

Akademia Ignatianum w Krakowie
Wydział Filozoficzny

mgr Sylwia Góra

**Życie i twórczość Ewy Kierskiej-Hoffmann na tle
krakowskiego środowiska artystycznego
i kultury jej czasów**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Pawła Taranczewskiego

Pisanie rozprawy zostało zakończone w kwietniu 2017 roku

Kraków 2017 r.

Składam serdeczne podziękowania prof. dr hab. Pawłowi Taranczewskiemu za wsparcie, pomoc oraz życzliwość w trakcie realizacji niniejszej pracy.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję pod adresem Pani dr Ewy Herniczek, dziękując za serdeczność i ogromną pomoc merytoryczną.

Składam także serdeczne podziękowania Profesorowi Jackowi Waltosiowi za zaangażowanie, możliwość spotkań i licznych rozmów niezwykle pomocnych w napisaniu tej pracy.

Pragnę też podziękować Panu Wiesławowi Dylągowi za możliwość korzystania z archiwów znajdujących się w jego Galerii oraz umożliwienie mi kontaktu z osobami posiadającymi w swoich zbiorach obrazy Ewy Kierskiej.

Dziękuję Panu Jerzemu Rucińskiemu – siostrzeńcowi artystki za udostępnienie mi archiwów dotyczących Ewy Kierskiej i za cenne rozmowy.

Składam serdeczne podziękowania również Panu Danielowi Podoskowi, który jest autorem większości fotografii obrazów zamieszczonych w niniejszej pracy za życzliwość, cierpliwość i dzielenie ze mną ciekawości w odkrywaniu prac Ewy Kierskiej.

Na koniec dziękuję wszystkim moim rozmówcom, którzy włożyli choćby najmniejszy wkład w powstanie niniejszej pracy.

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1 Życie artystyczne w przedwojennym i okupacyjnym Krakowie	10
1.1. Przedwojenne grupy artystyczne	10
1.2. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie	13
1.3. Życie kulturalne w okupowanym Krakowie	18
1.4. Przedwojenne żydowskie środowisko artystyczne	26
1.5. Kraków powojenny	29
Rozdział 2 <i>Logos i mythos</i> - dwie połowy jednego języka	34
2.1. Intertekstualność	34
2.2. Mit i remitologizowanie rzeczywistości	40
Orfeusz i orfizm. Nowe świadectwa i interpretacje	40
Dedal i Ikar – pragnienie wolności	57
Narcyz i Hiacynt – piękno doskonałe	59
2.3. Biblia jako tekst kultury	69
Samson i Dalila	72
Tobiasz i Anioł	75
Żona Lota	77
Kuszenie św. Antoniego	82
Nowy Testament	85
Rozdział 3 <i>Żeby wywieść przedmioty z ich królewskiego milczenia, trzeba albo podstęp, albo zbrodni... albo sztuki</i>	90
3.1. Martwa natura. Uwagi o historii gatunku	90
3.2. Martwa natura typu <i>vanitas</i>	96
3.3. Martwa natura z chlebem	115
3.3. Martwa natura z książką	120
3.4. Martwe natury osobne	132

3.5. Dla Tadeusza Różewicza.....	138
Rozdział 4 Twarzą w twarz. Autoportret i światy dziecięce.....	148
4.1. Widzimy jakby w zwierciadle, niejasno.....	148
4.2. Na obraz i podobieństwo.....	163
Rozdział 5 <i>I stworzył Bóg człowieka na obraz swój, na obraz Boży stworzył go, mężczyznę i niewiastę stworzył ich.</i>	178
5.1. Nauczyciel i mistrz.....	178
5.2. Mówiąc kobieta myślę człowiek.....	186
Zakończenie.....	198
Bibliografia	203
Aneks.....	211

Wstęp

Kraków od zawsze był kolebką sztuki. To tu tworzył Wit Stwosz, Jan Matejko, Wojciech Weiss, Józef Mehoffer, Jacek Malczewski, Olga Boznańska, Zofia Stryjeńska i wielu innych. Miasto królów zawsze sprzyjało twórczości plastycznej dając wykształcenie zarówno na poziomie licealnym jak i na szczeblu studiów wyższych – dzięki Akademii Sztuk Pięknych, z której wyszło wielu wybitnych i rozpoznawalnych w Polsce i na świecie twórców. ASP wykształciła jednak także wielu zdolnych artystów, którzy nie odnaleźli dotąd należytego miejsca na mapie artystycznej Krakowa. Jedną z takich postaci jest Ewa Kierska-Hoffmann. Jak dotąd brak jest opracowania jej życia i twórczości. Nikt w sposób całościowy nie zajmował się tą malarką ani nie próbował wpisać jej biografii i dziejów twórczości w szerszy krąg kulturowy i artystyczny. Praca ta jest w tym zakresie nowatorska i inicjuje szersze badanie dotyczące kulturowych aspektów twórczości malarki. Ewę Kierską znało i doceniało grono wybitnych postaci: Jerzy Nowosielski, Andrzej Wajda, Andrzej Wróblewski, Józef Życiński, Michał Heller, Tadeusz Różewicz. Jednak nikt dotąd nie zdecydował się poświęcić jej osobie i twórczości osobnej, wnikliwej pracy. W czasie jej artystycznej działalności (od lat pięćdziesiątych XX wieku do początku XXI wieku) pojawiały się pojedyncze recenzje z jej wystaw pióra: Stanisława Rodzińskiego, Jacka Buszyńskiego, Stanisława Primusa, Andrzeja Sawickiego, Andrzeja Osęki, Henryka Cyganika, Tadeusza Nyczka, a także krótka wzmianka Mieczysława Porębskiego w jego książce *Pożegnanie z krytyką*. Z dwóch dużych wystaw w Galerii Dyląg z lat 2007 i 2009 wstępy do katalogów pisała Anna Baranowa. Jednak nikt nie zdecydował się na zbadanie tak odrębnego i indywidualnego fenomenu, jakim było malarstwo Ewy Kierskiej na tle krakowskiego środowiska artystycznego. W tej materii niniejsza praca jest pierwszą. Głównym celem badawczym poniższego projektu naukowego będzie ukazanie życia i twórczości Ewy Kierskiej-Hoffmann w przedwojennym (lata trzydzieste), okupowanym i powojennym Krakowie, na tle i w obliczu szeroko pojętych zjawisk artystycznych i przemian kulturowych oraz żywych wówczas nurtów w malarstwie krakowskim, zestawienie z nimi jej postawy artystycznej oraz omówienie jej indywidualności wynikającej z drogi, którą świadomie obrała.

Obrana przeze mnie strategia poznawcza pozwala na wielostronne ujęcie twórczości artystycznej Ewy Kierskiej. Główną metodą, z której korzystam jest intertekstualność rozumiana szeroko jako „kategoria obejmująca ten aspekt ogółu

własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” przez uczestników procesu komunikacyjnego”¹. Przez tekst kultury rozumiem zaś zarówno dzieło literackie, architektoniczne, rzeźbiarskie, jak i dzieło sztuki plastycznej. W pracy stosowana jest także analiza uwzględniająca aspekty socjologiczne, a także miejsce malarki w świecie artystycznym i społecznym, a wszelkie wnioski z tych obserwacji określają cechy nie tylko pojedynczych osób, ale całego społeczeństwa, w jakim ówczesnie tworzyła i żyła opisywana przeze mnie malarka. W analizie biorę pod uwagę aspekty psychiczne i socjalne interpersonalnych relacji artystki, jej funkcjonowanie w życiu artystycznym i społecznym. Uwzględniam również dane historyczne i biograficzne, dotyczące indywidualnych elementów życia i twórczości Ewy Kierskiej. W pracy opieram się również na analizie dokumentów takich jak: archiwalia, druki, notatki, wspomnienia ustne i pisemne, prywatne sprawozdania, a w dużej mierze także listy.

Praca składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów oraz aneksu, w którym zebrałam wszystkie obrazy (i kilka rysunków) Ewy Kierskiej, do których mogłam dotrzeć. W pierwszym rozdziale przyglądam się postaci malarki na tle krakowskiego środowiska artystycznego oraz kulturalnego, w jakim funkcjonowała. Począwszy od lat trzydziestych XX wieku, gdy przyjechała do Krakowa z Lwowa jako młoda dziewczyna i wstąpiła na Kunstgewerbeschule, by potem zakończyć pięcioletnie studia na Akademii Sztuk Pięknych w roku 1950, aż do momentu rozpoczęcia przez nią trwającej właściwie do jej śmierci w 2013 roku twórczości artystycznej. Pokazuję różnorodność środowiska i zmieniające się tendencje artystyczne, w których Kierska się nie odnajduje i wybiera własną drogę twórczą. Rozdział drugi stanowi omówienie i interpretację cyklu obrazów Ewy Kierskiej, które malowała głównie w latach sześćdziesiątych XX wieku na podstawie własnych snów, korzystając bardzo obficie z mitologicznych i biblijnych inspiracji. Pojawiają się tu przede wszystkim postaci z greckiej mitologii: Orfeusz, Narcyz, Hiacynt, Dedal i Ikar, a także starotestamentowe figury Samsona i Dalili, Tobiasza czy żony Lota. Rozdział ten rozpoczynam omówieniem sposobu zastosowania metody intertekstualnej do analizy twórczości Ewy Kierskiej. Kolejny rozdział poświęcony jest martwym naturom, które artystka malowała głównie od lat siedemdziesiątych aż do końca swojego życia. Martwe natury układają się w pewne cykle

¹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” nr 81/2, 1990, s. 97.

wyodrębnione ze względu na przedstawione przedmioty takie jak książki, chleb, owoce, rośliny, czaszka. Martwe natury z czaszką wiążą się z typem martwej natury zwanym *vanitas*. Głównym charakterem, własnością wszystkich tych prac jest klimat melancholii. Klimat ów sprawia, że przyglądam się bliżej kształtowaniu się pojęcia melancholii, potem melancholii obecnej w obrazach artystki, wreszcie podejmuję próbę jej rozumienia. W rozdziale czwartym próbuję znaleźć relację biografii artystki i jej najwcześniejszego cyklu prac „Zabawy dziecięce” oraz wyodrębniam autoportrety, które dla twórcy zawsze są pewną intymną historią o sobie opowiedzianą innym. U Kierskiej szczególną rolę na tych obrazach odgrywa twarz, dlatego też poszukuję znaczeń i symboli z nią związanych w kulturze i sztuce w ogóle, by wyodrębnić te, które mają zastosowanie w pracach Ewy Kierskiej. Piąty rozdział jest w dużej mierze oddaniem głosu osobom, które z malarzką zetknęły się osobiście, które wiele jej zawdzięczają. W tym rozdziale swoje miejsce odnajduje także postać męża Kierskiej – Adama Hoffmanna, którego nie sposób pominąć, gdy mówimy o malarce. Wprowadzenie wspomnień o nauczycielu snutych przez jego uczniów służy także pokazaniu, jaki wpływ jego osobowość i postać mogła mieć na wycofanie się Kierskiej ze świata – zarówno w życiu prywatnym, jak i artystycznym. W zakończeniu pracy próbuję podsumować fenomen twórczości Ewy Kierskiej i oddać jej malarstwu sprawiedliwość. Całość kończy bibliografia oraz, co najważniejsze, aneks, w którym znajdują się wszystkie obrazy artystki, do których udało mi się dotrzeć, a które znajdują się zarówno w muzeach w Polsce, jak i u osób prywatnych. Prace Ewy Kierskiej są rozproszone. Nie istnieje żaden katalog wszystkich namalowanych przez nią obrazów. Niektóre z nich najprawdopodobniej zniszczyła po namalowaniu. Tak było chociażby z płótnem *Dafne* (1962-1964) przedstawiającym młodą Żydówkę rozstrzeliwaną przez gestapowca, które podczas jednej z rozmów wspomina Jacek Waltoś.

Malowała obraz Żydówki, do której strzela gestapowiec w wąwozie. Pamiętam tę całą przygodę z malowaniem. Ktoś był jej bowiem potrzebny do gestów tej dziewczyny i modelem był Zbylut Grzywacz. Potem ten gestapowiec z obrazu zniknął i dziewczyna została sama. Kierska czuła etyczny obowiązek, żeby przypominać, żeby utrwalić także ten temat, który nie był jej obcy, który z wiekiem stawał się wręcz coraz ważniejszy – Holokaust. Jednak nie wiem, co się z stało z tym obrazem².

Na obraz, w czasie mojej kwerendy, nie udało mi się trafić, z pozostałych rozmówców nikt nie pamięta takiej pracy. Pozwala to przypuszczać, że Kierska mogła to płótno

² Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

zniszczyć czy przemalować, jak to zrobiła na przykład z portretem Tadeusza Różewicza, o którym piszę przy okazji martwych natur malowanych dla poety. W aneksie zamieszczam więcej obrazów niż tylko te, które poddaję dokładniejszej analizie oraz kilka rysunków. W pracy badałam specyfikę twórczości artystki, jej rozwój tematyczny, powolne dojrzewanie nowych motywów, zagadnień, pytań. W tym celu przyjrzałam się pewnym spójnym cyklom obrazowym. W aneksie znajdują się zaś także obrazy, które nie wpisują się bezpośrednio w owe cykle, ale pokazują spójność i jednorodność twórczej drogi Ewy Kierskiej. Współpraca z fotografem była także niezmiernie dużym przedsięwzięciem i niewykorzystanie fotografii, które udało nam się wykonać wpłynęłaby negatywnie na jakość niniejszej pracy, stąd decyzja o zamieszczeniu wszystkich obrazów artystki. Poza tym do tej pory nie wydano żadnej publikacji z *oeuvre* malarki. I choć być może na przestrzeni najbliższych lat znajdą się jeszcze pojedyncze prace Kierskiej, to te, które udało mi się skatalogować są zapewne większą częścią namalowanych przez nią prac.

Sylwetkę artystki i jej twórczość badam z wielu punktów widzenia i uwzględniając wiele aspektów. Jednym z nich jest aspekt odsunięcia się, wyobcowania w środowisku zawodowym, który każe przyrzeć się szerszemu fenomenowi artysty-*outsidera* obecnemu w kulturze³. Pokazuję również konsekwencje podjętych świadomie decyzji twórczych i osobowych, które przejawiają się zarówno w trakcie powstawania dzieł, w ich odbiorze i w znajomości artysty już po jego śmierci. Ewa Kierska jest tu przykładem malarki najwyższej próby, której twórczość – mimo to – pozostaje na marginesie rozważań krytyki czy historii sztuki. Lista powodów takiego stanu rzeczy jest długa, a w przypadku tej malarki - złożona. Widzimy bowiem zarówno wycofanie się artystki ze świata zewnętrznego, by koncentrować się na tym wewnętrznym, wybór „niemodnych” w jej czasach tematów i techniki malarskiej, ale także przyćmienie przez bardzo wyrazistą i silną postać męża – Adama Hoffmanna, który bierze czynny udział w życiu pedagogicznym i artystycznym Krakowa, w przeciwieństwie do Kierskiej, która miała zaledwie kilkanaście wystaw indywidualnych w trakcie swojego dziewięćdziesięcioletniego życia, co odróżnia ją od innych artystów, którzy wystawiali bardzo często. Wszystko to spowodowało, że Ewa Kierska, mimo iż znana wielu wybitnym twórcom i krytykom nie stała się nigdy tematem ich wierszy, rozpraw, dyskusji, krytyk i komentarzy do jej twórczości. Być może jako niezwykle skromna osoba

³ Zob. C. Wilson, *Outsider*, tłum. M. Traczewska, wyd. Rebis, Poznań 1992.

z ogromnymi wymaganiami w stosunku do siebie samej takiej uwagi nie lubiła i nie potrzebowała, ale przecież nie mogła zabronić swoim znajomym czy przyjaciółom, żeby o niej i jej twórczości mówili, pisali, dyskutowali. Znane są związki Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim, ale o tym, że prowadził bogatą korespondencję również z Ewą Kierską i że ta malowała dla niego obrazy, nie wie prawie nikt. Nikt też nie wie, że Andrzej Wróblewski u Kierskiej bywał, dyskutował z nią, pożyczał od niej książki. O zażyłych stosunkach z Nowosielskimi nie wspomina praktycznie nikt. Co więcej żadna z tych doskonale znanych i cenionych postaci nigdy o Ewie Kierskiej nie wypowiedziała się publicznie, co najwyżej wspominało o niej mimochodem. W tym roku mija czwarta rocznica śmierci artystki. Jej mąż po dwóch latach od swojej śmierci doczekał się dużej, retrospektywnej wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie. Zatem niech niniejsza praca będzie początkiem wydobywania znaczenia i dorobku Ewy Kierskiej z cienia historii.

Rozdział 1

Życie artystyczne w przedwojennym i okupacyjnym Krakowie.

1.1. Przedwojenne grupy artystyczne.

Sztuka współczesna i jej historia tworzone są przez obieg wystawienniczy – system galerii, muzeów i kolekcji. W jego obrębie wyłaniają się artyści i tendencje, dokonuje się przeglądów, podsumowań i syntez. Na jego podstawie pracuje krytyka sztuki, współtworząca ten system wraz z rynkiem artystycznym. Umieszczenie artysty w pewnym kontekście wystawienniczym rzuca światło na jego twórczość, wskazuje na możliwe interpretacje i pokrewieństwa. Określa również status twórcy i jest miarą jego znaczenia⁴.

Tak swoją książkę o Helen Chadwick rozpoczyna Paweł Leszkowicz. Sztuka współczesna, a żeby być jeszcze bardziej precyzyjnym – ta tworzona w kilku ostatnich dekadach – musi zostać wpisana w krajobraz artystyczny kraju, świata, pewnych nurtów czy tendencji. To określa artystę, pozwala go umieścić w odpowiedniej szufladzie z napisem: awangarda, koloryzm, abstrakcja, performance etc. Dzięki takim zabiegom krytycy i historycy sztuki są w stanie opisać dzieło i życie artysty, tylko w ten sposób można o nim mówić. Gdzie w takim razie umieścić malarstwo Ewy Kierskiej-Hoffmann, jak o nim mówić i jaką nadać mu rangę? Krakowska artystka nie wpisuje się bowiem w żaden nurt obecny w czasie, kiedy tworzyła. Przez kilkadziesiąt lat pozostaje malarką „osobną”, choć oczywiście można poszukiwać powinowactwa jej techniki czy tematyki z innymi artystami krakowskimi i polskimi. Stosowną metodą jest opis obrazu, który jest nam dany i próba rozumienia jego sensów⁵. Wpisanie w kontekst następuje potem. Można powiedzieć - dany dzięki światu sztuki. Bowiem jeżeli ktoś nie wystawił go w galerii, nie powiesił w muzeum, nie zreprodukował w czasopiśmie lub albumie, obraz dany być nie może, „nie istnieje”. A jednak wciąż odkrywamy obrazy nieznane, które nie funkcjonowały w świecie sztuki. Obrazy Kierskiej funkcjonowały tam w niewielkim stopniu, jednak przyciągały i poruszały osoby wrażliwe i otwarte na wartości i sensy tego malarstwa. Otwarcie to można opisać terminem Józefa Tischnera jako „otwarcie dialogiczne”. To właśnie jego sens i wartość dana w nieuprzedzonym doświadczeniu

⁴ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick. Ikonoografia podmiotowości*, wyd. Aureus, Kraków 2001, s. 11.

⁵ Por. W. Stróżewski, *Płaszczyzny sensu w: Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 423 oraz *Płaszczyzny sensu w dziele malarskim w: Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 257.

pozwała się zająć malarstwem Ewy Kierskiej nie oglądając się na opinię świata sztuki, która zresztą nieustannie się zmienia.

Ewa Kierska zaczynała swoją artystyczną drogę w latach, kiedy w Krakowie działało i powstawało wiele różnorodnych grup artystycznych. Kiedy w roku 1940 trafiła do Kunstgewerbeschule żywa była jeszcze pamięć o dwóch skrajnie różnych grupach - Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka” i Grupie Krakowskiej powstałej w latach trzydziestych XX wieku. W tych latach wśród studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych miały miejsce wystąpienia o charakterze politycznym i społecznym, będące odpowiedzią na wszelką aktualność w sztuce, która miała być bliska życiu codziennemu. Do tego czasu Akademia pozostawała pod wpływem Towarzystwa „Sztuka”, które było raczej artystycznie zachowawcze, zarówno pod względem formalnym jak i tematycznym. Prawdziwy konflikt narodził się podczas wystawy zorganizowanej na zakończenie roku akademickiego 1931/1932. Według jednej z relacji ówczesny Rektor ASP – Fryderyk Pautsch, na jednej z prac uczniów dopatrzył się diabelskich inspiracji i skreślił studenta z listy słuchaczy. Za jego przykładem poszło liczne grono profesorskie, które wezwało policję wskazując na treści wywrotowe w grafice Leopolda Lewickiego zatytułowanej *Pogrzeb robotnika*. Ten pretekst stał się przyczynkiem do aresztowań siedmiu studentów i rewizji ich mieszkań. Takie zachowanie władz Akademii nie mogło się skończyć niczym innym niż protestem studenckim, na który te odpowiedziały stworzeniem komisji dyscyplinarnej, która zawieszala protestujących w prawach studenta i karała wpisem do akt. Młodzi w odpowiedzi na te działania skierowali protest do Senatu ASP oraz do Związku Plastyków, który w odzewie na jawną niesprawiedliwość postanowił udostępnić swój lokal przy placu św. Ducha na wystawę prac wydalonych studentów. Inaczej tę historię pamięta Jan Świdorski, który wspomina, że Pautsch zostawiał swoim studentom dużą dowolność w organizowaniu końcoworocznej wystawy. Po zobaczeniu jednego z obrazów – dużej świni ze swoim profilem i małych warchlaków ssących tę maciorę (to mieli być pokazani w sposób karykaturalny pupile profesora) - Pautsch zdenerwował się i kazał rozebrać wystawę, a Józef Jarema będący wtedy prezesem Związku Plastyków chętnie pokazał ją w Związku⁶. Bez względu na to, która wersja jest prawdziwa po tym incydencie zrodziła się wystawa Grupy Plastyków Nowoczesnych, a wraz z nią ostatnia awangardowa grupa artystów okresu międzywojennego – Grupa Krakowska, w skład

⁶ Z Janem Świdorskim rozmawia Paweł Taranczewski „Rasowy malarz zrobiłby to tak...” w: P. Taranczewski, *Wspominając Akademię. Napisane, wysłuchane, zapisane*, wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Biblioteka 200-lecia, tom 2, Kraków 2017, s. 252.

której pierwotnie wchodził: Sasza Blonder, Berta Grünberg, Maria Jarema, Leopold Lewicki, Stanisław Osostowicz, Szymon Piasecki, Bolesław Stawiński, Jonasz Stern, Aleksander Winnicki oraz Henryk Wiciński⁷. Młodzi buntownicy w licznych dyskusjach i odczytach starali się zarazić innych artystów swoim sposobem myślenia o sztuce rozumianej jako nieustanne otwieranie nowych możliwości twórczych. Wysoko cenili indywidualistów i nowatorów poprzedniego pokolenia, tj. Tytusa Czyżewskiego, Władysława Strzemińskiego, Leona Chwistka czy Mieczysława Szczukę. Jonasz Stern pisał:

Dużo czytaliśmy, dyskutowaliśmy – nasze zainteresowania poszły w kierunku malarstwa światowego. Wielką atrakcją stały się dla nas takie nazwiska, jak Chagall, Picasso, Léger, Grosz, Piscator. Byliśmy zahipnotyzowani ich malarstwem - poetyką Chagalla, dramatycznością Picassa, porządkiem Légera, ostrością polityczną Grosza, charakterem i formą nowoczesnego teatru Piscatora. Jeśli chodzi o polskich artystów, szczególnie zainteresowały nas idee Szczuki, teoria widzenia Strzemińskiego, koncepcje architektoniczne Syrkusów, malarstwo Stażewskiego. Często bywał w Krakowie Leon Chwistek (...). Nasza praca artystyczna rozwinęła się w klimacie idei tych artystów, często bardzo różniących się od siebie, ale torujących drogę nowej wizji świata i związanych z postępowym ruchem społecznym⁸.

Członkowie Grupy Krakowskiej uczestniczyli nie tylko w wystawach i ważnych artystycznych wydarzeniach Krakowa lat trzydziestych, ale niektórzy realizowali się także jako kostiumolodzy, dekoratorzy, a także aktorzy awangardowego teatru „Cricot” (Jarembianka, Stern, Wiciński)⁹. Sytuacja międzywojennych grup artystycznych w całym kraju tuż przed wybuchem drugiej wojny nie była najlepsza. Podobnie było z Grupą Krakowską. Jej członkowie - podejrzewani o działalność komunistyczną - zmuszeni byli rozjechać się po kraju i nierzadko żyli na granicy ubóstwa. Mimo to, starali się zachować choćby kontakt korespondencyjny i planowali kolejną wspólną wystawę na jesień 1939 roku¹⁰. Wybuch wojny zniweczył nie tylko ich plany i projekty artystyczne lecz także - wydawałoby się – przekreślił również szansę wielu innych zdolnych, młodych ludzi na kształcenie artystyczne.

⁷ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 213-215.

⁸ Jonasz Stern w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Cricoteka, Kraków 2008, s. 103.

⁹ Z. Baranowicz, *Polska awangarda...*, s. 217-218.

¹⁰ Tamże, s. 224.

1.2. Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.

Warto również pamiętać, jaki status miała Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie przed wybuchem wojny. Aż do 1932 roku krakowska ASP była jedyną artystyczną uczelnią akademicką, toteż tu właśnie kształcili się wszyscy, którzy po odzyskaniu przez Polskę niepodległości chcieli pozostać w swoim rodzimym kraju. W latach dwudziestych XX wieku Akademia kształciła młodych na dwóch wydziałach – Malarstwa i Rzeźby oraz Architektury. Na pierwszym z nich działały dwie szkoły rzeźby, siedem malarstwa oraz osobno: szkoła malarstwa krajobrazowego, malarstwa dekoracyjnego i grafiki. W 1929 roku Wydział Architektury został zlikwidowany. Na Akademii w Krakowie dominował duch realizmu. Profesorowie nie byli zwolennikami awangardowych tendencji w sztuce. To „skostnienie” powodowało działania takie, jak w przypadku Grupy Krakowskiej. Poza tym tak w polskich, jak w zagranicznych akademiach artystycznych do tradycji należało kształcenie wyłącznie mężczyzn. Zmieniło się to oficjalnie w 1921 roku, choć już od 1917 pozwalano kobietom, za zgodą konkretnego profesora, hospitować jego (wyłącznie jego!) zajęcia¹¹. Artyści w tym czasie najczęściej wybierali drogę realizmu, umacniała się także pozycja kolorystów, którzy po wojnie właściwie zdominowali sztukę Krakowa. To właśnie oni i Grupa Krakowska mieli najistotniejszy wpływ na późniejszą sztukę powojenną stolicy Małopolski.

Wraz z wybuchem wojny, w 1939 roku, Kraków stał się częścią Generalnego Gubernatorstwa. Nowy zaborca wprowadził w życie społeczne, polityczne, ale także artystyczne wiele zmian. Jeśli chodzi o twórców, to wielu z nich, uciekając przed okupantem niemieckim, schroniło się na Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej Polskiej. Jednak tylko część z nich znalazła tam faktyczne schronienie. Byli to ci, którzy przed wojną należeli do lewicującego skrzydła, a więc w dużej mierze członkowie Grupy Krakowskiej. Kiedy Kresy zostały formalnie włączone do Związku Sowieckiego, we Lwowie została powołana spółdzielnia Chudożnik, której przewodniczył Jonasz Stern, a należeli do niej m.in.: Maria Jarema, Henryk Wiciński, Erna Rosenstein, Adam Marczyński, Artur Nacht-Samborski, Stanisław Borysowski czy Czesław Rzepiński¹².

Jednym z głównych i najważniejszych zamiarów pozbawienia Polski jej tożsamości narodowej, przyszłości oraz elit intelektualnych było utrudnienie, czy wręcz

¹¹ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945*, wyd. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2013, s. 35-37.

¹² Tamże, s. 116.

uniemożliwienie Polakom kształcenia się. Hans Frank stosował zasadę, że „Polakom należy umożliwić kształcenie jedynie w takim zakresie, aby uświadomili sobie, że jako naród nie mają żadnych perspektyw”¹³. W związku z tym planem okupanta pojawiła się oczywiście bardzo szybko tajna oświata, w dużej mierze na poziomie szkoły średniej, bowiem szkolnictwo podstawowe było legalnie zapewnione przez Niemców. Tajne zajęcia odbywały się w małych, kilkusobowych grupach i realizowano program szkoły przedwojennej. Nauczycieli opłacali rodzice i opiekunowie uczniów, a lokale często zmieniano ze względu na bezpieczeństwo. Najwytrwalsi zdawali maturę, na którą składało się pięć egzaminów przedmiotowych. Po wojnie takie „bilety wizytowe” z podpisem tajnej komisji miały być zamienione na prawdziwe dyplomy. Kolejnym etapem kształcenia dla wybranych była tajna uczelnia wyższa. Przy ulicy Podwale 2 działał Uniwersytet Jagielloński. Oficjalnie znajdowała się tam pracownia, w której pisano nigdy nieukończony *Słownik niemieckich zapożyczeń w polszczyźnie*. Słuchacze studiowali bezpłatnie, a poziom nauczania musiał dorównywać przynajmniej temu sprzed wojny. Grupy studentów były ilościowo podobne do tych w szkołach średnich. Na tajnym UJ uczyło się około tysiąca osób¹⁴.

Również szkolnictwo artystyczne podlegało tym samym restrykcjom, jakim szkolnictwo wyższe w ogóle. Zlikwidowano nie tylko Uniwersytet Jagielloński, Akademię Górniczą, Akademię Handlową, ale także Akademię Sztuk Pięknych. W ich miejsce miały powstać w 1941 roku dwie wyższe szkoły niemieckie – Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika oraz Akademia Sztuk Pięknych im. Wita Stwosza. Jednak władze Rzeszy odrzuciły wniosek, w którym Frank przedstawił swój pomysł¹⁵. Przez pierwszy rok wojny krakowska ASP działała w miarę normalnie. Na zajęcia uczęszczało blisko stu studentów. Dopiero w roku kolejnym – 1940 – uczelnia została zamknięta, a przebywać w niej mogli jedynie artyści, którzy mieli tu swoje pracownie. Tego samego roku, we wrześniu, do budynku ASP została przeniesiona Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego – Staatliche Kunstgewerbeschule¹⁶. Szkoła ta była czymś w rodzaju półwyższej szkoły zawodowej o profilu artystycznym i mieściła się najpierw przy Alei

¹³ S. Piotrowski, *Dziennik Hansa Franka*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1956, s. 395-396.

¹⁴ A. Chwalba, *Okupacyjny Kraków w latach 1939-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 317-323.

¹⁵ P. Majewski, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945*, wyd. Trio, Warszawa 2005, s. 86.

¹⁶ S. Gawęda, *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1939-1945*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych, 1985 r., t. 35, s. 15-22.

Mickiewicza, a potem przy ul. Wenecja 2. Wraz z jej przeniesieniem do budynku ASP przy placu Matejki zmienił się jej dyrektor, którym został przedwojenny Rektor ASP Fryderyk Pautsch. Niemcy uważali go za godnego zaufania, bowiem w latach 1912-1919 był profesorem we wrocławskiej Akademii für Kunst und Kunstgewerbe. Kierował szkołą jednak tylko przez semestr, bowiem na czele państwowej instytucji niemieckiej nie mógł stać Polak¹⁷. W marcu 1941 roku stanowisko otrzymał SS-Brigadeführer Wilhelm Heerde, który był także rzeźbiarzem, uczniem Charlesa Despiau. Jego liberalne podejście i brak większej ingerencji w nauczanie sprawiały, że nie budził wśród profesorów ani studentów większego strachu i pozwalało na to, że nawet w czasie okupacji Krakowa i oficjalnej likwidacji ASP miały szansę przetrwać i narodzić się ważne dla sztuki nurty i tendencje. Potwierdzają to liczne wspomnienia ówczesnych uczniów Kunstgewerbeschule, jak choćby Jerzego Nowosielskiego.

Początkowo dyrektorem był Pautsch, który miał u Niemców pewną renomę, bo on był związany z tym wiedeńskim ośrodkiem. Był to galicyjski artysta, niewątpliwie Polak, mógł być pochodzenia niemieckiego, nie musiał. Zachowywał się poprawnie, ale mógł jeszcze poprawniej. Potem przyszedł Niemiec jako dyrektor, pan Heerde, rzeźbiarz niemiecki, zresztą członek NSDAP, który się zachowywał zupełnie poprawnie. On po prostu sprzyjał tej młodzieży. Były donosy na to, że tam jakieś formalistyczne kierunki się załęgły. Np. przy malowaniu na ścianie, to była pracownia, którą prowadził Cholewiński. Były oczywiście wpływy kubizmu no i byli tacy nasi kochaneczku, którzy donosili, że to tam formalizm a on [Heerde] przychodził i wygaszał: *jaki tam formalizm!* Potem, jak się szkoła miała rozwiązać, bo Niemcy wyniuchali, że to tam za dużo tego dobrego, to on w indywidualnych rozmowach ostrzegał wszystkich uczniów, żeby sobie wyszukali jakieś alibi, poszukali jakiejś pracy, bo po rozwiązaniu oni ich wszystkich wezmą na roboty do Niemiec. Więc to było wyjątkowo pocziwe szwabisko. Austrijak, choć nie wiem dokładnie. Do tego stopnia był na miejscu, że jak ze studentami jeździł do Zakopanego, to w kolejce na Kasprowy był przedział dla Niemców i dla Polaków. On nigdy nie wsiadał do przedziału dla Niemców, tylko z tymi studentami jechał w tłoku. Pamiętam taką scenę. Był taki Kalfas, to był rzeźbiarz, który przed wojną uczył w Szkole Przemysłu Artystycznego rzeźby, wielki dziwak, no oczywiście alkoholik. Kiedyś Heerde przyszedł na tą naszą rzeźbę. Wizytował, bo musiał coś robić. I Kalfas - oczywiście po pijaku - zachował się skrajnie niedyplomatycznie. Odwracał się tyłem, powiedział; *niech mnie pocałuje w dupę* itd. tłumaczył to wszystko Stachnik z duszą na ramieniu i Heerde się zorientował w

¹⁷ 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wyd. Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994, s. 363.

sytuacji. Mówi do tego Kalfasa: *Panie profesorze, może Pan jakiś urlop sobie weźmie, do Zakopanego pojechać troszeczkę, na Harendę, tam sobie Pan wypocznie.* Ten cały czas odwracał się i prowokował go. Oczywiście Heerde wszystko tuszował! Takich Niemców, to na ołtarze stawiać! Ta Kunstgewerbeschule to była normalna akademia w rozumieniu profesorów¹⁸.

Nauczycielami pozostali dawni profesorowie Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego oraz Akademii Sztuk Pięknych, m.in. Wiesław Zarzycki, Henryk Starzyński, Władysław Jarocki, Andrzej Jurkiewicz, Stanisław Kamocki czy Józef Mehoffer¹⁹. Program nauczania uległ jednak zmianom. Nauczano przedmiotów takich jak historia sztuki czy kultury europejskiej, ale także praktycznych, mających dać wiedzę potrzebną do założenia i prowadzenia na przykład prywatnej firmy handlowej. Wydziały takie jak Metalowy, Rzeźby czy Grafiki Użytkowej prowadzili nauczyciele niemieccy. Ideą było ukształtowanie dla nowego, niemieckiego społeczeństwa rzemieślników-specjalistów. Pierwsze dwa lata były kształceniem ogólnym, dopiero potem studenci wybierali specjalność. Największym zainteresowaniem cieszyło się malarstwo dekoracyjne i grafika użytkowa²⁰. Na dwuletnie studia o konkretnej specjalizacji (czwarty i piąty rok) byli przyjmowani wyłącznie ci, którzy studiowali przed wojną na ASP malarstwo. Nową pracownią tego kierunku kierował Fryderyk Pautsch, który prowadził ją w stylu mocno akademickim, pomijając nowe tendencje awangardowe. Uczniowie malowali głównie w pracowniach, ale niektórzy profesorowie jak na przykład Alfred Terlecki i Ignacy Pieńkowski organizowali warsztaty plenerowe na Skałce czy Salwatorze. Na Wydziale Grafiki Użytkowej uczono projektowania graficznego i liternictwa oraz litografii i drzeworytu (Witold Chomicz), a także technik metalowych (Ryszard Sanigórski). Przygotowywano także do zawodu drukarza. Rzeźbą w tym czasie interesowało się niewielu, stąd z tego wydziału wyodrębniono Wydział Metalowy prowadzony przez niemieckiego inżyniera Otto von Beckmanna. Wydział Ceramiczny cieszył się natomiast sporym zainteresowaniem. Uczono jak wykonać dekoracyjne figurki, wazony, wazy z fajansu, donice z terakoty czy obudowy fontann ogrodowych z kamionki. Krótko mówiąc, uczono młodych konkretnego fachu, który mógł pomóc przetrwać trudne wojenne lata. Oprócz

¹⁸ Paweł Taranczewski, *Wywiad z Jerzym Nowosielskim przeprowadzony między 1990 a 1993 w mieszkaniu Jerzego Nowosielskiego* w: *Archiwum prywatne P. Taranczewskiego*.

¹⁹ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 121.

²⁰ Tamże, s. 122.

wymienionych, istniał jeszcze Wydział Architektury Wnętrz uczący dodatkowo tkactwa, stolarstwa i malarstwa oraz Wydział Tekstylny, gdzie można było nauczyć się haftowania, koronkarstwa, kroju, modelowania czy tkactwa ręcznego. Wydziały te miały kształcić młodych zgodnie z niemiecką ideą przygotowania rzemieślników, a Kunstgewerbeschule miała być zapleczem dla Warsztatów Sztuki Miasta Krakowa organizowanych od 1941 roku przy ul. Smoleńsk 9. Na kierownika Warsztatów wybrano Eugeniusza Tora, dyrektora Muzeum Przemysłowego, a pracownikami Warsztatów byli początkowo uczniowie Kunstgewerbeschule²¹.

Sami uczniowie Kunstgewerbeschule wspominają czasy studiów w bardzo podobnym duchu. Franciszek Bunsch, który spędził na kursie dwa lata podkreśla, że mimo iż szkoła oficjalnie miała raczej przyuczać do zawodu, to jednak kształcenie na niej nie różniło się zbytnio od nauczania w przedwojennej ASP.

Jeśli chodzi o charakter szkoły, to była szkoła dziwna; oficjalny program był programem szkoły rzemieślniczej, jak sama nazwa określała. Ale to jest program oficjalny, a program realizowany, zwłaszcza przez profesorów Akademii niczym się nie różnił od programu Akademii. Oni realizowali, nie zawsze oficjalnie, swój własny program. Natomiast jeśli chodzi o młodzież, o studentów, to rozpiętość wieku była ogromna, byli tacy tuż po szkole powszechnej, po szóstej klasie, jak m.in. Szancenbach - ja byłem trochę starszy, pierwszą gimnazjalną skończyłem przed wojną; ale równocześnie grupa tych, którzy mieli już rozpoczęte studia np. Kraupe-Świdorska, Mikulski; Hoffmann miał Uniwersytet zaczęty. Ta rozpiętość wiekowa, przygotowania intelektualnego, rozwoju była kolosalna, do tego stopnia, że od tych starszych studentów - jak chociażby Brzozowski - myśmy wiele korzystali, na równi jak z rad profesorskich. Uczyliśmy się we własnym środowisku studenckim, jedni od drugich²².

Janina Kraupe-Świdorska również nawiązuje do faktu, że studenci w różnym wieku i z różnorodnym zapleczem intelektualnym i warsztatowym mogli uczyć się nie tylko od profesorów, ale i od siebie wzajemnie:

W Kunstgewerbeschule była pracownia malarska – niby piąty rok tej szkoły zawodowej - i Fryderyk Pautsch miał tam niedobitki tych, którzy nie poszli na wojnę. Było nas wówczas około dwudziestu osób. Czasem wpadał Jurek Kujawski, uczeń pierwszego roku, i

²¹ Tamże, s. 123-127.

²² *Życie na niby, malowanie na serio. W Kunstgewerbeschule i w wolnym Krakowie (1940-1943 i 1945-1949). Rozmowa z prof. Franciszkiem Bunschem przeprowadzona przez Pawła Taranczewskiego 14 stycznia 2005 r., „Wiadomości ASP”, nr 50, czerwiec 2010, s. 10.*

gwałtownie wymyślał na wpływy impresjonizmu, które i nas według niego zatrzymały, bo sam propagował wtedy twórczość Picassa. Spotykaliśmy się również z młodszym od nas Jerzym Nowosielskim, który bardzo wcześniej określił swoje osobiste problemy malarskie. Z Kazimierzem Mikulskim i Tadeuszem Brzozowskim stanowiliśmy trójkę studentów niezbyt lubianych przez naszego profesora. [Pautsch – S.G.] uczył właściwie niewiele. Chciał jak gdyby wykreować mistrzów z ogromną łatwością realizacji i z temperamentem²³.

Takie wzajemne wpływy i wspólna nauka od siebie nawzajem bez wątpienia sprzyjała tworzeniu się małych, nieformalnych grup, ale z czasem również programowych, istotnych dla środowiska krakowskiego - i nie tylko - grup artystycznych, jak chociażby nawiązująca do przedwojennej Grupy Krakowskiej – powojenna II Grupa Krakowska.

Kunstgewerbeschule została zamknięta w 1943 roku wraz z klęskami Niemców na wschodzie. Być może było to związane z kosztami, jakich wymagało ciągłe udoskonalanie działalności szkoły oraz Warsztatów Krakowskich, a Rzesza w tym czasie potrzebowała funduszy na działania wojskowe. Co więcej brakowało ludzi na froncie, przypomniano sobie więc o wszystkich niemieckich nauczycielach szkoły, których odesłano na front wschodni. Z pewnością Niemcy rozumieli także, że jeśli przegrają wojnę na nic zdadzą się im wykształceni rzemieślnicy, nie będą już oni bowiem pracować dla Rzeszy. Po likwidacji Kunstgewerbeschule w budynkach dawnej ASP działała niemiecka szkoła handlowa oraz biura dyrekcji kolejowej i Inspektorat Szkolny²⁴. Bez wątpienia jednak szkoła ta odegrała niezwykle istotną rolę w ciągłości kształcenia artystycznego wielu wybitnych artystów. Na Wydziale Malarstwa Dekoracyjnego w latach 1940-1943 studiowali m.in.: Tadeusz Brzozowski, Ali (Alojzy) Bunsch, Andrzej Cybulski, Zofia Gutkowska, Ewa Jurkiewicz, Ewa Kierska, Janina Kraupe, Jerzy Kujawski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Jerzy Skarżyński, Jan Szancenbach, Izabela Wicińska. Na zajęcia przychodzili także: Mieczysław Porębski, Marek Rostworowski, Jerzy Wojciech Has, a także Tadeusz Kantor²⁵.

1.3. Życie kulturalne w okupowanym Krakowie.

Istnienie Kunstgewerbeschule - biorąc pod uwagę stosunek Niemców do polskiej kultury - było niewątpliwie fenomenem na skalę krajową. Trzeba pamiętać, że od 1939

²³ P. Taranczewski, *175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w: 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki...*, s. 46-47.

²⁴ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 128-129.

²⁵ Tamże, s. 129.

roku zamykane były praktycznie wszystkie szkoły wyższe, tym bardziej artystyczne. Rzesza nie chciała pozwolić na rozwój kultury narodowej i kształcenie przyszłej niezależnej, samodzielnie myślącej klasy inteligencji polskiej. Wystarczy przypomnieć o aresztowaniu profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Górniczej z 6 listopada 1939 roku, które zapoczątkowało niszczenie polskiego zaplecza kulturalno-intelektualnego. Już w 1940 roku zostały ustalone zasady nowej polityki kulturalnej, które miały za zadanie wspieranie lekkich, pozbawionych głębszej wymowy gatunków sztuki takich jak: operetki, rewie, kabarety, występy cyrkowe czy iluzjonistyczne, a w literaturze promowanie romansów i kryminałów. Propagowano również malowanie portretów, martwych natur, pejzaży czy scen rodzajowych²⁶. Widać więc wyraźnie, że oferta kulturalna, jaką zaproponowali okupanci miała być jedynie prostą rozrywką, mającą na celu odwrócenie uwagi od prawdziwych planów III Rzeszy. 8 marca 1940 roku generalny gubernator zarządził likwidację polskich instytucji związanych z kulturą wysoką, 21 sierpnia władze wprowadziły zakaz wszelkich publicznych i prywatnych imprez tanecznych, a 31 marca rok później zakazały urządzania w lokalach i na ulicach przedstawień śpiewaczych, muzycznych i teatralnych. Kolejne miesiące przyniosły wymóg uzyskania pozwolenia na wykonywanie jakiegokolwiek zawodu artystycznego²⁷. Każdy artysta musiał zdobyć koncesję na tworzenie, a więc musiał wpisać się w obowiązującą politykę kulturalną. Zadaniem priorytetowym było także likwidowanie organizacji, stowarzyszeń etc., zwłaszcza związków zawodowych plastyków. Ogromną stratą dla twórców była likwidacja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a więc utracenie miejsca dla swoich wystaw – Pałacu Sztuki, a tym samym możliwości zarobkowania na sprzedaży swoich prac. W tej sytuacji pomoc pojawiła się ze strony Rady Głównej Opiekuńczej, która została powołana przez okupanta w 1940 roku i była stale kontrolowana przez Niemców. Część środków Rada przeznaczała na pomoc materialną właśnie dla artystów plastyków. Jednak artyści najchętniej korzystali z wzajemnej pomocy. Miejscem, w którym mogli się spotkać była krakowska Kawiarnia Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3. Kawiarnia była także stołówką. Najbiedniejsi mogli tam zjeść bezpłatne posiłki, ale było to przede wszystkim miejsce spotkań i dyskusji. Inicjatywa wypłynęła od Hanny Rudzkiej-Cybis oraz Bronisławy Orkanowej-

²⁶ *Działalność władz okupacyjnych na terytorium Rzeczypospolitej. 1 IX 1939-1 XI 1940*, oprac. Janusz Gmitruk, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 1999, s. 142.

²⁷ A. Chwalba, *Okupacyjny Kraków w latach 1939-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 317-323.

Smreczyńskiej. Kawiarnia powstała w lutym 1940 roku i wielu artystów zostało w niej zatrudnionych jako obsługa. Na przykład w dziale gospodarczym pracowała Hanna Rudzka-Cybis czy Zofia Szyszko-Bohusz. Bufet obsługiwała m.in. Jadwiga Hoffmann a kasę pomocniczą dla kelnerów - Ludwik Puget. W szatni pracowała Maria Jarema. Wszyscy pracownicy otrzymywali jednakowe wynagrodzenie i mogli bezpłatnie korzystać z posiłków serwowanych w trakcie swojej pracy. W kawiarni miały też miejsce koncerty, przedstawienia teatralne, recitale. Niestety już w 1942 roku w kawiarni przeprowadzono „łapankę” aresztując i wywożąc około dwustu osób, co spowodowało, że artyści przestali tu przychodzić i 15 października 1942 roku lokal został zamknięty²⁸.

Artyści pozbawieni podczas okupacji możliwości uczenia się warsztatu na poziomie elementarnym sami organizowali tajne kursy przygotowawcze. Prywatnych lekcji udzielali m.in. Maria Niedzielska, Józef Unierzyski, Karol Homolacs, Roman Bratkowski, Witold Chomicz, Jan Krzyczkowski czy Zdzisław Przebindowski²⁹. W wyniku licznych represji ciągłość rozwojowa krakowskich – i nie tylko – artystów została przerwana. Wielu młodych plastyków nie miało szansy zaistnieć w środowisku artystycznym Krakowa ze względu na niszczącą politykę kulturalną Niemiec. Jedynym miejscem, które choć w małym stopniu to umożliwiała była właśnie Kunstgewerbeschule. Po jej zamknięciu nie pozostawało nic innego, niż doksztalcanie się we własnym gronie. Dawni uczniowie szkoły urządzali cykliczne spotkania m.in. w suterenie przy placu Biskupim tzw. melinie, w której Adam Hoffmann mieszkał, pracując we własnej kamienicy jako palacz. To tutaj Mieczysław Porębski wygłaszał wykłady z historii sztuki, podobnie Hoffmann. Artyści przynosili z trudem zdobyte zagraniczne manifesty i pisma artystyczne. Młodzi w szczególności interesowali się surrealizmem i kubizmem. Wpływy tego ostatniego są widoczne w twórczości Jerzego Kujawskiego, Jerzego Skarżyńskiego, ale także Janiny Kraupe-Świdorskiej, która tak wspomina tamten czas:

W okresie tym Jerzy Kujawski był już zwolennikiem wszystkich kubistycznych eksperymentów i również ekspresyjnych obrazów Picassa. Wczesne prace Skarżyńskiego również oscylowały wokół tych kierunków. Zwalczanie przez tych kolegów wpływu impresjonistów i postimpresjonizmu miało również swoje efekty w naszym podejściu do zagadnień malarskich. W 1942 roku malowałam już sama w pokoju, który wynajmowałam

²⁸ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 163-167.

²⁹ Tamże, s. 172.

na osiedlu Oficerskim. Ustawiałam martwe natury, które studiowałam jako układy geometryczne – przedmioty jeszcze istniały, ale poddane były swobodnej interpretacji. Plamy barwne były płasko ze sobą zestawione, tonacje bardzo poważne, kolor zawsze złamany, nigdy surowy. Również portrety z tego okresu miały ten sam charakter³⁰.

Janina Kraupe w roku 1943 sama malowała w manierze kubistycznej. W takim duchu powstały portret Ewy Siedleckiej i Mieczysława Porębskiego. Kazimierz Mikulski i Tadeusz Brzozowski w tym czasie inspirowali się także koloryzmem, ekspresjonizmem, surrealizmem i również kubizmem. Jerzy Nowosielski zaczynał już wtedy interesować się sztuką bizantyjską. W 1942 roku wyjechał do Lwowa, gdzie wstąpił do prawosławnego klasztoru, w którym studiował pisanie ikon. Sam mówił o swym zetknięciu ze sztuką ikon: „Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem z ikonami w lwowskim muzeum. Ustawiło mnie ono, jak to się mówi, na całe życie”³¹. Przed wyjazdem do Lwowa prace Nowosielskiego pozostawały pod widocznym wpływem koloryzmu, po jego powrocie zaczęły powoli dążyć ku formie, z której artysta znany jest najlepiej – stylistycznej analogii wobec tradycyjnego języka ikony.

Mimo zamknięcia szkoły przyjaźnie, które zostały w niej zawarte przetrwały. Franciszek Bunsch wspomina, że młodzi spotykali się cyklicznie w kilku miejscach i brali udział w różnorakich przedsięwzięciach.

W mieszkaniu Tadeusza Brzozowskiego odbyły się przedstawienia satyrycznej szopki noworocznej ze świetnymi tekstami i postaciami-kukielkami, które to przedstawienie nie mogło się już odbyć na terenie szkoły. W szopce znalazły się postacie profesorów, studentów i osób znanych w tym kręgu artystycznym. Do Tadeusza, najpierw w jego mieszkaniu, a po 45 roku do pracowni na Floriańskiej, chodziliśmy często do zasięgnięcia opinii o naszych własnych próbach artystycznych., o porady technologiczne i po prostu dla kontaktu z nim bezpośrednio. Spotykaliśmy się także u Andrzeja Cybulskiego. Podczas tych odwiedzin często rodzice zapraszali nas na herbatę (z suszonej marchwi) do wspólnego stołu, a ojciec Jędrka, Tadeusz Cybulski, przystojny i wytworny starszy pan o wspaniałych siwych włosach, wyjątkowo interesująco opowiadał o malarstwie, o swoim

³⁰ J. Kraupe w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 50.

³¹ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 9.

pobyć w Paryżu i tamtejszych muzeach. Udostępnił nam także tekst przez siebie przetłumaczonego „Picassa” Gertrudy Stein³².

Janina Kraupe dodaje, że młodzi już od 1940 roku organizowali regularne zebrania.

Szczególnie bliskie kontakty nawiązały się między Jerzym Nowosielskim, późniejszą jego żoną Zofią Gutkowską, Jerzym Kujawskim, Mieczysławem Porębskim, Ali Bunschem, Andrzejem Cybulskim, Jerzym Skarżyńskim i Adamem Hoffmannem, który był ważną osobą gromadzącą w stróżówce, tzw. melinie adeptów sztuki, żądnych poszerzenia swej wiedzy. Bywałam tam często i po kilkadziesiąt lat okazało się, że pozostała tam cała kolekcja naszych rysunków, gwaszy, akwarel – cenna dokumentacja możliwości twórczych okresu okupacji³³.

Wielu uczniów zamkniętej w 1943 roku Kunstgewerbeschule było także uczestnikami spotkań teatru Tadeusza Kantora, choć jednak większość poświęciła się sztukom plastycznym powołując do życia Grupę Młodych Plastyków. Jej członkowie koncentrowali się przede wszystkim na sztuce nowoczesnej, nawiązując tym samym do przedwojennej tradycji krakowskiej awangardy. Pierwsza wystawa Grupy została pokazana w mieszkaniu Ewy Siedleckiej przy ulicy Szewskiej w dniu 21 czerwca 1943 roku. W wystawie wzięli udział: Tadeusz Brzozowski, Andrzej Cybulski, Zofia Gutkowska, Tadeusz Kantor, Janina Kraupe, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski i Mieczysław Porębski. Dwa lata później tę samą wystawę pokazano w Związku Literatów Polskich, poszerzając ją jednak o późniejsze prace artystów oraz dołączając prace nowych: Alego Buscha, Adama Hoffmanna, Ewy Jurkiewicz oraz Zbigniewa Grochota³⁴. Zaś w 1948 roku odbyła się już chyba najlepiej znana i udokumentowana I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Kantor, który był prezesem komitetu organizacyjnego wystawy wspomina nadzieje i emocje związane z jej przygotowywaniem:

Ta wystawa praktycznie powstawała u mnie w domu, Mieczysław Porębski był komisarzem, ja przygotowywałam projekty. Z wystawą wiązaliśmy wyrwanie młodych i początkujących artystów z martwej atmosfery sztuki akademickiej i zgrupowanie ich w nowym froncie. W Krakowie zaczęliśmy rozmowy i spotkania z artystami dawnej Grupy Krakowskiej i innymi, młodszymi, a także spoza naszego kręgu. Jeżeli chodzi o inne ośrodki, to prowadziłem rozległą korespondencję z malarzami. W Warszawie byli m.in.

³² F. Bunsch, *Pogmatwane początki w : I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 44-45.

³³ J. Kraupe w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, s. 50.

³⁴ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 175.

Stażewski, Łunkiewiczowa, Włodarski, Bogusz, Dłubak, w Łodzi – Strzeмиński i Wegner, w Poznaniu – Alfred Lenica. W tych wszystkich pracach brała oczywiście udział Jaremińska, Porębski i inni. Chcieliśmy nadać tej wystawie jak największy prestiż artystyczny, zabiegaliśmy więc na przykład, żeby do jury wszedł Władysław Strzeмиński³⁵.

Scenariusz wystawy w Pałacu Sztuki przygotowali Kantor z Porębskim, kładąc nacisk na pokazanie publiczności związków sztuki nowoczesnej z rzeczywistością współczesną. W wystawie wzięło ostatecznie udział trzydziestu siedmiu artystów, w tym dwudziestu jeden z Krakowa, dziesięciu z Warszawy, trzech z Łodzi, dwóch z Poznania i jeden z Lublina. Pokazano około 120 obrazów, ale także rysunki, gwasze, pastele, fotografie, grafiki czy konstrukcje przestrzenne. W trakcie trwania wystawy puszczano przez głośniki muzykę współczesną oraz jazzową i recytowano poezję³⁶. Wystawa Sztuki Nowoczesnej z 1948 roku cieszyła się wielkim zainteresowaniem zarówno publiczności, jak i krytyki i stała się pierwszym krokiem do utworzenia kilkanaście lat później (w 1957 roku) II Grupy Krakowskiej. Tymczasem w trakcie okupacji zwyczajem stało się wystawianie prac w prywatnych mieszkaniach lub pracowniach i poddawanie swojej twórczości pod osąd przyjaciół. Oprócz domu Siedleckiej, prace pokazywano także choćby w Pugetówce – domu Pugetów przy ulicy Piłsudskiego 18, który wspomina Franciszek Bunsch:

Tu odbywały się gorące dyskusje, wymiany książek, omawianie i przygotowywanie przedstawień tajnego teatru Kantora, istniał zwyczaj, że jak ktoś namalował nowy obraz, przynosił go i pozostawiał na sztalugach przez kilka dni. W górnym pasie ścian kuchni malowano fryzy, przy czym malujący zeszkrobywał lub zamałowywał dzieło swojego poprzednika. Tam widziałem fryz Kantora, później malował Ali. Obrazy i fryzy stanowiły permanentną ekspozycję. Wśród stałych bywalców rolę przywódcy duchowego i artystycznego pełnił bezsprzecznie Kantor. Poza malarzami bywali tam literaci (m.in. Artur Maria Swinarski), aktorzy, ale i „ludzie z lasu”³⁷.

W czasie okupacji ważną rolę pełniły także teatry, w których plastycy mogli pełnić rolę scenografów, a czasem także aktorów. W latach wojennych w Krakowie działało kilka niezależnych teatrów m.in. od 1940 roku Krakowski Teatr Podziemny animowany przez Adama Mularczyka, a od 1941 roku Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka, ale

³⁵ M. Świca, *Wprowadzenie w: I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 8.

³⁶ Tamże, s. 9.

³⁷ F. Bunsch, *Pogmatwane początki w: I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998, s. 45.

bez wątpienia najważniejszą rolę odegrał Teatr Niezależny Tadeusza Kantora działający w latach 1942-1944. Podstawowy skład aktorski grupy tworzyli byli uczniowie Kunstgewerbeschule: Tadeusz Brzozowski, Alojzy Bunsch, Andrzej Cybulski, Janina Kraupe, Mieczysław Porębski, Marta Stebnicka, Marcin Wenzel oraz Zbigniew Grochot, który później tragicznie zginął w obozie w Gross-Rosen. Oprócz malarzy do zespołu należeli także literaci, muzycy, publicyści: Franciszek Puget, Ewa Siedlecka-Kotula, Jerzy Turowicz, Krystyna Zwolińska i wielu innych³⁸. Zespół przygotował spektakle na podstawie *Balladyny* Juliusza Słowackiego (1943) oraz *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego (1944), które stały się jednymi z najważniejszych, jeśli nie najważniejszymi, wydarzeniami tamtego czasu. Kantor proponował zupełnie inne odczytanie i pokazanie dramatów. W *Balladynie*, jak sam pisał:

Sferę legendy i mitologii (Nimfa Goplana i dwa Elfy) w opisie autora i w tradycyjnym teatrze pokazywano w naiwnej, banalnej, sentymentalnej manierze operowej (dodajmy nietykalnej). W mojej inscenizacji Nimfa jest abstrakcyjną f o r m ą - f a n t o m e m: Elfy dwuczęściowymi ruchomymi kołami, grawitującymi wokół macierzystej formy. Jest to sfera abstrakcji, pojęć nadrzędnych, wolnej wyobraźni, o rozległej rozpiętości niuansów od tragedii do burleski. F o r m a - f a n t o m jest jądrem całego układu. Jej prawa abstrakcyjne przenoszą się (w różnym stopniu) na inne formy i stanowią podstawę formalną układu tworzącego się na biegunie przeciwnym do realności w i d o w n i: układu i l u z j i³⁹.

Zaś o *Powrocie Odysa* mówi:

Odys musi powrócić NAPRAWDĘ. Byłoby nieuczciwością stwarzać w tym celu jakąś obłudną iluzję Itaki. Wszystko wokół niego musi być wielkie, wszystko musi być powiedziane poważnie, bez osłonek. Byłoby czymś małodusznym sporządzać dla wielkiej Odysowej tragedii kolumny papierowe i morze ze szmat. Chcę aktorów umieścić na prostych pakach, drabinach czy krzesłach - odebrać im w odpowiednich momentach kostiumy - zrezygnować z wartości estetycznych - wprowadzić p r z y p a d k o w o ś ć, a nawet b e z ł a d - aby powrót stał się jak najbardziej konkretny. Odys powraca na s c e n ę i na scenie z mozołem stwarza sobie iluzję Itaki. Musi się raz w końcu zerwać w teatrze z estetyzowaniem. Teatr jest terenem, gdzie prawa sztuki ścierają się z przypadkowością życia i z tego wynikają najsilniejsze konflikty⁴⁰.

³⁸ J. Chrobak, *Aktorzy Teatru Podziemnego Tadeusza Kantora w: Kunstgewerbeschule 1939-1943 i podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, wyd. Cricoteka, Kraków 2009, s. 33.

³⁹ T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938 - 1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, wyd. Cricoteka, Kraków 2000, s. 71.

⁴⁰ Tamże, s. 73-74.

Środowisko okupacyjnej Kunstgewerbeschule czuło się dobrze w stylistyce zaproponowanej przez Kantora, który był podobnie jak oni malarzem, a także poszukiwał nowych form wyrazu odwołując się do tego, co dla wszystkich artystów było wtedy ważne – do nowości, łamania schematów i nowych eksperymentów w sztuce.

Mimo iż wojna była dla plastyków niezwykle trudna do przetrwania, starali się przeżyć w trudnych warunkach podejmując się różnorodnych zajęć, choćby w niewielkim tylko stopniu związanych ze sztuką. Byli więc malarzami pokojowymi, rysownikami w najróżniejszych placówkach przejętych przez okupanta, szyli, haftowali, wykonywali drzeworyty czy przedmioty z zakresu sztuki użytkowej. Niektórym udawało się czasem namalować na zamówienie portrety czy pejzaże. Jednak właściwie wszyscy starali się wciąż malować, choćby tylko dla siebie. Co prawda były w czasie wojny poważne problemy z zakupem materiałów malarskich, ale działał sklep Aleksandrowicza przy ulicy Basztowej w Krakowie, który przed wojną współpracował z ASP. Tam udawali się ci, których stać było za zakup płótna czy farb. Najchętniej malowano akty modelek w pracowni, ale też martwe natury. Byli także i tacy, którzy chcieli dokumentować wojenną rzeczywistość. Należał do nich na przykład Eugeniusz Waniek i jego obrazy *Bombardowanie w 1939 roku*, *W schronie 1943* a także obrazy Juliusza Studnickiego – *Uciekinierzy*, *Wysiedleni I-II*⁴¹. Generalnie można jednak powiedzieć, że sztuka, która wówczas powstawała stanowiła często kontynuację tego, co wypracowano przed wojną. W tym czasie wciąż działało przecież także najstarsze pokolenie artystów urodzonych jeszcze w wieku XIX: Teodor Axentowicz, Olga Boznańska, Tytus Czyżewski, Stanisław Fabijański, Władysław Jaroński, Stanisław Kamocki, Wojciech Kossak, Konstanty Laszczka, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Fryderyk Pautsch, Wojciech Weiss. Tworzyli oni zarówno w duchu realizmu, historyzmu, jak i impresjonizmu, secesji, symbolizmu czy też koloryzmu. Tak różne formalnie prace nie były jednak czymś wyjątkowym ani w dorobku tych artystów ani też dla wojennej rzeczywistości plastycznej. Do swojej śmierci w 1942 roku tworzył Wojciech Kossak w duchu tradycji malarstwa batalistycznego; Wojciech Weiss malował widoki Barbakanu czy Bramy Floriańskiej; Józef Mehoffer trzymał się młodopolskiego stylu wykonując witraże do kościołów; Konstanty Laszczka kontynuował cykl *Zwierząt fantastycznych* w duchu impresyjnym; Stanisław Kamocki wciąż malował pejzaże – realistyczne widoki Krakowa z widocznymi inspiracjami koloryzmem. Dla przedwojennych kolorystów okres wojny

⁴¹ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 208-213.

właściwie niczego nie zmienił. Eugeniusz Eibisch, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, Wacław Taranczewski, Zbigniew Pronaszko czy Tytus Czyżewski wciąż aktywnie tworzyli nie oddalając się od wcześniej obranej drogi. Jan Cybis, lider kapistów, rozwijał swoje doświadczenia z kolorem, podobnie Hanna Rudzka-Cybis. Wyjątkowo aktywny był Zbigniew Pronaszko rozwijając swój własny typ koloryzmu oparty na mocnych kontrastach barwnych. Tytus Czyżewski pod wpływem kapistów zrezygnował z formizmu na rzecz eksperymentu z kolorem, który był u niego migotliwy i opalizujący. Wacław Taranczewski kontynuował praktykę jednowarstwowych płaskich plam z zastosowaniem złamanych kolorów. W kierunku koloryzmu zwróciła się w okresie wojny także Maria Jarema. Malowała dużo kompozycji kwiatowych, rezygnując praktycznie w ogóle z rzeźby⁴². Widać więc wyraźnie na tych kilku przykładach, że twórczość artystów w okresie wojny były raczej kontynuacją ich wcześniejszych poszukiwań.

1.4. Przedwojenne żydowskie środowisko artystyczne.

Wiedząc, że Ewa Kierska była Żydówką (choć po pierwsze mocno zasymilowaną, po drugie - nie wyrastała w tradycji judaistycznej) należy wziąć pod uwagę, że ta część jej tożsamości musiała mieć wpływ na twórczość, o czym będzie mowa w kolejnych rozdziałach. Niemniej trudno jednak mówić, aby Kierska była częścią jakiegokolwiek przedwojennej żydowskiej grupy artystycznej.

Po raz pierwszy w murach krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych studenci żydowscy pojawili się w latach 1880-1890 i było ich zaledwie dwudziestu, ale już w dwudziestoleciu międzywojennym liczba ta wzrosła do blisko siedemdziesięciu. Duża część po uzyskaniu dyplomu wyjeżdżała, ale byli też i tacy, którzy zostali m.in. Sasza Blonder, Samuel Cygler, Leopold Gottlieb, Artur Nacht-Samborski czy Jonasz Stern, by wymienić najlepiej znane nazwiska. Artyści tworzyli swoje stowarzyszenia jak na przykład: Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych czy Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy (ŻŻAMiR). Pierwsze stawiało sobie zadanie krzewienia sztuki wśród żydowskiego społeczeństwa, ale istniało zaledwie kilka miesięcy. Jednak jeszcze w tym samym roku 1931 jego miejsce zajęło ŻŻAMiR. Cele były podobne: organizacja wykładów i wystaw, krzewienie sztuki wśród żydowskiego społeczeństwa, ale także opieka nad młodszą generacją artystów oraz wzajemna pomoc⁴³. Ich sztuka, zwykle realistyczna z tendencją do stosowania symbolicznych odniesień,

⁴² Tamże, s. 217-231.

⁴³ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 345-346, 355.

nawiażywała do historii i tradycji narodu, pokazywała codzienne życie diaspory, ale także pogromy i antysemityzm. Było to związane z upowszechniającą się już pod koniec XIX i na początku wieku XX ideologią syjonistyczną, która głosiła konieczność odrodzenia się najpierw żydowskiej kultury, a następnie państwa. Młodsza, powojenna generacja artystów żydowskich raczej tylko studiowała w Krakowie, a mieszkała przede wszystkim w Łodzi i Warszawie. W Łodzi w 1919 roku, miłośnicy niezależnej, nowoczesnej sztuki żydowskiej założyli z pewnością najlepiej znane zgrupowanie Jung Idysz. Twórcy Ci chcieli odrodzenia sztuki żydowskiej poprzez połączenie tradycji z indywidualnym przeżyciem. Czerpali z legend chasydzkich, by nadać swoim dziełom rys odrębności, ale sięgali także do wielu różnych inspiracji – symbolizmu, ekspresjonizmu, futuryzmu, malarstwa Marca Chagalla, sztuki naiwnej czy nawet wschodniej i afrykańskiej. Było to powodowane z pewnością szerokimi kontaktami międzynarodowymi – artystami z Berlina, Paryża, Moskwy czy Nowego Jorku. Dzięki tak szerokiemu spojrzeniu na sztukę grupa Jung Idysz mogła zaproponować własną, żydowską odmianę ekspresjonizmu i choć istniała bardzo krótko, bo zaledwie dwa lata, to po dziś dzień uważana jest za jedno z najciekawszych zjawisk w sztuce żydowskiej - i nie tylko - dwudziestolecia międzywojennego⁴⁴. W tym czasie w Krakowie nie istniało tak spójne środowisko żydowskie, mimo że w 1904 roku Samuel Hirszenberg podjął próbę stworzenia takowego. Artyści, którzy kończyli krakowską ASP wyjeżdżali do Warszawy, Łodzi, ale znaczna część także do Paryża. Tam, w kręgu École de Paris studiowali m.in. Leopold Gottlieb, Roman Kramsztyk, Artur Kolnik, Efraim Mandelbaum, Zygmunt Menkes i Dawid Seifert⁴⁵. Jednak sytuacja ta zmieniła się w dwudziestoleciu międzywojennym. Do grona krakowskich kapistów należał Artur Nacht-Samborski i Dorota Berlinerblau-Seydenmannowa. W grupie „Jednoróg” działał Szymon Müller i Samuel Finkelstein, a w „Zworniku” Samuel Cygler, Henryk Gotlib, Zygmunt Menkes, Norbert Nadel, Emil Schinagel i Jadwiga Sperling. Zaś w Grupie Krakowskiej, która powstała w 1933 roku, połowa jej członków zrekrutowała się wśród artystów żydowskich. Byli to wspomniani wcześniej: Sasza Blonder, Berta Grünberg, Szymon Piasecki, Mojżesz Schwanenfeld i Jonasz Stern. Z grupą sympatyzowała także Erna Rosenstein⁴⁶. W twórczości artystów żydowskich można więc wyróżnić dwa zjawiska. Do drugiej połowy lat dwudziestych

⁴⁴ Tamże, s. 348-349.

⁴⁵ A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s. passim.

⁴⁶ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 351-353.

był to program sztuki narodowej, ale później zastąpiła go tendencja tworzenia sztuki bardziej ekspresyjnej, nawiązującej do wszechobecnych nurtów sztuki nowoczesnej. W 1939 roku, w takiej kondycji artystycznej, twórców żydowskich zastał wybuch wojny, a wraz z nim akcje likwidacyjne nie tylko instytucji i stowarzyszeń żydowskich, ale chęć pozbycia się Żydów w ogóle. Ich sztuka, jak i cała kultura była programowo niszczone, uznano ją bowiem za zdegenerowaną. Żydowski artyści nie uniknęli losu, jaki stał się udziałem całego narodu. W Krakowie, na Podgórzu powstało Getto Żydowskie a w Płaszowie obóz, w którym obok więźniów polskich umieszczano także żydowskich mieszkańców miasta. Do getta trafili plastycy tacy jak: Szymon Müller, Abraham Neuman, Henryk Teichler, Abba Fenichel, Józef Bau, a także architekci: Izydor Goldberg, Henryk Jakubowicz, Diana Reiter, Samuel Springer. W getcie przebywali także jako dzieci Roman Polański, Roma Ligocka i uczeń Hoffmanna – Ryszard Horowitz⁴⁷. Jeżeli udało im się przeżyć w getcie, najczęściej byli przenoszeni do obozu w Płaszowie lub Auschwitz. W czasie drugiej wojny krakowskie środowisko żydowskie właściwie przestało istnieć. Artyści w większości nie przetrwali wojny. Już w 1940 roku wedle rozporządzenia starosty Krakowa Otto Wächtera Żydzi musieli opuścić Kraków. W getcie lwowskim zginął malarz Jakub Glasner, a także Emil Schinagel; w getcie tarnowskim zabito Antoniego Soldingera, ucznia Axentowicza; w getcie przemyskim zamordowano Mojżesza Schwanenfelda, członka Grupy Krakowskiej; a w trakcie akcji likwidacyjnej w Nowym Sączu zginęła malarka Dorota Berlinerblau-Seydenmannowa. W czasie wojny zginęła także żona Adama Ważyka – Gizela⁴⁸. W 1942 roku od strzału w głowę zginął Bruno Schulz. Istnieją dwie wersje jego zabójstwa. Pisarz mógł iść do Judenratu po chleb na drogę, bowiem miał uciekać z getta do Warszawy i wszedł w sam środek tzw. „dzikiej akcji” gestapowców strzelających do Żydów na ulicy w odwecie za postrzelenie jednego z Niemców. Według innej wersji stał jedynie na ulicy i został zastrzelony celowo dwoma strzałami w tył głowy. Zabójcą miał być oficer niemiecki Karl Günther, któremu „opiekun” Schulza - Feliks Landau - zastrzelił wcześniej protegowanego. Miałby to być więc akt zemsty⁴⁹. Nielicznym udało się przeżyć okupację i wojnę. Sasza Blonder wraz z Gretą Grünberg przetrwali w Paryżu, choć w wyniku nieszczęśliwego wypadku André Blondel (we Francji zmienił nazwisko) zginął w 1949 roku. Henryk Gotlib w 1938 roku wyjechał do Anglii i to tam kontynuował karierę, choć

⁴⁷ Tamże, s. 363.

⁴⁸ Tamże, s. 383-387.

⁴⁹ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001, s. 23.

utrzymywał kontakty z Krakowem. Przed wojną części żydowskich artystów udało się wyjechać także na wschód, do Związku Sowieckiego. Byli wśród nich m.in. Leopold Bachner, Abba Fenichel, Szymon Piasecki, Norbert Strasberg, Artur Nacht-Samborski, Jonasz Stern czy Erna Rosenstein⁵⁰. Jak widać, niewielu żydowskich artystów przeżyło wojnę, inni pozostali poza granicami kraju, tylko kilka osób powróciło do Krakowa po wojnie.

Twórczość artystów żydowskich miała jednak istotny wpływ również na sztukę ówczesnego Krakowa, choć bardzo często artyści ci wpisywali się swoją twórczością w dominujące wówczas nurty malarskie. Jednak klika nazwisk, chociażby wspomnianych członków Grupy Krakowskiej, jest istotnych dla rozwoju sztuki w mieście królów i nie sposób ich pominąć. Jest to zaledwie próba zaznaczenia obecności artystów żydowskich w Krakowie i Polsce, bowiem na ten temat powstały już obszerne opracowania. Jednak warto mieć to na uwadze, pamiętając o żydowskich korzeniach Ewy Kierskiej.

1.5. Kraków powojenny.

W 1945 roku nadszedł wreszcie koniec okupacji, a Kraków został wyzwolony. Na przełomie marca i kwietnia tego roku na drzwiach budynku ASP przez Rektora Eugeniusza Eibischa zostało wywieszone ogłoszenie o rozpoczęciu działalności Akademii i prośba o pomoc w wysprzątaniu szkoły, która była przecież w ostatnim czasie zamieniona na koszary. Po gruntownych porządkach powróciły wywiezione poza ASP rzeźby (te, które ocalały), Szancebach i Kamykowski przygotowali szyby, aby oszklić budynek, uczniowie przynieśli niezbędne sprzęty ze swoich mieszkań i domów. Dawni studenci szkoły okupacyjnej mogli wybrać do dalszej nauki Akademię Sztuk Plastycznych albo Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Powrócili dawni profesorowie, także niektórzy studenci, choć przybyło wielu nowych, którzy dopiero rozpoczynali swoją naukę. W poszczególnych pracowniach tworzyły się mniejsze i większe zespoły, skupione wokół konkretnego profesora, jak i z powodu wzajemnych przyjaźni okupacyjnych. Oczywiście pewne pracownie wyróżniały się na tle innych. Było tak bez wątplenia z tą skupioną wokół Eibischa, do której należeli m.in. Janina Kraupe, Ewa Kierska, Zofia Gutkowska, Adam Hoffmann, Jerzy Nowosielski, Ali Bunsch i Franciszek Bunsch, Dante Elsner, Andrzej Cybulski, Jan Szancebach oraz pracownia Cybisowej na czele z Wróblewskim, Wajdą, Góreckim czy Kochanowskim. Widać więc wyraźnie duże

⁵⁰ M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945...*, s. 388-395.

zróżnicowanie zarówno doświadczenia, jak i późniejszych postaw artystycznych. Powoduje to, że na ASP powstaje „Grupa Samokształceniowa”, której trzon tworzą: Wróblewski, Wajda, Strumiłło, Nałęcki i Gruchalska, a na przełomie roku 1946 i 47 do Krakowa przyjeżdżają uczniowie Strzemińskiego, przywożąc ze sobą *Teorię widzenia*, która wpłynie na fascynację niektórych kubizmem.

