человек не находит в нем внутренней гармонии и спокойствия.

Ключевые слова: Ежи Дуда-Грач, Гротеск, Провинция, Сакральное – профанный, Живопись, Мифы и стереотипы.

Czym jest prowincja? Miejscem czy stanem ducha i umysłu? Czy o prowincjonalności decyduje geografia czy mentalność, stosunek do kultury i naszego w niej umiejscowienia? Pytania te będą w sposób zasadniczy określać kierunek niniejszych rozważań nad pojęciem prowincji, która będzie tu rozumiana jako kategoria uniwersalna, a nie jako zapis konkretnego regionu geograficzno-administracyjnego. Według Leona Tarasewicza «prowincja to zjawisko intelektualne, które istnieje w sensie mentalnym» [5, c. 17]. Wyżej wspomniany sens mentalny będzie definiować sposób myślenia, ubierania się, spędzania wolnego czasu a przede wszystkim filozofię życia mieszkańców różnych regionów. Pojęcie to traktować będziemy zatem jako zbiór znaczeń daleki od podziałów geograficznych. Nie jest ważna długość i szerokość geograficzna, nieważne są tu peryferie, ani «Centrum Świata» [5, c. 17], ale swoiście rozumiany dialog znaków i porządków mentalno-kulturowych sytuujących się poza topografią, geografią, administracją. Aby zrozumieć i jednocześnie zobaczyć prowincję, jak to zrobił Jerzy Duda-Grac, trzeba się do niej ustosunkować, nabrać do niej dystansu. O takiej formie dystansu mówił Witold Gombrowicz, stwierdzając, iż aby móc pisać o worku kartofli, to trzeba wyjść z tego worka i pisać o nim z dystansu.

Można stwierdzić, że prowincja jako kategoria kulturowa jest strukturą znaczeń i kodów służących wyjaśnianiu różnic między ludźmi, ich zachowaniami i sposobem postrzegania świata.

Prawda o prowincji wydaje się być prawdą faktów i wydarzeń, które dzieją się wokół nas. Opowiadając, dokładamy naszą opowieść do innych, tworząc w ten sposób wartki, narracyjny nurt, który łączy w sobie sprzeczne żywioły: różnorodne biografie, klęski i sukcesy, pewność i zwątpienie – jednym słowem wszystko, co da się opowiedzieć. A więc to, co stanowi jądro mitu, jego istotę i treść [5, c. 17].

Z pojęciem mitu wiąże się sfera metafizyki. Ma ona na celu dotarcie do istoty bytu, do tego, co w głębi mitu, w jego wewnętrznej przestrzeni. Zostało już powiedziane: prowincja jest kwestią mentalną, nie tylko przestrzenną. Nie można jednak nie brać pod uwagę regionalizacji. Tadeusz Słobodzianek, dramatopisarz współczesny, podkreśla ważność aspektu geograficzno-administracyjnego, który – jego zdaniem – mimo wszystko ma duże znaczenie. Najjaskrawszy jest tu przykład kompleksu prowincji Krakowa wobec Warszawy (była stolica kontra obecna stolica) i Warszawy wobec większych metropolii.

Prowincjonalność, peryferyjność i regionalizm to ciąg pojęć, których bliskość znaczeniowa

[...] odsyła do wymiaru przestrzennej identyfikacji w bliższej człowiekowi skali lokalnej, prywatnej, intymnej, własnej. Różne nauki rozmaicie definiują pojęcie «prowincji», jednak większość z nich odwołuje się do łacińskiego znaczenia słów: *provincia, provincialis*, objaśnianych jako część kraju, obszar, zakres, kraina, powiat, posiadłość, czy dzielnica położona na peryferiach metropolii, stolic, kulturowo-administracyjnych centrów [7, c. 445].

