

Joanna Tomalska-Więcek

Codziennosc w sztuce – sztuka w codziennosci

Nasze zycie sklada sie z czynnosci wykonywanych codziennie albo od swieta. Wydawac by sie moglo, ze codziennosc nie wymaga objaśnien, kazdy ja zna z wlasnego doświadczenia, zatem zadna definicja nie jest potrzebna. Czy rzeczywiście wiemy, czym jest „codziennosc”? Jaka funkcje pełni w niej sztuka? Czy jest, jak sądzi wielu uwikłanych w codzienną rutynę, zajęciem dla pięknoduchów, którzy nie muszą się troszczyć o chleb powszedni, czy jest naszym chlebem powszednim, tylko nie jesteśmy tego świadomi? W tych krótkich rozważaniach spróbujemy się przyjrzeć funkcjom sztuki w szerszym kontekście historyczno-kulturowym, za przykład zaś posłuży kilka arcydzieł różnych epok.

Znana z doświadczenia codziennosc wydaje się nudna, niegodna uwagi, bywa lekceważona, toteż przeciwstawia się ją takim cechom, jak: odświętnosc, wyjątkowosc, niezwyklosc. Odświętnosc jest przerwaniem codziennosci, odstępstwem od rutyny. Swięto zdarza się rzadziej, zwykle wymaga przygotowań i charakteryzuje się większym stopniem refleksyjności. Termin „zycie codzienne” łączy się z tak wieloma kategoriami, że nie można go zdefiniować krótkim ob-

jaśnieniem. Codziennosc to nie tylko powtarzalność, rutyna, typowość, swojskość i oczywistość, niekiedy to też przeciętność, prostota, bezbarwność, jednostajność i konwencjonalność. To, co zdarza się cyklicznie, jest powtarzalne, rutynowe, często przybiera formy rytualne, udramatyzowane, wykonywane według stałego, choć nie zawsze świadomie realizowanego scenariusza, nie pociąga, nie intryguje, często nudzi. Codziennosc bywa czekaniem na wyjątkowość odświętności, nie jest celebrazją wydarzeń właśnie przeżywanych. Codziennosc każdego z nas jest odmienna i przez to może być fascynująca dla innych, rzadziej dla nas samych.

Niesłusznie lekceważona codzienność pełni w naszym życiu trudną do przecenienia rolę: tworzy swego rodzaju antropologiczny dziennik rzeczy, antynomiczny wobec dziennika myśli, zaś nasze codzienne zachowania budują społeczeństwo, instytucje i systemy. Można z tego wysnuć wniosek, że lekceważąc codzienność nie wykorzystujemy w pełni szans rozwoju, jaki nam daje. Więcej: brakuje nam często świadomości, że jesteśmy współtwórcami rzeczywistości, ponieważ nie można oddzielić historii cywilizacji od historii kultury, bowiem każda forma ludzkiej aktywności, także codziennej, jest elementem jej formowania.

Tak więc ludzka aktywność inspiruje, przeobraża i wzbogaca kulturę, prowadząc do jej rozwoju i przemian. Sztuka, jej specyficzna forma, jest nieocenionym źródłem wiedzy o człowieku, pozwala poznać codzienność, doświadczenia i ideały nawet odległych epok oraz przybliżyć rządzące nimi mechanizmy. Kultura, w węższym zaś wymiarze sztuka, jest zawsze odbiciem swojego czasu. Pośpiech i chaos obecnych czasów tworzy sztukę, która ten czas ilustruje, tymczasowość znajduje odbicie w częstej nietrwałości dzieł sztuki współczesnej. Oczywiście, zmieniają się środki wyrazu, ideały i obyczaje, lecz sedno sztuki pozostaje niezmiennie. Fakt, że twórczość artystów odległych epok wydaje się nam zrozumiała, świadczy o uniwersalizmie języka

artystycznego, warsztacie, wielkości i wartości, a nierzadko także o trwałości ludzkich pragnień, o dążeniu do zaspokojenia potrzeby piękna, poczucia bezpieczeństwa i bliskości z innymi.