Po wyzwoleniu Krakowa spod okupacji niemieckiej w sztuce krakowskich artystów pojawiły się tematy związane z niedawnym wyzwoleniem miasta. Do takich prac należą m.in. dzieła Jerzego Kossaka *Pospieszny odwrót armii hitlerowskiej z ziemi krakowskiej w styczniu 1945 roku* czy obraz Mieczysława Wątorskiego *Uwolnienie Krakowa*. Franciszek Bunsch tak wspomina czas, jaki nastąpił po wyzwoleniu:

Nadszedł wreszcie koniec okupacji. Kraków zasypany śniegiem, Wisła skuta grubym lodem. Miasto po kilkudniowych walkach (różne w poszczególnych dzielnicach) zostało wyzwolone. Mimo dzisiejszej nieraz kontrowersyjnej oceny tego faktu, określenie „wyzwolone” wydaje mi się najbardziej adekwatne do ówczesnej sytuacji i odczuć ludzkich. Kończyło się życie w ciągłym zagrożeniu, sama nawet obecność znienawidzonych mundurów, kojarzonych z terrorem, aresztowaniami, śmiercią. Jawiła się jakaś nadzieja względnej normalności; po straconych latach – powrotu do zniszczenia własnych zamiarów życiowych, w tym nauki, studiów, otwartego życia kulturalnego. Pamiętam, jakim przeżyciem był np. pierwszy koncert w Sali obecnego Teatru Starego. (...) Z ciekawszych wydarzeń wspomnieć należy zorganizowanie balu karnawałowego (dochodowego) w restauracji na rogu Podwala i Krupniczej (dzisiaj dom towarowy) w 1948 roku. (Podobny bal był zorganizowany w Zakopanem w restauracji Morskie Oko w lecie 1946 r.)⁵¹.

Tak rysowała się atmosfera powojennego Krakowa. I choć miasto nie poniosło takich strat jak na przykład Warszawa (którą niemal unicestwiono) czy inne rejony Polski, to niewątpliwie również ucierpiało, szczególnie pod względem artystycznym. Duża część twórców wojny nie przeżyła, część pozostała poza granicami Polski, niektórzy wrócili z nieprzepracowaną traumą wojenną albo też nie mieli dokąd wracać, bo ich mieszkania zostały już zajęte przez nowych lokatorów. Artyści cierpieli na brak materiałów plastycznych albo mieli dostęp do takich o słabej jakości. Nowe władze komunistyczne początkowo deklarowały neutralność względem sztuki, ale najłatwiej było im zaakceptować przedwojennych kolorystów ze względu na ich najmniejsze oddalenie od

⁵¹ F. Bunsch, *Pogmatwane początki w: I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, s. 46, 49.

realizmu. Krakowscy koloryści przygotowali projekt statutu i program I Walnego Zjazdu Delegatów ZZPAP, który odbył się w Krakowie w 1945 roku. Podczas tego spotkania istniejące wcześniej związki skupiły się w nowym Związku Polskich Artystów Plastyków. 1945 rok był też rokiem ważnych wystaw rozliczających okupację i wojnę. Pierwszą z nich była wystawa *Polonia* pokazywana najpierw w Lublinie, później w Krakowie oraz *Wystawa prac 24 plastyków krakowskich zamordowanych przez okupanta*⁵². Inną drogę stanowiła ucieczka w surrealizm lub groteskę. W drugiej połowie lat czterdziestych, u późniejszej II Grupy Krakowskiej (skupionej wokół Kantora, Jaremy i Sterna) wojna przyjęła formy nierzeczywiste, bardziej ogólne, odwołujące się do rozpadu, deformacji. Artyści, którzy przeżyli obozy często szkicowali wcześniej obozową rzeczywistość, którą przekuwali teraz na obrazy. Twórcy Żydowscy powrócili do motywu Żyda-tulacza, skazanego na wieczną wędrówkę. Częstym motywem malarskim były także portrety, zwłaszcza tych, którzy wojny nie przeżyli, bliskich, którzy zginęli.

Krakowskie środowisko artystyczne odegrało ważną rolę zarówno angażując się w działalność podziemia niepodległościowego jak i bezpośrednią walkę z wrogiem. Jednak największy udział miało w pokazaniu i utrwaleniu wielostronnego, różnorodnego obrazu wojny i okupacji niemieckiej. Trudne warunki bytowe zachwiały życiem jednostek i życiem zbiorowym niejako wymuszając w pewien sposób specyficzną ewolucję sztuki w latach okupacyjnych. Twórczość krakowskich artystów musiała się dopasować do rzeczywistości zewnętrznej i zamknęła się w dość wąskim, określonym obszarze tematycznym, który był już dokładnie analizowany. Ta można by rzec, neutralna sztuka, była sposobem ucieczki przed groźną, smutną, szarą codziennością. Chyba najlepiej widać to u kolorystów, którzy pragnęli tworzyć sztukę mającą dawać radość oczom odbiorców. Artyści z warsztatem realistycznym byli mniej liczni, ale warsztat ich pozwalał na dokumentowanie historii, która działała się na ich oczach. Artyści-żołnierze podejmowali tradycję romantyczną, a ci działający w konspiracji wybierali satyrę, humor, żart. W czasie okupacji zamilkło przedwojenne środowisko awangardowe, ale jego miejsce już wkrótce mieli zająć młodzi uczący się warsztatu w Kunstgewerbeschule, w tym późniejsza II Grupa Krakowska oraz nieliczni artyści, którzy poszli odrębną, własną drogą, a do których należała Ewa Kierska. Po wyzwoleniu miasta, poznaniu i związaniu się z Adamem Hoffmannem artystka mogła oddać się swoim dwóm największym pasjom

⁵² M. Zientara, *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945*..., s. 429-431.

– zgłębianiu literatury, która miała przemożny wpływ na jej twórczość i dokładnemu, uważnemu malowaniu.

Dlaczego Ewa Kierska nie związała się z tworzoną na nowo II Grupą Krakowską? Dlaczego wybrała własną, odrębną i skromną drogę artystyczną? W czasie trzyletnich studiów w Kunstgewerbeschule i kolejnych pięciu na Wydziale Malarstwa ASP w latach 1945-1950, studiowała i przebywała ze wszystkimi tymi, którzy w latach pięćdziesiątych wystawiali swoje prace na wystawie nowoczesnych. Do końca życia utrzymywała bliskie relacje z Jerzym i Zofią Nowosielskimi, przyjaźniła się z Andrzejem Wróblewskim, o czym wspomina Jacek Waltoś, wieloletni przyjaciel Kierskiej i uczeń Adama Hoffmanna⁵³. Jednak ze wspomnień Waltosia wynika, że Kierska i Hoffmann zawsze wybierali własną drogę i dystansowali się od programów artystycznych zarówno awangardy jak i koloryzmu.

Po okupacji Hoffmannowie dalej byli na studiach, ale w dużym poczuciu dyskomfortu artystycznego, bowiem Akademia była wtedy opanowana przez kolorystów. Eibisch był Rektorem i pozwalniał tych starszych Profesorów – Weissa, chyba Kamockiego, a oni [Hoffmannowie – S.G.] byli z nimi związani, a generalnie cała kolorystyczna formacja to było to, czego Hoffmannowie nie lubili. Cała ta postawa, ludzie, typ sztuki, teoretyczne uzasadnienie. Drugie, czego nie lubili to awangarda. To była taka ambicjonalna szuka. Adam Hoffmann był przeciwnikiem ambicji w życiu w ogóle. Uważał, że to fałszywa przesłanka do postępowania. Pani Ewa w społecznym wymiarze miała podobne poglądy, ale była bardzo wymagająca. Adam Hoffmann był człowiekiem, który akceptował w całości innych i siebie. Taki jestem i się nie zmienię, natomiast pani Ewa była rygorystyczna i wymagała – od siebie i od innych⁵⁴.

Uzasadnienie osobności Kierskiej wydawałoby się więc bardzo proste, jednak na jej indywidualną postawę artystyczną złożyło się o wiele więcej czynników, zdarzeń i faktów z jej życia. Gdyby sens bycia i określania się artystą mierzyć sukcesem komercyjnym i liczbą wystaw, Ewa Kierska z pewnością nie znalazłaby się w tym gronie. W czasie swojego kilkudziesięcioletniego życia miała zaledwie kilkanaście wystaw indywidualnych, a jako malarka unikała rozgłosu i „bywania w towarzystwie”. Jednak, kiedy pojmujemy artystę jako człowieka refleksji próbującego nadać emocjom i myślom

⁵³ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki. Waltoś wspomina: „Wróblewski był bardzo zaprzyjaźniony z Hoffmannami, to była bardzo osobista relacja do samego końca. Andrzej Wróblewski przychodził do Kierskiej, żeby porozmawiać, pożyczał książki”.

⁵⁴ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

klarowną, ale nie narzucającą się odbiorcy formę, to z pewnością Kierska była artystką wielkiego formatu.

Rozdział 2

Logos i mythos - dwie połowy jednego języka.

2.1. Intertekstualność.

W swojej książce *Powrót Realnego* Hal Foster przygląda się współczesnej sztuce (książka została wydana w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku), jej interpretacji i ocenie. Proponuje, by rozpatrywać dzieła sztuki na dwóch poziomach – ich osadzenia w kontekście historii sztuki i kultury oraz drugim, nazywanym przez niego horyzontalnym, który ma pokazać związek dzieła ze współczesnością. Interpretacja dzieła ma być więc zarazem historyczna i krytyczna⁵⁵. Winna ona więc podejmować zarówno odszyfrowywanie najróżniejszych historycznych i kulturowych zależności, jak i odszukiwać dyskurs, jaki dzieło prowadzi z pewnym tu i teraz.

Blisko pięćdziesiąt lat temu, w roku 1969, Julia Kristeva w swojej książce *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*⁵⁶ posłużyła się pojęciem intertekstualności, które miało być „skrzyżowaniem wielu tekstualnych powierzchni”, pewną niepisaną umową między autorem i czytelnikiem, którzy komunikują się między sobą w zrozumiałym dla nich obojga kontekście, a jednocześnie ich komunikat zawiera w sobie istnienie uprzednich tekstów. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju nieskończonego procesu interpretacji, wciąż ulegającego przekształceniom czy - jak nazwał to Gérard Genette - *palimpsestem*, który cechuje dwoistość przedmiotu, który „ze względu na relacje tekstualne można by porównać do starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wyziera inny, którego ów późniejszy tekst nie przysłonił całkowicie, pozwalając mu miejscami prześwitywać”⁵⁷. Ów tekst rozumiemy szeroko jako tekst kultury w ogóle, a więc zarówno dzieło literackie, jak i malarskie, rzeźbiarskie, architektoniczne, muzyczne etc. Za Ryszardem Nyczem przyjmuję szerokie rozumienie pojęcia intertekstualności jako „kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architekstów” przez uczestników procesu

⁵⁵ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2012.

⁵⁶ J. Kristeva, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁵⁷ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Tom IV, część 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 363.

komunikacyjnego”⁵⁸. Współczesne badania – „m.in. metahistoryczne, semiotyczne, dekonstrukcjonistyczne, studia z zakresu lingwistyki tekstu” – jak pisze Nycz wykazały, że intertekstualność nie jest własnością wyłącznie literatury, ale także innego typu wypowiedzi, w tym języka plastyki⁵⁹.

Można powiedzieć, że intertekstualność jest zarówno określeniem sfery niezbywalnej mediatyzacji między ogółem intratekstualnych własności i relacji a polem ekstratekstualnych odniesień i uwarunkowań w społecznej, historycznej, kulturowej rzeczywistości, jak również nazwą języka-pośrednika, przekładającego przeciwstawne aparatury terminologiczno-metodologiczne na (wspólną dla nich) aparaturę intertekstualną. Pozwala ona na uchwycenie i zanalizowanie mechanizmów decydującym tyleż o wzajemnym związku, co o odrębności obu dziedzin⁶⁰.

W nieco innym rozumieniu - choć niewykluczającym się z poprzednim – można powiedzieć, że intertekstualność tak postrzegana to nie tyle relacja między dziełem a wcześniejszymi tekstami, ale uczestniczenie dzieła wraz z jego najróżniejszymi kodami w przestrzeni interpretacji. Jak chciałaby Kristeva, to tekst, który wchłonął i przekształcił inne teksty, rozumiany w nowym wymiarze, również dzięki tym tekstom i poprzez nie. Jonathan Culler pisząc o intertekstualności zwraca zaś uwagę na rzecz szczególną i chyba jednak niezauważaną lub po prostu nieopisywaną przez innych badaczy, że mianowicie:

[...] tekst jest wytworem intertekstualnym, zrozumiałym tylko w relacji do innych tekstów, których stanowi kontynuację, uzupełnienie, transformację czy sublimację; kiedy jednak pytamy o owe inne teksty, okazuje się, że są to podstawowe utwory pojedynczego wybitnego prekursora. A jeśli pytamy, dlaczego tak musi być, dlaczego intertekstualność powinna być ograniczona do stosunków między dwiema tylko indywidualnościami, odpowiedź będzie prawdopodobnie brzmiała, że człowiek może mieć tylko jednego ojca: scenariusz sagi rodzinnej wyznacza poecie tylko jednego przodka. To z rodzinnej sagi jest ta intymna i krwiożercza intertekstualność wzniosłych poetów, z której wywodzi się intertekstualność Blooma. Są to poza wszystkim źródła; prekursor jest wielkim źródłem, intertekstualnym autorytetem. Kiedy tajemną metodą, która pozostaje jeszcze do zanalizowania, wskaże się kluczowego prekursora tekstu, uzyska się przestrzeń intertekstualną; podziały tej przestrzeni można opisać na wiele różnych sposobów⁶¹.

⁵⁸ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” nr 81/2, 1990, s. 97.

⁵⁹ Tamże, s. 97.

⁶⁰ Tamże, s. 115.

⁶¹ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” nr 71/3, 1980, s. 303.

Dla teoretyka relacja intertekstualności zachodzi więc najczęściej - czy też wyłącznie - pomiędzy wybitnymi tekstami kultury stworzonymi przez genialnych twórców czy też prekursorów.

Podstawy teoretyczne dla pojęcia intertekstualności, jak widać, tworzyło wielu różnych badaczy. Termin ukuto przede wszystkim na polu teorii literackiej, a przyczynili się do tego m.in. wspomniani wyżej Julia Kristeva i Jonathan Culler, ale też inni: Roland Barthes, Jacques Derrida, Michael Riffaterri, Manfred Pfister, Renate Lachmann, Gérard Genette czy Laurent Jenny. Polska szkoła badaczy zajmujących się problemami intertekstualności jest raczej mniej liczna i należą do niej przede wszystkim: Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Henryk Markiewicz, Ryszard Nycz czy Zofia Mitosek. Najlepiej znane są oczywiście – chyba najbardziej wyczerpujące - teksty Nycza i Głowińskiego. Dla tego drugiego

[...] sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub — jeśli kto woli — znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika⁶².

Pytanie nie dotyczy tego, skąd zostały zaczerpnięte dane elementy dzieła, ale co one znaczą w tym konkretnym tekście kultury, jakie zajmują miejsce w jego strukturze, jaką rolę mają do odegrania w jego odbiorze. Dla Głowińskiego ważne jest także to, że odwołanie intertekstualne jest zawsze zamierzone, użyte przez autora w sposób świadomy, choć już sam jego odbiór może być różny. Jednak samo odwołanie ma być „strukturalnym elementem tekstu”, a nie świadczyć „o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą”⁶³. Jeżeli zaś, według badacza, odwołanie nie jest wcześniej zamierzone, wówczas nie ma mowy o intertekstualności, ale co najwyżej o czymś w rodzaju psychologii twórczości.

Jednak samo zjawisko intertekstualności jest czasem bardzo trudne do wskazania, bowiem „intertekst to ogólny obszar występowania anonimowych figur, których genezę

⁶² M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” nr 77/4, 1986 r, s. 77.

⁶³ Tamże, s. 85.

rzadko udaje się ustalić, nieświadomych czy automatycznych przytoczeń bez cudzysłowu”⁶⁴. Roland Barthes pisze, że:

krytyka dąży na ogół do odnalezienia sensu dzieła, sensu mniej czy bardziej ukrytego, który, w zależności od kierunku krytyki, wiązany jest z różnymi poziomami dzieła; analiza tekstualna podważa ideę *signifié* ostatecznego: dzieło ani nie zatrzymuje się, ani nie zamyka; teraz chodzi już nie tyle o jego wytłumaczenie czy nawet opisanie, co o włączenie się do gry *signifiants*: być może chodzi o ich wyliczenie (jeśli tekst na to pozwala), ale bez hierarchizowania; analiza tekstualna jest pluralistyczna⁶⁵.

Warto tylko przypomnieć, że ów *signifié* – według podziału i nomenklatury ojca semiologii Ferdynanda de Saussure’a - to element znaczony, a więc pojęcie, coś, co mamy na myśli, gdy wypowiadamy dany znak (słowo, ale też na przykład plamę barwną na obrazie). Zaś *signifiant* czyli znaczący, to ciąg głosek lub znaków graficznych. Barthes przyjmował ten podział za de Saussurem podkreślając, że dany znak jest skojarzeniową całością tych dwóch terminów. Znaczone (*signifié*) nie jest ostateczne, a więc można powiedzieć, że ostateczna nie jest interpretacja, a ze znaczącego (*signifiant*), a więc z samej formy tekstu kultury, można odczytać intertekstualne związki dzieła z innymi tekstami. Nie można więc mówić o wytworze skończonym, którego pierwotne i jedyne właściwe odczytanie było zdeterminowane już w chwili, w której sens ów został nadany przez (na przykład) autora czy też pierwszego krytyka lub czytelnika/odbiorcę w ogóle. „Czytanie” tekstów kultury to ustawiczna praca, „wypowiedzenie, z pomocą którego podmiot nadal usiłuje walczyć; podmiot ten to niewątpliwie podmiot autora, ale także i czytelnika. Teoria tekstu prowadzi do ustanowienia nowego przedmiotu epistemologicznego: lektury”⁶⁶. Tekst jest niczym „tkanina w mozaice kodów, formuł, elementów oznaczających; w tej to tkaninie lokuje się i zatracą niczym pająk, który rozpląwałby się we własnej pajęczynie”⁶⁷. To obrazowe porównanie Barthesa chyba najlepiej podsumowuje ten sposób rozumienia intertekstualności, istniejącej w dziele w ogóle.

Posługuję się tu szerokim rozumieniem pojęcia intertekstualności, ale jak pisze Michał Głowiński, żeby je lepiej zrozumieć należy przybliżyć również jej ujęcie wąskie.

⁶⁴ R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Tom IV, część 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 198.

⁶⁵ Tamże, s. 204.

⁶⁶ Tamże, s. 202.

⁶⁷ Tamże, s. 198.

Spotykamy się z nim w tekście Gérarda Genette'a *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Teoretyk pisze, że tekst jest rozpatrywany transtekstualnie, to znaczy poprzez wszystko to, co wiąże tekst w sposób widoczny lub nie z innymi tekstami. Transtekstualność ma zaś pięć typów:

1. *Intertekstualność* – czyli relacje zachodzące pomiędzy minimum dwoma tekstami, są oczywistą obecnością jednego tekstu w drugim np. jako cytat, plagiat, aluzja.
2. *Paratekstualność* – czyli tytuł, podtytuł, przedmowy, wstępy, uwagi od wydawcy, ilustracje etc., generalnie wszystkie sygnały dodatkowe tworzące otoczkę tekstu.
3. *Metatekstualność* – to tak zwany komentarz łączący dany tekst z innym.
4. *Architekstualność* – jest to niemy sygnał, zaledwie wzmianka np. pojawiające się słowo „poezje” albo „powieść” w tytule.
5. *Hipertekstualność* – każda relacja łącząca tekst B czyli hipertekst z tekstem A czyli hipotekstem (np. *Eneida* i *Ulisses* to dwa hiperteksty jednego hipotektu *Odysei*); hipertekst będzie to tekst „derywowany z tekstu wcześniejszego przez transformację prostą lub pośrednią, inaczej – naśladowanie⁶⁸.

Wedle Genette'a najważniejszym pojęciem jest jednak hipertekstualność, w której mamy według niego do czynienia z różnymi funkcjami: praktyczną (socjo-kulturalną) jak np. streszczenia dzieła, filmowanie czy pokazywanie w teatrze oraz funkcja estetyczna, czyli kreatywna, bowiem tworząc dzieło artysta inspirowany jest zawsze lub prawie zawsze innymi wytworami. Tym samym dla Genetta hipertekstualność jest też zawsze „fikcją wywiedzioną z innej fikcji”⁶⁹. Genette podkreśla w całym swoim wywodzie dwoistość przedmiotu, ciągłą możliwość odniesienia jednego tekstu do innego lub odniesień w tekście do gatunku czy innych pozatekstowych tropów. Jego zgrabna i jakże poetycka metafora o palimpseście chyba najczytelniej pokazuje, czym intertekstualność ma być (choć akurat nie dotyczy bezpośrednio intertekstualności) i jakie możliwości i pola odczytywania tekstu kultury stawia przed nami, odbiorcami.

⁶⁸ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, Tom IV, część 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 317-366.

⁶⁹ Tamże, s. 363.

Osobnym problemem, który należy zasygnalizować poruszając się w polu próby osadzenia intertekstualnej metody interpretacji dzieł kultury jest jej wywiedzenie od pojęcia dialogiczności utworzonego przez Michaiła Bachtina. Jak pisze Głowiński:

[...] wydaje się niewątpliwe, że to on właśnie skierował uwagę badaczy w tę stronę — i jako teoretyk form powieściowych, i jako filozof języka. To dzięki niemu dostrzeżono ważność problematyki, która w klasycznych wersjach strukturalizmu, choć nigdy nie była całkiem pomijana, zajmowała pozycję marginesową⁷⁰.

Jednakże należy pamiętać, że:

[...] dialogiczność jest pojęciem szerszym niż intertekstualność, teorię intertekstualności trudno jednak traktować tylko jako swoiste uszczegółowienie koncepcji Bachtinowskich, uzyskała ona bowiem samodzielność i rozwinęła własną problematykę⁷¹.

Wydana w 1963 roku książka *Problemy poetyki Dostojewskiego* pozwala nam dziś, ale i czytelnikom sprzed lat, dostrzec w tej rozprawie cały intertekstualny mikrokosmos.

Intertekstualność rozumiana jest tutaj jako „operacje między wypowiedziami, interakcje między twórcami tekstowymi nacechowanymi podmiotowo” jako synonim przestrzeni międzypodmiotowej. Tak pojmowana kategoria intertekstualności koresponduje z Bachtinowską koncepcją metalingwistyki. Jest ona nie tylko teorią słowa dialogowego, na której buduje autor zręby nowej stylistyki, lecz także podstawą teorii dzieła literackiego (resp. powieściowego), teorii gatunku, teorii procesu historycznoliterackiego⁷².

Jednak najważniejszym jest to, że intertekstualność zawsze będzie miała, w sensie Bachtinowskim, właśnie charakter dialogowy. Problem pojęcia dialogiczności ukutego przez Bachtina można by omawiać na setkach, jeśli nie tysiącach stron. Tutaj, chcę tylko zaznaczyć świadomość wywiedzenia pojęcia intertekstualności z Bachtinowskiej koncepcji, która stała się kamieniem milowym dla nas współczesnych, mogących trawestować jej pierwotny wydźwięk. Pamiętajmy, że postawa dialogowa właściwie we wszystkich kulturach europejskich oznaczała i oznacza otwarcie i kreatywność, a więc łatwo jest wywieść z niej postawę intertekstualną w stosunku do różnorodnych tekstów kultury.

⁷⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” nr 77/4, 1986 r., s. 78.

⁷¹ Tamże, s. 79.

⁷² A. Woźny, *Jak (można) czytać „Problemy poetyki Dostojewskiego”*. *Z zagadnień socjologii i metodologii tekstu literaturoznawczego*, „Pamiętnik Literacki” nr 80/3, 1989, s. 67-68.

Analiza dzieł Ewy Kierskiej-Hoffmann z pomocą tej konkretnej metody pozwala zbadać i pokazać powiązania międzytekstowe, które odnajdujemy w danym dziele sztuki. Celem jej zastosowania nie jest wyłącznie czy nawet w ogóle poszukiwanie źródeł inspiracji, ale pogłębiona interpretacja dzieła, która ma na celu odpowiedzieć na pytania o sens przywołanych odniesień, sposób, w jaki zostały w nie wprowadzone, ich miejsce w strukturze dzieła czy o konkretną rolę, jaką w nich odgrywają. Ta polifoniczność wyłaniająca się z dzieła pozwala na nieskończone wręcz odsyłanie i interpretowanie, zamierzone bądź nie - przez twórcę - czy też wynikające z interpretacji odbiorcy. Odwołania takie odnoszą się zarówno do różnych tradycji kulturowych, jak i doświadczeń pozaartystycznych (np. biograficznych). Przypomnijmy tylko, że analiza intertekstualna została wprowadzona po raz pierwszy przez Julię Kristevę, która sama wyraźnie pokazała w swojej książce *Language. The Unknown*, że również malarstwo, fotografia czy film mają intertekstualną siłę przekazu, swój własny piktorialny kod. Patrząc na obrazy Ewy Kierskiej-Hoffmann po raz pierwszy zapewne nie każdy natychmiast skojarzy je z możliwością intertekstualnych odczytań, ale kiedy przyjrzymy się jej pracom bliżej jasnym staje się, że potencjał intelektualny jej dzieł łączy się z głęboko przemyślanym, choć nacechowanym emocjonalnie przedstawieniem i pozwala na taką analizę. Dzieło Kierskiej otwiera się na mnogość znaczeń i skojarzeń, choć nierzadko sama artystka tytułując swoje obraz np. *Obraz dla B.S.* czy *Obraz dla F.H.* „podpowiada” odbiorcy w jakim kodzie może je „czytać”. Decydując się na takie intertekstualne postrzeganie dzieł Kierskiej należy mieć świadomość, że możliwym jest tylko częściowe zinterpretowanie dzieła związane z indywidualną wiedzą, wyobraźnią czy wrażliwością interpretatora. Intertekstualność zakłada bowiem zarówno nieskończoność interpretacji, jak i pewną jej selektywność – pokazujemy pewne warstwy, inne ledwie sygnalizujemy, a jeszcze inne pomijamy. Dzieło Ewy Kierskiej-Hoffmann charakteryzuje zarówno podmiot próbujący nadać emocjom i myślom klarowną, ale nie narzucającą się odbiorcy formę, jak i pewna subtelna siła uwodzenia, przyciągania, która pozwala na wieloznaczną analizę jej prac otwartych na potencjalnie wielorakie i różnorodne możliwości gry emocji i intelektu.

2.2. Mit i remitologizowanie rzeczywistości.

Orfeusz i orfizm. Nowe świadectwa i interpretacje.

Mit jest obecny w myśli współczesnej właściwie we wszystkich jej dziedzinach: antropologii, psychologii, socjologii, religii, sztuce etc. i był on historycznie pierwszym

sposobem ujęcia ludzkiego doświadczenia oraz nadania mu pewnej spójnej postaci wizji świata, rzeczywistości, a także celu życia człowieka. Mit jest opowieścią metaforyczną, a najczęstszą formą, którą przybiera jest sztuka (literatura, malarstwo etc.). Filozofia nowożytna i współczesna zwykła traktować mit jako wyraz pewnej świadomości czy nawet podświadomości zbiorowej. Oczywiście pierwsza refleksja nad mitem miała miejsce już w starożytności. Badacze greccy uprawiali tzw. mitografię czy inaczej logografię lub mitozofię, czyli zbierali, klasyfikowali i interpretowali mity szukając w nich śladów prawdziwych wydarzeń, bądź ukrytego, ale ważnego sensu. Historycy zaś widzieli w mitach źródło pozwalające na uporządkowanie genealogii czy chronologii wydarzeń. Filozofowie raczej mity krytykowali (Anaksymander, Ksenofanes, Heraklit, Platon), dążąc do przekształcenia postrzegania świata z *mythosu* na *logos*. Arystoteles - uczeń Platona – również umieszczał mit poza relacją z filozofią, dzieląc poznanie na: teoretyczne, praktyczne i pojetyczne. I to w tym ostatnim umieszczał mit, przypisując mu miejsce w tragedii greckiej i wiążąc ją z oczyszczeniem, czyli *katharsis*. Refleksja pierwszych wieków chrześcijaństwa i Ojcowie Kościoła dostrzegali siłę mitu i wiązali go bezpośrednio z przejawami religijnej potrzeby człowieka, ale także łączyli go z kulturą pogańską, którą mieli za zadanie zwalczać. Chrześcijańska koncepcja człowieka była inna niż mitologiczna. Na jego życie nie wpływały już losowe siły kosmologiczne, ale indywidualna relacja z osobowym Bogiem. Fatalizm, niezawinione błędzenie i czynienie zła uosabiał mit o Edypie. Dla kultury chrześcijaństwa nie ma czegoś takiego jak nieświadome czynienie zła, jak fatum. Człowiek jest obdarzony wolną wolą, a tym samym odpowiedzialnością za wszystko, co robi. Podsumowując, można powiedzieć, że pierwsi filozofowie i świat chrześcijański zajęli się racjonalizacją kultury. Jednak już filozofia nowożytna dążyła do ponownej remitologizacji kultury europejskiej, pokazując dwa przeciwstawne sobie nurty poznania: racjonalny i irracjonalny. Ten drugi głosił, że nie rozum, lecz zmysły i emocje (*serce*) pozwalają na poznanie, prawdziwe i użyteczne, a wszelka działalność twórcza człowieka ma tym samym charakter mitotwórczy. Takim twórczym prze-myśleniem jest filozofia Nietschego, który pokazuje, że tradycja apollinińska już się wyczerpała i nadeszła kolej na dionizyjską. Współcześnie nie brakuje nam mitów np. kosmicznych – mit Big-Bangu – wybuchu dającego początek światu, który znamy; mit walki klas; mit śmierci sztuki czy filozofii; mity oniryczne (podświadomość). Jednak zawsze warto pamiętać, że pierwsze mity powstawały najpierw w Mezopotamii czy Babilonii (starożytny Wschód), ale te które najszerzej i najpełniej

przyswoiła sobie kultura zachodnia - w Grecji, jeszcze na przednaukowym etapie kultury, będąc jej twórczą próbą wyjaśnienia świata⁷³.

Według Claude'a Lévi-Straussa w micie może wydarzyć się wszystko, ale paradoksalnie możemy mówić o pewnych specyficznych cechach myśli mitycznej, które pozwalają w mitach z różnych zakątków świata wyodrębnić tożsamy rdzeń opowieści. Co więcej, można mówić o pewnych ogólnych cechach mitu.

Mit odnosi się zawsze do wydarzeń przeszłych: „przed stworzeniem świata” lub „w pierwszych wiekach”, w każdym wypadku „dawno temu”. Ale istotna wartość, którą przypisuje się mitowi, wynika stąd, że te wydarzenia, traktowane jako dziejące się w pewnym okresie czasu, tworzą również trwałą strukturę. Odnosi się ona równocześnie do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości⁷⁴.

Lévi-Strauss podejmuje także trzy najważniejsze założenia co do struktury mitu. Pierwsze – jeśli mity mają znaczenie, to zyskują je w wyniku scalenia różnych jego elementów, a nie wyabstrahowanych części. Po drugie – mit należy do porządku mowy (*langage*), ale jest to mowa, która ma specyficzne właściwości. I po trzecie – owych specyficznych właściwości należy szukać poza zwykłą płaszczyzną ekspresji językowej. Aby hipotezy te mogły zaistnieć potrzebne jest mitom własne nazewnictwo. Badacz wyodrębniając jednostki konstytutywne mitu stwarza dla niego elementarne cząstki, z których jest on złożony – mitemy. Nie są one ani fonemami, ani morfemami, ani semantemami, bowiem wtedy mit nie różniłby się niczym od innych form wypowiedzi. Owe mitemy w różnych wariacjach tworzą strukturę mitu, czy też relację kanoniczną:

[...] w której — zakładając równoczesne występowanie dwu zmiennych a i b, podobnie jak i dwu funkcji x i y tych zmiennych — twierdzimy, że istnieje stosunek równoważności między dwiema sytuacjami określonymi odpowiednio przez inwersję zmiennych i relacji pod dwoma warunkami: 1° jedna ze zmiennych będzie zastąpiona przez swe przeciwieństwo (w wyrażeniu powyższym: a i a-l); 2° nastąpi inwersja korelatywna między wartością funkcji a wartości zmiennej dwu elementów (y i a)⁷⁵.

Mówiąc krótko, mity stosują zwykle podwojenie (a czasem i potrojenie czy czterokrotnienie) tej samej sekwencji, aby pokazać czy ujawnić strukturę samego mitu.

⁷³ H. Kiereś, *Mit* (hasło) w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, tom 7 pod red. Marian Aleksandrowicz et al., wyd. Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2006.

⁷⁴ C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki”, nr 59/4, 1968, s. 246.

⁷⁵ Tamże, s. 264.

Każdy mit posiada taką warstwową strukturę, którą należy wydobyć poprzez badanie mitemów w ich wzajemnych relacjach.

Northrop Frye mit traktuje jako pewien określony typ opowieści, w której postaci mają nadprzyrodzoną moc, a jej akcja toczy się poza historią, poza zwykłym czasem, jest czymś w rodzaju opowieści-wzorca. Postaci mogą robić cokolwiek, bowiem nie ma powodu na utrzymanie pozorów prawdopodobieństwa czy logiki motywacji, wierzy się jednak, że sytuacje przedstawione w mitach faktycznie miały miejsce lub służą wyjaśnieniu pewnych zdarzeń. Jak pisze badacz:

mito wykazują interesującą tendencję do łączenia się w grupy i tworzenia większych całości. Mamy więc mity o stworzeniu świata, o upadku i potopie, o metamorfozach i śmierci bogów, o boskich związkach i o genealogii bohaterów, mity kosmogoniczne i apokaliptyczne. Autorzy świętych pism i zbieracze mitów (jak na przykład Owidiusz) łączą je w pewne zespoły. I chociaż same mity rzadko mają charakter historyczny, to jednak stanowią one swego rodzaju skarbnicę tradycji, co prowadzi do zacierania się granic między legendą, wspomnieniami o historii, a rzeczywistą historią — tak jak to się dzieje u Homera czy w Starym Testamencie⁷⁶.

Dla Frye'a mit to sprowadzenie natury do „form ludzkich” za pomocą analogii, czyli paraleli między życiem ludzkim a zjawiskami natury oraz na zasadzie tożsamości, a więc stworzenia pojęć takich jak na przykład bóg-słońce, bóg-księżyc etc. Wykorzystuje się go także jako alegorię etyki czy religii, jednak mit zawsze pozostaje opowieścią i jego znaczenie wyłania się tylko z i w opowieści, nawet jeśli jest poddawany zmianom i udoskonaleniom. Mit może ulegać takim, jak nazywa je Frye, przemieszczeniom na przykład w literaturze (w dramatach Shakespeare'a, poezji Wordsworth'a etc.). Oznacza to tzw. mitologizowanie literatury, czyli nadawanie przez autora swojej opowieści cech wiarygodności, bowiem „kształt dzieła literackiego nie może się wywodzić z życia, bierze się on wyłącznie z tradycji literackiej, a więc w ostatecznym rachunku - z mitu”⁷⁷. Literatura ma więc kształt mityczny, zaś mitologia jest nie tylko strukturą literacką, ale czymś znacznie pojemniejszym znaczeniowo.

Jeszcze Platon mówił o tym, że pomiędzy poezją i filozofią toczy się spór o to, która z nich jest źródłem prawdy: czy jest nim poetycki *mythos* czy raczej filozoficzny

⁷⁶ N. Frye, *Mit: fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki”, nr 60/2, 1969, s. 294.

⁷⁷ Tamże, s. 300.

logos? W *Poetyce* Arystoteles również podkreśla różnice w poznaniu za pomocą poezji i filozofii. Do pierwszego rodzaju należy bez wątpienia mit. Stagiryta pisząc o micie zauważa jednak bardzo istotną rzecz, a mianowicie, że poecie nie wolno dowolnie mitu przekształcać, zrąb opowieści musi zostać zachowany, autor może tylko w sposób artystyczny wykorzystać tradycyjny, pierwotny materiał. Zapewne wiązało się to z tym, do czego, przedstawiona na scenie opowieść mityczna, miała prowadzić, a było to oczywiście *katharsis*. Gdyby zrąb narracji, mit, został zbyt przekształcony uczucie litości i trwogi mogłoby nie nastąpić, upadłaby zasada stosowności i jeszcze kilka innych założeń, a tym samym cała *Poetyka* wypracowana przez filozofa straciłaby sens. Jednak kultura nowożytna odstępiała od tak rygorystycznego spojrzenia na mit. Dziś chętnie go wykorzystujemy i reinterpreterujemy. Dotyczy to zwłaszcza greckiego mitu antycznego. Należy jednak pamiętać, jak zauważa Leszek Kołakowski, że:

poczucie ciągłości wobec tradycji może, ale nie musi, sprzyjać świadomości mitycznej. W trwałości mitów [...] jest zawsze pewna racja, którą wykryć należy. Wartości bywają przekazywane tylko przez dziedziczenie społeczne, to znaczy dzięki promieniowaniu autorytetu tradycji. Dziedziczenie mitów jest dziedziczeniem wartości, które mit narzuca. Spójność współbywania ludzkiego wymaga tedy, by tradycja promieniowała autorytetem. Nie wynika stąd jeszcze, by wartości mitu były w całości immanentne wobec wartości, które mit przekazuje, a które są zbiorowościami ludzkim potrzebne⁷⁸.

Kultura, która mity absorbuje, sama je przekształca, można powiedzieć, że dostosowuje je do własnych potrzeb, jednak często podstawowe wartości zostają wraz z mitem przejęte, przekazane. Współcześnie zdarza się jednak, że dramaturdzy, pisarze, reżyserzy pozostawiają tylko formę mitu, a całe jego zaplecze metafizyczne zostaje przekształcone na język ponowoczesności. Stosując technikę kolażu artyści łączą na przykład czas mityczny ze współczesnym, elementy teatralne z rytuałami, ale wciąż możemy mówić o pewnej „stosowności”, o której pisał Arystoteles. Mity wciąż udostępniają człowiekowi świat, próbują mu go tłumaczyć, uniwersalizować, komunikować, wskazywać cele, mają leczniczą moc. I właśnie w ten sposób zdaje się rozumieć mity Ewa Kierska, która bardzo dużą wagę przywiązywała do wyboru poszczególnych tematów, w tym właśnie tematów mitologicznych i biblijnych. Wspomina o tym Jacek Waltoś.

Dla niej temat był podstawową sprawą. Należało podjąć jakiś temat i zrealizować obraz.

W latach sześćdziesiątych korzystała do malowania ze swoich snów. Wtedy malowała

⁷⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 18-19.

mitologiczne tematy, które w dużym stopniu wpłynęły także na moje ukształtowanie. Mitologia grecka była jej podstawowym źródłem poszukiwania, ale także i Biblia, zwłaszcza Stary Testament – też jako rodzaj mitu⁷⁹.

Mit o Orfeuszu jest chyba jednym z najczęściej omawianych w literaturze i kulturze Zachodu mitem greckim⁸⁰. Od samych początków, jeszcze w świecie starożytnym, sprawiał liczne problemy interpretacyjne. Warto więc przypomnieć jego ustalone przez kulturę helleńską brzmienie, które pojawia się także w *Georgikach* Wergiliusza. Orfeusz był młodym i niezwykle uzdolnionym królem Tracji, uchodził za syna boga Apollina i muzy Kalliope (pierwotnie przyjęto, że był synem Oiagrosa, lecz Grecy chcieli Orfeusza zbliżyć do swojej kultury, jako że był Trakiem, a więc jednak obcym). To boskie pochodzenie wiązało się z niezwykle zdolnościami młodzieńca – wspaniałym głosem oraz doskonałą umiejętnością gry na lirze i kitarze. Orfeusz był najzdolniejszym wśród poetów swego czasu. Wierzano, że śpiew młodzieńca jest w stanie uspokoić wzburzone morskie fale, a dzikie zwierzęta stawały się potulne, gdy tylko usłyszały pierwsze dźwięki wydobywające się z jego gardła. Orfeusz pojawia się w mitologii kilkakrotnie. Jest obecny na wyprawie Argonautów po złote runo, i pozwala marynarzom przepłynąć spokojnie obok syren - półkobiet-półptaków, które swym zniewalającym śpiewem przyciągały żeglarzy, a następnie porywały ich i zjadały. Orfeusz grając na lirze, odwraca uwagę syren i pozwala Argonautom bezpiecznie je ominąć. Jednak najważniejszym mitem dotyczącym postaci młodzieńca jest z pewnością jego zejście do piekieł, by odzyskać żonę, Eurydykę, która zmarła ukąszona przez żmiję (węża), uciekając przed zalotami Aristajosa. Zrozpaczony Orfeusz zszedł do Tartaru, by sprowadzić nimfę do świata żywych. Swą muzyką oczarował Charona, który przewiózł go przez Styks, Cerbera, który tylko łasił się u jego stóp, Erynie, które odłożyły swe bicz, aż dotarł do samego Hadesa, który zwolnił Eurydykę i pozwolił jej wrócić z mężem, ale tylko pod jednym warunkiem. Orfeusz wracając przez czeluści piekieł nie mógł się oglądać za siebie, nie wolno mu było ani raz spojrzeć na żonę, dopóki nie opuścą Tartaru. Jak wiemy, Orfeusz niepewny, czy aby Hades go nie oszukał spojrzął czy nimfa rzeczywiście kroczy za nim, a ta zamieniła się w kamień i została dla młodzieńca na zawsze stracona. Rzadko mówi się o późniejszej rozpacz Orfeusza i dalszym ciągu

⁷⁹ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

⁸⁰ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Orfeusza omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 230-231; J.D. Reid, *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York: Oxford 1993, s. 773-801.

wydarzeń. Jednak warto pamiętać, że poeta nie mogąc żyć bez pięknej Eurydyki popadł w rozpacz. Najprawdopodobniej rozżłościł Dionizosa brakiem chęci oddawania mu czci (czcił Apolla) i sprowadził na siebie śmierć. Dionizos kazał menadom porwać Orfeusza, a ten - pozbawiony swej liry - nie mógł ich oczarować, by go puściły. Uśmierciły go więc obciawszy mu głowę, wrzuciły ją do rzeki, a ciało rozszarpały. Muzy przejęte śmiercią młodzieńca pozbierały kawałki jego ciała i pochowały u stóp Olimpu, gdzie słowiki nucą żalobną pieśń ku jego czci. Lira Orfeusza została zaś umieszczona na niebie przez samego Apolla, gdzie znajduje się tworząc konstelację Liry⁸¹.

Mit o Orfeuszu i Eurydyce wykorzystywany jest zarówno w literaturze (np. *Orfeusz i Eurydyka* Wergiliusza, *Orfeusz i Eurydyka* Czesława Miłosza), muzyce (np. Franciszek Liszt - poemat symfoniczny *Orfeusz*, Igor Strawiński - balet *Orfeusz*), ale przede wszystkim w sztuce malarskiej. Pojawiał się on na obrazach zarówno wielkich, jak i pomniejszych twórców. Trudno wymienić tu wszystkie obrazy, które w mniejszej czy większej mierze do mitu nawiązywały, dlatego warto skoncentrować się na tych kilku najlepiej znanych. Pierwszym z nich jest obraz autorstwa flamandzkiego malarza Petera Paula Rubensa. Artysta wybrał moment, w którym Orfeusz odchodzi wraz z ukochaną sprzed oblicza Hadesa i Persefony. Jego ciało okrywa czerwona szata, a na ramieniu niesie lirę. Trzyma za rękę żonę, lecz nie patrzy na nią. Eurydyka zaś zakrywa się białą szatą i z uśmiechem spogląda na Persefonę, która wydaje się być smutna. Pamiętając, że Kora została porwana do podziemnego świata, można uznać, że cierpi, dlatego, że musi pozostać wraz z Hadesem. Na odchodzącą parę spogląda ukazany u podnóża tronu Cerber. Kolejnym obrazem, który przedstawia Orfeusza i Eurydykę jest namalowany w nurcie klasycznym przez Nicolasa Poussina *Krajobraz z Orfeuszem i Eurydyką*. Kompozycja tego obrazu jest otwarta i dynamiczna. W tle widać zamek ponad którym unosi się szary dym i przetaczają się obłoki. Orfeusz i Eurydyka nie są na obrazie wyraźnie wyodrębnieni, znajdują się w otoczeniu innych postaci. Orfeusz gra na lirze, a Eurydyka spoczywa u jego stóp. Jest to obraz jeszcze szczęśliwych małżonków, którzy nie zostali rozdzieleni. Malarz wybiera dość niestandardowe obrazowanie, przypominając raczej mit o wielkiej miłości, aczkolwiek takiej, która docenia nawet błahe, codzienne wydarzenia, jak wspólne spędzanie czasu przy dźwiękach liry. Jean Baptiste Camille Corot wrócił zaś do młodzieńca, który wyprowadza nimfę z piekieł. *Orfeusz wyprowadzający Eurydykę z podziemi* pozostaje w doskonale wypracowanej

⁸¹ R. Graves, *Mity greckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 111-113.

przez malarza manierze pejzażowej. Bohaterowie zdają się wtapiać w krajobraz, Orfeusz w jednej ręce ma swoją lirę, w drugiej trzyma dłoń żony, patrzy przed siebie pamiętając jeszcze o obietnicy danej Hadesowi. W tle widać dusze wędrujące po świecie umarłych. Inny moment z życia Orfeusza wybiera Gustav Moreau. Obraz zatytułowany *Orfeusz* czy też określany czasem jako *Dziewczyna tracka z głową Orfeusza* ukazuje śmierć młodzieńca. Dzieło malarza przedstawia kobietę, która wydobyła głowę Orfeusza z pobliskiej rzeki i z czułością ułożyła ją na lirze. W prawym dolnym rogu obrazu widoczne są dwa żółwie, często interpretowane jako symbol długowieczności i trwania, co z pewnością nawiązuje zarówno do muzyki poety, jak i jego nieprzemijającej miłości do Eurydyki, wszak już Wergiliusz w swoim poemacie *Georgiki* pisał przecież, że odcięta głowa wciąż śpiewała „Och Eurydyko, moja ukochana”. Te przykłady pokazują wyraźnie, że mit o Orfeuszu nie wyczerpał się mimo upływających wieków, wręcz przeciwnie, był żywym toposem w najróżniejszych epokach i jest żywy również dziś, dla wielu współczesnych twórców, w tym Ewy Kierskiej-Hoffmann, która poświęciła mu trzy obrazy – z 1961, 1962 oraz 1963 roku. Dwa z nich (z 1962 i 1963) udało mi się odnaleźć, umiejscowić i skatalogować w stanowiącym odrębną część niniejszej pracy aneksie obrazów artystki. Inspirację do tych prac Kierska mogła odnaleźć w czytanych przez siebie *Sonetach do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego.

Obraz zatytułowany *Orfeusz*, namalowany w 1962 roku, znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Jest to dar Autorki dla muzeum wykonany w technice olejnej, na płótnie – jak większość prac malarskich Kierskiej. Jest drugą w kolejności interpretacją mitu o Orfeuszu. Obraz podzielony jest na dwie części, w której rozgrywają się dwie różne sceny. Między skałami, w tle widzimy Eurydykę prowadzoną przez Hermesa, a dalej stojącego samotnie Orfeusza. Piekierne czeluści są ziemią jałową, skalistą. Zieleń, która prześwituje między skałami to ślady życia, ziemi, w kierunku której zmierza nimfa, ale do której, jak wiemy, nigdy nie dotrze. Ewa Kierska malując tę scenę zdaje się przenosić słowa poematu Rilkego na swoje płótno.

Były tu skały,
lasy bez istot, mosty nad pustkowiem
i ten ogromny szary ślepy staw,
który nad swoim odległym dnem zwiślał,
nad krajobrazem, jak deszczowe niebo.

I pośród łąk łagodnie i cierpliwie
jawił się blady pas dalekiej drogi,
długim bielonym płótnem położony.
I tutaj tą jedyną drogą przyszli.

Na przedzie smukły mężczyzna w błękitnym
Płaszczu, w dal patrząc milczał niespokojnie.

Drogę pożerał, bez zucia, wielkimi
kęsami jego krok; zwisały ręce
z opadających fałdów ciężkie, zaciśnięte,
nie pamiętając już nawet o lirze,
lekkiej, co wrosła w jego lewe ramię
jak pędy róży w gałąź oliwkową.

A jego zmysły były jak skłócone:
i gdy wzrok jak pies gończy go wyprzedzał,
zawracał, i wciąż na nowo w oddali
stał wyczekując na bliskim zakręcie —
to jego słuch, jak woń zostawał za nim.

Czasem zdawało mu się, że dosięga
tym zmysłem tamtych dwojga, którzy szli
i mieli razem z nim wchodzić pod górę.

A potem wszystko to poza nim było
jedynie echem jego kroków, wiatrem płaszcza.

Ale powiedział sobie, jednak idą;
głośno to rzekł i słyszał, jak przebrzmiało.

A jednak idą, jest ich tylko dwoje,

idących tak straszliwie cicho. Gdybyż mógł
raz się obejrzeć (gdyby obejrzenie
mogło nie zburzyć tego całego dzieła,
co się dokonywało właśnie) musiałby zobaczyć
dwoje cichych, co milcząc idą za nim:
boga dróg mnogich i dalekiej wieści —
kaptur podróżny nad płonącym wzrokiem,
wysmukła laska, którą niósł przed sobą,
u kostek nóg skrzydełka trzepocące;
a jego lewa ręka wiodła: ją.
Tę ukochaną tak, że z jednej liry
wyszło skarg więcej niż z lamentu wszystkich płaczek;
że powstał cały świat ze skargi, w której
wszystko raz jeszcze było: las, dolina,
droga i sioło, pole, rzeka, zwierzę;
że wokół tej elegijnej planety
jak wokół jakiejś innej Ziemi słońce
i ciche niebo gwiazdziste krążyło,
niebo elegii z odkształconymi gwiazdami: —
tę, tak umiłowaną
Lecz ona szła wiedziona ręką boga
Krokiem spętanym przez wstęgi całunu,
niepewnie, cicho, bez niecierpliwości⁸².

Ciche, ale słyszalne dla Orfeusza kroki żony i boga Hermesa odmierzają czas do jego największego nieszczęścia – nieodwołalnej utraty ukochanej. Hermes i Eurydyka zdają

⁸² R. M. Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes* w: *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 123-125.

się być niczym Adam i Ewa podążający w stronę raju, ale już za chwilę z powodu spojrzenia za siebie przez Orfeusza, znów będą musieli wrócić do piekieł. Sprawcą nieszczęścia nie jest tu jednak kobieta, mityczna Ewa, ale mężczyzna, którego zwiodła niepewność, troska, a może raczej ciekawość. Druga część obrazu, ta na pierwszym planie, zdaje się być symboliczną grą z odbiorcą pokazując mu siłę samego mitu, który jest obecny w kulturze od wieków, tu w muzyce. Grający na organach kompozytor i chłopięcy chór tuż obok przypominają o nośności symbolu Orfeusza zarówno w operze (np. Stefano Landi opera *Śmierć Orfeusza*, Joseph Haydn opera *Dusza filozofa albo Orfeusz i Eurydyka*), poemacie symfonicznym (Franciszek Liszt *Orfeusz*) czy w poezji śpiewanej (Jacek Kaczmarski *Przechadzka z Orfeuszem*). Jednak kompozycję tę można odczytać jeszcze inaczej, choć jest to interpretacja bardzo szeroka. Jeśli przyjąć, że między skałami, nagie postaci to pierwsi ludzie, można wtedy, idąc tym tropem, zwrócić szczególną uwagę na złotego anioła trzymającego trąbę, który według Apokalipsy św. Jana zagra na koniec świata. Pamiętając jednak przede wszystkim o samym tytule dzieła – *Orfeusz* – należy przyjąć, że to właśnie słynna scena wyprowadzania Eurydyki z piekieł jest motywem przewodnim tej pracy.

Ostatnim - w dorobku Kierskiej-Hoffmann - odczytaniem mitu o Orfeuszu i Eurydyce jest obraz olejny z 1963 roku, który obecnie należy do jej siostrzeńca, Jerzego Rucińskiego. Pośród szaro-brunatnych bloków z wielkiej płyty kroczą dwie postaci. Eurydyka i jej przewodnik, najprawdopodobniej Hermes, który gestem ręki zatrzymuje nimfę, by nie szła już dalej. Przy skale ze swą lirą stoi Orfeusz i obraca się za siebie, łamiąc obietnicę złożoną Hadesowi i Persefonie. Odziana w błękitne szaty kobieta zastyga bez ruchu rozumiejąc, że jej wędrówka w stronę życia, ziemi, słońca nie może być dokończona. Jej mąż obejrzał się za siebie i stracił po raz wtóry już raz utraconą miłość. Eurydyka pozostanie zamknięta w piekielnych otchłaniach – w opuszczonym mieście, gdzie w żadnym oknie i na żadnym balkonie nie ma innych ludzi. Przestrzeń, w której pozostaje kobieta jest klaustrofobiczna, mimo pozornego otwarcia za pomocą ścieżki biegnącej przez środek obrazu. Przestrzeń, w której pozostaje Eurydyka napiera na nią z każdej strony, a otwarte drzwi po jej prawej stronie mogą zaprowadzić ją tylko w głębszy i mroczniejszy labirynt klatek schodowych, z którego nie ma dla niej wyjścia. Pozostanie tu na zawsze. Bez Orfeusza. Sama. Samotna. Uwięziona. Orfeusz zaś stoi na progu światów, jakby jeszcze niezdecydowany, co ma uczynić. Odwrócił się, spojrzał za siebie, bo nie potrafił uwierzyć, bo chciał być pewny, a może pragnął dodać sobie otuchy

widokiem żony, by móc na powrót przemierzyć czeluście piekieł, aby wrócić z nią do domu. Ale czyż podróż do podziemia może pozostawić człowieka bez skazy? Czy można tak po prostu wrócić? Orfeusz waha się. Nie chce wyjść na słońce bez ukochanej przy boku. Nie chce wyjść, bo nie będzie miał z kim dzielić tego, co przeżył. A może Orfeusz niczego z tej wyprawy nie zrozumiał, nie mógł zrozumieć, bo tak naprawdę nigdy nie umarł, jak Eurydyka. Dwoje ludzi zerkających na siebie z oddali, kochających się, ale już zupełnie sobie obcych. Eurydyka, która zostanie i Orfeusz, który fizycznie opuści piekło, ale czy opuści je rzeczywiście? Nad światem żywych weszło słońce, wskazując poecie drogę do domu pomiędzy skałami. Nie będzie to łatwy powrót. Orfeusz musi wspiąć się na samą górę, nie raz potknie się i upadnie, by wydobyć się na zewnątrz. Eurydyka pozostanie i będzie z oddali liczyć kolejne wschody i zachody słońca. Scenę z obrazu można także niemal odnaleźć we fragmencie z *Króla mrówek* Zbigniewa Herberta zatytułowanym *H. E. O.*

- Czy to konieczne? - pyta Eurydyka.

Hermes uśmiecha się i milczy. Idą. A ciemność rozstępuje się przed nimi i zaraz na powrót zamyka. Tak kroczą przez niezliczone bramy.

- Czy to naprawdę konieczne? - pyta Eurydyka. - Orfeusz jest stary - mówi - więc niedługo będę z nim żyła. Zapomniałam zupełnie z jakich ziół robi się napar, który leczy jego obolałe od śpiwu gardło. Co znaczy wstawanie o świcie, i czego chce mężczyzna, kiedy dotyka mego brzucha.

- Wszystko sobie przypomnisz - mówi łagodnie i bez przekonania Hermes.

- To ładnie, że mnie pocieszasz - mówi Eurydyka. Droga wiedzie pod górę. Nie jest to droga, ale posłuszne rozstępowanie się skał. Krzemienie pachną jak zasuszone błyskawice, a małe kamyki pod nogami na śmierć zapomniały o morzu.

- Czy on nas widzi? - pyta z niepokojem Eurydyka.

Hermes zaprzecza ruchem głowy.

- Ale ja widzę jego plecy. Zawsze, to znaczy za życia, wzruszały mnie plecy mężczyzny. Są bezbronne. Ale teraz już tego nie czuję. Czułość? Co to jest czułość?

- To radość dotyku. Rodzaj niższej ekstazy - odpowiada Hermes.

- Nie mam już żywych palców - skarży się Eurydyka. - Nie potrafiłabym nawlec igły ani wyjąć pyłku z oczu ukochanego. Jeszcze jeden zakręt i zaczyna się stok. Ciemność jakby ukośna, pochylona nad inną, jeszcze głębsza ciemność.

- Eurydyko - cicho mówi Hermes - zdradzę ci tajemnicę losu. Orfeusz zginie wkrótce w podejrzanych okolicznościach. Wtedy będziesz wolna. Weźmiesz sobie za męża zdrowego osiłka o ramionach jak konary dębu, młodzieńca bez polotu, ale na tyle mądrego, że nie pragnie rzeczy nieosiągalnych. Nie masz pojęcia, jakie to będzie krzepiące po życiu z utalentowanym mazgajem.

- Sądzę - mówi szybko Eurydyka - że moi rodacy prędzej mnie ukamienują, niż pozwolą na drugie zamążpójście. Będę dla nich reklamą wierności i poezji, czymś w rodzaju wdowy narodowej. Posadzą mnie na skale, abym plotła natchnione wyrocznie, albo zamkną w świątyni, co na jedno wychodzi. A potem umrę po raz drugi. Jak się umiera po raz drugi? Mam nadzieję, że nie jest to takie bolesne i uciążliwe jak za pierwszym razem.

To wszystko słyszy Orfeusz przez ulewną ciemność. Po raz pierwszy podziwia mądrość Eurydyki. Czy naprawdę trzeba umrzeć, aby stać się dorosłą? Otwiera się przed nim pejzaż w bazalcie, dostojny jak spalony las, nieporuszony jak oko wulkanu, wewnątrz gęstej materii, spalony do nicości błękit nocy.

Opiewałem świty koronacje słońca

podróż kolorów od ranka do wieczoru

a zapomniałem o tobie

wiekuista nocy

Orfeusz odwraca się nagle ku cieniom Eurydyki i Hermesa i krzyczy w uniesieniu jedno słowo: -Znalazłem!

Cienie znikają. Orfeusz wychodzi na światło dnia. Rozpiera go radosna duma, że doznał objawienia i odkrył nowy rodzaj literatury, zwany odtąd liryką zadumy i mroku⁸³.

Zbigniew Herbert bardzo często i chętnie sięga po postaci i motywy mitologiczne i opowiada je na nowo, szukając dla nich współczesnego płaszcza odniesień. Tekst zatytułowany *H. E. O.* pochodzi z tak zwanej prywatnej mitologii poety. W mitologii to Orfeusz i jego heroiczna wyprawa zajmują centralne miejsce. W opowieści Herberta jest zupełnie inaczej. Osobą spajającą wątki, ale i wydaje się najistotniejszą jest tutaj Hermes,

⁸³ Z. Herbert. *H.E.O w: Król mrówek. Prywatna mitologia*, wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 11-12.

który pozwoli obojgu bohaterom – Orfeuszowi i Eurydyce uświadomić sobie, w jakiej sytuacji się znajdują. Pieśniarz jest niemal niemy świadkiem rozmowy Eurydyki i Hermesa. Herbert pokazuje, że nie jest on żadnym bohaterem, a złamanie zakazu spoglądania za siebie wynika z zupełnie innych pobudek. Orfeusz odwraca się nie z tęsknoty za żoną, niepewności czy za nim podąża, ale po to, aby podzielić się swoim odkryciem, którego dokonał dzięki zejściu do piekieł – odkryciem poezji „zadumy i mroku”. Orfeusz jawi się tu jako egoista zdolny poświęcić dla sztuki absolutnie wszystko, łącznie z drugim człowiekiem. Eurydyka zaś przedstawiona zostaje nie jako milcząca nimfa oczekująca ratunku, ale otrzymuje prawo głosu. Co więcej, wcale nie chce opuszczać Tartaru. W oczekiwaniu na Orfeusza nauczyła się nowego życia, nie pamięta już, jak wyglądało to na ziemi, inne rzeczy stały się dla niej ważne. Ona nie chce iść za mężem, pragnie pozostać i mimo iż Hermes wróży jej rychłe owdowienie, kobieta nie wierzy, że jako wdowa po słynnym śpiewaku będzie mogła kiedykolwiek stać się kimś innym. Istotną rolę odgrywa tu także Hermes, który w micie milcząco towarzyszy Eurydyce, a u Herberta jest jej przewodnikiem w szerszym znaczeniu. Rysuje przed kobietą nowe scenariusze jej życia po wydostaniu się z piekieł i sprawia, że staje się ona bardziej świadoma swojej odrębności, a jednocześnie pokazuje jej tym samym, że już na zawsze będzie skazana na bycie jedynie dopełnieniem wielkiego mitu o jej mężu.

Obraz Kierskiej może doskonale grać z wizją Herberta. Wszak Eurydyka, zatrzymana przez gest Hermesa, być może jeszcze się zastanawia, ma szansę przez ułamek sekundy zdecydować czy naprawdę chce wracać. Orfeusz zwracający się w jej stronę może przecież wykrzykiwać, że odkrył „poezję ciemności i mroku”. Scena przedstawiona przez artystkę może być interpretowana dwojako, a może i na więcej sposobów, jeśli tylko odbiorca zobaczy w niej swoją własną, dającą się obronić historię. Kierska nie narzuca, nie podsuwa jednej tylko interpretacji, pozostawia nam własną ścieżkę, tak jak ta, która biegnie przez środek obrazu.

Mit o Orfeuszu i Eurydyce pragniemy odczytywać jako mit o doskonałej miłości, której nie jest w stanie zniszczyć nawet śmierć, ale mit ten może być także opowieścią o zejściu do piekieł, by osiąść wiedzę tajemną, by wyrwać śmierci jej największą tajemnicę, by zrozumieć sens nie tylko życia, ale odnaleźć go również w umieraniu. Pamiętając o takim interpretowaniu mitu, warto wziąć pod uwagę, że tak narodził się orfizm - mistyczny nurt religijny, który zaspokajał potrzebę indywidualnego przeżycia religijnego w starożytnej Grecji. Grecka religia oficjalna nie dawała możliwości

intymnego kontaktu z bóstwem, a przede wszystkim nie odpowiadała na pytania dotyczące życia po śmierci. Orfizm dawał takie odpowiedzi. Miał też duży wpływ na rozwój platonizmu i pitagoreizmu.

Orficka koncepcja człowieka jest zbudowana na dychotomii dwóch elementów: duszy, która jest pochodzenia dionizyjskiego oraz pierwiastka tytanicznego w człowieku, które przeważnie określane jest jako ciało. Należy jednak określić relację w jakiej znajdują się te dwa elementy. Orficka wizja człowieka została przejęta i rozszerzona przez pitagoreizm oraz sformułowana w Platońskim dialogu *Gorgiasz*: „ciało jest grobowcem duszy” (...) dusza człowieka jest złożona również z dwóch elementów tytanicznego i dionizyjskiego. Słabszy jest pierwiastek tytaniczny, lecz przy pomocy ciała ludzkiego jest w stanie utrzymać duszę w jego „grobowcu”⁸⁴.

Orfizm w tej koncepcji głosi jedność życia i śmierci, dusza składa się z elementu rozumnego i nierozumnego, a integralność zapewnia jej pierwiastek dionizyjski. Orficy uważają także, że prawdziwe życie rozpoczyna się dopiero po zerwaniu związków z ciałem. Człowiek obdarzony jest boskim pierwiastkiem, który sprawia, że na ziemi nie jest on całkowicie „u siebie”, jest obcy, musi uwolnić swój dionizyjski pierwiastek, a więc zwrócić się ku swej duszy i wyzwolić się z własnych słabości⁸⁵. Kult Dionizosa miał dla orfizmu ogromne znaczenie, choć orfizm zniósł krwawą ofiarę z ludzi na rzecz ofiary śpiewu i tańca. Misterium orfickie składało się z: „oczyszczenia (*katharsis*), ofiary śpiewu i tańca (*synthesis*) oraz świętego widowiska (*epopteia*), podczas którego orficy odtwarzali śmierć Dionizosa-Zagreusa”⁸⁶. Orfizm przyjmował, że poza wiedzą racjonalną istnieje także pierwiastek nieracjonalny, przewyższający ludzki *logos*.

Orfizm stanowił bardzo ważne źródło dla późniejszego myślenia Platona. W *VII Liście* pisze on, że podaniom orfickim bez wątpienia należy wierzyć. O ile tragicy greccy podkreślali zwykle nadludzkie umiejętności Orfeusza, o tyle filozof sprowadza go do ludzkich norm. Takie zbliżanie Orfeusza do ludzkich miar miało także miejsce w południowej Italii i Małej Azji, gdzie orficyzm zapuścił głębokie korzenie. To w Italii można było znaleźć pierwsze, najstarsze pomniki pieśniarza. I to gminy orfickie, istniejące właśnie tam posłużyły najprawdopodobniej za wzór samemu Pitagorasowi, który wraz z uczniami pogłębił i rozwinął naukę orficką o związkach wielości z jednością.

⁸⁴ A. Puszkow, *Wybrane aspekty problematyki orfizmu jako źródło europejskiej wiedzy gnostycznej w: Odcienie gnozy*, pod red. M. Piróg, wyd. KOS, Katowice 2007, s. 41-42.

⁸⁵ Tamże, s. 43-45.

⁸⁶ Tamże, s. 52.

W macierzystej Grecji wpływów orfickich należy szukać w Attyce, Beocji, na Peloponezie czy wyspach Lesbos i w Samotrace. To tu pojawia się także postać syna Zeusa i Persefony – Zagreusa, który miał zostać rozszarpany przez Tytanów i odrodzić się w osobie Dionizosa. Właśnie jego w swoich misteriach mają czcić orficy. Misteria te miały mieć trzy stopnie wtajemniczenia i zdaniem Eurypidesa wywodziły się z Krety, gdzie swoje źródło miały właściwie wszystkie misteria helleńskie. Z wyspą Lesbos wiąże się zaś podanie, że to właśnie tam dopłynęła głowa Orfeusza, a wyspa stała się symbolicznym miejscem rozkwitu poezji i muzyki. Rytuały orfickie były jeszcze żywe dość długo. Wizerunki Orfeusza znajdują się w katakumbach, a niektórzy z nowych chrześcijan to nawróceni orficy. Dawna literatura orficka ma także wpływ na powstanie *Argonautiki* czy 87 *Hymnów* orfickich⁸⁷. To właśnie w literaturze orfickiej pojawia się legenda o powstaniu świata, kiedy z Chaosu czy też Nocy wyłoniło się „jajo świata”, tworząc strop Nieba i zagłębienie Ziemi. Pomiędzy nimi zaś wyłoniło się stworzenie dwupłciowe mające dwie twarze i dwie pary skrzydeł. Był to Fanes lub Eros. Po jego świetle następowały kolejne – świat Uranosa, Kronosa, Zeusa. Zeus zapytał Nocy, co ma zrobić, by wszystkie rzeczy były jednocześnie jednością, a mimo to były odrębne. Usłyszawszy odpowiedź zrodził Zagreusa i chciał go uczynić nowym królem bogów, ale jak wiemy, został on rozszarpany przez Tytanów, a z jego prochów narodziło się nowe plemię ludzi. Jego serce zaś pomogło w narodzinach Dionizosa. Dziedzictwo Tytanów zмага się z dziedzictwem Zagreusa, a więc dobro zмага się ze złem, dusza z ciałem. Na tej legendzie orficy oparli swoje wierzenia, które można zamknąć w trzech ideach: wiary w związek jedności z wielością, nieśmiertelność duszy oraz wiary we wzajemną miłość silniejszą od strachu przed śmiercią⁸⁸. Misteria orfickie miały charakter prywatny, nie odbywały się w żadnej świątyni (jedynym ich oparciem była literatura) i zobowiązywały do stałego unikania w swoim życiu zmaży, co wyróżniało je spośród innych, które wiązały zachowanie człowieka tylko z daną chwilą w trakcie rytuałów. Pierwotny orficyzm propagował życie w czystości duchowej⁸⁹. Wszystkie te elementy związane są oczywiście z legendą o trackiej ojczyźnie i tragicznej śmierci Orfeusza. Brak składania ofiar, czystość, łagodność. To wielkie zmiany w misteriach helleńskich. Choć kapłani delficki nigdy nie wprowadzili misteriów orfickich (w przeciwieństwie do dionizyjskich), to jednak dla filozofów greckich od I w. p.n.e. orficyzm zyskał na

⁸⁷ A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, wyd. Aletheia, Warszawa 2000, s. 13-31.

⁸⁸ Tamże, s. 39-40.

⁸⁹ Tamże, s. 55-57.

znaczeniu. Dla neoplatoników był istotnym źródłem nauki, a Orfeusz jawił się im jako mistrz Platona⁹⁰.

Odczytanie postaci Orfeusza przez Kierską jest na pewno głębsze niż tylko rozpoznanie w nim męża próbującego odzyskać żonę, choć na pewno i ono odgrywa tu znaczącą rolę. Jednak jak widać wyraźnie na obu omawianych płótnach, artystka świadoma jest szerszej wymowy tej postaci. Z pewnością malarka zaznajomiona była z literaturą dotyczącą mitu Orfeusza, bowiem *Mity greckie i rzymskie*, podobnie jak *Biblia*, stanowiły dla niej istotne źródło inspiracji. Omawiany jako ostatni, obraz *Orfeusz* z 1963 roku przywołuje jednak na myśl jeszcze jedną, o wiele szerszą interpretację wspomnianego motywu. Obraz może być czytany poprzez pryzmat okupacyjnego doświadczenia Kierskiej, która lata czterdzieste spędziła już w Krakowie. Mimo żydowskiego pochodzenia nikt nie dysponuje informacją jakoby lata te miała spędzić w krakowskim getcie lub że żyła w strachu przed wywózką do obozów pracy czy obozów koncentracyjnych. Ten stan rzeczy można tłumaczyć wspomnieniem Jacka Waltosia, który przekonuje, że rodzinę Kierskiej – matkę, samą artystę i jej siostry

chroniło nazwisko, wygląd zewnętrzny mógł uchodzić po prostu za wschodni typ urody. Choć Pani Ewa opowiadała, że w czasie okupacji czuła strach przechodząc ulicą. Jednak jej matka uczyła je wszystkie, że muszą chodzić jak najbardziej prosto, pewnie i nie pokazywać żadnego lęku⁹¹.

Poza tym Ewa Kierska w swoim rodowodzie, który złożyła na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w dniu szóstym lutego 1945 roku jako narodowość wskazała polską, a za wyznanie podała rzymsko-katolickie⁹². Najprawdopodobniej sama Kierska tak po prostu się określała, choć jej matka była Żydówką, a artystka była tego świadoma. Jednak obraz *Orfeusz* z 1963 roku można potraktować także jako swego rodzaju utrwalony zapis czasów okupacyjnych. Na obrazie artystka mogła w sposób metaforyczny pokazać nieustanne poczucie zagrożenia, zamknięcia. Opuszczona, zamknięta przestrzeń, w której pozostaje Eurydyka to nic innego jak mury miasta, które zdają się pozbawiać tchu, potęgując lękową wyobraźnię malarki.

Topos podróży Orfeusza do piekieł stał się dla Ewy Kierskiej-Hoffmann tematem bardzo ważnym i widać wyraźnie - głęboko przemyślanym. Artystka interpretuje

⁹⁰ Tamże, s. 77-78.

⁹¹ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

⁹² Rodowód Ewy Kierskiej w teczce *Rodowody Studentów 1944/45* w: Archiwum ASP w Krakowie.

Orfeusza znacznie szerzej niż tylko męża, który z miłości zstępuje do podziemnego świata. Sytuuje go w wielu innych obszarach, pozwalając odbiorcy na uruchomienie różnorodnych kontekstów pozaobrazowych i wykorzystanie w tym przypadku opisywanej już metody intertekstualnej w całej jej wyrazistości.

Dedał i Ikar – pragnienie wolności.

Dedała kojarzymy przede wszystkim jako wynalazcę, który konstruując skrzydła wraz synem wzbił się w niebo. Ikar nigdy jednak nie opuścił granic Krety, bowiem воск, którym były zlepione skrzydła stopił się pod wpływem słońca, a młodzieniec runął w morską toń. Warto jednak przybliżyć postać samego Dedala. Był on ateńskim artystą, architektem i rzeźbiarzem. Przypisuje mu się nawet stworzenie ożywionych posągów (wspomina o nich w *Menonie* Platon). Pracował w Atenach wraz ze swoim niezwykle uzdolnionym uczniem Talosem, synem swej siostry. Wierzy się, że zazdrosny o talent młodzieńca pewnego razu zrzucił go ze wzgórza Akropolu, by pozbyć się rywala. Areopag skazał go za tę zbrodnię na wygnanie. Dedał znalazł się więc na Krecie, gdzie między innymi zbudował labirynt dla legendarnego Minotaura. I właśnie ta budowla wiązała się z koniecznością ucieczki z wyspy. Ariadna, radząc się Dedala, ocaliła Tezeusza przed niechybną śmiercią w labiryncie i sprowadziła na wynalazcę gniew króla Minosa, który chciał, by Tezeusz zginął. Z żądzy zemsty zamknął Dedala wraz z jego synem Ikarem, (którego miał z niewolnicą Naukrate) w labiryncie⁹³. Dedał, by wydostać się z labiryntu, stworzył dla siebie i Ikara skrzydła „w których lotki były związane nićmi, natomiast mniejsze pióra przyklepione woskiem”. I rzekł do syna: „uważaj, mój synu! Nie leć zbyt wysoko, by słońce nie stopiło wosku, i nie szybuj zbyt nisko, by fale morskie nie zmoczyły piór. [...] Trzymaj się mnie, nie szukaj własnej drogi!”⁹⁴. Jednak Ikar wzbijając się w powietrze zapomniał o ojcowskich radach i poleciał wysoko, ku słońcu. Dedał po jakimś czasie obejrzawszy się za siebie spostrzegł jedynie pióra unoszące się na wodzie i zrozumiał, że Ikar zbliżył się zbyt blisko do słońca, runął do morza i utonął. Na jego cześć, gdzie pochował ciało syna, pobliską wyspę nazwał Ikarią.

Taka jest istota mitu o Dedalu i Ikarze. I jest on swoistym toposem wykorzystywanym, podobnie jak mit o Orfeuszu i Eurydyce, niezwykle często przez

⁹³ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1990, s. 69.

⁹⁴ R. Graves, *Mity greckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 289.

kulturę dawną, jak i współczesną, a w szczególności malarstwo⁹⁵. Chyba najbardziej rozpowszechnioną malarską opowieścią o upadku Ikara jest obraz przypisywany Pieterowi Brueghelowi *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który powstał około 1557 roku. Pierwsze spojrzenie na obraz może zmylić. Gdzie jest Ikar? Na pierwszym planie widzimy rolnika, który orze ziemię, pasterza wypasającego owce, gdzieś poniżej rybak zarzuca sieci, a statki przybijają do portu. Trzeba długo wyteżać wzrok w poszukiwaniu młodzieńca ze skrzydłami, a raczej piór unoszących się na wodzie i jednej jeszcze niezatopionej nogi. Katastrofa Ikara w żaden sposób nie zaburzyła spokojnego popołudnia w portowej wiosce. Nikt go nawet nie zauważył. Obraz zwykło się odbierać jako metaforę życia ludzkiego – samotnie przychodzimy na świat i samotnie umieramy, obojętni dla innych. Niektórzy zwracają również uwagę, że dzieło ma być pochwałą zwyczajnej, codziennej, mozolnej pracy i przestrożą przed brawurą i lekkomyślnością. W bardziej tradycyjnej formie mitologiczny lot ojca i syna przedstawił Peter Paul Rubens na swoim obrazie *Upadek Ikara*. Artysta pokazuje Ikara w momencie spadania, gdy w locie mija swojego ojca. Przerazenie malujące się na twarzy młodzieńca odbija się w jednoczesnym zdziwieniu i gniewie na twarzy Dedala. Zza chmur przebija się słońce, które stopiło воск z piór, a na dole widać już zatokę z zarysem miasta. Malarz skoncentrował się przede wszystkim na oddaniu emocji, jakie towarzyszyły ojcu i synowi w momencie nieszczęścia i z dużym realizmem przedstawia tragedię Dedala. Innym, cenionym i dobrze znanym obrazem ukazującym mitologiczną scenę jest *Upadek Ikara* pędzla Marca Chagalla. Centralną postacią obrazu jest tu Ikar, którego skrzydła płoną jeszcze żarem po zetknięciu z promieniami słońca. Młodzieniec wydaje się być zupełnie spokojny, jakby pogodzony z losem, ceną, jaką przyszło mu zapłacić za brawurę. Jednak na obrazie dwudziestowiecznego artysty Ikar nie spada do morza, lecz na wiejską drogę, gdzie po obu jej stronach gromadzą się ludzie, by móc obejrzeć to osobliwe zjawisko. Płótno to wydaje się prowadzić swoisty dialog z obrazem Brueghel'a. Chagall celowo odwraca proporcje akcentując postać Ikara jako apoteozę wyobraźni i ryzyka, które nadają życiu ludzkiemu wartość.

