



**Anna Matuchniak-Krasuska**

**Tematy i wątki artystyczne.  
Studia z pogranicza historii  
i socjologii sztuki**

**Artistic Topics and Themes. Studies from History  
and Sociology of Art Borderland**

**Abstract**

This text dedicated to memory of Professor Sław Krzemień-Ojak has theoretical and empirical character. First part *Sociology of (pieces of) art* present theoretical frames of discipline, based on concepts of Pierre Francastel. The second one – *Duda-Gracz versus Chełmoński* presents empirical studies linking the “sociology of painting”, “sociology of topics” and “sociology of reception”. Text concerns the common reception of two pictures made by Jerzy Duda-Gracz entitled *Apocalypse Riders or Bungled Work* and *To Joseph Chełmoński*; both are new versions of compositions realized by the famous polish painter from the XIX century. Conclusions *Sociological study of reception of painting by*

*Jerzy Duda-Gracz* proved, that polyvalent sociology of art *cross-genre* is sociology *tout court*, so just sociology.

## 1. Socjologia (dzieł) sztuki

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Wobec sztuki – swojego przedmiotu badań, dzielonego z innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza historią i teorią sztuki – stosuje komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. W niespełna stuletniej historii dyscypliny wyróżnia się trzy generacje związane z dominującym nurtem poznawczym: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki, socjologię empiryczną (badającą dzieła sztuki, ich produkcję, recepcję, mediację)<sup>1</sup>. Dwie pierwsze są silnie związane z „wewnętrzny” naukami o sztuce: estetyką i historią sztuki<sup>2</sup>.

Stanisław Ossowski i Pierre Francastel to najwybitniejsi przedstawiciele estetyki socjologicznej, którzy w tym samym czasie, lecz niezależnie, stworzyli fundamenty tej dyscypliny, choć wcześniej powstało wiele prac o sztuce i o społeczeństwie. W swoich studiach koncentrowali się na charakterystyce dzieł sztuki jako artefaktów kulturowych, ale akcentowali też zasadność badania ich społecznego funkcjonowania (twórców, odbiorców, obiegów instytucjonalnych), powiązań z innymi systemami symbolicznymi (np. religią), wzajemnych zależności sztuki i społeczeństwa<sup>3</sup>.

Stanisław Ossowski, interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki, socjologiczną analizą objął cztery zagadnienia: dzieło sztuki jako pewien wytwór życia społecznego, dzieło jako przed-

---

<sup>1</sup> N. Heinrich, *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> V. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge 1990.

<sup>3</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, „Przegląd Socjologiczny” 1982, t. XXXIII.

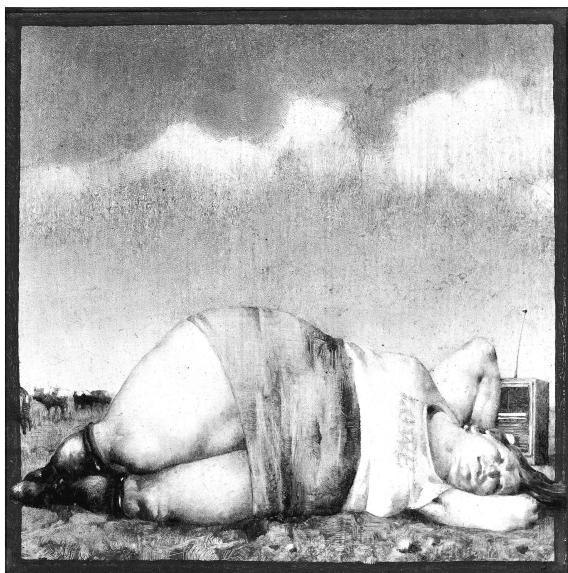
miot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska, dzieło jako ośrodek nowych stosunków społecznych oraz dzieło jako czynnik przeobrażeń społecznych i kulturowych. W dwu krótkich szkicach *Estetyka i socjologia sztuki* oraz *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, zamieszczonych na końcu pierwszego tomu dzieł zatytułowanego *U podstaw estetyki*, został lapidarnie sformułowany szeroki zakres badań wzajemnych relacji



Jerzy Dduda-Grac, *Jeźdźcy apokalipsy czyli fucha* (1977)



Józef Chelmoński, *Czwórka* (1881)



Jerzy Duda Grac, *Józefowi Chełmońskiemu* (1986)



Józef Chełmoński, *Babie lato* (1875)

sztuki i społeczeństwa, w tym genezy sztuki i jej funkcji, recepcji sztuki oraz społecznego świata sztuki<sup>4</sup>.

