

Bernacki, Marek

Próba hermeneutycznej interpretacji obrazu Otokara Kubína "Zátiší"

Slavica litteraria. 2009, vol. 12, iss. 1, pp. [83]-93

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103502>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MAREK BERNACKI

PRÓBA HERMENEUTYCZNEJ INTERPRETACJI OBRAZU OTOKARA KUBÍNA „ZÁTIŠÍ“

Abstrakt

Tematem artykułu jest próba hermeneutycznej interpretacji obrazu (martwej natury) czesko-francuskiego malarza, namalowanego w 1922 r., kiedy rodziła się sztuka awangardowa. Waniatatywne i moralistyczne przesłanie kompozycji, odczytane w kontekście eseju Zbigniewa Herberta oraz wierszy Czesława Miłosza (z tomu *Kroniki*), staje się pretekstem do refleksji nad sensem nowoczesnej sztuki, która zatraciła sakralny i transcendentny punkt odniesienia.

Abstract

The article tries to interpret an excellent painting entitled *Zátiší* ('still life') by a Czech-French origin painter Otokar Kubín in 1922, just at the moment when the contemporary art movement (avant-garde) started all over the world. Marek Bernacki, reading the vanitative and moralistic idea of the picture in the context of Zbigniew Herbert's essay *Martwa natura z wędzidłem* (1993) and Czesław Miłosz's poetical book *Kroniki* (1988), also discusses a deeper and a very important problem concerning modern art in Europe which, as it seems, has definitely lost its sacral meaning and eschatological point of view.

Słowa kluczowe

malarstwo awangardowe, modernizm, martwa natura, hermeneutyka

Key words

avant-garde painting, modern art, still life, hermeneutics

„Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka.“
(Hans-Georg Gadamer, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?*¹)

„Moje uczucia wyraża moja twarz; moje myśli wyrażam w słowach, które wypowiadam i piszę.“
(Charles Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*²)

1 Cyt. za: *Hermeneutyka*, [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2006, s. 173.

2 Charles Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Kraków 1995.

1.

W październiku 2006 r. byłem uczestnikiem międzynarodowej konferencji „Poláci v Brně – Polacy w Brnie: jazyk – literatura – kultura – polityka“, odbywającej się w gościnnych murach nowoczesnej i funkcjonalnej (na miarę wyzwań XXI wieku!) Bibliotece Jiřího Mahena, której pozazdrościć może Brnu niejedno polskie miasto.

Mój jesienny przyjazd do Brna nie ograniczył się jedynie do udziału w obradach, wygłoszenia referatu i kularowych rozmów. W czasie wolnym, korzystając ze sprzyjającej pogody, wybrałem się na malowniczo położone, górujące nad stolicą Moraw wzgórze zamkowe, gdzie – oprócz historycznej ekspozycji – urządzono na zamku „Hrad Špilberk“ muzeum sztuk plastycznych.

2.

Pisał Zbigniew Herbert:

„...przed laty, w czasie [...] pierwszej wizyty w amsterdamskim Muzeum Królewskim, kiedy przechodziłem przez salę, gdzie znajdowała się świetna *Para małżeńska* Halsa i *Koncert* Duystera, natknąłem się na obraz nie znanego mi malarza.

Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie. Obraz zapisał się w pamięci na długie lata – wyrazny, natarczywy – a przecież nie był to wizerunek twarzy o pałającym spojrzeniu ani też żadna dramatyczna scena, lecz spokojna, statyczna, martwa natura.“³

Przywołane słowa, będące zapisem zachwyty, jaki towarzyszył Herbertowi podczas pierwszego spotkania z tajemniczym obrazem XVII-wiecznego malarza niderlandzkiego Torrentiusa (*de facto* Jana Simonsza van de Beecka⁴) – dobrze oddają to, co przeżyłem w jednej z sal brneńskiego muzeum. Nigdy tam wcześniej nie byłem. Przechodziłem z sali do sali amfiladowymi pasażami, spoglądając na sceny religijne, na portrety i realistyczne sztychy mało znanych malarzy. Dopiero w jednej z bocznych sal stanąłem jak urzeczony. W nagłym błysku wróciły falą wspomnienia towarzyszące oglądaniu wystawy impresjonistów francuskich w londyńskiej National Gallery jesienią 1988 r.⁵ Obrazy,

³ Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wężdidle*, Wrocław 1993, s. 89.