⁹⁵ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Dedala i Ikara omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 159; J.D. Reid, *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York: Oxford 1993, s. 586-593, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, ed. by Otto Schmitt, Alfred Druckenmüller Verlag, Stuttgart 1954, III Band, s. 976-982.

Ewa Kierska-Hoffmann namalowała trzy obrazy związane z mitem o Dedalu i Ikarze – w 1959, 1960 oraz *Ikara* w 1965 roku. Jednak udało mi się odnaleźć jedynie jeden obraz zatytułowany *Ikar i Dedal* z 1960 roku. Niewielki obrazek przedstawia Dedala unoszącego się nad ciałem swojego syna. Inaczej niż w mitologii - Ikar nie spada w toń morza, ale na ziemię, wyspę, na której nie ma nikogo prócz dwójki bohaterów. Rozżarzone skrzydła Ikara wydają się zajmować cały pierwszy plan obrazu. Jego ciało także zdaje się być w części przypalone, czerwone od słonecznego żaru. To Dedal wciąż unosi się lekko nad ziemią patrząc na upadek i śmierć swojego syna z pochyloną głową, a Ikar gdyby teraz żył mógłby powiedzieć:

Na ciemnym tle nieba wypalam ślad jasny,

Mój ślad – już ostatni, przelotny, lecz własny

I spadam kometą, chwilowym płomieniem

Być może spełniając tym czyjeś marzenie

I lecę wśród cisz –

Ja – żar – drążę ziąb

I wszystko mknie wzwyż,

A ja – w głąb⁹⁶.

Narcyz i Hiacynt – piękno doskonale.

Motywytem mitologicznym doskonale znanym nie tylko kulturze dawnej, ale może właśnie przede wszystkim współczesnej jest mit o Narcyzie⁹⁷. Najlepiej znana wersja mitu znajduje się w *Metamorfozach* Owidiusza. Narcyz jest tam synem boga-rzeki Kefisosa i nimfy Liriope. Rodzice pragnąc poznać przyszłość dziecka zwrócili się do wróżbity, który przepowiedział, że ten będzie żył długo i w pełnym szczęściu pod warunkiem, że nie będzie nigdy oglądał swego odbicia. Chłopiec z upływem lat był coraz piękniejszy, a kolejne śmiertelniczki i nimfy (w tym nimfa Echo) zakochiwały się w jego pięknym obliczu, ale on był niewzruszony na wszelkie uczucie. Dziewczęta zaczęły błagać bogów, by zemścili się na nieczułym młodzieńcu i wkrótce Nemesis spełniła tę

⁹⁶ J. Kaczmarek, *Lot Ikara* w: *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Demart, Warszawa 2012, s. 676.

⁹⁷ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Narcyza omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 219; J.D. Reid, *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York: Oxford 1993, s. 692-702.

prośbę. Pewnego dnia, Narcyz zmęczony po polowaniu nachylił się nad potokiem, by napić się zeń wody, ale ujrzawszy swoje w nim odbicie nie mógł oderwać od niego oczu, aż umarł. Ta wersja mitu przyjęła się w kulturze najlepiej, choć może warto pamiętać, że istniała jeszcze choćby taka, iż Narcyz miał siostrę bliźniaczkę, która zmarła, a młodzieniec przeglądał się w tafli wody, by ulec ułudzie, że siostra wciąż żyje. Wydaje się to być jednak racjonalizacja pierwotnie przyjętej wersji mitu⁹⁸.

Narcyza, pochylonego nad gładką taflą wody, urzekło jego własne odbicie. Uległ widokowi, który ukazał się jego oczom i zakochał się w sobie samym. Wie, że to swój wizerunek widzi i że przez to nigdy nie będzie mógł go w pełni osiąść, ale mimo to wpatruje się dalej w zachwycający widok. Czerpie z tego zarówno ogromną przyjemność, jak i czuje wielki żal. Narcyz, zdolny łowca, myśliwy nagle porzuca swoje ukochane zajęcie, by bezustannie wpatrywać się we własne odbicie. To nowe zajęcie staje się sensem jego codziennego życia. Kolejno popada w uwielbienie dla siebie, potem pewien bezład i apatię, by w końcu umrzeć, nie mając w życiu żadnych celów poza wpatrywaniem się w siebie samego. Przedmiot i podmiot miłości czy urzeczenia zlewają się tu w jedno. Wielu artystów próbowało oddać tę myśl w swoich pracach. Jednak tylko kilka zasługuje na przypomnienie.

Jednym z obrazów nawiązujących do mitu jest szesnastowieczny *Narcyz* pędzla Michelangelo Merisi da Caravaggio. Artysta bardzo ogólnie nawiązuje do mitu malując młodego i pięknego młodzieńca, który klęcząc i wspierając się na rękach pochyla się nad taflą wody. Strój i wygląd modelu są typowe dla epoki, w której żył malarz. Narcyz zapatrzony we własne odbicie, nie może oderwać od niego wzroku. Odbicie w wodzie jest jakby lekko zamglone, ale na tyle wyraźne, by utożsamić je z twarzą modelu. Jak zwykle bywa u Caravaggia, figura wyłania się z mroku poprzez ostre oświetlenie części jej postaci. Kolejną pracą jest *Narcyz i Echo* Johann William Waterhouse'a z początku XX wieku. Artysta przedstawił scenę rodzajową, w której to Narcyz zajmuje centralną część obrazu. Pochyla się nad wodą, opierając brodę o kamień. Głowę przybraną ma gałązkami liści laurowych. Po jego prawej stronie nimfa Echo tęsknie przygląda się Narcyzowi. Bohater jest jakby odseparowany od otoczenia rozłożystym drzewem, tworzącym dlań intymną, własną przestrzeń, pozwalającą skoncentrować się wyłącznie na własnym odbiciu w wodzie. Nieopodal leżą porzucone strzały, które służyły jeszcze

⁹⁸ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1990, s. 245.

przed chwilą do polowania, ale od tego momentu już nie będą miały żadnego znaczenia w życiu młodzieńca, który umrze zapatrzony w siebie samego. Mniej znanym i mniej dosłownym zobrazowaniem mitu jest praca surrealisty - Salvadora Dali *Metamorfozy Narcyza* z lat trzydziestych XX wieku. Obraz różni się całkowicie od wcześniej przedstawionych wizerunków Narcyza. Przede wszystkim młodzieniec, choć skamieniały w swojej typowej pozie, nie jest namalowany realistycznie. Gdyby nie tytuł obrazu zapewne mielibyśmy pewien kłopot w rozpoznaniu pięknego młodzieńca z mitu. Przyjmuje on bowiem kształt bryły, która zaledwie akcentuje możliwość bycia ciałem ludzkim, konkretną postacią. W kamiennej dłoni wyrastającej nad brzegiem tafli wody widzimy ziarno (które kształtem przypomina jajko), z którego wyrasta biały kwiat – narcyz. Dali nawiązuje tu do kolejnych wersji mitu, jakoby w miejscu śmierci młodzieńca miały wyrastać kwiaty o tej samej nazwie.

Ewa Kierska-Hoffmann, podobnie jak Salvador Dali, choć w innej formie, wybiera nieoczywiste przedstawienie mitu. Na swoim obrazie *Narcyz* namalowanym w 1962 roku przedstawia młodzieńca w stroju sobie współczesnym, pomiędzy skałami, nachylającego się nad niewidzialnym potokiem. Narcyz opiera dłonie na kamieniach, a na jego twarzy - inaczej niż na opisywanych wcześniej obrazach - rysuje się smutek, niepokój. Oczy ma zamknięte, jakby przestraszył się własnego odbicia, a nie zakochał się w nim. Jakby właśnie zdał sobie sprawę z tego, co za chwilę nastąpi. Nie sposób nie przywołać tu wszelkich odwołań z zakresu psychologii związanych z pojęciem narcyzmu. Klasyfikacje i podziały tego terminu są różnorakie, ale najczęściej mówimy o trzech znaczeniach pojęcia: w sensie genetycznym, jako etap rozwoju człowieka (tu np. Freud), po drugie jako jednostka chorobowa (zaburzenie seksualne) oraz jako rodzaj relacji społecznej – postawa charakteru⁹⁹.

W 1911 roku Freud analizował przypadek Schrebera, niemieckiego sędziego, który opisał własną chorobę psychiczną (słynna swego czasu autobiografia paranoika). Wtedy też podjął wątek występowania narcyzmu w zaburzeniach schizofrenicznych i w hipochondrii. Freud zaczął uważać wręcz psychozę za nerwicę narcystyczną. (...) W 1914 roku ukazał się artykuł Freuda *Wprowadzenie do narcyzmu* (*Zur Einführung des Narcissmus*), w którym ojciec psychoanalizy rozwinął poglądy Karla Abrahama. Ego zostało potraktowane jako swego rodzaju zbiornik libido. W myśl zaprezentowanych

⁹⁹ T. Olchanowski, J. Sieradzan, *Wprowadzenie do problematyki narcyzmu. Od klasycznych koncepcji narcyzmu do narcyzmu kultury zachodniej* w: *Narcyzm*, pod red. J. Sieradzan, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011, s. 7.

poglądów między libido związanym z ego a libido związanym z obiektem zachodzi stosunek wzajemnej zależności¹⁰⁰.

Po 1918 roku ojciec psychoanalizy znacznie rozwinął tę teorię. Wprowadził pojęcie id, które staje się czymś w rodzaju pierwszego zbiornika energii psychicznej, zaś ego i super ego wypływają z id. Narcyzm ego jest więc narcyzmem wtórnym. Twierdzenia Freuda spotkały się z liczną krytyką, ale nie można nie docenić jego wkładu w rozróżnienie miłości narcystycznej (gdy kochamy siebie, to kim się było lub chce być) oraz typu anaklitycznego (miłość do kobiety, która mnie żywi i mężczyzny, który mnie ochrania)¹⁰¹. Oddzielnym tematem jest istnienie tzw. narcyzmu pierwotnego, różnie rozumianego przez naukowców. Na przykład Kohut i Kernberg uważali, że dziecko od samego początku ma szczątkowe ego, które karmi pozytywnymi relacjami ze światem zewnętrznym. Fromm uważał, że zarówno miłość do siebie samego, jak i miłość do obiektu zewnętrznego mają charakter pierwotny i karmią się wzajemnie. Na biegunie przeciwnym stali tzw. terapeuci ciała, którzy uważali, że nie ma czegoś takiego, jak narcyzm pierwotny, że jest on rzeczą wtórną. Lata trzydzieste XX wieku to okres rozróżnień pomiędzy narcyzmem zdrowym i chorobowym. Heinz Kohut w latach siedemdziesiątych w swoich badaniach wyróżnił dwie płaszczyzny „ja”: ekshibicjonistyczne, które uważa, że jest centrum świata, któremu należy się podporządkować oraz archaiczną idealizację (idealizacja wyobrażeń rodziców o nas), która przypisuje rodzicom lub innym bliskim osobom moce pozwalające nas uratować z opresji, wyrwać z depresyjnego stanu etc. W pierwszych latach życia dziecko powinno się wyzbyć obu tych obrazów, jednak gdy tak się nie dzieje narcyzm dziecięcy poprzez bezkrytyczne pochwały, jak i zbyt surowe oceny może przerodzić się w cechę dorosłej osobowości¹⁰². Można się zgodzić co do ogólnego opisu osoby narcystycznej Tomasza Olchanowskiego, który poświęca temu tematowi książkę *Duchowość i narcyzm*. Cechą charakteryzującą osobę z zaburzeniem narcystycznym jest nie to, że kocha siebie, bowiem nie interesuje się ona swoim rzeczywistym „ja”, ale „ja” wyidealizowanym. Początkowo owo „ja” jest cielesne, ale potem się rozszczepia i rodzi się nowe „ja” mentalne¹⁰³. Wracając do obrazu Kierskiej-Hoffmann, możemy odnieść wrażenie, że młodzienc z obrazu świadom jest tych wszystkich konsekwencji własnej

¹⁰⁰ Tamże, s. 11-12.

¹⁰¹ Tamże, s. 12.

¹⁰² Tamże, s. 13-14.

¹⁰³ Tamże, s. 18.

niedoskonałości i że po zobaczeniu siebie w taflí wody, czuje niepokój czy też cierpi, wiedząc, że zakocha się w sobie samym i już nigdy nie znajdzie szczęścia poza obserwowaniem swojej osoby w taflí wody. Co więcej, wybór postaci współczesnej artystce może być dla nas sygnałem, że nowoczesna kultura zachodnia jako taka wciąż reinterpretuje motyw Narcyza i jest mocno w niego uwikłania. Narcyz może być metaforą kondycji ludzkiej dzisiejszego człowieka, który jednocześnie czuje się pępkim wszechświata, jak i wciąż potrzebuje potwierdzenia swojej wartości z zewnątrz, bo nie jest jej pewien. Psycholog, Andrzej Leder, uznał, że wiek XX jest epoką osobowości narcystycznej¹⁰⁴, bowiem człowiek stanął naprzeciw wielu wyzwaniom związanym zarówno z nowymi technologiami, jak i łatwym dostępem do środków odurzających. Podobnie amerykański socjolog, Richard Sennett, uznał narcyzm za szczególnie problem kultury współczesnej.

Narcyzm jest obsesją na punkcie „co ta osoba/to zdarzenie znaczy dla mnie”. Pytanie to stawiane jest tak często, że zaczyna się zacierać wyraźne postrzeganie tych osób i zdarzeń jako samych w sobie. Paradoksalnie, to zaabsorbowanie sobą przeszkadza w zaspokojeniu potrzeb własnego Ja. Gdy osiąga się cel albo nawiązuje kontakt z drugą osobą, pojawia się uczucie, że „to nie to, czego chciałem”. Narcyzm ma więc dwa aspekty – jest zachłannym zaabsorbowaniem potrzebami własnego Ja, a zarazem blokuje ich zaspokojenie¹⁰⁵.

Wybranie postawy narcystycznej może być konsekwencją życia w społeczeństwie kapitalistycznym nastawionym na konsumowanie i konkurowanie, a tym samym mogłoby być jakoś wytłumaczone. Jednak bez wątpienia sam charakter, osobowość narcyza przyjęło się odbierać pejoratywnie. W obrazie Kierskiej warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Postać Narcyza to artysta – Jacek Waltoś – to właśnie jego portret. Taka pozaobrazowa wiedza pozwala nam na jeszcze jedną interpretację, której nie sposób pominąć. Chodzi oczywiście o utożsamienie osobowości narcystycznej z artystyczną, bowiem Waltoś jest przede wszystkim właśnie artystą. Takie utożsamienie ma tutaj dwa podłoża, pierwsze zapewne nasuwające się od razu, to to negatywne – artysta jako człowiek zakochany w sobie, w tym, co robi, nieustannie głodny pochwał i poklasku. Jednak nas interesować będzie to drugie, głębsze, które pozwoli także na szersze odczytanie samego mitu o Narcyzie. W przepowiedni wróżbity wybrzmiały słowa, że

¹⁰⁴ A. Leder, *Po drugiej stronie duszy? Kto będzie zdrowy psychicznie?*, „Polityka”, nr 22, 2000, s. 72-73 oraz A. Leder, *Głód Narcyza czyli o uzależnieniu i ekscytacji*, „Niezbędnik Inteligenta”, nr 9, dodatek do „Polityki”, nr 25, 2006, s. 9-12.

¹⁰⁵ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2009, s. 20.

Narcyz nie umrze „póki nie pozna siebie”. Wezwanie do poznania siebie widniało w świątyni Apolla w Delfach: *Gnothi seauton*, (z greki: γνῶθι σεαυτόν), to właśnie poznaj samego siebie. Kto pozna siebie, nie siebie zobaczy, a siebie zrozumie. Poznanie ma tu kluczowe znaczenie. Poznać znaczy zanalizować, poszukać znaczeń, nabyć wiedzę w wyniku zadawania pytań i poszukiwania nań odpowiedzi. W przypadku Narcyza z obrazu Kierskiej chodzi o poznanie swoiste. Narcyz dopiero po chwili rozpoznaje, że zakochał się we własnym odbiciu. To, co widzi to on sam. Dla artysty taflą wody są zaś jego dzieła. To w nich rozpoznaje siebie, to poprzez nie ma szansę poznać siebie samego. Narcyz nie może dotknąć wody, bo inaczej wizerunek, piękno zniknie. Zdaje sobie sprawę, że dotyka doskonałego, całościowego piękna, ale jest to zaledwie odbicie, *mimesis*, naśladowanie. Można powiedzieć, że do XIX wieku malarstwo było utożsamiane właśnie z pojęciem *mimesis*.

Wyraz *mimesis* początkowo oznaczał czynności kultowe kapłana składające się z tańca, śpiewu, muzyki; w V w. p.n.e. zaczęto go używać w filozofii i oznaczał tyle co odtwarzanie świata zewnętrznego. Jednak dzisiejsze znaczenie słowa *mimesis* – odtwarzanie, powtarzanie wyglądu rzeczy zawdzięczamy przede wszystkim Platonowi i Arystotelesowi. Wariant Platona obejmuje naśladownictwem malarstwo i rzeźbę, jednak podkreśla, że nie jest to droga do poznania prawdy. Arystoteles uważał wręcz przeciwnie, że sztuka naśladowując rzeczy może je jednak przedstawiać piękniejszymi niż są w rzeczywistości, takimi, jakimi być mogą lub być powinny. W dobie hellenistycznej i rzymskiej dominowało raczej rozumienie Platona. Wieki średnie oparły się zwłaszcza na teoriach Pseudo-Dionizego i św. Augustyna, a według nich sztuka naśladowuje, ale świat niewidzialny. W Renesansie dywagacje nad pojęciem *imitatio* znów powróciły. Alberti twierdził, że nie ma piękniejszej drogi dla sztuk plastycznych niż naśladownictwo natury. Podobnie sądził największy malarz i wynalazca tej epoki Leonardo da Vinci. W Niemczech taką teorię propagował Albrecht Dürer, we Francji Nicolas Poussin. Jednak tylko dobre, doskonałe naśladowanie natury służy sztuce. Oczywiście również w dobie Odrodzenia pojawiali się tacy, którzy rozumieli *mimesis* w sposób prostszy – Platoński, jak i tacy, którzy wybierali koncepcję Arystotelesa. Jednak na przełomie Renesansu i Baroku narodziła się też zupełnie nowa myśl, mówiąca jakoby sztuka mogła być doskonalsza od tego, co ma naśladować. Michał Anioł mówił, że sztuka czyni naturę piękniejszą niż jest, Vasari, że natura została „pobita” przez sztukę. Innowacyjne w tych epokach było także twierdzenie, że naśladować należy nie tylko samą naturę, ale i tych

artystów, którzy naśladowali ją najlepiej, a byli to oczywiście artyści antyczni. Między XV a XVII wiekiem o *mimesis* dyskutowano tak zaciekle, że wiek XVIII mógł już dodać niewiele i raczej odziedziczył po poprzednich epokach utrwalone przeświadczenia. Edmund Burke, estetyk klasyczny miał powiedzieć, że Arystoteles tak szczegółowo opisał *mimesis* w *Poetyce*, że nie można już nic więcej dodać, choć sam raczej propagował definicję Platońską tego terminu. Wiek XIX stał się sceną nowych odczytań naśladownictwa. Zdominowane przez filozofię idealistyczną i sztukę romantyczną *mimesis* wróciło jednak pod nową nazwą – realizmu, rzecznikiem którego była przede wszystkim Francja na czele z Jeanem Désiré Gustavem Courbetem. Jest to jednak pojęcie niestałe, nie jest bowiem ani zgodnością z rzeczywistością ani pojęciem samej rzeczywistości. Sztuka nie może się bez rzeczywistości obejść, ale odtworzyć jej naprawdę nie jest w stanie. Jeśli zaś w dzisiejszej sztuce poszukiwać naśladownictwa, to na pewno nie w sensie bezpośredniego odwzorowania natury, ale raczej jako *mimesis-ekspresję*¹⁰⁶.

Ewa Kierska-Hoffmann w sposób szczególny ceniła sobie malarzy realistycznych czy też wiernych mimetyzmowi.

Zawsze wcześniej przygotowywała się do malowania. Robiła rysunki, szkice. Bardzo długo malowała. Adam Hoffmann chwycił jakiś motyw, który wpadł mu do głowy i robił to bardzo szybko. Ona zaś czuła odpowiedzialność z każdą kreską, każdą plamę. Co ważne, Ewa Kierska nigdy nie odeszła jednak od realizmu. Wraz z upływem lat coraz bardziej utożsamiała się z tradycją renesansową. Na początku wczesny Renesans, Giotto, malarze Trecenta. Zaś malarze Quattrocenta i Cinquecenta stali się jej wzorcami właściwie już do końca życia. Była wielbicielką Leonarda da Vinci, mniej Michała Anioła. I drugi najważniejszy dla niej, wielki malarz to Nicolas Poussin, ale też bracia Le Nain. Wielbiła też Brueghela we wcześniejszym okresie - za lapidarną, trochę uproszczoną formę¹⁰⁷.

Zamykając wątek Narcyza z obrazu Kierskiej, warto zadać sobie pytanie czy smutny koniec mitycznego młodzieńca jest zasugerowany przez artystkę również w jej pracy. Przekroczenie tabu miłości własnej rozgniewało bogów i skończyło się śmiercią bohatera. Czy taka kara wpisana jest również w pracę Kierskiej? Czy gest załamania, rozpacz Narcyza, który widzimy, jest spowodowany samoświadomością klęski związanej z niemożnością prawdziwego poznania samego siebie? A może Narcyz kocha

¹⁰⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 319-348.

¹⁰⁷ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

siebie tylko w cielesnym, pięknym, młodym wizerunku i nie patrząc w przyszłość (na późniejszą starość i brzydotę) musi umrzeć, by stać się patronem wszystkich artystów poszukujących prawdziwego piękna, które nie jest nigdy i raz na zawsze dane? Śmierć Narcyza to triumf piękna zmysłowego, ale klęska duchowego, metafizycznego. Z drugiej strony, mitologiczny Narcyz był niezależny od innych ludzi, od ich opinii, samoświadomy, wystarczało mu piękno, kontemplowanie go, wciąż na nowo rozpoznawanie i przeglądanie się w nim. Był całkowicie oddany jednej tylko czynności, jednemu zadaniu - zgłębianiu piękna. Miał wytyczoną bardzo konkretną misję, ścieżkę – poznać piękno. Był zanurzony w to, co go określało, uformowało. Być może chciał on dotrzeć do czegoś więcej niż tylko zewnętrzne piękno. Narcyz nie potwierdzał się poprzez innych, urzeczywistniał się dzięki sobie samemu, tak jak artysta urzeczywistnia się dzięki swojej sztuce. I choć taka próba samopoznania zawsze będzie zagrożona pułapką pustego estetyzmu, to może także doprowadzić do pełnego, głębokiego poznania, a także włączenia duchowego piękna w obrazy cielesne, wizualne.

Do motywu mitologicznego nawiązuje również portret zatytułowany *Hiacynt*¹⁰⁸. Obraz podobnie jak poprzedni, został namalowany w 1962 roku, a modelem był ten sam artysta, przyjaciel malarki – Jacek Waltoś. W mitologii greckiej Hiacynt to piękny młodzieniec, ukochany boga Apollina i boga Zefira, królewicz spartański, który zginął od uderzenia dyskiem, który skierował nań Zefir, zazdrosny o relację łączącą Hiacynta z Apollem. W starożytnej Grecji przyjęło się traktować relacje męsko-damskie i męsko-męskie nie jako opozycyjne, ale raczej w duchu podziwu piękna jednego człowieka w stosunku do drugiego, bez względu na płeć. Już w *Uczcie* Ksenofonta pojawia się opisanie zwyczaju wydawania przyjęć na cześć pięknych, młodych chłopców i oczarowania ich osobą zebranych gości. Jak czytamy u Ksenofonta:

Po pierwsze, podobnie jak jakaś wielka jasność, która nagle zabłyśnie wśród nocy, zwraca na siebie oczy wszystkich, tak samo uroda Autolika przyciągała spojrzenia obecnych; po drugie, uroda młodzieńca wywierała wielkie wrażenie na wszystkich patrzących. U jednych znajdowało to wyraz w głębokim milczeniu, u drugich w wyrazie twarzy i w całym zachowaniu. To prawda, że wszyscy, w których wstąpił moc jakiegoś boga, w widoczny sposób stają się godni, by na nich patrzeć, ale jeśli wstępując w ludzi moc innych bogów

¹⁰⁸ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Hiacynta omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 158; J.D. Reid, *Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, New York: Oxford 1993, s. 581-583.

powoduje i jakąś niesamowitą dzikość w spojrzeniu, i niezwykłą grozę w głosie, i spotęgowaną gwałtowność w ruchach, to ludzie owładnięci cichą żądzą Erosa i spojrzenie mają bardziej przyjazne, i brzmienie głosu łagodniejsze, i w całym ułożeniu okazują największą wytworność oraz swobodę¹⁰⁹.

W starożytnej Grecji nie rozróżniano dwóch odmiennych rodzajów pożądania, a raczej dwa odmienne sposoby czerpania przyjemności. Jak pisał Foucault w swojej *Historii seksualności*:

Uważali oni [Grecy – S.G.] że to samo pragnienie kieruje ku temu, co godne pragnienia – zarówno ku dziewczynom, jak i ku chłopcom – z tym zastrzeżeniem, że żądza będzie szlachetniejsza wówczas, gdy kieruje ku temu, co piękniejsze i szlachetniejsze, aczkolwiek uważali również, że to samo pragnienie winno pozwolić na szczególne zachowanie, kiedy ma miejsce między dwoma osobami tej samej płci. Grecy wcale nie uważali, że aby mężczyzna kochał innego mężczyznę, musi mieć „inną” naturę¹¹⁰.

Taka relacja między dwojgiem mężczyzn przez filozofów greckich bywała najczęściej opisywana w bardzo konkretnej postaci. Młodszego mężczyzny do starszego i odwrotnie. Nie pozostały raczej żadne pisma mówiące o relacji mężczyzn w podobnym wieku. Jest to dość istotne ze względu na kolejny czynnik, który w związku z tym należy dostrzec. Młodzieniec nie został jeszcze ukształtowany przez paideię, społeczeństwo, wciąż powinien się uczyć, doskonalić, a najlepszym nauczycielem jest z pewnością inny – dojrzały – mężczyzna. Pamiętajmy, że rola kobiet w starożytnej Grecji jest inna, o wiele mniej znacząca niż mężczyzn. Starszy, dojrzały mężczyzna może pełnić rolę nauczyciela wychowania, wprowadzania w filozofię wszechobecną w życiu starożytnych, a także miłośnika, który zabiega o zainteresowanie oblubieńca, którym jest młody chłopak. Ten zaś musi dostrzec te starania, ale nie „ulec” im zbyt szybko, lecz wnikliwie przemyśleć wybór mistrza czy nauczyciela przyszłego życia. Taka gra zalotów odbywa się zawsze w miejscu publicznym, na rynku, agorze, w gimnazjonach¹¹¹. Takie zdają się być także relacje między bogiem Apollem a Hiacyntem. Choć Apollo uważany jest za boga piękna, światła, życia, śmierci, muzyki, wróżb, prawdy, prawa, porządku to w tym wypadku należy podkreślić w sposób szczególny jego rolę patrona sztuki i poezji, przewodnika muz. Młody Hiacynt zapatrzonej jest nie tyle w widzialne piękno boga, ale

¹⁰⁹ Ksenofont, *Uczta w: Pisma Sokratyczne*, przeł. Leon Joachimowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 243.

¹¹⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 323-324.

¹¹¹ Tamże, s. 325-329.

raczej w to, co symbolizuje, a więc piękno i doskonałość sztuki. Tutaj relacja buduje się nie na tożsamości piękna Apolla i piękna Hiacynta, ale wyższości tego pierwszego ze względu na posiadanie klucza do piękna wykraczającego daleko poza to, co jest jedynie zmysłowym urokiem.

Z taką myślą Ewa Kierska zdawała się malować swojego Hiacynta. Oboje – malująca i portretowany to artyści. Jacek Waltoś to w 1962 roku młody chłopak, który za kilka lat wkroczy na bardzo konkretną ścieżkę artystyczną, ale w chwili pozowania może być wpatrzony w dojrzałą jednak artystkę, którą ceni za przemyślaną, wyważoną, szczególną, bo bardzo osobistą sztukę, o czym sam wielokrotnie wspomina w rozmowach. Portret zachowany konsekwentnie w ciemnej tonacji ukazuje pięknego młodzieńca ubranego w granatowy sweter i błękitną koszulę. Zamyślona twarz i oczy wpatrzone w coś poza tu i teraz nadają postaci melancholijnego charakteru, jaki wyczuwamy na wielu pracach artystki, o czy powiemy więcej przy okazji przyglądania się martwym naturom. W tle rozgrywa się scena mitologiczna – może to właśnie wspólna zabawa i radość Apolla i Hiacynta zakończona śmiercią tego drugiego.

Motywy mitologiczne, jak wspomina Jacek Waltoś, były dla Kierskiej bardzo ważne, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych. Malarka prenumerowała czasopismo „Filomata”, poświęcone kulturze antycznej, które mogło być inspiracją do wyboru motywów, które otwierały się na szerszą interpretację – mit o Orfeuszu i Eurydyce, Dedalu i Ikarze, Narcyzie. Ta tematyka w twórczości artystki zdaje się być raczej tęsknotą do elementu mitycznego w kulturze, pełnionych przez mity funkcji. Kierskiej przyszło żyć w czasach powojennych, w których trzeba było na nowo budować rzeczywistość. Pewne wartości się zatraciły, inne uległy przemieszczeniom. Można mówić o orientacji filozoficznej malarki w stosunku do mitu.

Reprezentantów tej orientacji interesuje mit żywy, tak jak funkcjonuje on, czy też funkcjonował w społeczeństwach prymitywnych jako element codziennego życia. Przy takim ujęciu problemem najistotniejszym staje się społeczna funkcja mitu. Dąży się do jej określenia, traktując mity nie tylko jako zjawisko społeczne, ale również jako ekspresję określonego stosunku do świata, jako odzwierciedlenie specyficznej struktury świadomości. Uważa się, że są one wyrazem charakterystycznej, odrębnej logiki, która staje się właściwym przedmiotem badania. Orientacja filozoficzno-antropologiczna skłania

też do postawienia pytania o współczesne losy tej sfery życia społecznego i kultury, którą mity wyznaczały w społeczeństwach prymitywnych¹¹².

Tak więc dla Kierskiej mit o Orfeuszu i Eurydyce może być zarówno metaforą miłości w trudnych czasach, jak i stosunku artystki do samej sztuki – poszukiwania jej źródeł, sensu w przestrzeniach bardzo różnych, nawet tych niezbadanych, ciemnych. Mit o Dedalu i Ikarze wskazuje na głębszą myśl, na pewne cechy postaci Dedala: zapobiegawczość, racjonalność, spokój, przemyślane działania i konsekwencję (co zresztą łatwo przypisać samej artystce jako osobie i jako malarce). Narcyz wskazuje na szerokie odczytania postaci artysty jako takiego, jego cech, złudzeń, nadziei. Wyraźnie można zaobserwować w przypadku Kierskiej traktowanie mitu jako żywej opowieści, która może nam coś powiedzieć także o czasach współczesnych, co mam nadzieję, udało mi się wykazać. Podłożem dla twórczości mitologicznej artystki wydaje się być przekonanie, że mit to pewna forma ekspresji określonego stosunku do rzeczywistości lub specyficzny sposób jej widzenia, jak chce Cassirer¹¹³. Mit ma pomóc w zapewnieniu poczucia sensu i ładu w rzeczywistości, w której istotną rolę odgrywa przestrzeń naszego życia emocjonalnego, ale również sfera wartości. Tak mit wydaje się traktować Ewa Kierska.

2.3. Biblia jako tekst kultury.

Ewa Kierska była agnostyczką, o czym wspominają wszyscy moi rozmówcy, którzy utrzymywali bezpośredni kontakt z artystką. A agnostycyzm jest postawą bardzo szczególną:

[...] jest w swej istocie stanowiskiem epistemologicznym. Zastosowany do rozważań o charakterze religijnym, bądź też teologicznym, mówi jedynie o możliwości (a raczej niemożliwości) rozpoznania treści kryjącej się za – bezsprzecznie istotnym dla rzeszy ludzi – pojęciem „bóg”. Należy przy tym stale mieć na uwadze, że z „czystych” też wskazujących na brak możliwości poznania danego obiektu w żaden sposób nie wynika logicznie pewne stwierdzenie jego nieistnienia¹¹⁴.

Elementów agnostycyzmu możemy dopatrywać się już w słynnym zakładzie Blaise’a Pascala, który przyjmuje, że każdy z nas, osobno i samodzielnie, w swoim codziennym

¹¹² J. Niżnik, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i społeczeństwo” nr 3, 1978, s. 165.

¹¹³ Zob. E. Cassirer *Language and Myth*, transl. S.K. Langer, Dover Publications INC, New York 1946 oraz E. Cassirer *The Philosophy of Symbolic Forms, vol. II: Mythical Thought*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven 1955.

¹¹⁴ J. Kutnik, *Agnostycyzm jako droga ku dojrzałej religijności*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia”, nr 37, 2, 2012, s. 7.

życiu rozstrzyga kwestię istnienia absolutu. Filozof zauważa, że istnienia jakiegokolwiek boga nie da się udowodnić rozumowo, co nie znaczy, że nie warto w niego wierzyć – wręcz przeciwnie. Religia odgrywa w życiu ludzkim od wieków istotne znaczenie, podkreślają to także liczni filozofowie. Ważna jest wspólnota, ale także indywidualne doświadczenie religijne, które w dużej mierze określa nasz system wartości, zakazy i nakazy. Agnostycyzm często mylony jest czy redukowany do ateizmu, ale nim nie jest. Zdefiniowany przez Thomasa Henry’ego Huxleya w drugiej połowie XIX wieku był stanowiskiem mówiącym o braku poznania, niemożności uzyskania treści w odniesieniu do danej dziedziny (tu wiary, religii)¹¹⁵. Teista wierzy, ateista nie wierzy, ale agnostyk jest gdzieś w pół drogi pomiędzy nimi. Agnostycyzm jest intelektualną drogą, próbą odpowiedzi na jedno z najważniejszych i najstarszych pytań świata: czy istnieje jakiś bóg? Odpowiedź agnostyka jest taka, że nie można tego stwierdzić, ale przecież nie przecząca jego istnieniu. Jest namysłem nad rzeczywistością i absolutem, jest ciągłym poszukiwaniem, ustawiczną refleksją. I wydaje się, że właśnie tak rozumianą postawę przyjmuje Ewa Kierska-Hoffmann. Pozwala nam to stwierdzić jej żywe zainteresowanie motywami biblijnymi w sztuce, ale także niektóre wątki jej biografii, jak choćby osobista przyjacielska relacja z katolickim duchownym – biskupem Józefem Życińskim. Pod koniec lat siedemdziesiątych Ewa Kierska zaczęła dostawać od biskupa zaproszenia na interdyscyplinarne konwersatoria prowadzone przez księdza Hellera. Jej adres, jak pisał sam Życiński, otrzymał od profesora Waldemara Voisé, z którym Kierska również żywo korespondowała¹¹⁶. Można założyć, że to właśnie przez Waldemara Voisé, filozofa i prezesa Polskiej Akademii Nauk, Kierska nawiązała kontakt z biskupem Życińskim. W korespondencji z lat osiemdziesiątych pojawiają się w listach biskupa liczne wyrazy bliskości i wzajemnego zrozumienia: „Bez słów dziękuję Pani za tę więź, w której nawet słowa nie są najważniejsze”¹¹⁷, „Dziś Wielki Piątek – dziś myślimy o Męce Chrystusa i o bólu naszych bliskich. Serdecznie życzę, by nie dokuczał on ponad siłę oraz aby w godzinie jego intensywności iskierkę nadziei wносиła myśl, że może jednak istnieje druga strona i życia i bólu”¹¹⁸. W latach dziewięćdziesiątych korespondencja trwa dalej, a biskup dziękuje wielokrotnie, w tym za wsparcie po tym, kiedy 27 marca 1994 roku został uderzony kamieniem przez 37-letniego mężczyznę: „Pragnę wyrazić słowa głębokiej

¹¹⁵ *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, tom 1, red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000, s. 23.

¹¹⁶ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 1 października 1979 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹¹⁷ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 2.III.1985 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹¹⁸ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 28 marca 1986 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

wdzięczności za wyrazy pamięci i solidarności okazane w związku z niedzielnym incydem przy Katedrze Tarnowskiej. Jestem wdzięczny za wszelkie przejawy serca i za towarzyszący im dar modlitwy” oraz dopisek P.S. napisany już nie na komputerze jak cytowana część, ale dopisany odręcznie: „Serdecznie dziękuję za przesyłkę, wiosenne akcenty, cytaty biblijne i... najbardziej wymowne milczenie. Czuję się lepiej niż zwykle”¹¹⁹, „Serdecznie dziękuję za przesyłkę i wiadomość. Modlitwą towarzyszę Pani troskom i ufam, że kiedyś bliżej wiosny będę mógł nawiedzić znajome progi, by znów porozmawiać. Sam przed tygodniem miałem operację usunięcia pęcherzyka żółciowego”¹²⁰. Jest to z pewnością odpowiedź na list artystki, w którym musiała się ona skarżyć na swoje zdrowie. Życiński musiał doskonale zdawać sobie sprawę zarówno z żydowskiego pochodzenia artystki, jak i jej stosunku do wiary. W październiku 1996 roku wysłał list z życzeniami na żydowski Nowy Rok: „Na Nowy Rok żydowski – życzenia najlepsze, mimo iż widzę, iż poprowadził on Panią ku dolinom, i że piętro na którym Pani mieszka jest już znacznie niższe. Ufam, że może kiedyś uda mi się tam wstąpić i nawiedzić”¹²¹. Rok później Życiński wspomina o pierwszej podarowanej mu przez Kierską książce: „Pamiętam jak kiedyś na pierwszej książce, którą mi Pani przekazała znalazły się słowa o łasce, otaczającej kulę ziemską...”¹²². I choć trudno powiedzieć, o jaką książkę może chodzić, to dedykacja musiała adresatowi zapaść bardzo głęboko w pamięć. W 2001 roku, po śmierci Adama Hoffmanna biskup pisze: „Pani list przyniósł mi odpowiedź na pytania, które nie raz sobie stawiam: jak czuje się Pani po śmierci Pana Adama, rzucona w ten świat, w którym trzeba samotnie zmagać się z wieloma problemami? Ufam, że nie brak Pani życzliwych dusz, które potrafią okazać swoją kulturę i dobroć. Życzę, aby ich obecność łagodziła ból samotnych zmagania z życiem”¹²³. Kierska miała, jak widać, ogromne zaufanie do Życińskiego i najwyraźniej zwierzała mu się ze swoich trosk i niepewności. Jeszcze wyraźniejszym tego sygnałem jest list z 2003 roku, w którym biskup pyta: „Czy może Pani czytać, bo przesłałbym moją najnowszą książkę pisaną z myślą o tych, którzy przeżywają wątpliwości w wierze?”¹²⁴. Może chodzić o książkę *Bóg i ewolucja. Podstawowe pytania ewolucjonizmu*

¹¹⁹ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 30/03/1994 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹²⁰ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 28/11/1995 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹²¹ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 8.10.96 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie. Wspomnienie o niższym piętrze dotyczy przeprowadzki Hoffmannów z piątego piętra kamienicy przy Biskupiej na piętro pierwsze.

¹²² List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 17.05.97 w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹²³ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 17 grudnia 2001 r. w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

¹²⁴ List J. Życińskiego do E. Kierskiej z dnia 7 lipca 2003 r. w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

chrześcijańskiego, która została wydana w 2002 roku, gdzie biskup pokazuje jak człowiek wierzący powinien patrzeć na odkrycia nauk przyrodniczych i jak można pogodzić wiedzę z wiarą, czyli dokładnie to, z czym mają czasem problem agnostycy. Już na podstawie tych kilku listów można wyraźnie stwierdzić, że Kierska ateistką nie była, a tematyka biblijna żywo ją interesowała, choć wydaje się, że Biblię traktowała ona raczej jako pewien tekst kultury, podobnie zresztą jak mit. I tekst ten żywo wykorzystywała w o wiele szerszym kontekście niż tylko religijnym.

Samson i Dalila

Samson to ostatni z Sędziów opisanych w starotestamentowej Księdze Sędziów (rozdział 13-16). Był on dzieckiem Manoacha oraz jego żony, która była bezpłodna, jednak Jahwe przepowiedział, że narodzi im się syn, który wyzwoli Izrael spod panowania Filistynów. Miał on przyjąć śluby nazyreatu to znaczy powstrzymywać się od wszystkiego co nieczyste (alkoholu, potraw etc.) oraz nigdy nie obcinać włosów. Samson narodził się tak, jak zapowiedział Bóg, a „Pan mu błogosławił”. Kiedy młodzieniec dorósł opuścił swoje miasto i udał się do miasta Timna, zamieszkanego przez Filistynów, gdzie poślubił kobietę z tego ludu. Bóg zaplanował i to małżeństwo, wiedząc, że stanie się ono powodem do sporu dwóch ludów. I tak też się stało. Już na ich weselu doszło do zabicia kilkudziesięciu Filistynów przez Samsona. Zapoczątkowało to wielką nienawiść i wzajemne próby wymordowania się przez rywali. Samson wędrował od miasta do miasta, unikając wrogów lub ich zabijając, aż wreszcie dotarł do Gazy, gdzie poznał kobietę imieniem Dalila, w której się zakochał. Pewnego dnia odwiedzili ją władcy filistyńscy, którzy obiecali, że jeśli dowie się, jak można pokonać Samsona sowiec ją wynagrodzą. Ta, chcąc zarobić obiecane pieniądze, zaczęła co noc wypytывать zakochanego, co jest jego najsłabszym punktem. Samson odpowiadał co rusz inaczej: że należy go związać siedmioma surowymi linami, że należy go związać nowymi, jeszcze nieużywanymi powrozami, że jego włosy musiałyby być przywiązane do palika wbitego w ziemię. Kiedy okazało się, że wszystkie te odpowiedzi są fałszywe, Dalila zarzuciła mu brak miłości, zaufania i okłamywanie jej.

[...] Wówczas otworzył przed nią całe swoje serce i wyznał jej: „Głowy mojej nie dotknęła nigdy brzytwa, albowiem od łona matki jestem Bożym nazirejczykiem. Gdyby mnie ogolono, siła moja odejdzie, osłabnę i stanę się zwykłym człowiekiem”. Dalila zrozumiałwszy, że jej otworzył całe swe serce, posłała po władców filistyńskich z wiadomością: „Przyjdźcie jeszcze raz, gdyż otworzył mi całe swoje serce”. Przyszli więc

do niej władcy filistyńscy, niosąc srebro w swoich rękach. Tymczasem uśpiła go na kolanach i przywołała jednego z mężczyzn, aby mu ogolił siedem splotów na głowie. (...) Wówczas Filistyni pojмали go, wyłupili mu oczy i zaprowadzili do Gazy, gdzie przykuty dwoma łańcuchami z brązu musiał w więzieniu mleć ziarno¹²⁵.

Tak przedstawia się historia biblijna, choć wielu liberalnych biblistów uważa, że w dużej mierze czyny samego Samsona zostały wyolbrzymione przez tradycję ludową¹²⁶. Jednak wydaje się, że nie miało to wpływu na późniejsze bardzo częste przedstawienie historii Samsona, a zwłaszcza zdrady Dalili¹²⁷. W latach 1618-1620 motyw zdrady Dalili malował Antoon van Dyck. Artysta przedstawia chwilę, gdy do uśpionego Samsona podchodzi jeden z Filistynów i przygotowuje się do obcięcia mu włosów. Mężczyzna spoczywa na kolanach Dalili, która gestem jednej ręki prosi o zachowanie ciszy, a drugiej wskazuje na włosy Samsona. Z prawej strony stoją dwie służące, na twarzach których rodzi się zarówno przerażenie jak i ciekawość. Z lewej strony widać żołnierzy filistyńskich. Dziesięć lat później ten sam malarz znów podejmuje próbę ukazania biblijnej sytuacji, ale tym razem koncentruje się na pokazaniu Samsona rozrywającego liny, które miały go według jego początkowych, nieprawdziwych słów, pokonać. Innym obrazem nawiązującym do tego motywu jest *Samson i Dalila* holenderskiego malarza Rembrandta Harmenszoon van Rijn datowanego na 1628 rok. Samson był przez Rembrandta chętnie malowany. Poświęcił mu aż pięć obrazów: *Wesele Samsona*, *Samson grożący teściowi*, *Samson zdradzony przez Dalilę* i *Oślepienie Samsona* i najmniejszy, pierwszy – właśnie *Samson i Dalila*. Malarz zilustrował tu moment, gdy Dalila obcina włosy śpiącemu na jej kolanach Samsonowi. Kobieta ma przerażoną twarz. Być może z powodu właśnie dokonywanej zdrady w stosunku do ukochanego, a może na widok groźnego Filistyna z mieczem, który wygląda na zdeterminowanego, by wreszcie pokonać, zniszczyć Samsona. Oczywiście scen z życia Samsona, zwłaszcza zdradzonego przed Dalilę jest w malarstwie bardzo wiele, te są jednak chyba najlepiej znane.

Ewa Kierska scenę zdrady Dalili wyobraża sobie zupełnie inaczej niż jej poprzednicy. Przede wszystkim obraz *Samson i Dalila* z 1959 roku malowany jest w bardzo ciemnej tonacji, dając efekt ciężkiej i gęstej atmosfery. Czarny horyzont, mrok,

¹²⁵ Sdz 16:17-21, *Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003.

¹²⁶ Por. komentarze w Biblii Tysiąclecia i Biblii Poznańskiej.

¹²⁷ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Samsona omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 271-272; E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. 4 vols. Freiburg: Herder, 1972, s. 32-38.

noc potęgują poczucie, że już za moment wydarzy się coś ważnego, być może strasznego. Dolna część płótna pokryta czerwoną-złotą farbą przywodzi na myśl niehumanitarną siłę Samsona jak i zbliżającą się do niego śmierć. Dalila trzyma na swych kolanach głowę mocarza spokojnie, ufnie śpiącego w jej ramionach. Nagie postaci sugerują relację erotyczną, uczuciową, pełne oddanie tych dwojga, które kobieta już za chwilę przekreśli. U artystki to Dalila osobiście obcina włosy młodzieńca, nie robią tego zawołani przez nią Filistyni. Kierska koncentruje się na intymnej relacji łączącej tych dwoje i nie usprawiedliwia czynu kobiety, wprowadzając osoby trzecie. Są tylko oni. Kobieta i mężczyzna. To Dalila zdradza, czyni zło, jak Ewa w raju. To ona sprawia, że Bóg rozzłości się na Samsona i zabierze mu jego niezwykłą siłę. Mężczyzna uległ cielesnym, niskim żądom i zostaje okrutnie za to ukarany tracąc łaskę Jahwe. Biblijna Dalila uosabia zdradę, jest jedną z pierwszych *femme fatale*. Jest kobietą, „słabą płcią” i to jej, a nie mężczyznom, wojownikom udaje się pokonać Samsona. Historia tych dwojga według Roberta Gravesa wykazuje wiele analogii z mitami spotykanymi w tradycjach różnych ludów. Badacz wskazuje, że biorą się one z jednego wspólnego wątku mitycznego, który „dotyczy rywalizacji między świętym królem i jego bliźniakiem – zastępcą o względy bogini księżycy, która podczas letniego przesilenia ścina włosy króla i go zdradza. Siła króla ma źródło we włosach, ponieważ przedstawia on słońce; jego długie, żółte loki przyrównywane są do promieni słonecznych”¹²⁸. Takie dostrzeżenie analogii pomiędzy Biblią a mitem pogańskim jest istotne o tyle, że Kierska oba traktuje w ten sam sposób, jako pewną pierwotną narrację, którą można opowiedzieć również współcześnie. Na marginesie warto tylko dodać, że choć przywykliśmy traktować Dalilę jako zdrajczynię z najniższych pobudek – by się wzbogacić, to jej postać bywa w kulturze przedstawiana inaczej. U Johna Milтона w *Samsonie silaczu* ukazana jest jako filistyńska patriotka, a w librecie do opery *Samson* J. P. Rameau napisanym przez Voltaire’a darzy Samsona autentycznym uczuciem i zdradza nieświadomie. Bez wątpienia jest to jednak jedna z pierwszych silnych, samodzielnych kobiet, które kształtują siebie i swoje losy niezależnie od mężczyzn, ale poprzez własne działania.

Wracając do obrazu Kierskiej nie sposób nie zauważyć jego powinowactwa z wczesnymi obrazami Jerzego Nowosielskiego. W latach pięćdziesiątych Kierska, Nowosielski i Wróblewski wykazują się w swoich pracach podobną wrażliwością, o czym będzie jeszcze mowa przy okazji omawiania cyklu *Zabaw dziecięcych* artystki.

¹²⁸ R. Graves, *Mity greckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 269.

Warto tylko nadmienić, że w latach pięćdziesiątych Jerzy Nowosielski maluje przede wszystkim akty kobiece w nierzeczywistych, wręcz nierealnych pozach, sadystycznie przez malarza portretowanych. Wydłużone postaci, obdarzone czymś w rodzaju – jak pisał Edward Ekier - „bizantyjskiej powagi” przypominają trochę kobiety Modiglianiego. Powstają wtedy *Koszykarki*, *Gimnastyczki* i inne sportsmenki. Podobne rozwiązania widać wtedy również w pracach Kierskiej, a należy do nich z pewnością *Samson i Dalila*. Wydłużone, wyraźnie „obrysowane” nagie ciała i użycie zaledwie kilku barw, wyabstrahowanie postaci z przestrzeni i skupienie oczu patrzącego na tej konkretnej, rozgrywającej się właśnie scenie jest zabiegiem stosowanym również przez Nowosielskiego czy Wróblewskiego. Ten ostatni już pod koniec lat czterdziestych tworzy obrazy pełne zdeformowanych, podzielonych i zdefragmentowanych postaci – seria *Rozstrzelania* – a w latach pięćdziesiątych ta maniera artystyczna tylko się pogłębia. Te cechy wspólne nie biorą się przecież znikąd. Studiowali oni w podobnych latach na krakowskim ASP i stykali się z tymi samymi profesorami, choć oczywiście każde z nich miało innego nauczyciela. Kierska - Eibischa, Wróblewski - Rudzką-Cybisową, Pronaszkę, Fedkowicza, a Nowosielski – Kamockiego. Wydaje się, że w pewien sposób wszystkim wspomnianym wspólna jest pewna wizja człowieka ukazanego tuż przed trudnym wyborem, przed wydarzeniem, które może już za chwilę diametralnie zmienić jego życie.

Tobiasz i Anioł

W 1959 roku powstaje również praca zatytułowana *Tobiasz z aniołem wśród skał*. Rozwiązania formalne nawiązują do tych opisywanych wyżej przy okazji sceny przedstawiającej Samsona i Dalilę, a więc uproszczone, zarysowane mocną kreską postaci i użycie bardzo niewielkiej gamy kolorystycznej. Ewa Kierska przedstawia tu biblijną historię wędrowki Tobiasza, syna bogoboju Żyda o tym samym imieniu, który wybrał się w podróż, by odzyskać pożyczone niegdyś przez ojca pieniądze. Towarzyszem drogi młodzieńca jest niezwykle nieznajomy, przedstawiający się jako Azariasz, który w trakcie podróży ratuje go z niejednej opresji.

Chłopiec wszedł do rzeki Tygrys, aby umyć sobie nogi. Wtedy wynurzyła się z wody wielka ryba i chciała odgryźć nogę chłopca. Na to on krzyknął. A anioł rzekł chłopcu: «Uchwycić ją i nie puszczać tej ryby!» I uchwycił chłopiec mocno rybę i wyciągnął ją na ląd. Wtedy powiedział mu znowu anioł: «Rozplataj tę rybę i wyjmij z niej żółć, serce i wątrobę, i zostaw je przy sobie, a wnętrzności odrzuć! Żółć bowiem, serce i wątroba jej są

pożytecznym lekarstwem». Młodzieniec rozplatał rybę i położył razem żółć, serce i wątrobę. Część ryby upiekli i zjedli, a resztę z niej zachował zasoloną. Potem poszli obaj dalej, aż przyszedli do Medii. A młodzieniec zapytał anioła i rzekł mu: «Bracie Azariaszu, co za lekarstwo jest w sercu, w wątrobie i w żółci ryby?» A ten mu odpowiedział: «Serce i wątrobę ryby spal przed mężczyzną lub kobietą, których opanował demon lub zły duch, a zniknie opętanie i już nigdy nie zwiąże się z nim. A żółcią trzeba potrzeć oczy człowieka, które pokryło bielmo, dmuchnąć potem na nie, na to bielmo, a oczy będą zdrowe»¹²⁹.

Ojciec Tobiasza niedługo przed wyruszeniem syna w podróż stracił wzrok i ich rodzina ucierpiała na tym finansowo, bowiem ten nie mógł dłużej pracować. Życzliwy nieznajomy mówi zaś, że z pomocą rybiej żółci jego ojciec może wzrok odzyskać. Każe mu także pozostawić serce i wątrobę ryby i już wkrótce okazuje się, do czego się przydadzą. W czasie wędrówki Tobiasz i Azariasz zatrzymują się w domu kuzyna rodziny – Raguela, którego piękna córka Sara owiana jest złą legendą. Miała ona bowiem siedmiu mężów, z których każdy zaraz po jej poślubieniu umierał. Biblijny bohater spojrzawszy na dziewczynę natychmiast rozumie, że to z nią chce spędzić życie i prosi wuję o jej rękę. Ten z pewnym strachem urządza młodym wesele i w pierwszą noc oczekuje złych wieści. Jednak Tobiasz idzie za radą towarzysza podróży i rybią wątrobę oraz serce spala przed Sarą, którą opanował zły duch i wraz z żoną modli się przez trzy dni. W ten sposób diabeł opuszcza dziewczynę, a Tobiasz może wrócić do domu rodziców ze swoją wybranką i uleczyć ojca ze ślepoty. Ojciec i syn pragną zadośćuczynić Azariaszowi za okazaną w drodze pomoc i chcą mu oddać połowę majątku, który otrzymali w posagu Sary, ale wtedy nieznajomy ujawnia swoją tożsamość mówiąc: „Ja jestem Rafał, jeden z siedmiu aniołów, którzy stoją w pogotowiu i wchodzi przed majestat Pański”¹³⁰. Zrozumiawszy, kim był niezwykle nieznajomy rodzina Tobiasza chwali Pana i już zawsze daje świadectwo jego potęgi.

Ta biblijna historia zainspirowała¹³¹ włoskiego malarza Giovanniego Savoldiego do namalowania obrazu *Tobiasz i Anioł* przedstawiającego Tobiasza klęczącego przed Aniołem. Pokazuje on moment, gdy Archanioł Rafał każe młodzieńcowi zostawić wnętrzności ryby, by móc uzdrowić Sarę i jego ojca. Obie postaci skąpane są w świetle,

¹²⁹ Tb 6, 2-9, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

¹³⁰ Tb 12,15, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

¹³¹ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Tobiasza omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 304-305; E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 4 vols. Freiburg: Herder, 1972, s. 320-326.

choć Tobiasz jeszcze nie wie, że niezwykle nieznajomy to wysłannik Boga. Inną scenę ze starotestamentowej opowieści pokazuje Rembrandt. Obraz zatytułowany *Archanioł Rafał opuszczający Tobiasza* ukazuje moment, kiedy Archanioł wypełni już swoją misję, objawił się rodzinie i powraca do nieba roztaczając wokół światłość, która rozprasza ciemne i gęste kłęby dymu. Światło skierowane jest na rodzinę Tobiasza, oddającą pokłon samemu Bogu. Biblijna historia Tobiasza była chętnie przez Rembrandta przedstawiana, głównie na rycinach. W Wiedeńskim Muzeum Albertina, znajduje się kilka grafik o tej tematyce. m.in. *Tobiasz łowiący ryby*, *Tobiasz i Anioł* czy *Tobiasz wyruszający w podróż*. Malarz wybiera poszczególne sceny i interpretuje je we własny, indywidualny sposób. Inaczej do tematu podchodzi Ewa Kierska. Choć zdaje się, że przedstawia tę samą co Savoldi scenę z łowieniem ryby, to wydaje się, że artystka nie koncentruje się na samym wydarzeniu. Naszą uwagę przykuwają świetliste, ogromne skrzydła anioła niewidoczne przecież dla oczu Tobiasza. A jednak to one stanowią centrum płótna i symbolizują opiekę, pewność. Są metaforą stałości, całkowitego zawierzenia, pełnego poczucia bezpieczeństwa, które jest nam niezbędne, aby żyć bez lęku. Ta konieczność ładu i harmonii jest jedną z podstawowych potrzeb egzystencjalnych człowieka. Takiej harmonii – w życiu i sztuce – poszukuje także Ewa Kierska. Ten obraz jest nie tylko przedstawieniem pewnej opowieści, zdarzenia, ale przede wszystkim niesie ze sobą ogromny ładunek symboliczny.

Żona Lota

Kolejnym motywem starotestamentowym, po który sięga Ewa Kierska jest opowieść o zniszczeniu Sodomy w Księdze Rodzaju i ucieczce rodziny Lota z miasta¹³². Dwaj Aniołowie nawiedzili dom pobożnego Lota, by mu oznajmić, że zniszczą miasto, które grzeszy przeciwko Bogu, ale ze względu na bogobożność mężczyzny pomogą jemu i jego rodzinie uciec z pożogi.

A gdy ich już wyprowadzili z miasta, rzekł jeden z nich: «Uchodź, abyś ocalił swe życie. Nie oglądaj się za siebie i nie zatrzymuj się nigdzie w tej okolicy, ale szukaj schronienia w górach, bo inaczej zginiesz!» Ale Lot rzekł do nich: «Nie, panie mój! Jeśli darzysz twego sługę życzliwością, uczyni większą łaskę niż ta, którą mi wyświadczyłeś, ratując mi życie: bo ja nie mogę szukać schronienia w górach, aby tam nie dosięgło mnie nieszczęście i

¹³² Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci Lota i jego żony omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 193-194; E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 3 vols. Freiburg: Herder, 1972, s. 107-112.

abym nie zginął. Oto jest tu w pobliżu miasto, do którego mógłbym uciec. A choć jest ono małe, w nim znajdę schronienie. Czyż nie jest ono małe? Ja zaś będę mógł ocalić życie». Odpowiedział mu: «Przychylam się i do tej twojej prośby; nie zniszczę więc miasta, o którym mówisz. Szybko zatem schroń się w nim, bo nie mogę dokonać zniszczenia, dopóki tam nie wejdiesz». Dlatego dano temu miastu nazwę Soar. Słońce weszło już nad ziemią, gdy Lot przybył do Soaru. A wtedy Pan spuścił na Sodomę i Gomerę deszcz siarki i ognia od Pana <z nieba>. I tak zniszczył te miasta oraz całą okolicę wraz ze wszystkimi mieszkańcami miast, a także roślinność. Żona Lota, która szła za nim, obejrzała się i stała się słupem soli¹³³.

W samej Biblii niewiele znajdziemy na temat żony Lota. Nie znamy ani jej imienia ani tym bardziej powodów, dla których odwróciła się, aby spojrzeć na miasto mimo wyraźnego anielskiego zakazu. Przyjęło się, że powodowała nią zwykła ciekawość, ale jest to tłumaczenie bardzo typowe dla myślenia o kobiecie w czasach biblijnych. Komentatorzy biblijni czasem dopatrywali się w niej postaci patrzącej w przeszłość, zamiast w przyszłość (czyli nadejście Mesjasza). Pisano, że zbyt troszczyła się o dobra materialne (tak sugeruje Jezus w Ewangelii św. Łukasza, 17, 31 i n.), których nie chciała zostawiać w płonącym mieście, ale pojawiały się także domysły, że jako matka odwróciła się, by spojrzeć czy za nimi idą dwie pozostałe, zamężne już córki. Jak wiemy z Biblii z miasta uciekli Lot, żona Lota i ich dwie najmłodsze córki, a w Piśmie mowa jest, że mieli oni aż cztery córki. Może zatroskana matka ogląda się za siebie, aby sprawdzić czy im także udało się uciec. Pismo Święte nie przynosi w tym wypadku właściwie żadnych odpowiedzi, ale w pewnej mierze przynosi je wiersz Wisławy Szymborskiej, który próbuje zrozumieć kobietę i wytłumaczyć jej zachowanie, co podkreśla jeszcze w sposób szczególny pierwszoosobowy podmiot liryczny.

Obejrzałam się podobno z ciekawości.

Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody.

Obejrzałam się z żalu za miską ze srebra.

Przez nieuwagę – wiążąc rzemyk u sandała.

Aby nie patrzeć dłużej w sprawiedliwy kark

męża mojego, Lota.

¹³³ Rdz 19, 17-26, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

Z nagłej pewności, że gdybym umarła,
nawet by nie przystanął.
Z nieposłuszeństwa pokornych.
W nadśłuchiowaniu pogoni.
Tknięta ciszą, w nadziei, że Bóg się rozmyślił.
Dwie nasze córki znikają już za szczytem wzgórza.
Poczułam w sobie starość. Oddalenie.
Czczość wędrowania. Senność.
Obejrzałam się kładąc na ziemi tobolek.
Obejrzałam się z trwogi, gdzie uczynić krok.
Na mojej ścieżce zjawily się węże,
pająki, myszy polne i pisklęta sępów.
Już ani dobre, ani złe – po prostu wszystko, co żyło,
pełzało i skakało w gromadnym popłochu.
Obejrzałam się z osamotnienia.
Ze wstydu, że uciekam chyłkiem.
Z chęci krzyku, powrotu.
Albo wtedy dopiero, gdy zerwał się wiatr,
rozwiązał włosy moje i suknię zadarł do góry.
Miałam wrażenie, że widzą to z murów Sodomy
i wybuchają gromkim śmiechem, raz i jeszcze raz.
Obejrzałam się z gniewu.
Aby nasycić się ich wielką zgubą.
Obejrzałam się z wszystkich podanych wyżej powodów.
Obejrzałam się bez własnej woli.
To tylko głaz obrócił się, warcząc pode mną.

To szczelina raptownie odcięła mi drogę.
Na brzegu dreptał chomik wspięty na dwóch łapkach.
I wówczas to oboje spojrzeliśmy wstecz.
Nie, nie. Ja biegłam dalej,
czołgałam się i wzlatywałam,
dopóki ciemność nie runęła z nieba,
a z nią gorący żwir i martwe ptaki.
Z braku tchu wielokrotnie okręcałam się.
Kto mógłby to zobaczyć, myślałby, że tańczę.
Nie wykluczone, że oczy miałam otwarte.
Możliwe, że upadłam twarzą zwróconą ku miastu¹³⁴.

Wiersz ten jest jednym z wielu w twórczości Szymborskiej wierszy-wyliczeń, pokazujący podmiot udręczony, niepewny. Jest odpowiedzią nie tyle na samą biblijną opowieść, ale na jej późniejsze odczytania. Sama mówiąca mimo początkowych przypuszczeń czytelnika nie podaje konkretnych powodów, dlaczego obejrzała się za siebie. Będzie tylko mówić, że „mogła mieć inne powody” niż tylko ciekawość, ale obok ważkich przyczyn jak np. „w nadziei, że Bóg się rozmyślił” podaje też takie jak „przez nieuwagę – wiążąc rzemyk u sandała”. Wylicza ona tak wiele różnych powodów, że w pewnym momencie sama już nie wie, czy w ogóle się obejrzała, czy może tylko „Z braku tchu wielokrotnie okręcałam się./ Kto mógłby to zobaczyć, myślałby, że tańczę./ Niewykluczone, że oczy miałam otwarte/”. Szymborska pokazuje, że nie ma jednej prawdziwej i niepodważalnej wersji historii, że z każdym kolejnym opowiadaniem brzmi ona inaczej. I to opowiadaniem nie tylko przez innych, ale przede wszystkim przez siebie samego. Poetka nadaje jednak historii żony Lota bardziej złożony, ludzki wymiar i próbuje ją „odczarować”.

Podobnie zresztą zdaje się traktować kobietę Ewa Kierska. W swoim obrazie z 1963 roku, tak jak robiła to w obrazach o tematyce mitologicznej, postaci umieszcza w tle, tak że są prawie niewidoczne. Na pierwszym planie widzimy płonące miasto i musimy

¹³⁴ W. Szymborska, *Żona Lota* w: *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010, s. 205-206.

długo szukać, by wśród skał (motyw pojawiający się wielokrotnie u Kierskiej) odnaleźć trzy małe postaci. To Lot i jego dwie córki, które obejmuje. Ale gdzie jest żona Lota? Żeby znaleźć postać kobiety musimy wyjątkowo wyteżyc wzrok. Biała, smukła postać zlewa się bowiem ze skałami, jest tuż za Lotem i swoimi dziećmi, ale unieruchomiona, już powoli zamieniana w słup soli, choć jeszcze zastygła w ludzkiej pozie. Kierska po raz kolejny wskazuje na małość ludzką wobec otaczających ją wydarzeń. Te miniaturowe postaci wyglądają jak gdyby mógł je zmieść lekki podmuch wiatru. Kruche i zależne od przestrzeni, w której się znajdują. Wędrują poprzez skały, by uciec z płonącej Sodomy, która zawłaszcza właściwie całą przestrzeń obrazu. Kula ognia niszczy miejsce życia rodziny. Może żona Lota chciała jeszcze ten jeden raz spojrzeć na swój dom i zapamiętać go zanim rozpocznie tułaczkę w nieznanym kierunku. Może wierzy, że ktoś jeszcze uszedł z płonących budynków, a może żałuje nieszczęśników, którzy giną na jej oczach. Bezimienna kobieta, przedstawiona jako czyjaś żona zdaje się odgrywać o wiele większą rolę niż jej mąż. To ona pozostaje w obrębie mocno zarysowanej przestrzeni, Lot i jego córki są jakby zamazani, niewidoczni. Kobieta obrysowana jest ciemną kreską, odróżnia się od pozostałych postaci, choć wtapia w tło płonącego miasta. Znajduje się na jego granicy. Poza granicą są zaś pozostali. Żona Lota nie potrafi, a może nie może opuścić Sodomy. Fizycznie i psychicznie. To miasto było jej domem. Może nie potrafi zrozumieć takiej decyzji Boga, a może jest odważniejsza od swego męża, który przecież też nie chce początkowo uciekać, robi to za namową Aniołów. Kobieta zostaje i przyjmuje na swoje barki ciężar odpowiedzialności za całe miasto, bo tak jak inni czuje się jego mieszkańcem, częścią wspólnoty, którą tworzyli. Być może jej gest jest przemyślany i dokładnie wie, co robi. Ani w Biblii ani w kolejnych próbach odczytania tej postaci nie pojawia się nigdy wysiłek potraktowania jej gestu jako gestu odpowiedzialności za miasto i ludzi, pewnego rodzaju ofiary złożonej za tych wszystkich, którzy zgrzeszyli, a może właśnie to był jej pierwotny zamiar. Takie odczytanie wydaje się tak samo uprawnione jak kolejne apokryfy kształtujące nasze wyobrażenia o motywach, jakie kierowały spoglądającą za siebie kobietą. Opowieść o żonie Lota nie musi być kolejną trawestacją opowieści o Ewie, która zgrzeszyła i zesłała na ludzkość cierpienie, ale może stać się piękną opowieścią o poświęceniu i współnocie. Jedności nie tylko w dobrych chwilach, ale szczególnie w nieszczęściu. Takie kobiety zdaje się wybierać i portretować Ewa Kierska. Niejednoznaczne. Trudne w ocenie. Artystka otwiera dla nich furtkę, przez którą mogą przejść do świadomości ludzkiej pod inną postacią niż zwykle się je przedstawiać.

Kuszenie św. Antoniego

Historia kuszenia św. Antoniego jest chyba jednym z najlepiej znanych motywów w chrześcijańskiej hagiografii. Spisał ją, już po śmierci Antoniego Pustelnika, św. Atanazy Aleksandryjski, widząc w nim założyciela ruchu monastycznego, ojca pustelników i mnichów. Jako młody chłopak Antoni stracił rodziców i jednocześnie przeżył swój przełom religijny, rozdając swój majątek ubogim i wkraczając na ascetyczną drogę. Żyjąc na pustyni przeżył kuszenie szatana, które ostatecznie stało się chyba najlepiej znanym wydarzeniem z życia świętego. W *Złotej legendzie* Jakub de Voragine przybliży okoliczności tego epizodu:

Gdy pewnego razu mocą Bożą pokonał pokusę rozwiązłości, diabeł ukazał mu się pod postacią czarnego chłopca, który upadłszy przed nim wyznał, że został przez niego zwyciężony. W modlitwach swych uprosił Boga, aby ukazał mu szatana, który kusił młodzieńców, gdy zaś ujrzał go znów w tej samej postaci, rzekł: Bardzo lichy kształt przybrałeś, nie będę się ciebie lękał. Innym znów razem, gdy Antoni ukrywał się w pewnym grobowcu, tłum diabłów napadł go i poranił tak, że sługa jego wyniósł go na barkach jakby nieżywego. A gdy wszyscy, którzy się zbiegli, oplakiwali go jako zmarłego i bardzo nad nim ubolewali, Antoni nagle ocknął się i rozkazał słudze, aby go z powrotem odniósł do owego grobowca. Leżał tam zmożony bólem wielu ran, lecz silny duchem i wyzywał diabły do nowej walki. Wówczas ukazały mu się one pod postaciami różnych dzikich zwierząt i znowu raniły go okrutnie zębami, rogami i kopytami. Aż nagle rozbrzysła przedziwna światłość, wszystkie diabły uciekły, a Antoni natychmiast został uzdrowiony. Zrozumiał wtedy, że to sam Chrystus przybył, i rzekł: Gdzie byłeś, dobry Jezu? Gdzie byłeś? Dlaczego nie przybyłeś od razu, aby pomóc mi i uleczyć moje rany? A na to Pan rzekł: Antoni, byłem tutaj, lecz chciałem zobaczyć twoją walkę; teraz zaś rozślawię imię twoje po całym świecie, bo dzielnie walczyłeś¹³⁵.

Diabeł kusił Antoniego kosztownościami, pojawiał się pod postacią pięknej kobiety próbującej go uwieść, jednak Pustelnik nie dał się skusić. Niewzruszona postawa Antoniego jeszcze bardziej prowokowała szatana. Podrzucał na pustynię liczne skarby, posyłał demony pod najróżniejszymi postaciami dzikich zwierząt: lwa, niedźwiedzia, leoparda, byka, lisa, żmii, skorpiona, a także węży, ale Eremita upokarzał je wszystkie wykazując nieprawdopodobną siłę duchową. Według Atanazego opisującego te zmagania Antoni celowo szukał starcia z demonami, aby pokazać światu słabość

¹³⁵ J. de Voragine, *Złota legenda*, tłum. J. Pleziowa, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983, s. 110.

diabła¹³⁶. Kuszenie św. Antoniego jest motywem niezwykle nośnym zarówno w literaturze, jak i malarstwie¹³⁷. Chyba najlepiej znanym są dzieła Hieronima Boscha dotyczące tej historii. Pierwszy obraz powstał w latach 1490–1500. Artysta przedstawił świętego siedzącego na pierwszym planie pod wielkim drzewem. Ma na sobie mnisi habit, a na jego prawym ramieniu ma wyhaftowaną literę T, która nawiązuje do krzyża w takim kształcie, którym Antoni miał odganiać demony. Na drzewie oraz za pasem habitu widać dzwonek, który stał się atrybutem Mnicha, a po jego prawej stronie leży świnia, która jest kolejnym wyróżnikiem świętego. Przedstawienie Antoniego jest jedynym realistycznym akcentem na płótnie, reszta to świat wyobraźni samego Boscha, jak i zapewne duchowe zmagania Pustelnika. Demony zdają się lepiej pasować do baśniowego świata, mimo to starają się skupić na sobie uwagę świętego, ale ten pogrążony w modlitwie nie zwraca na nie uwagi. W oddali widać wciąż nadchodzące demony, co przypomina, że całe życie ludzkie to walka z grzechem i pokusami. Dopelnieniem czy może raczej rozwinięciem historii świętego jest tryptyk *Kuszenie św. Antoniego* z około 1501 roku, który znajduje się w Narodowym Muzeum Sztuki Dawnej w Lizbonie i uważany bywa za najwybitniejsze dzieło artysty. Na lewym skrzydle zostało przedstawione porwanie i upadek św. Antoniego, na którym widać trzy postaci niosące omdlałego Pustelnika. Na niebie Bosch przedstawił Antoniego porwanego przez diabły. Dolną część płótna wypełniają dziwaczne istoty. Tablica środkowa to kuszenie św. Antoniego. Do grobowca usytuowanego w centrum obrazu przybywają demony pod najróżniejszą postacią. Przed grobem zaś znajduje się para, która podaje napoje przybyłym. Obok klęczy Święty z uniesioną w geście błogosławieństwa ręką. Za Antonim widzimy zaś postać Chrystusa w podobnym geście. Prawe skrzydło tryptyku to zaś przedstawienie medytacji św. Antoniego, wokół którego zbiera się liczne grono piekielnych istot, próbujących go wytrącić z jego skupienia.

Kuszenie św. Antoniego to także motyw ołtarza wykonanego na zamówienie klasztoru antonitów (zakonu szpitalnego założonego, by opiekować się chorymi na ergotyzm) przez Matthiasa Grünewalda. Na lewym skrzydle ołtarza widzimy Świętego

¹³⁶ Św. Atanazy Aleksandryjski, *Żywot św. Antoniego* 21-40, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 69-81.

¹³⁷ Wyczerpująca analiza formalno-ikonograficzna wspomnianych motywów nie jest przedmiotem tej pracy. Podstawowe informacje związane z tradycją ikonograficzną postaci św. Antoniego omawiają przykładowo: J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper & Row, 1974, s. 21-22; E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 5 vols. Freiburg: Herder, 1973, s. 205-217; G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York: Oxford University Press, 1954, s. 181-183.

napadniętego przez dziwaczne potwory. Dół obrazu pogrążony jest w mroku, zaś góra jaśnieje nadprzyrodzonym blaskiem. Antoni poddawany szatańskim pokusom zdaje się już za chwilę pokonać je z pomocą Boga. W dolnym lewym rogu uwagę przykuwa dziwna postać wyglądająca na kogoś chorego, bowiem jej ciało pokryte jest krwawiącymi ranami. Najprawdopodobniej jest on chory na ergotyzm. Być może wraz z św. Antonim oczekuje na uzdrowienie, przyjście Chrystusa. Z pewnością jest to nawiązanie do codziennej praktyki zakonu, dla którego obraz został namalowany. Na lewym skrzydle ołtarza przedstawione jest zaś spotkanie św. Antoniego z św. Pawłem Pustelnikiem, które obrosło legendą.

Święty Antoni był także inspiracją dla przywoływanego już wcześniej Salvadora Dali. Namalował on w 1946 roku obraz, na którym Pustelnik kuszony jest przez demony. Na pierwszym planie widzimy stojącego dęba konia, dalej na grzbiecie słonia, w złoty pucharze stoi naga kobieta, reszta zwierząt niesie coś na wzór złotej świątyni, ale w jej środku znów widzimy nagie, kobiece ciało. W lewym dolnym rogu klęczy nagi Święty z wyciągniętym w prawej ręce krzyżem, a między nogami ma czaszkę – symbol *vanitas*. Dali skoncentrował się na dwóch pokusach – namiętności oraz bogactwie, jakie szatan zesłał na eremity. Oczywiście krytycy sztuki obraz ten bardzo często czytają przez motywy Freudowskie, a więc odnajdują w nich symbolikę falliczną – koń stojący dęba, wieża na grzbiecie słonia etc., trójdzielną osobowość ludzką (id, ego, superego) – sakralna budowla, Eros i Tanatos – trupia czaszka. Jednak dla nas obraz pozostaje przede wszystkim wyobrażeniem walki podświadomości, popędów i tego wszystkiego, co w człowieku słabe, by ostatecznie - dzięki obecności postaci Antoniego na obrazie – wyjść z tej walki zwycięsko.

