

25. CZE. 2007



d. ep.

KUŹNIA

MIT • ALEGORIA • SYMBOL

IDEE I SZTUKA

Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych

pod redakcją

JANA BIAŁOSTOCKIEGO

Na miejscu

MARIA POPRZECKA

KUŹNIA

MIT • ALEGORIA • SYMBOL



Warszawa 1972

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Okladkę projektował
Zenon Januszewski

Redaktor prowadzący
Teresa Hrankowska

Redaktor techniczny
Andrzej Rowicki



11060197

Copyright
© Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Warszawa 1972

Printed in Poland

BIBL. UAM
79 K 7173

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
1. ALEGORIA MUZYKI	13
2. ALEGORIA OGNI	32
3. CYWILIZACJA I PRZEMYSŁ	47
Początki cywilizacji	47
Początki przemysłu	54
Rewolucja przemysłowa	64
Potęga przemysłu	76
4. OBRAZ CZŁOWIEKA PRACUJĄCEGO	98
5. PRACA WYKONYWANA W KUŹNI.	123
Kuźnia jako alegoria artystyczna	127
Kuźnia jako alegoria moralna	134
Kuźnia jako alegoria polityczna	149
Kuźnia jako gloryfikacja Pracy	155
ZAKOŃCZENIE	171
INDEKS	187
STRESZCZENIA OBCOJĘZYCZNE	197
SPIS ILUSTRACJI	212

WSTĘP

Tematem książki są przedstawienia kuźni. Przedstawienia kuźni, a ściślej — procesu obróbki żelaza, znaleźć można w sztuce ludów prymitywnych, w greckim malarstwie wazowym, na rzymskich sarkofagach, pompejańskich freskach, galijskich steblach grobowych¹. Zbadanie znaczenia tych wszystkich wyobrażeń wymagałoby, podobnie jak np. napisanie historii metalurgii w jej aspekcie kulturowym, pracy bardzo obszernej i wiedzy wykraczającej daleko poza kompetencje historyka sztuki². Wierzenia, mity, wreszcie wątki literackie związane z tym, równie interesującym co obszernym tematem, stały się już kilkakrotnie przedmiotem badań³.

Punktem wyjścia niniejszej pracy była „kuźnia” jako temat romantyczny, czy może raczej — temat dziewiętnastowieczny. Już jednak nawet pobieżny przegląd przykładów (np. tych, które cytuje J. Białostocki w artykule o ikonografii romantycznej⁴; Hilleström, Goya, Bonhommé, Jeanron, Haffner, Blechen, Grottger), wskazuje na różnorodność treści związanych z tym tematem. Fakt ten wymagał dokonania historycznej retrospekcji w celu odnalezienia tradycji (bądź też stwierdzenia jej braku) poszczególnych wątków tematycznych.

Istnieje wiele, częstokroć niezwykle erudycyjnych, prac śledzących trwanie i przekształcanie się pewnych motywów i tematów ikonograficznych (jak np. artykuły Wittkowera o wędrówce symbolu węża i orła⁵, metamorfozach Gramatyki⁶, transformacjach Minerwy⁷), studiów nad ewolucją mitów i ich przedstawień (jak np. praca Panofsky'ch o puszcze Pandory⁸, czy Raggio

o micie Prometeusza⁹⁾, bądź też analiz dziejów wyobrażeń wieloznacznych (jak np. obszerna książka Jansona o przedstawieniach małp¹⁰⁾). Istnieje też obszerna literatura dotycząca ikonografii dziewiętnastowiecznej¹¹⁾. Mniej natomiast jest prac, które obserwację pewnego motywu lub tematu ikonograficznego podjętą w starożytności, średniowieczu, czy później, przeciągają poza granicę czasów nowożytnych. Większość ikonograficznych monografii doprowadzona jest do momentu określonego przez Gombricha jako „zerwanie tradycji”¹²⁾, lub też materiał późniejszy jest tam potraktowany nieporównanie bardziej ogólnikowo. W niniejszej pracy proporcje są odmienne. Materiał dziewiętnastowieczny jest obszerny, aczkolwiek wcześniejsze przedstawienia kuźni są równouprawnione, bynajmniej nie traktowane jako tylko ewentualne źródło dla wyobrażeń dziewiętnastowiecznych¹³⁾.