⁴ Tamże, s. 90.

⁵ Notabene, wówczas także chodziłem „szlakiem Herberta“, który wiele lat wcześniej podziwiał w tym londyńskim muzeum obraz *Narodzenie* Piero della Francesca. Poeta dał wyraz swej fascynacji kompozycją włoskiego malarza w esejju *Piero della Francesca*, który wszedł do tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* (1964).

które tak mnie zachwyciły, powstały na początku ubiegłego stulecia, w okresie triumfującej awangardy, która wyparła z salonów dzieła akademików i klasyków europejskiego malarstwa⁶. Ich autorem był Otokar Kubín, na Zachodzie znany pod francuskim imieniem i nazwiskiem: Othon Coubine.⁷

3.

Otokar Kubín urodził się w 1883 r. w Boskovicach, niewielkim miasteczku na Morawach. Odkrywszy w sobie talent artystyczny, studiował – najpierw w Hořicach, później w Akademii Sztuk Pięknych w Pradze, a następnie w Antwerpii. Jego styl malarski kształtował się pod wpływem impresjonistów, choć nie tylko. Po powrocie do kraju Kubín współpracuje z praskimi ekspresjonistami: Fillą, Benešem i Kubištą – razem tworzą znaną i wpływową grupę Osma, której teoretykiem był Max Brod, wpływowy krytyk i znawca literatury nowoczesnej. Pierwsza wystawa członków Osmy odbyła się w 1907 r. Kubín interesuje się w tym czasie także nowinkami (*nomen omen*) kubistycznymi, co potwierdza nieformalnym stowarzyszeniem z grupą „Skupina výtvarných umělců“. Praga musiała mu się jednak wydać za ciasną i zbyt zaściankowa, gdyż w 1912 r. podejmuje decyzję o wyjeździe do Francji. Kubín wraca w 1951 r. do Czechosłowacji – osiada najpierw w rodzinnych Morawach, później przenosi się do Pragi, jednak u schyłku życia – niedługo po traumatycznych doświadczeniach Praskiej Wiosny powraca do słonecznej Francji, gdzie osiada w Marsylii; tam umiera w 1969 r.

4.

W dwóch niewielkich salach i na korytarzu zamkowego muzeum „Na Hradzie“ zgromadzono kilkadziesiąt obrazów tego oryginalnego malarza. Wśród nich zapamiętałem dobrze odrealnione pejzaże Prowansji przypominające klimatem obrazy Gauguine’a czy van Gogha; zmysłowe, choć bardzo akademickie w swym realizmie akty dorodnych, niemal Rubensowskich kobiet, klasyczne martwe natury utrzymane w stylu Cezanne’a, na którym Kubín wzorował się w okresie paryskim; poza tym kilka szkiców, a wśród nich także autoportret z 1903 r.

Widzimy na nim zadowolonego z życia 20-letniego malarza, siedzącego w wiklinowym fotelu podczas przerwy w partii tenisa. Jest upalny letni dzień, rodzinne Morawy należą do wielkiego Cesarstwa Austro-Węgier, rządzonego

6 Do głównych nurtów sztuki nowoczesnej przełomu XIX i XX wieku zaliczyć można takie kierunki, jak: impresjonizm, fowizm, ekspresjonizm, kubizm, futurizm, sztukę abstrakcyjną, dadaizm i surrealizm (zob. Bożena Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989).

7 Kubín, którego denerwowała francuska wymowa jego czeskiego nazwiska [kju: bę] postanowił przyjąć takie nazwisko, które wymawiane po francusku brzmieć będzie [‘kubin].

przez miłościwie panującego cesarza Franciszka Józefa, a świat Europy pogrążony w wielkich projektach cywilizacyjnych i ucieszach *la belle époque* nie przeczuwa jeszcze budzących się upiorów XX-wiecznej Zagłady... Pisał Czesław Miłosz w *Kronikach*:

„To my wiemy, oni o tym nie wiedzieli. Była to epoka ekonomicznego rozrędu i wielkich postępowych nadziei, podróży międzykontynentalnych, kosmopolityzmu, transoceanicznych parowców, dalekobieżnych pociągów, a nowoczesna sztuka przeżywała wtedy swój okres heroiczny.“⁸

5.