Życie codzienne małych miast to frapujący motyw artystyczny, wykorzystywany w kulturze wielu epok i obszarów. Jest nieocenionym źródłem wiedzy i refleksji dla socjologów, historyków, historyków obyczaju i historyków sztuki. Sztuka umożliwia nam wgląd w życie naszych odległych przodków, pozwala poznać ich wizerunek w codziennym otoczeniu, ich przyzwyczajenia, upodobania, a także ich codzienne zajęcia.

Jest paradoksem, że początki sztuki wynikają ze sfery sacrum, ale jej tkankę, jej materię, tworzy codzienność. Najstarsze plastyczne przedstawienia wiążą się z działaniami mistycznymi, tzw. Wenus z Willendorfu była nie tyle przedstawieniem kobiety, co symbolem vitalności, płodności, odradzania. Podobne mistyczne znaczenie miały naskalne malowidła sprzed tysięcy lat w grotach Sormiou, Altamiry, Lascaux i wielu innych, tworzone przez ówczesnych artystów-szamanów przy świetle pochodni, za pomocą barwników mineralnych. Tą drogą twórca zwracał się do groźnych dlań sił przyrody, by je przebłagać, mieć po swojej stronie. Jeśli ludzka sylwetka pojawiała się w sztuce tej epoki, był to składający ofiarę pokorny poddany potężnych sił.

Jeśli dawny artysta chciał przedstawić idee lub przekonania wykraczające poza powierzchowną oczywistość, rzecz jasna, przy zachowaniu autonomii sfery sacrum, stosował symbole. Wtedy obiekty znane z codziennego życia stawały się nośnikami treści czytelnych dla wtajemniczonych. W ten sposób dzieło zyskiwało różne warstwy znaczeniowe: tę niewymagającą objaśnień, złożoną z przedmiotów znanych każdemu z codziennego życia, oraz drugą, przesyconą metafizyką i symbolami, czytelną tylko dla wtajemniczonych. Druga warstwa znaczeniowa, wymagająca pewnego

wysiłku intelektualnego, nie jest przeznaczona dla wszystkich, wymaga chęci nawiązania kontaktu z dziełem, znajomości symboli i kulturowych odniesień. Symbol w sztuce jest wszechobecny, czasem zmienia znaczenie, niekiedy zaęszczenie symboli jest tak wielkie, że nie wszystkie udaje się dziś odczytać.

W sztuce codzienność jest obecna niemal od zarania cywilizacji, chociaż nie zawsze w tej samej postaci. Sceny przedstawiające epizody życia codziennego są obecne w egipskich piramidach, w postaci dzieł utkanych z mieszanki realizmu i mistycznych metafor. Symbolem znanym w wielu religiach jest ryba, w zależności od miejsca i czasu, jest nośnikiem różnych treści: narodzin, nieśmiertelności, morza, chrztu, eucharystii, wolności, mądrości i odrodzenia. Do najstarszych znanych realizacji stosujących symbole należy scena polowania i połowu ryb, dekorująca grobowiec pisarza i urzędnika Tomesa IV, Menny, w Tebach (dziś Luksor). Wizerunek zdominowały dwie wysokie sylwetki – Menny i jego małżonki, stojących w niewielkiej łodzi z papirusu, towarzyszą im dwie znacznie mniejsze postacie – siedząca u stóp niewielka postać córki i stojący służący. To przykład perspektywy znaczącej, zgodnie z którą postacie ważniejsze są większe, tło zaś ilustruje nie pozbawiony humoru epizod: w wodzie wśród lotosów pływają ryby i wodne ptaki, na które czai się krokodyl, a wśród papirusów skrada się kot.

Codziennosc w tej epoce jest tylko tłem dla prezentacji postaci najważniejszych, przedstawianych zgodnie z surowym kanonem, zwykle nieskazitelnie pięknych, młodzieńczych. Tak zazwyczaj przedstawiano wizerunki bóstw i władców, zwykły śmiertelnik nie musiał być idealny, toteż egipski skryba miał rysy ujawniające jego wiek i wady figury.