Dla Ewy Kierskiej-Hoffmann motyw kuszenia św. Antoniego był również na tyle ważny, że poświęciła mu swój obraz z 1960 roku. Artystka scenę umieściła nie na pustyni, lecz wśród skał (motyw skalistego krajobrazu pojawia się u niej bardzo często, stanowiąc zwykle symbol pustki, samotności, wygnania, opuszczenia). Między skałami, w niebieskiej szacie kuli się mała postać. To św. Antoni odganiający od siebie kolejne zesłane przez szatana demony. Na pierwszym planie widzimy zaś nagą postać ponętnej kobiety, zbliżającej się z rozwartymi ramionami w kierunku Pustelnika. Zamiast głowy ma ona cenny puchar, zapewne złoto, którym zło chce skusić Antoniego. Gest otwarcia, przygarnięcia zwykle jest kojarzony pozytywnie. Jednak tu, kiedy to szatan przybiera postać troskliwej, pięknej kobiety nabiera innego wymiaru. Ciemność chce pochłonąć

mnicha, który kryje się przed nią wśród skał. Charakterystyczne rozłożenie rąk przywodzi także na myśl Ukrzyżowanego Chrystusa. Diabeł chce omamić Antoniego, uspić jego czujność. Umieszczenie tej sceny na jałowej, skalistej ziemi, jak w innych pracach malarki, potęguje uczucie osamotnienia, pustki, sprawia, że bohater nie ma dokąd iść, nie ma nikogo, do kogo mógłby się zwrócić. Z kawałka szkła, lustra, które leży na ziemi uśmiecha się twarz pięknej kobiety. Zło mamu bowiem najczęściej czymś, co udaje piękno, nie brzydotę. U Kierskiej nie ma żadnych sygnałów obecności Boga. Wszystko opanował mrok. Dwie wyabstrahowane z krajobrazu postaci toczą ze sobą niemą walkę i tylko siła woli eremity może sprawić, że zwycięży. Cały ciężar spoczywa na jego barkach. Musi sobie sam poradzić z pokusą. I jak wiemy z kolejnych opowieści, Antoni staje się solą w oku szatana, bowiem ostatecznie przewyższa wszystkie pokusy.

Ciekawym przeniesieniem bezpośrednich zmagania Antoniego z demonami ze *Złotej legendy* jest książka Gustava Flauberta *Kuszenie świętego Antoniego*, którą autor uważał podobno za dzieło swojego życia, a którą z pewnością Kierska знаła, bowiem Flaubert należał do jednych z jej ulubionych pisarzy. Utwór ten powstawał aż trzykrotnie, a ostateczna wersja pokazuje walkę z wizjami świata innych religii, wątpliwościami co do możliwości uzyskania wiedzy absolutnej czy rozstrzygnięcia teologicznych sporów. Jednak liczne pytania zadawane przez Pustelnika nie znajdują jasnej odpowiedzi, a bohater musi ostatecznie zaakceptować tę niepewność i uczynić z niej zasadę swojego życia, podobnie jak Flaubert twórczości. Książka ta, podobnie jak walka Antoniego z demonami, nie ma jasnej formy – składa się z partii powieściowych, opowiadań czy podziału na kwestie niczym w dramacie. Jest to niezwykle ciekawe post scriptum do *Żywotu św. Antoniego* wskazujące za niezwykłą nośność tematu nawet wiele wieków później od jego powstania.

Nowy Testament

Obrazem, który także nawiązuje do Biblii, a dokładniej do sceny z Nowego Testamentu – Ukrzyżowania Chrystusa jest namalowane w 1959 roku *Poszukiwanie harmonii*. Sam tytuł możemy odnieść do religijnych poszukiwań Ewy Kierskiej, pytań jakie zapewne zadawała sobie przez całe swoje życie. Jak było wcześniej wspomniane, lata pięćdziesiąte w twórczości artystki to widoczne pokrewieństwo wrażliwości czy pewnej aury z twórczością Jerzego Nowosielskiego. Tak jest także w przypadku tego obrazu. Jednolite tło w kolorze butelkowej zieleni przywodzi na myśl wielką zasłonę, która odgradza mężczyznę z rozpostartymi ramionami – Chrystusa – od świata

zewnątrznego. Kolor zielony dla chrześcijaństwa zawsze wiązał się z nadzieją – w sposób szczególny powiązaną ze Zmartwychwstaniem Chrystusa. Po dziś dzień przecież jednym z podstawowych kolorów szat liturgicznych jest zieleń. Ołtarz przy którym sprawowana jest Eucharystia przykrywa się zielonym płótnem czy obrusem. W średniowieczu malowano nawet krzyże na kolor zielony. U Kierskiej również kolor ten zdaje się być obciążony konkretnym znaczeniem symbolicznym związanym ze śmiercią i późniejszym powstaniem z martwych. Przestrzeń obrazu zdaje się w całości wypełniać postać mężczyzny z rozłożonymi ramionami i choć nie jest on przybity do krzyża, to sam ten gest zdaje się przywoływać natychmiast taką właśnie konotację. Co więcej, wskazuje na to także znajdujący się na jego klatce piersiowej prostokąt podzielony na dwa kolory – czerwień krwi i błękit wody, które wypłynęły po przebiciu boku Chrystusa przez żołnierza. Kolejnym symbolem pozwalającym na przyjętą wyżej interpretację jest postać kobiety obejmująca stopy mężczyzny – formalne nawiązanie do jego matki, Maryi, która czuwała przy krzyżu. Obrazowana najczęściej w niebieskiej szacie, i tu ma taką na sobie. Chrystus w przedstawieniu Kierskiej nie ma na biodrach przepaski, jest całkowicie nagi, jego włosy także są krótkie. Brak jest oczywiście wszelkich symboli męczeństwa – krzyża, korony cierniowej, gwoździ na dłoniach i stopach. Być może jest to zabieg mający na celu jeszcze większe przybliżenie nam centralnej postaci (Jezusa?), która wygląda tutaj wyjątkowo anonimowo. Gdyby nie nasze wychowanie w konkretnej kulturze oraz znajomości jej kodów - z pewnością nie rozpoznalibyśmy w mężczyźnie Chrystusa, a w kobiecie jego matki – Maryi. Byłaby to dla nas przedziwna scena, w której kobieta uczepiona nóg mężczyzny równie dobrze mogłaby go błagać, by nie odchodził, nie opuszczał jej. Jednak narzędzia kultury pozwalają nam wpisać tę scenę w doskonale znany motyw Ukrzyżowania. U Kierskiej żaden temat biblijny nie jest ukazany wprost, bezpośrednio. Artystka właściwie zawsze zmusza odbiorcę do indywidualnego przemyślenia każdego przedstawienia, znalezienia do niego własnego klucza. Na przykładzie tego obrazu widać też wyraźnie, jak cenna jest metoda intertekstualna w odczytywaniu prac malarki. Wspomniany już prostokąt na klatce piersiowej mężczyzny przywodzi także na myśl pochodzące z antycznej filozofii chińskiej yin (czarne, księżyc, ziemia) i yang (białe, słońce, niebo), choć to skojarzenie pochodzące już z zupełnie innej kultury. Obraz Kierskiej cechuje harmonia wyważonych kontrastów kolorystycznych budując przez to atmosferę skupienia, wyciszenia. Nic nie rozprasza oglądającego, wręcz przeciwnie – obraz otwiera mu furtkę do intymnego kontaktu z tym, co niewidzialne czy nieuchwytnie. Praca artystki mogłabym bez wątpienia zawisnąć w kaplicy św. Borysa i

Gleba w Krakowie, tuż obok prac Jerzego Nowosielskiego. Jednak interpretując ten obraz nie sposób jest nie przywołać jeszcze innego skojarzenia, które również wydaje się zasadne u artystki. Jest to oczywiście człowiek witruiński Leonarda da Vinci. Po pierwsze Ewa Kierska inspirowała się twórczością da Vinci, czytała jego traktaty, ceniła całokształt pracy artysty. Po drugie łatwo zobaczyć w mężczyźnie z rozpostartymi ramionami na obrazie Kierskiej formalną inspirację figurą nagiego mężczyzny w dwóch nałożonych na siebie pozycjach, wpisanej w okrąg i kwadrat. Znajdujące się na piersi koło wpisane w czworobok zdaje się być nawiązaniem właśnie do tych wyliczeń i rysunków włoskiego mistrza.

Dla Kierskiej motywy biblijne, czy te związane bezpośrednio z religią chrześcijańską okazały się niezwykle ciekawe, bo pozwoliły na osobiste, intymne ich odczytanie w o wiele szerszej perspektywie niż jedynie dogmatyczna narracja. Artystka bez wątpienia musiała znać ich pierwotne źródło, ale także spotkała się z nimi w malarstwie czy literaturze, które były dla niej chyba najistotniejszymi formami kultury. Wydaje się, że Biblia może być traktowana przez Kierską w podobny sposób, jak rozumiał i wykorzystywał ją Northrop Frye. Wcześniej przybliżyłam już przekonanie badacza, że literatura rodzi się z mitu, zaś Biblia jest dla niego po prostu mitem i to mitem kanonicznym, z którego czerpie kultura europejska.

Frye przejmuje od Blake'a pogląd, że to Biblia dostarczyła naszej kulturze „mitologicznej konstrukcji, która rozwinęła się w mitologiczny wszechświat, rozciągający się w czasie od stworzenia aż do apokalipsy i od niebios do piekieł w przestrzeni” (*Spiritus Mundi*, s. 108), a zawierający pomiędzy tymi orientacyjnymi punktami całą historię ludzkości. Znaczy to, że Biblia jest pewnego rodzaju ramą, wewnątrz której znajduje się i całkowicie zawiera literatura. W tym właśnie - między innymi - sensie jest ona „Wielkim Kodem Sztuki”¹³⁸.

Frye zakłada na samym początku swych rozważań o Biblii, że nie ma żadnej strukturalnej różnicy pomiędzy Biblią a literaturą i że zostały napisane wspólnym, tożsamym językiem metafor i mitu, ale Pismo Święte nie może być tylko literaturą, bowiem odróżnia ją od niej warstwa ideologiczna. Biblia odczytana dosłownie jawi się jako:

[...] gigantyczny mit, narracja obejmująca całość czasu, od stworzenia poczynając, a na apokalipsie kończąc. Spójność zapewniają jej stale powracające obrazy, które «zastygają» w pojedynczą wiązkę metaforyczną. Wszystkie te metafory całkowicie utożsamiają się z

¹³⁸ I. Piekarski, *Kod sztuki. O Biblii w Northropa Frye'a wizji literatury*, „Teksty Drugie” nr 3-4, 2001, s. 234.

osobą Mesjasza - człowieka, który jest wszystkimi ludźmi, sumą logoi, które są jednym Logosem, ziarnkiem piasku, które jest światem¹³⁹.

Badacz nie uważa jednak Biblii za zupełnie skończoną, spójną relację, dostrzega także jej dygresyjność i rozprężenia w tekście, „z jednego punktu widzenia Biblia jest tak jednolita i spójna jak Dante [...], z innego zaś jest tak epifaniczna i pozbawiona ciągłości jak Rimbaud”¹⁴⁰. Pozwala to na czytanie Biblii w dowolnym miejscu, co czyni właśnie Ewa Kierska wybierając tylko te motywy, które ją interesują i nadając im własny język narracyjny. Czytanie Pisma jest pewnym indywidualnym procesem. W *Wielkim kodzie...* badacz tworzy dla Biblii specjalną kategorię i nazywa ją kerygmą lub oracyjną retoryką. Jest to pewna przejściowa faza języka pomiędzy metaforą a argumentem. Jest to unikalna cecha Pisma Świętego, bowiem jako literatura zawiera w sobie coś, czego żaden inny gatunek nie ma – jego słowo posiada faktyczną moc, zatroskanie o los człowieka. Jest czymś w rodzaju mitu troski¹⁴¹. I jako taki mit Biblia staje się społecznie zaangażowana, stara się wpłynąć na nasze życie. Jest mitem kompletnym, literacką całością, choć wielowątkową, czymś od czego kultura europejska wychodzi. „Gdyby Biblia nie istniała pod żadną postacią - powiada Frye - badacze literatury byłiby zmuszeni do wymyślenia takiej właśnie całkowitej i ostatecznej konstrukcji słownej na bazie istniejących poza nią mitów, legend i baśni”¹⁴².

Ewa Kierska inspirowała się mitologią oraz Starym Testamentem przez około dziesięć lat swojej twórczości – w latach sześćdziesiątych. Na znajomość wydarzeń, poszczególnych postaci, nakładała swoje marzenia senne. Taka kompilacja sprawiła, że jej obrazy z tego okresu znajdują się na pograniczu jawy i snu, zbliżają się tematycznie do surrealizmu. Jest to jedyny dwudziestowieczny nurt sztuki, którym zdawała się w pewien sposób interesować. Spotkanie w snach swoich pragnień, marzeń, a może i lęków sprawiło, że Ewa Kierska pochyliła się nad wieloma bardzo ważnymi dla kultury i sztuki symbolami, którym nadała jednak nowe, własne znaczenia, co próbowałam pokazać w tym rozdziale. Wybranie w tym czasie takiej tematyki pozwoliło jej na przejście do nowego etapu malarskiego, zainteresowania się innym tematem – martwą naturą, której dotyczyć będzie kolejna część pracy. Na niej także będzie widać wyraźnie, że artystka z

¹³⁹ N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, wyd. Homini, Bydgoszcz 1998, s. 219.

¹⁴⁰ Tamże, s. 206.

¹⁴¹ Tamże, s. 59-60.

¹⁴² I. Piekarski, *Kod sztuki. O Biblii w Northropa Frye'a wizji literatury*, „Teksty Drugie” nr 3-4, 2001, s. 243.

dekady na dekadę potrzebuje coraz mniej figur i środków, by przekazać poprzez swoje obrazy to, co ma dla niej największe znaczenie.

Rozdział 3

Żeby wywieść przedmioty z ich królewskiego milczenia, trzeba albo podstępu, albo zbrodni... albo sztuki.

3.1. Martwa natura. Uwagi o historii gatunku.

Określenie martwa natura zawiera w sobie pewną nielogiczność, paradoks. Przecież łacińskie słowo *natura* przywołuje na myśl życie, cykliczność, przemianę, obumieranie by wzrastać na nowo, odradzać się. Jednak pojawia się w tego typu obrazach pewien szczegół wskazujący bezpośrednio na element związany z *vanitas*. Są nim oczywiście czaszki. Czasem także martwe zwierzęta (jak np. gołąb u Moneta) czy gnijące owoce i warzywa. W ten sposób natura przypomina nam o tym, że wszystko, co żyje musi kiedyś umrzeć, zniknąć, odejść w niebyt. Od najdawniejszych czasów wiemy, że harmonia świata polega na równowadze pomiędzy życiem i śmiercią. Doskonale przypomina o tym mit o Demeter i Persefonie. Rozkład jest niezbędny do narodzenia się czegoś na nowo. Przecież z rozkładających się ciał zwierzęcych czy z roślin czerpią energię do życia inne gatunki. To, co gnijące, poddane przemianie zepsucia zawiera w sobie często potencjał czegoś nowego. Wiedzą o tym także artyści wybierający temat martwej natury.

Już starożytni Grecy tworzyli przedstawienia martwej natury, choć nie zachowały się one do dziś. Jednak mamy o nich wyobrażenie dzięki zachowanym opisom i rzymskim powtórzeniom gatunku. Przedmioty nieożywione pojawiają się także w greckich kompozycjach wazowych jako pewien dodatek do scen. Jednak już od V w. przed Chrystusem w malarstwie starożytnych pojawiają się nowe poszukiwania – realizm iluzjonistyczny, związany być może z teatrem, który w tym okresie narodził się w Grecji. Malarstwo hellenistyczne i jego najsłynniejszy autor obrazów rodzajowych – Piraiikos zyskują rosnącą popularność wśród mieszkańców. Trwała jednak wciąż pamięć epoki klasycznej, kiedy to tematy mitologiczne uważane były za najbardziej interesujące, wszelkim innym ujmowano znaczenia. Warto mieć świadomość faktu, że już w epoce Antyku człowiek zastanawiał się nad otaczającym go światem, pragnął go lepiej poznać, zrozumieć i nadać mu kształt¹⁴³. Początków zainteresowania malarskim odtworzeniem

¹⁴³ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 19-27.

cech przedmiotowych możemy poszukiwać w epoce Średniowiecza, kiedy mistycy niemieccy – Eckhart i Suso głoszą swoją myśl o obecności Boga we wszystkim, co stworzył, całej naturze, nawet najmniejszym, niepozornym liściu na drzewie. Przedmioty nieożywione zaczynają być godne uwagi artysty. W malarstwie Giotto ta myśl uwidacznia się najwyraźniej. Artysta bada świat rzeczy drobnych, ale bogatych w symbolikę. W swoich pracach umieszcza detale wyposażenia, przedmioty codziennego użytku, etc. Często przedmioty te tworzą tło dla scen religijnych, ale gdyby wyabstrahować je z narracyjnej kompozycji, mogłyby nierzadko stworzyć swoistą, oddzielną malarską wizję¹⁴⁴.

Sztuka XV wieku w Niderlandach stworzy dwa ujęcia realistycznie odtwarzanych przedmiotów: *Vanitas* i atrybuty Matki Boskiej albo świętych, które będą ukazywane najczęściej na zewnętrznych stronach skrzydeł malowanych w tym czasie ołtarzy. Najstarszą znaną dziś martwą naturą z motywem *vanitas* jest obraz czaszki leżącej tuż obok obtluczonej cegły autorstwa Rogera van der Weyden z ok. 1450 roku, który znajduje się na *Tryptyku Braque* w Luwrze. W wiekach XV i XVI dzieła malarskie pełne są powtórzeń tego rodzaju motywów. Bywa, że artyści malują samą czaszkę, innym razem obok niej umieszczają przedmioty przypominające o kruchości życia ludzkiego¹⁴⁵. W Renesansie włoskim dominują przede wszystkim intarsje, czyli powierzchnie zdobione kompozycjami z płaskich kawałków drewna, które tworzą określony wzór. Bardzo często jest to obok wzoru geometrycznego czy ornamentu scena obrazowa, na której widzimy martwą naturę, ale także pejzaż. Istotnym wkładem intarsji jest podniesienie rangi martwej natury do wyodrębnionego, samodzielnego tematu¹⁴⁶. W procesie usamodzielnienia się martwej natury widzimy nieustające współzawodnictwo pomiędzy Południem a Północą Europy. Ostatecznie jednak, jak wiemy, to ta druga już niedługo zrodzi największych mistrzów owego tematu. Wiek XIV to czasy Giotto i Duccia we Włoszech i moment, kiedy Italia wyprzedza Północ w osiągnięciach realistycznych, ale już za chwilę nadchodzą czasy Roberta Campina i van Eycków, kiedy to Niderlandy wiodą prym w zbliżaniu się do realistycznej iluzji. W tym samym czasie Włochy słyną ze swoich intarsji. Około 1540 roku, w Wenecji powstanie nowa koncepcja realistycznego odwzorowania natury – pojawiają się na niej przedmioty użytku

¹⁴⁴ Tamże, s. 28-37.

¹⁴⁵ Znane były: Czaszka z cytatem z Księgi Hioba (w Muzeum w Strasburgu), Czaszka z dyptyku Carondelet, Czaszka ze świecą i inskrypcją Barthela Bruyna Starszego etc.

¹⁴⁶ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX...*, s. 47-57.

codziennego towarzyszące scenom religijnym i rodzajowym. Są to przedmioty „odkryte” przez manieryzm, który znów w drugiej połowie XVI stulecia twórczo rozwinie Flamand – Pieter Aerten. Druga połowa XVI wieku będzie stała pod znakiem dwóch odrębnych typów realizacji malarskich: kwiatów i owoców oraz stołów i znajdujących się na nich wiktuałów. W tym czasie martwe natury malowane są przez artystów, którzy parają się tylko tego rodzaju tematyką. Pierwszym wielkim artystą, który zainteresował się martwą naturą będzie Michelangelo Merisi da Caravaggio i jego słynny *Kosz z owocami* powstały około 1596 roku. To dzięki niemu martwa natura staje się tak samo uprawnionym i ważnym tematem, jak wszystkie inne. Warto mieć także na uwadze, że to, co dziś nazywamy martwą naturą swoją nazwę otrzymało dopiero w połowie XVIII wieku, kiedy to 1756 roku Francuzi użyli go niefortunnie zawężając treść zwrotu *nature inanimée* wykorzystywanego przez Diderota¹⁴⁷.

Wiek XVII to epoka największej popularności martwej natury w kulturze Zachodu. W tym czasie wykształci się też kilka najczęstszych tematów: ukazanie posiłku, owoców, dziczyzny, ryb, także kwiatów czy przedmiotów świadczących o bogactwie, ale również niezwykle popularnych alegorii *vanitas*. W martwej naturze specjalizować się będą liczni artyści tworzący na obszarze Niderlandów. Popularność gatunku przyniesie wkrótce jego rozkwit w sztuce Holandii, Flandrii, Francji, a nawet Włoch czy Hiszpanii¹⁴⁸. Holandia wyspecjalizuje się w intymnym nastroju oraz ukazywaniu mieszczańskiej zamożności. Malarze holenderscy najczęściej ukazują tzw. „przerwane posiłki”: śniadania bądź kolacje – czasem skromne, złożone tylko z bułki czy chleba, śledzia i cebuli, innym razem wystawne (np. ostrygi). U Holendrów pojawiają się wśród jedzenia zegarki – przypominające o wstrzemięźliwości i umiarze, ale też o niepowstrzymanej przemijalności tego, co cielesne. Największym malarzem tego obszaru pozostaje oczywiście Rembrandt, który wniósł również swój wkład w martwą naturę (np. *Rozpłatany wół* z 1655 roku). Do motywów, które malował należą z pewnością: czaszki, klepsydry z książkami, martwe zwierzęta czyli najczęściej po prostu trofea myśliwskie (np. *Martwe pawie*)¹⁴⁹. Obok Holendrów martwą naturą zajmuje się Flandria. Jako jedna z pierwszych stworzy ona typ martwej natury archaicznej. Jednak przede wszystkim pozostanie ona pod ogromnym wpływem Rubensa, który gdy tylko otworzył pracownię w Antwerpii natychmiast narzucił wszystkim współpracownikom swoją estetykę

¹⁴⁷ Tamże, s. 60-63.

¹⁴⁸ Tamże, s. 64.

¹⁴⁹ Tamże, s. 70-77.

malarską. Sprawił on, że w niepamięć odeszły bukiety Jana Brueghla, a zastąpił je bohaterski ton i dekoracyjność¹⁵⁰. We Włoszech sytuacja jest bardzo podobna. To martwa natura w wykonaniu Caravaggia zdominuje region¹⁵¹.

Zupełnie inną martwą naturę proponują Hiszpanie. Można powiedzieć, że ma ona naturę mistyczną. Już poprzez kolory i linie działa na widza w sposób szczególny. Dla Hiszpanii wielkim malarzem, który zajmuje się także martwą naturą pozostaje z pewnością Velázquez. Jego prace wskazują na żywą ciekawość przedmiotu, są zwarte, formy podzielone są między światło a cień. Jednak artysta ten zasłynie z zupełnie innego gatunkowo malarstwa¹⁵². We Francji martwą naturą zajmowali się malarze epoki Ludwika XIII: Baugin, Bizet, Linard, Stoskopff czy Louise Moillon. W połowie wieku XVII styl martwych natur z prostoty i intymności przechodzi w bogactwo i dekoracyjność. Można mówić o dwóch ważnych tego przyczynach. Po pierwsze we Francji rozprzestrzenia się akademizm, który wprowadza hierarchię ważności przedstawianych przedmiotów. Mają to być kwiaty i owoce oraz produkty wykwiutnego rzemiosła. Drugim powodem są zmiany społeczne związane z mecenatem królewskim i artystycznym. Salon z 1673 roku ostatecznie pokazuje w jaki sposób wykrystalizowała się martwa natura. Wszystkie znajdujące się na nim obrazy są dekoracyjne i ukazują przede wszystkim: wazony, kobierce, małpy, papugi mające symbolizować Sztuki wyzwolone lub Pięć zmysłów. Warto jeszcze podkreślić, że właśnie we Francji malarstwem martwych natur zajmowały się także kobiety (Katarzyna Duchemin, Genowefa i Magdalena de Boulogne, Katarzyna Perrot)¹⁵³. Jednak to wiek następny będzie dla Francji najważniejszym.

Wiek XVIII pozostaje wyraźnie pod wpływem Chardina, który jako młody człowiek malował martwe natury komponowane swobodnie, zupełnie poza wszelkimi konwencjami. W tej epoce martwe natury były często pomyślane tak, by wmontować je w ścianę lub wstawić jako ekran przed kominkiem. Tak było ze słynnym *Obrusem* Chardina. Miał on być parawanem przed kominkiem. Osiemnastowieczna francuska martwa natura przedstawiała na powrót rzeczy codziennego użytku, była w swym duchu mieszczańska, ale służyła także jako iluzjonistyczna dekoracja podlegająca estetyce arystokracji. Chardin wybiera często przedmioty naznaczone dotykiem człowieka (np.

¹⁵⁰ Tamże, s. 77-80.

¹⁵¹ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX...*, s. 80-93.

¹⁵² Tamże, s. 93-105.

¹⁵³ Tamże, s. 105-112.

wypolerowane od dotknięć) i grupuje je w zupełnie swobodnie, subtelnie różnicuje światło. Docenienie Chardina zarówno przez jemu współczesnych, jak i przez kolejne pokolenia sprawiło, że zrodziła się cała szkoła, która malowała typ martwych natur zaproponowany przez Francuza. Należeli do niej m.in.: Jean Jacques Bachelier, Henri Roland de La Porte czy Anne Vallayer-Coster¹⁵⁴.

Od wieku XIX wiodącym ośrodkiem malarstwa europejskiego staje się Francja. Choć bardzo często będzie tak, że to francuscy imigranci z różnych rejonów Europy będą wiedli prym (np. van Gogh czy Picasso, którzy przecież Francuzami nie byli). Po zniesieniu dominacji tradycji Akademii malarze mają większą swobodę w doborze tematów i zaczynają z niej korzystać. Wraz z Manetem mamy do czynienia z pojawieniem się czysto malarskich martwych natur, pozbawionych symbolicznych podtekstów czy romantycznego sentymentalizmu. Na Maneta zdają się mieć wpływ surowe, mistyczne hiszpańskie martwe natury oraz Chardin z jego zupełnie osobnym widzeniem. Martwe natury malują też impresjoniści, przede wszystkim Monet i Renoir. Obaj wybierają najczęściej przedmioty i jedzenie rozrzucone na kuchennym stole i oświetlają je światłem bocznym wydobywającym się zza okna (w końcu impresjonizm to przede wszystkim natura, pejzaż). Martwa natura tych dwojga jest bliska, swojska, domowa. Z impresjonistami zetknie się Cézanne, który będzie czuł się częścią tej grupy, ale w widzeniu zajdzie dużo dalej niż jego przyjaciele. Malował on martwe natury właściwie przez całe swoje życie. Na początku swojej drogi artystycznej zdaje się pozostawać pod wpływem Chardina, którego martwe natury były prezentowane we francuskich muzeach w tym czasie, później zaczyna tworzyć swoje najlepiej znane martwe natury, które są chyba najpełniejszym wyrazem jego poszukiwań malarskich. Artysta umieszcza je we wnętrzach i maluje wciąż te same przedmioty: owoce, proste naczynia, serwety. Za stołami Cézanne często umieszcza jakiś mebel lub tworzy cały zakątek, aby nadać obrazowi dynamiki i życia w przestrzeni. Przy tej okazji bada także problemy perspektywy. I przede wszystkim to właśnie on wyniósł martwą naturę na wyżyny jej samodzielności jako tematu. Martwe natury maluje także van Gogh. Pierwsze były bardzo ciemne i najczęściej przedstawiały jakieś wiktuały czy napoje na stole oraz naczynia robotnika, chłopca. Artysta często wybiera potrawy jedzone przez najbiedniejszych – ziemniaki, śledzie. Cechuje je przejmujący smutek. Mistrzostwem tej formy stają się chyba najstojniejsze chłopskie buty – zużyte, zdezelowane, dziurawe

¹⁵⁴ Tamże, s. 113-121.

ukazują świat nędzy i braku. Zetknięcie się z impresjonistami zmienia jego malarstwo na krótki czas. W latach 1886-1887 maluje kosze owoców i świetliste bukiety kwiatów. Zapewne zetknięcie z Gauguinem sprawiło, że zaczął zastanawiać się nad inną formą i w czasie swojego pobytu w Prowansji stworzył liczne martwe natury, które uważane są dziś za arcydzieła. Zastosował w nich uciekającą perspektywę, kompozycję podporządkowując ekspresji, podobnie jak kolory. Tym samym staje się on mimowolnie ojcem ekspresjonizmu, który wybrzmiewa również bardzo wyraźnie w jego martwej naturze¹⁵⁵.

Cézanne i van Gogh pozwolili przebudować obraz świata i pomyśleć o malarstwie w zupełnie nowych kategoriach. Poniekąd właśnie dzięki nim mógł narodzić się kubizm. Wśród pierwszych obrazów kubistycznych Picassa i Braque'a martwa natura pojawia się częściej niż inne tematy. Na płótnie ujawniają się liczne aspekty tego samego przedmiotu, a nie wiele przedmiotów. Przedmiot zdaje się złamany, otwarty od środka, staje się nie takim, jak go widzimy, ale jakim jest myślany, jakim istnieje w naszym umyśle. Kubiści ukazują nie tylko przedmioty, ale nawet ich cienie czy powietrze je otaczające. Wszystko zostaje rozbite na drobne płaszczyzny. Zmienia się też tematyka martwych natur. Braque – wielbiciel muzyki – maluje najchętniej instrumenty muzyczne czy nuty. Pojawiają się także butelki, szklanki, fajki, gazety, karty do gry. Przez kilka lat Picasso i Braque pracują ramię w ramię współtworząc nowy styl i przez to ich dzieła są bardzo do siebie podobne¹⁵⁶. Inny rodzaj widzenia martwych natur zaproponują surrealiści, z których bliski Ewie Kierskiej będzie Giorgio de Chirico – jeden z najważniejszych przedstawicieli *pittura metafisica* - odwołujący się do skojarzeń podsuwanych mu przez podświadomość czy wizje senne. Na jego obrazach pojawiają się bardzo często nagie kobiece i męskie torsy czy inne dziwne, jakby niedokończone przedmioty, a także istniejące tylko w wyobraźni artysty zwierzęta (najczęściej ptaki), ale przede wszystkim wątki mitologiczne¹⁵⁷.

Martwe natury malują także współcześni Ewie Kierskiej – Hanna Rudzka-Cybisowa i pozostali kapiści, czy z jej pokolenia - Jerzy Nowosielski, Andrzej Wróblewski. Kapiści opierają swoje martwe natury przede wszystkim na kolorze, zestawieniach barwnych i podobnej do impresjonistów fakturze, używają wyrazistych kolorów takich jak karmin czy fiolet. Martwe natury zdają się być dla nich przyczynkiem

¹⁵⁵ Tamże, s. 122-140, s. 147- 154.

¹⁵⁶ Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX...*, s. 141-147.

¹⁵⁷ Tamże, s. 154-160.

do rozważań czysto malarskich. Jerzy Nowosielski swoje martwe natury maluje w sposób podobny jak słynne sportsmenki. Stosuje jasne, choć wyraziste kolory przedmiotów, a ich kształty podkreśla czarnym konturem. Wybiera przede wszystkim przedmioty drobne, codzienne jak garnuszki, wiaderka, rzadko posiłek na stole. Andrzej Wróblewski zaś na swoich martwych naturach zwykle upraszcza kształty przedmiotów. Istotną rolę pełni u niego także kolor, który jak pisał Mieczysław Porębski,

ma swoje własne znaczenie. Co innego i kiedy indziej mówi u niego intensywny błękit, co innego różne odmiany agresywnego różu, jeszcze co innego szara zieleń, gorący oranż, jasna żółć i zła, świecąca biel. Elementy tego swoistego układu zaczęły się zaznaczać już w okresie pierwszych abstrakcji¹⁵⁸.

Martwe natury Ewy Kierskiej są zupełnie inne, nie dąży ona do uproszczeń, nie konturuje przedmiotów. Martwe natury artystki to martwe natury symboliczne, co więcej wydaje się, że technika, jaką zastosowała do ich malowania może być techniką holenderskich mistrzów. W większości martwych natur pojawiają się: ugry, brązy o bardzo szerokiej skali niuansów, niekiedy bardzo ciemne w walorze, lecz nigdy nie dochodzące do głuchej czerni, złotawe szarości, czasem biel, żółcień, akcent czerwieni i oranżu, bardzo rzadko błękit¹⁵⁹. Wszystkie przedmioty znajdujące się na obrazach pełnią na nich określone funkcje, ich zestawienia są w pełni przemyślane i zawsze niosą ze sobą określone znaczenie. Wszystkie te cechy świadczą o odrębności artystycznej płócien Ewy Kierskiej, co postaram się dokładniej pokazać omawiając kolejne cykle martwych natur przez nią malowanych.

3.2. Martwa natura typu *vanitas*.

Po przyjrzeniu się jak kształtowała się przez wieki martwa natura możemy wyraźnie zauważyć, że nie ma takiej epoki i takiego malarza, który stanowiłby wzór czegoś, co zbliżałoby się najbardziej do „ducha martwej natury”. Różni malarze (nie tylko słynący z tego gatunku) wypracowali dla jej formy coś istotnego. Jedynie wiek XVII, koniec wieku XIX i po części XX, będą szczególnie w martwą naturę „obfite”. Ale pozostałe epoki również nie są tego tematu pozbawione. Impulsom przekazywanym przez nieożywione przedmioty, naturę ulegali zarówno pomniejsi, jak i najwięksi malarze swoich czasów. Martwe natury były traktatem metafizycznym, eksperymentem

¹⁵⁸ M. Porębski, *Przedmowa* w: *Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna*, kat. wyst., Pałac Sztuki, Kraków 1958, s. 11.

¹⁵⁹ Zob. *Still Lifes: Techniques and Style*, ed. A. Wallert, Rijksmuseum, Amsterdam 1999.

iluzjonistycznym, stanowiły dekorację, a dopiero później stały się czystym malarstwem sztalugowym. Jednak w każdej z tych form przedstawiały pewien konkretny temat, pełne dzieło sztuki plastycznej. Przez wieki uważano je za gatunek niższy od scen mitologicznych, biblijnych, portretów etc., bowiem uznawano, że nie pobudza myśli, a jej nieruchomość ułatwia malarzowi pracę. Dzisiaj wiemy, że nie jest to prawdą. Znając tak liczne na przestrzeni wieków martwe natury odnajdujemy w nich całe małe, osobne wszechświaty. I wiemy, że każda z nich jest przemyślanym, indywidualnym postrzeganiem przez artystę świata, który go otacza. Martwe natury Ewy Kierskiej również są małymi wszechświatami, które można jednak podzielić tematycznie. Są to martwe natury z chlebem, z książkami, z elementami *vanitas*, z kwiatami, śliwkami, ale odnaleźć możemy także takie, na których nie uwidacznia się żaden z tych symboli, odrębne.

Pierwszą grupę stanowią martwe natury z elementami *vanitas*. Samo przywołanie tego rodzaju motywów wskazuje na silny związek z malarską tradycją zwłaszcza klasycznymi realizacjami XVII-wiecznych autorów. U Kierskiej są to przede wszystkim czaszka i jesienna roślinność, ale także czasami instrumenty muzyczne. Obraz *Czas* z 1971 roku przedstawia czaszkę oraz otwartą księgę z cytataми z *Myśli* Blaise Pascala. Na lewej kartce znajduje się początek słynnego *zakładu Pascala*, Możemy przeczytać: „*Nieskończoność – nic – Dusza nasza zabląkała się w ciało, gdzie znajduje liczbę, czas, wymiary; rozumuje o tym, nazywa to naturą, koniecznością i nie może uwierzyć w nic innego*”¹⁶⁰. Po prawej stronie zaś znajdują się cytaty z fragmentu *Wielkość i nędza* – „Człowiek nie pokazuje swej wielkości przez to, iż pozostaje na jednym krańcu, ale przez to, że dotyka dwóch naraz i wypełnia przestrzeń między nimi”¹⁶¹ oraz *Sprzeczność. Po wykazaniu nikczemności i wielkości człowieka*: „Niechaj teraz człowiek oszacuje się wedle wartości; niech się miłuje, jest w nim bowiem natura zdolna do dobrego: ale niechaj dlatego nie miłuje nikczemności, jakie w nim są”¹⁶² i dalej: „Jednako ganię i tych, którzy wzięli za zasadę chwalić człowieka i tych, którzy mają zasadę ganić go i tych, którzy imają się rozrywki; mogę pochwalić jedynie tych, którzy szukają jęcząc”¹⁶³. Wybór tych fragmentów przez artystkę wskazuje na pewne szczególnie zainteresowanie filozofią francuskiego myśliciela, którego nieliczne dzieła wielokrotnie przerastają komentarze na

¹⁶⁰ B. Pascal, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, wyd. Księgarnia św. Wojciecha, Poznań-Warszawa 1921, s. 49.

¹⁶¹ Tamże, s. 66.

¹⁶² Tamże, s. 74.

¹⁶³ Tamże, s. 74.

ich temat. Pascal jest jednym z najchętniej czytanych i cytowanych filozofów. Jego myśl wydaje się bowiem jasna i klarowna, a jednak z czasem każde zdanie wychodzące spod jego pióra okazuje się dwuznaczne. Pascalowskie *opus magnum* to oczywiście *Myśli*, które kolejni wydawcy porządkowali według najwłaściwszych ich zdaniem kluczy, choć za każdym razem były one inne. Jeszcze częściej posługujemy się kilkoma wyrwanymi z kontekstu zdaniami. W ten sposób od wieków narasta problem z interpretacją całościowej myśli filozofa. Dla jednych komentatorów jest on racjonalistą, dla innych irracjonalistą, pesymistą, optymistą, sceptykiem, dogmatykiem i tak dalej. Jednak z pewnością wiele cytatów z *Myśli* urzeka pięknem formy i treści i znalazło swoje miejsce w żargonie filozoficznym i potocznym. Tak stało się ze słynnym *zakładem Pascala*. Jego celem jest skłonienie czytelnika do wybrania chrześcijaństwa jako drogi życia. Pierwszy problem jaki napotykamy, by dokonać takiego wyboru jest nasza cielesność, czyli skończoność, co nie pozwala nam pojąć czegoś innego niż my, nieskończonego, jakim jest Bóg. Istnieje więc między nami a Bogiem pewna przepaść, której nie potrafimy przeskoczyć. Pascal odrzuca możliwość bezpośredniego poznania Stwórcy. Pascalowski Bóg jest niewidoczny, ukryty, wycofany, niedostępny ani zmysłowo ani rozumowo. Być może z powodu grzechu pierworodnego sam wycofał się ze świata. Tak więc nie można w żaden sposób udowodnić jego istnienia. Jest bądź Go nie ma, ale nie jesteśmy w stanie tego rozstrzygnąć. Może więc lepiej w ogóle się nie zakładać? Jednak według Pascala nie ma takiej możliwości. Musimy wybrać – zanegować istnienie Boga lub je przyjąć. Jest to kwestia praktyczna, nie da się bowiem postępować neutralnie. Każde zachowanie wiąże się z wiarą lub niewiarą. A skoro i tak musimy coś wybrać, to czy nie lepiej przyjąć postawę rozsądnego hazardzisty – wygraną jest życie wieczne i choćby szansa ta była niewielka, to wciąż opłaca się grać, bo wygrana jest tego warta. Jeśli nie zaryzykujemy niczego nie stracimy, ale także niczego nie wygramy. Jednak człowiek, który przyjmuje ów zakład musi mieć przynajmniej minimalną wolę wiary i uznać, że choć nie można udowodnić istnienia Boga, to należy założyć, że jest ono prawdopodobne. Wiara dla Pascala nie jest racjonalna, ale pobudki skłaniające do niej już tak¹⁶⁴. Człowiekowi ze względu na jego dwoistą naturę nie wystarczy sam rozum, bo poznać prawdę o sensie swojego życia. Rozum nadaje mu godność, ale oprócz niego jest jeszcze ciało i wola. Brak spójności między wolą a rozumem sprawia, że człowiek błądzi. Oprócz woli również zmysły, wyobraźnia czy miłość własna utrudniają człowiekowi dojście do

¹⁶⁴ Ł. Ragan, *Pascal – po prostu...*, „Filozoficznie” wiosna 2007, <http://www.filozoficznie.pl/>, dostęp: 30.12.2016.

prawdy i budzą w nim niepokój, który jest cechą charakterystyczną istot ludzkich. Niepokój ten wynika jednak nie tylko z tej przyczyny, ale pojawia się również w obliczu pojęcia swojej małości wobec nieskończoności wszechświata. Świadomość własnej nicości przemienia się w rozpacz. U Pascala pojawiają się więc wielokrotnie słowa takie jak: przerażenie, przerażać, przeraźliwy. To egzystencjalne zwątpienie połączone z rozpaczą prowadzi do zadawania sobie pytań o sens ludzkiej egzystencji, o to dokąd zmierzamy i jaki jest sens tej wędrówki. Rozpacz charakteryzuje nie tylko egzystencję człowieka, ale również jego intelekt nie potrafiący rozstrzygnąć co jest prawdą a co fałszem w rzeczywistości transcendentnej. Prawda o człowieku mieści się w skrajnościach – nędzy i wielkości. Rozwiązanie tych sprzeczności możliwe jest tylko na gruncie wiary¹⁶⁵. Trzeba pamiętać, że Pascal żył i pisał w czasach, kiedy zaczynała dominować mentalność kartezjańska, a wciąż żywa była myśl scholastyczna, która była kontynuatorką myślenia arystotelesowsko-tomistycznego. Dla obu tych kierunków wspólne było pokładanie ufności w możliwościach poznawczych rozumu. Pascal zaś buntował się przeciwko takiej apoteozie rozumu¹⁶⁶. W *Myślach* pisał:

Trzeba umieć wątpić, tam gdzie trzeba, twierdzić, tam gdzie trzeba, i poddać się tam, gdzie trzeba. Kto czyni inaczej, nie pojmuje siły rozumu. Są ludzie, którzy grzeszą przeciw tym trzem zasadom, albo przedstawiają wszystko jako rzeczy dowiedzione, z braku rozumienia dowodów; albo wątpiąc o wszystkim, z braku zrozumienia, gdzie trzeba się poddać; albo poddając się we wszystkim, z braku wiadomości o tym, gdzie trzeba sądzić¹⁶⁷.

Pascal wskazuje tutaj na ograniczenia rozumu w niektórych sferach - odnosi się on tylko do rzeczywistości empirycznej, w sferze transcendentnej ponosi porażkę. Ale rozum wiąże się z godnością i indywidualnością człowieka, bowiem pozwala mu odbierać rzeczywistość głębiej i bardziej świadomie niż na przykład zwierzęta.

Nie potrzeba, by cały wszechświat uzbroił się, by go [człowieka – S.G.] zmiażdżyć: mgła, kropla wody wystarczą, aby go zabić. Ale gdyby nawet wszechświat go zmiażdżył, człowiek byłby i tak czymś szlachetniejszym niż to, co go zabija, ponieważ wie, że umiera, i zna przewagę, którą wszechświat ma nad nim. Wszechświat nie wie nic o tym¹⁶⁸.

¹⁶⁵ S. Lubańska, *Sceptycyzm Pascala*, „Filo-Sofija”, nr 17, 2/2012, s. 75-82.

¹⁶⁶ W. Zalewski, *Rozum i wiara w refleksji filozoficznej Blaise'a Pascala*, „Filozofia religii”, Rok 2016 (III), nr 1, s. 196.

¹⁶⁷ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983, s. 186.

¹⁶⁸ Tamże, s. 49.

To właśnie jest siła rozumu. Ale prowadzi ona do rozpacz, o której była już mowa. Na drugim biegunie stoi zaś wiara, a mówiąc o niej Pascal mówi o sercu, ale nie jest ono konkretnie zdefiniowane. Mowa tylko o tym, że jest „miejszem wiary”. To serce dotyka Boga, a wiara jest wiarą pomimo wątpliwości, walką z rozumem¹⁶⁹. Wiara ma trzy ważne momenty: „chcenie wiary”, pewność wiary oraz praktyka wiary związana z miłością bliźniego i Boga. Nie neguje ona rozumu, ale potrafi dać sobie radę bez niego¹⁷⁰. Powszechnie przyjęło się jednak uważać filozoficzne przemyślenia Pascala za zgola pesymistyczne, chociażby ze względu na słynne porównanie człowieka do trzciny.

Z takim postrzeganiem nędzy i niedoli ludzkiego życia prowadzącego do śmierci współgra na obrazie Kierskiej czaszka, będąca w sztuce nowożytnej zawsze utożsamiana z przemijaniem, śmiercią, marnością. Łacińskie *vanitas* to nic innego niż marność. Już w Księdze Koheleta pojawia się słynne zdanie „marność nad marnościami - wszystko marność” (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*)¹⁷¹. Motywy wanitatywne spotykane były już w sztuce starożytnej, ale jako odrębny temat dzieła artystycznego, jak wspomniano wyżej rozwinęły się dopiero w XVII wieku wraz z rozkwitem martwej natury. Z 1630 roku pochodzi obraz *Martwa natura vanitas* Pietera Claesza, na którym pojawiają się liczne symbole przemijania: czaszka, zegar, kandelabr, przewrócony kielich. W 1640 roku Harmen Steenwijck maluje obraz *Vanitas*, na którym znajdują się: czaszka, ptasie pióro, kosz z owocami, flet, książka. Z około 1650 roku pochodzi natomiast obraz *Vanitas* Simona Renarda de Saint-Andre, na którym widzimy czaszkę, a wokół poprzewracane przedmioty. Trzeba pamiętać, że XVII wiek to czasy kontrreformacji i słynne *memento mori* znów nabiera znaczenia. Jednym z najpopularniejszych symboli wanitatywnych pozostaje czaszka. Już w XV wieku pojawiała się ona w sztuce włoskiej i flamandzkiej pod postacią tak zwanych „przemawiających czaszek” umieszczonych na rewersach portretów¹⁷². Czaszka wraz ze skrzyżowanymi piszczelami pojawia się także w XVII wieku bardzo często w postaci epitafiów i na nagrobkach. W XVIII wieku czaszka pojawia się w malarstwie Nikolausa Matthesa, zaś artystą tworzącym na przełomie wieków XIX i XX, u którego pojawiają się czaszki jest Paul Cézanne. Do dwóch najlepiej znanych jego obrazów o tematyce *vanitas* należą *Martwa natura, czaszka i świeca* z 1866

¹⁶⁹ W. Zalewski, dz. cyt., s. 202-203.

¹⁷⁰ Tamże, s. 207.

¹⁷¹ Koh 1, 2, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

¹⁷² J. Sprutta, *Vanitas w sztuce nowożytnej*, „Studia bydgoskie” nr 4, 2010, s. 96-99.

Portret młodzieńca Boltraffia – artysty należącego do kręgu Leonarda da Vinci jest przykładem portretu, na którego rewersie znajduje się czaszka.

roku oraz *Piramida z czaszek* z 1901 roku. Z pewnością można znaleźć wiele przykładów płócien, na których czaszka pełni funkcję symbolu przypominającego o przemijaniu. Wymieniliśmy tylko kilka, aby zasygnalizować odrębność i obszerność tej tematyki. Dla nas ważne jest w jakiej mierze czaszka może być w ten sposób odczytywana na obrazie Ewy Kierskiej. A oczywiście nie tylko może, ale nawet powinna. Zestawienie *Myśli* barokowego filozofa – Blaise’a Pascala wraz z motywem czaszki tak nośnym w wieku XVII nie pozwala na żadne inne skojarzenia. Zarówno tematycznie, jak i formalnie obraz ten wpisuje się w barokową tradycję martwych natur z *vanitas*. Jedynym odstępstwem zdaje się być umieszczenie tych dwóch symboli nie w przestrzeni zamkniętej, na stole, ale na zewnątrz. Czaszka i książka leżą na skale na tle lekko szarego nieba. Pada na nie światło z góry, które jednak nieznacznie oświetla przedmioty. Oddala to z pewnością obraz Kierskiej od siedemnastowiecznej tradycji, ale nadaje mu osobisty, indywidualny rys.

Inną wersją tego samego obrazu – przedstawiającego rozłożoną księgę i czaszkę jest prawie identyczne płótno o tym samym tytule *Czas* i z tego samego, 1971 roku. Różnica polega na innym tekście znajdującym się na kartach woluminu. Jest to XV sonet William Shakespeare’a, który brzmi:

Kiedy rozważam, iż chwilę jedynie
W doskonałości trwa rzecz każda żywa,
Iż się na scenie pojawia i ginie,
Iż układ gwiazdny na obrót jej wpływa,
Kiedy rozważam, iż człeka i ziele
To samo niebo nagli i hamuje,
Iż młode soki w wybująym ciele
Wstrzymawszy, pamięć soków odejmuje,
Wówczas niepewność przed oczy sprowadza
Urodę twoją i Czasowi każe
Wieść spór z rozkładem o to, czy się zgadza
Przejąć dni twoje, gdy noc je rozmaże.

Dla ciebie, walcząc, wytoczyłem słowa,

To, co czas urwie, zaszczepiam od nowa¹⁷³.

Utwór ten, podobnie jak fragmenty z *Myśli* Pascala, współgra na obrazie z czaszką. Można nawet uznać, że w zespoleniu z Shakespearą połączenie symboliki jest jeszcze bardziej wymowne. Wszak czaszka jest w kulturze kojarzona przede wszystkim z Hamletowskim monologiem „być albo nie być”. I choć duński książę trzyma czaszkę przy okazji kilku innych scen i wypowiedzi, to przyjęło się łączyć ją z tym właśnie epizodem otwierającym trzeci akt sztuki. Sonet piętnasty traktuje o przemijalności i kruchości życia ludzkiego, tak bardzo zależnego od sił zewnętrznych. Czas zrównuje wszystkie istoty żywe sprawiając, że muszą odejść, zniknąć, umrzeć. Tylko poezja może utrwalić to, co nietrwałe. Tylko sztuka może ocalić od zapomnienia.

Szczególną grupę obrazów z motywem *vanitas* stanowią płótna związane z jesienią i jej symbolami. Obraz zatytułowany *Jesienią*, pochodzący z 1974 roku stanowiący własność Muzeum Narodowego w Krakowie przedstawia bukiet zeschłych roślin i kwiatów na tle kory drzewa, na której wyraźnie odznaczają się słoje. Możemy rozpoznać jarzębinę, kłosa zbóż, len, zeschłe listki. Leżący pod drzewem bukiet jest wyraźną oznaką mijającego lata i nadchodzącej jesieni, która kojarzy się przede wszystkim z przemijaniem, starością. W różnych epokach cykl pór roku oznaczał kolejne stadia życia człowieka, ale także np. rodzaje literackie. Już we wspominanej Księdze Koheleta mowa jest o zmianach, jakie zachodzą w życiu człowieka.

Wszystko ma swój czas, i jest wyznaczona godzina na wszystkie sprawy pod niebem. Jest czas rodzenia i czas umierania, czas sadzenia i czas wyrwania tego, co zasadzono, czas zabijania i czas leczenia, czas burzenia i czas budowania, czas płaczu i czas śmiechu, czas zawodzenia i czas płasów, czas rzucania kamieni i czas ich zbierania, czas pieścizot cielesnych i czas wstrzymywania się od nich, czas szukania i czas tracenia, czas zachowania i czas wyrzucania, czas rozdzierania i czas zszywania, czas milczenia i czas mówienia, czas miłowania i czas nienawiści, czas wojny i czas pokoju¹⁷⁴.

Metafora czterech pór roku odpowiada czterem etapom życia człowieka. Wiosna to dzieciństwo, lato – dojrzałość, jesień – starość, zima – śmierć. Grecy wyobrażali sobie pory roku pod postacią czterech kobiet z różnymi atrybutami. Wiosna miała wieniec z

¹⁷³ W. Shakespeare, *Sonet 15* w: *Sonety*, przeł. J. S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 33.

¹⁷⁴ Koh 3, 1-8, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

kwiatów, Lato wieniec z kłosów, a w rękę kosę, Jesień trzymała kosz z owocami, a Zima stoi obok pozbawionego liści drzewa. Starożytni tłumaczyli także zmiany pór roku wędrówką Kory – na ziemię do matki - Demeter i na powrót do piekieł - do Hadesa. Kiedy Persefona przebywała na ziemi panowała wiosna i lato, kiedy schodziła do Tartaru – jesień i zima. W epoce Renesansu Mikołaj Rej przedstawił w *Żywocie człowieka poczciwego* swoją koncepcję powiązania pór roku z życiem człowieka. W rozdziale *Rok na cztery części rozdzielon* pisarz pokazuje, że to pory roku wyznaczają cykl pracy i odpoczynku ziemianina. Wiosną szlachcic sieje i sadi, latem może cieszyć się z dojrzewających płodów rolnych, by jesienią zebrać plony, a zimą może nareszcie odpocząć. Również *Chłopi* Władysława Reymonta podzieleni są na pory roku związane z cyklicznością życia rolników. Jesień jest zaś epoką, którą upodobała sobie Młoda Polska. Liryka tego okresu jest wyrazem niepokojów moralnych i artystycznych poszukiwań. W literaturze pojawiają się pisarze tacy jak: Stanisław Przybyszewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprowicz, Leopold Staff, Tadeusz Miciński. Wszyscy oni będą bardzo często posługiwać się jesienną symboliką. W malarstwie natomiast jesienny pejzaż pojawia się często u Józefa Chełmońskiego przy okazji malowania scen rodzajowych z życia polskiej i ukraińskiej wsi, Leona Wyczółkowskiego czy Juliana Fałata. Ewa Kierska-Hoffmann raczej nie malowała pejzaży, a jesienna symbolika pojawia się u niej w martwych naturach. Inną pracą, która również znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, a która nawiązuje to przemijania jest obraz z 1975 roku zatytułowany *I rok się skłania jeszcze raz pośród milczenia*. Płótno przedstawia dogasające gałęzie, na których spoczywają owoce – jabłka i jeżyny oraz kłosa zbóż. Symbolizują one jesień, czas zbierania plonów, które dojrzały latem. Tytuł obrazu także wydaje się być dość czytelny – nawiązuje do zbliżającej się zimy, kiedy przyroda zasypia, by doczekać ponownego rozkwitu na wiosnę. Milczenie natury, ale także wyciszenie człowieka na etapie jego dojrzałego życia. Kierska malując ten obraz jest już dojrzałą, ponad pięćdziesięcioletnią kobietą, a także dojrzałą artystką, która wie, czego chce. Obraz ten stanowi najczytelniejszy tego wyraz. Należy pamiętać, że kochająca literaturę, praktycznie tak samo jak sztukę, malarka nigdy przypadkowo nie tytułuje swoich prac. Nazwanie w ten sposób obrazu jest bardzo wymowne i zapewne głęboko przemyślane, jak w wypadku większości płócien. Takie literackie posługiwanie się językiem będzie dla Kierskiej dość typowe, co zauważymy przy okazji tytułów kilku innych prac. Ta jesienna martwa natura dzięki swojemu tytułowi ma także chyba

najbardziej melancholijny wydźwięk. Z pewnością jednak można takim mianem określić właściwie wszystkie martwe natury, które wychodzą spod pędzla Kierskiej.

Słowo melancholia we współczesnym języku ma najróżniejsze znaczenia. Może oznaczać chorobę psychiczną, którą poznaje się po stanach lękowych, depresji, brakiem ochoty do życia. Jednak jest to także cecha charakteru, która wraz z temperamentem sangwinicznym, cholerycznym i flegmatycznym uważana jest za tzw. cztery temperamenty ludzkie. Poza tym melancholia może także oznaczać pewien nostalgiczny stan ducha zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym sensie¹⁷⁵. W kulturze bardzo popularne stało się drugie znaczenie słowa melancholia. Już w starożytności sądzono, że cztery płyny ustrojowe (żółć, krew, flegma i czarna żółć) odpowiadają czterem ciałom niebieskim i kosmicznym cyklom.

Są w człowieku cztery soki, które naśladują różne żywioły; każdy z nich przybiera w innej porze roku, każdy dominuje w innym okresie życia. Krew naśladuje powietrze, przybiera wiosną i dominuje w dzieciństwie. Żółć naśladuje ogień, przybiera latem i dominuje w młodości. Czarna żółć albo melancholia naśladuje ziemię, przybiera jesienią i dominuje w wieku dojrzałym. Flegma naśladuje wodę, przybiera zimą i dominuje w wieku starczym. Kiedy soków nie jest za dużo ani za mało, człowiek znajduje się w pełni sił¹⁷⁶.

W starożytności to pitagorejczycy przypisywali szczególne znaczenie liczbie cztery. Nie oni stworzyli teorię czterech temperamentów czy inaczej zwanych czterech humorów, ale z pewnością dali pod nią mocne podstawy. Aby jednak sformułować teorię musiały zaistnieć trzy przesłanki. Po pierwsze, liczba cztery musiała uzyskać konkretną treść – czterech elementów kosmicznych. Po drugie, każdy z elementów musiał mieć przypisaną jakąś jakość. Po trzecie, należało wyznaczyć rzeczywiste substancje występujące w ciele ludzkim, które miały odpowiadać tym kosmicznym. Pierwszą przesłankę spełnił Empedokles, który stwierdził, że byt ma „cztery korzenie świata”, którym odpowiadają cztery elementy kosmiczne: słońce, ziemia, niebo i morze. Dominują one w różnych okresach i mają odmienną naturę. Taka mieszanka zrównoważonych elementów może stworzyć doskonały charakter ludzki. Kontynuatorzy Empedoklesa próbowali rozwinąć jego teorię tak, by elementy, z których według filozofa składał się człowiek były mniej materialne, a stały się bardziej dynamiczne. Filistion, uczeń Empedoklesa, stwierdził, że

¹⁷⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 23.

¹⁷⁶ Cyt. za: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 25.

każdy z tych elementów cechuje coś innego. Ogień to gorąco, powietrze zimno, woda wilgoć, a ziemia suchość. Uzupełnił on tym samym teorię o drugą wymienioną wcześniej przesłankę. Właściwa teoria humoralna powstała około 400 roku przed Chrystusem wraz z tekstem *O naturze ludzkiej* przypisywanym Hipokratesowi lub Polibosowi. Pojawia się w nim teoria medyczna o sokach ludzkich powiązana z teoriami kosmologicznymi. Autor odrzuca w nim jakoby człowiek składał się z jednej substancji i przytacza teorię czterech humorów. Cztery soki – krew, żółtą żółć, czarną żółć i flegmę połączył on w pary z porami roku – kolejno: wiosna, lato, jesień, zima, a następnie dodał do nich Empedoklejskie elementy, co daje nam następujący schemat:

Krew – wiosna – jakość ciepła i wilgotna

Żółta żółć – lato – jakość ciepła i sucha

Czarna żółć – jesień – jakość zimna i sucha

Flegma – zima – jakość zimna i wilgotna

Stąd już tylko krok do nazwania czterech temperamentów czy też wyróżnienia czterech humorów – sangwinicznego, cholerycznego, melancholijnego i flegmatycznego. Czarna żółć odpowiadająca melancholii już bardzo wcześnie uważana była za gorszą postać żółci lub krwi, przez co o wiele częściej kojarzyła się z patologiami i chorobami, które może wywoływać. I to właśnie melancholia nadała dalszy kierunek rozwojowi teorii humoralnych. W przeciwieństwie do innych humorów, choroba melancholii miała przede wszystkim objawy psychiczne, a nie fizyczne. Przygnębienie, lęki, unikanie towarzystwa, aż po szaleństwo. Dlatego bardzo szybko melancholia trafiła nie tylko do spisu charakterów ludzkich, ale także do księgi poważnych psychicznych chorób¹⁷⁷. Dla filozofów starożytnych czarna żółć miała różnorakie znaczenie.

Platon już w *Fajdrosie* porównuje melancholię do moralnej manii, żeby nie powiedzieć do szaleństwa. Ale dopiero filozofia Arystotelesa połączy medyczne znaczenie melancholii z Platońską manią. W *Zagadnieniach przyrodniczych* XXX, 1 Arystoteles¹⁷⁸ pisze, że czarna żółć nie zaszkodzi raczej człowiekowi, który nie jest melancholikiem, ale ma ona na niego szczególne działanie, bowiem posiada pewne

¹⁷⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 26-35.

¹⁷⁸ Nie ma pewności co do autorstwa tego dzieła, zwykle się je przypisywać Arystotelesowi, ale są także przesłanki pozwalające stwierdzić, że twierdzenia zawarte w tym dziele różnią się od innych (rozproszonych) wypowiedzianych przez Arystotelesa na temat melancholików.

szczególne właściwości charakterotwórcze. Czarna żółć, podobnie jak wino może wpływać na zmiany stanu ducha, a analogicznie jak kamień czy żelazo jest podatna na zmiany temperatury. Dlatego też, mimo że z natury zimna, może się skrajnie oziębic lub ogrzać. Te porównania stworzyły podstawę do twierdzenia o wyjątkowości melancholika. Jednak owa wyjątkowość nie została ściśle określona. Może być więc ona rozumiana zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym. Jednak idealna proporcja czarnej żółci i jej właściwa temperatura mogą sprawić, że melancholicy staną się geniuszami. W tym dziele pojęcie melancholii uzyskało nową, pozytywną odsłonę¹⁷⁹. Pojęcie melancholii z czasem wciąż ewoluowało, ale nie tylko w związku z łączeniem melancholików z wyjątkowością, geniuszem, ale także w aspekcie chorobowym. W sensie ściśle medycznym melancholia była uważana za patologię przez stoików, Asklepiadesa z Bitynii, Archigenesa z Apamei, Soran z Efezu. Wszyscy oni uważają melancholię za poważną fizyczną i psychiczną chorobę, którą należy i można leczyć. Najpełniej jednak zdiagnozował ją Rufus z Efezu opisując melancholika jako tego, który:

[...] ma ciemną cerę, trapią go rozmaite żądze, bywa pobudzony lub przygnębiony (...) jest strachliwy, stroni od ludzi, smuci się bez powodu, a czasem nagle weseli, prześladowają go najróżniejsze idiosynkrazje, urojenia i natręctwa¹⁸⁰.

Objawami melancholii są według filozofa także „jłkanie i seplenienie oraz dar jasnowidztwa”. U jednych czarna żółć może dominować z natury, u innych ze złego sposobu odżywiania się. Gdy dominuje w organizmie chorego wywołuje napady szaleństwa czy inaczej melancholię, a gdy żółć ulegnie podgrzaniu w zwojach mózgowych powoduje napady szału. W ten sposób Rufus wprowadził ważne rozróżnienie pomiędzy melancholią naturalną a chorobliwą. Jeden z czterech soków stale obecny w organizmie ludzkim w szczątkowej postaci był czymś zupełnie zwyczajnym. Zaś *melancholia adusta* lub *incensa* powstająca w wyniku spalenia żółtej żółci uważana była już za chorobliwą¹⁸¹.

W Średniowieczu mamy do czynienia przede wszystkim z recepcją Arystotelejskiego pojęcia melancholii. Aleksander Neckam w swoich rozważaniach wspomina koncepcję Arystotelesa. Uważa on, że człowiek jest intelektualnie aktywny na trzy sposoby i każda z tych funkcji wiąże się z inną częścią mózgu: wyobraźnia znajduje

¹⁷⁹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 36-61.

¹⁸⁰ Tamże, s. 69.

¹⁸¹ Tamże, s. 62-74.

się w suchej, ciepłej przedniej jego części; zdolność rozumowania w ciepłej, ale wilgotnej; a pamięć w zimnej i suchej części tylnej. W związku z tym podziałem, to sangwinik ze swoją ciepło-wilgotną jakością jest najlepiej predestynowany do działalności naukowej, ewentualnej genialności, którą niektórzy w Antyku przypisywali melancholikom. Ten obdarzony jest według Neckama zaledwie dobrą pamięcią. Innym uczonym, który przygląda się melancholii jest Albert Wielki. On również oddziela melancholię naturalną od chorobliwej. I ta pierwsza ma u niego o dziwo wydźwięk negatywny. Naturalny melancholik uważany jest przez niego za „niemiłego, posępnego, brudnego, nieufnego mizantropa i kleptomana”¹⁸². Genialni melancholicy opisywani przez Arystotelesa, to zaś przypadki chorobowe. Zupełnie inną teorię proponuje Wilhelm z Owernii. Uważa, że temperament melancholijny jest najbardziej zbliżony do doskonałego. Przeczytawszy Arystotelesa uważa on, że to melancholicy są bardziej otwarci na dar mistycznych wizji, podkreślając, że przecież Stagiryta:

[...] mniemał, że wszyscy wybitnie uzdolnieni ludzie są melancholikami, a nawet sądził, iż melancholicy mają skłonność do tego rodzaju objawień większą niż inne kompleksje, a to dlatego, że ta kompleksja bardziej odstręcza od cielesnych uciech i światowej ułudy. Ale chociażby i natura dostarczała takich pomocy do objawienia, to wiele więcej znaczy łaska Stworzyciela, prawość postępowania, świętość i czystość¹⁸³.

Ostatnie zdanie wyraźnie przypomina nam o tendencjach średniowiecznych do wzmożonej koncentracji na życiu wiecznym, łasce Bożej. Tym samym epoka ta nie będzie łaskawa dla jakiegoś szczególnego rozwoju teorii czterech temperamentów. A rozważania takie jak Wilhelma z Owernii będą raczej rzadkością. Dlatego też melancholia w teologii i etyce średniowiecznej była raczej postrzegana jako choroba. Tak widział ją Chrozostom czy św. Hildegarda z Bingen (ta wiąże melancholię z grzechem pierworodnym)¹⁸⁴. Jednak humoralna teoria charakterów pojawiła się w średniowieczu w filozofii przyrody pierwszej połowy wieku XII. Bardzo jasno, jako rodzaj kosmologii, sformułował ją Wilhelm z Conches.

Kiedy morze ustąpiło z ziemi, gdzieniegdzie dominowała woda, gdzie indziej ziemia, a jeszcze gdzie indziej ogień i z nich to właśnie powstały substancje, z których z kolei miały powstać różne gatunki zwierząt: choleryczne, jak na przykład lew; flegmatyczne, jak świnia, i melancholijne, jak osioł albo wół. Tylko tam, gdzie mieszanka była doskonała

¹⁸² Tamże, s. 91.

¹⁸³ Cyt. za R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 95.

¹⁸⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 98-99.

wyważona, mógł powstać człowiek. Ale także on utracił dar wyważenia przez grzech pierworodny. Z natury ciepły i wilgotny, wskutek wyrzeczeń, jakie niosła ze sobą egzystencja poza rajem, stracił albo na cieple albo na wilgoci, albo na cieple i wilgoci, i w ten sposób narodziły się trzy upośledzone formy człowieka: ciepło-sucha, zimno-wilgotna, i zimno-sucha, zwane odpowiednio choleryczną, flegmatyczną i melancholijną¹⁸⁵.

Po pierwsze warto zauważyć, że są zwierzęta choleryczne, flegmatyczne i melancholijne, ale tylko człowiek może być sangwinikiem. Dopiero po wygnaniu z raju, traci on swoją doskonałą naturę i może mieć różne charaktery. U tak wpływowego filozofa pojawienie się nazwanych typów ludzkich jest pewnym nowum w tej epoce. I choć mówią nam one raczej o fizjonomii człowieka, nie zaś cechach charakteru, to można tę teorię uznać za istotną dla dalszego rozwoju koncepcji czterech temperamentów. A rozwija ją w *De medicina animae* Hugo de Folieto¹⁸⁶. Tutaj cztery humory odpowiadają czterem żywiołom oraz porom roku. Co więcej przyporządkowuje on cechy związane z płynami, jakie znajdują się w organizmie ludzkim, kolejnym charakterom – sangwinicy są słodcy, cholerycy gorzcy, flegmatycy zrównoważeni, a melancholicy żałobliwi. Ci ostatni są pod wpływem czarnej żółci, która „włada lewą stroną ciała i ma swoją siedzibę w śledzionie, jest zimna i sucha. Czyni człowieka gniewnym, bojaźliwym, ospałym, czasem czujnym. Ma ujście w oczach. Przybiera jesienią”¹⁸⁷. W tym krótkim zarysie widzimy już początek kolejnych cech, które będą przypisywane melancholikom i ich temperamentom. Hugo jednak zaraz dodaje do tego chrześcijańską egzegezę. Na przykład melancholik jest na przemian ospały i czujny, bowiem odczuwa troskę i nastawia się na niebiański cel. Melancholia ma ujście w oczach, bo podczas spowiedzi oczyszczamy się z grzechów i obmywamy je łzami. W ten sposób uczony tłumaczy wszystkie wymieniane przez siebie cechy osoby, której naturą jest czarna żółć i przywraca melancholii ambiwalentność jej postrzegania. W Średniowieczu pojawiają się z czasem ludowe kalendarze i broszurki, które uproszczą w dużej mierze postrzeganie temperamentu melancholijnego jako negatywnego (z wyjątkiem dobrej pamięci i żądzy wiedzy). Nawet wielcy pisarze tego czasu nie uniknęli takiego postrzegania. Choćby Mikołaj z Kuzy pisze, że ciało traci na przykład przez „nadmiar chciwej melancholii, która powoduje w ciele najróżniejsze

¹⁸⁵ Tamże, s. 124.

¹⁸⁶ Przyjęło się, że to on jest najprawdopodobniej autorem dzieła, choć wcześniej uważano za niego także Hugona od Świętego Wiktora.

¹⁸⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 129.

zarazy: lichwę, oszustwo, mamienie, kradzież, rabunek i wszystkie sztuczki zyskiwania bogactwa nie pracą, lecz za pomocą szalbierczego sprytu”¹⁸⁸.

Kolejne odsłony znaczenia słowa melancholia sprawiły, że zaczęto ją postrzegać jako smutek bez konkretnego powodu. Oczywiście taka wymowa nie była wytworem filozofii czy medycyny, ale literatury. Już u schyłku średniowiecza liryka podchwyciła pojęcie melancholii i nadała mu nowe znaczenie – stanu ducha. Oczywiście nie zniknął pierwotny sens terminu jako temperamentu lub choroby, ale stał się o wiele rzadziej stosowany. Zwłaszcza w literaturze francuskiej melancholia wyraźnie się przeobraża. Rzeczownik *mélancolie* oznacza tu zarówno dolegliwości samego melancholika, jak i te, które wzbudza on u innych. Zaś przymiotnik *mélancolique* odnosi się także do wrażenia, jakie coś może w nas wywołać, jak na przykład gwiazdzista noc albo emocjonalne odczucie smutku jakie wzbudza dowolny przedmiot. W ten sposób pojęcie melancholii zyskuje odtąd znaczenie nastroju i może odnosić się zarówno do przedmiotów ożywionych, jak i nieożywionych. Używane jest rzeczowo i poważnie, emocjonalnie i elegijnie, ale także dowcipnie i cynicznie¹⁸⁹. W wielu wierszach melancholia ulega personifikacji i pojawia się pod postacią chudej, smutnej kobiety, czasem w czarnym woalu, ze wzrokiem wbitym w ziemię. U Milтона Melancholię otacza zaś spokój, jest dostojna, z jej oblicza bije blask. Spojrzenie w ziemię wiąże się zaś z zamyśleniem, zadumą. XV wiek przyniósł dużą subiektywizację pojmowania melancholii. Odtąd wiąże się ona ściśle z pewnym szczególnym stanem duszy, własnego „ja”, które zostaje wyostrowane przez nieuchwytny smutek. Wyobrażenia śmierci, nieszczęśliwej miłości i melancholii zostają często ze sobą łączone. Wiek XVI przynosi powolne krystalizowanie się roli melancholii w literaturze, ale to dopiero Barok sprawi, że melancholia w znaczeniu nowożytnym będzie świadomie kształtowana, zwłaszcza w Hiszpanii i Anglii. Późniejsza poezja angielska od Graya do Keatsa obfitować będzie w liczne elegie i ody „do melancholii”. Mówi się zarówno o „czarnej”, chorobliwej melancholii, jak i jej „białej” odmianie mającej związek z odwróceniem się od świata zewnętrznego w poszukiwaniu czegoś istotniejszego, głębszego sensu. Melancholia wiąże się z wtedy z krajobrazem krypt, ruin, starych, opuszczonych klasztorów. Wiek XIX zmieni

¹⁸⁸ Cyt za. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 140.

¹⁸⁹ Tamże, s. 245-249.

sentymalizm osiemnastowieczny na romantyczny rys – *Weltschmerz*, który zaowocuje prawdziwie genialną, ale i naznaczoną tragizmem literaturą (np. poezja Hölderlina)¹⁹⁰.

Dopiero Odrodzenie zauważyło dwoistość, jaka charakteryzowała od zawsze melancholię. Mogli tego dokonać tylko humaniści włoscy, bowiem widzieli człowieka zarówno jako tego, który ma w sobie pierwiastek geniuszu, jak i drugą jego stronę – niepewność, poczucie małości spotęgowane czasem nawet do rozpacz. A któż inny, jak nie Saturn w rozumieniu neoplatońskim (jako najwyższa planeta Saturn oznacza najszlachetniejsze i najwyższe przymioty – rozum i myślenie) może stać się patronem melancholików. Takiego opiekuna dla nosicieli czarnej żółci opisują Petrarka, Dante i przede wszystkim Marsilio Ficino – tłumacz Platona i Plotyna. Ostatecznie to on właśnie sformułował teorię genialnego melancholika i rozpropagował ją w całej Europie. Według niego wszyscy uczeni są poddani mocy Saturna.

Pamiętaj, że przez same skłonności i dążenia naszego ducha oraz przez samą naturę naszego „spiritus” szybko i łatwo możemy dostać się pod panowanie gwiazd, które oznaczają owe skłonności, dążenia i naturę. Dlatego przez dystans wobec ludzkich spraw, beczynność, samotność, stałość, ezoteryczną teologię i filozofię, zabobon, magię, pracę na roli i żałobę poddajemy się wpływowi Saturna¹⁹¹.

W systemie Ficina, aby uratować się przed negatywnym wpływem Saturna, trzeba po prostu oddać się w jego władanie, a wtedy ześle on twórczą melancholię i pokaże lepszą, intelektualnie wyższą egzystencję¹⁹².

Z czasem, wraz z rozwojem pojęcia melancholii zaczęto mówić, że melancholijne są wnętrza, oświecenie, krajobraz, nastrój etc. Tym samym bardzo szybko pojęcie melancholii zaczęto odnosić także do sztuki. Pierwszym bodaj artystą, który melancholię połączył ze sztuką był Albrecht Dürer. Przeniósł on wszystkie późnośredniowieczne teorie do pracowni malarskiej łącząc teorię kompleksji z astrologią i stwarzając jedną z najsłynniejszych po dziś dzień rycin zatytułowaną *Melancholia I*. Artysta pozostawia nam zapisaną własną ręką niewielką wskazówkę odnoszącą się do tego miedziorytu. Notatka wyjaśnia znaczenie sakiewki i kluczy, które znajdują się przy postaci stanowiącej centrum przedstawienia. „Klucz oznacza przemoc, sakiewka bogactwo”. Wiąże się to z pewnością ze średniowieczną teorią humoralną, która mówiła o takich właśnie cechach

¹⁹⁰ Tamże, s. 259-270.

¹⁹¹ Cyt za. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 289.

¹⁹² Tamże, s. 283-299.

melancholika. Motyw podpartej głowy wiąże się zaś z wielowiekową tradycją ikonograficzną. Wspieranie policzka na dłoni obecne było już na płaskorzeźbach w egipskich sarkofagach i oznaczało początkowo żalobę, potem zaś znużenie, a także twórcze zamyślenie. Głowę wspierali na obrazach tacy bohaterowie jak Kronos czy Herkules. Jednak u Dürera uwagę przyciąga zaciśnięta pięść, a nie otwarta dłoń, która u melancholika miałaby symbolizować skąpstwo. Motywem, który artysta zaczerpnął z tradycji filozoficzno-medycznej jest też z pewnością ciemna twarz melancholika. Zwykle stanowiła ona symptom chorobowy, tu zyskuje artystyczny wyraz i pogłębia wrażenie dziwnej aury otaczającej postać¹⁹³. Istotnym jest także, że Melancholia została przedstawiona pod postacią kobiecą ze skrzydłami i z atrybutami jednej ze sztuk wyzwolonych – geometrii, co nadało jej status symbolu. Zwykle personifikowano Geometrię jako siedzącą przy stole z cyrklem i kulą w ręku. U Dürera te symbole także się pojawiają. Oprócz nich widzimy jeszcze rombościan. Pies, który pojawia się u stóp Melancholii nawiązuje do swoich poprzedników spotykanych często w celach uczonych i mędrców. Zaś wieniec na głowie kobiety to oczywiście wieniec laurowy, który znajdował się na głowach zwycięzców, nagradzano nim także wybitnych pisarzy i w tym przypadku jest on oczywiście atrybutem literata. Oparty o ścianę kamień szlifierski; zamknięta, leżąca na kolanach książka; cyrkiel, który jakby zawisł w powietrzu i rozmaite zjawiska na niebie pozostają dla Melancholii niewidzialne. Miedzioryt Dürera stanowi połączenie dotychczasowych rozważań o typach temperamentów, chorobliwych cechach melancholików z ogólniejszą wizją melancholijnej acedii oraz personifikacji jednej ze sztuk wyzwolonych¹⁹⁴.