Pierre Francastel, wyznaczając ramy socjologii sztuki, zaproponował jako jeden z sześciu kierunków badań „socjologię dzieł”, zajmującą się zewnętrzną i wewnętrzną analizą przedmiotów artystycznych<sup>5</sup>. Analiza zewnętrzna, polegająca na typologii dzieł sztuki na podstawie ich formy i funkcji, prowadzi do wyróżnienia subdyscyplin socjologii sztuki, takich jak socjologia malarstwa, socjologia literatury czy socjologia teatru, dotyczących różnych dziedzin sztuki. Natomiast analiza wewnętrzna ma na celu wyodrębnienie elementów spajających dzieło, zwłaszcza tematów, toposów, wątków. Warto zauważyć, że wszystkie obrazy są klasyfikowane tematycznie i określane jako portrety bądź akty, pejzaże, sceny rodzajowe, martwe natury czy kompozycje. Awangarda XX wieku wprowadziła nowe tematy i formy, jak collage, emballage, happening, performance, co nie zmienia zasady tematycznej, a tylko uzupełnia ją o kolejne egzemplifikacje. „Socjologia tematów” umożliwia przegląd historii sztuki pod kątem występowania i ujęcia różnych klasycznych wątków, np. aktu kobiecego, portretu królewskiego, wizerunku Madonny. Analizę tematów artystycznych oraz dziedzin sztuki uzupełnia „socjologia środków wyrazu” zajmująca się konstytuującymi dzieło sztuki nośnikami materialnymi oraz ramami mentalnymi, takimi jak czas i przestrzeń. W książce *Twórczość malarska i społeczeństwo* Francastel przedstawił przekształcenia czasoprzestrzeni średniowiecznej w dobie renesansu, a następnie jej rozbitcie przez kubizm. Perspektywę hierarchiczną zastąpiła perspektywa geometryczna, a tą z kolei ujęcie policentryczne<sup>6</sup>. Na podstawie pogłębionej analizy dzieł sztuki, przeprowadzonej na wyżej wymienionych trzech poziomach, mogą być prowadzone

<sup>4</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki, Dzieła*, t. I, Warszawa 1966.

<sup>5</sup> P. Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art, w: Traité de sociologie*, t. 2, red. G. Gurvitch, Paris 1964.

<sup>6</sup> P. Francastel, *Twórczość malarska i społeczeństwo*, Warszawa 1973.

badania *stricte* socjologiczne. Byłyby to zwłaszcza badania środowisk twórców i publiczności, określane przez Francastela jako „socjologia grup i typologia kultur”, a także badania instytucji obiegu sztuki w społeczeństwie (teatru, muzeum, świątyni, karnawału), nazywanych we współczesnej francuskiej socjologii instytucjami mediacyjnymi. Pierre Francastel podkreślał, że socjologia sztuki może rozwijać się tylko na podstawie pogłębionej analizy dzieł. Koncepcja znakomitego francuskiego socjologa konstruuje ramy teoretyczne tego opracowania.

Socjologia dzieł sztuki, jako część pewnej subdyscypliny socjologicznej, wydaje się bardzo wąskim obszarem badań. Okazuje się jednak, że wymaga integracji wiedzy z estetyki, historii sztuki i socjologii. Opisuje formę i treść dzieł sztuki, wielorakie emocje z nimi związane, społeczne funkcjonowanie (kreację, mediację, recepcję). Jak sugerowała to Vera Zolberg, socjologia sztuki „łączy perspektywy” i „buduje mosty” między różnymi naukami o sztuce. Założenia te realizuje m.in. książka francuskiego socjologa Jeana-Pierre’a Esquenazi’ego o znaczącym tytule *Socjologia dzieł sztuki. Od produkcji do interpretacji*<sup>7</sup>. Analiza tematów/wątków zawartych w dziełach sztuki koncentruje się na pewnym aspekcie dzieł – treści; kryterium to służy do wyboru niektórych wytworów z całego uniwersum artystycznego i utworzenia konkretnego zbioru. Pozostałymi aspektami dzieł sztuki – jak forma i ekspresja – zajmuje się on niejako wtórnie, dokonując analiz korpusu badawczego. Ujęcie takie jest charakterystyczne dla historii sztuki, co jest widoczne zwłaszcza w wydawnictwach albumowych oraz wystawach – zawsze mających tytuł eksplikujący temat.

Symptomatyczny jest przykład książki Umberto Eco *Historia piękna*, na początku której zamieszczonych jest kilkaset ilustracji uporządkowanych po pierwsze tematycznie, a następnie, wewnątrz każdego zbioru tematycznego, chronologicznie. Umberto Eco za

---

<sup>7</sup> J.-P. Esquenazi, *Sociologie des oeuvres. De la production à l'interprétation*, Paris 2007.

znaczące uznał dwanaście toposów: „Naga Wenus”, „Nagi Adonis”, „Wenus ubrana”, „Ubrany Adonis”, „Oblicze i włosy Wenus”, „Oblicze i włosy Adonisa”, „Maria”, „Jezus”, „Król”, „Królowa”, „Proporcje”; każdy z nich jest zilustrowany przez około trzydzieści dzieł sztuki. Nie oznacza to wcale, że lista toposów jest zamknięta, choć zostały wymienione te najważniejsze. Warto zauważyć, że socjologia tematów przekracza ramy socjologii malarstwa czy socjologii rzeźby, wyróżnionych ze względu na dziedzinę sztuki i nośniki materialne dzieł. Zbiór zatytułowany *Naga Wenus* obejmuje rzeźby (m.in. *Wenus z Wilendorf*, *Wenus z Milo*), obrazy sztalugowe (m.in. *Śpiąca Wenus* Giorgione’a, *Wenus z Urbino* Tycjana, *Maja naga* Goyi, *Odaliska* Ingesa, *Olimpia* Maneta), fotografie aktów kobiecych (Josephine Baker, Marylin Monroe, Brigitte Bardot, Monici Bellucci). Podobnej logice podporządkowane są egzemplifikacje kolejnych toposów. Jest tu wykorzystana definicja osten-sywna toposu – przez egzemplifikację<sup>8</sup>.