Materiał, jaki przynosi takie niewyczerpujące nawet „spojrzanie wstecz”, jest bogaty, różnorodny i wymagający klasyfikacji. Wyobrażenie kucia żelaza, magicznego procesu ingerencji człowieka w materię¹⁴⁾, zawierające pierwiastki o charakterze ambivalentnym, jak żelazo czy ogień, było zawsze wyobrażeniem wieloznacznym, przez co wymyka się ono ujęciu tylko historycznemu. Zawodzą tu też inne, częstokroć stosowane w klasyfikacji materiału ikonograficznego kryteria, jak podział na przedstawienia sakralne i świeckie, czy bardziej szczegółowe, według kategorii tematycznych, na religijne, historyczne, alegoryczne, mitologiczne, rodzajowe itd. Nieprzydatny okazał się też podział według źródeł literackich, np. Biblia, Homer, Wergiliusz, Owidiusz. Treści konkretnych badanych przedstawień wykazywały niezależność od wszystkich wymienionych wyżej kategorii, wymykały się podobnej systematyce.

Podziałem zastosowanym w niniejszej książce jest podział według głównych, zarówno materialnych, jak zmysłowych i pojęciowych komponentów, składających się na wyobrażenie kuźni: żelaza, ognia, człowieka, dźwięku i pracy, ściślej — czynności w niej wykonywanej. Właśnie wokół tych elementów zdają się koncentrować poszczególne kręgi tematyczne. Dopiero w tych generalnych ramach znaczeniowych obserwować można, choć nie zawsze, historyczną ewolucję wyobrażeń.

Niezbędne jest tu jedno zastrzeżenie. Wymienione wyżej

komponenty, jak żelazo czy ogień, mają swoją własną, niezależną symbolikę¹⁵. Toteż nie chodzi tu o prześledzenie tej części symboliki żelaza czy ognia, jaka może być zawarta w wyobrażeniu kuźni, ale o prześledzenie różnych znaczeń tegoż wyobrażenia, dla których decydująca jest rola któregoś z wymienionych elementów.

Tak więc przyjęte kryteria podziału należy rozumieć do pewnego stopnia przenośnie: rozdział o przedstawieniach kuźni, których znaczenie wiąże się z żelazem, traktuje o jej przedstawieniach w aspekcie cywilizacyjno-przemysłowym; rozdział dotyczący człowieka omawia wyobrażenia o treściach społecznych; rozdział o pracy rozpatruje nie tylko obrazy ukazujące pracę w sensie dosłownym i wytwórczym, ale też posługujące się wyobrażeniem kucia dla kształtowania alegorii: artystycznych, moralnych, politycznych. Stosunkowo najbardziej literalnie traktować można tytuły rozdziałów dotyczących dźwięku i ognia, omawiające przedstawienia kuźni jako alegorii muzyki i alegorii jednego z czterech elementów.

Materiał, nawet w ramach wyodrębnionych wyżej kategorii, jest bogaty i trudny do wyczerpania. By uniknąć enumeracji i jałowego mnożenia przykładów, gdy tylko to było możliwe, poszczególne partie skoncentrowane zostały wokół jednego lub kilku wybranych przykładów, ogniskujących szczególnie wyraziście daną problematykę. Inne zredukowane są do roli tła, akompaniamentu, repoussoiru. Wyeliminowane zostały także przedstawienia stanowiące część dużych serii, jak np. bardzo liczne wizerunki kuźni wchodzące do wszelkich Zwierciadeł Życia Ludzkiego, cykliów przedstawiających różne zawody, godeł cechów, Books of Trades, serii *Métiers*, ilustracji przyszłów (np. *ferrer la mule*) czy wyobrażenia o znaczeniu ograniczonym, jak np. przedstawienia św. Eligiusza jako kowala.

Różnorodność materiału, a także nierównomierny stan badań nie mogły pozostać bez wpływu na samą formę referowania. Inny jest też tok wykładu, w którym przedstawiane są sprawy zbadane i niedyskusyjne (jak np. średniewieczne przedstawienia kuźni jako alegorii muzyki), inny gdy porusza on kwestie sporne („społeczne” obrazy Goyi) czy słabo zbadane (kształtowanie się ikonografii przemysłowej).

I jeszcze jedno zastrzeżenie. Jest to rozprawa ikonograficzna. Zagadnienia historyczne, teoretyczne czy formalne rozpatruje tylko, gdy wynikają one z samych przedstawień. Zastrzeżenie to odnosi się szczególnie do części dotyczącej ikonografii przemysłowej i przedstawień wyrażających dziewiętnastowieczny kult Pracy. Interesuje mnie w tym miejscu przemysł jako temat, nie zaś relacje sztuka — przemysł, koncepcje połączenia sztuki i przemysłu, włączenia sztuki do produkcji przemysłowej, idei „sztuki z pracy”, „fabryk sztuki” itp. Problematyka ta, pozornie bliska niektórym z poruszanych tu zagadnień, wymagałaby w istocie studium o całkowicie odmiennym charakterze.