Pojmowaniu prowincji przez tak zwany «większy świat» towarzyszą takie słowa jak «zacołanie», «zaściankowość», «parafiańszczyzna». Często używa się określeń kolokwialnych – «wiocha, miejsce gdzie diabeł mówi dobranoc» etc. Określenia te obrastały z czasem «znaczoną liczbą stereotypów, idiosynkrazji i kompleksów. [...] Duch parafii był zawsze emanacją tych jakości przestrzenno-kulturowych, które obecnie przeżywają wielki renesans, rozbudzając liczne dyskusje nad nową mapą kultury współczesnego świata» [7, c. 445]. W większości przypadków wytyczną stosowania przywołanych tu określeń – synonimów prowincjonalności jest poziom rozwoju gospodarczego, infrastruktury transportowej, industrializacji, wykształcenia i dochodów. Prowincja reprodukuje nie produkuje. Jest powtórzeniem czegoś, co jest kulturą dla metropolii, paradoksalnie jednak to właśnie prowincja często jest natchnieniem i inspiracją dla artystów. Kultura musi istnieć jako symbioza prowincji i metropolii. W tej przestrzeni może powstać coś nowego, cudownego. Sokrat Janowicz porównując literaturę do lasu, tak uzmysławia nam ten problem:

Las istnieje dzięki krzaczkom i podszyciu. Gdyby ich nie było to nie urosłaby żadna sosna. I dlatego źle, jeśli w literaturze nie ma takich grafomanów. Dzięki tym rzeszom grafomanów może zaistnieć coś wybitnego tak jak w lesie ta sosna [5, c. 52].

Zrozumienie porównania prowincji do tzw. buszu jest tutaj niezbędne do zrozumienia przestrzeni prowincji. Możemy mówić o prowincji terytorialnej i duchowej. Terytorialna ukazuje to, co dalekie od dużych miast. Natomiast duchową trudniej dostrzec, jest sferą myśli. Taka prowincja może być obecna wszędzie, nawet w wielkim mieście. Tu – jak zauważa Dorota Utracka – «zasadniczym staje się pytanie: czy prowincja w sensie geograficznym jest prowincjonalna w sensie kulturowym?» [7, c. 446].

O swoistym paradoksie tego, co centralne mówi Sokrat Janowicz, zauważając, iż «talenty nie rodzą się na prowincji, a marują w stolicy» [5, c. 53]. Można powiedzieć, że talenty uciekają na prowincję, aby nabrać energii do tworzenia. Metropolia ma w sobie pewne sztywne zasady, powodujące, że trudno w niej tworzyć. Z prowincji artysta czerpie to, co najważniejsze – inność, ale i autentyczność, niezbędną twórcom oryginalność. Prowincja jest także odskocznią od codzienności. To źródło twórczych aspiracji, powrót do dzieciństwa. Artysta ucieka z miasta, aby stworzyć, później wraca do metropolii, która rządzi się towarem i pieniądzem.

Interesującym źródłem porównawczym jest tutaj, według Jerzego Plutowicza, film pt. *Wszystkie poranki świata*. Przedstawia on problem odrzucenia przez głównego bohatera – artystę, życia w stolicy, ukazuje manifest bytowania w tzw. «Centrum Świata». Prowincja jest dla artysty symbolem natury i tego, co dalekie od stolicy. Duże znaczenie ma tutaj słowo «opozycja», które oznacza przeciwieństwo stolica-prowincja. Wyścig szczurów kontra spokojna sielanka, ośmiogodzinny dzień pracy kontra ciężka, ale spokojna praca w polu. Jerzy Plutowicz za przykład centrum kultury podaje Paryż, który według niego tak naprawdę jest tylko «targowiskiem próżności» [5, c. 115]. Owe centrum jest tylko miejscem, do którego trzeba coś wnieść, w którym robi się karierę, w którym nie zwraca się uwagi na to, co związane jest z tradycją. Tak więc centrum można traktować tylko jako symbol. Jest ono jakby sumą prowincji, magazynem jej doświadczeń, zbiorem pomysłów, dokonanych wywiedzionych z przestrzeni marginalnych, centrycznych. Ryszard Chodźko uważa, że «wielka stolica może być miasteczkiem albo wielką wioską, a miasteczkiem może być także prowincja» [5, c. 21]. Wniosek z tego jeden: że możemy żyć w miasteczku jak chcemy, jakbyśmy byli w wiosce czy nawet na wyspie. To właśnie Ryszard Chodźko porównuje miasteczko do wielkiego archipelagu wszelkich możliwości. Uważa, że rzeczony miasteczko to obszar, pogranicze kulturowe, ale także psychologiczne, jakby «poligon doświadczalny ludzkich mentalności» [5, c. 21].