Sław Krzemień-Ojak dokonał erudycyjnej analizy trzech toposów: „Mony Lizy”, „Ostatniej wieczerzy”, „Piety”, określając kolejne wersje arcydzieł renesansowych jako „artystów gry z kanonem”<sup>9</sup>. Anna Matuchniak-Krasuska skoncentrowała się na różnych realizacjach „Mony Lizy”, sytuując je w polu dóbr symbolicznych (w rozumieniu Pierre’a Bourdieu); odpowiednio do ich proveniencji i cech formalnych w subpolu awangardy lub subpolu kultury masowej. Analizowany zbiór pastiszy i przeróbek liczył ponad tysiąc obrazów, zebranych z albumów i portali internetowych; a pomimo tego nie jest kompletny. Wspólnym mianownikiem wszystkich

---

<sup>8</sup> U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005.

<sup>9</sup> S. Krzemień-Ojak, *Artystów gry z kanonem. Trzy przykłady i kilka refleksji*, w: *Artystów gry z kulturą*, red. A. Kisielewski, Białystok 2009.

elementów tego zbioru była kompozycja i tytuł, opatrzone często komentarzem odautorskim<sup>10</sup>.

Logika tematyczna, przedmiotowa, dominuje w postawach zwykłych, nieprofesjonalnych odbiorców sztuki. Jest to interesująca zbieżność podejścia naukowego i potocznego, dogodna dla badania recepcji malarstwa. W studiach bliższych historii sztuki wybiera się najpierw dzieło – pierwowzór, oryginał, a następnie poszukuje jego kolejnych wersji. Studia eksperymentalne w ramach empirycznej socjologii sztuki wymagają wyboru najpierw korpusu badań, a następnie zbiorowości badanej. Badacz koncentruje się na artefaktach oraz artystach i odbiorcach współczesnych, czyli przedmiotach i podmiotach aktualnego pola dóbr symbolicznych.

Wybrano zatem obrazy współczesnego polskiego malarza Jerzego Dudy-Gracza będące *remake*'ami dzieł klasycznych innych artystów; dokonano ich analizy strukturalnej; zajęto się także interpretacjami odbiorców. W 1986 roku, przed obrazami eksponowanymi w galerii w Bytomiu, indagowano prawie stu widzów. Badania te zostały przedstawione w książce *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*. Wypada przypomnieć, że książka uzyskała pozytywną recenzję Profesora Sława Krzemienia-Ojaka<sup>11</sup>. Przeprowadzony eksperyment badawczy łączy podejścia „socjologii tematów” i „socjologii odbioru” w ramach „socjologii malarstwa”, stanowiąc przykład socjologii sztuki *cross-genre*.

---

<sup>10</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Emocje w polu dóbr symbolicznych. Od Leonarda da Vinci do Jerzego Dudy-Gracza*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. IX, nr 2.

<sup>11</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź 1999.



## 2. Duda-Gracz *versus* Chełmoński

### – Artystyczne studium tożsamości narodowej

Jerzy Duda-Gracz kreśli karykaturalne portrety rodaków oraz satyryczne scenki rodzajowe z ich życia. Głównym środkiem artystycznego wyrazu staje się brzydota, zwłaszcza charakterystyczna i ekspresyjna<sup>12</sup>. Defilują przed oczyma zdumionych widzów młode krzepkie niewiasty – *Wełnowiecka Wenus* i pasterka z obrazu zatytułowanego *Józefowi Chełmońskiemu*, zabiegane, zniszczone kobiety, jak ta *Spóźniona*, pretensjonalne babsztyle (*Miss 50-80*), wiedźmowate staruchy (*List na zachód*, *Wniebowzięta*); za nimi podążają *Dwa pokolenia mężczyzn* i pędzi na motocyklu *Jeździec Apokalipsy*. Tu każdy widz poznaje rękę mistrza, te groteskowe monstra to „ludzie Dudy-Gracza”. Artysta bezlitośnie obnaża swych rodaków, ukazując ich niezgrabne, opasłe cielska, obwisłe brzuchy, patykowate lub słoniowe nogi, tępe pomarszczone oblicza o wyłupiastych oczach, kartoflowatych nosach i potarganych włosach. Równie odrażający są ci zaniedbani, jak ci modnie wystrojeni.

Mężczyźni portretowani przez Dudę-Gracza przedstawiani są przy pracy (z reguły źle wykonywanej), przy odpoczynku (często w czasie i miejscu pracy) oraz akcji politycznej, a więc w typowo męskich rolach, uosabiając narodowe przywary: lenistwo, pijaństwo, pieniactwo. Tradycyjny podział ról jest wyeksponowany poprzez ukazywanie kobiet uwikłanych w codzienne domowe i rodzinne obowiązki (*Spóźniona*, *Wniebowzięta*, *Polska sztafeta*), rzadziej odpoczywających (*Józefowi Chełmońskiemu*), czy pracujących zawodowo (*Biurwa*). Kobiety ukazane są w bardziej sympatyczny sposób niż mężczyźni. Ironia artysty atakuje raczej ich powierzchowność niż sposób bycia, w związku z czym portrety ko-

---

<sup>12</sup> M. Wallis, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, w: Tegoż, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968.

biet Dudy-Gracza nie odpowiadają ideałowi wizerunku upiększonego z firmy portretowej Witkacego, ani ciepłym konterfektom Rubensa, Renoira, Bacciarellego, Rodakowskiego. Socjologia tematów uwzględniająca klasyków może być wykorzystana do analizy malowideł współczesnego artysty.