Krzyżując „*ars geometrica*” z „*homo melancolicus*” w akcie zgłębiania dwóch różnych sfer intelektualnych i emocjonalnych, Dürer uczłowieczył Geometrię, Melancholika zaś ubóstwił. Artysta ośmielił się sprowadzić beczasową teorię i praktykę jednej ze sztuk wyzwolonych na niziny ludzkich wzlotów i upadków, a „ziemski” temperament, raczej animalny w swym apatycznym smutku, wynieść do sfery zmagania z problemami duchowymi¹⁹⁵.

Artysta uszlachetnił stan melancholijny i nadał mu symbolikę uskrzydłonego geniuszu. Oczy wpatrzone w coś niewidzialnego, czego nie sposób pojąć; dłonie ściskają coś, czego nie można dotknąć. Melancholia jest częścią jakiejś innej, nieuchwytniej, przestrzeni.

¹⁹³ Tamże, s. 311-316.

¹⁹⁴ Tamże, s. 331-341.

¹⁹⁵ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 343.

Niemiecki malarz nadał kierunek dalszemu rozwojowi obrazowania Melancholii. Krótko mówiąc można powiedzieć, że po *Melancolii I* powstawały dzieła, które pokazują pojedynczą postać kobiecą podobną do pierwowzoru, dzieła, które tylko drobnymi szczegółami nawiązują do Dürera lub takie, które przedstawiają raczej Saturna i odnoszą się do pierwowzoru jedynie tematycznie. Melancholia wraz z powstaniem ryciny wreszcie uzyskała swoją realną twarz, przez co stała się bliższa i może choć odrobinę bardziej zrozumiała niż dotychczas. Kolejne wieki próbowały ją oswoić i uczłowieczyć, ale po dziś dzień tak naprawdę pozostaje ona wciąż tajemniczą cechą ludzkiej osobowości i nie zawsze jest racjonalnie wytłumaczalna. Jak pisał Paul Verlaine:

Uczeni, którzy zawsze byli pewni siebie,
Utrzymywali ongi, że czytają w niebie
Przyszłość i, chociaż rzecz jest ciemna do tej chwili,
O ścisłej zależności dusz od gwiazd mówili.
(Kpiono przez całe wieki z tych tajemnych nauk
Nie zgadując, że kpina, gdy przechodzi w nałóg,
Sama staje się śmieszna, omamna i bzdurna).
Owóz wszystkim zrodzonym pod znakiem SATURNA,
Płowej planety, czczonej przez cech czarnoksiężski,
Przytrafiają się często rankory i klęski,
Wedle tej starej, z nieba wyssanej mądrości.
Rozsądek, co do ludzkiej woli prawa rości,
Wyobraźni w nich czujnej, chorej pastwą pada.
W ich żyłach krew niezwykła, jak trucizna błada,
Paląca niczym lawa, szumną falą płynie,
Smutne ich Ideały trąć na pył jak w młynie.
Tak oto właśnie muszą cierpieć Saturnicy,
Tak umierać – przyjmując, żeśmy śmiertelnicy –
Jako że koleiny ich życiowej drogi

Niech ta poetycka proklamacja dotycząca wpływu Saturna czy też czarnej zółci pozostanie ostatecznym komentarzem dla rozwoju pojęcia melancholii. To krótkie streszczenie było nam potrzebne, by móc zrozumieć zawilość i trudność w jego uchwyceniu, zwłaszcza kiedy nie zostaje bezpośrednio ukazane, spersonifikowane, ale jest obecne w pracy malarskiej, jak ma to miejsce w opisywanych wcześniej martwych naturach typu *vanitas* Ewy Kierskiej.

Wiedząc, jak kształtowało się pojęcie melancholii zwłaszcza w Antyku i Średniowieczu, jesteśmy w stanie lepiej uchwycić jego znaczenie w obrazach artystki. Można bowiem wyróżnić melancholijne cechy, do których należy „depersonalizacja, uwrażliwienia na kruchość i niewyraźność granic indywidualnej tożsamości, a także skłonność do powtórzenia, do odtwarzania tej samej sytuacji”¹⁹⁷. I to te dwie ostatnie cechy są widoczne w martwych naturach Kierskiej. Skłonność do powtórzenia motywu jest wyraźnie widoczna w pracach malarki. Jej martwe natury dzielą się na konkretne grupy, które wyróżnia stale powtarzający się motyw – jesienna roślinność, książka czy chleb. Wszystkie wariacje malarskie są właściwie na jeden temat – ukazują przemijanie, upływający czas, zanikanie, niemożność uchwycenia odchodzących zdarzeń, przeżyć, znaków, ludzi. Obrazy Kierskiej zdają się być soczewką skupiającą w sobie pragnienie ciszy, odosobnienia, zamknięcia się w sobie. Wyrażają osobowość samej malarki, która – jak wspominają jej bliscy – zawsze była osobą lubiącą samotność, wyciszoną, bardzo skupioną, unikającą zbędnego tłumu, dawkującą swoje towarzystwo tylko najbliższym. Nie jest więc przypadkiem jej upodobanie do martwej natury z kilkoma wiodącymi motywami. W melancholii tkwi bowiem coś niewytłumaczalnego, poczucie straty, której nie można zdefiniować. Wydaje się, że Kierska takie poczucie pielęgnowała. Być może to tęsknota za stratą, jaka wiązała się z jej żydowską tożsamością, której nigdy nie miała szansy przeżyć, przepracować, a może za czymś zupełnie innym, nienazwanym. Jednak wyraźnie obecna w jej twórczości, a w sposób szczególny w martwych naturach. „Istotą melancholicznej zdolności do doświadczenia jest <<nic nie mówi, wszystko ciąży>>”¹⁹⁸, tak jak ma to miejsce w tym przypadku. Tytuły prac, przedmioty znajdujące się na obrazach nierzadko nie mówią nam niczego szczególnego, ale ich obecność w niezwykle

¹⁹⁶ Cyt. za R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia...*, s. 147.

¹⁹⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 59.

¹⁹⁸ Tamże, s. 44.

sugestywny sposób ciąży temu, kto na nie patrzy. Jest tak w opisanych już jesiennych martwych naturach, podobnie zresztą jak w późniejszym obrazie z 1981 roku zatytułowanym *Jesienią*. Choć tym razem na płótnie znajduje się oprócz symbolu jesieni – kasztanów – kawałek kory, na której leżą książka i zeszyt.

Kolejnym zespołem martwych natur są te ze śliwkami. *Martwa natura* z 1982 roku przedstawia rozłożone na stole w trzech grupach: śliwki, orzechy i kasztany. W symbolice chrześcijańskiej szczególne znaczenie ma orzech, którego trzy warstwy wiążą się z Trójcą Świętą. Według św. Augustyna orzech może być także wiązany z postacią Jezusa. Łupina oznaczałaby wtedy ciało, skorupa krzyż, a jądro – boską naturę Chrystusa¹⁹⁹. Podobnie jest z kasztanem. W kulturze chrześcijańskiej, ze względu na swoją kolczastą łupinę, kojarzony jest z męką Chrystusa, ale także z Maryją Dziewicą. Kasztan znajduje się bowiem wewnątrz łupiny, nie jest pokłuty kolcami – tak jak Maryja jest wolna od grzechu pierworodnego. Łacińska nazwa *castanea* oznacza czystość, stąd również skojarzenie kasztana z dziewictwem, czystością, duchowością²⁰⁰. Zarówno orzech i kasztan to owoce, które składają się z wnętrza i zewnątrz i nawiązują tym samym do relacji duszy i ciała w życiu człowieka. *Jesień* z 1983 roku koncentruje się już na samych śliwkach ułożonych na talerzyku. Tylko kilka z nich jakby przypadkiem sturlało się na blat stołu. Obraz z 1990 roku *Jesień* ukazuje śliwki, korę drzewa i skórzane, brązowe rękawiczki. Na przełomie 1996 i 1997 roku powstał zaś obraz *Zabić i zapomnieć*, na którym widać miseczkę ze śliwkami ułożoną przed *Tygodnikiem Powszechnym* z widniejącym na jego pierwszej stronie nagłówkiem artykułu Grzegorza Górnego – „Zabić i zapomnieć”. Tekst ten dotyczy rzezi dokonanej przez Turków na Ormianach, której apogeum przypada na rok 1915. Autor przygląda się historii tego pierwszego w XX wieku ludobójstwa i zaznacza jego paralelę z Holocaustem, jakiego dopuścił się Adolf Hitler na narodzie żydowskim. Pokazuje zarówno tragiczne losy Ormian, jak i ich mozolne i powolne odzyskiwanie siły i kawałka własnej ziemi, tożsamości²⁰¹. Z pewnością temat ten jest dla Kierskiej, jako Żydówki, niezwykle istotny. Zwłaszcza w ostatnich latach swojego życia koncentruje się ona na odnajdowaniu swoich żydowskich korzeni i poszukiwaniu śladów rodzinnych.

¹⁹⁹ L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Arkady, Warszawa 2006, s. 172.

²⁰⁰ Tamże, s. 187.

²⁰¹ G. Górny, *Zabić i zapomnieć*, „Tygodnik Powszechny”, nr 25, 18 czerwca 1995, s. 1, 7.

Wszystkie te prace łączy skoncentrowanie się na motywie śliwek. W ikonografii chrześcijańskiej owoc ten jest kojarzony przede wszystkim z wiernością, ale także (ciemnofioletowa) z męką i śmiercią Chrystusa. Pojawia się ona często na obrazach przedstawiających Matkę Boską z Dzieciątkiem²⁰² przypominając, że narodziny Chrystusa są ściśle powiązane z jego przyszłą męką i śmiercią. Podobnie jak kasztan i orzech śliwka jest owocem pestkowym, a więc paralela dusza-ciało jest i w przypadku tego owocu oczywista. W jednej z rozmów²⁰³ Jacek Waltoś wspomina, że zainteresowanie artystki śliwkami wiązało się także z jej problemami technicznymi w ich namalowaniu. Stąd też zapewne wzięła się chęć powracania do tego motywu.

3.3. Martwa natura z chlebem.

Kolejną grupą martwych natur, jakie można wyróżnić u Ewy Kierskiej-Hoffmann są te z pojawiającym się na nich chlebem. Najwcześniejszym obrazem z tym motywem jest pochodzący z 1951 lub 1957 roku (data na płótnie niewyraźna) obraz bez tytułu przedstawiający przekrojony bochenek chleba, kawałek szynki i brukselkę, które znajdują się na desce do krojenia. Chleb ma bogatą symbolikę, zwłaszcza w tradycji ludowej. Odgrywał znaczącą rolę we wszystkich świątecznych uroczystościach. Zwłaszcza na stole wigilijnym zajmował ważne miejsce. Przyjmuje się, że nasz zwyczaj dzielenia się opłatkiem pochodzi od dawnego dzielenia się chlebem obrzędowym. Chleb symbolizował w tym wypadku dostatek, dobre plony, płodność kobiet i zwierząt oraz spokojne i bezpieczne życie. Towarzyszył on także rozpoczynaniu najważniejszych prac gospodarczych czy rolnych. Chleb pojawia się także przy narodzinach dziecka, gdy matka obdarza nim przyszłą chrześną, a w niektórych rejonach Polski wkładało się kawałek chleba za pasek dziecka, by chronić go przed złymi urokami. Po dziś dzień zachował się także zwyczaj witania chlebem na weselu młodej pary, symbolizując w ten sposób mądrość, gościnność i płodność. U Słowian chleb występuje także w obrzędach pogrzebowych. Pieczywo było pożywieniem dla duszy zmarłego, rodzajem ochrony przed światem zmarłych, mogło stanowić także zapłatę podczas przeprawy do świata umarłych. W legendach białoruskich i ukraińskich pojawia się także wiara, że szlachta polska uformowana została z chleba, a miejscowa ludność chłopska ulepiona została z gliny. Istniały także wierzenia, że nie wolno upuścić chleba, bawić się nim, bowiem jest to przestępstwo moralne. Podobnie było z ułożeniem bochenka – nie można go kłaść

²⁰² L. Impelluso, *Natura i jej symbole...*, s. 165.

²⁰³ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

stroną wypukłą, bowiem ta jako lewa strona jest zła. Co do samego wypieku chleba – kiedyś obowiązywał zakaz przebywania w izbie kogokolwiek innego poza kobietą, mawiano bowiem, że ciasto chlebowe posłużyło Bogu jako materiał do stworzenia kobiety. Wierzano też, że w czasie pieczenia chleba w pewien sposób anioł konkuruje diabłem. Wiązało się to z wypiekiem podpłomyków i paleniem w piecu po wyjęciu z niego gotowego chleba. Jednak motyw chleba jest związany przede wszystkim z przypowieściami biblijnymi. Dwie najważniejsze mówią o rozmnożeniu chleba przez Jezusa. Cud ten został dokonany w Galilei w okolicach Kafarnaum i opisany został w Nowym Testamencie. Pierwsze rozmnożenie, gdy nakarmiono pięć tysięcy mężczyzn, zostało nazwane „cudem pięciu chlebów i dwóch ryb”. Drugie rozmnożenie, podczas którego nakarmiono cztery tysiące osób, określone zostało jako „cud siedmiu chlebów i ryb”. Żaden inny cud Jezusa nie został tak dokładnie opisany w Ewangeliach, co podkreśla w sposób szczególny jego wagę²⁰⁴. Widać więc wyraźnie, że chleb niesie ze sobą bardzo konkretną symbolikę, o czym Kierska z pewnością wiedziała wybierając ten temat. Istotnym jest, że w pierwszym obrazie z lat pięćdziesiątych bochenek chleba pojawia się w toczeniu innych produktów. Tak jak ma to miejsce na przykład na *Martwej naturze* z lat 1750-60 Giacomo Cerutiego, na której widnieje chleb, salami, orzechy i wino czy też na *Martwej naturze z butelkami, owocami i chlebem* z lat 1808–1812 Francisca Goi. Może on więc pełnić tu funkcję jednego z produktów żywnościowych, który jest obecny na każdym stole, w każdym domu. Na tym pierwszym z kilku płócien, Kierska nie zaznaczyła jeszcze tak wyraźnie samego motywu. Zrobi to dopiero w latach osiemdziesiątych, kiedy to bochenek chleba stanie się samoistnym symbolem. Jednak jeszcze w 1969 roku powstanie *Martwa natura z chlebem, snopkiem zbóż i rozłożoną książką*, która w takim otoczeniu (choć nie można odczytać co znajduje się na jej kartach) może być tylko Biblią. Wszystkie te przedmioty są silnie związane z symboliką chrześcijańską. O Biblii i chlebie będzie jeszcze mowa, tutaj przyjrzyjmy się znaczeniu zboża, w którym wszystko jest silnie nacechowane – nasienie padające na ziemię i wypuszczające plon, który staje się chlebem powszednim, ale także Chlebem życia. Zboże może mieć trzy główne znaczenia związane ze Zmartwychwstaniem, Chrystusem oraz królestwem Bożym. Pierwsze z nich zostaje zasygnalizowane w 1 Liście do Koryntian:

²⁰⁴ *O symbolice chleba w tradycji ludowej*, oprac. Aleksandra Szymańska, <http://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/139-listopad-grudzien-nr-52/kultura-i-tradycje-ludowe/287-o-symbolice-chleba-w-tradycji-ludowej> [dostęp: 19.01.2017]

Lecz powie ktoś: A jak zmartwychwstają umarli? W jakim ukazują się ciele? O, niemądry! Przecież to, co siejesz, nie ożyje, jeżeli wprzód nie obumrze. To, co zasiewasz, nie jest od razu ciałem, którym ma się stać potem, lecz zwykłym ziarnem, na przykład pszenicznym lub jakimś innym. Bóg zaś takie daje mu ciało, jakie zechciał; każdemu z nasion właściwe²⁰⁵.

Drugie znaczenie związane jest z porównaniem Chrystusa do snopu zboża, który zawiera w sobie cały lud Boży. Poza tym Chrystus uosabia chleb eucharystyczny. Trzecie znaczenie – królestwa Bożego zamyka się w wielu przypowieściach, które wygłosił Jezus – o zasiewie, siewcy, oddzielaniu pszenicy od plew, ale także w widzeniu apokaliptycznym św. Jana, który rozpoznaje Chrystusa z ostrym sierpem w dłoni²⁰⁶.

W 1970 roku powstanie obraz *Lata wojny*, który przedstawia płonące w oddali miasto, a na pierwszym planie leżący na kawałku kory częściowo zwęglony bochenek. Jest to dość wyraźne nawiązanie do wojennych lat, co zresztą sygnalizuje nam już sam tytuł obrazu. W czasie okupacji nierzadko brakowało tego podstawowego produktu, tęsknota ze chlebem miała też charakter patriotyczny. Był on bowiem typowo polskim symbolem, jak w wierszu Cypriana Kamila Norwida *Moja piosnka*, który rozpoczyna się słowami:

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba

Podnoszą z ziemi przez uszanowanie

Dla darów Nieba...

Tęskno mi, Panie...²⁰⁷

Trzy obrazy z lat osiemdziesiątych koncentrują się już na bochenku chleba w sposób szczególny. Pierwszy z nich - z 1981 roku *Chleb życia* przedstawia bochenek chleba przekrojony na cztery części, leżący na białym płótnie. Tytuł obrazu jest metaforyczny. Chleb funkcjonuje tu bowiem na dwóch płaszczyznach. Jest symbolem pokarmu ziemskiego, ale także duchowego. Dla chrześcijaństwa chleb wiąże się z ciałem Chrystusa i jego dobrowolną ofiarą na krzyżu. Przekrojenie bochenka, układającego się w znak krzyża także zdaje się nie być przypadkowe, bowiem liczba cztery ma również

²⁰⁵ 1 Kor, 35-38, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²⁰⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 199-203.

²⁰⁷ C.K. Norwid, *Moja piosnka (II)* w: *Cyprian Norwid. Nowy wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 160.

szczególne znaczenie dla chrześcijan. Już w Księdze Rodzaju podczas opisu stworzenia świata pojawia się zdanie: „Z Edenu zaś wypływała rzeka, aby nawadniać ów ogród, i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom”²⁰⁸. Mamy czterech ewangelistów, czterech wielkich proroków (Izajasza, Jeremiasza, Ezechiela, Daniela), cztery cnoty kardynalne (roztropność, sprawiedliwość, umiarkowanie, męstwo). Również płótno, na którym rozłożony jest chleb przywodzi na myśl bardzo konkretną scenę złożenia Chrystusa w grobie i owinięcia białym płótnem. Na obrazie dominują jasne kolory – alabastrowy, perłowy, jasnoblękitny, jasnoszary, które oznaczają niewinność, doskonałość, czystość łączoną z Jezusem. Gdy Chrystus przemienił się na górze Tabor, Jego szata rozświeciła się czystą bielą, szaty aniołów pojawiających się przy Zmartwychwstaniu Jezusa są białe, w Apokalipsie św. Jana na biało ubranych jest dwudziestu czterech Starców²⁰⁹. Na taką interpretację – Chrystusa jako pokarmu żywego pozwala też notatka Ewy Kierskiej dotycząca tej pracy, a nawiązująca do Listu do Efezjan²¹⁰. Pierwsze trzy rozdziały listu dotyczą wiary, iż Chrystus został ustanowiony „Głową dla Kościoła, który jest Jego Ciałem, Pełnią Tego, który napelnia wszystko wszelkimi sposobami”²¹¹. W kolejnych trzech autor podejmuje kwestię Bożego planu zbawienia w Chrystusie i wzywa do godnego postępowania.

Kolejny obraz – *Chleb powszedni i świąteczny* z 1982 (lub 1984) roku przedstawia dwa bochenki chleba. Ten po prawej stronie leży bezpośrednio na stole i widać wyraźnie, że został porwany na kawałki, aby móc go zjeść. Natomiast bochenek po lewej leży na odświętnym, białym obrusie i został uważnie, równo pokrojony na kromki nożem, który znajduje się obok. Sam tytuł obrazu wskazuje na pewne rozróżnienie jakie zachodzi pomiędzy tym samym pokarmem. Jeden jest powszedni, jedzony na co dzień czasem trochę nieuważnie i w pośpiechu, bez zwracania uwagi na dobro jakie ze sobą niesie, zaś drugiemu – świątecznemu oddany został należyty szacunek i skupienie. Tytuł obrazu nawiązuje także do modlitwy *Ojcze nasz* i jej fragmentu „chleba naszego powszedniego daj nam Panie”. Martwa natura z trzeciego obrazu z lat osiemdziesiątych *Dobro powszednie* z 1984 roku zdaje się być umieszczona w niewielkiej drewnianej izbie, w której miejsce centralne zajmuje stół czy też może regał, na którym ustawiona jest książka, szklanka wody i bochenek chleba. Nie widzimy wyraźnie (tak jak to czasem

²⁰⁸ Rdz 2, 10, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²⁰⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 115.

²¹⁰ Notatka w archiwum J. Waltosia.

²¹¹ Ef 1, 22-23, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

bywa na innych obrazach Kierskiej z książkami), jaka książka rozłożona jest na półce, ale możemy domyślać się, że w takim otoczeniu będzie to Biblia. Chleb i woda to podstawowy pokarm i napój, które zaspokajają głód i pragnienie. Chleb już w rytach ofiarnych Starego Testamentu uważany był za szczególny, wręcz święty. Świadczy o tym chociażby ofiara z dwunastu chlebów pokładnych, które leżały w Świątyni. Chleb był oznaką życia, które naród wybrany otrzymał od Boga poprzez zawarte z nim przymierze. Obok chlebów pokładnych możemy jeszcze mówić o chlebie praśnym spożywanym podczas wieczerzy paschalnej, o chlebie składanym w ofierze przez Melchizedecha, mannie z nieba czy podłomkach Eliasza²¹². Oczywiście zwieńczeniem tej symboliki będzie eucharystyczne znaczenie chleba nadane mu przez Chrystusa w Nowym Testamencie, który powiedział: „Ja jestem chlebem żywym, który zstąpił z nieba. Jeśli kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki”²¹³. Również woda na tym obrazie może kojarzyć się z oczyszczeniem w sensie bardziej ogólnym, ale także bezpośrednio z chrztem. O Chrystusie mówiono przecież, że jest on „wodą żywą”.

Widać wyraźnie, że wszystkie martwe natury z chlebem namalowane przez Kierską da się odczytać w kluczu religijnym i taki w pierwszej chwili przychodzi na myśl, trzeba jednak pamiętać (o czy była już mowa) o agnostycyzmie artystki. Być może te obrazy są jej prywatnym przemyśleniem duchowym, a może tylko kolejną wariacją związaną z pewnymi mitami, jakie reprezentuje dla malarki Biblia. Bez wątpienia należy także pamiętać o doświadczeniach okupacyjnych Kierskiej. Chleb ma dużo szerszą, ogólniejszą symbolikę niż tylko ta chrześcijańska. Artystka żyła w czasach wojny, kiedy brakowało właściwie wszystkiego, a każdy dzień był walką o przetrwanie. Zaś początek lat osiemdziesiątych, kiedy powstały te obrazy, to w Polsce stan wojenny, kiedy wszystko zostaje ograniczone, nawet rzeczy najbardziej podstawowe i fundamentalne. Być może Kierska usiłuje pokazać w ten sposób paralelę pomiędzy okupacją wojenną a rzeczywistością lat osiemdziesiątych. Jednak równie dobrze może to być nadinterpretowanie motywu czysto plastycznego, jakim pozostaje martwa natura. Ten gatunek malarski był bowiem od zawsze sam w sobie przedstawieniem pewnych wybranych elementów dobranych często nie tylko ze względów symbolicznych, ale także kompozycyjno-estetycznych. W tym konkretnym przypadku może być podobnie. Artystka mogła wybrać kilka najbardziej interesujących ją ze względów estetycznych

²¹² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 455-456.

²¹³ J 6, 51, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

motywów i zgodnie ze swoim melancholijnym charakterem powtórzyć je kilkakrotnie na płótnach. Trudno ostatecznie skłonić się ku jednej tylko interpretacji, bowiem martwa natura rzadko na takową pozwala.

3.3. Martwa natura z książką.

Dla Ewy Kierskiej obok malarstwa szczególną rolę odgrywała literatura, co można łatwo zauważyć w cyklu martwych natur z umiejscowionymi na nich książkami, odwołującymi się do konkretnych twórców – czasem poprzez zatytułowanie obrazu, innym razem za pomocą umieszczenia wyraźnego fragmentu tekstu na stronicach książki. Martwe natury z tym motywem Kierska malowała przede wszystkim w latach siedemdziesiątych, choć znane są także wcześniejsze przedstawienia, na których pojawiają się woluminy. Jednak te w sposób ogólniejszy odnoszą się do samej literatury. Tak jest na przykład w przypadku obrazu z 1952 roku, na którym artystka umieściła stos książek i notatników, a obok wazonik z żółtymi kwiatkami, kubek, popielniczkę i paczkę zapalek czy obrazem z lat 1954-1956 *Lata wojny (płomienie)*. Centralnym motywem na obrazie jest stos rozrzuconych książek na tle ruin płonącego miasta. Bardzo często w historii pojawiał się topos rozproszonej biblioteki, palonych książek, a tym samym niszczonego dziedzictwa, pamięci, tożsamości. Płonęła Biblioteka Aleksandryjska, na stosie Inkwizycji spłonęły księgi zakazane. Oczywiście najlepiej znane jest publiczne palenie książek z 1933 roku, które miało miejsce w III Rzeszy. Przyjmuje się także, że książki konsekwentnie niszczone również w krajach komunistycznych. Ten temat pojawia się także w samej literaturze przedstawiającej motywy antyutopii jak na przykład w *Roku 1984* George'a Orwella czy *451 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury'ego. Palenie książek było bardzo często aktem symbolicznym, ale także pierwszym krokiem do wprowadzenia cenzury i indoktrynacji społeczeństwa. Kierska swoim obrazem przypomina nam, jak wielką moc ma słowo, *logos*.

Obraz bez tytułu datowany na lata 1968-1969 przedstawia rozłożoną na białym płótnie księgę i leżący obok niej ciern. Nie widzimy słów znajdujących się na jej stronicach, brak tytułu także utrudnia zidentyfikowanie jej autora. Jednak ciern położony przy niej pozwala nam na poszukiwanie tego motywu w różnych epokach literackich. Już w Biblii znajdujemy odwołanie się do ciernia jako symbolu trudności i cierpień, jakie człowiek wygnany z raju będzie musiał znosić na ziemi. Abraham mając oddać swego syna Izaaka w ofierze ostatecznie składa baranka, którego rogi owinięte są cierniem. W Nowym Testamencie, zwłaszcza w Ewangelii św. Mateusza pojawia się

odwołanie do ciernia kilkakrotnie. Słowa: „Poznacie ich po ich owocach. Czy zbiera się winogrona z ciernia albo z ostu figi?”²¹⁴ przypomina o grzechu pierworodnym. Inne słowa z przypowieści Jezusa o siewcy mówią: „Inne (ziarna) znowu padły między ciernie, a ciernie wybujały i zagłuszyły je”²¹⁵ przypominają o tych, którzy dostąpią chwały w królestwie niebieskim. Oczywiście apogeum uzyskuje on w chwili nałożenia w czasie męki krzyżowej na głowę Chrystusa korony cierniowej. Jest on jednocześnie symbolem cierpienia, jak i zbawienia. W Średniowieczu cień pojawia się w *Dziejach Tristana i Izoldy* jako symbol zakazanej, grzesznej miłości: „Zdawało się Tristanowi, że żywy krzew o ostrych cierniach, o pachnących kwiatach zapuszcza korzenie w krew jego serca i silnymi więzami wiąże do pięknego ciała Izoldy jego ciało i wszystką myśl, i wszystkie pragnienia”²¹⁶. W Renesansie pojawia się bardzo wyraźnie w *Hamlecie* Shakespeare’a, gdy duch mówi księciu duńskiemu o jego matce: „Pozostaw ją niebu i owym cierniom, które w głębi łona występnych siedzą; zrobią one swoje”²¹⁷. Cień odpowiada tutaj wyrzutom sumienia, jakie będą targać duszą królowej. U romantyków cień będzie pojawiał się dość często. W II części *Dziadów* Adama Mickiewicza będzie symbolem trudu i komplikacji ziemskiego życia, w *Kordianie* Juliusza Słowackiego dobrowolnym przyjęciem cierpienia związanym z miłością do Laury, a w *Cierpieniach młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethe’go kojarzy się ze zwyczajem pielęgnowania swojego cierpienia. Ścieżki nieszczęśliwie zakochanych są dla Wertera zawsze usłane cierniami właśnie, po których jednak młodzieniec z masochistyczną wręcz przyjemnością chadza. Również poeci młodopolscy często po niego sięgają. Leopold Staff poświęca mu cały wiersz *Kamień i cień*:

Podnieś, bracie, ten kamień z ziemi i choć stroma

Droga, weź go na barki. Wiatr otrząsa głogi:

Podejmij cień i wbij go w stopę bosej nogi,

Choć, strudzona gościńca wybojami, chroma.

²¹⁴ Mt 7, 16, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²¹⁵ Mt 13, 7, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²¹⁶ *Dzieje Tristana i Izoldy*, odtworzył Joseph Bedier, tłum. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 33.

²¹⁷ W. Szekspir, *Hamlet*, tłum. W. Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 52.

Błogosław cierń i kamień swój. Bez ich wspomóg
Nie zdołasz kochać tego, co-ć przyszłość wiadoma
Chowa: tak trudno kochać śmierć! A pokryjoma
Mądrość zabrania sercu nienawiści wrogiej.

Kochaj cierń, co dolega, i kamień, co nuży.
Jakże ci słodki będzie kiedyś kres podróży!
Do końca swej pogodzie musimy być wierni.

Gdyby tu jeno radość była... Jak inaczej
Mógłbyś zejść z drogi swojej nie klnąc wśród rozpaczey,
Gdybyś nie miał kamienia swego i swych cierni?²¹⁸

Jest to jeden z wierszy Staffa, który można zaliczyć do nurtu zwanego franciszkanizmem. Podmiot liryczny w tym utworze prezentuje postawę zgody na wszystko, co przynosi życie – nie tylko to, co dobre, ale może właśnie przede wszystkim to, co trudne. Niepowodzenia, cierpienia, ciernie na naszej drodze sprawiają, że nasze życie jest bardziej pełne, prawdziwe, zasadne. Osoba mówiąca w tym wierszu zna wszelkie ludzkie doświadczenia negatywne: gorycz, zawód, ból, troskę, złudę, zwątpienie, ale przyjmuje je z pokorą i wychwala jako drogę właściwą do prawdziwego poznania i docenienia życia ludzkiego.

Jednak najbliższym Kierskiej poetą był bez wątpienia Tadeusz Różewicz, z którym artystka prowadziła wieloletnią korespondencję znajdującą się obecnie w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich (Ossolineum) we Wrocławiu. Różewicz w 1969 roku napisał wiersz zatytułowany *Cierń*.

²¹⁸ L. Staff, *Kamień i cierń* w: *Wiersze zebrane*, tom II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 109.

nie wierzę
nie wierzę w przebudzenia
do zaśnięcia

nie wierzę od brzegu do brzegu
mojego życia
nie wierzę tak otwarcie
głęboko
jak głęboko wierzyła
moja matka

nie wierzę
jedząc chleb
pijąc wodę
kochając ciało

nie wierzę
w jego świątyniach
kapłanach znakach

nie wierzę na ulicy miasta
w polu w deszczu
powietrzu
złocie zwiastowania

czytam jego przypowieści

proste jak kłos pszenicy

i myślę o bogu

który się nie śmiał

myślę o małym

bogu krwawiącym

w białych

chustach dzieciństwa

o cierniu który rozdziera

nasze oczy usta

teraz

i w godzinie śmierci²¹⁹

Wiersz rozpoczyna deklaracja niewiary przez podmiot liryczny, antycredo. Dla Boga nie ma miejsca w życiu podmiotu. Jego niewiara jest tak silna, jak dla teistów ich wiara, o czym próbuje nas przekonać na różne sposoby. Symbole dla wierzących – Biblia, Kościół, kapłani dla niego są puste, nic nie wyrażają. Boga kojarzy ze Starotestamentowym mściwym i zagniewanym Jahwe, a ten z Nowego Testamentu został zabity przez ludzi już w momencie przyjścia na świat. Jednak już sam fakt podjęcia takiego tematu pokazuje, że wiara nie jest obojętnym dla osoby mówiącej tematem. Świadomość jej istnienia, ale własne poczucie niewiary jest jak cień, który uwiera podmiot wiersza.

To zaledwie kilka przykładów utworów literackich, w których pojawia się motyw ciernia, a które zapewne знаła i czytała Ewa Kierska. Jej osobista relacja z Różewiczem w pierwszej chwili przywołuje na myśl tego właśnie poetę jako autora rozłożonej książki leżącej na białym płótnie. Pamiętać należy jednak o jej zamiłowaniu do literatury

²¹⁹ T. Różewicz, *Cień w: Poezje*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1987, s. 132-133.

romantycznej, która również z dużym upodobaniem wykorzystywała motyw róży i ciernia czy też do wieloletniego czytania Shakespeare'a²²⁰. Obraz nie jest zatytułowany, co utrudnia nam dodatkowo jednoznaczną identyfikację, jaka jest możliwa przy innych pracach z tego cyklu. Dlatego najwłaściwszym wydaje się przyjąć, że obraz ten jest hołdem złożonym literaturze mówiącej o cierpieniu w ogóle, o trudnościach. O literaturze, która pozwala nam je pokonywać, w której odnajdujemy ukojenie, odpowiedzi na nurtujące nas pytania, furtkę do innej, być może lepszej rzeczywistości.

Kolejną pracę Kierskiej poświęconą już bardzo konkretnemu poecie jest obraz z 1970 roku – *Obraz dla F.H.* Wyraźnie wypisany na jednej ze stron książki cytat „Lecz to, co zostaje, ustanawiają poeci” odwołuje nas bezpośrednio do Friedricha Hölderlina. Życie i drogę tego niemieckiego poety najlepiej ujęła także poetka – Julia Hartwig.

Obłęd, któremu Hölderlin, urodzony w roku 1770, uległ tuż po przekroczeniu 30. roku życia i który nie opuścił go aż do śmierci, miłość do zamężnej kobiety, z którą nie mógł się połączyć, a którą wspomina w swoich wierszach pod imieniem Diotymy z wdzięcznością, oddaniem, a nawet rodzajem ubóstwienia, 40 samotniczych lat naznaczonych piętnem szaleństwa, jakie spędza pod opieką zanego stolarza Zimmera w facjacie domu w Tybindze, ze słynną wieżą, z której rozciągał się widok na płynący w dole Nekar - cała ta przejmująca biografia sprawia, że patrzymy na dzieło Hölderlina poprzez pryzmat jego losu, co tyleż jest usprawiedliwione, co krzywdzące. Jest to bowiem, o dziwo, poezja wynikająca z przeświadczenia, że "nie wiedza, ale radość ma być udziałem śmiertelnych", choć "brzemień tej radości wcale nie jest lekkie". Zrozumienie tych zestawionych ze sobą zdań jest być może kluczem do całej twórczości Hölderlina²²¹.

Chyba nie trzeba już dokładniej przybliżać sylwetki poety, znanej zresztą tym, którym bliscy są: Tomasz Mann, Stefan George, Reiner Maria Rilke, Heidegger, Adorno, Gadamer czy Nietzsche. Wszyscy oni bowiem zafascynowani byli romantykiem. I choć zasłużona sława przyszła dopiero wraz z pierwszą wojną światową, to Hölderlin jest dziś wymieniany wśród najważniejszych poetów nie tylko niemieckich, ale i światowych. Prawie cała twórczość poety dotyczy jednego tematu, którym jest, jak pisze Cezary Sikorski, rzeczywistość, gdzie „bogowie opuszczają nas, uciekają ze świata śmiertelnych, skazują nas na chwilę, zabierając nam czas, długie trwanie, pozbawiają zdolności

²²⁰ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.

²²¹ J. Hartwig, *Co się ostaje ustanawiają poeci, Hölderlin, Friedrich*, „Gazeta Wyborcza”, 12 marca 2003.

posługiwania się świętymi nazwami, wpędzają w puste milczenie”²²². Bogowie będą się potem pojawiać w najróżniejszych śladach, nazwach. Poeta będzie chciał znaleźć sposób, by powrócili, by znów stali się namacalni i obecni. Ale czy jest to możliwe? Czy to bogowie mają wrócić do ludzi czy raczej ludzie do bogów? I jacy są to bogowie? Dla Hölderlina istotny jest bowiem świat grecki, w jego wierszach nierzadko pojawia się Olimp, do którego podąża, ale zaraz obok myśl, że „Ateny i Teby zwiędły, że w Olimpii igrzysk już nie ma”. Takie zaprzeczanie samemu sobie pojawia się w jego poezji bardzo często, w sztandarowym *Chlebie i winie* zwłaszcza. Odpowiedzi na te pytania nie daje sam poeta, ale znajduje ją Martin Heidegger, który poświęca tej poezji jedną ze swoich książek.

Poezja jest ustanawiającym nazywaniem bytu i istoty wszechrzeczy – nie dowolnym mówieniem, lecz takim, dzięki któremu wychodzi na jaw wszystko to, o czym dopiero później mówimy i co omawiamy w mowie codziennej. Dlatego poezja nigdy nie bierze mowy jako istniejącej materii, lecz sama umożliwia mowę. Poezja jest pra-mową dziejowego ludu²²³.

To poezja ustanawia byt, to ona jest możliwością powrotu bogów do domu. Słowo jest bowiem pra-mową, jest pierwsze i ostatnie. A więc jest i bogiem. Hölderlin już na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku pisze o czymś, z czym na ogromną skalę będziemy mieć do czynienia w wieku dwudziestym – o pustce duchowej ludzi i świata, o jego desakralizacji, jałowości metafizycznej, z którą przyjdzie nam się zmierzyć. Pyta, przewiduje i pragnie znaleźć rozwiązanie, ale z jego ust wybrzmiewa wciąż tylko pytanie: „cóż po poecie w czasie marnym?” Ta pesymistyczna konstatacja okazuje się jednak niesłuszna. W kolejnych epokach przychodzą czasy ciemności i śmierci, ale poezja przetrwa nawet te.

Z taką właśnie wizją świata zdaje się zgadzać Ewa Kierska. Teogonia, czy raczej mit stworzony przez Hölderlina wydaje się być bliski również jej myśleniu. Sięgając do greckiego Panteonu poeta sięga jednocześnie do pewnego kanonu piękna i prawdy, za którymi tęskni. I to czyni go poetą melancholii, wciąż tęskniącym za swoją stratą, którą bez wątpienia dzieli z nim artystka. Jest on także poetą miasta, po którym wiele lat później oprowadzać nas będzie w sposób niezwykle Charles Baudelaire i Walter Benjamin.

²²² C. Sikorski, *Hölderlin, Heidegger i poezjowanie*, http://allarte.pl/df723MjIxNjY_4,holderlin-heidegger-i-poezjowanie---cezary-sikorski.html [dostęp: 25.01.2017]

²²³ Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji w: Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, wyd. KR, Warszawa 2004, s. 43.

Miasto Hölderlina jest jednak miastem jakby ze snu, z magicznej rzeczywistości, pełne barw i kolorów, by za chwilę przemienić się w nostalgiczne i ciche, co zdaje się sugerować na swoim obrazie tłem Ewa Kierska.

Miasto już odpoczywa. Turkot ostatnich powozów
Migoczących światłami oddała się i ulica
Cichnie w poświacie latarni. Syci słodczy dnia,
Ludzie śpieszą do domu, by tam w spokoju i ciszy
Ocenić zysk i stratę. Opustoszał też rynek;
Zniknęły ze straganów winogrona i kwiaty,
I wszelkie rękodzieło. Tylko z dalekich ogrodów
Dochodzi cicha muzyka. Struny potrąca zapewne
Ktoś zakochany lub taki, co jest sam i wspomina
Młodość i dawnych przyjaciół. Słysząc też wieczne źródła
Bijące z wonnego gruntu, i dzwon w gęstniejącym mroku,
I głos czuwającej straży, gdy ogłasza godzinę.
I wiatr powiewa chwilami, wzburzając korony drzew,
I oto tajemniczo, niby cień naszej ziemi,
Wschodzi powoli księżyc. Nastaje noc, marzycielka,
Rozgwieżdżona, wyniosła, nielicząca się z nami,
I srebrna, zagadkowa, jakby z innego świata,
Króluje majestatycznie i smutno tam, nad szczytami²²⁴.

Kolejnym obrazem namalowanym w 1970 roku, poświęconym konkretnemu twórcy jest *Obraz dla B.P.* Tym razem otwarta księga nie jest czytelna, osobę z inicjałów sygnalizuje jedynie trzcina leżąca obok książki. Jest to kolejny obraz (pierwszy obraz to

²²⁴ F. Hölderlin, *Chleb i wino w: Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Znak, Kraków 2003, s. 149.

Czas), gdzie najważniejszą postacią, do której odwołuje się Kierska jest Blaise Pascal. Człowiek wąły niczym trzcina na wietrze, ale trzcina myśląca. Ten najlepiej znany cytat filozofa stał się sztandarem wielu kolejnych epok. Bo cóż jest najważniejszym tematem literatury, filozofii i wielu innych dziedzin jeśli nie człowiek i jego kondycja w świecie. Jakie jest jego miejsce, stosunek do otaczającej go rzeczywistości, relacja z innymi ludźmi, z Bogiem, w jaki sposób człowiek postrzega sam siebie – czy jest słaby czy silny, wolny czy zależny, zniewolony? Przez wieki żyliśmy w prymacie rozumu, słynnego *cogito ergo sum*. Dziś trudno jest uciec od emocji. Wszystkie nasze decyzje i wybory zdają się być właśnie nimi kierowane. Odnosimy się do nich bezkrytycznie, przyjmujemy jako stały punkt odniesienia. Człowiek współczesny popada z ekstatycznego stanu euforii w głęboką depresję, z ogromnej ekscytacji w marazm etc. Stoicy proponowali poskramianie emocji, a za szaleńców uważali tych wszystkich, którzy się im poddawali. Koncepcja arystotelesowska nie zakładała, że uczucia są symptomem choroby duszy, zalecała ona jednak umiar w ich okazywaniu. Święty Tomasz z Akwinu pojmował człowieka całościowo, jednak do prawdy prowadzi rozum. I wreszcie Kartezjusz, który swoim *cogito ergo sum* ustanowił niepodważalne według niego podstawy całości wiedzy ludzkiej. Pascalowi przyjdzie się zmierzyć z ogromnym dziedzictwem rozumowego poznania, ale sam rozstanie się z rozumem jako narzędziem poznawczym. Odkryje on bowiem, że świat składa się z paradoksów. Człowiek jest pełen sprzeczności, wewnętrznie rozdarty, tak samo dobry jak i zły, zdolny do uczynków miłosierdzia jak i najgorszej podłości. Pragnie poznać prawdę, a jednocześnie ucieka od niej żyjąc tylko tu i teraz, w świecie ułudy i rozrywki. Zdeprecjonowanie racji rozumowych prowadzi filozofa do wspomnianych już wcześniej przy okazji omawiania obrazu Czas - racji serca, które otwierają człowiekowi furtkę do zawierzenia. Mówiąc o filozofii Pascala nie sposób pominąć kwestii wiary. Wszystko, co pisze zmierza do określenia postawy człowieka wobec Boga. I to wydaje się być bliskie Kierskiej, która jako agnostyczka musiała doskonale rozumieć słynny zakład Pascala. Ten filozof pojawia się bezpośrednio na jej pracach przynajmniej dwukrotnie. Świadczy to o tym, jak ważne i przemyślane musiały być przez nią jego pisma. I jak bliskie mogły być dla niej samej, jej postawy wobec wiary, postrzegania kondycji ludzkiej, swojej własnej sytuacji w świecie. *Obraz dla B.P.* i inne z tej serii stanowią rodzaj wyznania, jakich mistrzów, przewodników wybrała dla siebie. W cyklu obrazów dedykowanych oprócz Pascala i Hölderlina znaleźli się także Cyprian Kamil Norwid, Baruch Spinoza czy Tadeusz Różewicz. Są to postaci bardzo wyraziste, choć często zabłąkane czy niepewne, ale próbujące zespolic świat tak, by stał się

zrozumiały, możliwy do zamieszkania, niepozbawiony wiary i nadziei na możliwość osiągnięcia szczęścia. Bo przecież także Kierska w swoim malarstwie jest tą, która stara się scalić rozpadający się na jej oczach świat. Wszystkie martwe natury są zatrzymanym w czasie kadrem, by móc przyjrzeć się chwili, w której artystka dostrzega największą wartość. To nasza postawa w konkretnym momencie i sytuacji określa nas jako ludzi. Dla Kierskiej wybór postaci był także wyborem pewnych postaw myślowych i życiowych i jak widać na podstawie już tych kilku przykładów, był bardzo świadomy i konsekwentny.

Na przełomie 1978 i 1979 roku powstaje praca ukazująca stojące i leżące na półce książki, których tytułów nie możemy odczytać, a nad nimi cztery dojrzałe jabłka. Obok półki zaś przekrojona połówka owocu. To zestawienie symboli przywołuje na myśl grzech pierworodny, który wiązał się z wygnaniem z raju, ale także ze zdobyciem wiedzy. Tak pojmowała lekturę artystka – jako ciągle doskonalenie się, pogłębianie wiedzy o świecie i ludziach. Książki były dla niej, podobnie jak obrazy, odkrywaniem, a następnie pokazywaniem pewnej prawdy o świecie.

Obrazem, który zdaje się podsumowywać cykl martwych natur z książką jest namalowana w 1981 roku *Biblia*. Przestrzeń tego obrazu jest oparta na bardzo silnym kontraście pomiędzy błękitnym, jasnym niebem a ciemną, brunatną ziemią. Łączy je otwarta księga – Biblia z kłosem, którego korzenie skierowane są w kierunku nieba, a owoc, plon znajduje się na ziemi. Jest to oczywista metafora zakorzenienia naszego życia w tym, co boskie, duchowe. W Ewangelii św. Marka pojawia się przypowieść o zasiewie, w której pojawia się kłós.

Z królestwem Bożym dzieje się tak, jak gdyby ktoś nasienie wrzucił w ziemię. Czy śpi, czy czuwa, we dnie i w nocy nasienie kielkuje i rośnie, on sam nie wie jak. Ziemia sama z siebie wydaje plon, najpierw źdźbło, potem kłós, a potem pełne ziarno w kłosie. A gdy stan zboża na to pozwala, zaraz zapuszcza się sierp, bo pora już na żniwo²²⁵.

Symbolicznym kłosem jest człowiek, a żniwem jego dobre bądź grzeszne życie, z którego rozliczy go siewca – sam Bóg. Biblia – księga wszystkich ksiąg scala i zamyka w pewien sposób ten temat malarski u Kierskiej. Jest jego podsumowaniem. Dla artystki istotnym wydaje się pamiętać, że Biblia jest nie tylko Słowem Bożym, ale także, a może przede wszystkim, dziełem literackim, w którym odnaleźć możemy mnogość gatunków literackich – przypowieść, pieśń, prorocstwo, psalm, sagę, kronikę, list, hymn, tren,

²²⁵ Mk 4, 26-29, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

aforyzm, sentencję, kazanie etc. Biblia niezmiennie pozostawała źródłem inspiracji dla literatury każdej epoki. W Średniowieczu mamy do czynienia z poezją religijną jak na przykład *Bogurodzica* czy *Żale Matki Bożej pod krzyżem*; w Renesansie Jan Kochanowski pisze *Psalterz Dawidów*, Piotr Skarga nawiązuje do niej w swoich *Kazaniach sejmowych*; w Baroku mamy poezje Daniela Naborowskiego, Wacława Potockiego, Józefa Baki czy Wespazjana Kochowskiego; Oświecenie to Franciszek Karpiński i jego *Pieśni nabożne*; Romantyzm wiąże się z Adamem Mickiewiczem - *Księgi narodu polskiego*, *Księgi pielgrzymstwa polskiego*, z Juliuszem Słowackim - *Smutno mi*, *Boże* oraz *Anhelli* i z Zygmuntem Krasińskim - *Nie-boska komedia*, *Irydion*; w Pozytywizmie Henryk Sienkiewicz wydaje *Qvo vadis*; a w Młodej Polsce do motywu Apokalipsy nawiązują hymny Jana Kasprowicza; wiek XX to poeci tacy jak Czesław Miłosz czy Jan Twardowski. Biblia na tym konkretnym obrazie ma więc także szerszą wymowę, obrazuje siłę, trwałość, potęgę i ważkość księgi, literatury jako takiej. Łączy to, co boskie z tym, co ludzkie, ziemskie, doczesne. Jest pierwotna, słowo jest pierwsze, jak w Ewangelii św. Jana:

Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało. W Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła²²⁶.

Innym lecz bliskim tropem odczytania tego obrazu jest notatka pozostawiona przez artystkę²²⁷, która zawiera odwołanie do *Traktatu o historii religii* Mircea Eliadego. Mowa tam co prawda o drzewie, ale właśnie tę symboliką inspirowała się Kierska malując kłos. Drzewo zaś istnieje na kilku płaszczyznach:

- a) kompleks kamień-drzewo-ołtarz, stanowiący *efektywny mikrokosmos* w najstarszych warstwach życia religijnego (Australia, Chiny, Indochiny, Indie, Fenicja, Egeja);
- b) drzewo – *obraz kosmosu* (Indie, Mezopotamia, Skandynawia itd.);
- c) drzewo – *teofania kosmiczna* (Mezopotamia, Indie, Egeja);
- d) drzewo – *symbol życia*, niewyczerpanej płodności, absolutnej rzeczywistości; w związku z wielką boginią lub symboliką akwatyczną (np. Jaksa); utożsamione ze źródłem nieśmiertelności („drzewo żywota”) itd.;

²²⁶ J 1, 1-5, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²²⁷ Notatka w archiwum J. Waltosia.

- e) drzewo – *centrum świata i podpora wszechświata* (u ludów altajskich, u Skandynawów itd.);
- f) *więzy mistyczne* między drzewami a ludźmi (drzewa antropogeniczne, drzewa jako miejsce zebrania się dusz przodków; małżeństwa drzew; miejsce drzewa w obrzędach inicjacji itd.);
- g) drzewo – *symbol zmartwychwstania* roślinności, wiosny, „odrodzenia” roku (np. maik itd.)²²⁸

Widać więc wyraźnie, że malarka interesuje się szerszymi kontekstami niż tylko chrześcijańskie, choć wszystkie one sprowadzają się do drzewa, które przedstawia pewien żywy, stale odradzający się kosmos, jest równoznaczne z nieśmiertelnością. W przestrzeni obrazu nie ma miejsca na potężne, wielkie drzewo, zastępuje je kłosa, ale Ewa Kierska przenosi na niego znaczenie drzewa w różnych wierzeniach, które ostatecznie sprowadza się do podkreślenia istoty pierwiastka duchowego w życiu ludzkim. Obraz przywołuje także na myśl słynne porównanie przywoływane przez Platona – człowieka jako rośliny, która swe korzenie ma poza ziemią - gdzieś w niebie.

Książki na obrazach malarki mogą jednak funkcjonować w jeszcze jednym znaczeniu. Dla Kierskiej bardzo ważną postacią był Bruno Schulz. Wykonała nawet cały cykl rysunków do dzieł tego artysty, o których pisze Małgorzata Kitowska-Łysiak w swojej książce *Schulzowskie marginalia*²²⁹. U Schulza zaś, w obu zbiorach opowiadań – *Sklepy cynamonowe* oraz *Sanatorium pod klepsydrą*, pojawia się słynna Xsięga – pisana często przez X – która ma symbolizować wiedzę, w której mają się znajdować odpowiedzi na wszystkie pytania, staje się dokumentem istnienia bohaterów i ich świata. Aby móc sięgnąć po Xsięgę należy najpierw przejść przez fazę mitu (tak też jest w malarstwie Kierskiej), który u Schulza bywa kojarzony z okresem dzieciństwa. Xsięga ma także stanowić synonim Prawdy, czegoś autentycznego, trwałego, niezmiennego, na czym można by się oprzeć. Takie rozumienie motywu zdaje się w pełni podzielać Ewa Kierska. Książki czy księgi znajdujące się na jej obrazach zdają się pełnić taką samą funkcję. Słowo dla malarki było równie ważne jak obraz. Pokazuje to wyraźnie właśnie cykl martwych natur z książkami, który artystka konsekwentnie malowała na przestrzeni dwudziestu, a nawet (jeśli liczyć *Biblię*) trzydziestu lat. Cykl prac dedykowanych jest także najpełniejszym *credo* malarskim, jakie zostawiła nam artystka. Te właśnie martwe

²²⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, wyd. OPUS, Łódź 1993, s. 260-261.

²²⁹ M. Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, wyd. KUL, Lublin 2007, s. 97.

natury wyróżnia także ich kolorystyka – są znacznie jaśniejsze niż pozostałe. Kierska często używa na nich błękitu. Z pewnością przyczyniło się do tego także i to, że w tym czasie malarka przejęła po mężu na krótki okres pracownię przy ulicy Batorego²³⁰, która była mocno oświetlona – duże okna i światło padające z dachu z pewnością pozwoliły malarce na zastosowanie jaśniejszych walorów barwnych. Jednak przede wszystkim należy pokreślić, że cykl martwych natur z książkami jest najciekawszą realizacją spójnego poglądu czy też manifestu o znaczeniu sztuki w życiu człowieka.

3.4. Martwe natury osobne.

Prace Kierskiej znamy od lat pięćdziesiątych. W 1951 roku namalowała jedną z pierwszym martwych natur, zatytułowaną po prostu *Martwa natura*, na której w części centralnej znajduje się niewielki stolik, a na nim dzbanuszek, filiżanka, młynek do mielenia, jajko w kieliszku, bochenek chleba, nóż, ściereczka, pudełko zapalek, miseczka, a w rogu powiązany snopek zboża, który w tradycji ludowej symbolizował urodzaj i był tak zostawiany w rogach domów, by przynosić obfitość i dostatek. Pod stolikiem stoi garnek, pusta butelka i leży zmiotka z szufelką. Jest to bardzo klasyczna w formie martwa natura nawiązująca do tej siedemnastowiecznej holenderskiej, która bardzo często ukazywała posiłki – właśnie śniadania i kolacje. Możemy założyć, że artystka również pokazuje poranny posiłek. Jedynie przedmioty znajdujące się pod stolikiem rozszerzają perspektywę przyjmowaną przez Holendrów. Już na tym obrazie widać jednak późniejsze zainteresowanie malarki tematem chleba, który stał się z czasem osobnym motywem jej prac.

W 1953 roku powstają dwie zbliżone tematycznie martwe natury – *Martwa natura* oraz *Martwa natura ze skrzypcami*. Na obu znajdują się skrzypce oraz książki, jednak perspektywa tych obrazów jest bardzo różna. Pierwszy jest jakby widzeniem z dołu. Na stole leżą skrzypce, z wysuniętej szuflady wystają nuty, a pod stołem piętrzy się stos rozrzuconych książek. Zdaje się być ona widziana przez kogoś, kto siedzi na niskim fotelu w rogu pokoju. Drugi obraz, w którym skrzypce znajdują się w tytule ma perspektywę dokładnie przeciwną. Obserwator stoi na wprost stolika, na którym na rozrzuconych książkach oparty jest instrument muzyczny. Jest też z pewnością namalowany z użyciem o wiele ciemniejszych barw niż obraz poprzedni. Skrzypce oraz inne instrumenty muzyczne reprezentowały zwykle motywy wanitatywne. Było tak ze względu na

²³⁰ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

przekonanie o nietrwałości i ulotności muzyki. Motyw ten był lubiany zarówno w okresie poprzedzającym twórczość Kierskiej (martwą naturę ze skrzypcami malował Tytus Czyżewski czy Wacław Taranczewski), jak i w czasie jej działalności (np. *Martwa natura ze skrzypcami* Jana Szancenbacha). Jednak z pewnością widzenie Kierskiej jest odmienne niż wymienionych tutaj twórców. Jej martwe natury ze skrzypcami mają coś z ducha romantyzmu, choć nie jest to oczywiście widoczne w warstwie formalnej pracy. Jest to raczej pewne ogólne wrażenie, jakie wywierają na odbiorcy te dwie prace. Nietrudno tu przywołać ideę *correspondance des arts*, czyli syntezę sztuk, która miała pomóc w odnalezieniu uniwersalnego języka sztuki. Dopominali się o nią wielcy romantycy tacy jak Eugène Delacroix, Johann Wolfgang Goethe czy William Blake, a na gruncie polskim Cyprian Kamil Norwid i Juliusz Słowacki. Kierska zdaje się świetnie rozumieć tę ideę i w pewien sposób nawiązuje do niej łącząc wyraźnie na swoim obrazie muzykę z literaturą.

W 1967 roku powstaje praca zatytułowana *Na krześle, w krajobrazie*. Inaczej niż większość prac artystki jest malowana olejem na dykcie, nie na płótnie. W tej martwej naturze Kierska zestawia ze sobą przedmioty pozornie ze sobą niezwiązane – wapien, węgiel, wełnę, nożyce, róg, móźdierz, a wszystko to ulokowane na krześle. Jednak można dostrzec tu wyraźną alegorię do zaczątków cywilizacji i jej powolnego, żmudnego, ale koniecznego rozwoju. Wapien to początki ludzkości, węgiel kolejna epoka, gdy ludzie uczą się, jak przetrwać i wykrzesać ogień, owcza wełna to kolejny etap rozwoju cywilizacji związanej z rolnictwem, móźdierz to następny stopień wtajemniczenia kojarzony z aptekarstwem, wiedzą tajemną, być może z alchemią. Wszystkie te przedmioty ustawione są na krześle, które może symbolizować wyższe, bardziej abstrakcyjne myślenie. Możliwa jest także zupełnie inna, choć dość ryzykowna interpretacja, która zakłada, że wszystkie te przedmioty są symbolami z tradycji żydowskiej. I tak kawałek białego kamienia może symbolizować ścianę zburzonej Świątyni, róg to szofar – „starodawny instrument dęty, który w Rosz ha-Szana budzi ludzi z duchowej drzemki i wzywa ich do pokajania się. Szofar najczęściej wykonuje się z wydrążonego rogu baraniego, przywodzącego na myśl barana złożonego w ofierze zamiast Izaaka w opowieści o akedzie”²³¹, wełna to baranek oddawany w ofierze, móźdierz w tradycji żydowskiej znajdował się na grobach aptekarzy, zaś węgiel pojawia

²³¹ Hasło szofar w: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 272.

się wielokrotnie w Księdze Henocha zwanej Angelologią i jest potrzebny do przywoływania aniołów. Mając ciągle w pamięci żydowskie pochodzenie Kierskiej można pozwolić sobie również na interpretowanie wszystkich przedmiotów właśnie poprzez tradycję judaistyczną.

Kolejnymi dwiema pracami, które odnoszą się do tożsamego motywu są *Obraz o lnie* z 1977 roku oraz *Len (I)* z 1981 roku. Pierwszy z nich jest bardziej ascetyczny, oszczędny. Znajdują się na nim dwa obrócone płótna oraz jedno mniejsze, zagruntowane na białło, zwrócone do widza *en face*. Przed nimi stoi butelka wypełniona złotym płynem, najprawdopodobniej właśnie olejem lnianym, a na niej położony został tytułowy len. Na drugim, późniejszym znajduje się więcej przedmiotów – nadal mamy dwa duże obrócone płótna naciągnięte na blejtramy, jednak trzecie zastępuje niewielka ramka, na której leżą zasuszone kwiaty lnu i kawałek białej tkaniny. Widzimy tę samą butelkę ze złocistym płynem – olejem lnianym, ale tytułowy len stoi tym razem w niewielkim wazonie, a wyschnięte łądygi leżą na krawędzi niewielkiego blejtramu z przerzuconą przezeń draperią. Pierwsze, bardziej powierzchowne odczytanie to oczywiście powiązanie wszystkich elementów na zasadzie techniki malarskiej. Płótna znajdujące się na obrazie zrobione są z tytułowego lnu, a butelka z olejem lnianym służy do rozcierania farb olejnych i do rozprowadzania ich na palecie. W ten sposób artystka pokazuje nam część swojego warsztatu. Tym, co zdaje się być najistotniejsze w tej martwej naturze, a czego w żaden sposób artystka nam nie podpowiada (np. poprzez tytuł) jest obecność na tych dwóch obrazach płócien. Najprawdopodobniej są to jej własne obrazy, które umieszczone w martwej naturze w sposób wyraźny wskazują na jej stosunek do własnej twórczości, malarstwa. Decydując się umieścić je na obrazach z motywem lnu, który zwykle się w symbolice roślinnej traktować jako oznakę cierpliwości, czystości, niewinności, niezłomności obyczajów i prostoty, Kierska pokazuje nam jaką malarką jest ona sama i w jaki sposób traktuje bycie artystką. Jest ona bez wątpienia niezwykle skromną osobą, która w swoim malarstwie stawia właśnie na prostotę formy, cierpliwie podąża wybraną ścieżką artystyczną, żyjąc przecież w czasach gdy dominują najróżniejsze formy awangardowe. Ona jako malarka nigdy im nie ulega. Te dwa obrazy są też apoteozą lnu w ogóle. Wszystko na nich zrobione jest z lnu i jest lnem. Motyw z odwróconymi płótnami znajduje się także na obrazie z 1970 roku, który nie jest zatytułowany, a na którym widzimy dziesięć zagruntowanych, czystych płócien opartych o niewidoczną ścianę, z górzystym krajobrazem w tle. Górę wieńczy tajemniczy pierścień. Dla Kierskiej

z upływem czasu coraz istotniejsze wydają się być przemyslenia artystyczne związane właśnie z wyborem tematu czy gatunku. Można tutaj zauważyć pewną konsekwencję w tym wyborze. Właściwie od lat siedemdziesiątych jej twórczość zdominuje martwa natura. Ale martwa natura bardzo odmienna od tej, która zwykle powstaje po wojnie.

To co przeczuwalne, podskórne, symbolicznie zaznaczone u Caravaggia, to co Picasso maskuje dowcipem, zostaje wydobyte na powierzchnię przez artystów współczesnych. Tam z doskonałości przeziara rozpad i śmierć, tu – zniszczenie, rozkład jest głównym tematem. Artyści nie tworzą dla przyjemności odbiorców, [...] w sztuce współczesnej przeważają przedstawienia jedzenia w stanie niszczenia i rozkładu. Często budzące grozę, przerażające działanie pochodzi od dobrze znanych środków spożywczych [...]. O ile sztuka tradycyjna chce być doskonałym zwierciadłem rzeczywistości, o tyle sztukę współczesną interesuje *The Tain of the Mirror* [lustro, lustrzana rzeczywistość, druga strona etc. – S.G.] Przechodzi ona na drugą stronę lustra, gdyż chce poznać i chce pokazać niechętnie eksponowane obszary – trawienie, rozpad, śmierć. Nie brakuje obrazów, gdzie tradycyjne piękno zostaje wypchnięte przez różne wartości awersyjne. To one lepiej się sprawdzają, kiedy za temat twórczości ma się takie rzeczy jak: pozostałości po imprezie w postaci resztek jedzenia, brudnych obrusów i petów (Daniel Spoerri); talerz w którym zamiast zupy wyświetlany jest film z gastrokopii (Mona Hatoum); gnijące w przyspieszonym tempie ciało zająca (Sam Taylor Wood); surowy kureczak jako narzędzie testowania różnych relacji międzyludzkich, np. miłości macierzyńskiej, relacji erotycznej itd. (Nina Sobell); kielbasa w formalinie, która kojarzy się z jelitami (Damien Hirst); i chyba najbardziej odpychający kawałek mięsa, mięso ludzkie (Dieter Roth)²³².

Martwe natury Kierskiej wyraźnie nawiązują do tych tradycyjnych holenderskich czy flamandzkich. Nie pokazują rozkładu i niszczenia, wręcz przeciwnie – pragną zachować nadzieję, że świat, który znamy nadal jest bezpieczny, że można go uratować. Jedynie cykl martwych natur z motywem *vanitas* sygnalizuje pewien rozpad i poczucie zagrożenia, ale wraz z upływającym czasem (od lat osiemdziesiątych), późniejsze martwe natury Kierskiej zyskują w swojej prostocie pewną dozę ufności w to, co przyniesie przyszłość i wiary, że artysta wciąż może jeszcze wiele powiedzieć i zrobić.

W 1991 roku powstała martwa natura *Widok na ogród wizytek*. Kierska, mieszkając przy placu Biskupim miała bezpośredni widok na klasztorny ogród sióstr wizytek w Krakowie. Malując martwą naturę z kilkunastoma dojrzałymi jabłkami

²³² D. Koczanowicz, *Martwa natura i metamorfozy życia*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 12, 2011, s. 142.

rozłożonymi na półce zdecydowała się umieścić je na tle tegoż ogrodu. Nie sposób tutaj pominąć symboliki jabłka jako rajskiego owocu rosnącego właśnie w ogrodzie Edenu. Tutaj Eden zastępują wizytki, Zakon Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny. Artystka sama przez cztery lata uczęszczała do szkoły u sióstr zakonnych, ale urszulanek w Nowym Sączu, gdzie spędziła lata szkolne 1934/35, 1935/36, 1936/37 i 1937/38²³³. Dla urszulanek „priorytetem było nauczanie podstaw wiary katolickiej i rozwijanie życia religijnego uczennic. Stopniowo włączano dyscypliny świeckie: elementy sztuk pięknych (śpiew, gra na instrumentach, rysunek, malarstwo), a potem historia, geografia, języki obce, zoologia, botanika. W XIX wieku wprowadzono nawet zajęcia laboratoryjne z fizyki i chemii”²³⁴. Kierska najprawdopodobniej właśnie w szkole zakonnej miała szansę odkrywania i doskonalenia artystycznego talentu, a także rozwijania swoich intelektualnych możliwości. Urszulanki zawsze słynęły bowiem z wysokiego poziomu nauczania i dużych wymagań w stosunku do swoich podopiecznych. Tam też mogły ukształtować się zaczątki jej rozwijającego się wraz z wiekiem charakteru – umiłowania prostoty, ważenia słów, pewna doza introwertyzmu mogąca uchodzić powszechnie za wyniosłość czy niechęć do towarzystwa innych ludzi. Wracając jednak do obrazu warto zwrócić uwagę na rumianość, świeżość jabłek symbolizujących vitalność, zdrowie, życie, ale także, w symbolice chrześcijańskiej, odkupienie grzechu pierworodnego ludzkości przez krzyżową śmierć Chrystusa²³⁵. Można tym samym przeoczyć jedno małe, zgniłe jabłko, które jednak ma zasadniczy wpływ na odbiór obrazu. Owoce te miały bowiem zawsze ambiwalentny wydźwięk. Jabłko i śmierć są ściśle ze sobą połączone za sprawą grzechu pierworodnego i śmierci człowieka rajskiego, a powstaniem człowieka obciążonego grzechem pierworodnym. Kierska wprowadzając, czy też „przemycając” jedno małe, zgniłe jabłko zdaje się nam tę właśnie symbolikę przypominać.

W 2002 roku Kierska namalowała obraz o tajemniczym tytule *Niewinność źle potraktowana*, na którym miejsce centralne zajmuje lilia w wazonie. Tradycyjnie przyjęło się, że kwiat ten symbolizuje właśnie tytułową niewinność, czystość, dziewictwo, piękno, miłość, ale z drugiej strony również kobiece, cielesne piękno, pożądanie, płodność. W chrześcijaństwie jest atrybutem zarówno Maryi, jak i Chrystusa, ale także św. Józefa,

²³³ Wynika tak z dokumentów rodzinnych przechowywanych przez siostrzeńca Kierskiej - Jerzego Rucińskiego.

²³⁴ Z recenzji dra hab. Bronisława Tregera prof. Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie do książki *Edukacja w szkołach urszulańskich (XVII-XX wiek)* pod red. Urszula Borkowska, Towarzystwo Naukowe KUL, Lubin 2012.

²³⁵ L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Arkady, Warszawa 2006, s. 149.

Franciszka z Asyżu, Antoniego Padewskiego, św. Klary, Katarzyny ze Sieny. W tradycji Starotestamentowej lilia pojawia się w *Pieśni nad Pieśniami*, kiedy Oblubieniec mówi: „Jak lilia pośród cierni, tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt”²³⁶ podkreślając czystość i niewinność Oblubienicy, a na poziomie alegorycznym pokazując Izrael, lud wybrany jako godny zbawienia. Przewrócony dzban znajdujący się na obrazie jest zaś w tradycji żydowskiej symbolem zdobiącym groby zmarłych pochodzących z plemienia lewitów (ha-Lewi). Do ich zadań należało między innymi obmywanie rabinom rąk, do czego używano dzbana i misy²³⁷. Najwięcej problemów sprawia zaś trzeci symbol, trudno bowiem orzec, co to za przedmiot. Być może jest to szyszka – będąca, ze względu na liczne nasiona i kształt, symbolem płodności, czyli życia zwyciężającego śmierć. Może to być jednak także zwiędnięta czy spalona lilia, która stanowi kontrast do tej żywej, stojącej w wazonie. Trzecia możliwość to kartka zmiętego papieru, być może zmięty, odrzucony rysunek - dlatego czarniawy, bo brudny od węgla. W tle obrazu także znajduje się kartka papieru - najpierw złożonego, potem rozłożonego i przyklepionego do ściany. Zaproponowałam tu po raz kolejny interpretację w kluczu żydowskiej tradycji, z którą pozornie Kierska nie miała wiele wspólnego. Jednak zestawiając najróżniejsze przedmioty obciążone pewną symboliką, nie da się uciec od takiej interpretacji niektórych płócien artystki.

Słowa Pana Cogito będące tytułem tego rozdziału „żeby wywieść przedmioty z ich królewskiego milczenia, trzeba albo podstęp, albo zbrodni” uzupełniłam o część „albo sztuki”, bo to właśnie martwe natury Ewy Kierskiej sprawiają, że przedmioty na jej obrazach zaczynają do nas mówić używając własnego, dość hermetycznego języka, ale możliwego do zrozumienia i przetłumaczenia. Jak pokazaliśmy w tym rozdziale martwa natura nie jest „martwa” – przemawia bardzo wyraźnie do widza za pomocą konkretnych zestawień i głębokiej symboliki. Na przykładzie artystki widać wyraźnie, że martwa natura nie jest jedynie „wprawką” przed innym, większym tematem, ale sama jest gatunkiem ważkim, który ma wiele do „powiedzenia”. U Kierskiej można zobaczyć, jak

[...] przedmioty nabierają spotęgowanej, nabrzmiałej realności. Wyrwane z otoczenia, które mąci ich spokój, wiodą życie majestatyczne i samowolne. Nasze codzienne, praktyczne oko zamazuje kontury, dostrzega tylko mętne, splątane smugi światła. Malarstwo zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzonych, jednostkowych, odbiera im

²³⁶ Pnp 2, 2, *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.

²³⁷ Hasło nagrobek w: A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 2003, s. 196.

banalną przypadkowość – i oto zwykły kielich znaczy więcej niż znaczy, jakby był sumą wszystkich kielichów – esencją gatunku²³⁸.

3.5. Dla Tadeusza Różewicza.

Ewa Kierska poznała się z Różewiczem najprawdopodobniej w 1945 roku, kiedy ten zachęcony przez Juliana Przybosa przyjechał do Krakowa. Poeta wybierając studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim nie może nie trafić od razu na II Grupę Krakowską, ale także innych uczniów Akademii – w tym Adama Hoffmanna i Ewę Kierską. Różewicz w Krakowie zostanie tylko dwa lata, ale najwyraźniej zdąży dobrze poznać i zapamiętać młodą artystkę, bo co najmniej od lat sześćdziesiątych będą ze sobą cyklicznie korespondować, aż do śmierci Kierskiej, w 2013 roku. Korespondencja oraz inne dokumenty pozostałe w spuściźnie poety znajdują się obecnie w Ossolineum. Zachowała się z pewnością tylko część listów, jakie Kierska napisała do Różewicza. Dzisiaj można odnaleźć je w teczce: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*. Krystyna Czerni w rozmowie z Tadeuszem Różewiczem dla czasopisma „Znak” pytała przede wszystkim o znajomość z Nowosielskim, ale przy tej okazji poeta wymienił także Ewę Kierską:

Towarzystwo, to był wtedy dość szeroki krąg, nie tylko historia sztuki, przede wszystkim malarze: Tadeusz Brzozowski, Adamaszek Hoffmann, Jurek Skarżyński, z dziewczyn Ewa Kierska. Bardzo różne osobowości, to są zresztą dziwne sprawy, bo na przykład Skarżyński jako malarz był mi bardzo daleki, a jako lalkarz, człowiek: czarujący. Balzak – Mikulski – też był mi bliski, ale przez swoje milczenie. Z Tadeuszem Kantorem mieliśmy naprawdę bardzo miłe, osobiste kontakty – rozmawialiśmy dużo o teatrze, mało o malarstwie²³⁹.

Różewicz wspomina w tym wywiadzie Kierską jeszcze przy okazji swoich wprawek malarskich, które pokazywał Nowosielskiemu i mówi, że używane przez niego „farby wodne kupiła [...] Ewa Kierska”. Różewicz koresponduje dużo i długo z wieloma artystami, zwłaszcza z Jerzym Nowosielskim, ale Kierska musiała być równie bliska poecie, bowiem ich korespondencja trwała około pół wieku.

W 1968 roku do kin trafił film *Samotność we dwoje* w reżyserii brata Tadeusza Różewicza – Stanisława, do którego poeta napisał scenariusz. Musiał go polecać Kierskiej, bo w jednym z listów pisze do niego:

²³⁸ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998, s. 111.

²³⁹ *Piękno jest okrutne - z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, „Znak”, nr 646, marzec 2009.

Byłam w kinie i widziałam zalecony przez Pana film „Samotność we dwoje”. Konińskiego „Straszny czwartek pastora”²⁴⁰ czytałam dawno, wtedy gdy był wydrukowany w Tyg. Powszech. Była tam gorzka myśl pastora o oczach: że światło, albo nasze pragnienia czy też odczucia nadają oczom, na które patrzymy znaczenie wnętrza, uczucia – którego nie ma. Mylimy się. Na ekranie niewiele zostało z opowiadania Konińskiego – to jest scenariusz T. Różewicza. Wszystkie postacie, które Pan stworzył są wyraźne i dosadne, natomiast pastor, żona, dzieci są płaskie. Nie wiem, jaka miała być treść tego filmu; to co wysnułam dla siebie wraz ze zdaniem pastora „wierzę, że nie jestem samotny, a więc nim nie jestem” nie zostało wyraźnie pokazane. Ważna jest pomimo strasznej rzeczywistości wiara – i dobra wola. [...] Ucieszyłam się wędrowaniem (w pierwszych obrazach), drzewami, światłem, wioską, strumykiem i chłodzeniem twarzy wodą, ale potem już nic z tego nastroju nie zostało. [...] Żałuję, że film nie działa jako całość, nie ma siły²⁴¹.

W tym liście widać wyraźnie, że Kierska mimo iż Różewicz jest już wtedy cenionym poetą nie ma problemu z krytyką jego działań. Píše krytycznie o filmie, do którego napisał scenariusz i wytyka mu konkretne, popełnione według niej błędy. Jest to jeden z niewielu listów, w których malarka bezpośrednio pokazuje swoją rozległą wiedzę i intelekt. Przytoczyłam jedynie fragment listu, jest on znacznie dłuższy i stanowi dokładną analizę i recenzję z *Samotności we dwoje*. Najrozleglejsza korespondencja tych dwojga zachowała się z lat siedemdziesiątych. Już pierwszego stycznia Kierska notuje:

Z nowym rokiem doznałam przypływu odwagi – i próbuję tym pismem zająć uwagę i czas Pana. To jest prośba. Wyrażę ją obszerniej w rozmowie (a kiedy?) Na razie przedstawię ją szkicowo. Myślę o wybraniu i ułożeniu tekstów poetyckich, od czasów przedbiblijnych do naszych, a mówiących to samo: człowiek, jego nie-dola i myśl religijna. Czy zechciałby i Pan „przyłożyć ciekawości” do tej roboty? Dawno już z tym pomysłem żyję i dolega mi niepokój, że sama nie uporam się z układem²⁴².

Dalej artystka pisze o aktorze niewymienionym z nazwiska, który miałby wiersze odczytać, tak, aby można je było nagrać, z którym rok temu zaczęła korespondować. Jednak jego obietnica odczytania wierszy oddala się coraz bardziej, dlatego Kierska zdecydowała się prosić Różewicza o pomoc. List kończy słowami: „Proszę o domyślenie się powagi mej prośby. I czy będzie Pan miał ochotę odwrócić się w tym kierunku?

²⁴⁰ Kierska zniekształciła tytuł. Chodzi o *Straszny czwartek w domu pastora* Karola Ludwika Konińskiego.

²⁴¹ Niedatowana kartka zatytułowana *Głos z tamtego świata* w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu. Napisana najprawdopodobniej w roku 1968, kiedy film pokazywano w polskich kinach.