Z upływem czasu twórcy wypracowali nowe tematy, pozwalające na pokazanie fragmentów otaczającej ich rzeczywistości. Ilustrujące życie codzienne sceny rodzajowe to temat, który w zdominowanej przez tematykę sakralną euro-

pejskiej sztuce wczesnochrześcijańskiej pojawił się względnie późno. Sztuka sakralna tej epoki to przede wszystkim wizerunki świętych, ukazywanych na bezczasowym złotym tle, symbolizującym boskie światło i wieczność. Surowy kanon nakazywał przedstawiać postacie linearnie, w hieratycznej postawie, w ujęciu wprost. Wybór formy przedstawienia nie był przypadkowy: malarski linearyzm miał odwieść widza od skojarzeń z trójwymiarowym ludzkim ciałem i realnym światem. Zgodnie z teologią obrazu święci z obrazów przebywali w świecie bezcielesnym, w którym nie ma cienia, światło jest zawsze obecne, ich źródłem są bowiem same figury świętych. Niektóre symbole, przejęte z wcześniejszych epok, zmieniły znaczenie – ryba, znana ze sztuki egipskiej, była znakiem rozpoznawczym pierwszych chrześcijan, którzy greckie słowo *Ichtyś* – ryba, łączyli z pierwszymi literami określenia Chrystusa „Jezus Chrystus Zbawiciel, Syn Boży” – *Iesoūs Christós Theoū Yios Sotèr*. Chrystus wyobrażany na wielu mozaikach przypominał młodzieńczych greckich herosów, nie zaś uduchowionego ascetę, znanego ze średnio-wiecznych wizerunków.

Uczłowieczenie postaci, to znaczy pozbawienie jej idealizmu, przydanie ludzkich cech, powiązane z próbą ukazania trójwymiarowości za pomocą światłocienia, zrewolucjonizowało europejskie malarstwo. Tematy rodzajowe z czasem coraz śmielej jęły się pojawiać w sztuce. Jednymi z najstarszych przedstawień były iluminacje manuskryptów, w których utalentowany skryba malował nie tylko sceny o charakterze sakralnym, ale i epizody z codziennego życia.

Do najważniejszych przykładów tego rodzaju należą iluminacje w *Bardzo bogatych godzinkach księcia de Berry* (*Les Très Riches Heures du duc de Berry*) w zbiorach Musée Condé w Chantilly. Manuskrypt, rodzaj prywatnego modlitewnika, nad którym prace rozpoczęły się w 1411 r., składa się z 206 kart z ponad setką iluminacji i inicjałów. Prócz ilustracji zawiera kalendarz z całostronicowymi miniaturami

na każdy miesiąc, których treścią są prace typowe dla konkretnego miesiąca, co ciekawe, niemal zawsze z zamkiem w tle. Autorami miniatur byli różni twórcy: bracia Limbourg, Barthelemy d'Eyck oraz Jean Colombe.

Miniatury kalendarza należą do arcydzieł europejskiej sztuki. Chłody lutego (Il. 1) prezentuje otwarta dla naszych oczu ściana drewnianego domu, w którym siedząca przed kominkiem kobieta unosi fałdy długiej niebieskiej sukni, by ogrzać nogi, podobnie jak para młodych ludzi w głębi izby. Centralną część ilustracji zajmuje zadaszona wiata – zagroda dla owiec, z prawej zaś cztery ule. Wyżej (perspektywa malarska jeszcze nie została odkryta) mężczyzna w niebieskiej oponczy unosi siekierę, by zrybać drzewo, inny zmierza z transportującym opał osiołkiem w stronę widocznego wśród wzgórz miasteczka. Dachy, drzewa, ziemię i wzgórze pokrywa śnieg. Ilustrację wieńczy fragment sfery niebieskiej ze znakami zodiaku, w tym przypadku Wodnikiem i Rybami. Miniatura, zdominowana przez błękit i biel, jest pierwszym w europejskim malarstwie przedstawieniem ośnieżonego pejzażu.

Lipiec to miesiąc pracy w polu, ten trud ilustrują dwaj lekko odziani mężczyźni ścinający sierpami zboże za strumieniem na wzgórzu, które zajmuje – nieistniejący już – wyniosły zamek Poitiers. Kobieta i mężczyzna z prawej strony są pochłonięci strzyżeniem owiec, zaś lazurowe niebo przechodzi w sferę niebieską ze znakami zodiaku (Il. 2).