Te groteskowe portrety rodaków i sceny rodzajowe z życia umieszczone w swojskim krajobrazie wiejskim czy miejskim, poddają się z łatwością werystycznym nastawieniom odbiorców, skoncentrowanych raczej na odzwierciedlaniu rzeczywistości niż dyskursie o sztuce.

Niektóre z tych obrazów nawiązują do innych, klasycznych dzieł sztuki; a poprzez ich tytuły i kompozycje sterują percepcją widzów. *Babel* Dudy-Gracza to przecież *Wieża Babel* Breughla, *Raj* przypomina akty pędzla Rubensa, *Kochankowie* to „śląska” wersja *Mony Lizy*. *Motyw polski* nawiązuje do Malczewskiego, zaś *Tryptyk polski* – do Goi, Maneta i Kowarskiego. *Hamlet polny* Dudy-Gracza jest niewątpliwym nawiązaniem do dramatu Szekspira, ale także do Wyspiańskiego, Malczewskiego, Rodina. Te dzieła Dudy-Gracza są znakomitymi przykładami groteski operującej metaforami wizualnymi, zwanymi też plastycznymi lub ikonicznymi<sup>13</sup>.

Dzieła Dudy-Gracza operujące realizmem rodzajowym mogą być zatem odbierane jako ilustracje aktualnej polskiej rzeczywistości, a równocześnie jako obrazy o innych obrazach, włączające się w meta-dyskurs o sztuce. Czyni to prawomocnymi dwie różne strategie odbiorcze: odbiór dosłowny (sytuowanie obrazów w normalnym świecie, znanym widzom z autopsji) oraz odbiór metaforyczny (umieszczanie ich w uniwersum sztuki). Pastisze klasycznych obrazów nadają się znakomicie do tropienia tych dwóch postaw recepcyjnych, ugruntowanych też w analizach kompetencji

---

<sup>13</sup> S. Wysłouch, *Wizualność metafory*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. S. Wysłouch i E. Balcerzan, Warszawa 1985; a także: Tejże, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

artystycznej przez Bourdieu<sup>14</sup>. Tekst ten poświęcony jest recepcji dwóch obrazów Jerzego Dudy-Gracza zatytułowanych: *Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha* oraz *Józefowi Chełmońskiemu*; obydwa są nowymi wersjami kompozycji znanego przedstawiciela polskiego malarstwa realistycznego z XIX wieku<sup>15</sup>.

### **– *Jeźdźcy Apokalipsy czyli fucha* – mężczyźni w pracy**

Zgodnie ze schematem analizy treści obrazu zaproponowanym przez Ervina Panofsky'ego, wypada rozpocząć od opisu preikonograficznego, stanowiącego podstawę analizy ikonograficznej i ikonologicznej<sup>16</sup>. Fachowcy, wypoczęci po „śniadaniu na trawie” (*vide – Babeł*), ruszają wreszcie do pracy, ale tej „na lewo”, dającej dodatkowy zarobek. Wymaga to pośpiechu, sprytu, wysiłku, własnych środków pracy oraz pewnej dozy solidarności grupowej. Dlatego trzech *Jeźdźców Apokalipsy* pędzi na fuchę co sił, ledwie dysząc ze zmęczenia, łypiąc podejrzliwie na boki i taszcząc za sobą betoniarke. Jest to jeden z najbardziej znanych i lubianych obrazów Jerzego Dudy-Gracza, komentowany przez wszystkich widzów. Podziwiano jego dynamiczny układ, czytelny morał i odwoływanie się do znanej tradycji malarskiej.

Odbiorcy „realiści”, na ogół mniej kompetentni w dziedzinie sztuki, ograniczali się do opisu postaci i przedmiotów ukazanych na płótnie, sytuując akcję w polskich realiach. Taki odbiór dosłowny, werystyczny, skłaniał do reakcji emocjonalnych krytycznych lub współczujących wobec bohaterów obrazu i ich sytuacji. Obydwie reakcje wskazują na proces identyfikacji odbiorców z posta-

---

<sup>14</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.

<sup>15</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, dz. cyt.; A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, przeł. J. Białostocki, Warszawa 1971.

ciami ukazanymi na płótnie, związany ze wspólnymi doświadczeniami życiowymi. Widzowie posiłkowali się także interpretacją odautorską wyrażoną w tytule obrazu. Symptomatyczne jest, że wykorzystywano wyłącznie jeden człon tytułu, pomijając zupełnie konotacje biblijne. Takie świadectwa odbioru dotyczące wyłącznie warstwy preikonograficznej określono jako „nawne aktualizacje”.