Jednak wśród wszystkich obrazów Kubína największe wrażenie wywarła na mnie niepozorna martwa natura, jakby przyćmiona przez inne obrazy – większe i bardziej epatujące swą kolorystyką czy formą. Znaczący tytuł, jakim opatrzone jest płótno, stanowi tautologiczne wzmocnienie zastosowanego przez malarza gatunku – *zátiší* bowiem to czeski odpowiednik niderlandzkiego *Stilleven*, niemieckiego *Stilleben* i anglosaskiego *Still life*. Wszystkie wymienione formy znaczą dosłownie: „ciche życie“, co można też chyba przetłumaczyć jako artystyczne świadectwo (owoc) „życia wyciszonego“ (*vita contemplativa*).⁹

Kompozycja obrazu Kubína wydaje się nad wyraz uporządkowana – przedstawione rzeczy tylko z pozoru są przypadkowe i pozostają w nieładzie, *de facto* jednak to „nieład uporządkowany“. Wszystkie przedmioty: smukły flakonik na kwiaty, kałamarz z gęsim piórem, zegarek, okulary, popielniczka z odłożoną fajką, pudełko zapalek, plik białych, luźnych kart i leżąca na nich lupa ze szkłem powiększającym, a w końcu książka, w której rozpoznać można kancjonał zawierający modlitwy i pieśni maryjne – są tak rozmieszczone w przestrzeni, że widać tu celową ingerencję artysty, który bardzo starannie zaplanował całą kompozycję. Warto w tym miejscu po raz kolejny przywołać słowa Zbigniewa Herberta kontemplującego martwą naturę Torrentiusa:

„Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, zaklęcie, być może, utrwalone literami zapomnianego języka.“¹⁰

⁸ Czesław Miłosz, *Dla Heraklita (1984–1985), Wstęp*, [w:] *Kroniki*, Kraków 1988, s. 32.

⁹ Warto w tym miejscu przypomnieć – za Marią Rzepińską – że polska nazwa „martwa natura“, będąc zapożyczeniem z XVIII-wiecznej francuskiej formy *nature morte* – nie oddaje w pełni przywołanego znaczenia analizowanego przez nas gatunku malarskiego (Maria Rzepińska, *Wielcy i mali mistrzowie*, [w:] *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Kraków 1988, s. 256).

¹⁰ Zbigniew Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, dz. cyt., s. 113.

Ważną rolę w obrazie Kubína odgrywa światło. Pada ono rozproszonym i niezbyt mocnym strumieniem z góry, wyraźnie z prawej strony (o czym świadczy układ cieni kładących się na lewo). Promienie światła (sztucznego, zapewne wytwarzanego przez elektryczną lampę umieszczoną gdzieś z boku) oświetlają mosiężną, przyciężkawą bryłę staroświeckiego kałamarza oraz dno i obrzeża talerzyka (popielniczki), prześlizgując się po cybuchu fajki oraz górnej części pudełka zapalek, odbijają się na szklanej oprawie ciężkiego staroświeckiego budzika. Wydobywają dalej biel pióra, którego końcówka zanurzona jest w inkauscie, oświetlają karty papieru i spoczywają miękko na matowej płóciennej oprawie książki do nabożeństwa, w końcu opierają się na ścianie flakonika. Cień tego przedmiotu, najwyższego w całej „portretowanej” grupie, pada w kierunku ograniczonej lewostronnie przestrzeni, stapia się z tłem, podkreślając jego zamknięty charakter.