²⁴² List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 1.I.1970, Kraków w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

Dodam jeszcze, że Poezja to rzecz święta (dla mnie) więc proszę o zachowanie ciszy wokół zamysłu, dobrze?”²⁴³. W marcu tego samego roku Kierska pisze kolejny list, który wskazuje na to, że jej pomysł wydał się Różewiczowi ciekawy, bowiem list zaczyna się od słów:

Panu Tadeuszowi podziękowanie i wdzięczność za dobre pośrednictwo dla spełnienia się pragnienia Słowa i za list. Maszynopis przygotowałam. Pan V²⁴⁴. jeszcze nie pisał, więc nie wiem czy go wysłać? I, czy Pan „przyłoży ciekawości” do układu? Zwłaszcza jest kłopot z Norwida „Rzecz o wolności słowa”, bo wybrałam część pieśni, i tu się gubię jak je złożyć. Ponadto chcę tu i ówdzie skreślić parę linijek: czy to się godzi?²⁴⁵

Z tego i poprzedniego listu widać wyraźnie jak wielkie znaczenie ma dla Kierskiej literatura, zwłaszcza poezja – pisana przez nią dużą literą, podobnie jak „Słowo”. Jej prywatne wypowiedzi tylko utwierdzają nas w dokonanych w tym i pozostałych rozdziałach interpretacjach jej prac. Co więcej jest to jedna z naprawdę nielicznych wypowiedzi artystki na tematy związane z jej osobą, zainteresowaniami etc. W liście tym pojawi się jeszcze motyw stosunku do własnej twórczości, kiedy Kierska wprost zapyta poetę co sądzi o podziękowaniu dla pana V. który ma urzeczywistnić jej projekt: „Niepokoi mnie dziękowanie obrazem panu V. Przecież może mu się nie spodobać moje malowanie? On mi ofiaruje swój czas i doskonałość talentu, a ja co?”²⁴⁶. W tych słowach przebijają pewne cechy osobowościowe artystki – jej skromność, ale także niepewność własnego talentu. Aktor w jej oczach ma prawdziwy talent, ona sama, już przecież dojrzała artystka, u siebie go nie dostrzega. 15 lipca 1970 roku Kierska pisze po raz kolejny o swoim umiłowaniu poezji, ale także, niby mimochodem wyrazi swój stosunek do twórczości Różewicza.

To, że umieścił Pan „na horyzoncie mego życia” obietnicę czytania wierszy jest dla mnie wielką radością – której nie wysłowię, bo nie jestem poetą. Oto braki moje – oto bogactwo Pana! [...] 10 b.m. przeczytałam „Teatr niekonsekwencji”. Pana „nieskończenie” jest inne niż moje – Pana myśl zbiega z pióra a nawet koziołkuje gdy zechce (ona? Pan?) – moja ucieka z pod pióra... Widzę, że zajmuję się rozróżnianiem... a tu należy pospieszyć z

²⁴³ Tamże.

²⁴⁴ Chodzi o aktora Mieczysława Voita.

²⁴⁵ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 12.III.70 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu

²⁴⁶ Tamże.

podziękowaniem, (z gorącem) dla Pana zrozumienia (mego) nieskończonego głodu dla POEZJI²⁴⁷.

W sposób szczególny Kierska podkreśla tutaj pewne poczucie straty związane z tym, że materia, w której tworzy nie jest słowo. I zazdrości poecie, że ona ma tę umiejętność, ale kilka linijek dalej powie: „Rękę ma Pan dobrą” tylko, że pragnienia, które nie są związane z bałwochwalstwem z trudem uzyskują Głos... „Proszę się dobrze rozejrzeć”²⁴⁸. Wydaje się, że i malarka odbiera twórczość Różewicza w kategoriach, które nadali mu krytycy. Chyba najlepiej podsumowuje je Robert Cieślak w swojej książce o poecie.

Przynajmy, że nie byłby Różewicz poetą z pokolenia roku 1920, gdyby we wczesnej twórczości nie próbował określić swojego miejsca pośród zgliszczy – i tych rzeczywistych, i tych, w które za sprawą kryzysu światopoglądowego obróciły się idee, dzieła, estetyki, wzorce osobowe, autorytety i sam Absolut. Nie byłby jednak także sobą [...] gdyby problemu miejsca istoty ludzkiej w świecie „bez kultury”, „po upadku estetyki”, w świecie bez moralności, nie umieścił w kontekstach w owym momencie najistotniejszych dla filozofii penetrującego własne otoczenie podmiotu twórczego i właściwych mu ze względu na miejsce zajmowane pośród nurtów, prądów i tradycji literackich. Okazuje się bowiem, że w takim świecie możliwe i konieczne było co najmniej opisanie nowych zasad istnienia człowieka współczesnego w kulturze. Powoli, krok po kroku, dokonywał się akt budowy zrębów nowej, odmiennej estetyki. Stopniowo, w atmosferze poszukiwania *sacrum*, twórczość Różewicza zaczynała coraz chętniej czerpać z rozwiązań sztuk wizualnych²⁴⁹.

Zdaje się, że to właśnie ma na myśli Kierska pisząc o bałwochwalstwie rozumianym jako grzech (zwłaszcza Starotestamentowy) polegający na oddawaniu czci najróżniejszym, nieprawdziwym bożkom, co szerzej można tłumaczyć jako przywiązywanie większej wagi do spraw doczesnych, materialnych niż do spraw duchowych, związanych z wiarą. Różewicz według wielu krytyków to poeta „niewiary”, który koncentruje się w swojej poezji na pokazywaniu i tłumaczeniu, że Boga nie ma. Kierska w 1970 roku wydaje się podobnie odczytywać twórczość poety, choć wspomina o pragnieniach niezwiązanych z bałwochwalstwem, które nie otrzymują głosu w poezji, ale według malarki muszą być obecne w życiu Różewicza.

²⁴⁷ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 15.VI.70 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

²⁴⁸ Tamże.

²⁴⁹ R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 43.

W 1971 roku Kierska malowała portret poety: „Portretu nie zamalowałam i chcę przy Pana współudziale go skończyć, a raczej namalować”²⁵⁰, ale już w 1972 roku pisze „zamalowuję pierwszy Pana portret (tak jak sobie Pan życzył) opis powyżej. Oko jeszcze patrzy – prześwieca przez rumieniec jabłka, ale najbardziej ucieszył mnie listek, który pozostanie na ustach... Jest to jakby wytknięcie Panu „striptease duchowego” (mój wymysł) wywodzącego się z czytania Dostojewskiego itd.”²⁵¹ Jest to jeden z sześciu obrazów, które Kierska namalowała dla Tadeusza Różewicza. Jest to martwa natura, gdzie na tle kory drzewa znajdują się cztery widoczne jabłka, a o nie został oparty tomik poezji literata ze stroną otwartą na wierszu *Pragnienie*:

Chciałbym dziś mówić tak barwnie i jasno

By dzieci biegły do mnie jak do parku

Co w słońcu stoi i barwę ma w sobie

Chciałbym dziś mówić tak ciepło i prosto

By starzy ludzie czuli się potrzebni

Chciałbym tak mówić, aby moje słowa

Przez łyzy dotarły do blasku uśmiechów

Chciałbym dziś mówić gniewnie i surowo

By odnaleźli zgubione marzenia

Skrzydło, co kiedyś wytrysło z ramienia

Chciałbym nie mówić

²⁵⁰ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 11.V.71 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

²⁵¹ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 28.II.72 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

lecz czynić słowami

aby słów moich dotknęli rękami

ludzie²⁵²

Ten wiersz został wybrany przez Kierską na pewno nieprzypadkowo. Jest inny od większości. Jest wyznaniem wiary w moc słowa, w które tak bardzo wierzyła sama artystka, o czym przecież sama wielokrotnie pisała poecie. Jednak jej stosunek do jego poezji nie był oczywisty. W jednym z listów pisała:

[...] chcę aby Pan przemyślał swoje błędy w myśleniu... Znowu je znalazłam w przedmowie do nowego wydania „Śmierci”²⁵³. A samo opowiadanie przeczytałam po raz trzeci z uwagą i zaciekawieniem jakby po raz pierwszy... Z czego wnioskuję, że jestem pod władzą Pana Słowa, ale nie przemyśleń – Ja chcę Panu wierzyć – i Pan jako Poeta... - Nie skończę zdania. – Trapię się Pana troskami, które Pana gniotą i zdaje się, że widzę „drogę” na której mógłby Pan sobie pomóc. Pamiętam o Pana zdaniu, że zmiana w Panu jest możliwa tylko...²⁵⁴

Urywane zdania, liczne podkreślenia potęgują tylko emocjonalność listu i wskazują, że temat ten musiał być już poruszany przez oboje artystów, być może w osobistej, a nie listownej rozmowie. Opowiadanie, o którym wspomina Kierska - *Śmierć w starych dekoracjach* to jakby protest przeciwko obecności mistyki w życiu i śmierci człowieka. Podróż bohatera to wejście pod podszewkę świata i konstatacja, że nie ma żadnej tajemnicy i to zdaje się być największym dramatem ludzkiej egzystencji. Malarka nie zgadza się z tym, ona – agnostyczka wciąż poszukująca odpowiedzi nie godzi się na pustkę egzystencji, chce wierzyć, że mimo wszelkich wątpliwości, które targają nami na co dzień w świecie istnieje jakaś mistyka, coś więcej, coś ponad nami.

Kierska już rok później maluje dla Różewicza kolejny obraz, o którym pisze w liście do niego:

[...] miałam Pana pytać, co napisać na unoszącej się kartce na obrazie namalowanym dla Pana – bo zdawało mi się, że ma Pan ochotę na taki obraz (czy tak?) i zamiast powiedzieć mi o tym jak by wypadało między nami, coś się niemądrze mówiło o cenie (niegodziwość!)

²⁵² T. Różewicz, *Pragnienie w: Niepokój. Wybór wierszy 1945-1961*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, s. 63.

²⁵³ Chodzi o opowiadanie Różewicza *Śmierć w starych dekoracjach*.

²⁵⁴ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 28.II.72 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

Przeczytałam cały tom Pana wierszy, ale nie wiedziałam którym wrócić do Pana, aż otworzyłam J. Kochanowskiego na (co zapamiętałam z rozmowy) Pana ulubionym wierszu. Obraz wysłę za parę dni; namalowałam w nieco inny sposób i na mniejszym płótnie, aby nie zabierał tyle miejsca na ścianie. Podział zbliżony, ale liście na ziemi leżą w kręgu (jak po zawirowaniu, na tym co Pan widział mają ruch w jednym kierunku) kartka większa i inaczej wygięta unosi się po lewej stronie, a nade wszystko cieplejsze światło; ostatnie blaski zachodzącego słońca (na tym oglądanym już po zachodzie, panuje chłód). Malowałam tak jak portret, i teraz kiedy go „wypróbuję” zdaje mi się, że można w spokoju zatrzymać na nim oczy²⁵⁵.

Na obrazie tym, jak pisze sama artystka, po lewej stronie widzimy kartkę, na której znajduje się *Pieśń XXIV* Jana Kochanowskiego rozpoczynająca się od słów: „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzone/ Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony/ Natury: ani ja już przebywać na ziemi/ Więcej będę, a większy nad zazdrość, ludnemi/ Miasty wzgardzę²⁵⁶”. Dwoistość natury poety pozwala mu pozostać zapamiętanym, a przez swoją poezję - nieśmiertelnym. Nie powinno dziwić, że akurat ta pieśń jest ulubioną Różewicza. To kolejny utwór, który wyraża nadzieję, której tak często brak w twórczości autora *Niepokoju*. Poeta zdaje się jej nieustająco poszukiwać u innych twórców.

Kierska pisze też kilkakrotnie o swoich snach, w których Różewicz występował, kiedy przeżywała z nim „chwile niezwyklej serdeczności, życzliwości i troski. [...] Ponadto znałam Pana uczucia, były w moim odczuwaniu, taka sublimacja możliwa tylko w śnie”²⁵⁷. Poeta jest dla niej, jak widać, osobą bardzo szczególną, co wyraża nie tylko poprzez słowa, ale także zwierzanie się ze swojej pracy i malowanie specjalnie dla niego kolejnych obrazów. W Wigilię 1973 roku Kierska pisze zaś: „Pyta Pan czy maluję „wielki bukiet”²⁵⁸. Jeszcze nie, na razie z podziwem patrzę nań i nie wiem, czy potrafię i jak o nim pomyśleć „przed obrazem”. Teraz nakreślam obraz z waga²⁵⁹, jutro będę ustawiała

²⁵⁵ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 23.III.73 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

²⁵⁶ Jan Kochanowski, *Pieśń 24* w: *Pieśni*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1997, s. 88.

²⁵⁷ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 12.VIII.73 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

²⁵⁸ Tadeusz Różewicz przy okazji jednej z wizyt u niej w mieszkaniu przyniósł Kierskiej wielki bukiet kwiatów, o czym wspomina Maria Trzupke w wywiadzie z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

²⁵⁹ Chodzi najprawdopodobniej o obraz zatytułowany *Rozwaga* z 1973 roku (60 x 50 cm, olej na płótnie) pokazywany na wystawie w Kramach Dominikańskich w 1976 roku.

przedmioty, które czasem zmuszają do zmiany pomysłu”²⁶⁰. O jeszcze jednym obrazie malarka napisze w liście z 1975 roku:

Dzisiaj w nocy w przerywanych snach występował Pan parokrotnie, w dobrym nastroju, a raz na sianie, co wynikło, jak myślę, z mego obrazka, który wysłę za parę dni, a którego marność dowodzi namalowane siano, listki białej topoli – zapowiedź zmartwychwstania, a czerwone poziomki będą znowu tabu, według b.[ardzo] dawnych wierzeń – czerwone jądło tylko na ofiary dla zmarłych – ale równocześnie symbolizowały śmierć i zmartwychwstanie (tu dowolnie wprowadzam porównanie z ziarenkami granatu), a duże borówki = czarne jagody zostaną tajemnicą, a sz sz sz szczapa, czyli pół pnia niech się sama tłumaczy itp.²⁶¹

Kierska w tym liście sama pisze o emblematyczności przedmiotów, które znalazły się na obrazie. Pokazuje to wyraźnie, że symbolika poszukiwana przeze mnie także w pozostałych martwych naturach jest jak najbardziej zasadna. Artystka nie ustawiała bowiem koło siebie przypadkowych przedmiotów, które dobrze ze sobą „grają”, ale wybierała je skrupulatnie mając na uwadze ich głębsze, metaforyczne czy często metafizyczne znaczenie. Korespondencja między artystami z lat siedemdziesiątych jest najliczniejsza i najbardziej osobista, intymna, dlatego tak często ją przywołujemy. Wydaje się także, że wszystkie sześć obrazów Kierska namalowała dla Różewicza właśnie w tych latach. O trzech z nich bezpośrednio pisze, o pozostałych trzech nie znalazłam wzmianki, co nie znaczy, że jej nie było. Może artystka wspominała o nich w osobistych spotkaniach, o których wiemy z korespondencji, a może podarowała je poecie nie wspominając o nich wcześniej. Pozostałe trzy obrazy to także martwe natury. Na jednym widzimy stojący na stole w niewielkim szklanym wazonie skromny bukiet złożony z lnu, stokrotek i trawy. Drugi jest typową dla Kierskiej martwą naturą z książką. W tle widzimy korę drzewa, na bliższym widzowi rogu stołu leży rozłożona książka – najpewniej tom wierszy samego Różewicza, zaś na przeciwległym - nadłamany bochenek chleba. Zważywszy, że motyw ten pojawiał się u malarki w latach siedemdziesiątych, można założyć, że podobnie jest z tym obrazem. Malarka konsekwentnie obdarza poetę obrazami, które jednocześnie pozostają melancholijne, jak i pełne nadziei. Jest w tym pewna celowość. Przywoływane tak często wyimki z korespondencji pokazują, że

²⁶⁰ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 24.XII.73 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

²⁶¹ List E. Kierskiej do T. Różewicza z dnia 22.IX.75 w: *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.

Kierska podziwiała Różewicza jako poetę, ale nie mogła i nie chciała pogodzić się z jego pesymistyczną naturą, brakiem wiary w mistykę rzeczywistości. Jej prace miały stać się potwierdzeniem istnienia nieokreślonej tajemnicy świata, w którą pragnęła wierzyć i chciała zachęcić do tego autora *Białego małżeństwa*. W sposób szczególny pokazuje to ostatnia martwa natura, na której widzimy duży biały kamień, a na nim gałąź, otwartą książkę oraz nadpalone bochenki chleba. W tle, tuż za drzewem coś płonie. Mimo pożogi, która przynosi zniszczenie i cierpienie, można uratować najważniejsze dla artystki symbole: książkę, czyli Słowo oraz chleb, czyli pewien znak dobra ziemskiego i niebiańskiego, rodzaj tajemnicy. Właśnie taką symbolikę, pojawiającą się cyklicznie w jej całej twórczości, Kierska stara się przekazać Różewiczowi. Oboje przeżyli wojnę i okupację, oboje są trawieni przez wewnętrzne niepokoje i strach, oboje śnią koszmary wojenne, oboje próbują ułaskawić rzeczywistość przez swoją twórczość. Malarka wybiera jednak trudną drogę osvajania rzeczywistości, która wymyka się jej z rąk, poprzez powolne i mozolne budowanie nadziei na przyszłość i tą nadzieją chce się dzielić z poetą. Czytając jego wiersze i dramaty wciąż zarzuca mu niewłaściwą postawę, szuka dla niego „dobrej drogi”, na której mógłby zmienić swoje myślenie, odnaleźć spokój. Podarowane poecie przez artystkę obrazy stanowią uzupełnienie ich korespondencji. Stanowią jej podsumowanie. Prace malowane z myślą o konkretnej osobie pozostają jednak w typowym dla Kierskiej stylu. Wszystkie sześć obrazów to charakterystyczne dla niej martwe natury, które wydają się najlepiej podsumowywać ten gatunek uprawiany przez malarkę. Warto w podsumowaniu martwych natur Ewy Kierskiej zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Przedmioty u malarki są dwuznaczne, bardzo często ulegają subtelny przekształceniom. Tak niejednokrotnie dzieje się ze słojami na korze drzewa, które zdają się przemieniać w płomienie. Z przedmiotów sobie bliskich artystka stworzyła osobny, tajemny a jednocześnie tak bliski nam świat. Przedmioty pod pędzlem Kierskiej zyskały głos, bardzo wyraźny i słyszalny, bo – jak pisał Rilke –

[...] Rzeczy chcą słuchać wyznań artysty, gdy weźmie je on za pretekst do wykonania dzieła. Chcą być milczące, a jednocześnie uchylać rąbka tajemnicy. Niejasne, ale otoczone jego duchem, niczym śpiewające twarze jego duszy. To jest wołanie, które słyszy artysta: wołanie rzeczy pragnących być jego mową. Ma on obowiązek wydobyć je z ciężkich, bezsensownych uwikłań konwencji i umieścić w wielkim kontekście swej własnej istoty²⁶².

²⁶² R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, wyd. Sic!, Warszawa 2010, s. 69.

I to udało się zrobić Ewie Kierskiej. Przedmioty na jej obrazach same do nas mówią, a dzięki temu artystka może milczeć.

Rozdział 4

Twarzą w twarz. Autoportret i światy dziecięce.

4.1. Widzimy jakby w zwierciadle, niejasno...

Nie jest możliwe ustalenie, kiedy dokładnie i dlaczego Kierska zaczęła posługiwać się swoim drugim imieniem. Na świat przyszła bowiem 18 grudnia 1923 roku we Lwowie jako Janina Ewa Kierska. Bez wątpienia jednak na myśl przychodzi chwila spotkania i związania się z Adamem Hoffmannem. Adam i Ewa. Pierwsi ludzie. Doskonała miłość. Jednak to tylko nasze przypuszczenia oparte raczej na romantycznej historii dwojga młodych artystów. Akt urodzenia wyraźnie wskazuje imiona, jakie nadano dziewczynce na chrzcie we Lwowie. Ojciec – Alfons Marian Kierski, syn Michała i Gabrieli z domu Moszczeńskiej oraz matka – Marcelina Spett córka Jakuba i Marii z domu Steinhaus zdecydowali się ochrzcić dziewczynkę 30 listopada 1924 roku w kościele św. Mikołaja we Lwowie. Jak wspomina siostrzeniec Kierskiej, Jerzy Ruciński:

Miastem rodzinnym Kierskich był Poznań, ale mój pradziadek brał udział w Powstaniu Styczniowym, a w wyniku popowstaniowych represji musiał uciekać z zaboru pruskiego. Najlepszym kierunkiem był zabór austriacki, którego stolicą był wówczas Lwów. Tam pradziadek ułożył sobie życie na nowo, urodził się mój dziadek ze strony mamy, który właśnie tutaj założył swój sklep żelazny. Niestety w latach trzydziestych splajtował. Sytuacja finansowa rodziny uległa pogorszeniu i babcia z trzema córkami przyjechała do Krakowa i została przygarnięta przez krewnych, zamieszkała u swojej siostry. A dziadek musiał zostać, żeby pospłacać długi i uporządkować wszystkie sprawy. Zaczął pracować jako serwisant niemieckiej firmy produkującej silniki Diesla²⁶³.

Tak w kalejdoskopowym skrócie można prześledzić losy rodziny Kierskich. Jednak artystka była nimi o wiele bardziej zainteresowana. W latach siedemdziesiątych XX wieku poprosiła bowiem swoją ciotkę – Janinę Kierską z domu Ostrowską o spisanie rodzinnych losów. Ta rozpoczyna je od dziadka malarki – Michała Kierskiego, który zmarł w 1917 roku na skręt kiszek, „choć mądry lekarz leczył go na zapalenie płuc, bo trochę kaszlał”²⁶⁴. Losy babci

²⁶³ Wywiad z J. Rucińskim z dnia 8.08.2016 r. w: Archiwum Autorki.

²⁶⁴ List Janiny Kierskiej z domu Ostrowskiej do Ewy Kierskiej, 1977 rok w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

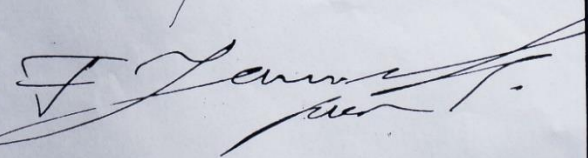
RESPUBLICA: POLONIA.

Arch. Dioecesis: Leopoliensis s.l. Palatinatus: _____
 Parochia: St. Nicolai &c. Districtus: } Lwów

N-rus: 223/30.

Testimonium nativitatis et bapt

Ex parte officii parochialis rit. lat. Ecclesiae sub tit. St. Nicolai &c. notum testatumque fit
 in libris metricalibus natorum hujus Ecclesiae destinatis pro urbe Lwów
 Tom. XV Pag. 487 reperiri sequentia:

Annus Mensis Dies nativitatis	Locus nativit. et N-rus domus	NOMEN	Religio	Sexus	Thori	Parentes: Nomen, cognomen et conditio	Patrini: Nomen, cognomen et conditio
Anno Domini Millesimo <u>nongentesimo</u> <u>vicesimo tertio</u> die <u>18. Decembris</u> nata est. (i.e. 18/12. 1923)	<u>Lwów, Limonowicza 15.</u>	<u>Janina</u> <u>Ewa</u> (bui.)	<u>Polu. cath.</u>	<u>puella.</u>	<u>legitima.</u>	<u>Kierski Alphon-</u> <u>sus Marianus</u> (bui.), mercator, fil. Michaelis et Gabrielae Mosz- czeniska. <u>Marcelina Spett</u> fil. Jacobi et Ma- riae Steinhaus.	<u>Lucianus</u> <u>Gregorius</u> (bui.) <u>Kierski</u> mercator <u>Janina</u> <u>Kierska</u> ux. eius.
baptisata est die <u>30. XI. 1924.</u>							
Sacerdos baptisans: <u>St. Lokołowski par.</u>							
Obstetrix: <u>Lophis Radka.</u>							
Annotationes: _____							
Quas testimoniales manu propria subscribo et sigillo Ecclesiae parochialis munio							
<u>Lwów</u> die <u>22. Aprilis</u> A. D. 1936  							

Z drukarni Tow. „Biblioteka Religijna” we Lwowie.

Odpis świadectwa chrztu Janiny Ewy Kierskiej (archiwum jej siostrzeńca Jerzego Rucińskiego)

Ewy Kierskiej są opisane bardziej szczegółowo i z pewną dozą ironii. Gabriela z domu Moszczeńska pochodziła z licznej rodziny, dlatego siostra jej matki, która sama dzieci nie miała wzięła ją na wychowanie. Gabrysia wyrastała więc w zamożnym domu otoczona służbą i lokajem, stała się rozpieszczoną młodą panną, która „nie umiała dobrze gospodarować, otaczała się służbą, jeździła „do wód” czy było na to, czy nie było. Na święta robiła ogromne zakupy np. 50 kg rodzyneków, orzechów, migdałów i $\frac{3}{4}$ zapasów się wyrzucało jako spleśniałe. Gospodyni żadna i apodyktyczna”²⁶⁵. To właśnie w jej rozrzutności nadawczyni listu widzi powód bankructwa dziadka Ewy Kierskiej. Jako że ten bardzo kochał żonę wciąż zaciągał nowe pożyczki na kolejne jej zachcianki. Swoich synów: Mariana (ojciec artystki, Marian to jego drugie imię) i Grzegorza wysłał do Poznania do szkoły handlowej, podczas gdy jego żona „jeździła po Francji, Belgii, Monaco itp.”²⁶⁶ Musiało się to skończyć bankructwem, ich włości – Chrustowo koło Inowrocławia – poszły na licytację, a rodzina przeniosła się do Przemyśla. Dziadek Kierskiej dzięki przyjacielowi, hrabiemu Żółtowskiemu, został tam dyrektorem Truskawca i otrzymał 80 morgów gruntów i duży dom. Truskawiec zostaje sprzedany przez hrabiego w 1912 lub 1914 roku, a Michał Kierski otrzymuje w zamian 80 tysięcy koron austriackich za co kupuje we Lwowie sklep „jako własność Mariana, Grzegorza, Jerzego, Michaliny (Myszki) i oni 3-ej gospodarują”²⁶⁷. Ojciec malarki nie może „dogadać się” z braćmi, więc ci go spłacają, by mógł założyć własny sklep „Import i eksport” silników. Dobiera sobie czterech znajomych ziemian, którzy wnoszą swój wkład w interes. Jednak i ten upada, a ojciec Kierskiej zostaje z długami. Mimo pomocy brata nie udaje mu się spłacić współników, a i poprzednie przedsiębiorstwo pozostałych dwóch braci i siostry plajtuje w 1931 roku²⁶⁸. Tutaj w opowieści występuje luka na temat losów Mariana, a właściwie Alfonsa Kierskiego. Pojawia się dopiero wzmianka o jego śmierci wraz z wybuchem drugiej wojny. „Twój Ojciec ginie od bomby, męczy się bardzo, bo mu bomba urwała obie nogi. Od 1 września piątku do 3 niedzieli w szpitalu nawet Tadzio Ostrowski nie mógł pomóc, bo Marian umarł z powodu upływu krwi, błagał Grzegorza o truciznę gdy Grześ do niego poleciał, ale on tego nie mógł zrobić, okropnie się męczył przez 48 godzin, bo jeszcze był posiekany odłamkami bomby, zażywając tylko morfinę. Pozostałe rzeczy po Marianie Grzegorz spakował do walizy i jeszcze zdążył przed

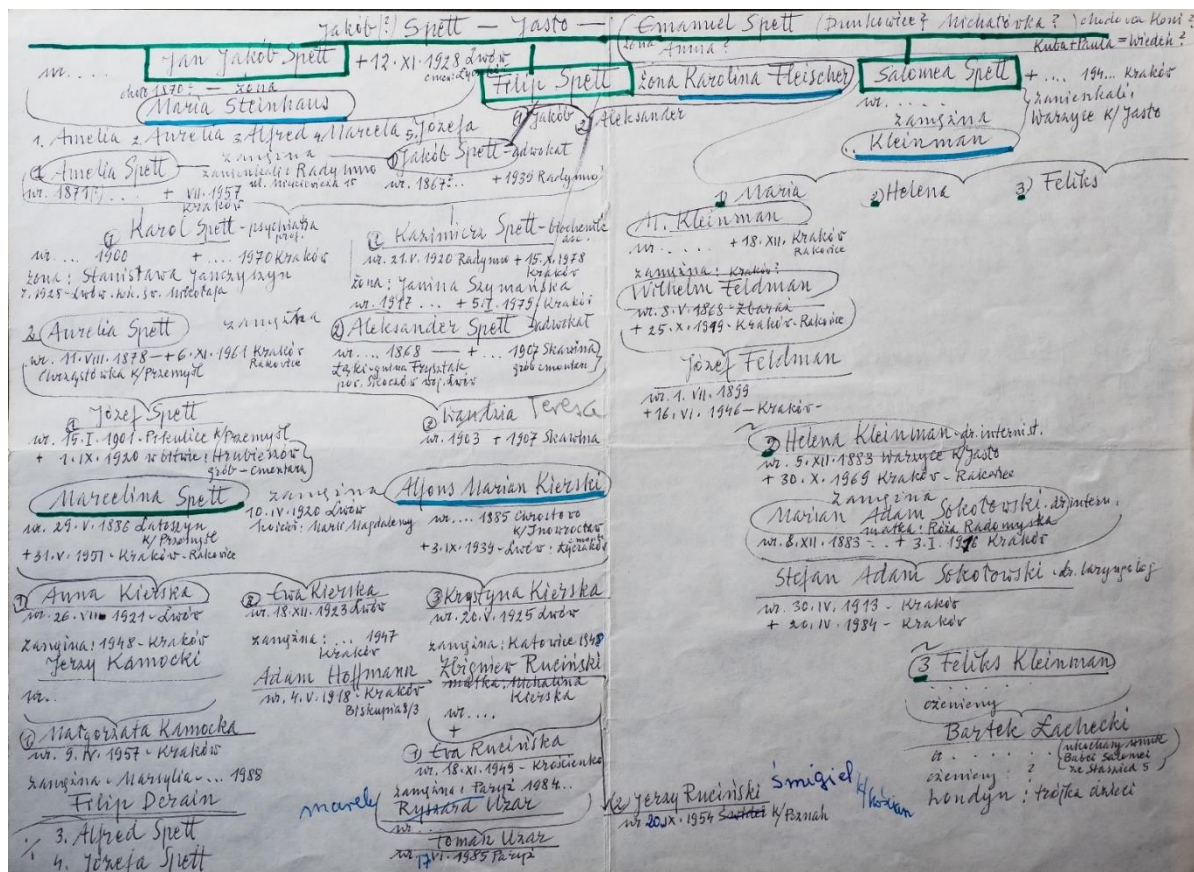
²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ Tamże.

naszym wywiezieniem odesłać Wam do Krakowa”²⁶⁹. Ciotka artystki w dalszej części listu opisuje już własne losy: wywózkę na Sybir, śmierć swojego męża Grzegorza, wspomina także, że w 1943 roku w Majdanku zmarł trzeci brat – Jerzy. Na samym końcu listu dołącza krótkie notki o pozostałych dzieciach Michała Kierskiego i Gabrieli Moszczeńskiej, które zmarły jako małe dzieci lub bardzo młodzi ludzie: Romualdzie, Józefie, Stanisławie, Janie, Adamie. Alfons Marian Kierski – ojciec artystki miał tym



Drzewo genealogiczne rodziny Ewy Kierskiej od strony matki – Marceliny Spett (archiwum jej siostrzeńca Jerzego Rucińskiego)

samym ośmiorgo rodzeństwa. Na temat losów matki Ewy Kierskiej – Marceliny Spett nie ma takich wspomnieniowych informacji. Pozostało jedynie drzewo genealogiczne rozpisane ręką artystki. Rodzina Kierskich – Alfons Marian, Marcelina z domu Spett i trzy siostry – najstarsza Anna urodzona w 1921 roku, średnia Janina Ewa urodzona w 1923 roku i najmłodsza Krystyna urodzona w 1925 roku mieszkają razem we Lwowie przy ulicy Zimorowicza²⁷⁰ najprawdopodobniej do 1934 roku, bo wtedy Ewa i Anna

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Józef Bartłomiej Zimorowicz to polski pisarz i poeta okresu baroku, tworzący po łacinie, mieszkający we Lwowie. Ewa Kierska często wspominała, że mieszka przy ulicy nazwanej właśnie nazwiskiem poety.

chodzą już do szkoły sióstr urszulanek w Nowym Sączu, niedaleko Krakowa. Być może wyjazd żony i trzech córek Alfonsa Kierskiego mógł mieć miejsce jeszcze wcześniej, w 1931 roku, gdy nastąpiła upadłość sklepu podarowanego synom przez Michała Kierskiego, kiedy właściwie cała rodzina Kierskich pozostaje bez środków do życia. Trudno powiedzieć. Na pewno w 1934 roku Ewa Kierska mieszka już w Krakowie i od roku szkolnego 1934/35 do roku 1937/38 uczęszcza do urszulanek²⁷¹. Rok 1938/39 to dziura w życiorysie artystki, ale już w kolejnym roku szkolnym 1939/40 uczęszcza do XI Państwowego Liceum i Gimnazjum im. Józefy Joteyko w Krakowie i „ukończyła klasę czwartą gimnazjalną z wynikiem dodatnim w. r. szk. 1939/40 w Państw. Seminarium dla Wychowawczyń Przedszkoli, w którym po likwidacji gimnazjów przez władze okupacyjne niemieckie była zorganizowana nauka według programów gimnazjum ogólnokształcącego (bez łaciny)”²⁷². Zaświadczenie to zostało wydane w roku 1945 przed ówczesną dyrektorkę Gimnazjum – Zofię Przybylską. Już w 1940 roku Kierska trafia do Kunstgewerbeschule i studiuje tam do jej zamknięcia w 1943 roku²⁷³. Przez cały czas okupacji zobowiązana jest także przez Niemców (jak wszyscy Polacy osiągnący odpowiedni wiek) do pracy zarobkowej. Kierska była w tym czasie karmicielką wszy w Instytucie Weigla (Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami) w Krakowie²⁷⁴. Następny rok to kolejna luka, ale już w II semestrze roku akademickiego 1944/45 (normalne nauczanie było możliwe od 1945 roku) Kierska jest wolną słuchaczką na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a od drugiej połowy 1945 do 1950 roku jest tam pełnoprawną studentką²⁷⁵. Trafia do pracowni Eugeniusza Eibischa, gdzie z rysunku przez niego prowadzonego otrzymuje oceny bardzo dobre. W I i II półroczu roku akademickiego 1947/48 Kierska jest na urlopie studenckim z nieznanych przyczyn²⁷⁶. O jej kolegach i koleżankach ze studiów wspominałam już w pierwszym rozdziale pracy. Duża część stworzy II Grupę Krakowską. O tych tajnych spotkaniach powiedziano już wiele, ale wśród ich uczestników nie wymienia się raczej Ewy Kierskiej. Wspominają o niej w filmie z 2015 roku *Krąg Kantora* reżyserzy obrazu – Iwo i Adrianna Książek, znajdując dla niej miejsce wśród takich nazwisk jak: Tadeusz Brzozowski, Kazimierz Mikulski, Janina Kraupe, Jerzy Nowosielski, Jerzy Kujawski, Jerzy i Lidia Skarżyńscy i

²⁷¹ Świadectwa szkolne znajdują się w archiwum siostrzeńca Ewy Kierskiej – Jerzego Rucińskiego.

²⁷² Zaświadczenie znajduje się w archiwum siostrzeńca Ewy Kierskiej – Jerzego Rucińskiego.

²⁷³ Tamże.

²⁷⁴ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

²⁷⁵ Informację tę możemy znaleźć w rodowodzie Janiny Ewy Kierskiej znajdującym się w: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

²⁷⁶ Karta ocen Ewy Kierskiej w: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

oczywiście Tadeusz Kantor. Jednak twórcy filmu wymieniają Kierską tylko raz – na samym początku mówiąc, że studiowała wraz z przyszłą Grupą Krakowską i pokazują zdjęcie, na którym i ona jest obecna. To bardzo niewiele, ale jest cennym wspomnieniem pozwalającym znaleźć dla malarki miejsce na artystycznej mapie Krakowa. Trudno jest dziś z całą pewnością powiedzieć dlaczego Kierska nie poszła drogą awangardy, ale na pewno był to wybór bardzo świadomy.

Ewa Kierska i Adam Hoffmann poznali się jeszcze w Kunstgewerbeschule. Nie ma już dziś żyjących świadków początków ich miłości, dlatego nie wiemy, kiedy zaczęli się spotykać i kiedy dokładnie i gdzie wzięli ślub. Najprawdopodobniej z końcem lat czterdziestych, może na początku lat pięćdziesiątych. Kierska przeprowadziła się z mieszkania przy ulicy Sławkowskiej 30/4²⁷⁷ do mieszkania Hoffmanna przy Placu Biskupim 8/10, gdzie mieszkała już do końca swojego życia. To tutaj powstawały jej prace i tu odnajdowała do nich inspiracje. Jednak obrazy malowane w początkowych latach jej twórczości wiązały się przede wszystkim z jej własnym lwowskim dzieciństwem, o którym właściwie nic nie wiemy. Siostrzeniec Kierskiej wspomina tylko, że jego mama – siostra Ewy Kierskiej

opowiadała, że jej ojciec nigdy nie lubił wywyższania się ponad innych. Wspominała, że dzieci w domu były surowo karane, jeśli zdarzyło im się zachować nieodpowiednio w stosunku do służby. Z domu dziewczynki wyniosły szacunek do cudzej pracy i w ogóle do ludzi²⁷⁸.

Z tej wypowiedzi wynika, że lwowskie życie upływało dziewczętom w dostatku (posiadanie służby) aż do momentu plajty finansowej Alfonsa Kierskiego. Jerzy Ruciński wspomina także o katolickim wychowaniu dziewcząt.

Dziewczynki już we Lwowie chodziły do szkół katolickich, potem trafiły do urszulanek. To raczej ich ojciec i jego katolicyzm zdominowały wychowanie sióstr. Myślę, że już rodzina Spettów była luźno związana z religią, w domu nie było żywej tradycji żydowskiej przyniesionej przez babcię i przekazanej dziewczynkom²⁷⁹.

Potwierdza się przypuszczenie, że już matka Kierskiej nie przekazywała swoim córkom żydowskiej tradycji decydując się na wychowanie ich w duchu chrześcijańskim. Jednak,

²⁷⁷ Adres podany w karcie indywidualnej dla słuchaczy Szkół Wyższych w roku 1944/45 w: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

²⁷⁸ Wywiad z J. Rucińskim z dnia 8.08.2016 r. w: Archiwum Autorki.

²⁷⁹ Tamże.

jak próbowaliśmy pokazać, Kierska była świadoma swych korzeni i „przemyciała” je czasem w swoich pracach.

Pierwsze jej obrazy to wspomniane już wcześniej pojedyncze martwe natury, ale pierwszym cyklem są „Zabawy dziecięce” inspirowane jej własnym dzieciństwem. W skład cyklu wchodzi najpewniej prace takie jak: *W kukurydzy* z 1955 roku, *Skakanka* z 1956 roku, *Na strychu* 1956 r., *Pod żaglami* 1956 r., *Huśtawka* 1957 r., *Na kładce* 1958 r., *Ognisko I* 1958 r., *Ognisko II* 1958 r., *Wiosna* 1958 r., *Gimnastyka* 1959 r., *Ciuciubabka* 1959 r. Piszę najpewniej, bo część z nich jest obecnie znana i znajduje się w różnych kolekcjach, a część nie została niestety zlokalizowana. Trudno więc orzec, że wszystkie te prace były malowane w jednej manierze i należały do tego samego cyklu, ale pozwalają to stwierdzić w pewnej mierze lata powstania prac. Wszystkie te tytuły pojawiły się także na jej indywidualnej wystawie w Rzeszowie w 1963 roku²⁸⁰.

Najwcześniejszym obrazem cyklu jest namalowany w 1955 roku *W kukurydzy*. Niestety nie wiemy, gdzie się obecnie znajduje. Rysunek – najprawdopodobniej przygotowawczy do tego obrazu reprodukowany jest w niewielkiej broszurce-katalogu z wystawy organizowanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Krakowie w 1958 roku. Na tej pierwszej, indywidualnej wystawie artystki zostały pokazane prace najprawdopodobniej z lat 1946-1957, wśród nich właśnie *W kukurydzy*²⁸¹. Reprodukacja jest czarno-biała i przedstawia pole wysokiej kukurydzy, a w nim dwie przytulone dziewczynki, chowające się przed trzecią, której głowa wystaje pośród wysokich kolb po lewej stronie. Nie sposób jest tu nie odnieść się do prywatnego życia Kierskiej. Trzy dziewczynki to trzy siostry – Anna, Krystyna i sama malarka. Dwie starsze siostry płatają figla najmłodszej chowając się wśród kolb, by ta musiała je znaleźć. Ukrywające się ubrane są w codzienne, lekkie sukienki i mają bose stopy. Siedzą bez ruchu, niemal nie oddychając, żeby utrudnić najmłodszej ich znalezienie. Dziewczynka, która szuka sióstr zdaje się być coraz bardziej przerażona, że nie może ich odnaleźć. Nasłuchuje jakiegokolwiek dźwięku, który pomógłby jej zlokalizować siostry. Ta niewinna zabawa pokazuje nam pewien moment w życiu artystki, sielskość okolicy, w której spędzała czas jako mała dziewczynka, bez troskę jaka wiąże się z dzieciństwem, bezpieczeństwo, czas figli i psot. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku dzieci wymyślały proste zabawy, aby wypełnić sobie wolny

²⁸⁰ Katalog wystawy w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.

²⁸¹ Tamże.

czas. Ewa Kierska miała zawsze obok siebie dwie towarzyszki tych zabaw. W trójkę dziewczynki mogły przenieść się w dowolne miejsce w świecie swojej wyobraźni, stworzyć zupełnie nowe światy, gdzie każda z nich mogła zostać kimkolwiek zamarzy i znaleźć się gdziekolwiek zechce. Wysokie kolby kukurydziane mogły stać się magicznym labiryntem otaczającym piękny zamek, z którego musiały wydostać się siostry gonione przez złego potwora. Jest to jednak labirynt malowany przez dorosłą już kobietę, która może poprzez jego symbolikę wskazywać na szersze konteksty. Motyw labiryntu funkcjonuje w kulturze XX wieku bardzo często jako metafora rzeczywistości. Powojenny świat jawi się jako dziwny, niejasny, nieprzejrzysty. Człowiek stoi przed ciągłym wyborem właściwej drogi, może się na niej zagubić, kręcić w kółko. Kierska przeżyła okupację, wojnę, jak każdy musiała na nowo nauczyć się rzeczywistość oswajać. O ile w dzieciństwie chowanie się w kukurydzy miało zabarwienie dziecięcej, niewinnej zabawy, o tyle w dorosłym życiu może wskazywać na strach przed nieuporządkowanym światem,

to określenie ludzkiej kondycji. Metafora stosunku człowieka do świata i innych ludzi, ale także - do siebie, do swojego życia wewnętrznego. Metafora rozmaicie kształtowana, jednakże niemal bez wyjątku mówiąca o istnieniu przestrzeni obcej i wrogiej, nie dającej się oswoić i psychicznie zagospodarować, przestrzeni, która nieustannie osacza i wciąż grozi najgorszym²⁸².

Z drugiej zaś strony labirynt jest też miejscem ucieleśniającym wielość możliwości, dróg, na które można wejść zanim odnajdzie się wyjście. Ma zatem dwojakie znaczenie – pejoratywne, ale i pozytywne. Topos labiryntu może być także traktowany jako „mit inicjacyjny. Doświadczenie wprowadzające rodzić może przerażenie, jest to jednak <<przerażenie światem już opanowane>>”²⁸³. Labirynt nie jest jednak wyłącznie kategorią przestrzenną. Odnosi się także do czasu. Wiąże się to z nakładaniem się na siebie wielu warstw czasowych, czas jak gdyby się wymyka, zanika granica pomiędzy tym subiektywnym a obiektywnym. Podobnie jest na obrazie Kierskiej. Malując tę pracę artystka przebywa w czasie, jaki w danym momencie przeżywa, a nie w tym, w którym praca faktycznie jest tworzona. Artystka sięgając po wydarzenie ze swojego dzieciństwa wydaje się jednak wiązać z labiryntem pozytywne emocje. U niej jest to labirynt dający

²⁸² M. Głowiński, *Labirynt – Przestrzeń obcości w: Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 133.

²⁸³ Tamże, s. 138.

wiele możliwości. Przede wszystkim możliwość spotkania. W końcu dziewczynki siedzą i czekają na to, aż zostaną znalezione, nie uciekają, nie idą. Oczekują.

W 1956 roku powstają trzy obrazy z tego cyklu: *Na strychu*, *Pod żaglami* oraz *Skakanka*. Pierwszy z nich przedstawia po raz kolejny trzy siostry, które przyszły na strych, by znaleźć dla siebie przedmioty do zabawy. W centrum stoi wielka, zielona skrzynia, z której dzieci zdążyły już wyjąć leżące na ziemi ubrania i wstążki. Najmłodsza zakłada właśnie na swoje ramiona skrzydła. Wydaje się, że siedząca, odwrócona tyłem dziewczynka to sama Ewa Kierska, która wtóruje w zabawie siostrą, instruując najmłodszą, jak powinna założyć rekwizyt albo opowiada o swoim pomysle na zabawę. Oczy siostr są na nią zwrócone, a usta najmłodszej otwarte - być może ze zdumienia z usłyszanych słów. Dziewczęta bawią się na strychu, najpewniej w swoim domu rodzinnym, który po latach malarka odtwarza z zakamarków własnej wyobraźni, a ten jest figurą bardzo szczególną. Gaston Bachelard w *Wyobraźni poetyckiej* poświęcił domowi cały rozdział. Jednak jest to bardzo szczególny dom, dla którego warstwa rodzinna jest fundamentem, ale wznosi się on o wiele wyżej. Jest domem marzeń, domem onirycznym, domem snów, a ten to

wątek głębszy niż dom rodzinny i głębszym odpowiada potrzebom. Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada nieświadomym inspiracjom głębszym, intymniejszym, że jest czymś więcej niż miejscem, gdzie zazналиśmy opieki, czymś więcej niż to, czym jest ciepłe gniazdo czy osłona nad płomieniem. Dom wspomnień, dom rodzinny wznosi się nad podziemną kryptą domu onirycznego. W krypcie znajdują się korzenie, punkt zaczepienia, bezdeń, otchłań snów²⁸⁴.

Oś domu onirycznego wyznaczają zaś piwnica i strych. A strych, jak pisze francuski filozof jest miejscem bardzo szczególnym.

Na strychu spędza się długie godziny samotności, godziny tak różne, począwszy od dąsów, aż po głęboką zadumę. To na strychu można oddawać się dąsaniu absolutnemu, dąsaniu bez świadków. Dziecko schowane na strychu cieszy się niepokojem matki: Gdzież się podział ten obraźliwy? Na strychu można także bez końca czytać, z dala od osób, które odbierają nam książki, bośmy już za dużo czytali. Na strychu – przebieranki w stroje dziadków, szale i wstążki. Cóż to za muzeum marzeń – rupieciarnia na strychu! Tam różne starocie raz na zawsze zdobywają sobie miejsce w sercu dziecka. Dzięki marzeniom wstaje

²⁸⁴ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny* w: *Wyobraźnia poetycka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 303.

z martwych przeszłość rodziny, młodość dziadków i pradziadków. [...] A poza tym strych to dziedzina życia zasuszonego, życia, które trwa dzięki temu, że zasycha²⁸⁵.

Prawdziwy dom oniryczny nie istnieje bez strychu, dzięki któremu pnie się w górę i piwnicy, która daje mu korzenie i podstawę. Dom oniryczny chroni nas przed nocą, mrokiem, przed światem zewnętrznym, strachem i zagubieniem, dodaje nam otuchy. Dom rodzinny to archetyp matki i powrót do niego to zawsze powrót do otwartych ramion kochającej matki²⁸⁶. Taki dom zdaje się odtwarzać Kierska na swoich obrazach. Jej wyobraźnia, jej sny pozostały właśnie w takim domu, to on ją ukształtował i to jego poszukuje w cyklu „Zabaw dziecięcych”. Na strychu wraz z siostrami artystka ożywiała przeszłość przebierając się w najróżniejsze stroje i odgrywając sceny niczym w teatrze, wyciągała z niebytu zdarzenia minione nadając im nowe znaczenia, nowe życia. Strych stawał się dla dziewczynek swego rodzaju samotnią, przestrzenią tylko dla nich trzech, z dala od świata dorosłych. Kierska utrwaliła na tym obrazie życie, które zastygło już na zawsze, intymność - swoją własną - która nigdy nie stanie się publiczna.

Kolejną pracą z cyklu „Zabaw dziecięcych” jest obraz *Pod żaglami*, do którego znamy również poprzedzający go rysunek. Płótno przedstawia siedzącego pomiędzy rozwieszonymi prześcieradłami chłopca. Podpiera on lewą dłonią głowę i zdaje się pozostawać w zamyśleniu. Przygląda się czerwonej łupinie, która przemienia się w wielki żaglowiec wypływający na głębokie morze. Chłopiec w swojej wyobraźni przeżywa na wodzie niesamowite przygody. Może jest kapitanem statku i musi pokonać nadciągający sztorm, a może ich statek natrafił na piratów i tylko on może uratować swoją załogę od zguby. W tle obrazu znajduje się dom, w prawym górnym rogu stoi kobieta, która zapewne chwilę wcześniej rozwiesiła pranie, przez drogę przebiega pies. Sielski krajobraz letniego dnia. Jednak dla chłopca to kolejny dzień niesamowitych przygód, które przeżywa za sprawą swojej fantazji. Jest to kolejna praca Kierskiej koncentrująca się na możliwościach dziecięcej pomysłowości, by zwyczajny, pozornie nudny dzień zamienić w niezwykle, niezapomniane przeżycie. Sam tytuł pracy wskazuje nam, gdzie powinniśmy szukać. Dla artystki dzieciństwo to archetyp prostego szczęścia, to otwarcie oczu na świat, pierwsze doświadczenia, które stanowią o człowieku i jego późniejszym odczuwaniu świata. Dzieciństwo tkwi w nas całe nasze życie, jest w nas żywe i niezmiennie i przejawia się w pracach malarskich Kierskiej w sposób całkowity i pełny.

²⁸⁵ Tamże, s. 312-313.

²⁸⁶ Tamże, s. 317-329.

Ożywia marzenia, wyobraźnię i pozwala osiągnąć prawdziwą wolność, wszak człowiek całe życie marzy w ten sam sposób, a ta umiejętność ukształtowała się w nim właśnie w dzieciństwie. Jak pisze przywoływany już Gaston Bachelard:

Marząc o dzieciństwie, powracamy do schroniska marzeń, do marzeń, które otwały nam świat. Marzenie to czyni każdego z nas pierwszym mieszkańcem świata samotności. A tym lepiej mieszkamy w świecie, im bardziej mieszkamy w nim tak, jak samotne dziecko mieszka w obrazach. W marzeniu dziecka obraz dominuje nad wszystkim. [...] Dziecko widzi wszystko jako wielkie i piękne. Marzenia ku dzieciństwu przywracają nas pięknu pierwszych obrazów²⁸⁷.

Wyobrażając sobie przeszłość artystka ożywia ją, ale jednocześnie uzupełnia, przeobraża, stwarza niejako na nowo. Dorosły zamieszkuje w miejscu wspomnień, w wieczny lecie, bo dzieci pamiętają najlepiej pory roku, które wiążą się z ich obowiązkami, ale i czasem wolnym, wakacjami, słońcem, przygodą. Zapamiętujemy chwile, te bardzo szczególne, często nie związane z niczym konkretnym, tylko z samym zapachem, obrazem, słowem czy emocją, utrwalamy je w naszej pamięci nieruchome niczym klatki zdjęcia. To w nich tkwi głębia i sens przeszłości, ale i teraźniejszego bytu. Dzieciństwo to obraz pewnej spójności ze światem, otwarciem na niego, entuzjazm oczekiwania na nowe, na to, co dopiero ma nadejść, ale i radość z każdej małej chwili. W tym marzeniu dziecięcym człowiek jest w zgodzie z samym sobą, a wszechświat staje się na pozór małym, błahym szczegółem, ale tak naprawdę szczegółem ogromnym. Artysta, malarz jest przede wszystkim marzycielem obrazów – przekształca je niczym żywe przedmioty, nadaje nowe znaczenia, nowe życia. Kiedy Kierska maluje marzeniami pokazuje swoją najprawdziwszą naturę artystki. I to właśnie widzimy w cyklu „Zabaw dziecięcych”.

Ostatni obraz z tego roku to *Skakanka* przedstawiająca pięć dziewczynek bawiących się dwoma skakankami. Wydaje się, że w niebieskim płaszczyku artystka ukazała nam siebie samą. Andrzej Osęka o cyklu „Zabaw dziecięcych” pisał w swojej recenzji tak:

Z prostotą, podobną do tej, jaką odznacza się malarstwo prymitywów, podjęła artystka cykl tematyczny: zabawy dzieci, podjęła tę szczególną próbę dotarcia do źródła, do prawdy, jaką jest powrót w świat dzieciństwa. [...] Małe postacie poruszają się na tle krajobrazu, odtwarzając sytuacje zapamiętane, istniejące we wspomnieniu. Jest w tych obrazach chęć

²⁸⁷ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 118.

zatrzymania czasu, powtórzenia tego, co raz już było przeżyte, chęć zaklęcia rzeczywistości poprzez związanie jej ze sferą doznań najbardziej osobistych²⁸⁸.

W 1957 roku powstaje obraz *Huśtawka*. Dwie dziewczynki zbudowały prowizoryczną huśtawkę z długiej deski i beczki bez denek lub studziennego kręgu. Po raz kolejny siła wyobraźni i dziecięcej wiary sprawiła, że zwyczajne rzeczy zyskały nowe życie. Te dwa przedmioty niczym przedmioty u surrealistów, czy „przedmioty znalezione” u Jerzego Kujawskiego zdają się pełnić rolę pojemników pamięci. Na tym obrazie to właśnie w nich artystka zamknęła wspomnienia, to one są mechanizmem, który może ją uruchomić. Utrata pamięci to utrata tożsamości. Kierska chce pamiętać i to pamiętać te najpiękniejsze chwile: dziecięce zabawy i marzenia, fantazje o tym, kim się stanie jak dorośnie, pierwsze przyjaźnie i miłości, pierwsze niepowodzenia i sukcesy, pierwsze kroki w dorosłość. Ta pamięć pozwoli jej wciąż wierzyć i mieć nadzieję już jako dorosła osoba. Te dziecięce marzenia sprawiają, że przetrwa mimo najstraszniejszych wydarzeń, jakich doświadczy. Trwałość wspomnienia zapewniły Kierskiej dwa codzienne, trywialne przedmioty – beczka i deska. Dwie pełne witalności i energii dziewczynki dadzą tym przedmiotom drugie życie. Pamięć artystki przypomina album z poukładanymi w nim zdjęciami, ale nie w sposób chronologiczny, wręcz przeciwnie – nie czas jest tu istotny, ale obrazy, dźwięki, zapachy. Za pomocą tych przedmiotów, które są nośnikami pamięci Kierska opowiada nam siebie. Miejsce przechowywania prac z roku 1958 – *Wiosna* i *Na kładce* niestety nie jest znane, ale zapewne obrazy te przedstawiały w bardzo podobny sposób dziecięce wspomnienia artystki. Co do *Wiosny* można się o tym przekonać dzięki jedynej reprodukcji tej pracy autorstwa Tadeusza Rolke zamieszczonej w jednym z numerów czasopisma *Polska* z lat sześćdziesiątych. Praca przedstawia pięcioro bawiących się w lesie dzieci, nad których głowami wlatuje naga postać kobieca uosabiająca tę właśnie porę roku. *Wiosna* ma dopiero nadejść – symbolizują to związane przez liście czy też bluszcz ręce i nogi kobiety. Jej postać można skojarzyć z Zefirem z *Wiosny* Sandro Botticelliego, ale przywodzi ona także na myśl renesansowe kobiety malowane przez Włocha - zwłaszcza *Wenus* z jego najslynniejszego obrazu.

W 1959 roku Kierska namalowała *Ciuciubabkę*. Na obrazie widzimy siedmioro dzieci. Sześcioro trzyma się za ręce tworząc koło, jedna dziewczynka znajduje się w

²⁸⁸ Katalog wystawy *Ewa Kierska. Rysunek-malarstwo. Wystawa Retrospektywna*, 24 lipca-19 sierpnia 95', Galeria Osobliwości w: Archiwum J. Waltoś.

środku okręgu i ma przewiązane opaską oczy, tak, by nie widziała swoich towarzyszy zabawy, którzy przed nią uciekają. Praca przedstawia znaną po dziś dzień zabawę. Jak śpiewał Czesław Niemen: „Hej, baw się razem z nami, hej, baw się w ciuciubabkę z nami. Hej, kto się z nami bawi, do ciuciubabki zapraszamy. A kiedy ciuciubabkę mamy już, nie wolno w miejscu stać. Kłopoty i zmartwienia na bok złóż, i śmiej się tak jak ja hej”²⁸⁹. Twarze bawiących się dzieci są uśmiechnięte, niektóre z nich robią śmieszne miny, przybierają zabawne pozy. Zabawa trwa w najlepsze. Przestrzeń jest w posiadaniu dzieci, ale także w posiadaniu artystki. Dawne wyobrażenie tej zabawy stworzyło ją jakby na nowo. Kontekstem pamiętania jest bowiem zawsze czas teraźniejszy. Kierska wraca pamięcią wstecz, bowiem przeszłość jest dla niej źródłem oparcia, tożsamości, przynależności. Jej wspomnienia nie muszą być wiernymi odbiciami rzeczywistości minionej, być może te prace stwarzają je na nowo. O zależności tożsamości i pamięci pisze bardzo trafnie Anthony Giddens.

Tożsamość jednostki nie jest rysem charakterystycznym jednostki ani nawet zespołem takich rysów. Jest to *«ja» pojmowane przez jednostkę w kategoriach biograficznych*. Tu także tożsamość zakłada ciągłość w czasie i przestrzeni, ale tożsamość jednostki jest refleksyjną interpretacją takiej ciągłości przez jednostkę. Zakłada to poznawczy element bycia „osobą”. Bycie „osobą” oznacza nie tylko, że jednostka jest refleksyjnym aktorem, ale także że dysponuje ona pojęciem osoby (zarówno w odniesieniu do siebie, jak i do innych). [...] Tożsamość jednostki zależy od jej zdolności do *podtrzymywania ciągłości określonej narracji*²⁹⁰.

Kierska wybrała bardzo konsekwentną narrację dotyczącą własnej osoby. A przecież możliwości takiej narracji jest bardzo wiele. Można żyć przeszłością, czerpać ze źródeł pamięci rodzinnej, pomijać trudne wydarzenia, które przyprawiały i wciąż przyprawiają nas o cierpienie. Jeśli jednostka nie przepracuje w żaden sposób swojej przeszłości to pozostanie w niej na zawsze. Przeszłość zacznie żyć w teraźniejszości. Można także zacząć traktować przeszłość innych, naszych bliskich, jako naszą własną (chęć posiadania przez Kierską listu opisującego losy rodzinne zdaje się w pewien sposób do tego nawiązywać). Te bliskie nam osoby stają się naszą pamięcią. Mówimy – ja tego nie pamiętam, ale tak opowiadała mi mama/tata etc. Nie sposób dociec co jest naszym wspomnieniem, a co przejęliśmy od rodziny. W procesie przywoływania wspomnień

²⁸⁹ Cz. Niemen, tekst piosenki *Zabawa w ciuciubabkę*.

²⁹⁰ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2005, s. 75–77.

ważne miejsce zajmuje jednak także zapominanie. Wspomnienia, których się nie pielęgnuje zanikają albo są trudne do przywołania. Do takich wspomnień z pewnością należą u Kierskiej wojenne przeżycia, których nigdy nie pokazuje wprost, zawsze ukrywa je za symboliką przedmiotów. Takie zapominanie, przekształcanie, pomijanie nie zawsze jest negatywne. Często zapominając o pewnych rzeczach wydobywamy z pamięci fakty o wiele istotniejsze i pozwalamy im zaistnieć. Nie można pamiętać wszystkiego. Narracja artystki jest konsekwentna i rozpoczyna się od apoteozy pamięci czy pamiętania, wspominania w tych wczesnych pracach w cyklu „Zabaw dziecięcych” aż po zapominanie, zakrywanie, zasłanianie w martwych naturach z lat najpóźniejszych.

Pewnym rodzajem aneksu do cyklu jest obraz *Wycieczka* z 1960 roku, choć przedstawia już nie dziecięcą zabawę, ale ludzi młodych, którzy wybrali się wspólnie na wycieczkę za miasto, najprawdopodobniej na Skalki Twardowskiego lub Skałę Kmity. Jest to jedna z wypraw małżeństwa Hoffmannów z uczniami profesora. Po lewej stronie widzimy z pewnością Adama Hoffmanna i opartą o jego plecy Ewę Kierską zwróconą tyłem do widza. W centrum znajduje się posągowo piękny Jacek Waltoś, a w głębi, „wiszący” na drzewie Maciej Bieniasz. Po lewej stronie na skale siedzi Stanisław Rodziński, a w wianku, w czerwonej sukience tuż nad nim Hanna Dąbek, zaprzyjaźniona z Ewą Kierską. Nad nimi również w wianku na głowie i niebieskiej bluzce Bogumił Buczyński – uczeń Adama Hoffmanna z liceum w Katowicach. Po naszej prawej stronie na kocu w żółtej bluzce siedzi Stanisława Kowalska (pierwsza żona Zbyluta Grzywacza) wraz z Grzywaczem, a nad nimi pijący najpewniej oranżadę Jerzy Zadęcki. Powyżej na kocu leży Ryszard Świętek, a obok niego Andrzej Nowak – graficy, nad nimi Halina Rutkowska²⁹¹. Wspólnie spędzony czas poza ściśle przyjętymi ramami czasowymi i przestrzennymi pozwalał młodym ludziom na kształcenie nie tylko konkretnych umiejętności artystycznych, jakich uczył ich Adam Hoffmann, ale także poszerzanie swoich horyzontów podczas swobodnej rozmowy w przyjacielskim gronie. Kierska uwieczniała te beztroskie chwile, swoistą idyllę na łonie przyrody, niczym w zaczarowanym ogrodzie. Białe skały, niebieskie drzewa, zieleń trawy i nasycone kolory, jakimi obdarzyła postaci sprawiają, że odbieramy tę scenę jakby była pewnej nocy wysniona. Niektórzy mają na głowach wianki, jedna z postaci coś pije – małe, prywatne bachanalia. Ta sielskość zapoczątkowana w obrazie *W kukurydzy* wyczuwalna jest

²⁹¹ Postaci zostały zidentyfikowane we współpracy z J. Waltosiem.

również w tym płótnie, które kończy tę stylistykę u Kierskiej. Lata sześćdziesiąte będą zdominowane już przecież przez obrazy mitologiczne.

Podsumowując cykl „Zabaw dziecięcych” należy podkreślić ich wspólny język formalny, który w pierwszej chwili natychmiast każe przywołać słynne „Gimnastyczki” Jerzego Nowosielskiego. Jednak u Kierskiej bardzo różna od Nowosielskiego jest tonacja barwna, również źródło jest zupełnie inne. Postaci dziewcząt i kilku chłopców na tych obrazach zdają się być zastygłe w ruchu. Wyraźnie uproszczone kształty obwiedzione są mocnym konturem. I choć w pewien sposób nawiązuje to do wspomnianego malarza, to artystka odwołuje się tu raczej do Giotto, który właśnie w tym okresie jej twórczości był postacią dla niej centralną²⁹². Według pięknej, ale zapewne sprawnie wymyślonej legendy przywoływanej przez Giorgio Vasariego w jego *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giotto był synem wieśniaków i w dzieciństwie zajmował się wypasaniem owiec. Kiedy się nudził rysował kredą na kamieniach. Łut szczęścia sprawił, że podczas tego artystycznego zajęcia przez łąkę przejeżdżał malarz Cimabue i natychmiast dostrzegł w rysunkach Giotto zapowiedź ogromnego talentu. Okazało się, że wkrótce uczeń przerósł mistrza. Pewnego razu, dla żartu Giotto namalował na jednym z obrazów nauczyciela muchę, która była tak realistyczna, że mistrz próbował ją odganiać²⁹³. Takie mity wykreowały wizerunek malarza. Jednak bez wątplenia zasługiwał on na uwagę, bowiem dokonał w malarstwie wielu innowacji: wprowadzał nowe zasady kompozycji, eksperymentował z perspektywą, starał się w obrazy tchnąć nie tylko realizm postaci, ale i realizm miejsca. Oczywiście widać w malowidłach Giotto pewną nieporadność np. budynki są zbyt małe w stosunku do ludzi, kolory często zbyt żywe, postaci uproszczone, ale wszystko to nadaje tym pracom rys indywidualności i subtelności piękna. Z tych właśnie cech prac włoskiego malarza korzystała Ewa Kierska przy malowaniu swoich „Zabaw dziecięcych”.

Innym obrazem, którego nie sposób nie wspomnieć, gdy mówimy o „Zabawach dziecięcych” Kierskiej jest płótno Pietera Brueghla o tym samym tytule. Tematyka ta w czasach artysty była raczej pomijana, dzieciństwo nie było problemem malarskim, który warto było podejmować. Dziecko było traktowane raczej jak mały dorosły, co zresztą uwidacznia się na płótnie malarza, na którym wszystkie postacie noszą szaty dorosłych.

²⁹² Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki

²⁹³ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PWN, Warszawa 1980, s. 45-63.

Dziewczynki suknie, fartuchy i czepki jak ich matki, chłopcy zaś spodnie i płaszcze ojców. Wnikliwi badacze wyliczyli, że na obrazie przedstawiono dwieście pięćdziesięcioro dzieci, które bawią się w aż dziewięćdziesiąt dwie różne gry i zabawy. Podobnie jak u Kierskiej dzieci nie mają tutaj prawdziwych zabawek, ale wykorzystują do swoich harców różne przedmioty, które zamieniają się w ich dłoniach w prawdziwe skarby: kawałki drewna, kości, beczki, słowem wszystko to, co znajdują na podwórzu przed domem. W co bawią się dzieci? W jeźdźców, toczenie obręczy, jazdę na beczce, zabawy na trzepaku, kręgle, chodzenie na szczudłach, grają w kości, skaczą przez kozła czy udają się na wesele. Jak widać zabawy te nie zmieniły się przez lata, co najwyżej ewoluowały. W końcu dziewczynki i chłopcy z obrazów Kierskiej podejmują te same harce. Prostota postaci, ich „zastygnięcie” w raz przybranej pozie bez wątpienia także wpłynęły na cykl samej artystki. Uproszczenia, twarze pozbawione wyrazu, tak do siebie podobne, brak upiększania czy idealizowania postaci jest tym, co łączy niderlandzkiego malarza z tym akurat cyklem prac Kierskiej. Zresztą cykl ten jest bardzo spójny i pokazuje odrębność i wagę tych pierwszych dziecięcych doświadczeń. Obszar dziecka to pewna szczególna przestrzeń odgradzona od świata dorosłych, bezpieczne miejsce. W tych pracach artystki pojawia się też w sposób szczególny motyw spotkania Kierskiej – dorosłej kobiety z własnym dzieciństwem. I jest to spotkanie bardzo owocne, bo kolejne obrazy malowane przez artystkę, mimo że inne w swojej formie, to z pewnością będą już coraz dojrzsze.

4.2. Na obraz i podobieństwo.

Autobiografia to najpopularniejszy sposób mówienia o sobie. To budowanie własnego wizerunku dla innych, czasem nawet legendy. Autobiografii nie piszemy przecież dla siebie. Piszemy ją zawsze dla innych – tych nam współczesnych, tych, którzy dopiero nadejdą. „Autobiografii nie pisze się ani dla siebie, jak dziennik, ani dla kogoś bliskiego, jak list. Pisz się ją dla potomnych, jak pamiętnik. Ale pisze się ją o sobie – nie jak pamiętnik. Do tego potrzebne jest przekonanie o publicznej ważności tego, co jednostkowe, osobiste, prywatne”²⁹⁴. Tu sprawa wydaje się więc całkiem jasna, komplikuje się w przypadku, gdy swój własny portret pozostawia dla nas artysta-malarz. Bo o autoportrecie powiedziano jak dotąd bardzo niewiele. Ale zacznijmy od tego, co najważniejsze. Każdy portret i autoportret koncentruje się przede wszystkim na twarzy.

²⁹⁴ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 8.

To ona jest centrum obrazu. Czym zaś jest twarz? Opisywana bywa bardzo różnie – jako pewna forma, zewnętrzna cecha charakterystyczna człowieka, indywidualność ludzka, metafora czegoś głębszego, czasem maska. Zwykle przypisuje jej się dwie skrajne funkcje: odsłaniania lub zasłaniania. Już w języku greckim istnieje ta ambiwalencja. Słowa twarz, czyli *prosôpon* używało się również do określenia roli teatralnej czy społecznej jaką dana osoba pełni, a także maski na scenę. Ekspresja twarzy jawi nam się jako wyraz pewnej indywidualności człowieka, wierzymy, że w twarzy, szczególnie w oczach widzimy coś prawdziwego, głębszego, tajemniczego. Kiedy oglądamy zdjęcia to właśnie czyjaś twarz pozwala nam określić kim ten ktoś jest, rozpoznać go, zapamiętać. W tradycji humanistycznej twarz zwykle wiązano z ideą jedności, spójności, całości. Myślał tak na przykład niemiecki filozof Georg Simmel pisząc, że:

organizm ze ścisłymi odniesieniami własnych części do samych siebie oraz ich wplataniem się w jedność procesu życiowego jest najbliższym stopniem wiodącym ku duchowi. W ciele ludzkim twarz ma najwyższą miarę tej wewnętrznej jedności²⁹⁵.

Twarz jest więc pewnym rodzajem wyróżnika w ciele świadczącym o tożsamości danej osoby, jest otwarciem na pewien dialog, to na niej malują się wszelkie emocje, które pozwalają nam na komunikację. Twarz jest także wyróżnikiem dla człowieka. Żadne inne stworzenie nie zostało obdarzone twarzą. Zwierzęta mają mordy, pyski, ryje, paszcze, dzioby i tak dalej. Twarz jest własnością czysto ludzką. Kiedy jednak mówimy o twarzy istotnym wydaje się rozróżnienie twarzy statycznej od tej ekspresyjnej. W starożytności mieliśmy do czynienia ze statycznością greckich masek i bardzo często nieruchomością twarzy posągów, dopiero z czasem tendencja ta zanika na poczet twarzy ekspresyjnej, pełnej dawniej skrywanych emocji. A dzieje się tak za sprawą rozwoju fizjonomiki. I choć dzisiaj wydaje nam się ona wyjątkowo nieudanym pomysłem rodzącym najczęściej dyskryminację, a nawet najróżniejsze formy przemocy, to była ona obecna w myśleniu, dyskursach i reprezentacjach kulturowych przez wieki. Pewne podobieństwo oparte na kategoryzacji i typach przejawiał w historii sztuki portret. Do takich typów należały: portrety pięknych kobiet, duchownych, królów czy uczonych. Te postaci malowano zawsze z określonymi atrybutami, w pewnej ściśle przyjętej konwencji. Te zewnętrzne znaki miały odnosić się do wnętrza portretowanych, zaświadczać niejako o ich charakterze, tożsamości. Kres tego typu portretu zdaje się przynosić wiek XIX –

²⁹⁵ G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 131.

malarstwo awangardowe, gdzie relacja wewnętrzne/zewnętrzne zostaje zachwiana oraz fotografia. Portret przestaje być nobilitacją, wyrazem indywidualności, staje się masowo, powszechnie dostępny dzięki aparatowi fotograficznemu²⁹⁶. Wiek XX będzie zaś czasem już nie portretu, ale czegoś, co możemy nazwać antyportretem. Będzie się to wiązało najczęściej z rozbiciem, niepewnością czy utratą tożsamości. Najogólniej mówiąc to kryzys reprezentacji. Mamy do czynienia z najróżniejszymi formami zniekształcania twarzy, zasłaniania jej różnorodnymi przedmiotami lub całkowitym jej usuwaniem. Twarz zawsze miała również moc pewnego rodzaju symbolu ogólniejszego, rozpoznawanego przez zbiorowość, ogół. Teraz ten symbol jest zniekształcany, pozbawiony swego oddziaływania.

Antyportret wykorzystuje, zakorzenione w wizualnej tradycji, rozumienie twarzy jako synonimu tożsamości i subwersyjnie je rozrywa. Podobnie jak inne składowe portretu. Antyportret nie jest portretem indywidualnym, staje się bezimienny, często nie odnosi się do nikogo o realnym istnieniu, nie stanowi już opisu społecznego statusu ani nie próbuje oddać wewnętrznych jakości osoby poprzez jej zewnętrzny wygląd, wydaje się swoistym portretem zbiorowym. Liczba pojedyncza występuje tu w funkcji ogólności. Jedna twarz obrazuje ludzką kondycję²⁹⁷.

Tak więc podczas gdy portret próbuje poprzez swoją zewnętrzność odkryć tajemnicę wewnętrzną, antyportret nie tylko przestaje się tym interesować, ale niejako niweluje tę opozycję.

Innym rodzajem twarzy, jaki warto tu zaznaczyć jest twarz performatywna, która rodzi się w spotkaniu z innym, ze społeczeństwem. To twarz, która ciągle „się wydarza”. W łacinie słowo twarz – *facies* – oznacza wygląd, formę, oblicze i pochodzi najpewniej od czasownika *facere*, czyli robić. Również w innych językach jak na przykład w angielskim *face* to twarz a *to face* oznacza stawiać czemuś czoło, czyli ruch, działanie się. Tożsamość nie jest dana z góry, ale kształtuje się poprzez spotkanie twarzą w twarz z drugim człowiekiem, interakcję. Jak chce Erving Goffman:

<<ja>> jako odgrywana postać, nie jest czymś organicznym, umiejscowionym w określony sposób, czymś, czego przeznaczeniem są narodziny, dojrzałość i śmierć; jest efektem scenicznym, który rodzi przedstawioną sceną, sprawą zaś podstawową i najbardziej

²⁹⁶ A. Szykowska-Piotrowska, *po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk-Warszawa 2015, s. 68-69.

²⁹⁷ Tamże, s. 109.

charakterystyczną jest to, czy efekt ten będzie dla publiczności przekonujący, czy też poddany w wątpliwość²⁹⁸.

Takie odczytywanie twarzy może spowodować, że zaczniemy widzieć w niej swoistą maskę. Zwykle konotuje to pejoratywne odczucia względem człowieka, który takową przybiera. Twarz ma świadczyć o autentyczności człowieka, jego wnętrzu, maskę zaś przybieramy zwykle ze względu na kulturowe wymogi czy kontrolę zewnętrzną (otoczenie) i wewnętrzną (my sami). Mamy tu więc do czynienia z zasłanianiem. Gdy przybieramy maski twarz jawi się jako chłodna, zastygła, zamknięta. Idea maski pojawia się już u Cyserona, który w swoim dziele *De officiis* wyznacza ludziom na podstawie ich zachowania określone role. W XVI wieku Castiglione opiszemy role odgrywane przez dworzan, a Machiavelli przez władcę. Wtedy też popularne stają się pośmiertne portrety – odlewy twarzy, które mają odwzorowywać twarze żywych, ale w rzeczywistości są przecież bez „życia”. Alternatywą dla maski, według Hansa Beltinga, jest zaś portret.

Na swój sposób i on był maską, powstającą przez przeniesienie twarzy na pewien artefakt. Jej zadaniem było przedstawienie ról społecznych w naturalnej twarzy jakiejś osoby. Nie zachodziła przy tym żadna sprzeczność między prywatną intencją oddania naturalnej twarzy a kolektywnym dezyderatem ukazania twarzy jako roli, przez co nosiciel owej twarzy zaznaczał swoje miejsce w społeczeństwie. Sukces portretu polegał na tym, że dostarczał on zwierciadlanego obrazu społeczeństwa, choć prezentował je zawsze na przykładzie pojedynczej osoby²⁹⁹.

Tak więc portret ma za zadanie zmieścić się w ściśle określonych konwencjach, jakie narzuca malarzowi epoka, w której żyje, chyba, że chciałby uchodzić on za kogoś szalonego czy przesadnie ekstrawaganckiego i skazać się na pełnienie roli błazna dla tłumu. I choć portret stanowi przedstawienie pojedynczej postaci to jednak był odbiciem całego społeczeństwa. Przypomina on maskę, choć polega to raczej na tym, że zamienia twarz w obraz. Jest jedynie do niej podobny, nigdy nie jest nią samą. Inna rzecz, że maska w swojej pierwotnej roli istniała jako artefakt rytuału, a więc miała za zadanie coś uobecniać. Portret zaś niczego nie uobecnia dopóki portretowana osoba żyje. Dopiero po jej śmierci przeznaczenie tego gatunku malarskiego naprawdę się wypełnia³⁰⁰. Portret z czasem miał za zadanie stać się dokumentem pamięci. Często w tle portretowanego

²⁹⁸ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981, s. 323-324.