To są murarze i mają betoniarkę. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Robotnicy ciągną jakąś betoniarkę – to oznacza wysiłek pracy. (kobieta, wykształcenie średnie)

Nawiązuje ciągle do ludzi pracy, do sposobów pracy. Oni są zagoinieni, zdyszani, bo rwą się do dodatkowego wynagrodzenia. Dobrze, szybko i z poświęceniem własnych sił – to tylko fucha. Do normalnej pracy ludzie się nie rwą. Rama okienna jako oprawa jest dopełnieniem obrazu, oddaje jego nastrój. (kobieta, wykształcenie średnie)

Codzienny obrazek, pędzą, aby jak najwięcej zarobić, bo z normalnej pracy nie wystarcza. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Świetne! Nasi polscy robotnicy zamiast do pracy – to na fuchę! Pędzą, bo może im sprzątną okazję sprzed nosa. Błyskawicznie zrobią i będą mieli na wódeczkę. (mężczyzna, wykształcenie zawodowe)

To jest zrozumiałe w naszych warunkach. Do roboty nikt się nie garnie, a jak jest fucha, to każdy biegiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Jacyś trzej robotnicy, pewnie nasi budowlani, tak jak na tamtym obrazie, tym razem gnają na fuchę, na lewiznę, z ukradzionym sprzętem, z wysiłkiem na twarzy, prawie z pianą na ustach, aby dorobić się. Nasza polska codzienność. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Odbiorcy kompetentni dokonywali analizy ikonograficznej poprzez odczytanie metafory konfrontacyjnej zawartej w kompozycji oraz analizy ikonologicznej poprzez odgadnięcie metafor ewokacyjnych prowadzących do odkrycia sensów dzieła.

Obraz ten operuje przede wszystkim metaforą konfrontacyjną, polegającą na zestawieniu „tematu” z pierwowzoru malarskiego i „rematu” z *remak’u*. Zamiast koni galopujących w zaprzęgu (temat z obrazu Chełmońskiego) płótno przedstawia pędzących mężczyzn, ciągnących betoniarkę (remat z obrazu Dudy-Gracza). Równocześnie obraz zawiera metafory ewokacyjne. Fucha i jej wykonawcy ilustrują „szarą strefę” – patologię w gospodarce i społeczeństwie. Prowadzi też do refleksji o naturze i losie człowieka, wyrażanej w porzekadłach: „każdy ciągnie do siebie”, „każdy pracuje jak koń”. Sugeruje to rozbieżna kompozycja obrazu oraz zachowanie głównych bohaterów. Wprawdzie wszyscy trzej rwą co sił do przodu, to jednak nie są razem. Każdy z nich pędzi osobno, ciągnąc w swoją stronę. Interpretacje metaforyczne ugruntowane w schemacie dzieła uzupełniają odtworzenia dosłowne.

Połowa wypowiedziących się nawiązywała do *Trojki* i *Czwórki* Chełmońskiego, pocztytywanych za malarski pierwowzór *Jeźdźców Apokalipsy*. Wskazywano nie tylko na powinowactwo motywów, ale także kompozycji a nawet mimiki rozszalałych ludzi czy koni. Dostrzegano tym samym bardzo wyraźnie metaforyczną konstrukcję tego obrazu. Poniższe świadectwa odbioru koneserów można określić jako „erudycyjne ikonologie”.

To oczywiście podobne do Chełmońskiego – pęd, polot i trzy konie. Gonią, ciągną po bruku betoniarkę. Jeden ma cel wytknięty, chce go osiągnąć, drugi chce mu dopomóc, a ten trzeci, z figlarnym oczkiem, to kombinuje, co by tu do kieszeni ukradkiem włożyć. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Pierwowzór malarski to *Trojka* Chełmońskiego. Na fuchę goni się z wywieszonym językiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

W wywiadzie udzielonym autorce opracowania Jerzy Duda-Gracz przyznał się do świadomego nawiązania do znanego obrazu polskiego artysty, do wielkiej sztuki.

Na pewno ta pędząca *Trojka*. W każdym moim obrazie jest jasna deklaracja mojej świadomości, że wiem kim jestem, że jestem jakimś dalszym ciągiem moich wielkich poprzedników. Ja lubię całą sztukę tradycyjną<sup>17</sup>.

Odautorska interpretacja *Jeźdźców Apokalipsy* potwierdza trafność potocznych odtworzeń obrazu, odnoszących nakreśloną przez malarza sytuację do realiów Polski Ludowej. W wywiadzie, przytaczanym poniżej we fragmentach, Duda-Gracz podał wiele szczegółów dotyczących powstania obrazu, których odbiorcy nie mogli przecież znać. Przede wszystkim wyjaśnił swoje intencje i celowość posługiwania się „językiem ezopowym”, kryjącym przed cenzurą przesłanie zakazane polityczne. Zarówno artysta, jak i odbiorcy łączą analizę strukturalną obrazu ze społecznymi warunkami jego powstania. Recepcja *Jeźdźców Apokalipsy*, podobnie jak wielu innych obrazów Dudy-Gracza, świadczy o skuteczności komunikacji artystycznej.

