

## Goya a sztuka społeczna

\*

MARIA POPRZECKA

Wśród głębokich zmian, jakie nastąpiły w sztuce na przełomie XVIII i XIX w., jedną z najistotniejszych były przemiany jej funkcji. Przekształceniu uległy wówczas wszystkie niemal czynniki, wpływające na funkcjonowanie dzieł sztuki. Nastąpił schyłek dominującego przez wiele wieków mecenatu kościelno-dworskiego, zmienił się zakres i rodzaj stosunków między twórcą a odbiorcą, skomplikował mechanizm krążenia dzieł sztuki. Poważne zmiany zaszły także w systemie kształcenia artystów, powstały i rozwinęły się nowe instytucje oceny dzieł sztuki (krytyka artystyczna), jak i instytucje ich badania (uniwersytecka historia sztuki), przechowywania, udostępniania i ochrony (muzealnictwo). Przede wszystkim jednak zmieniło się radykalnie miejsce i rola sztuki w społeczeństwie i poglądy na to, jakie to miejsce i rola być powinny.

Niniejszy artykuł, biorąc za przedmiot rozważań i porównań grupę późnych obrazów Goyi, dotyczy jednego z nowych zadań, jakie postawiono przed sztuką w wieku XIX, zadania określonego wówczas jako „sztuka społeczna“<sup>1</sup>.

\*

W latach 1818-1820 Francisco Goya namalował trzy obrazy, niewątpliwie tworzące zespół — dwa, identycznych wymiarów: *Szlifyerz* i *Nosiwoda* (oba w Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt) oraz większy: *Kuźnia* (Frick Collection, Nowy Jork)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Artykuł został napisany na podstawie jednego z rozdziałów większej pracy pt. *Kuźnia, Mit — alegoria — symbol*. Warszawa 1972.

<sup>2</sup> Obrazy nie są datowane przez artystę. Ich jednoczesność nie jest kwestionowana (F. D. Klingender *Goya in the Democratic Tradition*. Londyn 1948, s. 209, przyp. 2, uważa, że *Szlifyerz* i jeden z kowali to jeden i ten sam model). A. L. Mayer, autor katalogu dzieł Goyi (Monachium 1923) datował je na okres pobytu Goyi w Bordeaux (artykuł w U. Thieme, F. Becker *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. T. 14. Lipsk 1921), wiążąc je chronologicznie z obrazem *Mleczarka z Bordeaux* (zbiory de Miguire, Madryt), mimo że monografista tego okresu twórczości Goyi

*Kuźnia* jest obrazem bardzo prostym (il. 1). Przedstawia trzech mężczyzn pracujących przy kowadle. Dwóch schylonych, młody i stary, przytrzymuje kleszczami żelazo, trzeci, stojący tyłem, bije węł młotem. Trzy postacie zawężają się ze sobą tworząc zwartą grupę, która wypełnia prawie całkowicie centralną partię obrazu, niewiele pozostawiając miejsca na tło. Z prawej strony majaczy zarys kuźniczego pieca z paleniskiem, mimo to sceneria pozostaje właściwie nieokreślona — brak tu jakiegokolwiek wyposażenia warsztatu kowalskiego: miechów, młotów, narzędzi. Równie lapidarnie są zresztą przedstawieni sami kowale — choć twarze pochylonych nad kowadłem są wyraźnie scharakteryzowane i zróżnicowane, już strój potraktowany jest najzupełniej ogólnikowo: są oni raczej okryci niż ubrani. Rezygnacja z opisowości idzie w parze ze szczególnym potraktowaniem przestrzeni w obrazie, nie ujętej w żadne perspektywiczne ramy, przestrzeni istniejącej lecz jednocześnie całkowicie nieokreślonej; nie płytkiej, ale i nie głębokiej, nijakiej. Brak tu też jakichkolwiek efektów światłocieniowych — długie cienie, padające od kowadła i człowieka unoszącego młot stanowią tylko optyczną podstawę dla całej grupy, a nie są konsekwentnie pokazanym wynikiem padania światła z określonego źródła. Ani kute żelazo, ani palenisko w głębi nie dają dodatkowych efektów luministycznych, odbłasków czy refleksów. Całość rozgrywa się w świetle jasnym, lecz rozproszonym i równie nieokreślonym jak miejsce akcji. Prostocie motywu towarzyszy surowość techniki — obraz malowany jest szerokim pędzlem i szpachlą; ich ślad jest wszędzie czytelny — zarówno w partii figuralnej jak i w tle. Postacie rysowane są grubym konturem, w równym stopniu właśnie rysowane jak malowane, tak że stosując akademickie kryteria należałoby ten obraz określić mianem olejnego szkicu (jak zresztą bywa nazywany w starej literaturze).