Ilustracje manuskryptu łączą realizm z drobiazgowością przedstawienia, hierarchię społeczną, rytm przyrody i artystyczne piękno. Każda miniatura z bogactwem detali i barwnością jest artystyczną perełką, a zarazem kopalnią wiedzy o codziennym życiu: wrzesień to pora winobrania, październik – prac polowych, listopad – zbierania żołądździ na karmę, grudzień to czas polowań. Niegdyś iluminowane rękopisy były też dowodem zamożności, wysokiej pozycji społecznej i wyrafinowanego gustu ich właściciela.



Il. 1. Luty, Bardzo bogate godzinki księcia de Berry (Les Très Riches Heures du duc de Berry), Musée Condé w Chantilly, źródło: Wikimedia Commons



Il. 2. Lipiec, Bardzo bogate godzinki księcia de Berry (Les Très Riches Heures du duc de Berry), Musée Condé w Chantilly, źródło: Wikimedia Commons

W krótkim czasie sceny rodzajowe zyskały w sztuce odmienną rangę. Jednym ze sławnych obrazów sztuki europejskiej jest „Portret małżonków Arnolfinich”, ilustrujący scenę zaślubin kupca z Lukki, Giovanniego Arnolfini, z Giovanną Cenami w 1434 r. (Il. 3). uwiecznioną przez flamandzkiego malarza Jana van Eyck. Przyjrzyjmy się warstwie przedstawieniowej obrazu. Dzieło przedstawia mężczyznę w dużym kapeluszu i podbitej futrem opończy, trzymającego lewą dłońią prawą rękę kobiety. Nosi ona zieloną, zgodnie z ówczesną modą wysoko przepasaną suknię, na głowie zaś tzw. czepiec siodłowy, noszony w XV w. Lewą dłoń kobieta składa na obfitych fałdach sukni na brzuchu. Para stoi we wnętrzu pokoju, zwyczajnego wnętrza z oknem z lewej, łóżkiem z prawej i lustrem w głębi. Jakkolwiek wszystko w tym obrazie wydaje się jasne i oczywiste, warto zauważyć, że pospolite z pozoru przedmioty zawierają metaforyczne treści: jabłka na parapecie, wypukłe lustro (tzw. wole oko), (Il. 4), w którym odbijają się widziane od tyłu sylwetki małżonków, malarza i drugiego świadka ślubu. W pokoju znalazły się też zwyczajne przedmioty: łóże, skrzynia, malarz uwiecznił nawet fragment pejzażu za oknem. Obraz jest nie tyle portretem, ile uwiecznieniem obrządku ślubnego, odbywającego się w obecności świadków, ale bez kapłana – jego obecność stała się obowiązkiem po soborze trydenckim.

Obraz jest przesycony metaforami i symbolami swojej epoki: lustro to symbol roztropności, lecz i pychy, i rozwiązłości, jabłka na parapecie przypominają o grzechu pierworodnym i zmysłowych przyjemnościach. Zauważmy, że scena odbywa się w biały dzień, lecz towarzyszy jej pojedyncza płonąca świeca w złocistym kandelabrze, znak Bożej obecności. O rzeczach ostatecznych przypomina sznur modlitewny, tzw. pater noster, zawieszony na ścianie, i medaliony ze scenami Męki Pańskiej na lustrze. Małżonkowie zdjęli obuwie: patynki, drewniane buty mężczyzny stoją na pierwszym planie z lewej, skierowane ku światu zewnętrznemu, czerwone



Il. 3. Jan van Eyck, Portret małżonków Arnolfinich, 1434 r. National Gallery, Londyn, źródło: Wikimedia Commons



Il. 4. Jan van Eyck, Portret małżonków Arnolfinich, 1434 r. National Gallery, Londyn, fragment, źródło: Wikimedia Commons

sandały kobiety zaś w pobliżu stojącej pod lustrem ławy. O jej domowych obowiązkach przypomina miotłeczka, symbol czystości, którym rytualnie uderzano pannę młodą na znak zdrowia i zdolności do rodzenia dzieci, zawieszona przy figurce św. Małgorzaty, patronki rodzących kobiet. Towarzyszący parze pies jest symbolem wierności i oddania. Tak więc chociaż scena odbywa się w mieszczańskim domu, w otoczeniu zwyczajnych przedmiotów, jej symboliczna treść wykracza daleko poza codzienność.