²⁹⁹ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 127.

³⁰⁰ Tamże, s. 136.

znajduje się wewnątrz jego domu czy krajobraz miejski mający zaświadczyć o realności jego życia. Rama obrazu zaś przypominać ma ramę okienną, przez którą model spogląda. Pozwala to na nawiązanie z nim kontaktu wzrokowego. Portret nie tylko przedstawia realny wygląd kogoś, ale pyta o to, jak ten ktoś chciał być przedstawiony. Jednak nie trzeba czekać na wyodrębnienie się osobnego gatunku jakim jest portret, by zobaczyć, że twarz czy wizerunek są ważnym fundamentem dla naszej kultury. O szczególnym znaczeniu twarzy czytamy w micie o Narcyzie, znajdujemy je w całunie turyńskim, ale także w opowieści przedstawionej w *Uczcie Platona*, gdzie człowiek przed rozgniewaniem bogów był istotą o dwóch twarzach – tworzył całość, ale później został za karę przepołowiony i już zawsze tęskni za ową jednością, którą niegdyś odczuwał. Zamiast dwóch twarzy patrzących w dwie strony pozostała człowiekowi jedna, tęsknie spoglądająca w dal, w poszukiwaniu czy oczekiwaniu na tę utraconą.

Twarz możemy rozumieć również jako ikonę, która jako jedyna „ofiarowuje otwartą twarz, ponieważ otwiera w sobie widzialne ku niewidzialnemu i proponuje, aby wychodzono poza to, co przedstawia – nie oglądając lecz oddając cześć”³⁰¹. Tak twarz zdaje się rozumieć Emmanuel Levinas. W jego filozofii twarz to ikona niewidzialnego, pod fasadą twarzy zmysłowej, widzialnej znajduje się twarz transcendentna odpowiadająca na pragnienie metafizyczne. Taka twarz objawia się nam w spotkaniu z Innym i mówi do nas np. „nie zabijaj mnie”. Jest ona naga w sensie bezbronności i zupełnego odsłonięcia. Wymaga naszej odpowiedzi, wzięcia za nią odpowiedzialności. Dla Levinasa twarz jest tym, co najbardziej boskie, jest „twarzą słyszalną”, sposobem „w jaki Inny ukazuje się przewyższając ideę Innego we mnie”³⁰² i:

ten sposób nie polega na tym, że Inny staje się tematem dla mojego spojrzenia, że rozpościera się jak zespół jakości tworzących pewien obraz. Twarz Innego w każdej chwili niszczy i przekracza plastyczny obraz, który we mnie zostaje jako idea na moją miarę i na miarę swojego *ideatum* – jako idea adekwatna. [...] Twarz się wyraża. Wbrew współczesnej ontologii przynosi pojęcie prawdy, która nie jest odsłonięciem czegoś bezosobowego i neutralnego, lecz ekspresją³⁰³.

³⁰¹ J.L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1996, s. 43.

³⁰² E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 41-42.

³⁰³ Tamże, s. 42-43.

Levinas konsekwentnie pisze też nie o patrzeniu na twarz Innego, ale o epifanii twarzy, w której ta nam się objawia.

Ciekawe, że do wieku XX portrety zdominowała raczej twarz męska. Płeć piękna owszem pojawia się na obrazach, ale przede wszystkim jako piękność do oglądania i projekcja męskich fantazji. Malarstwo ukazuje kobietę nie jako tę posiadającą swoją własną indywidualność i tożsamość, ale jako tę jej pozbawioną. Portret kobiety pełni więc w głównej mierze funkcję dekoracyjną. Jej twarz należy malować ze szczególnym uwzględnieniem bladego lica z delikatnym różem na policzkach. Kobiety mają przedstawiać powłokę, zewnętrżność, jakby były wnętrza pozbawione. Odwzorowanie złożoności charakteru modela na portrecie zarezerwowane jest dla mężczyzn. To właśnie w kobiecym portrecie widać najwyraźniej ideę twarzy-maski. Jednak jak długo kobiety będą się godzić na to, aby pokazywać je w ten sposób - pozbawione tożsamości? Wraz z nastaniem nowej epoki artystki zaczną stawiać opór takiemu odwzorowaniu i widzeniu i w sposób szczególny zajmą się wtedy autoportretem³⁰⁴. Pozwoli on na samodzielne ukształtowanie własnego wizerunku, powiedzenie o sobie pewnej prawdy. Tak tworzone wizerunki możemy znaleźć już w średniowieczu pod postacią konterfektów w rękopisach, ale to początek nowożytności pozostawi *gros* doskonałych autoportretów – Dürera czy Rembrandta. Jednak to wiek XIX będzie miał dla tego gatunku szczególne znaczenie. Romantyczna filozofia i literatura koncentrująca się na niepowtarzalności jednostki, geniuszu stworzy mnogość autoportretów, choć może nie tak wspaniałych jak te renesansowe³⁰⁵.

Autoportret malarski jest szczególnym rodzajem portretu. Autor może zaprezentować siebie tak jak chce – wiernie odwzorować swój wygląd, wyidealizować go, skorygować i tak dalej, ale zawsze będzie to wersja zaakceptowana przez niego samego, a już samo to wiele nam o malarzu mówi. Każdy taki wizerunek jest zapisem pewnego momentu i jeśli nie zostaje przemalowywany to istnieje w pewnym wiecznym teraz. Nie ma żadnego „później”. Autoportret jest równoznaczny z tu i teraz. I już sama etymologia słowa wskazuje na to, że jest własny, a więc przeciwstawia się jakiemuś cudzemu, innemu. I bardzo często można to na takim obrazie odnaleźć – model w sposób szczególny patrzy na widza, mamy do czynienia z czymś w rodzaju intensywności

³⁰⁴ A. Szykowska-Piotrowska, *po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk-Warszawa 2015, s. 190-195.

³⁰⁵ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Biblioteka Warszawskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej im. B. Prusa, Warszawa 2008, s. 7-8.

spojrzenia. Pomocą dla widza są też oczywiście atrybuty, z jakimi artyści bardzo często się przedstawiali. Od średniowiecza jest to zwykle paleta z farbami czy pędzle, czasem były to też ogólniejsze atrybuty związane z rangą czy sławą danej postaci – charakterystyczny strój czy nakrycie głowy np. liście wawrzynu. Bywa, że artyści wybierają skonwencjonalizowane ukazywanie siebie wciąż w tych samych pozach, na podobnym tle (np. Arnold Böcklin). Jednak kiedy twórca chce odpowiedzieć na jakieś ważne pytanie, gdy trapi go poznawczy niepokój unika konwencji i wystawia na światło dzienne wszystko to, co zwykle pragnie się ukryć – niedoskonałości, skazy, brzydotę³⁰⁶. W Średniowieczu autoportrety nie były tak oczywistą formą ekspresji – artyści często wprowadzali swoją postać na obraz w sposób bardzo subtelny np. podkładali swoje rysy twarzy pod cudzy wizerunek. W sposób bardziej czytelny robiono to, gdy malowano duży tłum i jedna postać jest inna od wszystkich – stoi na uboczu, patrzy wprost na widza, gdzieś poza obraz, odznacza się odstającym od pozostałych ubiorem czy postawą. Renesans jest już pełen autoportretów, choć w głównej mierze takich, które ukazują harmonijne i piękne ciało, doskonale twarze. Manierizm zaś pozwala sobie na chwyt iluzjonistyczne, które lekko zniekształcają rysy artysty, ale w sposób dystygowany i przemyślany (tu przykładem jest chyba najlepiej znane dzieło Parmigianina *Autoportret w wypukłym zwierciadle*). Innym przykładem jest Francisco Goya, który miał przemyślany sposób na pokazywanie swojej postaci na obrazach. Malując portrety zawsze potrafił znaleźć miejsce na swoją małą postać w tle obrazu. Jego niewielka podobizna znajduje się zarówno na portrecie premiera Floridablanca, jak i na *Portrecie rodziny infanta don Luisa*. W wieku XIX mamy do czynienia ze znacznym zainteresowaniem autoportretem, zwłaszcza Vincenta van Gogha, mającym zaświadczać o jego niestabilności emocjonalnej czy też chorobie psychicznej. Od tej pory obserwujemy popularność autoportretów ekspresjonistycznych, emocjonalnych pokazujących cierpienie, myśli o śmierci, melancholię modeli, podkreślających ich brzydotę (na przykład autoportrety Egona Schiele)³⁰⁷.

Miejsce szczególne w rozwoju tego gatunku zajmują jednak autoportrety kobiece. Jak wiadomo sytuacja kobiet na rynku sztuki w wiekach ubiegłych była bardzo zła, by nie powiedzieć fatalna. Rygory obyczajowe obowiązujące płęć piękną były zawsze o wiele bardziej surowe niż te, które dotyczyły mężczyzn. Rolą kobiety było zostać żoną i

³⁰⁶ Tamże, s. 12-13.

³⁰⁷ Tamże, s. 25-40.

matką, a ich umiejętności artystyczne miały się zamknąć na hafcie, prostym rysunku i odczytaniu nut, by móc zagrać kilka melodii na fortepianie. W lepszej sytuacji były tylko córki, których ojcami byli artyści. Ci wysyłali je często na nauki do obcych mistrzów, szkolili we własnym warsztacie, z czasem pozwalając pomagać przy dokończaniu własnych prac. Oddzielną sytuacją była praca mniszek przy iluminowaniu manuskryptów w klasztorach. I to właśnie w tej dziedzinie możemy znaleźć jeden z pierwszych kobiecych autoportretów autorstwa skrybentki Claricii. Jej wizerunek znajduje się wpisany w inicjał litery Q – półleżąca postać odbiega od przyjętych konwencji. Jej rysy są zindywidualizowane, jest też upozowana. Innym przykładem autoportretu z manuskryptów jest *Marcja malująca swój portret według lustra*. Są to jednak wyjątki. W XV wieku mamy do czynienia z mnogością autoportretów męskich, ale te kobiece pojawiają się dopiero sto lat później. I malowane są w określonej konwencji. Tak jak na portrecie kobietę należało przedstawić w szczególny, przyjęty powszechnie sposób, tak też cechy te znajdujemy na autoportrecie kobiety – otoczeniem artystki było zwykle wnętrze mieszkania, stonowane tło, malarka ukazywana była z profilu z lekkim uśmiechem, pozbawiona jakichkolwiek emocji. Najczęściej dama siedzi przed sztalugą z pędzlem i paletą w dłoniach i jakby usłyszawszy czyjeś nawoływanie przerywa pracę i zerka nieśmiało tam, skąd dochodzi głos. Taki autoportret miał świadczyć o przynależności społecznej, zamożności i skromności kobiety. W ten sposób ukazywały się na autoportretach: Sofonisba Anguissola, Catharina van Hemessen, Lawinia Fontana. Gdy męskie autoportrety podkreślały wyjątkowość i cechy indywidualne malarzy, kobiece je tuszowały, wpisując się w powszechny model odbioru płci pięknej. Jedną z niewielu, jeśli nie jedyną kobietą w tym czasie, która swoje autoportrety widziała zupełnie inaczej była Artemisia Gentileschi. Można to wytłumaczyć dramatycznym wydarzeniem, które spotkało ją w młodości – a mianowicie gwałtem, którego dopuścił się na niej przyjaciel jej ojca. Być może właśnie to wpłynęło na ukazywanie na swoich obrazach kobiet silnych – Zuzanny, Lukrecji, Kleopatry, Judyty. Na obrazie *Autoportret, czyli Malarstwo* artystka nie ma nic ze swoich koleżanek po fachu. Nie patrzy na widza, nie uśmiecha się, jest pełna emocji, energii, które w tym czasie przecież kobiecie nie przystoją. Kobięcy autoportret rozkwitł w epoce Oświecenia. Suknie podkreślają walory urody, na twarzach kobiet zaczyna pojawiać się kokieteryjny uśmiech. W tej epoce pojawiają się także autoportrety Polek. Malarstwem trudnią się raczej panie z domów o słynnych nazwiskach np. Waleria Tarnowska, Anna Charczewska (siostrzenica Ignacego Krasickiego), Beata Czacka, Julia Stecka. W latach dwudziestych XIX wieku powstała

także z inicjatywy Henryki Beyer pierwsza na ziemiach polskich szkoła malarska dla kobiet (istniała do 1833 roku). Jednak w XIX wieku mniej jest autoportretów kobiecych niż w wieku wcześniejszym i są uboższe w treści. Kobiecie przypada przecież w tym czasie rola matki-Polki wspierającej mężczyzn w walce o wolność. Ale pojawiają się już wtedy kobiece indywidualności, jak Anna Bilińska, która na swoim autoportrecie ukazuje własne atelier malarskie, a pęk pędzli nie pełni już tylko roli atrybutu, ale ma ukazać powoli zmieniającą się samoświadomość artystyczną kobiet. Najwybitniejsza polska portrecistka – Olga Boznańska widzi siebie bardzo ostro i wyraźnie i tak się nam pokazuje. Najczęściej uwydatnia swoją twarz i atrybuty malarskie, to co najważniejsze. W wieku XX autoportretów kobiecych jest znacznie więcej. Artystką, która z pewnością w nich przoduje jest meksykańska malarka – Frida Kahlo. Jej oblicze zawsze naznaczone jest bólem, cierpieniem, udręką, zaszczuciem. Twarz artystki wygląda jakby była na kolejne obrazy „przeklejana”³⁰⁸. Na gruncie polskim do kobiet, które często ukazują siebie na autoportretach z pewnością należy Tamara Łempicka. Znamy także autoportret Zofii Stryjeńskiej w niebieskiej narzucie przypominającej kimono z około 1935 roku. Z kręgu artystek tworzących w tym samym czasie co Ewa Kierska raczej nie mamy do czynienia z licznymi autoportretami. Maria Jarema czy Janina Kraupe zajmują się sztuką niefiguratywną, awangardową. Dlatego tym ciekawsze wydaje się zwrócenie Kierskiej w kierunku autoportretu.

Ewa Kierska zostawiła nam wiele swoich autoportretów z różnych lat życia. Najwcześniejszym znanym jest ten z 1955 roku – *Portret z czaszką*. Ubrana na czarno kobieta ustawiona na czarnym tle trzyma prawą dłoń na czaszce, lewą na nią wskazując. Jej blada twarz ukazana jest z ćwierćprofilu (profil perdu), jak miało to miejsce w autoportretach kobiecych w dawnych wiekach. Ma również lekko zaróżowione policzki, a jej zastygłe oblicze zdaje się niczego nie zdradzać. Nie sposób jednak nie potraktować żywego oblicza i czaszki pozbawionej życia jako pewną tezę i antytezę. Jak pisze Belting:

Bezmaskowość śmierci w czaszce w drastyczny sposób stawiała pod znakiem zapytania maskę życia wytwarzaną przez portret. Przez wyobrażenie czaszki zdejmowano w tym samym medium maskę przesłaniającą śmierć. W ten sposób trupia czaszka stawiała się paradoksalnym drugim portretem, który unieważniał roszczenia pierwszego jako środka reprezentacji, posługując się jej przeciwieństwem. Ponieważ namalowana twarz miała w

³⁰⁸ Tamże, s. 41-70.

sobie trwałość rzeczy, toteż opierała się nieuchronnemu odsłonięciu śmierci, namalowana czaszka jednak oznaczała przyznanie, że twarz nie jest czymś wiecznym³⁰⁹.

Taki podwójny portret zdaje się na tym obrazie pokazywać Kierska. Jest to niezwykle świadomy zabieg u tak jeszcze młodej, trzydziestodwuletniej (w chwili namalowania tego obrazu) malarki. Świadomość przemijania, tymczasowości wybrzmiewa tu najpełniej, a przecież w autoportrecie zwykle chodzi o uchwycenie i ukazanie świata swojego „ja”. Malując kogoś innego utrwala się zazwyczaj tylko jego jedną twarz. Przy autoportrecie wciąż się ją poprawia, porównuje, zestawia, tak jak czyni to artystka. Tyle tylko, że zestawia ją nie z różnymi wersjami siebie, ale z czymś najbardziej prawdziwym i nieuniknionym – ze śmiercią. Podobnie jest na *Martwej naturze z autoportretem* z 1962 roku. Twarz artystki odbija się w lustrze, które stoi we fragmencie roztrzaskanej rzeźby. Obok leży twarz zniszczonej figury i czaszka. Po raz kolejny Kierska pokazuje paralełę pomiędzy maską, twarzą i czaszką. Myśl o przemijalności przywołuje nie tylko czaszka, ale także spojrzenie w lustro. Podmiot współczesny patrząc w odbicie zwierciadlane widzi nietrwałość swego istnienia. Gry z lustrem są stałym elementem malarskim, a próbą jego rozbicia są obrazy ukazujące artystę malującego samego siebie (np. Johannes Gump). Wizerunek malowany według lustra tworzy się jednak poprzez wiedzę nabytą z różnych podobizn, odbić, cieni, a przecież w ten sposób nigdy nie widzimy siebie naprawdę, ale kogoś w rodzaju swojego sobowtóra.

Wierność lustrzanego obrazu jest przecież tylko odbiciem, iluzją, a przede wszystkim odwrotnością tego, co się w nim odbija. W lustrze restytuuje się rzeczywistość zakłócona jak negatyw graficznej płyty. Konsekwencje tej cechy lustrzanego odbicia znajdują się w świadomej manipulacji optycznej, deformującej i multiplikującej, prowadzącej do odsłaniania tego, co niewidoczne, a nawet konstruowania fantazji poprzez deformację i destrukcję³¹⁰.

Kierska nie zajmuje się destrukcją własnej twarzy widocznej w lustrzanym odbiciu, ale dzieje się tak z tą należącą do rzeźby. Ta zostaje roztrzaskana i widzimy jedynie jej fragment. Jednak tworząc widoczną paralełę pomiędzy twarzą własną, obliczem posagowym i czaszką w pewien sposób artystka rozbija także swoją twarz. Portret zatrzymuje nas w czasie. Unieruchamia także samą twarz modela. Paradoksalnie właśnie takie unieruchomienie i pozbawienie mimiki pozwala na ukazanie tej prawdziwej,

³⁰⁹ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 142.

³¹⁰ I. Jakimowicz, *O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XXXI, Warszawa 1987, s. 499-531.

nieudawanej twarzy. Jednak prowadzi to także do wrażenia maski. I spotykamy się z tym na autoportretach Kierskiej. Te dwa, które omówiliśmy pokazują pierwsze, ale bardzo świadome kroki malarki w kierunku badania własnej jaźni i próby ukazania prawdy siebie na autoportrecie, ale już tutaj wyczuwamy i widzimy, że twarz artystki jest nieruchoma, „zastygła”, pozbawiona emocji. Zamienia się w maskę.

Kolejny autoportret artystki powstaje już rok później, w 1963 roku i jest jednym z sześciu znajdujących się na obrazie *6 portretów własnych*, który oprócz dwóch autoportretów Kierskiej przedstawia jeszcze autoportrety: Adama Hoffmanna, Macieja Bieniasza, Jacka Waltosia i Zbyluta Grzywacza. Były one malowane przez artystów w 1963 roku, tylko Kierska domalowała swój drugi w 1971 roku. Na pierwszym, wcześniejszym jej twarz wydaje się być prawie identyczna jak na dwóch poprzednich obrazach, tyle, że namalowana frontalnie. Stąd wspomniane już wcześniej wrażenie maski, które mamy patrząc na postać malarki. O tym zjawisku powiedzieliśmy już całkiem sporo, ale nie zostało powiedziane najważniejsze, to mianowicie, że w ten sposób ukazywane oblicze cechuje bardzo szczególnie charakter człowieka - melancholika.

Melancholia jest zawsze, od razu, własną alegorią. Portrety poszczególnych melancholików wydają się ze swej zasady nieodmiennie alegoryczne, są Melancholią od początku do końca świata, bez względu na to, jak bardzo konkretnie przedstawiałyby poszczególnych ludzi [...] Twarz melancholika jest nieprzeniknioną, niezidentyfikowaną maską, gipsem, bryłą³¹¹.

Kierska patrzy na nas w sposób bardzo szczególny – nieokreślony, jakby bezprzedmiotowy. Widzimy bardzo wyraźnie podobieństwo obrazów jednej twarzy. I jest to cecha wyróżniająca autoportrety Kierskiej. O melancholii powiedzieliśmy już wiele przy okazji martwych natur, dlatego tu warto tylko zaakcentować, że ten temperament uwidacznia się także bardzo wyraźnie przy malowaniu przez artystkę swoich własnych podobizn. Z czasem malowana postać zamiast czarnych włosów zostaje obdarzona włosami przyprószonymi siwizną, ale sama twarz portretowanej się nie zmienia. Wciąż ma ten sam wyraz, nieustająco patrzy w ten sam sposób.

W 1964 roku Kierska maluje swój kolejny autoportret. Chyba najbardziej melancholijny i może najlepszy. Patrzymy w oczy artystki i doświadczamy czegoś niezwykłego. Poprzez spojrzenie malarki spotykamy się ze swoim własnym. To

³¹¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 26.

zamknięcie się w sobie, w pragnieniu ciszy, zwrócenie się twarzą do samej siebie wyraża nie tyle lęk przed światem czy przed sobą samym, ile staje się intymnym przeżyciem własnego jestestwa, własnej odrębności. Jest spojrzeniem do wnętrza, do głębi istoty. To jakby powrót do siebie samego. Powrót, który Kierska zapoczątkowała już w cyklu „Zabaw dziecięcych”, a którego konsekwentnie dokonuje również w autoportretach. W lustrze swego istnienia malarka przygląda się sobie samej, ale daje także taką możliwość nam, patrzącym na ten obraz. W oczach malarki przeglądamy się bowiem niczym w lustrze. A co dzieje się wtedy z naszą własną twarzą, jak wygląda z nią nasza walka? Czy możemy powtórzyć za Herbertem:

Mozartem nacierałem uszy
doskonaliłem nozdrza wonią starych książek

przed lustrem twarz odziedziczoną
worek gdzie fermentują dawne mięsa

żądze i grzechy średniowieczne
paleolityczny głód i strach

jabłko upada przy jabłoni
w łańcuch gatunków spięte ciało

tak to przegrałem turniej z twarzą³¹²

Jest to też autoportret szczególnie jeszcze z innego powodu. Jako jedyny z tu opisywanych w tle posiada pewien motyw narracyjny. Po naszej lewej stronie widzimy bowiem wejście do domu Hoffmannów przy ulicy Biskupiej. Kręte, wysokie schody prowadziły na piąte piętro, gdzie mieszkało małżeństwo. Przy ścianie stoi wysoka postać w szarym

³¹² Z. Herbert, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz w: Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005, s. 181.

prochowcu, najprawdopodobniej mężczyzna – jakiś odwiedzający przyjaciół artysta, ale nie jest wykluczone, że to sama Kierska. Malarka bowiem bardzo często w otoczeniu innych osób na obrazach przedstawia siebie odwróconą tyłem (*Na strychu*, *Wycieczka*). Nie jest to z pewnością Hoffman, bowiem on przez Kierską malowany jest zawsze w kurtce o oranżowej barwie i znajduje się po prawej stronie, w tle, gdzie widzimy motyw jednej z wielu wycieczek, jakie urządzali artyści ze swoimi znajomymi. Adam Hoffmann siedzi na trawie, a nad nim stoi najprawdopodobniej sama artystka, która wychodząc na spacer lubiła zakładać ciemne, szerokie płaszcze, o czym wspomina kilka osób, które Kierską pamiętają. Te codzienne, błahe sceny pokazują wyraźnie osobowość malarki, której życie toczyło się pomiędzy domem, a rzadkimi wycieczkami poza miasto.

W 1976 roku Kierska maluje najprawdopodobniej swój ostatni autoportret – *Autoportret* przed płótnem. Artystka ma na nim pięćdziesiąt trzy lata. Nie jest jeszcze staruszką, ale nie jest już także tą młodą dziewczyną sprzed dwudziestu lat, kiedy powstawały jej pierwsze autoportrety. Jej twarz pozostaje niezmienna. Malarka trwa w swojej „pozie życia”, którą obrała na początku artystycznej drogi. Jest niezmienna niczym gład. Konsekwencja i upór przejawiają się nie tylko w wizerunkach własnych, ale w ogóle w jej twórczej drodze. Wszak nigdy nie zeszła z raz obranej ścieżki. I choć tematyka jej prac pozornie ulegała przekształceniom (zabawy dziecięce, motywy mitologiczne i biblijne, martwe natury z książkami, typu *vanitas*, autoportrety) to tak naprawdę artystka trwała przy jednym jedynym temacie – wyrażaniu tego, co dla człowieka najważniejsze. Mówiła o niepokojach, cierpieniach, miłości i jej rewersie – nienawiści, o życiu i śmierci. Autoportrety są doskonałym tego podsumowaniem. Twarz artystki jest na nich niezmienna, tym samym wyrażając odautorską prawdę o niej samej.

Pewnym post scriptum do tych kilku autoportretów niech będzie rysunek Kierskiej z dość wczesnego okresu, bo z 1953 roku. Jest to rysunek podwójny, bowiem po lewej przedstawia akt, a po prawej kobietę ubraną. Już na tej wczesnej pracy widzimy zaczątki tego, co stanie się charakterystyczne dla Kierskiej w ukazywaniu siebie samej. Mocna kreska, wyraźne kontury potwierdzają konsekwencję i upór malarki zarówno artystyczny, jak i zapewne osobisty, prywatny. Decyzja, by przedstawić siebie nie tylko w ubraniu, ale także nagą pokazuje, jak dojrzała musiała być malarka. Kierska patrzy z ukosa, a jednocześnie coś maluje. Warto od razu zaznaczyć, że z pewnością patrzy nie na nas, ale do lustra, by narysować swój własny autoportret. Przygląda się sobie, spotyka się ze sobą w lustrzanym odbiciu, a może to być spotkanie dwojakie. Spotkanie z prawdą,

ale i z pozorem. I zdaje się, że właśnie w ten sposób można interpretować ten rysunek. Naga artystka spotyka się ze swoim najgłębszym „ja”, z obliczem czystym, prawdziwym, nagim, niczego nie udającym. Natomiast autoportret w ubraniu jest czymś w rodzaju zewnętrzności, pozoru, wizerunku, jaki widzą inni, jej twarzy społecznej. Już na początku swojej artystycznej drogi Kierska wiedziała, czego chce. Wraz z kolejnymi pracami i zmieniającymi się tematami pojęła, jak może to osiągnąć. Ciekawym wydaje się być także okładka katalogu wystawy artystki w Galerii Osobliwości „Este” w Krakowie z 1995 roku. Awers to seria sześciu rysunków-autoportretów, a rewers to dziewięć rysunków Kierskiej jako mężczyzny. Artystkę interesowała ludzka androgyniczność, o czym wspomina Jacek Waltoś, ale w sensie figury pewnej całości, doskonałości, pełni. Wielu myślicieli w tym pojęciu widziało przejaw boskości. Według Johanna Wilhelma Rittera i Nikołaja Bierdiajewa człowiek przyszłości ma być androgynem, a jak pisał Friedrich Schlegel, cała ludzkość powinna dążyć do androgynii właśnie³¹³. Osiągnięcie takiego stanu miało gwarantować szczęście, poczucie spełnienia i harmonii. Właściwie już od epoki Średniowiecza głoszone poglądy, że to z powodu upadku pierwszego człowieka – Adama nastąpił rozdział na płcie, ale u kresu świata nastąpi ponowne jego scalenie. Tak uważali chociażby Maksym Wyznawca i Jan Szkot Eriugena³¹⁴. Oczywiście przedstawienie człowieka jako istoty dwupłciowej znajdziemy przede wszystkim u Platona. Temat ten pojawiał się w różnych epokach, największa jego popularność przypada jednak na czasy najbardziej nam współczesne, przejawia się na przykład w sztuce krytycznej (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska). U Ewy Kierskiej zainteresowanie androgynicznością z pewnością przekłada się nie tylko na jej zewnętrzną prostotę stroju, upodobanie do krótkich fryzur, ale także na charakter, osobowość, o czym będzie szerzej mowa w kolejnym rozdziale pracy. W tym cyklu rysunków artystka pokazuje, że temat ten nie jest jej obcy, że malowanie czy rysowanie swoich autoportretów może być także poszukiwaniem przez nią pewnej wewnętrznej doskonałości, harmonii, pełni, próbą zastanowienia się nad swoją obecnością w świecie i tożsamością.

Na wszystkich tych podobiznach malarka zdaje się być owiana pewną tajemnicą, ma melancholijny wzrok, wyczuwamy od niej pewien spokój, pewność, ale i dystans. Jak

³¹³ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, wyd. KR, Warszawa 1994, s. 102-106.

³¹⁴ Tamże, s. 104-105.

już pisaliśmy, melancholik ma nieustające poczucie straty, często nienazwanej. Jego wzrok zwykle „wędruje” gdzieś indziej.

Nastawiony na przeszłość, powracający stale do raju albo do piekła nieprzemijalnego doświadczenia, melancholik odznacza się dziwną pamięcią: wszystko jest skończone, wydaje się mówić, ale ja pozostaję wierny temu, co skończone, jestem do tego przygwożdżony, nie istnieje żaden możliwy obrót wypadków, nie ma przyszłości... Hipertroficzna, hiperboliczna przeszłość zajmuje wszystkie wymiary ciągłości psychicznej³¹⁵.

I tak właśnie jest u Kierskiej. Malując swoje „Zabawy dziecięce” nie pragnie przecież znaleźć się w mieście swojej młodości, pragnie samej młodości – jest to pragnienie czasu, a nie rzeczy czy miejsca. Tak samo jest w autoportretach. Jej „zastygła” twarz istnieje przecież właściwie tylko w czasie. Dzieciństwo i młodość, dojrzałość i starość w końcu także zamykają się w czasie, tak jak twarz-maski artystki. Jej pragnienie uchwycenia i zatrzymania pewnej świadomości w określonym momencie jest widoczne na wszystkich omawianych w tym rozdziale obrazach. Artystka wykonuje żmudną i drobiazgową pracę pamięci, by zatrzymać choćby na ułamek sekundy te konkretne odczucia, jakie towarzyszyły jej jako dziecku, a potem kolejne, być może zmieniające się, horyzonty świadomości. Autoportrety wydają się być niezbędnym przejściem pomiędzy formalnie uproszczonymi wizerunkami dziecięcych figli, a dojrzałymi, symbolicznymi martwymi naturami. Spełniają bardzo ważną rolę w rozwoju artystycznym i osobowościowym Kierskiej. Bez nich malarka mogłaby mieć poważny kłopot w odnalezieniu swojego własnego, tak przecież specyficznego i innego od dominującego w czasach jej twórczej aktywności, języka artystycznego. Autoportrety dały jej narzędzia do pracy nad charakterystyczną dla niej martwą naturą. A dla nas stały się ciekawym studium osobowości melancholijnej, ale także w sposób bardzo świadomy kreującej swój wizerunek zewnętrzny. Ale to, w jaki sposób Kierska była postrzegana przez innych, będzie stanowić już kolejny rozdział niniejszej pracy.

³¹⁵ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007, s. 65.

Rozdział 5

*I stworzył Bóg człowieka na obraz swój, na obraz Boży stworzył go,
mężczyznę i niewiastę stworzył ich.*

5.1. Nauczyciel i mistrz.

Ewa Kierska początkowo podpisywała się jedynie jednym nazwiskiem, z czasem do Kierskiej dopisała Hoffmann, aby pod koniec życia znów powrócić do nazwiska ojca. Ta symboliczna i bardzo dyskretna zmiana pokazuje jednak coś bardzo istotnego, coś, czego nie można pominąć pisząc o tej artystce. Nie można bowiem nic nie powiedzieć o Adamie Hoffmannie, jej mężu, z którym żyła pod jednym dachem aż do jego śmierci w 2001 roku. Ich wzajemne relacje małżeńskie nigdy nie były tematem plotek czy skandali. Żyli obok siebie, ale jednak razem. Wiele ich dzieliło, ale wcale nie mniej łączyło. Mieli w końcu liczne grono wspólnych przyjaciół z Kunstgewerbeschule, poruszali się w podobnych kręgach, ale nie było to powodowane tym, że któreś z nich musiało się podporządkować, że nie miało swojej opinii, zdania, własnych poglądów i preferencji. Łączyło ich wspólne widzenie świata, rzeczywistości i umieszczonego w niej człowieka, ale przede wszystkim wspólne rozumienie sztuki. Poza tym, jak przekonuje Maciej Bieniasz: „nie sposób mówić o Pani Ewie w oderwaniu od Adama. Oni tworzyli mocny punkt odniesienia w stosunku do siebie, w pewien sposób dopełniali się”³¹⁶. Dlatego po poświęceniu kilku rozdziałów twórczości Ewy Kierskiej, nadeszła pora, aby choć trochę przybliżyć sylwetkę Adama Hoffmanna.

Adam wychodził z założenia, że na sztuce nie powinno się robić pieniędzy czy kariery. Sztuka jest sprawą osobistą, rodzajem wypowiedzi o świecie. Oboje żyli tym nauczaniem, ale to było bardzo skromne życie – bez żadnych wielkich aspiracji czy oczekiwań. Byli przykładem pewnego rodzaju ascezy. Adam w ogóle nie chodził koło swoich spraw. Uważał też, że ambicja jest fałszywym motorem twórczości. Oni oboje – Adam i Pani Ewa unikali słowa ambicja. Dla nich najważniejsze było wewnętrzne spełnienie, jakaś równowaga między naszymi zamiarami i możliwościami³¹⁷.

I właśnie do takiej koherencji oboje całe życie dążyli. Skoncentrowani na tworzeniu sztuki, która przedstawia jakąś prawdę, której o coś chodzi. Konsekwentnie unikali

³¹⁶ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³¹⁷ Tamże.

rozgłosu, szumu, popularności. Na własne wystawy nie przychodzili, co podkreślają wielokrotnie zaprzyjaźnione z nimi osoby. Jednak to Adam Hoffmann pozostał w pamięci wielu. Dla Ewy Kierskiej we współczesnym, krakowskim środowisku artystycznym miejsce jeszcze się nie odnalazło. Większość jej prac znajduje się w jednej z krakowskich galerii sztuki – Galerii Dyląg przy ulicy św. Tomasza, reszta rozproszona jest głównie po domach dawnych znajomych, którzy otrzymali jej prace w darze. Pojedyncze obrazy zakupiło Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Twórczość Adama Hoffmanna w 2003 roku pokazało Muzeum Narodowe w Krakowie na wystawie retrospektywnej dzieł artysty zatytułowanej *Adam Hoffmann. Rysownik*, którą zorganizował Zbysław Grzywacz. Ewa Kierska wystawy retrospektywnej do tej pory się nie doczekała. W tym roku mijają cztery lata od jej śmierci. Jak tłumaczyć ten stan rzeczy? Rodzajem jej twórczości czy może raczej osobowością artystki? Choć chyba także postacią samego Adama Hoffmanna, którego indywidualność i temperament zapisały się na kartach pamięci jego pokolenia artystów krakowskich, także pokolenia następnego, a zwłaszcza w pamięci uczniów Hoffmanna - przyszłych „Wprostowców”, także - pośrednio - w pamięci uczniów tych ostatnich. Z pewnością Adam Hoffmann - nie chcąc tego - Ewę Kierską przyćmił.

Myśmy go uwielbiali. Miał dużo uroku i ogromnie imponował, między innymi swoim zaangażowaniem. Na pewno ułatwiał to jego wiek. Gdy zaczął nas uczyć miał zaledwie trzydzieści pięć lat. Kiedy my rysowaliśmy czy malowaliśmy to Adam Hoffmann opowiadał o historii malarstwa, dziejach poszczególnych artystów. Korektę robił czasem naprawdę bardzo zjadliwą, wydawałoby się, że rysunek można tylko wyrzucić, ale nie można było – trzeba było go poprawiać. Przykładał bardzo dużą wagę do warsztatu i świadomości tego, co się robi³¹⁸.

Tak swoje pierwsze spotkanie z Hoffmannem wspomina Jacek Waltoś. W podobnych tonach wypowiada się inny jego uczeń – Maciej Bieniasz:

Hoffmann uczył nas wrażliwości na rozmówcę, otwartości na jego przekonania. Mój stosunek do studenta, kiedy sam uczyłem na ASP, był odczytaniem i powtórzeniem stosunku, który miał do nas Adam. Adam Hoffmann to był człowiek, który nikogo nie pozostawiał wobec siebie obojętnym. Bardzo wiele osób było nim zachwyconych – przede

³¹⁸ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

wszystkim młodzież – choć oczywiście byli też ludzie, którzy go nie znosili, bo w swoich wypowiedziach był kategoryczny³¹⁹.

Jacek Waltoś i Maciej Bieniasz to przede wszystkim członkowie działającej od 1966 do 1986 roku Grupy Wprost, ale również, jak sami o sobie mówią, uczniowie Adama Hoffmanna. Ci najbardziej z nim zaprzyjaźnieni. Był także Zbylut Grzywacz, który w czasie trwania przyjaźni z Hoffmannem napisał o swoim nauczycielu bardzo wiele pochlebnych opinii.

Humanista i szyderca. Artysta malarz i rysownik, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i filii ASP w Katowicach oraz Liceum Plastycznego w Krakowie i Katowicach. Uczył rysunku, kompozycji, pedagogiki, zdrowego rozsądku, antyakademizmu, nonkonformizmu artystycznego. Wychowawca i przyjaciel wielu artystów. Do ostatnich dni nauczyciel – perypatetyk³²⁰.

Hoffmann był więc nie tylko nauczycielem, ale także przyjacielem. Choć właśnie jako nauczyciel został bardzo wyraźnie zapamiętany przez swoich uczniów. Wszyscy trzej – Jacek Waltoś, Maciej Bieniasz i Zbylut Grzywacz zwracają szczególną uwagę na pomysł założenia i prowadzenia szkicowników, który Hoffmann wprowadził w ich klasie.

Na jego zajęciach mieliśmy prowadzić szkicowniki, gdzie trzeba było wykonywać codziennie po trzy rysunki – z natury, z wyobraźni i z mistrzów. Co poniedziałek musieliśmy się spodziewać, że będą przeglądane szkicowniki – że Profesor wezwie każdego z osobna i będzie oceniał prace. I trzeba było mieć te dwadzieścia jeden szkiców. I on faktycznie to liczył. Uczył nas traktowania tego szkicownika jak pamiętnika – dokumentu własnego rozwoju, myśli, odczuć, emocji, sposobu widzenia. On to traktował trochę jakby taki sejf z przeżyciami, obserwacjami, wiedzą. Był to widoczny dowód rozwoju³²¹.

Podobnie szkicowniki wspomina Maciej Bieniasz:

Adam Hoffmann miał wielki szacunek dla rzemiosła. Dla niego nie wystarczyło chcieć i gadać, tylko trzeba to pokazać w konkretnej pracy. Dlatego wymagał, żeby każdy z nas codziennie rysował. Zaprowadził u nas szkicowniki, gdzie trzeba było się wykazać - kiedy on robił przegląd - odpowiednią ilością rysunków: studium z natury, studium z mistrzów i rysunek z wyobraźni. Adam robił przegląd szkicowników co tydzień i zawsze podpisywał

³¹⁹ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³²⁰ Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009, s. 365.

³²¹ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

się pod nimi z datą. Od ostatniego wpisu trzeba było mieć dwadzieścia jeden nowych rysunków, bo obowiązywały te trzy szkice dziennie. Jeśli to było naprawdę docieklive studium to wtedy ewentualnie mogło być ich mniej. Hoffmann hołdował łacińskiej zasadzie *nulla dies sine linea*, czyli nie ma dnia bez kreski. Miał też swoich ulubionych mistrzów rysunku, na przykład Albrechta Dürera³²².

Dla Zbyluta Grzywacza Hoffmann był osobą, która przekazywała swoim uczniom własne doświadczenie artystyczne zamknięte w najprostszych czynnościach i gestach. Zasada jego nauczania pochodziła z jego własnej praktyki.

Szkicowniki i codzienne rysowanie. Dla nauki i dla zabawy. Ćwiczenie oka i ręki, pamięci i wyobraźni, poznawanie siebie równocześnie z poznawaniem języka sztuki. Idiotyzmem jest oczekiwanie na natchnienie z rękami w kieszeniach. Pukajcie, a będzie wam otworzone. Rysuj, choćby to było tylko automatyczne gryzmolenie. Szkicownik to rzecz prywatna, tu można i trzeba sobie na wszystko pozwolić. Wdech i wydech, napięcie i rozluźnienie; rysowanie to nauka ale i autoterapia, gromadzenie motywów – świadomych i podświadomych. Inspiracją bywa natura, oglądane dzieło sztuki, fotografia, własny rysunek, czasem nawet narzędzie, którym się rysuje. Warsztat kształtuje wyraz, podsuwa pomysły. Możesz zamknąć uszy na zarządzenie nauczyciela, ale otwórz oczy na to, co robili mistrzowie, przebywaj w ich, najlepszym z możliwych, towarzystwie. Takie były, z grubsza rzecz biorąc, zręby dydaktyki Hoffmanna – mentora, erudyty, ale i czułego przyjaciela młodych, a potem już podstarzałych artystów³²³.

Adam Hoffmann pracował w dwóch miastach – Krakowie i Katowicach, ale mimo to zawsze znajdował czas dla swoich wychowanków również poza szkołą. Po skończeniu liceum trójka młodych uczniów zaczęła odwiedzać nauczyciela w jego mieszkaniu przy Placu Biskupim, a z czasem w pracowni przy ulicy Batorego. Początkowo nieśmiało witali się z panem profesorem i jego żoną, z czasem stali się po prostu przyjaciółmi, których łączy bardzo wiele, na czele z postrzeganiem sztuki. Maciej Bieniasz podkreśla, że te spotkania, mimo studiów na ASP, miały dla niego największe znaczenie.

Gdyby nie to, czego nauczyłem się od Adama i nadal mogłem się uczyć już po ukończeniu liceum plastycznego, byłbym o wiele uboższy na samej Akademii, bo uczelnia musiała swój początkowy program dostosować także do ludzi po innych szkołach średnich, czasem po wojsku. Dlatego byłem na Akademii „głodny” kontynuacji tego, co wyniosłem z liceum.

³²² Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³²³ Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009, s. 367.

I wtedy właśnie chodziłem do Hoffmannów. Już wtedy przychodził tam Jacek Waltoś czy Zbylut Grzywacz, a także inni, których Adam Hoffmann uczył gdzie indziej, na przykład w Katowicach - jak Leszek Sobocki, Krzysztof Bucki i Bogumił Buczyński. Z mojej klasy przychodził też Ryszard Horowitz, który razem z nami zdawał na ASP, ale potem wyjechał do Stanów na Columbia University, także Zdzisław Chudy, dobry rysownik przyjęty od razu na drugi rok Akademii³²⁴.

Hoffmann zaszczerpił swoim uczniom bardzo szczególne rozumienie i traktowanie sztuki. Był *outsiderem*, dalekim od wszelkich awangardowych ruchów rodzących się na jego oczach. Wiele można by o tym pisać, ale najlepiej pokazują to wspomnienia tak licznie już cytowanych wychowanków artysty. Ryszard Horowitz wspomina na przykład, że:

Hoffmann był bardzo surowy; mimo swego entuzjazmu dla sztuki i wiary w nasze możliwości często w czasie korektur dochodził do głosu właściwy mu sarkazm, co dla niektórych było trudne do zniesienia. W swojej krytyce apelował zawsze do intelektu; owszem, cenił wrażliwość, ale przede wszystkim wymagał intensywnej pracy umysłowej. [...] Jego oczekiwania względem nas były istic sokratejskie: żądał ciągłej pracy nad sobą pod względem moralnym, intelektualnym i artystycznym. Fundamentem jego nauczycielskiej filozofii był krytycyzm. Nie pozwalał nam spoczywać na laurach, wpadać w samozadowolenie i egzaltować się własnym talentem. Oczekiwał także, że każdy się określi ze swoimi upodobaniami, temperamentem – innymi słowy, że wykształci osobowość z prawdziwego zdarzenia³²⁵.

Wszak właśnie osobowość w sposób szczególny wyróżniała artystę wśród jemu współczesnych. Poza tym Hoffmann daleki był od awangardowych nurtów w sztuce, mimo przyjaźni z niektórymi członkami II Grupy Krakowskiej (Nowosielski, Skarżyński), co bardzo wyraźnie zapadło w pamięć Maciejowi Bieniaszowi.

Adam Hoffmann czuł się spadkobiercą poprzednich pokoleń malarzy, ale przede wszystkim uważał, że powinniśmy być dobrymi rzemieślnikami. Czasem wykraczało się poza rzemiosło, ale u podstaw było to, że należy umieć odpowiedzieć na każde zamówienie jak dobry rzemieślnik. I Adam tak nas uczył, abyśmy, gdy skończymy liceum plastyczne, potrafili zarówno namalować szyld np. piekarni, żebyśmy potrafili namalować portret np. ślubny, żebyśmy potrafili zrobić ilustrację do książki, a to przecież nic innego jak rysunek z wyobraźni. Dalekie mu były awangardowe pokusy rozbijania tego, co stare. Rewolucjonistą Adam nie był, natomiast ubolewał nad tym, że sztuka przedstawiająca

³²⁴ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³²⁵ R. Horowitz, *Życie niebywałe. Wspomnienia fotokompozytora*, Znak, Kraków 2014, s. 40.

przechodzi kryzys, przestaje być potrzebna społecznie. I z czasem my-artyści przestajemy umieć posługiwać się klasycznym, dobrym warsztatem, bo skoro nikt tego od nas nie wymaga, to po co się tego uczyć. Dlatego jego stosunek do awangardy był taki: poznawajcie – to wasza współczesność, ale nie wyrzucajcie tego, co było. Był natomiast bardzo lojalny wobec swoich kolegów – i z Grupy Krakowskiej i kolegów z Akademii. Najlepszym dowodem na to jest jego postawa przed naszą maturą. Kiedy my szliśmy na ASP i pytaliśmy go, do jakiej pracowni radzi nam iść, to Adam nie powiedział złego słowa o nikim, ani też nikogo nam nie polecił. Jedyna rada, jaką nam dał brzmiała: z waszymi przyzwyczajeniami po liceum nie będziecie mieli na Akademii lekko, ale wybierając pracownię idźcie do niej razem³²⁶.

I jak wiadomo cała trójka – Bieniasz, Grzywacz, Waltoś poszli do pracowni Emila Krchy, Akademię ukończyli w 1963 obroną dyplomu z malarstwa i już trzy lata później pokazali swoje prace na pierwszej wspólnej wystawie Grupy Wprost. U Grzywacza także znajdziemy potwierdzenie dla inności i odrębności Hoffmanna, który:

był wierny swoim przekonaniom w myśli, w mowie i w uczynku. Głosił je żarliwie, z pełną powagą kraszoną orzeźwiającym dowcipem. Od młodości był zażartym dyskutantem nienawidzącym stadnego myślenia, świętego spokoju. Namietnie kłócił się z kapistami i z Kantorem, z Akademią i z Awangardą. Stał się artystą spoza układów, *outsiderem*. Słodycz niezależności zawiera w sobie więcej niż jedno ziarno goryczy. Rozpięta między skrajnościami sztuka Hoffmanna rozczula i oburza, rozśmiesza i odrzuca, budzi podziw i gorszy. Karmiony często wyrazami zachwyty i uznania, artysta musiał przełknąć taką samą porcję obelg³²⁷.

W oczach swoich najwierniejszych uczniów Hoffmann jawi się jako postać niezwykła, indywidualista z bardzo wyrazistymi przekonaniami. Łatwo ulec czarowi takiej osobowości i chcieć spędzać z nią jak najwięcej czasu. Tak też jest w przypadku uczniów rysownika. Najpierw spotykają się w poniedziałki, w domu nauczyciela przy Placu Biskupim, gdzie mają okazję spotykać postaci takie jak: Andrzej Wajda, Wojciech Jerzy Has, Jerzy i Zofia Nowosielscy, Jadwiga Umińska, Antoni Kępiński, Jan Mitarski (Bebek), Anna i Mieczysław Porębscy. Ryszard Horowitz podkreśla, że Hoffmann:

zapraszał też do siebie, gdzie w pełnym książek i obrazów mieszkaniu jego żona Ewa, świetna malarka, częstowała nas herbatą i ciastkami, a profesor godzinami gadał z nami o

³²⁶ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³²⁷ Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009, s. 367.

sztuce i życiu. Zdarzało się więc, że kilka razy w tygodniu chodziłem przez Planty i Krowoderską na Biskupią, do domu profesora, gdzie zawsze było z kim i o czym porozmawiać³²⁸.

Pisząc, że zawsze było z kim i o czym porozmawiać, ma on na myśli obecność w domu przy Placu Biskupim Ewy Kierskiej, która pojawia się we wspomnieniu mimochodem, ale w bardzo ważnym kontekście. Dla Horowitza jest ona bowiem przede wszystkim „świetną malarką”.

Z czasem cotygodniowe spotkania przenoszą się do pracowni na Batorego i pozostają w pamięci jako środy u Adama, które uwiecznia na jednej ze swoich grafik Jacek Gaj. Jednak oprócz bezpośrednich wychowanków Hoffmanna w pracowni pojawiają się jeszcze inne osoby, w tym przyszła dyrektorka Muzeum Narodowego w Krakowie – Zofia Gołubiew, która tak wspomina artystę i spotkania u niego:

Adam był bardzo towarzyski. To, co stworzył w swojej pracowni na Batorego, to jest kawał kultury i sztuki Krakowa. Istnieje taki wspaniały miedzioryt Jacka Gaja *U Adama* pokazujący jego pracownię. Tam są wszyscy i jest jego pracownia z takim charakterystycznym szklanym dachem, jak to bywa w atelier. Ja mieszkałam wtedy przy ulicy Sobieskiego i byłam przez mojego męża, Stanisława Gołubiewa, zaprzyjaźniona z panami z Grupy Wprost. Mój mąż prowadził wtedy Galerię „Pryzmat” Związku Plastyków przy Łobzowskiej, a że oni wszyscy byli plastykami to często bywali w Galerii. Mój mąż zginął w siedemdziesiątym piątym roku, ale moja znajomość z Jackiem Waltosiem, Maćkiem Bieniaszem, Zbylutem Grzywaczem, Leszkiem Sobockim trwała nadal. I to oni właśnie spotykali się tam na Batorego, w środy. Nie pamiętam dokładnie kiedy, ale i ja zaczęłam tam przychodzić. Adam Hoffmann zawsze się śmiał, że „Zosia zadaje pytania z cyklu, cóż to jest prawda?”. Ja faktycznie bardzo często pytałam o pewne fundamentalne rzeczy wprost, bez żadnego obciachu, i to stawało się często zarzewiem, jakimś przyczynkiem do rozpoczęcia różnorodnych rozmów, dyskusji. Byłam ujęta ich pasją - w odkrywaniu prawdy o świecie, przede wszystkim na gruncie sztuki. Oni rozmawiali z takim zapalem, entuzjazmem, z taką prawdą wewnętrzną, że ja w dużym stopniu z tego skorzystałam. Pamiętam te rozmowy jako bardzo dużo mi dające. Adaś był jednak dość trudny, trochę apodyktyczny. Miał swoje widzenie wielu spraw, z trudem przyjmował inne. Bardzo często się spierali – np. Adam z Jackiem Waltosiem. Tak że przysłuchiwałam się rozmowom panów, bo właściwie byłam tam chyba jedyną kobietą. Oprócz Jacka Waltosia,

³²⁸ R. Horowitz, *Życie niebywałe. Wspomnienia fotokompozytora*, Znak, Kraków 2014, s. 42.

Zbyluta Grzywacza, Maćka Bieniasza (Leszek Sobocki bywał rzadziej) i mnie przychodził jeszcze Jacek Gaj i Tadeusz Nyczek³²⁹.

Jacek Waltoś wspomina, że lata spędzone właśnie w pracowni przy Batorego były najlepszym twórczym czasem Hoffmanna, choć stosunkowo krótkim. Pracownię rysownik otrzymał w 1967 roku, a już z końcem lat siedemdziesiątych okazało się, że teren ten należy do Uniwersytetu Jagiellońskiego i znów trzeba było się przenieść. Znów, bo pierwszą pracownią było pomieszczenie przy Teatrze Słowackiego, gdzie obecnie znajduje się Teatr Miniatura. Przyjaciół Hoffmanna – Bolesław Kamykowski, który jako scenograf Teatru Słowackiego miał tam swoją pracownię podzielił się nią z artystą i korzystali z niej zamiennie dopóki twórcy nie przyznano pomieszczenia przy ulicy Batorego³³⁰. Pracownia ta, jak wiemy, zasłynęła z cotygodniowych (a nawet częstszych) wizyt przyjaciół-artystów, zażartych dyskusji, a czasem nawet i sporów oraz twórczego myślenia. Z pewnością bywało tam wielu plastyków istotnych dla przyszłych losów artystycznych Krakowa. Choć już wielu z nich nie żyje, to pamięć o środowisku u Adama przetrwała. A przetrwała, bo Hoffmann był człowiekiem specyficznym, który chciał uczyć, wskazywać drogę, a jednocześnie pozostawiać swoim uczniom swobodę wyboru. Horowitz najlepiej podsumowuje jego dziedzictwo:

nigdy nie spełnił się jako artysta, choć pozostało po nim ogromne archiwum rysunków – głównie groteskowych szkiców przedstawiających karykaturalnie zdeformowane postaci ludzkie. Ale jego największym dziełem są pokolenia artystów, których wychował – a niemal wszyscy wspominają go z miłością i wdzięcznością do dzisiaj³³¹.

A czego uczył i nauczył swoich uczniów Adam Hoffmann? Z ich wspomnień wyłania się program zmodyfikowanego akademizmu. Akademicki rysunek według francuskiej klasyfikacji mógł być studium akademickim, czyli *étude*, na przykład studium aktu; mógł być rysunkiem samym dla siebie czyli *dessin artistique*, linearnym lub modelowanym światłocieniem, także jednak projektem dzieła, np. obrazu. Może być *croquis* (pl. szkic) czyli szybkim rysunkiem bez szczegółów, który jednak nie jest szkicem w sensie *esquisse* różniącym się od *croquis* tym, że jest koncepcją przyszłego obrazu. Adam Hoffmann był synem krakowskiego architekta Teodora Hoffmanna, od którego mógł przejąć myślenie o rysunku i jego nauczaniu. Rzetelnemu warsztatowi rysunkowemu ojca, jego sposobowi

³²⁹ Wywiad z Z. Gołubiew z dnia 24.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³³⁰ Wywiad z J. Waltoś z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³³¹ R. Horowitz, *Życie niebywałe. Wspomnienia fotokompozytora*, Znak, Kraków 2014, s. 44.

rysowania, którego uczono architektów, mógł młody Adam przyglądać się w domu, co zapewne nie pozostało na niego bez wpływu. Sam artysta rozwinął potem własną wizję rysunku i malarstwa, uczył jednak rysunku - wolno powiedzieć - akademickiego. Potwierdzają to autoironiczne słowa samego Hoffmanna, które miał wypowiedzieć do swoich uczniów: „To, co ja robię jest karykaturą dziewiętnastowiecznego akademizmu”. Był to akademizm zmodyfikowany; akademizm nauczania Hoffmanna różnił się jednak od nauczania rysunku w XIX-wiecznych akademiach. Akademizm rysowania, nie poglądów, podkreśla to Zbylut Grzywacz.

W uzupełnieniu wypowiedzi Horowitza warto zaznaczyć, że również sztuka Hoffmanna wiele znaczyła przede wszystkim dla jego wychowanków, którzy doceniali trud i konsekwencje widzenia nauczyciela, a jego brak popularności tłumaczyli zaślepieniem środowiska artystycznego. Zbylut Grzywacz do ostatnich dni swojego życia promował sztukę Hoffmanna w swojej galerii, podkreślając, że:

gdyby dane mu było urodzić się na zachód od Odry, antologie i wybory z jego niezwykle rozległego rysunkowego traktatu o rysunku można by było znaleźć już od wielu lat w księgarniach i bibliotekach. U nas jednak, w kraju ślepców i pyszałków, brakowało zawsze umiejętności dostrzegania zjawisk wyjątkowych, takich które nie mieszczą się na szlakach zbiorowych pielgrzymek prowadzonych przez namaszczonych akademików lub awangardystów przebierających się co sezon w nowe szaty króla³³².

Umiejętność dostrzegania zjawisk i postaci wyjątkowych nie była jednak całkowicie obca tym kilku osobom, które dostrzegły obok postaci Adama Hoffmanna jego cichą, skrytą żonę – Ewę Kierską.

5.2. *Mówiąc kobieta myślę człowiek.*

Środy u Adama, poniedziałki u Hoffmannów, a wtorki u Ewy Kierskiej. Początkowo mieli ten jeden wspólny dzień – początek tygodnia, by spotykać się ze swoimi przyjaciółmi, z czasem każde zaczęło rozróżniać bliskie mu osoby. Jacek Waltoś, Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz bywali u obojga. Ewa Kierska przyjmowała chętnie: Tadeusza Różewicza, Zofię Gutkowską, Jerzego Nowosielskiego, profesora Waldemara Voisé, Mieczysława Voita, księdza Michała Hellera, księdza, a potem biskupa Józefa Życińskiego. To byli jej znajomi, ludzie, którym ufała na tyle, by wpuścić ich do swojego świata albo przynajmniej, aby mogli stanąć na jego progu. Bowiem to, czy kiedykolwiek

³³² Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009, s. 368.

ktokolwiek faktycznie uczestniczył w jej życiu wewnętrznym, jest trudne do oceny. Ze wspomnień osób, które ją znały i pamiętają wyłania się obraz osoby wycofanej ze świata zewnętrznego, skromnej, może nawet lekko zaniepokojonej rzeczywistością, która ją otacza. I na przekór tym cechom charakteru bardzo pięknej.

Pani Ewa miała ogromny dystans do siebie, a była naprawdę wyjątkową kobietą, wręcz posagową. Z rysów twarzy jak rzeźba grecka, przy frontalnym układzie ust, nosa, oczu – ikona. To jedna z nielicznych osób, o których mówiąc kobieta myślę przede wszystkim – człowiek. Kobiety mają często jakiś szczególny urok, rodzaj specyficznego odnoszenia się do otoczenia – może naturalnej kokieterii – widoczny w ich osobowości. Natomiast u Pani Ewy tego nie widziałem. Przy tym była wysoka, nieco wyższa od Adama. Z nią można było o wszystkim porozmawiać i wiedziałem, co ją interesuje, jakie tematy³³³.

O jej urodzie szeptał cały Kraków. Zapewne niejedna kobieta musiała zazdrościć jej uroku. Kierska zdawała się na to zupełnie nie zważać, jakby to, co widoczne na zewnątrz zupełnie do niej nie należało, jakby istniało w oderwaniu od jej osoby. Jedyne, co nie przystawało do jej całej aparycji to głos. Jacek Waltoś doskonale pamięta charakterystyczny sposób mówienia artystki.

Miała taki dziecięcy głos, trochę sepleniała. Ja jej nawet kiedyś powiedziałem: „Pani Ewo to wygląda trochę tak jakby Pani nie chciała mówić, wszystko chowa Pani do środka”. I tak samo chowała się przed ludźmi. Poza tym uważała, że w życiu nie trzeba niczego eksponować, nie trzeba się wyróżniać, dbać przesadnie o wygląd zewnętrzny³³⁴.

Na wszystkich autoportretach, które znamy jest ubrana na czarno lub szaro, podobnie na dwóch portretach, które namalował Leszek Sobocki i Mirosław Sikorski. Obraz Leszka Sobockiego z 2001 roku *Portret Ewy Kierskiej-Hoffmann* przedstawia artystkę z profilu, lekko wspierającą się na niewidocznej dla widza półce, ze złożonymi rękoma. Natychmiast „uderza” jej twarz, która mimo że malowana już nie przez nią samą, ale przez innego artystę wciąż przypomina twarz-maskę. Portretowana patrzy gdzieś w nieokreśloną dal. Jej wzrok zdaje się sięgać gdzieś dalej niż tylko przestrzeń ją otaczająca, widzialna. Nasz wzrok przykuwa zaś melancholia tego spojrzenia, o której możemy mówić. Sobocki wydobył z charakteru Kierskiej wszystko to, co ona sama chciała nam pokazać w swoich autoportretach. Ciemne, prawie czarne tło, na którym wyraźnie odbija się szarość ubrania malarki i jej siwe włosy potęgują wrażenie wyciszenia, spokoju jaki

³³³ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³³⁴ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

postać portretowanej roztacza wokół siebie. Portret ten jest także czymś w rodzaju alegorii starości związanej z dostojenstwem, pokorą, spokojem, pełną dojrzałością. Trochę innym spojrzeniem na postać Kierskiej jest jej portret wykonany przez Mirosława Sikorskiego w 2012 roku, stanowiący część cyklu „Apostolado”. Cykl ten inspirowany jest El Grekiem i powstał pomiędzy 2008 a 2012 rokiem, a jego tytuł nawiązuje do popularnych w Hiszpanii portretów przedstawiających apostołów. Obrazy te charakteryzowało zachowanie jednorodności pod względem stylistyki i symboliki. Sikorski namalował około czterdziestu prac w tym cyklu, w tym właśnie portret Ewy Kierskiej-Hoffmann, który bardzo wyraźnie nawiązuje do innych z tego cyklu. Kierska jest więc namalowana w kardynalskiej piusce ze złożonymi jakby do modlitwy rękoma. Na tym portrecie artystkę wyróżniają „ciepłe”, choć melancholijne oczy patrzące gdzieś poza, dalej, głębiej, być może poszukające kogoś konkretnego. I tym razem jej twarz pokazana zostaje z ćwierćprofilu, jak zwykła to robić sama na swoich autoportretach.

Szary strój, który pojawia się na praktycznie wszystkich obrazach nie jest przypadkiem, bowiem głównie tak właśnie ubierała się artystka.

Pamiętam pierwsze spotkanie i wrażenie jakie na mnie zrobiła. Mam w pamięci jej piękne, mądre oczy o przenikliwym, uważnym spojrzeniu. W kontaktach z ludźmi emanowała subtelnością i delikatnością. Uważna na potrzeby innych starała się pomóc bez nachalności. Nigdy nie przywiązywała wagi do aktualnej mody. Ubierała się w szlachetne szarości, beże i zgaszone błękity. Wysoka, postawna, nosiła krótko przycięte siwe włosy. W całości tworzyła niepowtarzalny styl. Była trochę postacią z innej epoki³³⁵.

Pierwsze spotkanie z Ewą Kierską doskonale pamiętają wszyscy, z którymi rozmawiałam. Jacek Waltoś pierwszy raz zobaczył artystkę na widowni ich szkolnego teatru.

Kiedy byłem w liceum poznałem Ewę Kierską, żonę Adama Hoffmanna. Musiałem zanieść do nich do domu stłuczony odlew antycznej rzeźby, który Hoffmann przyniósł od siebie z domu na nasze zajęcia, a ktoś ją niefortunnie potrącił. Choć pierwszy raz zobaczyłem ją jak robiliśmy teatr. Bo był taki czas, gdy nasi profesorowie wymyślili, że wystawimy różne spektakle w językach oryginalnych. To był rok 1955 może 1956. Pani Ewa siedziała na widowni. Wtedy zobaczyłem ją – piękną kobietę – wysoką, o nietypowej urodzie³³⁶.

³³⁵ Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki

³³⁶ Wywiad z J. Waltośiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

Maciej Bieniasz poznał ją, gdy pierwszy raz odwiedził swojego licealnego nauczyciela u niego w domu i wspomina, że „była wręcz trochę onieśmielająca i dlatego już na zawsze została Panią Ewą, choć z Adamem przeszedłem z czasem „na ty”. Z Panią Ewą nigdy by mi to przez usta nie przeszło”³³⁷.

Jej uczennice, które przychodziły prywatnie do Kierskiej na lekcje rysunku mają bardzo podobne wspomnienia, co do pierwszego wrażenia, jakie wywarła na nich artystka.

Ewę Kierską poznałam przez Nowosielskiego. Kończyłam szkołę podstawową, byłam w ósmej klasie, i tata Marysi - mojej koleżanki z klasy - przyjaźnił się z Nowosielskim, śpiewał z nim w chórze cerkiewnym. I któregoś razu Pan Leon powiedział do Nowosielskiego, że ja tak pięknie rysuję i że warto byłoby to rozwijać. Jerzy Nowosielski powiedział, że sam nie uczy, ale że ma przyjaciółkę, która daje lekcje rysunku – Ewę Kierską. To były lata sześćdziesiąte – około 1966 roku. I od tej pory bardzo regularnie, prawie codziennie, przez pięć czy sześć lat, przychodziłam do Ewy Kierskiej na rysunek, a z czasem także prywatnie. To była kobieta z przedwojenną klasą, niewiarygodnej urody, o pięknych, wielkich oczach. Zawsze trzymała się bardzo prosto, niezmiennie starannie ubrana w szarości. Była przygotowana bardzo dobrze do każdej rozmowy, potrafiła nią tak pokierować, aby przekazać to, co najważniejsze, co może się w danym momencie najbardziej i najlepiej przydać. Rozmowy z nią to nie były zwykłe rozmowy, plotki, to był pogłębiony kontakt intelektualny³³⁸.

Maria Trzupek, która odwiedzała Kierską od lat siedemdziesiątych aż do jej śmierci wspomina, że ta, gdy była już starsza, pozwalała bliskim zwracać się do niej wujna, nigdy ciocia.

Ewę Kierską poznałam w połowie lat siedemdziesiątych. Poznał nas jej siostrzeniec Jerzy Ruciński, z którym chodziłam do Liceum Plastycznego w Nowym Wiśniczu. Przygotowywałam się do egzaminów na ASP i Jerzy zaproponował, że jego ciocia da mi parę lekcji rysunku. Co ciekawe, nie lubiła zdrobnień, nie lubiła by nazywać ją ciocią. Kojarzyło się jej to z „ciumkaniem”, z „mlaskaniem”. Zaproponowała żeby zwracać się do niej „wujna”. Było to dla mnie wielkie wyróżnienie. I tak została dla mnie wujną. Myślę, że mnie zaakceptowała i polubiła. Zaczęłam u niej bywać najpierw na lekcjach rysunku a z czasem prywatnie³³⁹.

³³⁷ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³³⁸ Wywiad z T. Starzec-Bielawską z dnia 22.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³³⁹ Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

Całe życie Ewy Kierskiej wypełnione było drobnymi, nietuzinkowymi zwyczajami. Unikanie słowa ciocia było zaledwie jednym z nich. Kolejny, o którym była już mowa, to niechęć do tłumów, większych skupisk ludzi, a nawet w ogóle towarzystwa obcych. I tak na przykład w okresie, kiedy chodziła do filharmonii miejsca kupowała tak, żeby nikt koło niej nie siedział, a gdy zdarzyło się, że jednak ktoś się dosiadł, była bardzo niezadowolona³⁴⁰. Jeśli już w ogóle zdecydowała się wyjść z domu nigdy nie zapominała założyć rękawiczek. Właściwie się z nimi nie rozstawała, nie lubiła bowiem dotykać obcych przedmiotów dłonią³⁴¹. Rzeczą niezwykle ciekawą jest znalezienie odpowiedzi na pytanie skąd brał się u Kierskiej taki lęk przed obcością, nieznajomymi, niechęć do wychodzenia, uczestniczenia w życiu poza czterema ścianami. Wydaje się, że artysta potrzebuje świata, aby tworzyć, aby zauważyć nowe tematy. Ewa Kierska nie potrzebowała, odnajdowała je bowiem w sobie. Pierwszy cykl „Zabaw dziecięcych” to wspomnienia z jej dzieciństwa, kolejny mitologiczno-biblijny inspirowany jest snami i lekturą, a do cykli następujących po sobie martwych natur wystarczyły codzienne, otaczające ją przedmioty. Kierska tworzy z wnętrza, z myśli, z uczuć, z emocji, ze wspomnień.

Mimo unikania wychodzenia i stykania się z większą ilością osób, te, które przyjmuje u siebie traktuje z wyjątkową serdecznością i szacunkiem. Poświęca im czas i uwagę.

Miała w sobie taki lęk, niechęć zbliżania się do ludzi. A jednocześnie była bardzo życzliwa, dużo korespondowała, sama dbała o podtrzymywanie kontaktów. Jednak musiała to być pewna odległość. Mówiła, że taka przesadna bliskość to są często pozory, a ona jak już z kimś się przyjaźniła to znaczy, że ceniła tę osobę, nie pozwalała sobie na bylejakie tego kontaktu, spotkań, rozmów o niczym³⁴².

Podobne wspomnienia ma Maciej Bieniasz. Mówiąc o małżeństwie Hoffmanów podkreśla, że:

Adam z Panią Ewą tworzyli ciekawą wspólnotę, rodzinną, choć bez własnych dzieci. Myślę, że to właśnie wpływało na to, że byli otwarci na nas, że pozwalali sobie na bardziej osobiste kontakty, odwiedziny u nich w domu. Pani Ewa czasem nawet jakieś ciasteczka upiekła, żeby swobodniej można sobie było pogadać. Ona mówiła dużo i chętnie o sztuce,

³⁴⁰ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁴¹ Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁴² Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

literaturze, ale nigdy się nie zwierzała ze spraw osobistych - choć czasem potrafiła pokazać swoje gotowe rysunki czy obrazy. Była naprawdę bardzo mądra³⁴³.

Na zasadzie kontrastu małżeństwo Hoffmannów wspomina Magdalena Łaptaś (wtedy Bińczycka):

Pani Ewa prowadziła ascetyczny tryb życia, nie lubiła imprez towarzyskich, natomiast pan Adam Hoffmann był człowiekiem towarzyskim. Pani Ewa była bardzo subtelna, nie używała niecenzuralnych słów, w przeciwieństwie do męża, który nie stronił od dosadnego słownictwa i rubasznego sposobu bycia. Myślę, że w sensie duchowym pani Ewa była muzą pana Adama³⁴⁴.

Zbylut Grzywacz stara się zaś znaleźć wytłumaczenie dla unikania przez Kierską większego towarzystwa.

Pewnie, że bywa surowa w sądach, że nie kryje surowości w ocenie ludzi, że jest wybredna i wymagająca – ale nigdy nie miałem cienia poczucia, że siebie nad innych wynosi. [...] Nie, Pani Ewa na tyle jest po dziecinnemu, dziewczęcemu ciekawa ludzi i im życzliwa, że nie masz u niej uprzedzeń i raczej czeka na przyjemność nowego kontaktu, niżby się go bała. Boi się ludzi, ale raczej, że im nie sprostą, a nie że oni jej³⁴⁵.

Może właśnie to ten młody chłopak, kiedy poznał Kierską, najlepiej ocenił jej wycofanie ze świata. Może to jego czujne spojrzenie i intuicja przejrzały artystkę najlepiej. W końcu Kierska sporo korespondowała, przyjmowała też przyjaciół, nie tak znowu nielicznych, u siebie w domu. Gdyby naprawdę była mizantropką po prostu unikałaby wszelkich spotkań. Może faktycznie jej lęk przed drugim człowiekiem oparty był na tym samym co lęk twórcy – nie jestem wystarczająco dobra, wystarczająco interesująca, wystarczająco mądra. Dążenie do doskonałości bez wątpienia było jedną z najważniejszych cech jej charakteru, co przejawia się wyjątkowo wyraźnie w różnych dziedzinach jej życia, nawet tak drobnych jak gotowanie i przystrajanie mieszkania.

Na szafach w mieszkaniu Pani Ewy i Adama zawsze czerwieniły się i rozsiewały zapach jabłka i było jak w moim dzieciństwie i choć świat się starzał, psuł i śmierdział, to potrafiła sprawić, że wracał w swoją młodość, w naszą młodość, w dzieciństwo. Prezenty od Pani Ewy pachniały zawsze lawendą. A prezentów zawsze było dużo i były zapakowane jak trzeba, pachnąco, szeleszcząco i kolorowo. [...] Pamiętam, wszedłem kiedyś do kuchni,

³⁴³ Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁴⁴ Wywiad z M. Łaptaś z dnia 23.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁴⁵ Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009, s. 369.

właściwie w drzwiach stanąłem maleńkiej kuchni na ich strychu i rozmawiałem z Panią Ewą, która sprawiała jakieś warzywa, zupę warzyła. W fartuchu szarym jak szarytka, w świetle z góry płynącym ze świetlika coś tam skrobała i była jak z Vermeera i mi powiedziała, popatrz, Zbylut, dlaczego te baby narzekają na te kuchenne obowiązki, przecież to takie piękne, te martwe natury, te jarzyny w koszyku, ile tu urody, kolorów, zapachów!³⁴⁶

Zapachy, które otaczały Ewę Kierską pamięta też doskonale jej uczennica, Maria Trzupek.

Do mieszkania-pracowni na czwartym piętrze trzeba było się wspinać po metalowych, krętych schodach. Małe pokoje z widokiem na ogród klasztoru Sióstr Wizytek, pachniały palonymi świerkowymi i jodłowymi gałązkami. Biedermeierowskie meble, na regałach mnóstwo książek. Wysoki sekretarzyk przy którym pisała listy, kartki i zapiski swoich przemysłów³⁴⁷.

Ewa Kierska była postacią nietuzinkową, jej postawa – wycofanie, dziwne zwyczaje – powinny ludzi zniechęcać, było wręcz przeciwnie. Jej osoba fascynowała, przyciągała niczym magnes. Znajomość, przyjaźń z nią pozostawiła ślad w pamięci wszystkich, którzy się z nią zetknęli. Do tej pory mieliśmy okazję poznać Kierską i wrażenia jakie wywierała jej osobowość prywatna, jednak warto zaznaczyć, że była też dla kilku osób nauczycielką. Uczyła rysunku Marię Trzupek, Magdalenę Bińczycką (teraz Łaptaś) czy Teresę Starzec-Bielawską. Wszystkie zwracają szczególną uwagę na rolę, jaką odegrała w ich życiu Kierska jako pedagog.

Nie lubiła krzykliwości, tłumów, hałasu. Nie bywała na swoich wernisażach. Jeśli na lekcjach rysunku pojawiały się naraz dwie osoby, to był dla niej już tłok. Zdarzało się jednak, że byliśmy we dwójkę z Pawłem Dobrzyckim albo z Magdą Bińczycką, jakoś to cierpliwie znosiła. Swoich uczniów wybierała sama, tych z którymi czuła się dobrze, z którymi mogła porozmawiać. Oboje z mężem Adamem Hoffmannem mieli zbliżony sposób nauczania: hołdowali zasadzie – od ogółu do szczegółu. Kładli duży nacisk na warsztat. Najpierw trzeba nauczyć się rzemiosła, osiąść umiejętność, by później to czego nauczyliśmy się rozwijać przez swoje myślenie i widzenie świata. Rysowaliśmy i malowaliśmy martwe natury, kopie greckich rzeźb, detale, autoportrety³⁴⁸.

³⁴⁶ Tamże, s. 369-370.

³⁴⁷ Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 w: Archiwum Autorki.

³⁴⁸ Tamże.

Podobnie o swoich wrażeniach mówi przywoływana przez Marię Trzupek – Magdalena Bińczycka:

Pani Ewa Kierska nie była dla mnie tylko nauczycielką rysunku, ale kimś w rodzaju przewodnika, używając nowoczesnej terminologii „coachem”, chociaż to nie jest zbyt adekwatne określenie. Była osobą skupioną, sawantką, żyjącą we własnym świecie. Dość szybko zorientowała się, że pracuję powoli, w swoim rytmie, dlatego też zostawiała mi dużo czasu na pracę. Było to wyrazem jej przenikliwości, bowiem nauczyciele w szkole uważali mnie za osobę ruchliwą i szybką. Pani Ewa przygotowywała tematy na kolejne zajęcia, czasem były to martwe natury, czasem tematy wymyślone przez nią np. namalowanie swego wymarzonego domu. Pani Ewa wysoko ceniła sobie rzemieślnicze umiejętności w rozumieniu renesansowych mistrzów. Nauczyła mnie bardzo wiele, pożyczała mi ciekawe książki z zakresu sztuki i filozofii, rozbudzała we mnie też zainteresowanie archeologią³⁴⁹.

W analogiczny sposób lekcje rysunku wspomina Teresa Starzec-Bielawska, podkreślając cierpliwość, dokładność Kierskiej i jej indywidualne podejście do ucznia.

Ewa Kierska była wspaniałą nauczycielką, bardzo cierpliwą i ogromnej klasy kobietą. W swojej pracy z uczniami wyławiała z każdego jak najwięcej jego indywidualnych cech, umiejętności, możliwości. Uczyla nie tylko patrzeć, ale także widzieć. Spotkania u niej to był czas bardzo wyjątkowy. Trzymałam to w zupełnej tajemnicy przed wszystkimi, ponieważ chciałam ten niezwykły, czarowny świat zostawić tylko dla siebie. To nie była tylko nauka rysunku czy malarstwa, w tym czasie słuchałam najlepszej muzyki, dostawałam do czytania klasykę literatury, bardzo dużo poezji – zwłaszcza Norwida, ale także Różewicza, z którym się przyjaźniła³⁵⁰.