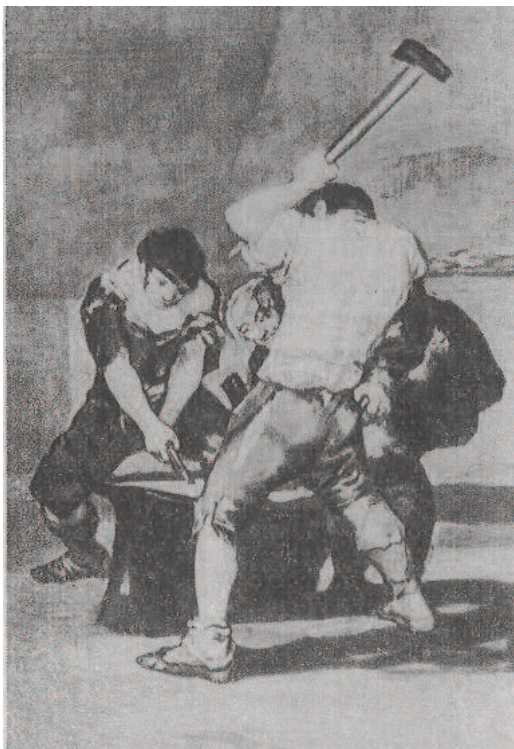
To samo, co o *Kuźni*, można powiedzieć o pozostałych obrazach tej grupy. I w nich, obok skromności motywu i surowości wykonania, uderza sposób traktowania przestrzeni. W tle *Szlifyerza* brak nawet tak podstawowego elementu jak linia horyzontu, ciemna plama w dolnym prawym rogu jest tylko kompozycyjnym równoważnikiem i przedłużeniem diagonalnego układu postaci (il. 2). I wreszcie *Nosiwoda*: wokół jej nóg widnieje wycinek pejzażu — trudno nawet powiedzieć o nim czy jest bliski czy daleki, czy wyrasta poza postać dziewczyny, czy się za nią rozciąga (il. 3).

Obrazy nie budziły szczególnego zainteresowania badaczy twórczości Goyi. W ogromnej literaturze, jaka na temat Goyi powstała i powstaje<sup>3</sup>,

(P. Lafond *Les derniers années de Goya en France*. „Gazette des Beaux-Arts“ t. 37, 1907, cz. 1, s. 114-128; cz. 2, s. 241-252) o nich nie wspomina. Obrazy są wcześniejsze. *Szlifyerz* i *Nosiwoda*, znajdujące się dziś w muzeum budapeszteńskim, zostały zakupione do kolekcji Esterhazyów z kolekcji księcia Kaunitz 3 IV i 19 X 1820 (Klingender, przyp. 2, loc. cit.). Obecnie, na podstawie stylistycznej, datowane są na lata ok. 1818-1820 (*The Frick Collection Paintings*. Nowy Jork 1963, s. 33, nr 65).

<sup>3</sup> Por. G. Estrada *Bibliografía de Goya*, Meksyk 1940; — J. Held *Francisco de Goya (1746-1828)*, *Literatur von 1940-1962*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ t. 28, 1965, s. 246-257.

1. F. Goya *Kuźnia* (Frick Collection, Nowy Jork)



2. F. Goya *Szlifierz* (Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt)



3. F. Goya *Nosiwoda* (Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt)



wyraźnie rysują się kolejne fazy poglądów — etapy o pewnej dominującej problematyce, z których wylaniają się odmienne wizerunki tego artysty. *Kuźnia* i towarzyszące jej obrazy nie pasowały do kolejnych wcieleń Goyi ani do kolejnych wcieleń jego twórczości, jakie rysowały się pokoleniom badaczy.

Luźny, poetycki opis kilku plansz *Caprichos* i *Desastres de la guerra* Gautiera<sup>4</sup> oraz ściśle z nim powiązana<sup>5</sup>, sugestywna wizja Baudelaire'a<sup>6</sup> określiły dziewiętnastowieczne widzenie Goyi. Baudelaire dostrzegł u Goyi przede wszystkim element fantastyki, fantastyki satanicznej. Jego współczesnym nie mniej fantastycznie rysowało się życie artysty<sup>7</sup>. Dopiero udokumentowanie i zobiektywizowanie biografii Goyi oraz systematyczne katalogi dzieł, jakie opracowano w pierwszych dziesiątkach naszego wieku<sup>8</sup>, ostatecznie rozstrzygające sprawy datowań i atrybucji, otworzyły pole dla dalszych badań interpretacyjnych. Miejsce Goyi widzianego oczyma romantyków zajął Goya — człowiek Oświecenia, powiązany z postępowymi kręgami literacko-artystycznymi Madrytu, człowiek w pełni wykształcony, obeznany z angielską myślą estetyczną i polityczną, znający zarówno starą teorię sztuki, jak i zorientowany w najnowszych, preromantycznych prądach literackich, Goya — nie kreujący potwory, lecz odpychający je w imię „Boskiego Rozumu“<sup>9</sup>. Nie fantastyka, lecz racjonalizm uznany został za dominantę tej ogromnej spuścizny artystycznej.

Jeszcze inny wizerunek Goyi przyniosły badania ostatnich dwudziestu lat, koncentrujące się na zagadnieniach tradycji i inwencji, wykazujące związki jego dzieł ze starą ikonografią, podręcznikami ikonologicznymi, rebusowym językiem emblematyki<sup>10</sup>. Enigmatyczne, natarczywe, niepoko-

<sup>4</sup> Th. Gautier *Voyage en Espagne*. Paryż 1845, s. 117-124.

<sup>5</sup> Klingender, op. cit., s. 220 n. dowodzi, że Baudelaire w *Quelques caricaturiste étrangers* opisuje dzieło nigdy nie istniejące; fragment opisu jest połączeniem elementów 59 planszy *Caprichos* i gautierowskiego opisu planszy *Nada z Desastres de la guerra*.

<sup>6</sup> Ch. Baudelaire *O kilku karykaturzystach obcych*. W: tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Tłum. J. Guze. Wrocław—Warszawa—Kraków 1961, s. 151-162 (wyd. 1 oryg. 1857).