Wpatrując się intensywnie w Kubinową martwą naturę nabrałem przekonania, że kryje się w niej utajony symboliczny sens, „ciche przesłanie” analogiczne do tych, jakie zawarte były w kompozycjach wanitatywnych XVII-wiecznego malarstwa europejskiego (zwłaszcza niderlandzkiego). W tym właśnie okresie „łączono obdarzone znaczeniami przedmioty życia doczesnego (np. książki i instrumenty naukowe – *symbole vita contemplativa*, cenne przedmioty różnego rodzaju – *symbole vita voluptuaria*) z symbolami przemijania, takimi jak: kwiaty, świece, czaszki, owady, lustra, uszkodzone przedmioty, rupiecie, a także z symbolami odrodzenia i zmartwychwstania, jak np. kłosa, aby podkreślić przemijalność ludzkiego życia i znikomość wszelkich dóbr doczesnych”.¹¹ Maria Rzepińska, opisując trzy odmiany martwych natur w XVII-wiecznym malarstwie holenderskim – „kwiaty”, „zastawy” (względnie „posiłki”) oraz „Vanitas” – tak charakteryzuje te ostatnie:

„Trzecią kategorią martwej natury jest *Vanitas*, zespół przedmiotów o znaczeniu alegorycznym, przypominający o krótkości życia, marności przemijania, *memento mori*. Rodzaj ten uprawiano głównie w Leydzie, mieście uczonych humanistów. Najtypowsze rekwizyty dla tych obrazów to czaszka, bańka mydlana, zgaszona świeca, motyl, klepsydra.”¹²

Natomiast Tadeusz Boruta stwierdza:

„*Vanitas*, nazwa pochodząca od słów Koheleta (1, 2) *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* – „Marność nad marnościami i wszystko marność”, ukazywała znikomość ludzkiego życia i osiągniętych zaszczytów wobec perspektywy nieuniknionej śmierci. Tego typu dzieła były moralitetami uświadamiającymi

¹¹ Cyt. za: hasło „*Martwa natura*” [w:] *Leksykon malarstwa od A do Z – od początku do współczesności*, Warszawa 1992.

¹² Maria Rzepińska, dz. cyt., s. 257.

konieczność wyboru wartości religijnych, zaskarżenia sobie wiecznej nagrody i chwały w Królestwie Niebieskim.¹³

Przyglądając się dokładniej kompozycji obrazu Kubína, wyróżniamy w nim trzy, wyraźnie oddzielone od siebie, choć uzupełniające się, części. Pierwszą z nich tworzy „kolumna“ przedmiotów zgromadzonych po prawej stronie obrazu. Zegar (jego wskazówki zatrzymały się kwadrans na szóstą), pusty talerzyk (czy też popielniczka) z fajką oraz pudełko zapalek – to przedmioty o symbolice wanitatywnej wskazujące na przemijalność rzeczy tego świata. Błysk zapalniczki trwa zaledwie kilka sekund. W leżącej na miseczce fajansowej (a może glinianej?) fajce zetlał zapewne markowy tytoń, zamieniając się w wypalony popiół (proch – symbol nietrwałości wszelkiej materii¹⁴). Zatrzymane na wskazanej wcześniej godzinie wskazówki zegara uświadamiają nieubłagany upływ czasu (w myśl sentencji: „Czas ucieka, wieczność czeka“).

Wymienione przedmioty z obrazu Kubína warto zestawzić z tekstem barokowego wiersza Daniela Naborowskiego *Krótkość żywota*, w którym symboliczne motywy wanitatywne przeplatają się z wyrafinowanymi konceptami poetycko-filozoficznymi:

*Godzina za godziną niepojęcie chodzi:
Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.
Krótka rozprawa: jutro – coś dziś jest, nie będziesz,
A żeś był, nieboszczyka imienia nabędziesz;
Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki płynie.
Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie,
Kolem niehamowanym lotny czas uchodzi,
Z którego spadł niejeden, co na starość godzi [...].*

W drugiej, środkowej „kolumnie“ obrazu, Kubín zgromadził rzeczy, które potraktowane łącznie nawiązują do Horacjańskiego motywu „non omnis moriar“. Są one atrybutami czynności kreatywnych unieśmiertelniających człowieka (artystę, uczonego). Pióro, kałamarz, lupa ze szkłem powiększającym i niezapisane karty papieru – to znaki mówiące o tym, że w świecie materialnym, gdzie wszystko przemija i dąży do rozkładu, tak naprawdę liczy się to, co dzięki pierwiastkowi duchowemu przynależy do sfery kultury, wznosząc istotę ludzką nad poziom wegetatywno-biologiczny. Jak pisał Roman Ingarden:

„Natura ludzka polega na nieustannym wysiłku przekraczania granic zwierzęcości tkwiącej w człowieku i wyrastania ponad nią człowieczeństwem i rolą

13 Tadeusz Boruta, *Hieroglify naszych dni ostatecznych*, [w:] tegoż, *Szkola patrzenia*, Kielce 2003, s. 70.

14 „Pamiętaj człowiecze, że prochem jesteś i w proch się obrócisz“ (Rdz 3, 19).

człowieka jako twórcy wartości. Bez tej misji i bez tego wysiłku wyrastania ponad samego siebie człowiek zapada z powrotem i bez ratunku w swoją czystą zwierzęcość, która stanowi jego śmierć.¹⁵

Zgromadzone w tej części obrazu Kubína przedmioty odczytują zatem jako metonimie pracy twórczej, niekoniecznie poetyckiej czy malarskiej, także filozoficznej i naukowej – na co wskazują „szkiełko i oko“, atrybuty oświeceniowych i postoświeceniowych empiryków i racjonalistów.

Najciekawsza jednak i najbardziej intrygująca wydaje się być lewa „kolumna“ obrazu, wyraźnie nacechowana religijnie przez umieszczenie w niej, na pierwszym planie, kancjonału. Z zatartego napisu na obwolucie książeczki odczytujemy zapisany po francusku tytuł: „CANTIQU DE LA SACRE [słowo nieczytelne] MARY“, który z dużą dozą prawdopodobieństwa przetłumaczyć można jako „Zbiór pieśni maryjnych“.

Tomik pieśni religijnych wprowadza – niezbędny do pełnej interpretacji Kubínowej martwej natury – kontekst sakralny podkreślony dodatkowo przez kolejny przedmiot – stojący pionowo wysmukły flakonik na kwiaty wypełniony w dwóch trzecich wodą. Można zaryzykować stwierdzenie, że w dostrzeżonych elementach: modlitewnej treści kancjonału, wertykalnej pozycji flakonu oraz w symbolice akwaticznej zawarte jest jakieś doniosłe przesłanie puentujące całą omawianą tu kompozycję. Warto także zwrócić uwagę na przedmioty nieobecne, które potencjalnie mogłyby rozwijać i wzmacniać przyjęty przez nas trop interpretacyjny. Brakuje tu krzyża (lub czegoś, co mogłoby go imitować) – czyli podstawowego atrybutu wiary chrześcijańskiej. Zastanawiając się nad tą „znaczącą nieobecnością“, warto przypomnieć słowa wiersza Czesława Miłosza *Pierwsze wykonanie (1913)* poświęconego *Świętu wiosny* Igora Strawińskiego¹⁶:

*Orkiestra stroiła instrumenty żeby wykonywać Święto Wiosny.
Słyszycie te pochody piszczałek, loskoty bębnow i blach?
Dionizos nadchodzi, wraca długo wygnany Dionizos,
Skończyło się panowanie Galilejczyka.
Coraz to bledszy, bezcielesny, księżycowy
Rozwiewa się zostawiając nam ciemne katedry
Z barwną wodą witrażu i dzwonkiem na Podniesienie.*

¹⁵ Roman Ingarden, *O naturze ludzkiej*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 25.

¹⁶ Jak pisze Bogusław Schaeffer: „Święto wiosny [to] jedno z najznakomitszych dzieł XX wieku, balet. [...] Kompozytor nazwał swój utwór „obrazami z pogańskiej Rusi“. Prawykonanie baletu odbyło się w 1913 r. w Paryżu i wywołało skandal. Widzów zaszokował zarówno sam temat i śmiała choreografia Niżyńskiego, jak i muzyka zupełnie niezrozumiała. Święto wiosny zostało źle przyjęte przez krytykę i wiele wpływowych osobistości, ale z entuzjazmem przez muzyków, wśród których nie brakło Debussy’ego i Ravela – zob. tenże, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 408.