Dla obojga – Kierskiej i Hoffmanna najważniejszy jest warsztat rysunkowy i malarski. Dla perfekcjonistki, jaką jest malarka, również dobór tematu ma znaczenie, dlatego nad własnymi pracami pracuje w ciszy i odosobnieniu. Prawie nigdy i nikomu nie opowiada o swojej twórczości.

Jej twórczość artystyczna była jej własnym, prywatnym światem. Nie można było uczestniczyć w procesie twórczym.. Nigdy nie malowała w naszej obecności. Jeśli

³⁴⁹ Wywiad z M. Łaptaś z dnia 23.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁵⁰ Wywiad z T. Starzec-Bielawską z dnia 22.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

pracowała nad jakimś obrazem, ten był dla nas zasłonięty tkaniną. Potrzebowała ciszy, spokoju i wewnętrznego wyciszenia³⁵¹.

Jednak zdarza się jej robić wyjątki od tej reguły. Teresa Starzec-Bielawska miała okazję spędzić kilkakrotnie z Ewą Kierską, która tak nie lubiła wyjazdów, wakacje, podczas których wspólnie rysowały, a uczennica miała okazję obserwować warsztat nauczycielki.

Był taki czas, kiedy wyjeżdżałyśmy razem na wakacje do Piwnicznej – 1969 rok, może 1970. Byłyśmy tam dwu albo trzykrotnie. Chodziłyśmy po górach i razem szkicowałyśmy. Przy sobie miałyśmy zawsze kostki cukru nasączone cytryną. Często chodziłyśmy także do dużego parku w Nowej Hucie, bo tam nie było tłumów. Ewa Kierska lubiła bowiem miejsca odludne³⁵².

Drugi wyjątek zrobiła dla Jacka Waltosia, który przychodził na Biskupią od lat pięćdziesiątych aż do samej śmierci artystki. To z nim przeprowadzała najintymniejsze rozmowy o tym, czym dla niej jest sztuka i chyba właśnie w nich możemy znaleźć odpowiedź na niezwykle nurtujące pytanie, jak to się stało, że Kierska będąc na studiach blisko z przyszłą Grupą Krakowską, poszła zupełnie inną drogą artystyczną.

Dla Kierskiej malarstwo abstrakcyjne było w pewien sposób ciekawe, doceniała jego warstwę symboliczną. Ona uważała, zresztą Adam również, że każda sztuka, każda konstrukcja obrazu jest pewną formą abstrakcji. Ona szukała jej we wczesnym malarstwie – najpierw u Giotto, potem w Quattrocento i Cinquecento aż do połowy wieku XVI. Z nowszej sztuki pociągał ją jedynie surrealizm, miała przecież sama taki okres w swojej twórczości, dlatego, że tam była pewna koherentna opowieść przedstawiona na obrazie. Była rzeczniczką przedstawienia, prostoty środków i nie gmatwania strony wizualnej. Obraz to nie było dla niej pole bitwy. To jest pole, które my mamy zorganizować, to szansa, by przekazać jakąś wewnętrzną projekcję czy problem. I powinien być on przekazany możliwie najprostszymi środkami. Miała potrzebę ładu, porządku, bo sama wciąż czuła się zbyt naiwna, zbyt mało przygotowana warsztatowo. Ciągle to sobie zarzucała i miała potrzebę nieustannego doskonalenia się. Współczesne malarstwo nie spełniało jej oczekiwań czy nadziei na to, czym malarstwo powinno być³⁵³.

Wydawałoby się, że za tym wyborem kryją się niezwykle powody, a te jak widać są bardzo proste i wypływają z postawy życiowej artystki, z jej charakteru, ukształtowanej osobowości. A pamiętajmy o tym, że Kierska odebrała wychowanie klasztorne. I choć

³⁵¹ Wywiad z M. Trzupiek z dnia 7.04.2017 w: Archiwum Autorki.

³⁵² Wywiad z T. Starzec-Bielawską z dnia 22.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁵³ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

urszulanki nie należą do przesadnie rygorystycznego zakonu, to jednak jest to inny, niż w szkołach powszechnych, model nauczania i wychowania. Skromne, zawsze szare ubranie, niechęć do podkreślania swojej urody, zawsze krótka, niezmienna fryzura, przekazywanie maksimum treści w minimum słów, wysokie wymagania w stosunku do innych, ale przede wszystkim do siebie, niechęć do pustosłowania to główne cechy, które można bez wątpienia przypisać artystce. I wszystkie te właściwości z życia prywatnego Kierska przeniosła na własną twórczość – wybór mistrzów, malarstwa figuratywnego, długie poszukiwanie tematu, koncentracja na warsztacie, prostota środków przy ogromnych pokładach symbolicznych. Życie i sztuka artystki inspirują i uzupełniają się wzajemnie, są koherentną całością, do której całe życie dążyła.

Ewa Kierska osiągnęła jednak jeszcze coś innego, czego zapewne się nie spodziewała, a do czego z pewnością nie dążyła. Pozostawiła po sobie ślad w świadomości artystycznej i intelektualnej przynajmniej kilku osób. Dla nich jest ona przyjaciółką, nauczycielką, czasem nawet wzorem. Wpłynęła w sposób szczególny na ich rozwój, a często i przyszłe życie, zawdzięczają jej najróżniejsze rzeczy. Teresa Starzec-Bielawska korzeni swojej postawy artystycznej i życiowej doszukuje się właśnie w relacji z Ewą Kierską, którą podtrzymywała aż do śmierci artystki w 2013 roku.

Ewa Kierska była moim przewodnikiem intelektualnym, mentorem, przykładem. Cały mój sposób życia, to kim teraz jestem, jest pokłosiem mojego z nią spotkania, naszej znajomości. To co robię, czego słucham, co czytam, jak uczę młodzież. Ewa Kierska była najważniejszą osobą, jaką w życiu poznałam, która wskazała mi to, co mam w życiu robić. Zawdzięczam jej mój rozwój intelektualny, plastyczny, dobry gust do literatury, sztuki, muzyki³⁵⁴.

Maria Trzupek tak podsumowuje relację z Kierską:

Ewie Kierskiej zawdzięczam zamiłowanie do książek, czytania, koncentracji na wewnętrznym rozwoju. Ważny był jej stosunek do świata zewnętrznego, do ludzi. Postrzeganie ich problemów i potrzeb. Nie spieszymy się, nie pędźmy, czasem trzeba się zatrzymać, na kimś czy nad czymś się pochylić. Myślę, że Ewa Kierska w dużej mierze ukształtowała moją osobowość, za co jestem jej niezmiennie wdzięczna³⁵⁵.

Magdalena Łaptaś dodaje:

³⁵⁴ Wywiad z T. Starzec-Bielawską z dnia 22.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁵⁵ Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

Pani Ewa Kierska znaczyła dla mnie bardzo wiele, zwłaszcza w okresie szkoły podstawowej i liceum. Pomijając już fakt, że po prostu ją uwielbiałam i była dla mnie prawdziwym wzorem, zawsze mocno mnie wspierała i akceptowała. Uważam, że w dużym stopniu ukształtowała moją osobowość³⁵⁶.

Jacek Waltoś o wpływie Kierskiej mówi w dwóch aspektach – dotyczącym jego własnego rozwoju, ale także pokazując znaczenie, jakie malarka wywarła na Grupę Wprost.

Ewa Kierska była moją matką duchową. To był wzór w wielu przypadkach. Ewie Kierskiej zawdzięczam to, że poważniej potraktowałem filozofię. Od niej dostałem Platona, Bergsona. To ona także karmiła nas literaturą. Była naszą edukatorką jeśli chodzi o kulturę duchową. Ona bardzo dużo wyjaśniała, naprowadzała na pewne rzeczy, porządkowała je w rozmowie. Na przykład kiedy robiliśmy wystawy w galerii Zbyluta Grzywacza to ona bardzo często narzucała nam pewne tematy. Adam Hoffmann oczywiście uczył nas sztuki, metody poznawania świata poprzez sztukę i apelował do naszego rozumu. Natomiast Kierska uczyła mnie przez filozofię, literaturę, zastanowienie, refleksję filozoficzną, poczucie odpowiedzialności za każdy znak, każde użycie formy. Kiedy więc robiliśmy naszą pierwszą wystawę [wystawa Grupy Wprost z 1966 roku – S.G.], gdzie wszystko miało mieć ZNACZENIE, to była bardziej Ewa Kierska niż Adam Hoffmann. On bowiem znaczenie widział w samej twórczości, jej wigorze. Dla mojej drogi twórczej, sposobu myślenia to było ważne. Postrzeganie rzeczywistości jako zespołu znaczeń, sensów, to było coś, co reprezentowała Kierska³⁵⁷.

Uczniowie Kierskiej mówią o jej działaniu, wpływie na nich, czy promieniowaniu osoby, o chłoniętych przez nich poglądach na twórczość i na obrazy, które z pewnością także na nich działały. Wpływ ten, czy inspirowanie się sztuką Kierskiej jest widoczny w latach osiemdziesiątych, kiedy to Kierska pokazuje swe prace na wystawach niezależnych, w tym w galerii „Krypta u Pijarów”. Na przykład w roku 1986, na wystawie „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa” pokazano obrazy Ewy Kierskiej, Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza i Aldony Mickiewicz. Powinowactwa są ewidentne, tak w płótnach najbliższych uczniów, jak pracach należącej do młodszego pokolenia Aldony Mickiewicz.

Ewa Kierska – malarka i może trochę filozofka, laicka mistyczka, ascetka nie lubiąca obcych przestrzeni, tłumy i zgiełku – swoje życie artystyczne podporządkowała jednej zasadzie, że malarstwo jest widzialną formą pewnych wewnętrznych treści, że coś

³⁵⁶ Wywiad z M. Łaptaś z dnia 23.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.

³⁵⁷ Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

przedstawia, że obowiązkiem sztuki jest posiadać znaczenie, a może nawet to znaczenie tworzyć, że sztuka ma wpływać na rzeczywistość, że ma zadanie, nie może być pustym gestem, zmieniającą się modą, że nie może kłamać. Tylko sztuka jest prawdziwa i tylko prawdę może przedstawiać.

Zakończenie

Obrazy Kierskiej są wszystkie, jak podejrzewam, od dawna gotowe, wypełnione, określone. Są i domagają się samego tylko wytłumaczenia, opowiedzenia ich językiem, który im byłby właściwy, opowiedzenia w sposób możliwie najrzetelniejszy bez pomijania czegokolwiek, ale i bez mylącego dodawania, upiększania, zestrzajania. [...] Malarstwo Kierskiej to powolne wchodzenie, zagłębianie się w ciemność, powolne wchodzenie w ciemność, w której istnieją kształty ludzi, zdarzeń, opowieści, przedmiotów i dźwięków, pór roku, miast, krajobrazów, istnieją o ileż realniej, o ileż bardziej stanowczo i nieodwracalnie niż w jasnym świetle dnia. Istnieją, pozostają zawsze tam obecne, wyczuwalne, określone, ale trudne do objaśnienia³⁵⁸.

Mieczysław Porębski mógł te obrazy objaśnić, ale tego nie zrobił. Związany z powojenną Grupą Krakowską to właśnie na jej członkach skoncentrował swoją uwagę krytyka sztuki. Ewę Kierską znał i już z tych kilku zdań wynika, że jej twórczość cenił za pewną odrębność, indywidualność, tajemnicę. Jak napisał – jej malarstwo to wchodzenie w ciemność. I w tej ciemności należy odnajdować sens i siłę. Ja powiedziałabym raczej, że Ewa Kierska to malarka melancholii, nie ciemności. Melancholii obecnej we wszystkich jej pracach począwszy od najwcześniejszych z lat pięćdziesiątych ukazujących lwowskie dzieciństwo, przez te inspirowane snami, mitologią i Starym Testament aż po martwe natury i autoportrety. Kto urodził się melancholikiem, według Zygmunta Freuda, odczuwa nieustający, nieokreślony smutek płynący z każdego wydarzenia, czy jak określa to niezwykły portugalski poeta Fernando Pessoa melancholia to takie nic, które boli. Owo nic nie wynika z żadnego konkretnego nieszczęścia, które się nam przytrafia. Jest to raczej doświadczenie smutku jako takiego, w tym smutku trwanie. Melancholik zamyka się w doświadczeniu straty, której bardzo często nie potrafi określić i dlatego nie może odbyć żałoby po owej, często także nieuświadomionej stracie. Melancholia dokonuje więc „podważenia metafizyki obecności i podmiotu”³⁵⁹. Jest także zanurzona

w swym pragnieniu ciszy i odosobnienia, szczelnego zamknięcia się w sobie, twarzą do siebie samej, wyraża nie tylko lęk spotkania z rzeczywistością, która rani, lecz, w ostatecznym rozrachunku, intymne ciążenie duszy w stronę wielkiego centrum, pęd ku wnętrzu i głębi, ku przestrzeni, w której życie wymyka się spod ucisku przypadków, jakim

³⁵⁸ M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983, s. 280-281.

³⁵⁹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 23.

wcześniej podlegało. Tam, w głębi, dusza przenika wreszcie w miejsce strzeżone, gdzie rozwijać się może w „mnogiej prostocie pierwotnych głębi”³⁶⁰.

Czy można lepiej opisać postać i twórczość Ewy Kierskiej – artystki tak bardzo skoncentrowanej na życiu do wewnątrz? Jako osoba wpisuje się ona w typ melancholiczki właściwie każdą cechą swojej osobowości, a jej malarstwo mnoży symbolikę melancholijną – utracone, idylliczne dzieciństwo, jesienna roślinność, czaszki, postaci Orfeusza, Narcyza, żony Lota, dedykacje obrazów dla Pascala, dla Hölderlina. O melancholii świadczy także sposób potraktowania tematów. Widać to wyraźnie poprzez kontrast. Gdyby zestawić martwą naturę Kierskiej z martwą naturą choćby Hanny Rudzkiej-Cybis, widzimy, że wszystko jest inne – technika malarska, paleta. Najogólniej mówiąc u Cybisowej otwarcie na świat jest intencjonalne (by użyć terminu Tischnera), czyli dotyczy tego o czym się mówi – co artystka maluje. Określając Kierską powinniśmy mówić o wymiarze dialogicznym, w którym istotą jest to „z kim i do kogo mogę mówić”³⁶¹. Widziane przedmioty są uwewnętrzniane i stają się elementami jej obrazów, których temat jednak nie tkwi ani w warstwie plam barwnych, ani nawet w sensie przedmiotowym a pozawerbalnym, jakby pozamalarskim słowie, które Kierska wypowiada do kogoś z kim rozmawia, a następnie do nas - tych, którzy patrzą na jej obrazy.

Wszystko to składa się na spójny obraz pozwalający nazwać Ewę Kierską malarką melancholii. Cała jej twórczość podporządkowana jest poczuciu straty, która w wypadku artystki może być poszukiwana w jej potrzebie odnalezienia i zrozumienia swoich korzeni, która zrodziła się w niej w szczególności w ostatnich kilkunastu latach życia. Od lat dziewięćdziesiątych Kierska coraz częściej wraca do uzupełniania drzewa genealogicznego swojej żydowskiej rodziny ze strony matki, zaczyna prenumerować żydowskie czasopismo społeczno-kulturalne „Midrasz”³⁶². I choć z pewnością poczucia straty i smutku nie można wyjaśnić wyłącznie poprzez utraconą tożsamość, to wydaje się, że w dużej mierze można przyjąć, że melancholijna osobowość i twórczość Kierskiej jest z tym właśnie związana. Czy można objaśnić obrazy artystki? Porębski pisał, że są trudne do objaśnienia, że trzeba znaleźć dla nich odpowiedni język, który nie będzie nic odejmował, ale także nic dodawał. Wydaje się, że takim językiem, który zaaprobowałaby

³⁶⁰ Tamże, s. 63-64.

³⁶¹ J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Znak, Kraków 2017, s. 8.

³⁶² Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

sama malarka, jest język symboliczny, a więc język poezji. To słowo kojarzy się z Ewą Kierską wszystkim moim rozmówcom. Pamiętają malarkę z książką w ręku. To ona podsunęła im pierwsze, ważne lektury, obdarowywała mimochodem, bez okazji tomami literatury i pism o sztuce. Dlatego wydaje się, że moje spojrzenie na postać Ewy Kierskiej, w którym tak wiele miejsca zajmują wątki poetyckie czy literackie, jest nie tylko uprawnione, ale być może jest właśnie kluczem do jej twórczości, o którym pisał Mieczysław Porębski.

Czy da się odnaleźć faktyczne powody tak niewielkiego udziału Ewy Kierskiej w historii i krytyce sztuki? Wydaje się, że krakowskie środowisko artystyczne pozostawiało na marginesie artystów, którzy byli w pewnym sensie anachroniczni - ze względu na temat czy technikę, a taką była malarka. Poza tym, jeszcze po wojnie, funkcjonowało jak się wydaje, niepisane nigdzie, ale wyraźnie widoczne, traktowanie twórczości mężczyzn jako poważniejszej niż kobiet. Do wyjątków należały: Hanna Rudzka-Cybis – najprawdopodobniej ze względu na swoje paryskie doświadczenie, Maria Jarema i Janina Kraupe – z powodu przynależności do Grupy Krakowskiej. Pozostałym kobietom było o wiele trudniej zaistnieć w środowisku artystycznym. Tworzące równolegle do Ewy Kierskiej – Danuta Leszczyńska i Zofia Dębowska-Tarasin, mimo że znane lepiej od Kierskiej, również mimo ciekawej twórczości nie osiągnęły tego, co artyści-mężczyźni tworzący w podobnym duchu. Ewa Kierska – jako osoba – zapadła w pamięć wszystkim, którzy się z nią zetknęli, jako artystka – nielicznym. Nawet recenzje z jej wystaw ukazujące się w prasie rzadko bywają pogłębioną analizą artystyczną jej prac. Najczęściej są przeglądem tematów przez nią podejmowanych, z krótkim omówieniem głównego motywu. Stanisław Rodziński w jednej ze swych recenzji notuje: „Jeszcze kilka lat temu wiedziało o nim [malarstwie Kierskiej – S.G.] grono przyjaciół i uważnych znawców polskiej sztuki. Dzisiaj jest cenione, mówi się o nim jako zjawisku ważnym i wyjątkowym”³⁶³. Gdzie zatem ślady tego docenienia i pisania o twórczości Kierskiej jako ważnym zjawisku? Do tej pory takowych po prostu nie ma. Być może przyjaciele i znajomi Kierskiej tak właśnie uważali, ale poza wzmiankami w pojedynczych recenzjach nie pozostał po tym żaden ślad.

³⁶³ S. Rodziński, *Malarstwo skupionej ciszy* w: katalog wystawy *Ewa Kierska. Rysunek-malarstwo. Wystawa retrospektywna* 24 lipca-19 sierpnia '95 Galeria Osobliwości w Krakowie w: archiwum J. Waltosia.

Ewa Kierska nie życzyłaby sobie zapewne, aby stawiać jej pomnik, ani z kamienia, ani ze słów. Niech więc zwieńczeniem mojego spotkania z jej twórczością i osobą będzie wiersz, o którego napisanie poprosiła Wiesława Dyląga i który ten odczytał na jej pogrzebie 19.11.2013 roku:

poprosiła mnie pani Ewa
abym wiersz napisał o pamięci
i że kwitną drzewa
i że wszyscy święci
i że ojciec mówił przy stole
do niejadki czekamy czekamy
i że potem w szkole
uśmiech tylko mamy

a mamusia tak bardzo chciała
aby była jak ten da Vinci
i tak malowała
jak ci wszyscy święci
i że przyszła wojna Żydówka
szepty Adam splot dłoni
i skradziony w pół słówka
owoc rajskiej jabłoni

ale książka to wszystko
zapach druku wzruszenie
i to środowisko

i to mądre myślenie
nowa młodzież i buta
Jacuś skacze nad ciszę
błyszczą gwiazda Zbyluta
Maciek cierpi i pisze

dzwonił wczoraj z Wrocławia
wieszczę że wkoło już chodzi
żona też pozdrawia
stary świat odchodzi
i Jurek napisał ostatnią ikonę
i dawno już nie ma tu Panka
i że idzie w tą stronę
i że na nich łapanka

poprosiła mnie pani Ewa
abym wiersz napisał o pamięci
liście spadły już z drzewa
zgaśli wszyscy święci
już się zbliża zmącenie
myląc światło dnia z nocą
pozostało wzruszenie
pyta tylko po co³⁶⁴

³⁶⁴ W. Dyląg, *Dla Ewy K.* w: Archiwum Autorki.

Bibliografia

1. *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, wyd. Oficyna Artystów „Sztuka”, Kraków 1994.
2. Atanazy Aleksandryjski, *Żywot św. Antoniego 21-40*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987.
3. Bachelard G., *Dom rodzinny i dom oniryczny w: Wyobrażenia poetycka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
4. Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
5. Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
6. Barthes R., *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, tom IV, część 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
7. Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
8. *Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań 2003.
9. Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012.
10. Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, Warszawa 2001.
11. Bunsch F., *Pogmatwane początki w : I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998.
12. Cassirer E., *Language and Myth*, transl. S.K. Langer, Dover Publications INC, New York 1946.
13. Cassirer E., *The Philosophy of Symbolic Forms, vol. II: Mythical Thought*, transl. R. Manheim, Yale University Press, New Haven 1955.
14. Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
15. Chrobak J., *Aktorzy Teatru Podziemnego Tadeusza Kantora w: Kunstgewerbeschule 1939-1943 i podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, wyd. Cricoteka, Kraków 2009.

16. Chwalba A., *Okupacyjny Kraków w latach 1939-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
17. Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.
18. *Działalność władz okupacyjnych na terytorium Rzeczypospolitej. I IX 1939-1 XI 1940*, oprac. Janusz Gmitruk, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 1999.
19. *Dzieje Tristana i Izoldy*, odtworzył Joseph Bedier, tłum. T. Żeleński (Boy), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
20. Eliade M., *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, wyd. KR, Warszawa 1994.
21. Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz- Kowalski, wyd. OPUS, Łódź 1993.
22. Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.
23. Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2012.
24. Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
25. Frye N., *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, wyd. Homini, Bydgoszcz 1998.
26. Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przełożył A. Milecki w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, tom IV, część 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
27. Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2005.
28. Głowiński M., *Labirynt – Przestrzeń obcości w: Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
29. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.
30. Graves R., *Mity greckie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
31. Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1990.
32. Grzywacz Z., *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, oprac. T. Nyczek, Universitas, Kraków 2009.

33. Heidegger M., *Hölderlin i istota poezji w: Objasnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, wyd. KR, Warszawa 2004.
34. Herbert Z., *H.E.O w: Król mrówek. Prywatna mitologia*, wydawnictwo a5, Kraków 2008.
35. Herbert Z., *Martwa natura z wężdzielęm*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
36. Herbert Z., *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz w: Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.
37. Horowitz R., *Życie niebywale. Wspomnienia fotokompozytora*, Znak, Kraków 2014.
38. Hölderlin F., *Chleb i wino w: Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Znak, Kraków 2003.
39. Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Arkady, Warszawa 2006.
40. Kaczmarek J., *Lot Ikara w: Antologia poezji*, red. K. Nowak, wyd. Demart, Warszawa 2012.
41. Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, wyd. Cricoteka, Kraków 2000.
42. Kiereś H., *Mit* (hasło) w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, tom 7, red. Marian Aleksandrowicz et al., wyd. Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2006.
43. Kitowska-Lysiak M., *Schulzowskie marginalia*, wyd. KUL, Lublin 2007.
44. Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
45. Kochanowski J., *Pieśń 24 w: Pieśni*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1997.
46. Kołakowski L., *Obecność mitu*, wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
47. Kowalczyk A., *Świadectwo autoportretu*, Biblioteka Warszawskiej Wyższej Szkoły Humanistycznej im. B. Prusa, Warszawa 2008.
48. Kraupe J., w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998.
49. Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007.

50. Krokiewicz A., *Studia orfickie*, wyd. Aletheia, Warszawa 2000.
51. Ksenofont, *Uczta w: Pisma Sokratyczne*, przeł. Leon Joachimowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
52. Leszkowicz P., *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, wyd. Aureus, Kraków 2001.
53. Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998.
54. Majewski P., *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945*, wyd. Trio, Warszawa 2005.
55. Marion J.L., *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1996.
56. Norwid C.K., *Moja piosnka (II) w: Cyprian Norwid. Nowy wybór poezji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
57. Olchanowski T., Sieradzan J., *Wprowadzenie do problematyki narcyzmu. Od klasycznych koncepcji narcyzmu do narcyzmu kultury zachodniej w: Narcyzm pod red. J. Sieradzan*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
58. *O symbolice chleba w tradycji ludowej*, oprac. Aleksandra Szymańska, <http://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/139-listopad-grudzien-nr-52/kultura-i-tradycje-ludowe/287-o-symbolice-chleba-w-tradycji-ludowej> [dostęp: 19.01.2017].
59. Pascal B., *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983.
60. Piotrowski S., *Dziennik Hansa Franka*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1956.
61. Podgórzec Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.
62. Porębski M., *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983.
63. Porębski M., *Przedmowa w: Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna*, kat. wyst., Pałac Sztuki, Kraków 1958.
64. *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, tom 1, red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2000.
65. Puszkow A., *Wybrane aspekty problematyki orfizmu jako źródło europejskiej wiedzy gnostycznej w: Odcienie gnozy pod red. M. Piróg*, wyd. KOS, Katowice 2007.

66. Ragan Ł., *Pascal – po prostu...*, „Filozoficznie” wiosna 2007, <http://www.filozoficznie.pl/>, [dostęp: 30.12.2016].
67. Rilke R.M., *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński, wyd. Sic!, Warszawa 2010.
68. Rilke R.M., *Orfeusz, Eurydyka, Hermes w: Poezje*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
69. Różewicz T., *Cień w: Poezje*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1987.
70. Różewicz T., *Pragnienie w: Niepokój. Wybór wierszy 1945-1961*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
71. Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2009.
72. Shakespeare W., *Sonety*, przeł. J. S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
73. Sikorski, C. *Hölderlin, Heidegger i poezjowanie*, http://allarte.pl/df723MjIxNjY_4,holderlin-heidegger-i-poezjowanie---cezary-sikorski.html [dostęp: 25.01.2017].
74. Simmel G., *Filozofia kultury. Wybór esejów*, tłum. W. Kunicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
75. Staff L., *Kamień i cień w: Wiersze zebrane. Tom II*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
76. Sterling Ch., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
77. Stern J. w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Cricoteka, Kraków 2008.
78. *Still Lifes: Techniques and Style*, ed. A. Wallert, Rijksmuseum, Amsterdam 1999.
79. Stróżewski W., *Płaszczyzny sensu w: Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994.
80. Stróżewski W., *Płaszczyzny sensu w dziele malarskim w: Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002.
81. Szekspir W., *Hamlet*, tłum. W. Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
82. Szyjkowska-Piotrowska A., *po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk-Warszawa 2015.
83. Szymborska W., *Żona Lota w: Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2010.

84. Świca M., *Wprowadzenie w: I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Wydawnictwo Starmach Gallery, Kraków 1998.
85. Taranczewski P., *Wspominając Akademię. Napisane, wysłuchane, zapisane*, wyd. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Biblioteka 200-lecia, tom 2, Kraków 2017.
86. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
87. Tischner J., *Inny. Eseje o spotkaniu*, Znak, Kraków 2017.
88. Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 2003.
89. Wierzbicka A., *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, wyd. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
90. Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, PWN, Warszawa 1980.
91. Voragine J. de, *Złota legenda*, tłum. J. Pleziowa, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983.
92. Zientara M., *Krakowscy artyści i ich sztuka w latach 1939-1945*, wyd. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2013.

Czasopisma:

1. Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” nr 71/3, 1980.
2. Frye N., *Mit: fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” nr 60/2, 1969.
3. Gawęda S., *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1939-1945*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych, 1985 r., t. 35.
4. Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” nr 77/4, 1986 r.
5. G. Górny, *Zabić i zapomnieć*, „Tygodnik Powszechny” nr 25, 18 czerwca 1995.
6. Hartwig J., *Co się ostaje ustanawiają poeci, Hölderlin, Friedrich*, „Gazeta Wyborcza”, 12 marca 2003.
7. Jakimowicz I., *O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XXXI, Warszawa 1987.
8. Koczanowicz D., *Martwa natura i metamorfozy życia*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 12, 2011.

9. Leder A., *Głód Narcyza czyli o uzależnieniu i ekscytacji*, „Niezbędnik Inteligenta” nr 9, dodatek do „Polityki” nr 25, 2006.
10. Leder A., *Po drugiej stronie duszy? Kto będzie zdrowy psychicznie?*, „Polityka” nr 22, 2000.
11. Lévi-Strauss C., *Struktura mitów*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” nr 59/4, 1968.
12. Lubańska S., *Sceptycyzm Pascala*, „Filo-Sofija” nr 17, 2/2012.
13. Kutnik J., *Agnostycyzm jako droga ku dojrzałej religijności*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia nr 37, 2, 2012.
14. Niżnik J., *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i społeczeństwo” nr 3, 1978.
15. Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” nr 81/2, 1990.
16. Piekarski I., *Kod sztuki. O Biblii w Northropa Frye’a wizji literatury*, „Teksty Drugie” nr 3-4, 2001.
17. *Piękno jest okrutne - z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, „Znak” nr 646, marzec 2009.
18. Sprutta J., *Vanitas w sztuce nowożytnej*, „Studia bydgoskie” nr 4, 2010.
19. Woźny A., *Jak (można) czytać „Problemy poetyki Dostojewskiego”. Z zagadnień socjologii i metodologii tekstu literaturoznawczego*, „Pamiętnik Literacki” nr 80/3, 1989.
20. Zalewski W., *Rozum i wiara w refleksji filozoficznej Blaise’a Pascala*, „Filozofia religii”, Rok 2016 (III), nr 1.
21. *Życie na niby, malowanie na serio. W Kunstgewerbeschule i w wolnym Krakowie (1940-1943 i 1945-1949). Rozmowa z prof. Franciszkiem Bunschem przeprowadzona przez Pawła Taranczewskiego 14 stycznia 2005 r.*, „Wiadomości ASP” nr 50, czerwiec 2010.

Wywiady:

1. Taranczewski P., *Wywiad z Jerzym Nowosielskim przeprowadzony między 1990 a 1993 w mieszkaniu Jerzego Nowosielskiego*, z archiwum prywatnego P. Taranczewskiego.
2. Wywiad z M. Bieniaszem z dnia 17.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

3. Wywiad z Z. Gołubiew z dnia 24.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.
4. Wywiad z M. Łaptaś z dnia 23.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.
5. Wywiad z J. Rucińskim z dnia 8.08.2016 r. w: Archiwum Autorki.
6. Wywiad z T. Starzec-Bielawską z dnia 22.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.
7. Wywiad z M. Trzupek z dnia 7.04.2017 r. w: Archiwum Autorki.
8. Wywiad z J. Waltosiem z dnia 5.04.2016 r. w: Archiwum Autorki.
9. Wywiad z J. Waltosiem z dnia 28.03.2017 r. w: Archiwum Autorki.

Archiwa:

1. Dyląg W., *Dla Ewy K.* w: Archiwum Autorki.
2. Karta ocen Ewy Kierskiej w: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
3. *Korespondencja T. Różewicza, listy od: Kierska Ewa*, Dział Rękopisów w Ossolineum we Wrocławiu.
4. Katalogi wystaw Ewy Kierskiej w: Archiwum Galerii Dyląg oraz Archiwum J. Waltosia.
5. List Janiny Kierskiej z domu Ostrowskiej do Ewy Kierskiej, 1977 rok w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.
6. Listy J. Życińskiego do E. Kierskiej w: Archiwum Galerii Dyląg w Krakowie.
7. Odpis świadectwa chrztu Janiny Ewy Kierskiej w: Archiwum siostrzeńca Jerzego Rucińskiego.
8. Rodowód Ewy Kierskiej w teczce *Rodowody Studentów 1944/45* w: Archiwum ASP w Krakowie.
9. Świadectwa szkolne Ewy Kierskiej w: Archiwum siostrzeńca – Jerzego Rucińskiego.

Aneks



Ewa Kierska-Hoffmann w 1950 roku, autor zdjęcia: Marian Szulc, foto. Daniel Podosek

Ewa Kierska-Hoffmann – ur. 18.12.1923 r. we Lwowie, zm. 13.11.2013 r. w Krakowie. Studiowała najpierw w Kunstgewerbeschule (1940-1943 r.), a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1945-1950 r.)

Wybrane wystawy:

- 1958 r. Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie
- 1963 r. Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie
- 1966 r. Związek Polskich Artystów Plastyków w Warszawie
- 1967 r. Galeria „Pegaz” w Zakopanem
- 1970 r. Desa w Krakowie
- 1972 r. Galeria Nowa Huta w Krakowie

- 1976 r. Desa w Przemyślu
- 1976 r. Desa w Krakowie (Galeria Sztuki Współczesnej „Kramy Dominikańskie)
- 1978 r. Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie
- 1980 r. Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie
- 1981 r. Desa w Krakowie
- 1986 r. „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa” - Galeria „Krypta u Pijarów” w Krakowie
- 1995 r. Galeria Osobliwości „Este” w Krakowie
- 2007 r. „Świat zabaw” - Galeria Dyląg w Krakowie
- 2008/2009 r. „Słowa wyrazić rzeczami” – Galeria Dyląg w Krakowie
- 2015 r. Galeria Dyląg w Krakowie pokazała ilustracje Kierskiej do prozy Schulza



Kierska-Hoffmann Ewa, *Orfeusz*, 1962 rok, olej na płótnie, 72 x 60 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Orfeusz*, 1963 rok, olej na płótnie, 73 x 60 cm, włas. Jerzy Ruciński,
foto. Jerzy Ruciński



Kierska-Hoffmann Ewa, *Dedal i Ikar*, 1960 rok, olej na płótnie, 27 x 27 cm, włas. Ewa Wolsza-Kaszyńska, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Narcyz*, 1962 rok, olej na płótnie, 73 x 60 cm, włas. Jacek Bomba, foto. Daniel Podosek



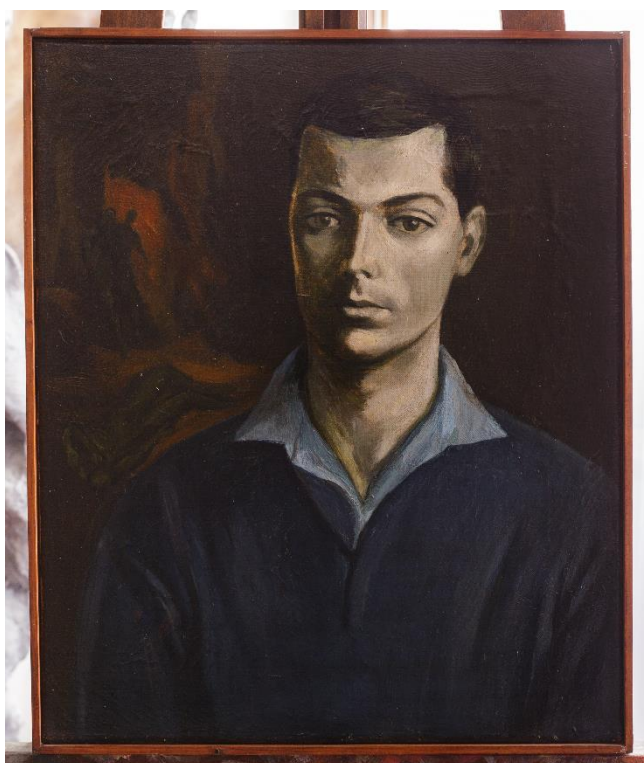
Kierska-Hoffmann Ewa, studium do *Narcyza*, 12.X.1962 rok, rysunek na bristolu, 52,3 x 36,3 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, studium draperii do *Narcyza*, 21.IX.1960 rok, rysunek na bristolu, 32,2 x 22,8 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, studium postaci do *Narcyza*, 24.IX.1962 rok, rysunek, 23,5 x 19 cm,
włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Hiacynt* (portret Jacka Waltosia), 1962 rok, olej na płótnie, 46 x 38,5
cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



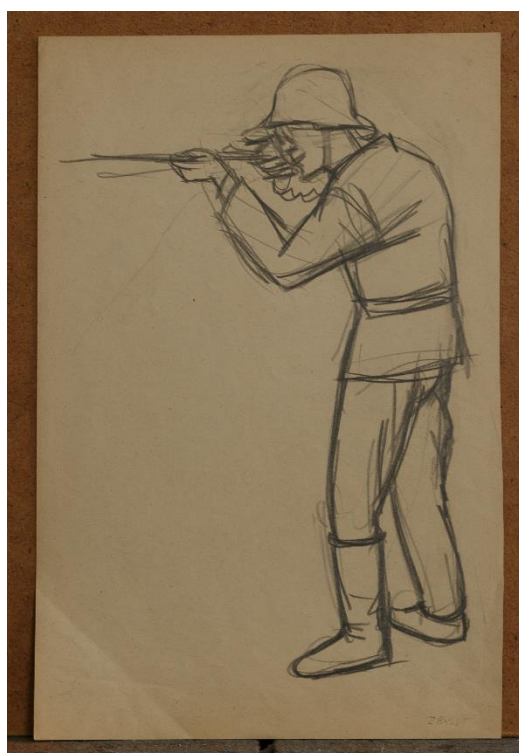
Kierska-Hoffmann Ewa, *Iksjon*, 1963-64 rok, olej na płótnie, 28 x 20,5 cm, włas. Danuta Józefikowa, foto. Daniel Podosek



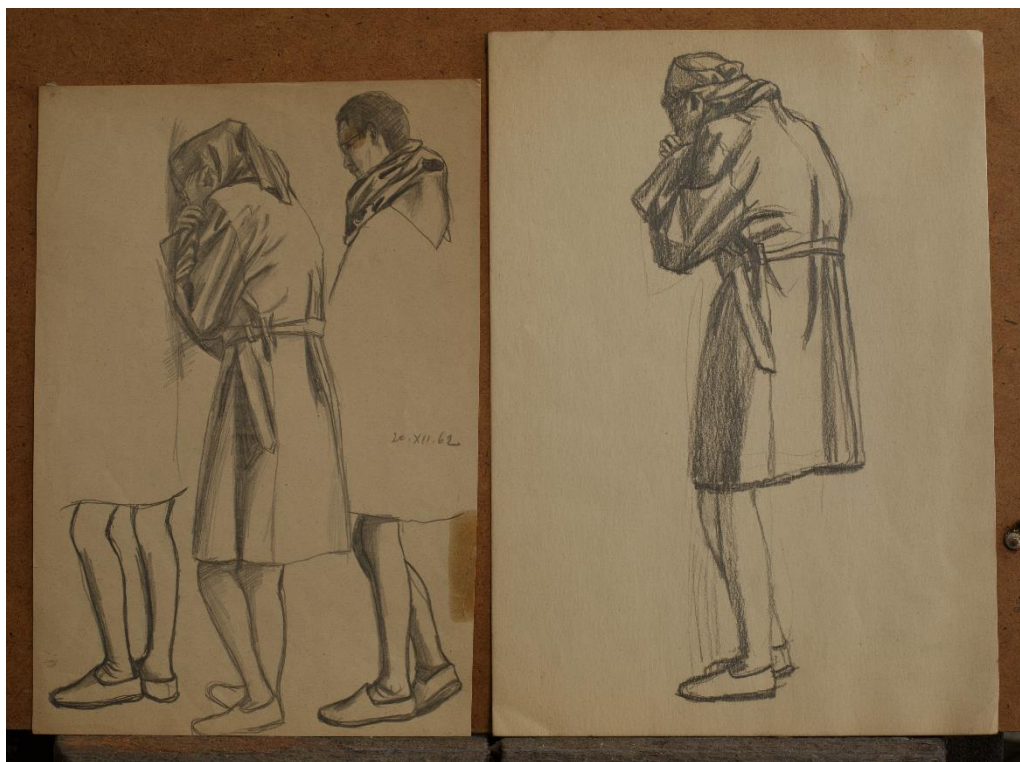
Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1966 rok, olej na płótnie, 29 x 23 cm, włas. Stanisława Zaděcka, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, rysunki do zniszczonego obrazu *Dafne*, włas. Jacek Waltoś,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, rysunek do zniszczonego obrazu *Dafne*, włas. Jacek Waltoś,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, rysunki do zniszczonego obrazu *Dafne*, włas. Jacek Waltoś,
foto. Daniel Podosek



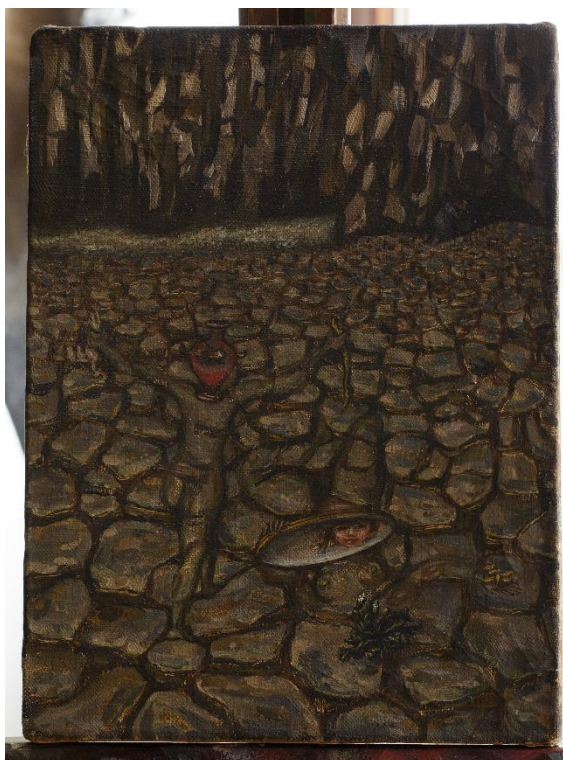
Kierska-Hoffmann Ewa, *Samson i Dalila*, 1959 rok, olej na płótnie, 45,5 x 33 cm, włas. Galeria
Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



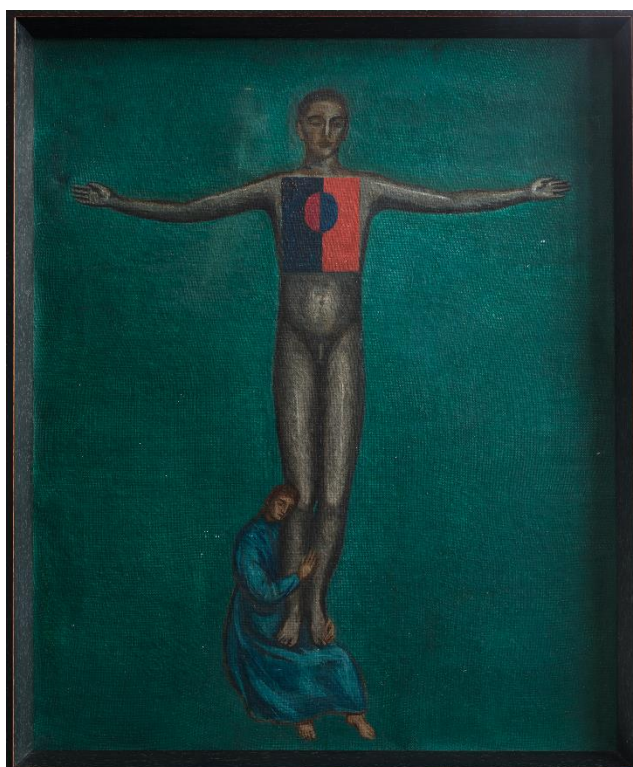
Kierska-Hoffmann Ewa, *Tobiasz z aniołem wśród skał*, 1959 rok, olej na płótnie, 43 x 37 cm, włas. Kolekcja MOCAK-u, fot. Rafał Sosin



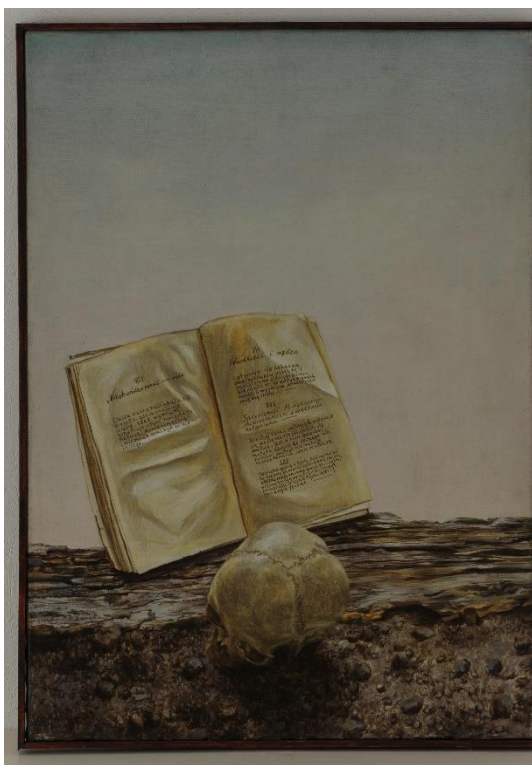
Kierska-Hoffmann Ewa, *Lot i jego żona*, 1963 rok, olej na płótnie, 73 x 60 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Kuszenie św. Antoniego*, 1960 rok, olej na płótnie, 28 x 20,5 cm,
włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Poszukiwanie harmonii*, 1959 rok, olej na płótnie, 56 x 45,5 cm,
włas. Jerzy Zadęcki, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Czas*, 1971 rok, olej na płótnie, 69,5 x 50 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek (z *Myśli Pascala*)



Kierska-Hoffmann Ewa, *Czas*, 1971 rok, olej na płótnie, 69,5 x 50 cm, włas. Jerzy Ruciński, foto. Jerzy Ruciński (z *Sonetem 15 Szekspira*)



Kierska-Hoffmann Ewa, *Jesień*, 1974 rok, olej na płótnie, 61 x 50 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *I rok się skłania jeszcze raz pośród milczenia*, (znany także pod tytułem *Rok*), 1975 rok, olej na płótnie, 86,5 x 72,5 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



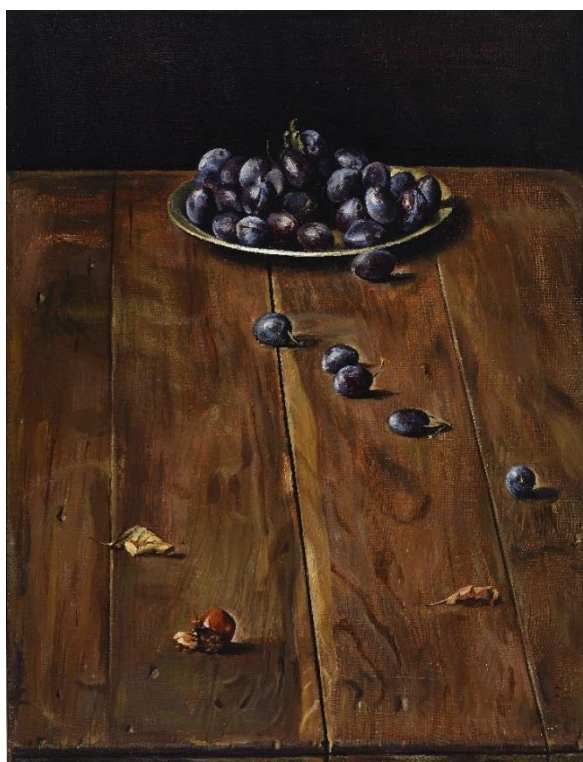
Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1973 rok, olej na płótnie, 39 x 37 cm, włas. prywatna,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Jesień*, 1981 rok, olej na płótnie, 61,5 x 46,5 cm, włas. Maria
Trzupek, foto. Daniel Podosek



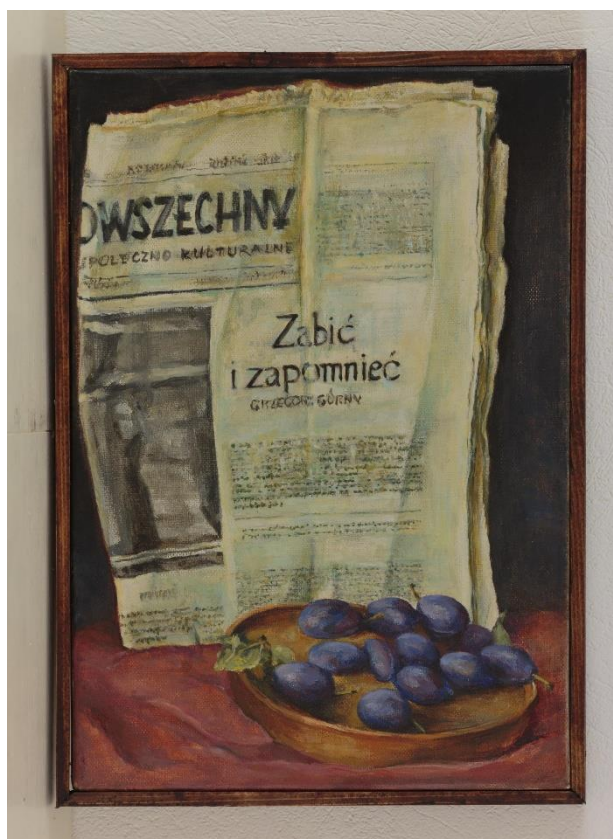
Kierska-Hoffmann Ewa, *Martwa natura*, 1982 rok, olej na płótnie, 54,5 x 45,5 cm,
włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hofmann Ewa, *Jesień*, 1983 rok, olej na płótnie, 61 x 47 cm, włas. Muzeum Okręgowe
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



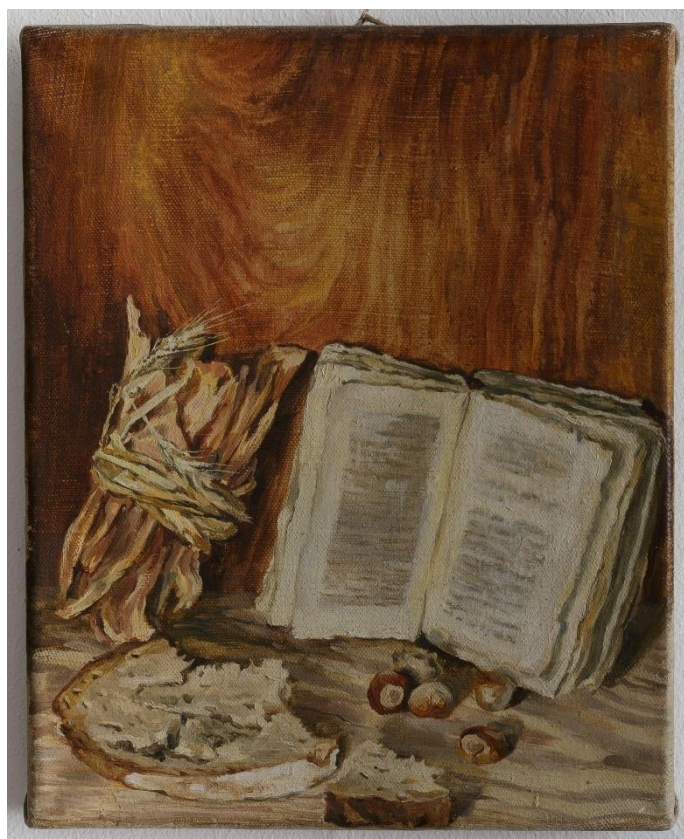
Kierska-Hoffmann Ewa, *Jesień*, 1990 rok, olej na płótnie, 38 x 27 cm, włas. Jacek Bomba,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Zabić i zapomnieć*, 1996-1997 rok, olej na płótnie, 35 x 24 cm, włas.
Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1951 (lub 1957) rok, olej na płótnie, 44 x 29 cm,
włas. Joanna Boniecka, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1969 rok, olej na płótnie, 30 x 24 cm, włas. Danuta
Józefikowa, foto. Daniel Podosek



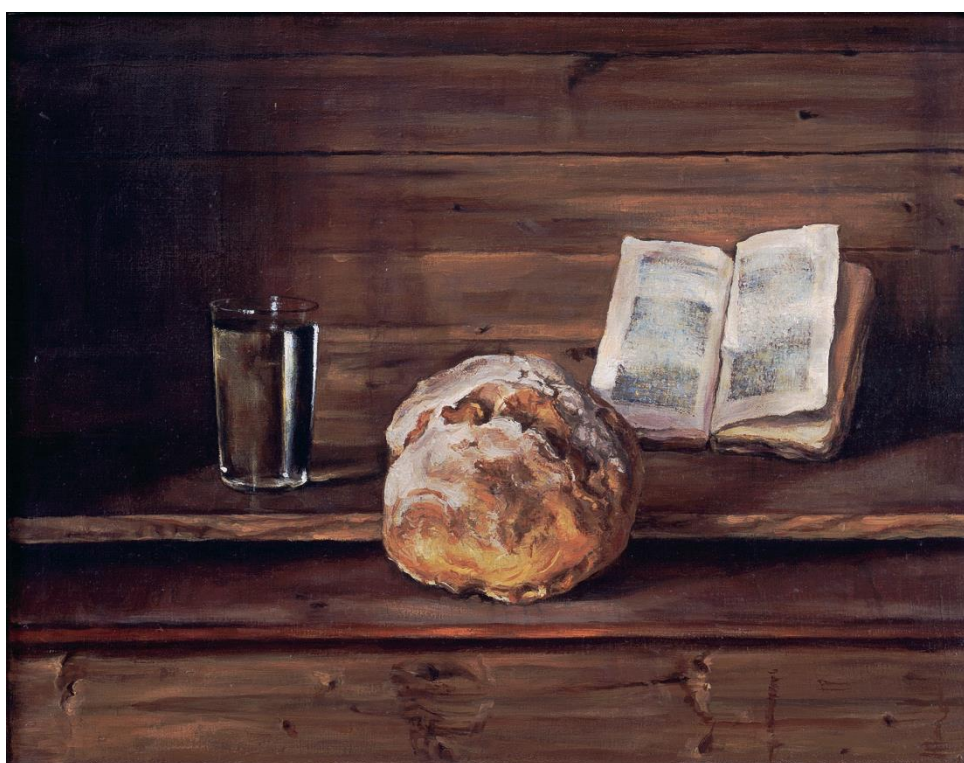
Kierska-Hoffmann Ewa, *Lata wojny*, 1970 rok, olej na płótnie, 70 x 49,5 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Chleb życia*, 1981 rok, olej na płótnie, 61 x 50 cm, włas. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Kierska-Hoffmann Ewa, *Chleb powszedni i świąteczny*, 1982 (1984) rok, olej na płótnie, 60 x 50 cm, włas. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



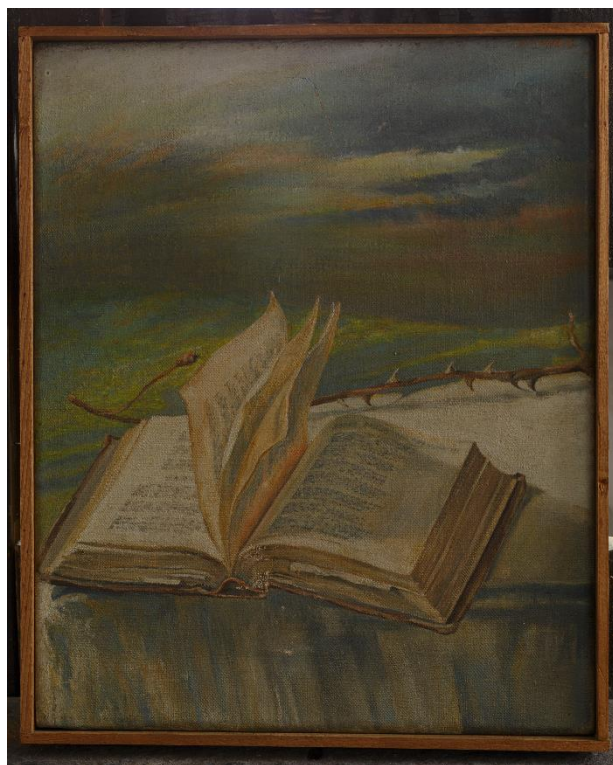
Kierska-Hoffmann Ewa, *Dobro powszednie*, 1984 rok, olej na płótnie, 61 x 46,5 cm, włas. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1952 rok, olej na płótnie, 58 x 38 cm, włas. prywatna,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Lata wojny (płomienie)*, 1954-56 rok, olej na płótnie, 86,5 x 73 cm,
włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



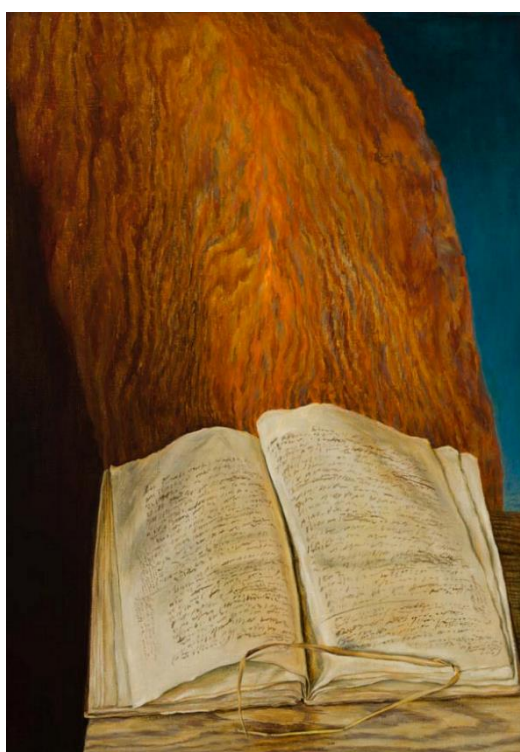
Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1968-69 rok, olej na płótnie, 34 x 27 cm, włas. Stanisława Zadecka, foto. Daniel Podosek



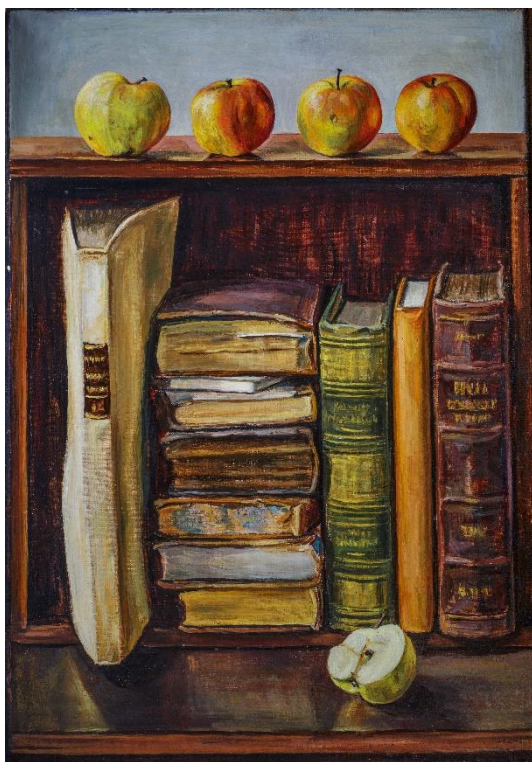
Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1970 rok, olej na płótnie, 54 x 38 cm, włas. prywatna, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Obraz dla F.H.*, 1970 rok, olej na płótnie, 73 x 60 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Obraz dla B.P.*, 1970 rok, olej na płótnie, 70 x 50 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



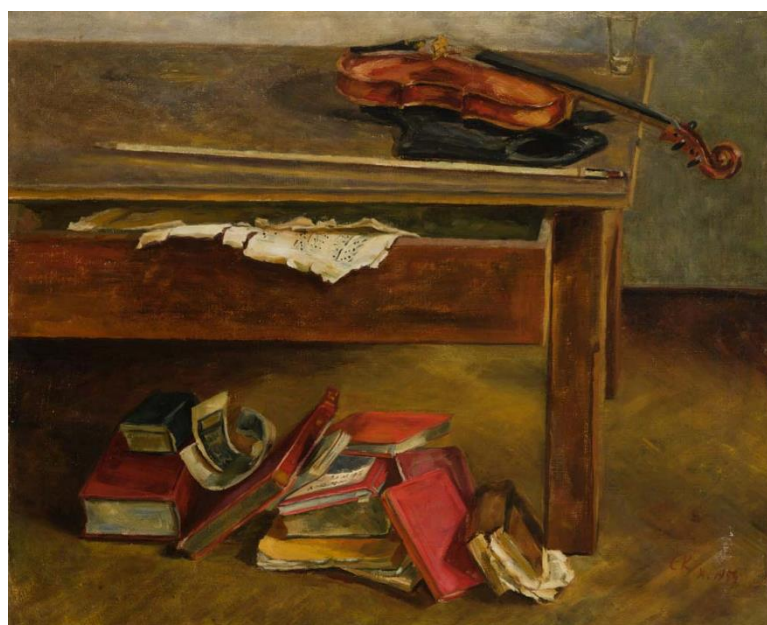
Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1978-79 rok, olej na płótnie , 55 x 38 cm, włas. prywatna,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Biblia*, 1981 rok, olej na płótnie, 73 x 60,5 cm, włas. prywatna,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Martwa natura*, 1951 rok, olej na płótnie , 68 x 57 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Martwa natura*, 1953 rok, olej na płótnie, 75 x 60 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1953 rok, olej na płótnie, 80 x 45,5 cm,
włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



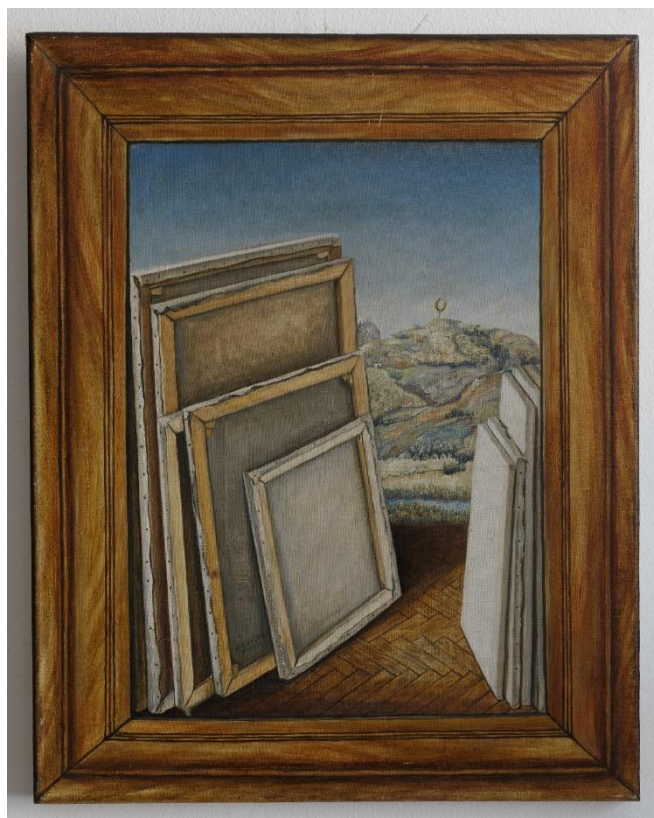
Kierska-Hoffmann Ewa, *Na krześle – w krajobrazie*, 1967 rok, olej na dykcie, 47 x 32 cm,
włas. Jacek Bomba, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Obraz o lnieniu*, 1977 rok, olej na płótnie, 59,5 x 39,5 cm, włas. Elżbieta Morawiec, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Len (I)*, 1981 rok, olej na płótnie, 55,5 x 46,5 cm, włas. Jacek Bomba, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1970 rok, olej na płótnie, 55 x 45,5 cm, włas. Danuta Józefikowa, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Widok na ogród wizytek*, 1991 rok, olej na płótnie, 52 x 49 cm, włas. prywatna, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Niewinność źle potraktowana*, 2002 rok, olej na płótnie, 29,5 x 22,5 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, najprawdopodobniej 1972 rok, olej na płótnie, 34,5 x 26,5 cm, włas. prywatna (malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, najprawdopodobniej 1973 rok, olej na płótnie, 54 x 45 cm, włas. prywatna (malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, najprawdopodobniej 1975 rok, olej na płótnie, 34,5 x 26,5 cm, włas. prywatna (malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, najprawdopodobniej lata 70, olej na płótnie, włas. prywatna
(malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1970-71 rok, olej na płótnie, 60 x 49 cm, włas. prywatna
(malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, najprawdopodobniej lata 70, olej na płótnie, 55 x 37 cm, włas. prywatna (malowany dla T. Różewicza), foto. zbiory prywatne



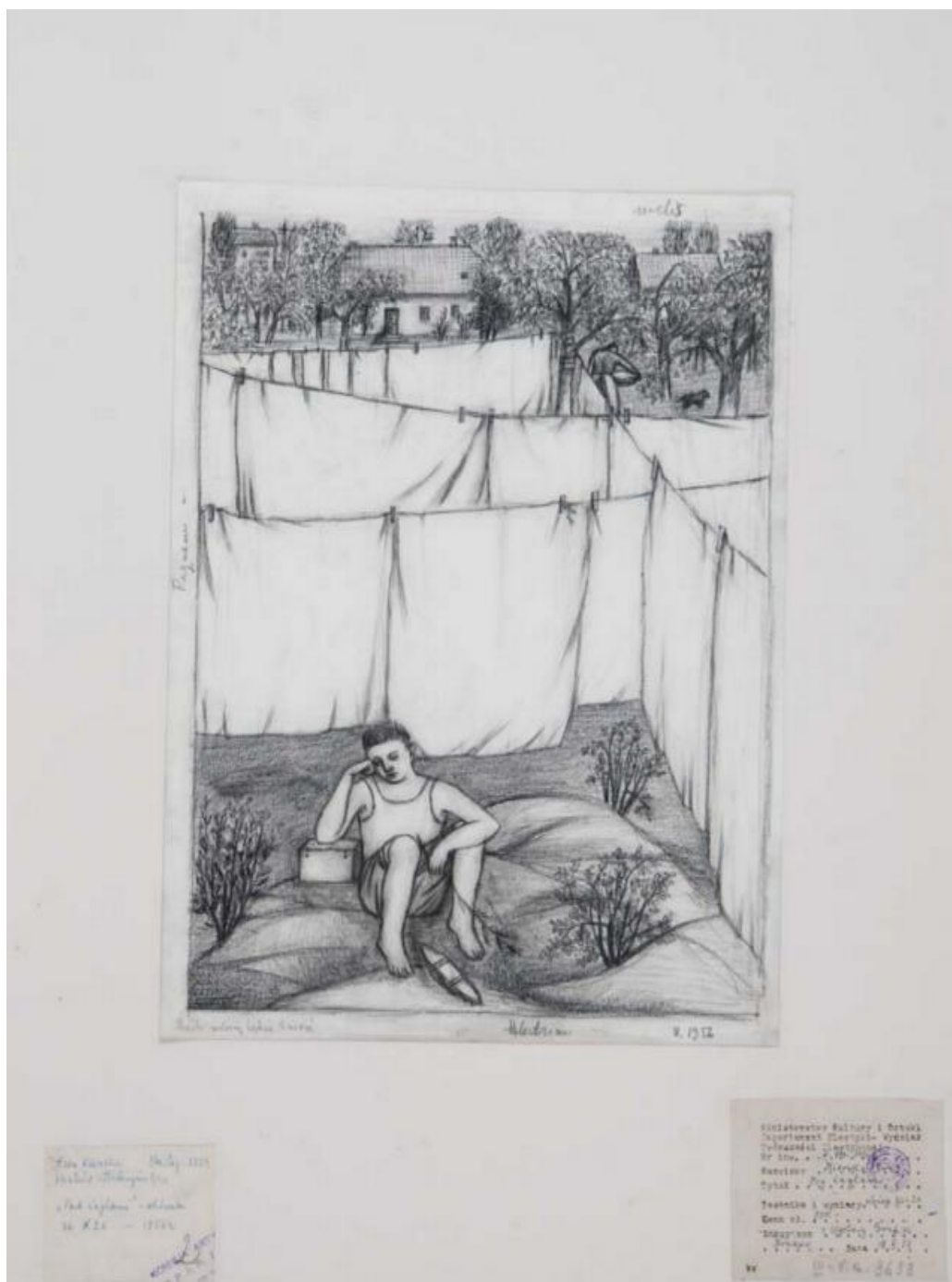
Kierska-Hoffmann Ewa, *W kukurydzy*, 1955 rok, ołówek na papierze, 28,5 x 23 cm, reprodukcja w katalogu prac artystki z wystawy z 1958 r. w Domu Plastyków w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Na strychu*, 1956 rok, olej na płótnie, 61 x 47 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Skakanka*, 1956 rok, olej na płótnie, 62 x 47 cm, reprodukcja w katalogu „Świat zabaw Ewy Kierskiej” marzec-kwiecień 2007 w Galeria Dyląg w Krakowie



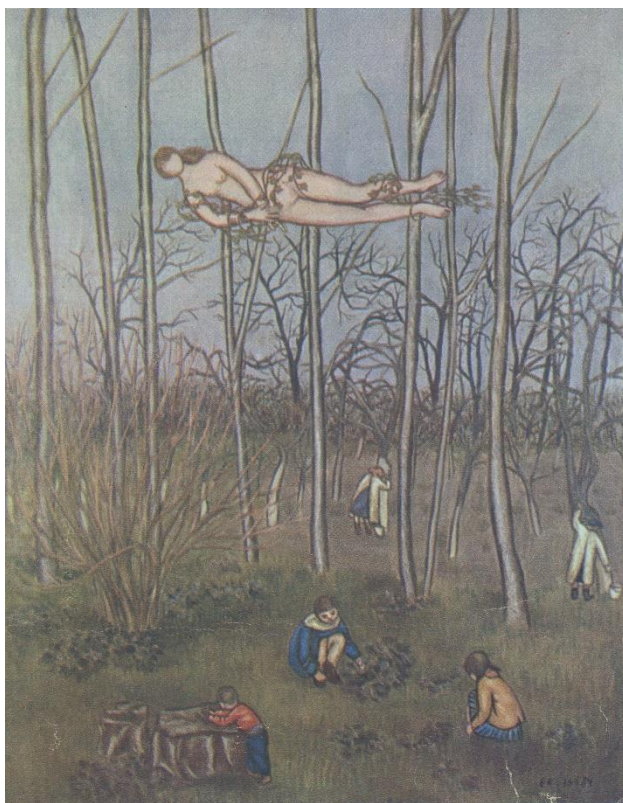
Kierska-Hoffmann Ewa, *Pod żaglami*, 1956 rok, rysunek, 38,5 x 28,5 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Pod żaglami*, 1956 rok, olej na płótnie, 61,5 x 46,8 cm, włas. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Huśtawka*, 1957 rok, olej na płótnie, 67,5 x 44 cm, włas. w zbiorach prywatnych Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Wiosna*, 1958 rok, olej na płótnie, 61 x 47 cm, reprodukcja w czasopiśmie „Polska”, foto. Tadeusz Rolke, obraz zaginiony



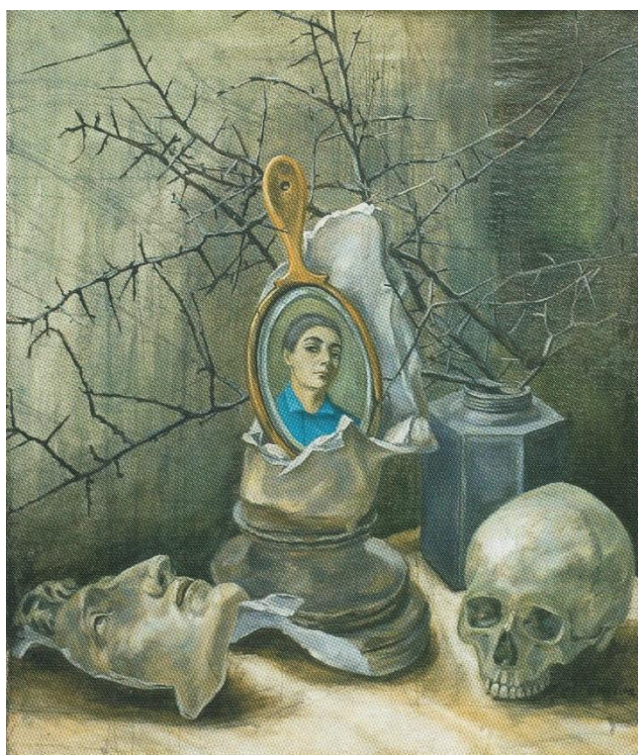
Kierska-Hoffmann Ewa, *Ciuciubabka*, 1959 rok, olej na płótnie, 63,5 x 58,5 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Wycieczka*, 1960 rok (w niektórych katalogach 1961 r.), olej na płótnie, 79,5 x 60 cm, włas. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



Kierska-Hoffmann Ewa, *Portret z czaszką*, 1955 rok, olej na płótnie, 82 x 56 cm, włas. Jerzy Ruciński, foto. Jerzy Ruciński



Kierska-Hoffmann Ewa, *Martwa natura z autoportretem*, 1962 rok, olej na płótnie, 60,5 x 50 cm, reprodukcja z katalogu „Ewa Kierska. Słowa wyrazić rzeczami” 18 grudnia 2008-31 stycznia 2009 Galeria Dyląg w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, Autoportret artystki z 1963 roku (25 x 19,8 cm) z 6 *portretów własnych*, 1963-1971 rok, olej na płótnie, 61 x 50 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, Autoportret artystki z 1971 roku (25 x 19,8 cm) z 6 *portretów własnych*, 1963-1971 rok, olej na płótnie, 61 x 50 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



6 portretów własnych, 1963-1971 rok, olej na płótnie, 61 x 50 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek (od lewej-góra: Adam Hoffmann, Ewa Kierska, Jacek Waltoś, Maciej Bieniasz, Ewa Kierska, Zbysław Grzywacz – autoportrety malowane przez artystów)



Kierska-Hoffmann Ewa, *Autoportret*, 1964 rok, olej na płótnie, 27,5 x 21 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Autoportret*, 1976 rok, olej na płótnie, 42 x 36 cm, włas. Jacek Waltoś,
foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Autoportret podwójny*, 1953 rok, akwarela na bristolu, 34 x 26,5 cm,
włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



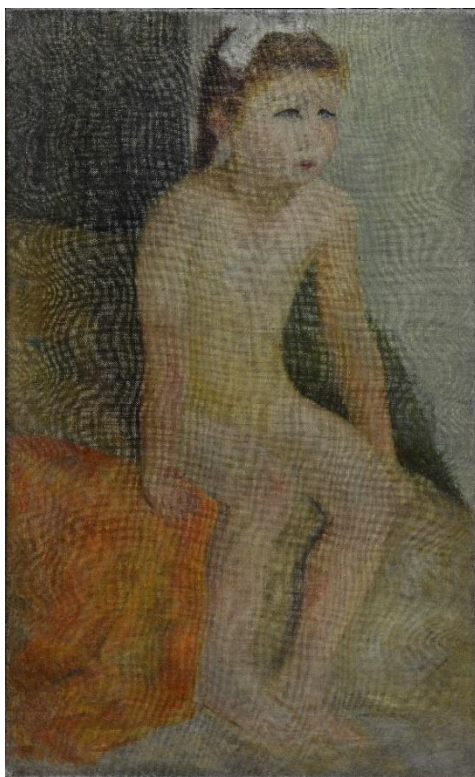
Kierska-Hoffmann Ewa, awers i rewers katalogu „Ewa Kierska. Rysunek-malarstwo. Wystawa retrospektywna” 24 lipca-19 sierpnia '95 Galeria Osobliwości w Krakowie



Sobocki Leszek, *Portret Ewy Kierskiej-Hoffmann*, 2001 rok, olej na płótnie, 84,7 x 55 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Sikorski Mirosław, *Portret Ewy Kierskiej-Hoffmann* z cyklu „Apostolado”, 2012 rok, olej na płótnie, 27,5 x 21,7 cm, włas. Jacek Waltoś, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, między 1945-1950 r., olej na płótnie, 69 x 42 cm, włas. Jerzy Ruciński, foto. Jerzy Ruciński



Kierska-Hoffmann Ewa, *Portret chłopca*, 1956 rok, olej na płótnie, 38 x 27 cm, włas. w zbiorach prywatnych Muzeum Narodowego w Krakowie, foto. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



Kierska-Hoffmann Ewa, *Młodzi*, 1957 rok, olej na płótnie, 81 x 60 cm, włas. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Kierska-Hoffmann Ewa, Nowosielski Jerzy, *Portret A.H.*, olej na płótnie, 32 x 26 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Wnętrze*, 1957 rok, olej na płótnie, 61 x 47 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Portret A. Hoffmanna*, 1951 rok, olej na płótnie, 48 x 42 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, *Pejzaż*, 1951 rok, olej na płótnie, 42 x 29,5 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek



Kierska-Hoffmann Ewa, bez tytułu, 1966-67 rok, olej na płótnie, 30 x 24 cm, włas. Galeria Dyląg w Krakowie, foto. Daniel Podosek