Niekiedy idea obrazu budziła sprzeciw zleceniodawcy, jak w przypadku obrazu Paola Veronese „Uczta w domu Lewiego”, który powstał na zamówienie OO. Dominikanów

z klasztoru Santi Giovanni e Paolo w Wenecji. Miejsce, w którym się ucztą odbywa, to typowy wenecki pałac, nie zaś biblijne wnętrza. Artysta wykorzystał jako tło znaną z własnego doświadczenia architekturę, bohaterami uczynił najemników, karły, słowem ludzi pospolitych, którzy służyli mu jako modele, a nawet psy. Dzieło miało nosić tytuł *Ostatnia Wieczerza*, lecz zlecniodawcom nie spodobała się interpretacja artysty, postacie uznali za zbyt pospolite. Zmiana tytułu pozwoliła na dokończenie zlecenia: Lewi to nawrócony św. Mateusz, który zostawszy jednym z apostołów wydał wspaniałą ucztę, na którą zostali zaproszeni również „pospolici ludzie”.

Sceny rodzajowe szczególnie spopularyzował, jak się uważa, Pieter Brueghel, artysta, który na pewno nie idealizował swoich modeli. Jako bohaterów obrazów wykorzystywał ludzi z niższych warstw społecznych, mało urodziwych i ubogich. Jeden z jego sztandarowych obrazów to „Walka karnawału z postem” (Il. 5). Tylko z pozoru scena jest ilustracją ludowej zabawy, badacze twierdzą, że obraz jest głosem w sporze, ilustracją kontrowersji religijnych między zwolennikami Reformacji i Kościoła katolickiego. Kościół wskazywał wiernym drogę do Zbawienia poprzez umartwienia i posty. Przeciw niektórym formom udzielania rozgrzeszenia, głównie przeciw sprzedaży odpustów, wystąpili reformatorzy religijni, co zapoczątkowało wielowiekowe spory, zaś społecznym tłem wydarzeń był szesnastowieczny humanizm. Niektóre idee owego czasu zostały przedstawione w obrazie. Przyjrzyjmy się, jakimi środkami malarz je zaprezentował.

Główną zasadą jest tu zderzenie dwóch koncepcji ideowych. Lewą stronę płótna zajmuje karnawał, prawą – post. Pierwszy to brzuchaty, siedzący na beczce opój o pospolitej, zarosniętej twarzy, z miską pasztetu na głowie, dzierżący przed sobą niby broń zaczepną, rożen z łbem prosięcia, pieczonym kurczęciem i kiełbasą. Post jest chorobliwie wy-



Il. 5. Pieter Bruegel Starszy, Walka karnawału z postem, 1559 r., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: Wikimedia Commons

chudłą, otoczoną sucharami szarą postacią w szarym, przepasanym różańcem odzieniu, z ułem zamiast kapelusza (miód był w owym czasie symbolem pożywienia postnego), z łopatą piekarską ze złożonymi na niej dwoma śledziami, w dłoni. Rożen w dłoniach personifikacji karnawału i piekarska łopata postu nieuchronnie zbliżają się do siebie, jakby obaj zamierzali stoczyć pojedynek.

Nie mniej interesujące są postacie wokół głównych bohaterów, z lewej przebierańcy ze sztucznymi nosami, w maskach, o okrągłych twarzach i bezmyślnych oczach; nie brakuje wśród nich ludzi kalekich, szalbierzy i grających w kości. Personifikację postu otaczają postacie z kołatkami w dłoniach, powszechnie używanymi w Wielki Piątek. Na drugim planie z kościoła, w którym widać kapłana, wychodzi tłum wiernych. Tuż obok siedzącemu kalece towarzyszy ko-

bieta z koszem na plecach, w którym trzyma małą, symbol oszustwa. Scena ilustruje zamierzone lub odbywające się na naszych oczach szalbierstwo. Kto kogo oszukuje? Do kogo lub czego odnosi się ta aluzja?