Obraz powstał w połowie lat 70-tych, kiedy budowaliśmy ‘drugą Polskę’. W 1974 roku obchodziliśmy 30-lecie Polski Ludowej. Nie miałem żadnych szans aby ten obraz zaistniał publicznie, społecznie, więc musiałem dla niego wymyślić taki tytuł, to jest mój prezent dla Polski Ludowej. Właśnie na 30-lecie Polski Ludowej są te trzy postacie. Właściwie to jest jedna postać, która się starzeje; ta pierwsza z owiniętą ręką to postać z okresu ‘człowieka z marmuru’, z lat 50-tych, ta środkowa z lat siermiężnych Gomułki, a ten największy dziadyga, który się ociąga w zaprzęgu to jest budowni-

---

<sup>17</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem z 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.

czy Polski Ludowej z lat 70-tych. Problem polega na dodaniu słowa 'fucha', bo to naprawdę była Apokalipsa. Ten obraz był próbą szyderczego uczczenia jubileuszu Polski Ludowej. Ale przecież była cenzura i ja nie miałem innej możliwości, jak wprowadzenie jej w błąd tytułem obrazu. Interpretacja jest prosta. Proszę zobaczyć, że betoniarka, przy pomocy której budujemy tą 'drugą Polskę' – Gierkowską, w ogóle nie porusza się w tym kierunku, w którym oni biegną i w którym powinna się poruszać po wyznaczonych sobie pasach. Również nasze perspektywy są mocno zawężone murem ze wszystkich stron. Byliśmy przecież wesołym, ale jednak barakiem w obozie socjalistycznym. Jak na tamte czasy, jest to obraz zdecydowanie wywrotowy. Wiem, że ludziom się podobał, bo on trafia w tzw. zapotrzebowanie społeczne, a zawsze jednak sens obrazu jest trudniejszy do wytropienia niż słowa. Bo w obrazie tych interpretacji można snuć nieskończenie wiele. (...) Podobnie z obrazem *Wieża Babel – 2*. Siedzi trzech facetów, to jest cytat z Breughla *Wieża Babel*, której nigdy nie zbudowano na skutek głupoty i pychy ludzkiej. I to jest właśnie odniesienie się wprost do hasła Edwarda Gierka 'Budujemy drugą Polskę'. Ta druga Polska jest ogrodzona drutem. Takim obrazem jest też *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej*. To były dramatyczne obrazy, dlatego nawet nie miałem możliwości publicznego zaprezentowania przeciwko interpretacji mojej twórczości jako przesławcy, szydery i satyryka. A mimo to tworzyło się jakieś porozumienie między mną a publicznością. Publiczność świetnie wiedziała, co ja do niej mówię<sup>18</sup>.

Ludzie pracy ukazani na obrazach Dudy-Gracza mogliby doskonale pozować do modnych nieco wcześniej „trójek murarskich”, zasadnego toposu z malarstwa realistycznego. Malarz rozprawia się jednak z socrealistyczną manierą ukazywania uśmiechniętego, śpiewającego i tylko pracującego robotnika. Artysta dobitnie skomentował swoją wizję człowieka pracy:

---

<sup>18</sup> Tamże.

Nie maluję jakiegoś ideału klasowego, portretu klasy robotniczej, ale żywych ludzi. (...) Nie maluję robotniczych portretów na zamówienie, gdzie gość wystrojony jak na defiladę pozuje do portretów na zamówienie. Maluję ludzi, których brzydota i przeciętność, śmieszność i wady są mi bliskie i piękne. (...) Do głowy by mi nie przyszło wyśmiewać się z polskich robotników<sup>19</sup>.

Polskich odbiorców fascynował w tych obrazach zarówno realizm treści, jak i formy<sup>20</sup>. Groteskowe portrety Polaków pędzla Dudy-Gracza spotykały się z rozumiejącym odbiorem rodzimej publiczności, zgodnym z intencjami autora.

Ja nie maluję dokładnie tego, co widzę, ja to muszę przeżyć, prze-trawić. Żeby malować to trzeba żyć, rozumieć się w pół słowa, próbować wyrazić istotę, sens, ideę. Namalować portret Polaka to jest nieprawdopodobny wysiłek, bo w Polaku jest i świętość i gnój, alkoholik i bohater narodowy, jak to wyrazić? Ja to próbuję robić. – wyjaśnia artysta<sup>21</sup>.

### – *Józefowi Chelmońskiemu* – kobiety w pracy?

Obraz Dudy-Gracza *Józefowi Chelmońskiemu*, dedykowany malarzowi, jest pastiszem jego *Babiego lata*, wiernym odbiciem kompozycji i motywu leżącej pasterki. I malarzy i pasterki dzieli jednak cała epoka. Zamiast pogodnego dziewczęcia w skromnej białej płóciennej sukience, wieśniaczki rozmarzonej widokiem mijającego babiego lata, widzimy opasłą babę odzianą w mini spódniczkę i plastikowe kozaczki, zajętą słuchaniem radia. Jest tu typowy dla wielu portretów Dudy-Gracza dysonans powierzchowności i sposobu bycia. Podobnie jak poprzedni, także i ten obraz operuje

<sup>19</sup> *Jerzy Duda-Gracz* [album], Warszawa 1985, s. 109.

<sup>20</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki, Dzieła*, t. I, Warszawa 1966.

<sup>21</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem z 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.



metaforą konfrontacyjno-ewokacyjną. Konfrontacyjny charakter tej metafory jest uchwytny jedynie dla widzów kompetentnych, przypominających sobie malarstwo Chełmońskiego lub chociaż znających nazwisko artysty. Natomiast odczytanie metafory ewokacyjnej było możliwe także dla odbiorców mniej obeznanych z historią sztuki, którzy dostrzegali nawiązania do swojskiej rzeczywistości. Recepcja była zatem sterowana tytułem oraz światem obrazu (terminu „świat obrazu” używam za Stefanem Szumanem<sup>22</sup>).