Istnieje także coś w sensie duchowości prowincji, coś, co skłania człowieka do wewnętrznej zmiany, która dokonuje się poprzez prowokacyjny charakter tego miejsca. Człowiek poprzez to staje się bogatszy duchowo, rozwija się dzięki wielości doświad-

czeń, może łączyć w sobie rdzeń prowincji z otoczką metropolii i na odwrót. Z prowincji człowiek czerpie to, co daje natura, bierze to, co z życia biorą drzewa, pochłania wszystko z powietrza i twardo chodzi po dywanach trawy [5, c. 23]. Jest otoczony darem życia, może wędrować, podróżować w żywym obiegu natury i jest świadomy swojego miejsca, bytu. Poprzez to może zrealizować, jak aktor, rolę swojego życia. Natomiast ci, którzy odwracają się od natury, odrzucają ją, «uciekają w beton» zostają wciągnięci przez cywilizację, która jest nieludzka. Przykładem jest postać Edwarda Stachury, który był świadomy żywiołu jakim była dla niego natura, z której czerpał energię. Kultura natomiast zapewniała mu tylko karierę.

Powołując się na słowa Ryszarda Chodźko, możemy stwierdzić, że «prowincja jest obszarem wielowymiarowym, który związany jest z duchem, mistycyzmem tego miejsca» [5, c. 23]. Przede wszystkim jest w niej swoboda przestrzenna, z której człowiek może wydobyć pewne figury archetypowe podświadomości zbiorowej, ma możliwość zbadania głębi natury ludzkiej. Taka możliwość istnieje tylko dzięki temu, że na prowincji czas płynie wolniej, a ludzie są bliżej siebie. Chodzi tutaj o to, że właśnie na prowincji każda czynność, podniosła czy codzienna, oddziałuje na całą kulturę tego regionu. Tutaj każdy ruch i czyn jest bardzo szybko dostrzegany, a jeśli jest niezgodny z obowiązującymi w danym regionie formami, wiadomość o tym roznosi się lotem błyskawicy.

Każdy mikroregion ma swoje zwyczaje i rytuały. To zjawisko Ryszard Chodźko nazwał mapą kartograficzną i obserwacyjnym laboratorium wizyjnym. Możliwości takich obserwacji metropolia nie daje, człowiek w niej jest zagubiony, a co za tym idzie, nie zwraca uwagi na wyżej wspomniane ruchy, czyny a nawet gesty. W wielkim mieście człowiek jest samotny w tłumie, izoluje się od innych ludzi i ich problemów. To na prowincji człowiek może obserwować oraz sprawdzać znaczenie tropów wartości, a także rozważać ich naturalną siłę.

Golgota jasnogórska

Jakkolwiek Duda wstydził się swego częstochowskiego pochodzenia, to jednak go nie ukrywał. To właśnie podjasnogórskie miasto ukształtowało młodego artystę. Jak sam mówił, Klasztor Jasnogórski był dla niego miejscem pierwszych ćwiczeń, był pierwszym plenerem. To tam powstawały pierwsze notatki z pejzażu czy architektury, szkice nabożeństw, pielgrzymów, odpustów. Jak sam artysta wspomina:

Tam próbowałem szkiców do kompozycji historycznych, rodzajowych, sakralnych, według portretów trumiennych i kościelnego barokowego malarstwa. Nie wiedziałem, że to podjasnogórskie praktykowanie, owo, «nulle dies sine linea», będzie fundamentem, na którym zbuduję w przyszłości swoją malarską DROGĘ [1, c. 9].

W 1982 roku, w trakcie odbywającego się pleneru malarskiego z okazji 600-lecia obecności Obrazu Matki Bożej w Klasztorze Jasnogórskim powstały portrety: Jana Pawła I, Jana Pawła II. Obrazy takie jak: *Golgota IV* i *Nazareńczyk* ukazują polską Drogę Krzyżową, zestawienie wizerunku Jezusa z Matką Boską. Ukazanie DROGI z Męką Chrystusa artysta komentuje następująco:

Gdybyś się pojawił, Jezu, czy nie stałbyś się «wrogiem ludu», skoro jesteś Królem? Czy nie przyjdą po Ciebie tajniacy z UB na Parkowej, nie staniesz przed sądem i nie wsadzą Cię do więzienia na Zawodziu? Czy Cię w końcu nie ukrzyżujemy za to, że może nie jesteś prawdziwy, tylko udajesz Jezusa, i dalej będziemy śpiewać z całego serca: «My chcemy Boga, my poddani. On naszym Królem, On nasz Pan?» [1, c. 9].