Zawartość symboliczna, liczba uczestników i detali, także scen obyczajowych, jest w tym obrazie ogromna. Na warstwę znaczeniową nakłada się wielość karykaturalnych przedstawień i widocznej w twarzach bezmyślności uczestników. Wszystko to sprawia, że dzieło jest nie tylko niezwykłą opowieścią o czasach, ale też alegorią idei i postaw. Oto z jednej strony mamy życie pozbawione refleksji, bezmyślną konsumpcję opartą na niekończącej się jałowej zabawie. Z drugiej zaś nieopozbawioną hipokryzji ascezę, w której pogarda dla radości walczy o lepsze z powierzchownością. To również ilustracja codziennego życia tłumu, który pochłonięty własnymi sprawami nie dostrzega ani tego, co ważne, ani rzeczywistości wokół. Wielkość obrazu polega również na tym, że ilustruje różnice postaw, równie dobrze oddające problemy współczesnego świata, z jego wybujałym konsumpcjonizmem z jednej strony i hipokryzją z drugiej.

Podobne idee zawarł artysta w innej sławnej pracy „Przysłowia niderlandzkie” (Gemäldegalerie Berlin). Tłem sceny jest rozległe podwórze, nieopodal wielkiej chałupy, pręgierza i starej szopy, z ceglana wieżą i stajnią w głębi. Jest też rzeka i fragment morza z rybacką łodzią. Wydawać by się mogło, że autor nie znał zasad perspektywy linearnej i powietrznej, powszechnie w owym czasie stosowanych przez malarzy. W tym wypadku mamy do czynienia ze świadomym ich pominięciem, by tym silniej podkreślić wymowę dzieła. Jego treść tworzą przysłowia i powiedzenia niderlandzkie. Artysta zezemplifikował tu ludzką skłonność do grzechu, dwulicowość (postać z ogniem w jednej i wodą w drugiej dłoni), marnotrawstwo, religijną hipokryzję (gryzienie kolumny), gadulstwo i plotkarstwo (gryzienie żelaza), zawziętość (przywiązywanie diabła do poduszki) i wiele in-

nych przywar. Ludzka wynalazczość w tej mierze wydaje się nie mieć końca.

Powyższe przykłady są nie tylko krótkim przeglądem wspaniałych dzieł europejskiego malarstwa, lecz także dowodem związków między sztuką i życiem. Sztuka jest zawsze odbiciem rzeczywistości otaczającej artystę, nie ma on możliwości opuszczenia swojego pola siły. Zwykle każde dzieło zawiera ogromną ilość odniesień do świata współczesnego autorowi, nie jest li tylko odtworzeniem pięknych lub mniej pięknych postaci. Zbyt łatwo zapominamy, że artyści dobrze wiedzieli, że idealizacja modelu jest zabiegiem bardzo cenionym przez zleceniodawców.

Życie codzienne jest procesem, który opisuje i diagnozuje tożsamość oraz kulturę społeczeństwa. Sztukę wszystkich czasów i szerokości geograficznych można opisać tak samo, należy ją dzielić wyłącznie na dobrą i złą. Ta pierwsza opisuje rzeczywistość (co często oznacza codzienność), ta druga, nierzadko uwikłana w polityczne zależności, pełni funkcje apologetyczne wobec władzy, oczekując w zamian bardzo wymiernych korzyści. Niemniej jednak zła sztuka również charakteryzuje epokę, w której powstała. Trudno się nie zgodzić z tezą, że świat bez sztuki nie wiedziałby, jak wygląda.

Problemem naszych czasów nie jest, jak w minionych wiekach, dostępność sztuki, lecz chęć i umiejętność jej odczytania, zwłaszcza gdy w dominującym stopniu społeczeństwa są jej (sztuki) konsumentami, a nie kreatorami lub aktywnymi współtwórcami. Sztuka uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy, a nie tylko użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia, daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości i głębszy wgląd w jej formalną strukturę. Odbiór, czyli patrzenie (ze zrozumieniem) na obraz jest czynnością porównywalną z czytaniem książek, zapewne nasza narodowa niechęć do czytania powoduje brak zrozumienia dla wartości sztuki.

Podobnie z rozumieniem codzienności, tę własną zwykle postrzegamy odmiennie niż inni. Może analiza codziennego życia w perspektywie historycznej i socjologicznej pozwoli nam dostrzec jego niedoceniane aspekty.