*Szlachetny rabbi, który oznajmił, że będzie żył wiecznie
I ocali swoich przyjaciół, wzbudzając ich z prochu.
Dionizos nadchodzi, błyska oliwno-złoty między ruinami nieba.
Krzyk jego, ziemskiej rozkoszy, echo niesie na chwałę śmierci.¹⁷*

Na obrazie brak także kwiatów, które powinny się znaleźć w środku flakonu; zanurzone w wodzie, przedłużając niejako w naturalny sposób wymiar wertykalny, wskazywałyby na to, co ponadnaturalne i niepodlegające prawom „marowej natury“... Innymi słowy, ten podwójny brak odczytuję jednoznacznie jako wyraz duchowej rozterki kogoś, kto zamiast ufnej nadziei w eschatologiczne dopełnienie materialnego wymiaru życia, skłonny jest co najwyżej nieśmiało zabiegać o wsparcie i orędownictwo tej, która jest Matką i Pośredniczką (Hodegetria). Wydaje się, że przejawem takiej postawy malarza jest uwidoczniiony przez niego kontrast między prostą pobożnością maryjną, pokładającą ufność w tej, która jest Wspomożycielką Wiernych, a nihilizmem „pustej transcendencji“ (tak bliskim francuskim poetom modernistycznym przełomu XIX i XX wieku, których Kubin zapewne czytał¹⁸). Wyrazem tej ostatniej kategorii – upowszechnionej przez Hugo Friedricha, autora książki *Struktura nowoczesnej liryki* – jest na obrazie zamknięta, mroczna przestrzeń rozpościerająca się nad czekającym niejako na „wypełnienie“ (może na ponowne **narodziny** wiary? – woda to akwatyiczny symbol **kobiecego łona!**) szklanym przedmiotem...

Zwróćmy jeszcze raz uwagę na światło, które wyraźnie wydobywa z mroku przestrzeni kancjonał, a także okulary, te tak charakterystyczne „binokle“ Kubina, które znamy z jego autoportretu. Wtedy w 1903 r., zaopatrzone w nie, malarz z ironiczną pobłażliwością przypatrywał się światu, być może chcąc rozpoznać drogę, którą jako artysta i człowiek miał podążać ku sławie... Minęło dziewiętnaście lat od namalowania tamtego pastelowego obrazu. W tym krótkim okresie czasu stary świat legł w gruzach – urok XIX-wiecznej *la belle époque* zatonął najpierw symbolicznie podczas wielkiej katastrofy „Titanica“ w 1912 r., a później wyparował już na zawsze w fetorze rozkładających się ciała

¹⁷ Czesław Miłosz, *Pierwsze wykonanie (1913)*, [w:] *Kroniki*, dz. cyt., s. 46.

¹⁸ Przypominając rozpoznania Hugo Friedricha, analizującego twórczość poetycką Rimbaude’a, Baudellaire’a czy Mallarme’go, pisałem: „Friedrich wielokrotnie wskazuje na to, iż podstawową cechą sztuki – uważanej w XIX i XX w. za awangardową i postępową – jest **deformacja rzeczywistości (przedmiotowości)** oraz nadmierne zaufanie subiektywnym aktom twórczym, co z jednej strony jest wyrazem pragnienia nie do końca zdefiniowanej transcendencji (autor nazywa ją w różnych miejscach: „**pustą transcendencją**“, „**pustą idealnością**“, **ale także „nicością**“), z drugiej zaś prowadzi do uprawiania swoistej „sztuki dla sztuki“, polegającej na kulturowaniu wysublimowanych rozwiązań formalnych, coraz bardziej hermetycznych i nieczytelnych dla przeciętnego, niewtajemniczonego w kod awangardowej sztuki słowa, odbiorcy.“ – Zob. Marek Bernacki, „*Wyprowadził mnie z Ziemi Ulro*“. *Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005, s. 108.

(mięsa armatniego) zalegających okopy Verdun, co opisali w swych powieściach pacyfista Remarque i nihilista Celine.