Motyw religijny obecny w obrazach Dudy-Gracza prezentuje głównie problem «śmierci Boga». Nośnym tematem jest również polska żarliwość wyznania wiary, która nieodłącznie ukazuje nietolerancję dla wszystkiego, co odbiega od średniej normy katolicyzmu. Tematem dzieł Dudy-Gracza staje się więc społeczeństwo zaślepienie wiarą, rytuałem, ceremonią.

Golgota Jasnogórska ukazująca Mękę Pańską to, w zamierzeniu dzieło, przed którym odbiorca musi przeprowadzić rachunek sumienia. *Golgota* jest wciela taką formę przeżycia religijnego, które służyć ma oczyszczeniu, pozbyciu się grzechu. Zdeformowany i karykaturalny obraz drogi krzyżowej przedstawiający Chrystusa nie jest ukazany przez malarza w patetycznym tonie [10]. Postać Chrystusa przypomina człowieka współczesnego, co oznacza, że każdy codzienny przejaw naszej doczesności jest drogą krzyżową, która «dzieje się» niejako w naszej współczesnej rzeczywistości. Świadczą o tym obecne na obrazach postacie dobrze nam znane, przez to każdy może być uczestnikiem Męki Pańskiej, która jawi się jako odpowiednik losu i egzystencji człowieka XX wieku. Chrystus posiadający cechy ludzkie, jest osamotniony jak współczesny człowiek. Teraz ów człowiek, tak jak Chrystus jest przed ukrzyżowaniem biczowany, a jego krew spływa po ciele. Położono na jego ramiona krzyż, który musi udźwignąć. Wokół niego nie ma osoby, która mogłaby mu pomóc i pocieszyć. Jest tylko tłum gapiów, który spogląda na upadek człowieka. Jest on wystawiony na publiczny widok. Ciężki krzyż niesiony pod stromą górę życia jest symbolem cierpienia współczesnego człowieka. Trzeba zatem w owym doświadczeniu drogi (życia, istnienia, trwania) wziąć na barki wszystkie obowiązki, a także grzechy, przez które człowiek upada. Środkiem wyrazu po jaki sięga artysta jest deformacja, która pełni rolę metafory malarskiej. To właśnie ona służy karykaturze i groteskowości. *Golgota...* ukazuje świat współczesnych ludzi, jakże brzydkich, karykaturalnych, wręcz żalosnych i dodatkowo zdeformowanych, który przenika się za światem reprezentantów narodowej historii i nie tylko [10]. Ukazany tłum jest tłem dla pierwszego planu, na który został wysunięty Chrystus sprowadzony do postaci zwykłego człowieka. Przedstawiony jako osoba, do której może zbliżyć się każdy. Natomiast osoby z naszej współczesności wprowadzone przez artystę malarza w przestrzeń Golgoty to świadomy zabieg, mający na celu ukazanie drogi krzyżowej, która dzieje się właśnie tu i teraz w naszym kraju, w Polsce.

Stacja I Jezus na śmierć skazany – Piłat skazuje Chrystusa na śmierć. *Stacja II Jezus bierze krzyż na swe ramie*, a w tle obecne są postacie dotknięte kalectwem, trzymające kule i mające protezy. Kalectwo według Dudy-Gracza jest symbolem trudu, to krzyż którego przez całe życie unieść nie mogą. Natomiast proteza i kula w pewnym sensie wspierają ciężar kalectwa ludzkiego [9]. *Stacja III – Jezus po raz pierwszy upada*, opisując ten obraz można zacytować słowa kardynała Karola Wojtyły:

Odwracając oczy od tego ponizienia nie dostrzegamy w nim znaku słońca. Naród Polski jest zaślepiiony i naiwnie wierzący. To właśnie wiara jest tutaj symbolem zakłamania. Ludzie pozornie śpieszący się do kościołów, w których śpiewają pieśni i zbliżają się do Boga to symbol ich naiwności [9].