<sup>7</sup> For. pierwszą, dedykowaną Delacroix biografię Goyi L. Matheron *Goya*. Paryż 1858, lub nieco późniejszą Ch. Yriarte *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-forts et le catalogue de l'oeuvre*. Paryż 1867.

<sup>8</sup> A. de Beruete *Goya*. T. 1: *Pintor de retratos*. T. 2: *Composiciones y figuras*. Madryt 1916-1917; — A. L. Mayer *Goya*. Monachium 1923 (z katalogiem dzieł); — X. Desparmet Fitz-Gerald *L'oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. T. 1-2: *Text*. T. 3-4: *Planches*. Paryż 1928-1950; — F. J. Sanchez-Canton *Goya*. Paryż 1930 (wyd. 1 oryg. 1928).

<sup>9</sup> Prace J. Lopez-Reya: *Goya and the World around Him*. „Gazette des Beaux-Arts” t. 87, 1945, s. 130-150; *Four Visions of Woman's Behavior in Goya's Graphic Work*. „Gazette des Beaux-Arts” t. 90, 1948, s. 355-364; *Francisco de Goya*. Londyn—Nowy Jork—Toronto 1951; *Goya's Caprichos, Beauty, Reason, Caricature*. T. 1-2. Princeton 1953; *A Cycle of Goya's Drawings. The Expression of Truth and Liberty*. Londyn 1956; — oraz G. Levitine *Literary Sources of Goya „Capricho 43”*. „The Art Bulletin” t. 37, 1955, s. 56-59.

<sup>10</sup> M. S. Soria *Goya's Allegories of Fact and Fiction*. „The Burlington Magazine” t. 90, 1948, s. 196-200; — G. Levitine *Some Emblematic Sources of Goya*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 22, 1959, s. 106-131. — F. Nordström *Goya's Portraits of the Four Temperaments*. W: *De Artibus Opuscula Quadraginta. Essays in Honour of Erwin Panofsky*. Nowy Jork 1961, s. 394-401; — tenże *Goya. Saturn and Melancholy*. Uppsala 1962; — N. Glendinning *Goya and Artaza's Profecia del Pirineo*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 24, 1963, s. 363-366; — Szereg artykułów w „The Burlington Magazine” t. 106, 1964, nr 730 — w całości poświęcony Goyi; — H. Hohl *Giuseppe Maria Mitelli's „Alfabeto in sogno” und Francisco de Goyas „Sueno de la razón”*. W: *Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*. Hamburg 1970, s. 109-118; — P. Müller *Goya's The Family of Charles IV: An Interpretation*. „Apollo” t. 91, 1970, s. 132-137.

jące, wywołujące dreszcz obrzydzenia lub przerażenia, prześladowające wyobraźnię, makabryczne, fascynujące, sataniczne, obłąkane obrazy i plansze graficzne Goyi — takie, jak je widzieli Delacroix, Gautier czy Baudelaire — poddane ikonologicznej sekcji obnażają swe tajemnice, ujawniają komponenty: splot obiegowych symboli i atrybutów oraz hiszpańskich ludowych wierzeń i porzekadeł; idei horacjańskich i preromantycznej, powstającej pod angielskim wpływem poezji; francuskiego racjonalizmu encyklopedystów i hiszpańskiego, mistycyzującego katolicyzmu; tradycyjnej ikonografii *Czterech Pór Roku* i *Czterech Temperamentów* i zainteresowania fizjonomicznymi badaniami Lavatera; wciąż powracających w całej twórczości motywów *melancholia artificialis*, Saturna i jego *furor Melancholicus*, romantycznej mody na czary i czarownice; wrażeń z madryckich przedstawień teatralnych i oczywiście Ripy, Baudoina, Vaeniusa...

Otrzymujemy obraz zawity, lecz pozbawiony magicznej siły tajemniczości, erudycyjny, bogaty, ale chyba ograniczający działanie emocjonalne dzieła, jak i eliminujący element jego oceny.

Niezwykle proste, tak w swej warstwie ikonograficznej jak i formalnej, obrazy *Kuźnia*, *Szlifiarz*, *Nosiwoda* leżały poza głównymi nurtami zainteresowań, będąc dalekie zarówno Goyi-szaleńca, Goyi-wizjonera, Goyi-racjonalisty czy Goyi wertującego Ripę, Baudoina, Palomina. Nie znaczy to oczywiście, że „zmysłu społecznego“ Goyi nie dostrzeżono, że problem „Goya — malarz ludu“ nie został podniesiony. Był on sygnalizowany i omawiany zarówno w pracach naukowych (zwłaszcza tych wiążących Goyę z postępowymi kierunkami polityczno-literackimi) jak i, nawet częściej, popularnych, tu oczywiście w formie dość sloganowanej<sup>11</sup>.

Interesujące nas obrazy najobszerniej zostały omówione przez angielskiego historyka sztuki o orientacji marksistowskiej F. D. Klingendera<sup>12</sup>. Autor ten wiąże powrót Goyi do „stylu dokumentarnego realizmu“, powrót, który miał wyrazić nowo utwierdzone zaufanie, pokładane w ludzie, z okresem prześladowań absolutystycznych 1814-1819 i krótkim, trzyletnim okresem liberalizacji po wprowadzeniu ustroju konstytucyjnego w 1820 roku<sup>13</sup>. Ten powrót najlepiej dokumentują właśnie trzy obrazy: *Kuźnia*, *Szlifiarz*, *Nosiwoda*. Obrazy te, „wraz z przedstawieniami pracujących Daumiera, *Kamieniarzami* Courbeta, kilkoma bardziej obiektywnymi Milletami i paroma wczesnymi rysunkami van Gogha, należą do najważniej-

<sup>11</sup> Np. A. Vallentin *This I Saw. The Life and Times of Goya*. Nowy Jork 1949; — *Goya*. Praca zbiorowa. Paryż 1964.