Przywołajmy raz jeszcze słowa Miłosza, świadka mrocznego XX stulecia rozpoczynającego się „buntem mas“ i ekstatycznym dionizyjskim szałem, z którego miał się wyłonić nowoczesny świat:

„Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny. Po-gańscy bogowie, wzywani przez estetów, błogosławili wtedy, po stuleciu obłu-
dy, rozkoszom cielesnym, „ziemskim pokarmom“, słyszano ekstatyczny krzyk Dionizosa w sycylijskich ruinach, na jego cześć wykonywano w 1913 *Święto wiosny* Strawińskiego, i on to, Dionizos, pogromca Galilejczyka, przygotowywał dla swoich wiernych to, czego tak pragnęli: zapamiętanie w szaleństwie, orgię klutego, rozcinanego, rozdieranego pociskami ciała. Przepowiednie Fryderyka Nietzsche zaczynały się spełniać i niejednen student owładnięty wołą mocy miał zabrać w tornistrze pisma proroka na pola bitew.“¹⁹

6.

W ciągu kilkunastu lat, jakie upłynęły od namalowania przez Kubína autoportretu do stworzenia przez niego symbolicznej kompozycji *Zátiší*, nad Europą pojawiło się także złowrogie widmo komunizmu, wywołane przez rosyjskiego internacjonala Włodzimierza Iljicza Lenina.²⁰ Wkrótce potem niespełniony malarz Adolf Hitler napisał diaboliczną *Mein Kampf*.²¹ Awangarda artystyczna, wierna sojuszniczka politycznych i społecznych przemian w krajach totalitarnych, bardzo szybko znajdzie się w ślepych zaułku, czego dowodzi m. in. tragiczny finał życia Włodzimierza Majakowskiego²² czy pogmatwane losy polskich futurystów.²³

Jest zatem rok 1922, Othon Coubine przystępuje do malowania swego *Zátiší*. Niewykluczone, że już wtedy malarz poczuł w sercu złowrogi chłód zbrodniczego Ducha Dziejów? Może zasiadając w pracowni przed sztalugami

¹⁹ Czesław Miłosz, *Dla Heraklita (1984–1985). Wstęp*, [w:] dz. cyt., s. 32. Warto dodać, że wyrazem takiego ekstatycznego, dionizyjskiego szaleństwa w poezji polskiej początków XX wieku jest głośny wiersz Juliana Tuwima *Wiosna dytyramb* (z tomu *Sokrates tańczący*, 1920).

²⁰ Co ciekawe, na wielu zdjęciach, np. na tym z lipca 1920 r., kiedy wzywa lud Petersburga do bolszewickiej krucjaty na Europę Zachodnią i jej przedmurze „burżuazyjną Polskę“, wodza rewolucji proletariackiej widzimy z charakterystyczną czapeczką z daszkiem, podobną do tej, która widnieje na głowie Kubína na autoportrecie z 1903 r. Te czapeczki, zwane później „leninówkami“, to znak rozpoznawczy postępowej i kosmopolitycznej inteligencji, która chciała na gruzach starego tworzyć swój nowy wspaniały świat.

²¹ O brunatnych i czerwonych demonach krążących po Europie na przełomie XIX i XX wieku pisał Tadeusz Konwicki w *Bohini*.

²² Bard „sztuki zaangażowanej“ popełnił samobójstwo w 1930 r.

²³ Zob. Aleksander Wat: *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, Warszawa 1990.

obrazu, który zapełni, jak holenderscy mistrzowie, rekwizytami wanitatywnymi, zrozumiał w błysku olśnienia istotę mrocznej epoki, w której narodzinach uczestniczył. Według Charlesa Taylora, w dziele sztuki wyraża się „sposób widzenia świata“ artysty. Komentujący te słowa polski historyk sztuki Wojciech Bałus dopowiada:

„Obraz przekazuje więc pewien światopogląd, czasem jakieś pesymistyczne lub optymistyczne przekonania, wreszcie stereotypy, którymi obrastamy. Ale indywidualna tożsamość kształtuje się przeciwieństwo w zderzeniu z rzeczywistością, z przeciwnościami, z nawiedzającymi człowieka ciężkimi lub radosnymi doświadczeniami. Tożsamość konstituuje się, zmienia lub rozpada w obliczu losu.