Potwierdzeniem wyżej wspomnianej naiwności jest Chrystus leżący na ulicy, którego omija śpieszący do kościołów tłum, pozornie modlący się [9]. Kościół jest utartym symbolem świętości i obecności Boga w naszej kulturze. Natomiast z tego obrazu wylaniają nam się treści oczywiste i ukazujące Boga obecnego wszędzie. Świątynia boska nie jest głównym miejscem i wyznacznikiem wiary. Nie trzeba być praktykującym katolikiem, żeby być wierzącym [9]. Trzeba ujrzeć Boga tam gdzie go nie ma, sprawa podobnie ma się do prowincji z arcykułu Adama Kalbarczyka, znajdujemy swoje centra na obrzeżach świata, tam budujemy swoje wnętrza [4, c. 301]. *Stacja IV – Jezus spotyka Maryję*, która ukazana jest pod postacią obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, a za nią w tle stoją w tłumie kobiety – matki. Matki rodzą dzieci i są z nimi przez całe ich dzieciństwo i życie, wspierając je kiedy są już

samodzielne. W chwilach choroby, bólu i cierpienia są przy nich obecne, tak jak Maryja pod krzyżem swego Syna [9]. Następna *Stacja V to przypowieść o Szymonie Cyrenejczyku* stojącym przy drodze, którą szedł Jezus i został wybrany przez żołnierzy, aby pomóc mu udźwignąć krzyż. Owa postać, w którą wcielił się sam artysta jest tutaj ukazaniem postawy pozornego obrzędowania, ponieważ nie z chęci, lecz z przymusu i strachu pomagają Chrystusowi. Jest w tym nawiązanie do wiary naszego narodu i jego obrzędowości. Postać Cyrenejczyka poprzez doświadczenie cierpienia oraz wystawienie na publiczne upokorzenie może zobaczyć, jak płytka i fałszywa była jego wiara [9]. *Stacja VI – Ulica św. Weroniki*. To ona przetarła twarz Chrystusowi własną chustą, która jest symbolem uleczenia, w tym przypadku uleczenia «otępieleń» ludzkości. Postać św. Weroniki została sprowadzona do zwykłego przechodnia, zwykłej kobiety wylaniającej się ze współczesnego tłumu ludzi pozornie wierzących [9]. *Stacja VII – Jezus po raz drugi upada*, a obok niego gromada ludzi, która się gdzieś śpieszy. To ludzie zabiegani, zajęci porządkami i zakupami w trakcie Wielkiego Tygodnia, przed Wielkanocą. Nie zauważają tego co najważniejsze, bo przecież Jezus nie może leżeć na ulicy, skoro jest synem bożym [9]. Stacja ta jest kontynuacją pozornego symbolu obrzędowania, który ukazany został w *Stacji III*, gdy Jezus po raz pierwszy upadł. Tematyka tego dzieła sprowadzona jest do realiów naszego współczesnego przygotowywania się do świąt. Czynności i rzeczy pozornie ważne są wysunięte na pierwszy plan, czyli wyżej wspomniane zakupy. Natomiast kościół, modlitwy i czas zadumy są na drugim i jakże dalekim planie [9]. *Stacja IX – Jezus Chrystus po raz trzeci upada*, jest nawiązaniem do wcześniejszej (IV stacji), w której niewiasty rodzą dzieci i również cierpią z powodu ich krzywdy, bólu i niesprawiedliwości w stosunku do nich [9]. Artysta pokazał dzieci, które są molestowane, pokrzywdzone i brutalnie zabijane. Są też i takie, które swymi małymi oczami widziały okrucieństwo i zło wojny. To właśnie ich cierpienie doprowadziło Chrystusa do rozpacz. W dalszej części obrazu widać drabinę Jakuba, która jest symbolem ratunku i drogi do Królestwa Niebieskiego. Owa drabina sięga do nieba i po niej wchodziły w widzeniu Jakuba anioły, tak jak to będą robić skrzywdzone dzieci, które ujrzą Bramy Królestwa Niebieskiego [9]. *Stacja X – Jezus do naga odarty*, jego ciało wystawione na widok publiczny w trakcie procesji. Widoczna jest tutaj pogarda dla osób słabszych czy gorszych, w tym wypadku będzie to Chrystus, któremu odebrano nie tylko ubrania ale i godność. Jedyne, co mu zostało to wstyd, ale nie za siebie, lecz za tych, co to zrobili [9]. *Stacja XI – Jezus do krzyża przybity*. Przesłaniem tego obrazu jest cierpienie Jezusa za tych, którzy zostali zabici, zginęli w obozach. Stacja ta ukazuje ludzkie męczeństwo zapisane na kartach historii narodu polskiego [9]. Przykładem jest samochód z wizerunkiem księdza Popiełuszki – współczesnego męczennika. Żył w czasach, w których był dla władzy niewygodny i dlatego musiał zginąć. Następna stacja przedstawia Jezusa umierającego na krzyżu. Obraz ten jest symbolem zwątpienia ludzi, którzy uwierzyli w cud i zmianę na lepsze. Groby są symbolem domowego ogniska i wszystko sprowadzone zostaje do tematu śmierci, której człowiek uniknąć nie może. Dlatego też wszystko to, co materialne i ziemskie nie ma znaczenia, bo i tak grób będzie domem każdego człowieka [9]. *Stacja XIV – Jezus do grobu złożony* w gruzowisku krzyży, które go otaczają z każdej strony, wręcz przygniatają [9]. Tłem całej tej stacji jest obóz w Oświęcimiu jako symbol zagłady życia ludzkiego i okrucieństwa do jakiego zdolny jest człowiek wobec bliźniego swego. Nie tak nasze społeczeństwo wyobraża sobie grób Chrystusa, a na pewno nie jako gruzowisko krzyży. Obraz ten ukazuje wykorzystanie symbolu żywcem wziętego z historii naszego narodu. Owym symbolem jest obóz w Oświęcimiu. Zastosowanie tak dobitnej symboliki ma ukazać ogrom cierpienia nie tylko Chrystusa, ale wszystkich ludzi, którzy tam zginęli. *Stacja XVI – Jezus ukazuje się apostołom*, do których powiedział: Pokój wam (J,20-21). Na drugim planie widać wieżę Babel, gdzie miało miejsce pomieszanie języków tych, którzy w Boga nie uwierzyli i chcieli się do niego dostać. W chwilach zwątpienia zaczynamy wierzyć w Boga, wtedy kiedy jest nam źle i kiedy dotyka nas przygnębienie, choroba, śmierć bliskiej osoby. Dlatego w nas samych musi runąć wieża Babel-symbol niewiary, a jednocześnie pychy i zakłamania [9]. Podsumowując analizę *Golgoty jasnogórskiej* można stwierdzić, że rzeczy święte są przez współczesnych niezauważane, to co utarte i zakodowane przez społeczeństwo u Dudy traci sens, jak na przykład Chrystus, który dla wielu wierzących obecny jest tylko w kościele. Takie schematy malarstwo tego artysty niszczy i ukazuje głupotę i prostotę ludzi pozornie, fałszywie wierzących.