<sup>12</sup> Klingender, op. cit. (książka powstała już 1940, z powodu wojny ukazała się dopiero 1948). Pracy postawiono zarzut „szczególnie sztywnej wersji marksizmu“ (A. Barea *Goya in the Democratic Tradition*. „The Burlington Magazine“ t. 92, 1950, s. 145 n.). Przeciwnie socjologiczne zarzucił też pracy Klingendera A. Jakimowicz (*O prawidłową interpretację twórczości Goyi*. „Materiały do studiów i dyskusji“ 1953, nr 3-4 (15-16), s. 318-325) w bardzo zresztą pochlebnej recenzji, podkreślającej szczególnie wartość analiz ikonograficznych *Caprichos* oraz powiązanie ich z tradycyjnymi ludowymi wątkami hiszpańskimi.

<sup>13</sup> Klingender, op. cit., s. 209.

szych wyobrażeń fizycznie pracujących, jakie powstały w XIX wieku“<sup>14</sup>. Wraz z rysunkami z ostatnich lat życia artysty, przedstawiającymi „codzienne życie ludu, jego pracę, kłopoty, klótnie, rozrywki“ tworzą one ideowy i artystyczny testament Goyi, znaczący się przełamaniem koszmarów i tryumfalną manifestacją zaufania, wiary i nadziei pokładanej w ludzie, w jego niezniszczalnej, choć czasem barbarzyńskiej witalności, w pogodzie i godności, jaką daje praca<sup>15</sup>.

Temat prostego, pracującego człowieka pojawił się wówczas u Goyi nie po raz pierwszy. Podjął go już w kartonach *Ranny murarz* (1789) i *Mulnicy* (tak Klingender tytułuje karton do *Zimy*). „Po raz pierwszy zabrzmiała tu nuta społeczna“<sup>16</sup>. Pogląd ten wyrażony był już wcześniej<sup>17</sup>, powtarzany jest też w wielu pracach, zwłaszcza popularnych. Badania ikonograficzne każą jednak poddać rewizji ten obiegowy sąd.

W Prado znajduje się rysunek przygotowany do kartonu *Ranny murarz*. Nie jest to, jak w ostatecznej wersji, ranny murarz, lecz murarz pijany, zwisający bezwładnie na ramionach towarzyszy, wymieniających kpiące, porozumiewawcze spojrzenia. Sam karton (Prado) jest dokładnym powtórzeniem szkicu, wiernym nawet w takich szczegółach, jak sznurowania kamizelek czy klamry przy pantoflach, tylko filuterne uśmiešky na twarzach zastąpił współczujący smutek. Przyczyny tej drobnej, lecz skrajnie zmieniającej wymowę obrazu, modyfikacji zostały w sposób nieoczekiwany, ale chyba przekonywający wyjaśnione. E. Helman, autorka artykułu *Dlaczego Goya namalował „Rannego murarza“?* tłumaczy ją chęcią uczczenia wydanego właśnie w tym czasie dekretu króla Karola III, nakazującego zwiększenie bezpieczeństwa pracy, zarówno na państwowych jak i prywatnych budowlach<sup>18</sup>. W powiązaniu kartonu *Ranny murarz* z dekretem królewskim zdaje się też leżeć klucz do zrozumienia innego kartonu *Biedna rodzina przy studni* (1786, Prado) — wyobrażenia, na które także wskazywano jako na zapowiedź czynnego zainteresowania Goyi losem niskich klas społecznych<sup>19</sup>. Uboga kobieta stojąca wraz ze zmarzniętymi dziećmi przy studni — był to motyw niemal egzotyczny dla kręgów arystokratycznych odbiorców, dla których powstawały kartony, lecz związek z tradycyjną symboliką *Pór Roku* jest całkowicie czytelny — element *Wody* zawsze łączony był z *Zimą*, tak jak budowa jest jednym z symboli *Lata*. Tak też oba kartony, o prawie identycznych wymiarach, są dopełnieniem kartonów *Czterech Pór Roku*, a jednocześnie gloryfikacją i upamiętnieniem aktu królewskiej dobroczynności, która zatroszczyła się zarówno o losy rannych w wypadkach przy pracy

<sup>14</sup> Jw.

<sup>15</sup> Tamże, s. 211.

<sup>16</sup> Tamże, s. 61.

<sup>17</sup> Sanchez-Canton, op. cit., s. 72.

<sup>18</sup> E. Helman *Why did Goya paint „The Injured Mason“? 10-th Anniversary of the Simmons Review*. Boston 1957, s. 2 n., 56.

<sup>19</sup> Klingender, op. cit., s. 61.

jak i ich rodzin, na które wypadek sprowadził nędzę i niedostatek <sup>20</sup>. Propozycja przez Klingendera interpretacja w duchu dziewiętnastowiecznej krytyki społecznej okazuje się przedwczesna w odniesieniu do dzieł, które, mimo pewnego „nowatorstwa“ motywu, tkwią wieloma korzeniami w tradycyjnej symbolice, jak i w środowisku, na którego zamówienie powstały.