Odbiorcy mniej obeznani ze sztuką koncentrowali się przede wszystkim na opisie preikonograficznym sceny pędzla Dudy-Gracza. Eksponowali tuszę współczesnej pasterki i sielankowy żywot wieśniaków. Czasami uznawali tę scenę za niemal fotograficzne odzwierciedlenie rzeczywistości, czasami za jej krytykę. Werystyczne podejście odbiorcy, niedostrzegającego karykaturalnych aspektów malarskiej kompozycji i traktującego bohaterkę obrazu jako „normalną kobietę”, jest jedną z typowych procedur „oswajania” groteskowego monstrum. Taka „naturalizacja” neutralizuje to co groźne, dziwne, obce. O dosłownej interpretacji obrazu świadczą poniższe „naiwne aktualizacje”.

Widzimy pasterkę, której obojętne są krowy, bo tylko słucha radia. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Na obrazie jest kobieta, która pasie krowy i słucha radia. Jest to kobieta prosta, ubrana w zwykłą, skromną sukienkę. Jej kształty są uwypuklone, kiedyś to był ideał urody kobiecej. Marzy o tym, żeby porządnie zjeść, wyspać się i odpocząć. Prosty sposób życia. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Strasznie gruba baba na plaży. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Obraz prowokował też interpretacje nakierowane na odczytanie metafory ewokacyjnej, równie wyrazistej jak w groteskowym

---

<sup>22</sup> S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1962.

dziele Hieronima Boscha *Siedem grzechów głównych* czy kultowym filmie *Wielkie żarcie*. Opisana scena traktowana była jako alegoria lenistwa, łakomstwa, pożądania, a w odpowiedziach respondentów pojawiła się cała lista ludzkich słabości.

Duda-Gracz chciał pokazać Ślązaczki, które zrą i są grube. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To jest przesyte, ta kobieta myśli tylko o jedzeniu. Widać, że jest zadowolona z życia, najadła się i teraz chce spać, odpoczywać. Może czeka na kogoś. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Podobnie jak w poprzednim przypadku, ponad połowa badanych widzów wychwytiła podobieństwo pierwowzoru i *remake'u*. Prawie wszyscy opisywali postacie i sceny typowe dla malarstwa Chełmońskiego: pastuszków, łąki, krowy, pieski, lecące ptaki, wymieniając pasujące do treści prawdopodobne tytuły obrazu: *Łąka, Bociany, Żurawie, Pastuszek*. Jedynie kilku respondentów podało poprawną odpowiedź analizując „z pamięci” *Babie lato*, wykazując także podobieństwa i różnice oryginału i pastiszu oraz tematu i re-matu. Świadczy to o lepszej dyspozycji estetycznej niż kompetencji artystycznej odbiorców (obu terminów używam za Bourdieu)<sup>23</sup>. Odczytanie metafory konfrontacyjnej i ewokacyjnej pozwalało na dyskurs o upływie czasu, o zmianie epoki. Jak to wynika z komentarza Dudy-Gracza, była to jedna z głównych intencji malarza. Świadczą o tym poniższe przykłady „erudycyjnych ikonologii”.

Współczesna wersja obrazu Chełmońskiego. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Był taki obraz Chełmońskiego. Ale tytułu nie pamiętam. Tu czasy się zmieniły. Na łące leży kobieta, muzyczka przygrywa, słońce

---

<sup>23</sup> A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, dz. cyt.

świeci, krowy się pasą, a ona odpoczywa. Lenistwo ją ogarnęło. (kobieta, wykształcenie zawodowe)

Mam w domu reprodukcję *Babiego lata* Chełmońskiego. Jest tam leżąca postać, której głowa jest zwrócona do nieba w kierunku lecących ptaków. Obok jest pies, a tu radio. Zmiana epoki. Przebawne. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

To cyniczna parafraza *Babiego lata* Chełmońskiego. Tam dziewczyna z lubością patrzyła na babie lato, a tu u Gracza, jest wiejska dziewczyna leżąca i słuchająca radia. (kobieta, wykształcenie średnie)

Oczywiście poznaję *Babie lato* Chełmońskiego. Tam była skromna pasterka, a tu mamy romansową damę w zagranicznych ciuchach. I te kształty 'Rubensowskie': nóżki przechodzą w świńskie ratki. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Kompozycja żywcem wzięta z obrazu Józefa Chełmońskiego. Świetna jest ta kobieta leżąca na trawie, choć przesadnie gruba, bardziej niż u Rubensa. Może chciał pokazać odpoczynek? Tu jest radio, może słucha muzyki, może marzy, może kogoś oczekuje. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Dwa ostatnie świadectwa odbioru świadczą o konstruowaniu i wykorzystywaniu toposu „Wenus ubrana”. Józef Chełmoński nie był przecież jedynym twórcą malującym pulchne kobiety w interesującej scenerii. Przywołanie dzieł Rubensa jest zasadne. Sytuowanie obrazu w uniwersum sztuki, poprzez wskazywanie podobieństw formalnych czy treściowych, wskazuje na kompetencję artystyczną i dyspozycję estetyczną widzów. Koneserom właśnie takie obrazy są szczególnie bliskie. Bawi ich rozpoznawanie malarских pierwowzorów, śmieszy odczytanie intencji pastiszu. Rozumieją powinowactwo motywów i konwencji artystycznych oraz konieczność czerpania z tradycji. Doceniają biegłość warsztatową, poczucie humoru, znakomity zmysł obserwacji tak życia, jak i sztuki, erudycję malarza. Świadczy o tym wypowiedź: „Na tej wy-