Kolejne postacie ukazane w zdegradowanej materii wieży Babel 2 z 1977 roku. Obraz zawiera motyw Breugelowskiej wieży, która została skończona. Wieża Babel u Dudy-Gracza jest symbolem niemożności skończenia jakiegos przedsięwzięcia, niemożliwości dokończenia jej budowy. Artysta ukazuje trzech mężczyzn niedolnych do pracy, w otoczeniu jakiegos gruzowiska gratów. Duda trawestuje symbol wieży Babel poprzez komizm postaci, które nieudolnie pracują, nie potrafią znaleźć wspólnego języka. Nie chodzi tutaj o biblijne pomieszanie języków, ale o ich pozorną i syzyfową pracę. Ważny jest tutaj również aspekt estetyczny, który przeszedł z wysokiej kultury do niszowej. Poprzez użycie groteski Duda podważył wzniosłość w ukazywaniu wieży Babel i tradycyjne odczytywanie tego symbolu. Poprzez groteskę zdekomponował znany motyw głęboko osadzony w kulturze, w którym prezentuje nam trzech majsterkowiczów w roboczych strojach z cwaniackimi twarzami z widoczną w tle tytułową wieżą. To jakby przedstawienie rupieciarni, w której można znaleźć druty, cegły, młotki, zwoje kabli. Jeden z trzech bohaterów obrazu, trzymająca w dłoni gwóźdź i myśli jakby go naprostować, następny odpala papierosa, a ostatni modli się przy różańcu. Sytuacja ukazuje przerwę w «robocie». Robotnicy chyba raczej oczekują na litość Boga, który nie pozwoli dokończyć budowy wieży. To właśnie ta wieża jest tutaj przekleństwem, a przekładając to na czasy PRL-owskie, jest symbolem socjalistycznego znoju pracy bez przekonania, motywacji, pracy dla wszystkich, więc dla nikogo. W wizji malarskiej Breugla robotnicy mimo rozpadającej się wieży nie przestają pracować, nie mają przerwy, usiłują wieżę dokończyć. Zaparcie tych robotników jest tutaj symbolem pychy i zarozumiałości. Natomiast wizja Dudy nie przedstawia robotników pracujących, brakuje również magicznych symboli, takich jak siedem pięter wieży. Jak wiadomo siódemka jest liczbą świętą i odnosi się do siedmiu ciał niebieskich. Symbolika i znaczenie tej liczby została zdegradowana.