Badania ikonograficzne nad Goyą obracają się wokół dwóch naczelných problemów sztuki okresu przełomu, okresu „zerwania tradycji“, idą po dwóch generalnych liniach. Pierwsza to tropienie tradycyjnych wątków ikonograficznych, treści czy form zaczerpniętych z renesansowo-barokowego języka symbolicznego, skodyfikowanego w postaci podręczników mitograficznych i ikonologicznych. Druga — to śledzenie modyfikacji, jakiej uległa stara ikonografia — głównie jej sekularyzacji, dokonywanej na drodze zarówno santyfikacji i deifikacji człowieka, jak i humanizacji Boga.

Interesujące nas tutaj obrazy nie dają pola tego typu badaniom. Znaczą one właśnie ostateczne odejście od myślenia alegoryczno-emblematycznego. Z drugiej strony trudno byłoby je nazwać rodzajowymi, gdyż z tym określeniem wiąże się silny element opisowości. Tu motyw ograniczony jest do jednej lub kilku postaci ludzkich dominujących nad skrawkami pejzażu czy też wnętrza, tak że niemal (zwłaszcza *Nosiwoda*) przypominają one personifikacje z ikonologicznych podręczników, też wyobrażane na umownym, nieważnym tle — tyle, że miejsce tradycyjnych atrybutów zajęły najzwyklejsze narzędzia codziennej pracy.

Nie oznacza to jednak, że nie możemy tych obrazów osadzić w ikonograficznej tradycji. Jeśli *Nosiwodę*, *Szlifyrza* i *Kuźnię* potraktujemy jako zespół dzieł (co, jak powiedziano, nie jest kwestionowane), wzbogacony ponadto o kontekst powstających wtedy rysunków (il. 4, 5) — także przedstawiających ludzi przy pracy, nasuwać się musi porównanie do cyklicznych przedstawień ludzkich zawodów. Przedstawienia takie mają swoją tradycję sięgającą średniowiecznych *Zwierciadeł Życia Ludzkiego* i kontynuowaną także w ciągu XIX wieku, głównie w postaci popularnych, seryjnych rycin <sup>21</sup>. Oczywiście porównanie to ma na celu tylko wskazanie na tradycję tematyczną, nie na bezpośrednie oddziaływanie. Związki Goyi z popularną grafiką stanowią bowiem odrębny problem <sup>22</sup>.

Szczególna prostota omawianych tu obrazów została już dawno dostrzeżona <sup>23</sup>. Ze względu na „prymitywizm“ wykonania porównywano je do malarstwa dziecka <sup>24</sup>. Te skojarzenia wywoływała przede wszystkim specy-

<sup>20</sup> Nordström *Goya, Saturn...*, s. 58.

<sup>21</sup> Na ten temat obszernie pisze P. Brandt *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*. T. 2. Lipsk 1928, s. 102-126. O dziewiętnastowiecznych popularnych rycinach o temacie *métiers* por. M. Schapiro *Courbets and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naiveté*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ t. 4, 1940-1941, s. 168-169.

<sup>22</sup> Por. E. Gombrich *Imagery and Art in the Romantic Period*. „The Burlington Magazine“ t. 91, 1949, s. 153-158.

<sup>23</sup> Lafond, op. cit., s. 127; — Sanchez-Canton, op. cit., s. 27.

<sup>24</sup> Sanchez-Canton, jw. Bardzo interesujące jest zestawienie tego zdania z porównaniem przez Champfleurego (*Histoire de la caricature antique*. Paryż 1865, s. 193) rysunków Delacroixa do rysunków dziecińczych.

4. F. Goya *Dziewczyna z psem*, rys.  
(Prado, Madryt)



5. F. Goya *Chłop ciągnący sznur*, rys.  
(zbiory Gerstenberg, Berlin)



ficzna, pełna abnegacji technika. Rzekoma ich prostota w większej jednak mierze wynika ze sposobu ujęcia przestrzeni — jak to już było sygnalizowane we wstępnym opisie, stosunki przestrzenno-światłne nie podlegają tu żadnym powszechnie przyjętym prawom. W *Kuźni* tło dzieli kilka, jakby ukształtowanych światłocieniem, krawędzi, które jednak w pewnym miejscu się urywają, pozostają bez kontynuacji, zdają się sugerować jakieś formy wnętrza, ale ostatecznie nie tylko ich nie określają, ale wręcz rozbijają. *Szlifierz* zawieszony jest w przestrzeni całkowicie nieokreślonej. *Nosiwoda* przedstawiona jest na tle pejzażu, ale pejzażu zredukowanego do kilku płam, przypominających tylko formy drzew czy ukształtowanie terenu.

Dezintegracja ciągłości przestrzeni, ustawionej przez perspektywę zbieżną i przekształcenie tła w coś pustego, pojawia się u Goyi już w 1800 r., w obrazie *Przytułek obłąkanych* (Academia San Fernando, Madryt). Fakt ten interpretowany jest jako wyraz konfliktu między człowiekiem a otoczeniem, alienacji, a nawet wrogości wzajemnej między jednostką a otaczającą ją przestrzenią, która jest próżnią, w której wszystkie ludzkie gesty stają się daremne, nie znajdują żadnej odpowiedzi, żadnego oddźwięku, a jednocześnie nie ma z niej ucieczki<sup>25</sup>.