Czy los ten dostępny jest naszej analizie? Możemy weń wniknąć o tyle, o ile intencja twórcy przelała go w dzieło, czyli w formę i zakorzenioną w niej ikonografię. Zdarza się czasem jednak tak, że Los zawarty zostaje w obrazie jakby mimochodem, gdyż zbyt ciężył artyście w chwili tworzenia.“²⁴

Na obrazie Kubina uwagę zwracają staroświeckie binokle. Znajdują się pośrodku kompozycji, zdjęte przez malarza w geście rezygnacji wobec poznania sensualnego. Położone na stole, skierowane są szklami w kierunku ostatniego źródła nadziei i pociechy. Tak jakby w przytłumionym, sztucznym świetle pochłaniającym zbiór pobożnych pieśni ku czci Panny Maryi malarz pragnął dostrzec oczami duszy pokrzepiający blask Gwiazdy Zarannej:

*Witaj, światło z Gabaon, coś zwycięstwo dało,
Z Ciebie Słowo przedwieczne w ciało się przybrało;
Aby człowiek z padolu powstał wywyższony,
Niewiele od Aniołów jest on umniejszony.
Słońca tego promieniami Maryja jaśnienie,
W poczęciu swym jak złota zorza światłem sieje.
Między cierniem lilija kruszy, leb smokowi,
Piękna, jak w pełni księżyc, świeci człowiekowi.²⁵*

Trudno wyrokować, czy światło emanujące ze zbioru pieśni maryjnych, obejmującego zapewne modlitwy podobne do przywołanych strof godzinek, otworzyło Kubina na horyzont jasności Przemienienia, której symbolem jest chrystofania na Górze Tabor²⁶. Raczej nie. Nie widać tak jawnego świadectwa

²⁴ Wojciech Bałus, *Na tropach indywidualnego losu*, [w:] tegoż, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 94.

²⁵ *Hymn. Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, [za:] *Brewiarz dla świeckich. Liturgiczna modlitwa dnia: jutrznia, nieszpory, kompleta*, Warszawa – Koło 1997, s. 497.

²⁶ Scenie przemienienia Jezusa na Górze Tabor towarzyszyła nadziejska jasność, która za-

wiary w strukturze obrazu. Wręcz przeciwnie – malarz, kontemplując najpierw znikomość rzeczy materialnych, a następnie podejmując medytację nad znakami kultury i sztuki jako owocami duchowego wysiłku człowieka, ostatecznie daje czytelne świadectwo swych egzystencjalnych i religijnych rozterek. A co najważniejsze, tak komponuje swój obraz, że przy zachowaniu pozorów formalnego ładu i harmonii, pozostawia go otwartym na różne możliwe interpretacje...

Jedną z nich staraliśmy się w tym szkicu przedstawić, z nadzieją, że próba wykładni *Martwej natury* Otokara (Othona) Kubína (Coubine'a) stanie się „pretekstem“ umożliwiającym wydobyć nowych, ważnych treści. Jak bowiem zauważył Hans Georg Gadamer: „Żadna interpretacja nie jest ostateczna, ale nieustannie należy ją powtarzać.“

chwyciła i poraziła Apostołów – wedle relacji św. Mateusza Ewangelisty: „Po sześciu dniach Jezus wziął z sobą Piotra, Jakuba i brata jego Jana i zaprowadził ich na górę wysoką, osobno. Tam przemienił się wobec nich: **twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło.** A oto im się ukazali Mojżesz i Eliasz, którzy rozmawiali z Nim“ (Mt 17, 1–3). – Warto przypomnieć, że scena *Przemienienia Pańskiego* opisana w *Ewangelii św. Mateusza* została włączona przez papieża Jana Pawła II do modlitwy różańcowej jako część czwarta *Tajemnic Światła*. W dokumencie *Rosarium Virginis Mariae* Jan Paweł II napisał: „Ewangeliczną scenę przemienienia Chrystusa [...] można przyjąć za *ikonę chrześcijańskiej kontemplacji*. [...] W ten sposób urzeczywistniają się również dla nas słowa św. Pawła: „Wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadle; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodobniamy się do Jego obrazu“ (2 Kor 3, 18). Jan Paweł II, *List apostolski „Rosarium Virginis Mariae“*. *O Różańcu Świętym*, Kraków 2002, s. 15–16.