Obrazy Dudy odbierane są tylko w warstwie treściowej jak twierdzi Wiesław Garboliński. Nie dostrzegamy wartości artystycznych. Warsztat artysty według Garbolińskiego to «jedna z cnót kardynalnych». Zarzuty padające pod adresem artysty dotyczą często stylu, którego podobno nigdy sobie nie wypracował, a sposób obrazowania porównuje się do malarstwa niderlandzkiego. Wiesław Garboliński twierdzi, że każdy artysta współczesny powiązany jest z pewnym wątkiem historii sztuki, po czym rozwija ten wątek, który świadczy o powiązaniu z tradycją. Wybrany przez twórcę styl jest przecież świadectwem jego stosunku do otaczającego go świata. Dlatego też, mówiąc o obrazach Dudy, o jego programie estetycznym, mamy na myśli skomplikowane treści przedstawiające sferę mentalną, która ściśle związana jest z pojęciem prowincji [2]. Jego twórczość odczytywana była powszechnie jako ironiczny, satyryczny kadr rzeczywistości. Wyjaśnić trzeba jednak, że nie można wyłącznie przez pryzmat satyry odczytywać jego obrazów. Silniejszą formą oddziaływania okazuje się dla artysty groteska uznana za kategorię estetyczną czy «sposób ekspresji właściwy naszemu czasom» [6, c. 15]. Zacytowane słowa, których autorem jest Lech Sokół, świadczą o tym, jak popularnym narzędziem stała się groteska w czasach, w których widoczny jest kryzys duchowy społeczeństwa. Różne definicje groteski przedstawia Wolfgang Kayser:

- (1) groteska to wyobcowujący się świat, wyobcowujący się nagle, nie wyobcowany
- (2) groteska to upostaciowane «ES», czyli twór nieosobowej siły, skojarzonej ze sferą «id» teorii psychologicznej [6, c. 15].

Groteskowo ukazany świat wraz z jego prowincjonalnymi elementami wypaczonymi i wyglądającymi często, jak gdyby toczyła je jakaś choroba, to sprzeczność, zło, chaos. Bardzo ważnym składnikiem groteski jest absurd, poprzez który ukazują się takie treści jak: sprzeczność, nonsens. Jest on świadomym zabiegiem artysty, który wyraża swoje poglądy, idee, myśli. Poprzez groteskę ukazują w obrazach przedmioty, które mają jakąś formę, na przykład ludzką. Owa forma wypiera to, co w nich ludzkie, to, co nawiązuje do człowieczeństwa. Forma jest przerośnięta, zdeformowana, uwypuklona. Odzwierciedlają to słowa Bachtina, który napisał:

Groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, nie jest zamknięte, nie ukończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wyrasta poza swoje granice. Podkreślone zostają te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny – które świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: otwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos [3, c. 20].

Owe postacie pozbawione są urody, a brzydota jest ich wyznacznikiem. Obrazy Dudy-Gracza przedstawiają takie postacie i mają wywołać u odbiorcy «uderzenie», szok. Są wyrazistą i nową formą, która potwierdza niewłaściwość używania wyrazu piękno, które przestało mieć znaczenie. Groteska, która rządzi się światem obrazów tego artysty ukazuje sprzeczności współczesnej rzeczywistości, jakieś jej formy, które tak naprawdę są bezkształtne. Czy była to odpowiedź malarza na komunistyczne zapotrzebowanie na „nowego człowieka» pozostanie już jego tajemnicą. Duda wyjaśnia swoją twórczość poprzez «widzenie dziecka»:

Maluję świat, który odchodzi, umiera, gdzie więcej jest snu, zdarzeń z dzieciństwa, świat w pejzażu przedindustrialnym. Świat, w którym (...) nie ma drutów telefonicznych, kabli, anten satelitarnych, samochodów, samolotów – tego wszystkiego, co zaprowadzi człowieka z powrotem na drzewo, jeżeli nadal będzie się tak intensywnie rozwijał pod tym względem [8].