Obrazy *Kuźnia*, *Szlifierz*, *Nosiwoda* przeczą tak szeroko i egzystencjalistycznie pojętej interpretacji nowego kształtowania przestrzeni w obrazie. Nie ma tu niezgodności między człowiekiem a otaczającą go pustą przestrzenią. Przestrzeń jest bowiem podporządkowana postaciom ludzkim, które jako jedyny motyw przedstawienia wypełniają niemal całkowicie ramy obrazu. Rozpatrując natomiast ten problem na gruncie stylu można *Kuźnię*, *Nosiwodę*, *Szlifierza* i inne jeszcze obrazy wykonane przez Goyę u schyłku życia traktować jako swoisty, jeszcze jeden przejaw manifestującego się we wszystkich dziedzinach działalności artystycznej i najróżniejszych środowiskach, świadomego i teoretyzującego, bądź też, jak raczej w tym przypadku, intuicyjnego, charakterystycznego dla sztuki około 1800 dążenia do maksymalnej symplifikacji; jako oznakę rezygnacji z całego spadku kilkuwiekowej tradycji przedstawieniowej, a jednocześnie próbę dojścia do podstawowych pierwiastków, które wiążąc się ze sobą stworzyłyby nową od podstaw sztukę, adekwatną dla nowej epoki<sup>26</sup>.

\*

Najbliższym chronologicznie porównaniem, jakie nasuwa „ludowa“ tematyka późnych dzieł Goyi jest dążenie do stworzenia „sztuki społecznej“, które charakteryzuje cały odłam francuskiej myśli nazwany romantyzmem społecznym. To określenie, wprowadzone do historiografii przez R. Picarda,

<sup>25</sup> W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961, s. 74.

<sup>26</sup> Por. na ten temat R. Rosenblum *Transformations in the Late Eighteenth-Century Art*. Princeton 1967, rozdz. 4: *Towards the tabula rasa*.

obejmuje twórczość pisarzy od Saint-Simona po Proudhona i okres między rewolucjami 1830 i 1848 roku<sup>27</sup>. W gęstej atmosferze ideologicznej monarchii lipcowej, wśród krzyżujących się poglądów demokratyzmu, humanitarności, budowanego bardziej na uczuciu niż nauce utopijnego socjalizmu, niezmiennie wydawało się przekonanie, że lepiej pozwala zrozumieć idee Człowieka wyrażenie jej w środowisku współczesnym, w randze wydarzeń ze zwykłego życia niż drogą historycznej ilustracji czy alegorii. W odróżnieniu zarówno od tradycyjnego malarstwa rodzajowego, jak i późniejszego baudelairońskiego „heroizmu życia współczesnego“, stawianemu przez pisarzy szkoły demokratycznej postulatowi współczesnej tematyki towarzyszyło zawsze wyraźne ukierunkowanie, jeśli nie polityczne, to zawsze społeczne. Przedmiotem sztuki społecznej powinien być lud, gdyż, jak pisał ks. Lamennais: „ten pracowity lud, ciemny, obdarty, żyjący z dnia na dzień z codziennej pracy — jest przecież najzdrowszą częścią społeczeństwa, tą w której znaleźć można najwięcej zdrowego rozsądku, najwięcej sprawiedliwości, najwięcej ludzkości“<sup>28</sup>.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe rozpatrywanie różnic czy wzajemnych infiltracji między poszczególnymi przedstawicielami społecznego romantyzmu, charakteryzowanie indywidualnych postaw, wreszcie śledzenie ewolucji, jakiej ulegała koncepcja *l'art social* — problematyka ta posiada zresztą znaczną ilość opracowań naukowych, choć raczej dotyczących literatury i publicystyki niż plastyki<sup>29</sup>. Dla większości społeczników wołających, jak młody Thoré, o „sztukę społeczną i postępową“<sup>30</sup> postulat jej oznaczał ludową, współczesną tematykę i dość wąsko pojętą dydaktykę społeczną. Apele te nie pozostawały bez echa. Na Salonach lat trzydziestych malarze, tacy jak P. A. Jeanron, L. Robert, bracia A. i A. Leleux, F. Haffner, E. Hedouin, prezentowali obrazy witane częstokroć entuzjastycznie przez krytyków szkoły demokratycznej<sup>31</sup>.

W 1838 roku Thoré tak pisał o wystawionym dwa lata wcześniej, na Salonie, obrazie Jeanrona *Miłosierdzie ludu czyli kowale z Corrèze*: „Jest to sztuka nowa przez swą formę i przez treść; jedno zresztą nie mogłoby istnieć

<sup>27</sup> Główne opracowania (koncentrujące się przede wszystkim na literaturze): H. J. Hunt *Le socialisme et le romantisme en France. Étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*. Oksford 1935; — R. Picard *Le romantisme social*. Nowy Jork 1944; — D. O. Evans *Le socialisme romantique. Pierre Leroux et ses contemporains*. Paryż 1948; — tenże *Social Romanticism in France 1830-1848*. Oksford 1951; — A. J. George *The Development of French Romanticism. The Impact of Industrial Revolution on Literature*. Syracuse N. Y. 1955; — „Europe“ t. 25, 1948 (numer czasopisma poświęcony w całości setnej rocznicy rewolucji 1948). Por. także G. Douby, R. Mandrou *Historia kultury francuskiej*. Tłum. H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1965, s. 477 nn. Zagadnienie romantyzmu społecznego na gruncie krytyki artystycznej omawia P. Grate *Deux critiques d'art de l'époque romantique*. Cz. 3: *Théophile Thoré*. Sztokholm 1959, s. 137 nn.

<sup>28</sup> F. de Lamennais *Paroles d'un croyant* [1834]. Cyt. wg Douby, Mandrou, op. cit., s. 484.