stawie przekonałam się, że Duda-Gracz zna nie tylko malarstwo, ale i literaturę”. Natomiast widzowie niekompetentni traktują pastisz jako rodzaj artystycznego pasożytnictwa ukrywający nieudolność współczesnego malarza. Zapominają, że dawni wielcy mistrzowie też inspirowali się dziełami swoich poprzedników. Ponadto, często obcy jest im meta-artystyczny dyskurs o sztuce i założenia „obrazów o obrazach”. Groteskowa deformacja bohaterki *Babiego lata* i „przeróbka” pięknego obrazu Chełmońskiego traktowana była niekiedy jako afront uczyniony wielkiemu malarzowi. Oburzenie wyrażali wielbiciel tradycyjnego malarstwa realistycznego, mało tolerancyjni wobec wszelkich innowacji w sztuce.

Tu jest potwór! I Duda-Gracz zestawia to z Chełmońskim, który ładnie malował postacie kobiece. Wygląda jakby kpił sobie z Chełmońskiego. (kobieta, wykształcenie średnie)

Żal mi, że w ten sposób dedykowano obraz Chełmońskiemu. (kobieta, wykształcenie średnie)

Jerzy Duda-Gracz, akceptujący koncepcję „dzieła otwartego” i „wolności odbiorcy”, a tym samym rozmaite interpretacje swoich obrazów, zaprotestował jednak przeciwko przypisywanej mu przez niektórych wielbicieli klasyki intencji obrażania wielkiego malarza, któremu zadedykował swój obraz.

Oczywiście, gdybym miał jakieś ukryte intencje, to nie pisałbym ‘Józefowi Chełmońskiemu’. Było to proste skojarzenie, które podpowiedziało mi życie. Na łące spoczywała taka pasterka, tylko sto lat później, nie taka romantyczna, bawiąca się niemi babiego lata. Było to odniesienie żartobliwe, ale z całym szacunkiem, i pełne miłości do tej sztuki, która była przede mną. To jakbym odkrywał relikty tego, co bezpowrotnie odeszło<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem 18 kwietnia 1997 roku w Katowicach.

### 3. Socjologiczne studium recepcji malarstwa Jerzego Dudy-Gracza

Odbiorcy odnosili się do formy artystycznej obrazów Dudy-Gracza oraz do ich treści – „polskości”, formułując oceny zdecydowanie pozytywne lub zdecydowanie negatywne, gdyż malarz żadnego z widzów nie pozostawił obojętnym.

„Erudycyjnym ikonologiem”, to jest interpretacjom formalnym „pro-Kantowskim”, dotyczącym kompozycji, kolorystyki, warsztatu malarskiego, a także nawiązań do klasycznej sztuki, towarzyszyły na ogół pozytywne oceny tych obrazów. Interpretacje treściowe z kolei wywoływały spolaryzowane oceny. Część odbiorców akceptująca konwencję groteski z jej karykaturą, deformacją i brzydotą oraz popierająca krytyczno-ironiczną prezentację spraw polskich przez artystę wyrażała opinie pozytywne. Natomiast odbiorcy nie rozumiejący istoty groteski cierpieli z powodu „uczuć mieszanych” – śmiechu, wstrętu, złości, jakie wywoływał w nich groteskowy przekaz. Odrzucali więc obraz oceniany jako brzydki i nieprawdziwy, traktując go jako dowód dziwactwa i nieudolności artysty. Negatywne oceny związane były też z nostalgiczno-nabożną wizją spraw polskich, które zdaniem niektórych widzów nie powinny być ukazywane w groteskowy sposób jako „straszne i śmieszne zarazem”. „Naiwne ikonologie” nie tworzyły więc homogenicznej kategorii recepcyjnej.

Malarstwo Dudy-Gracza, podobnie jak dramaty Szekspira, charakteryzuje homogenizacja wewnętrzna, odautorska, kierująca dzieła do szerokiej, niejednolitej publiczności wirtualnej, pozwalająca zarówno na odbiór treściowy, dosłowny, jak i odbiór metaforyczny (pojęcia homogenizacji używam za Antoniną Kłoskowską<sup>25</sup>).

Recepcja obrazów Dudy-Gracza nie była formalna, artystyczna i bezinteresowna, zgodna z regułami „czystego” przeżycia este-

---

<sup>25</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1966.

tycznego. Widzowie wkraczali w „świat obrazu” i mówili o tożsamości narodowej, o zaletach i przywarach Polaków. W sposób charakterystyczny dla odbioru potocznego mówiono raczej, o czym są te obrazy, a nie jak są namalowane. Wypada zastanowić się, czy koncepcji toposu w sztuce, przekraczającego już ramy jednej dyscypliny, łączącego wszystkie sztuki plastyczne (rzeźbę, malarstwo, fotografię), oraz włączającego także inne dziedziny, jak literatura, teatr, film (*vide* topos Hamleta), nie należałoby uzupełnić o reprezentacje mentalne rzeczywistości, leżące przecież u podstaw dzieł sztuki. Przeprowadzona analiza prowadzi do wniosku, że socjologia (dzieł) sztuki staje się socjologią *toutcourt*.