Zacytowane powyżej słowa Jerzego Dudy-Gracza świadczą o jego specyficznej filozofii, o tym jak traktował świat, który przenosił na płótno. Specyfika świata przedindustrialnego ukazuje człowieka-robota. Oczywiście źródłami tych artystycznych kreacji była obserwacja zabitych deskami dziur, rozmowy z ludźmi. Duda-Gracz fascynował się tym, co nie było «cywilizacją», uciekał od serwowanej przez komunę wszechobecnej szarżyzny i otepienia. Przeciętny człowiek nie stanie w polu i nie będzie przyglądać się kupie gnoju, tak jak to robił Duda. Z pewnością można mówić o specyficznie rozumianej peryferyjności percepcji, o szukaniu alternatywy w tym, co nie nawiązuje do «cywilizacji», urbanizacji czy rozlicznie definiowanej nowoczesności.

Podsumowując można stwierdzić, że obecna jest degradacja wzniosłych tematów, symboli i przeniesienie ich na grunt życia codziennego i współczesnego, to wyznacznik malarstwa Jerzego Dudy-Gracza. Uogólniając wymienione dzieła chciałam ukazać pewnego rodzaju kontrast, czy grę opozycji: PIĘKNO – BRZYDOTA, SACRUM – PROFANUM, «GÓRA» – «DÓŁ», WYSOKIE – NISKIE, WZNIOSŁE – TRYWIALNE.

Bibliografia

Literatura przedmiotowa:

1. Duda-Gracz J., 2001, *Kalendarium Golgoty Jasnogórskiej*. Częstochowa.
2. Garboliński W., *Jerzy Duda-Gracz. Autoportret*. Za *Wystawa malarstwa listopad 1979*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach.
3. Gryglewicz T., 1984, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław.
4. Kalbarczyk A., 2007, *O tym, że prowincja nie istnieje – na podstawie doświadczeń pewnego włóczęgi (Jana Pradery, Edmunda Szerockiego, Michała Kątnego) – w prozie Edwarda Stachury*, [w:] *Prowincja. Świat – Europa – Polska*, M. Ryszkiewicz (red.), Lublin.
5. Kamiński J., 2001, *Metafizyka prowincji*, Białystok.
6. Matynia A., 1990, *Jerzy Duda-Gracz*, Toruń.
7. Utracka D., 2007, *Po-boki literacko-kulturowe jako estetyczny kod ponowoczesności*, [w:] *Prowincja. Świat – Europa – Polska*, M. Ryszkiewicz (red.), Lublin.

Netografia:

- Duda-Gracz J., 2010, *Tribute*, http://pl.respectance.com/Jerzy_Duda_Gracz/ (08.09.2010).
 Duda-Gracz J., 2010, *Golgota jasnogórska. Jasna Góra Biuro Prasowe*, <http://www.jasnagora.com/stacjeDrogiKrzyzowej.php?ID=18> (21.07.2010).
 Wasilewska A., *Polscy – Malarze. Jerzy Duda-Gracz*, <http://polscy-malarze.pl> (27.07.2010).

УДК 811

A. Modlińska,

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

POLONEZA CZAS ZACZAĆ... TANECZNE KOROWODY W POWIEŚCIACH «SASKICH»¹ JÓZEFA IGNACEGO KRASZEWSKIEGO²

IT IS TIME TO BEGIN THE POLONAISE... DANCING PARADES IN THE WORKS OF JOZEF IGNACY KRASZEWSKI

Dance and amusements held an important place in the world of Baroque: they occupied time, added charm to everyday life and helped to establish and develop social contacts.

Dance fulfils a similar function in Józef Ignacy Kraszewski's Saxon novels, which perfectly depict the community of the Polish nobility under the reign of the Wettin dynasty.

¹ Powieści saskie J.I. Kraszewskiego dotyczą czasów panowania na polskim tronie władców z dynastii Wettinów – Augusta II Mocnego i jego syna Augusta III (lata 1697 – 1763). Są to: *Hrabina Cosel*, *Brühl*, *Z siedmioletniej wojny*, *Starosta warszawski*, *Na białskim zamku*, *Skrypta Fleminga*, *Pułkownikówna*, *Sąsiedzi*, *Wilczek i Wilczkowa*, *Herod-baba*, *Bratanki*, *Pan na czterech chłopach* oraz dwie ostatnie powieści należące do cyklu kronik historycznych: *Za Sasów*, *Saskie ostatki*.

² Artykuł jest fragmentem rozprawy doktorskiej Aleksandry Modlińskiej pt. *Obyczajowość szlachty polskiej w powieściach «saskich» Józefa Ignacego Kraszewskiego*