<sup>29</sup> Por. przyp. 27. O ewolucji koncepcji sztuki społecznej patrz Grate, op. cit., s. 182 nn.

<sup>30</sup> Th. Thoré *L'Art social et progressif*. „L'Artiste“ t. 7, 1834, s. 38-42. Artykuł ten omawia H. Morawska *Między romantyzmem a realizmem. O poglądach na sztukę Thoré-Bürgera w latach 1855-1861*. „Rocznik Historii Sztuki“ t. 5, 1965, s. 152 nn. oraz też sama *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855-1869)*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 48 nn.

<sup>31</sup> Por. L. Rosenthal *Du romantisme au réalisme*. Paryż 1914, s. 380 nn. — Grate, op. cit., szczególnie rozdz. *Une inspiration sociale et commune à tous*, s. 137 nn.



6. L. Robert *Rybacy adriatyccy* (Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel)

7. L. Robert *Przybycie żniwiarzy na błota pontyjskie*, ryt. P. Mercuri



bez drugiego, gdyż wchodząc w tę ludową uczuciowość należało jednocześnie odnowić zwyrodniałą formę, to znaczy wyrazić wszystko, co jest szlachetnego i wielkiego w naturze ludzi wszystkich klas. Niech p. Jeanron tworzy dla nas dalej tak poruszające obrazy...“<sup>32</sup>.

Thoré podzielał również aprobatę krytyki demokratycznej dla innego malarza — Leopolda Roberta, zwłaszcza jego obrazu, będącego wydarzeniem Salonu 1836, *Rybacy adriatyccy* (il. 6). Malarz, wyrażając w nim uczucia i namiętności, „umieścił je w piersi ludu, tym płonącym, niewygasającym ognisku, gdzie żarzą się wszystkie silne impulsy“<sup>33</sup>. Krytyk ceni także sposób, w jaki Robert traktuje temat prostego człowieka, charakter wielkości i smutku, jaki nadaje swoim postaciom: „Rehabilituje on poniżanych, dając im piękno, inteligencję i cnotę — podczas gdy «naturaliści» holenderscy, flamandzcy, hiszpańscy i włoscy XVII wieku malowali lud takim, jaki on jest, nie taki jaki powinien być lub jaki będzie“<sup>34</sup> (il. 7).

Ramy artykułu każą ograniczyć się do przykładów. Wybrane tu zostały obrazy Leopolda Roberta i wypowiedzi Thorégo, lecz zarówno twórczość Roberta jest reprezentatywna dla malarstwa inspirowanego romantyzmem społecznym, jak poglądy młodego Théophile’a Thoré — dla demokratycznej krytyki. Salony lat trzydziestych prezentują wiele obrazów w podobnym duchu i stylu, a socjalizująca prasa przynosi wiele zbliżonych wypowiedzi krytyki.

\*

Takie właśnie tendencje, jakie próbowali wyrazić w swych obrazach społeczni romantycy i także społeczne, demokratyczne i filantropijne treści, jakie odczytywała w nich postępową krytyka, próbowano przypisywać Goyi z okazji omawianych tutaj obrazów. Czy rzeczywiście istnieje jakaś wewnętrzna więź tych przedstawień, o podobnej, najogólniej mówiąc „populistycznej“ tematyce i nie tak, w istocie, odległych w czasie?

Bardziej zwracające uwagę są oczywiście różnice. W omawianych obrazach Goyi uderza przede wszystkim zerwanie z tradycyjnymi formami przedstawieniowymi, spontaniczność wykonania, ogromna oszczędność i koncentracja, pełna eliminacja szczegółu, opisu, efektu.

Obrazy Jeanrona, Roberta i innych tkwią w tradycji bardzo silnie. „Prowincjonalny naturalizm“ (tak określa S. Meltzoff twórczość braci Leleux)<sup>35</sup> sprowadza je do poziomu miernego malarstwa rodzajowego. Określenie „réalisme familier“ równie dobrze charakteryzuje te obrazy, w których demokratyczne treści mieszają się z prowincjonalizmem w duchu

<sup>32</sup> Th. Thoré *Salon de 1838*. „Revue de Paris“ Nouv. Serie, t. 52, 1838, s. 269. Cyt. wg Rosenthal, op. cit., s. 388.

<sup>33</sup> Jw.

<sup>34</sup> Th. Thoré *Le compagnon du tour de France*, par George Sand. „Revue du Progrès“ t. 4, 1841, s. 4367. Cyt. wg Grate, op. cit., s. 137 n.

<sup>35</sup> S. Meltzoff *The Revival of the Le Nains*. „The Art Bulletin“ t. 24, 1942, s. 277.



8. H. Daumier *Pracznia* (Luwre, Paryż)

9. H. Daumier *Chłop z taczką*



10. F. Millet *Nosiwoda*



George Sand i moralizatorstwem, przywodzącym jeszcze na myśl Greuze'a i Diderota<sup>36</sup>. Wszystkie je cechuje niemożność znalezienia formy adekwatnej dla idei, które chciano w nich wyrazić. Stąd potrzeba historycznych wzorów (jakie znajdowano przede wszystkim w twórczości braci Le Nain), które jednak nie mogły przełamać podstawowego „konfliktu alegorii i rzeczywistości“<sup>37</sup>.

Tego konfliktu właśnie nie ma w obrazach Goyi. Swe znaczenie, szersze niż tylko zanotowanych sprawnym i szybkim pędzlem scenek rodzajowych, zawdzięczają one jakościom pozatematycznym. Wyeksponowanie postaci ludzkiej, redukcja iluzjonizmu i opisowości sprawia, że nabierają one rangi symbolu, jakiej nie osiągają wielosłowne obrazy malarzy francuskich. Natomiast tym co łączy te przedstawienia jest tendencja do ukazania prostych momentów ludzkiego życia i nadania im znamion wielkości nie w postaci alegorycznej czy historycznej, lecz czerpanej bezpośrednio ze współczesnego życia „ludzi niskich klas“. Tendencja ta nie ulega bowiem wątpliwości w ideowym kontekście dzieł społecznych romantyków, wypowiedzi samych artystów, programowych deklaracji, recenzji z Salonów. Obrazom Goyi nie towarzyszy komentarz literacki czy krytyczny, nie stoi za nimi Buchez czy Thoré. Tym co pozwala interpretować je jako wizerunek człowieka, który w swym elementarnym działaniu wart jest heroizacji, jest kontekst samych dzieł, podkreślony tu nowy repertuar ikonograficzny, jaki pojawia się w pracach Goyi z ostatnich lat życia, w których postać ludzka, oddana pracy, wypoczynkowi, zabawie, staje się jedynym motywem przedstawienia, nabierając rysów monumentalnych, treści powszechnych.

\*

Kolejnym porównaniem, wysuwającym w odniesieniu do rozpatrywanych tu dzieł Goyi, często spotykanym w dość zresztą ogólnikowych sformułowaniach, jest porównanie ich do przedstawień „człowieka pracy“ powstałych już po połowie wieku XIX, do pewnych realizacji Daumiera i Milleta w szczególności<sup>38</sup>. Należy jednak ostrożnie podchodzić do tych, chyba tylko pozornie uderzających, podobieństw. *Pracznik czy Robotnik z taczką* Daumiera, *Nosiwoda* Milleta wydają się bliskie obrazom Goyi tak przez temat, monumentalne ujęcie postaci, jak i przez technikę malarską. Podobieństwa czysto formalne ograniczają się jednak tylko do podobieństwa „szkicowej“ techniki. Natomiast nie można stawiać znaku równości między abstrakcyjnym traktowaniem tła w obrazach z drugiej dekady wieku XIX (czego znaczenie próbowano tutaj zasygnalizować) a tym w obrazach z lat

<sup>36</sup> Na ciągłość tradycji dydaktyczno-moralizującej od francuskiego Oświecenia i *Salonów* Diderota po krytykę, pozostającą pod wpływem społecznego romantyzmu i saint-simonizmu, zwraca uwagę Morawska, *Kłopoty krytyka...*, s. 50.

<sup>37</sup> Określenie Hofmanna, *op. cit.*, s. 22.

<sup>38</sup> Np. Sanchez-Canton, *op. cit.*, s. 72. — Klingender, *op. cit.*, s. 209.

pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdy malarstwo stało już wobec innych problemów (por. il. 8, 9, 10).

Decydująca jest jednak inna różnica. W obrazach Goyi nie ma krytycznego stosunku do rzeczywistości. Stosunku, który był źródłem wielu kierunków artystycznych XIX w., a który w twórczości realistów charakteryzowała sprecyzowana świadomość społeczna. Obrazy te właśnie są afirmacją człowieczeństwa, tętną dostojnością ale zarazem pogodą, spokojem, pogodzeniem ze światem.

Tak więc *Kuźnia* i towarzyszące jej obrazy wymykają się porównaniom i analogiom. Trudno o nie nawet w samej twórczości Goyi, trudno w dziele artystów współczesnych, nieco późniejszych czy nawet młodszych o kilka pokoleń. Szczególny splot zagadnień stylu i ikonografii, jaki te obrazy sobą przedstawiają, jeszcze bardziej utrudnia jednoznaczne umiejscowienie ich wśród kierunków sztuki XIX w.

Dążenie do oczyszczenia stylu, tak znamienne dla sztuki przełomu XVIII i XIX w., ani u chcących zrewolucjonizować malarstwo uczniów Davida, ani u Blake'a, Carstensa, Flaxmana nie przejawiało się na gruncie tematu rodzajowego, czy może szerzej — tematu z życia codziennego, który tradycyjnie pozostawał domeną skrupulatnych rejestratorów rzeczywistości lub moralizatorów. Z kolei właśnie tradycjonalizm formy u malarzy, którzy sceny ze zwykłego życia podnieśli do rangi tematów historycznych i nadali im treści powszechne i postępowe, ogranicza analogie do, i to szeroko pojętych, wspólnych tendencji demokratycznych. Wreszcie podobieństwa tematyczne i malarskie, jak w wypadku Daumiera i Milleta, nie oznaczają jeszcze identycznej wymowy ideowej. Obrazy Goyi wiążą się z całym szeregiem problemów i nurtów sztuki XIX w., w żadnym jednak nie mieszczą się całkowicie. Jednak dzięki swej pełnej czytelności, osiągniętej przez odrzucenie bagażu emblematyczno-alegorycznego, dzięki tematycznemu związkowi z popularnymi przedstawieniami ludzkich zawodów, nowatorskiej, lecz nie „udziwnionej“ formie łączą one sprawy, które z takim trudem usiłował pogodzić chcący określić społeczne zadania i rolę sztuki Théophile Thoré<sup>30</sup> — społeczną treść i czysto malarską jakość.

<sup>30</sup> Temu „kłopotowi krytyka“ poświęcona jest cz. I cytowanej wyżej pracy Morawskiej.