Rozprawa niniejsza została napisana z inicjatywy i pod kierunkiem prof. dr Jana Białostockiego, któremu w tym miejscu pragnę gorąco podziękować za opiekę naukową, pomoc w zbieraniu materiału i bibliografii oraz wszystkie starania z moją pracą związane. Wyrazy serdecznej wdzięczności winna też jestem kolegom z seminarium prof. Jana Białostockiego, a szczególnie mgr Agnieszce Morawińskiej, mgr Marii Murdzeńskiej i dr Juliuszowi Chrościckiemu, za szereg informacji, uwag i spostrzeżeń, jakimi dzielili się ze mną w trakcie pisania pracy.

Przypisy

¹ Por. materiał zebrany przez P. Brandta *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*. T. 1. Lipsk 1927 oraz Kat. Wyst. *Les mines, les forges et les arts*. Musée des Travaux Publics. Paryż 1955.

² Por. T. A. Ricard *Man and Metals. A History of Mining in Relation to the Development of Civilisation*. Nowy Jork 1932.

³ H. Ohlhaber *Der germanische Schmied und seine Werkzeug*. Lipsk 1939; — M. Eliade *Metallurgy, Magic and Alchemy*. „Zalmoxis” t. 1, 1938, s. 3 nn.; — tenże *Forgerons et alchimistes*. Paryż 1956.

Dość zaawansowane, choć prowadzone na ogół na marginesie innych studiów, są badania literaturoznawcze nad kuźnią jako metaforą (cytowane w rozdz. 5 niniejszej pracy).

⁴ J. Białostocki *Ikonografia romantyczna*. W: *Romantyzm*. Warszawa 1967, s. 76 n.

⁵ R. Wittkower *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols*. „Journal of the Warburg Institute” t. 2, 1939, s. 293–325.

⁶ Tenże „Gramatica” from *Martianus Capella to Hogarth*. Ibidem, s. 82–83.

⁷ Tenże *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*. Ibidem, s. 204 nn.

⁸ D. i E. Panofsky *Pandora's Box. The Changing Aspect of a Mythical Symbol*. Londyn [1956].

⁹ O. Raggio *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 21, 1958, s. 44 - 62.

¹⁰ H. W. Janson *Apes and Ape Lore*. Londyn 1952.

¹¹ Por. literaturę podaną w cyt. artykule Białostockiego. Ostatnie lata przyniosły szereg nowych prac z tego zakresu, głównie kontynuujących (zapewne pod wpływem efektownych syntez Sedlmayra i Hofmanna) badania nad sekularyzacją ikonografii i sakralizacją sztuki i artysty.

¹² E. Gombrich *The Story of Art*. Wyd. 10. Londyn 1960, s. 357 nn.

¹³ Podobne stanowisko przyjmuje np. M. Winner *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets "Allégorie réelle" und der Tradition*. "Jahrbuch der Berliner Museen" t. 4, 1962, s. 151 - 185.

¹⁴ Por. Eliade, op. cit.

¹⁵ G. de Tervarent *Attributs et symboles dans l'art profane 1450 - 1600*. Genewa 1959, s. 180.

1

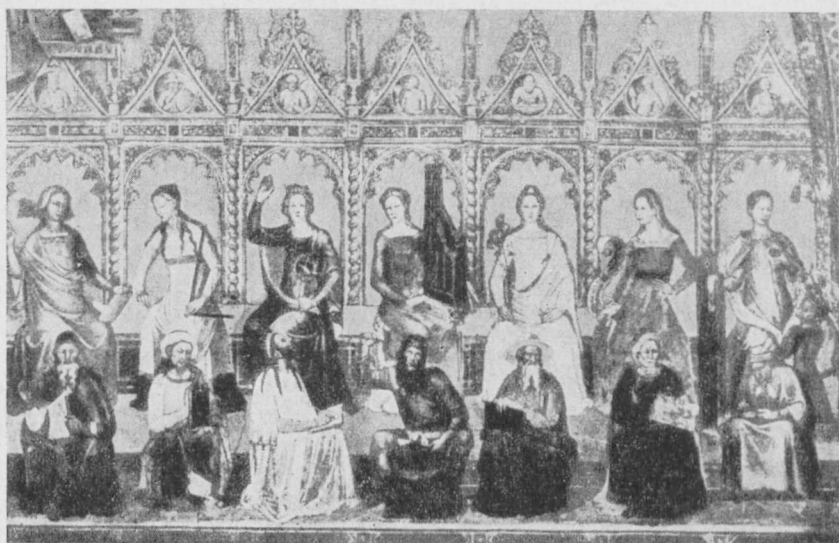
ALEGORIA MUZYKI

W swym literackim przewodniku po Florencji John Ruskin¹ opisując i interpretując cykl fresków w kaplicy degli Spagnoli w S. Maria Novella (il. 1), przedstawiających, jak je nazywa, *Siedem Sztuk Ziemskich*, tak pisze o czwartej z kolei — Muzyce:

„Ta postać jest jedną z najmilszych w zespole, skrajne wyrafinowanie i czuła powaga [...] Uwieńczona jest nie laurem, lecz małymi listeczkami, twarz czuła, nieobecna, zamyślona, tylko usta rozchylone w niskim śpiewie, włosy opadające nisko na ramiona. Gra na małych organach, bogato zdobionych gotyckim maswerkiem (podobnych do tych, które znajdują się w Santa Maria del Fiore). Simon Memmi zaznacza, że cała muzyka musi być «święta». Nie żebyście mieli śpiewać same tylko hymny, lecz to, co możemy nazwać muzyką czy pracą Muz jest boskie dzięki pomocy i uzdrowieniu, jakie daje [...]

Poniżej Tubalkain. Nie Jubal, jakbyście oczekiwali. Jubal jest wynalazcą instrumentów muzycznych. Tubalkain, sądzili dawni Florentczycy, wynalazł samą harmonię. Oni, najlepsi kowale świata, znali różnicę tonów młota uderzającego w kowadło. Nawet dziwne, jedyny prawdziwy śpiew na głosy, wykonany pięknie i radośnie, jaki słyszałem tego roku [1874] we Włoszech (będąc na południe od Alp dokładnie sześć miesięcy i przemierzając kraj od Genui do Palermo) dobywał się z pracującej kuźni w Perugii [...]

Sądźcie, że Tubalkain jest bardzo brzydki? Tak. Bardziej niż owłosiony pawian [...] Człowiek musiał tak wyglądać, zanim wynalazł harmonię [...]”².



1. Andrea da Firenze *Siedem sztuk wolnych*, 1365

Autorem opisywanych fresków nie jest Simone Memmi, lecz Andrea da Firenze³. Przytoczony fragment nie jest wolny i od innych nieścisłości, porusza jednak wiele spraw łączących się z wyobrażeniem kuźni wśród alegorycznych przedstawień sztuk wyzwolonych. Samo umieszczenie kującego na kowadle Tubalkaina (a nie Jubala, jakby wynikało z *Genesis*) jako protoplasty muzyki, problem wynalezienia harmonii, „świętość” muzyki, jej oddziaływanie na człowieka, małpia brzydota kowala skontrastowana z niebiańską urodą postaci kobiecej, wreszcie wyraźna fascynacja autora „śpiewem” pracujących młotów — każde z tych spostrzeżeń czy doznań znaleźć może rozwinięcie i wytłumaczenie.

W tym miejscu zajmiemy się tylko problemami związanymi bezpośrednio z wyobrażeniem kującego kowala, będącego elementem alegorycznego przedstawienia Muzyki jako jednej z siedmiu sztuk wyzwolonych⁴.

Literackim źródłem o niezwykłej żywotności, które określiło wygląd i atrybuty siedmiu sztuk wyzwolonych w europejskiej sztuce średniowiecznej, był powstały w V w. n.e. symboliczny romans afrykańskiego, niechrześcijańskiego gramatyka Martia-

nusa Capelli *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, zawarty w jego *Satyricone* ⁵. W uproszczonej lub zredukowanej formie średniowieczne personifikacje *artes liberales* są jednak bliskie postaciom, które w poemacie Capelli tworzą wraz z Muzami i Gracjami ślubny orszak Filologii. Jedynie Muzyka, występująca u Capelli w otoczeniu Orfeusza, Ariona, Amfiona, Gracji i Rozkoszy, ubrana w strój ze złotych blaszek, dźwięczących melodyjnie przy każdym ruchu, przy przeniesieniu na język przedstawień wizualnych zmieniła całkowicie swój charakter. W średniowiecznych miniaturach, freskach, czy rzeźbiarskich zespołach dekoracyjnych jest to albo postać uderzająca młotkiem w dzwonki (jak np. w zachodnim portalu katedry w Chartres ⁶), albo Dawid uderzający w dzwonki (przykłady bardzo liczne, zwłaszcza z psalterzy ⁷), lub (jak w przytoczonym na wstępie fresku Andrea da Firenze) personifikacja grająca na jakimś instrumencie, a towarzyszący jej reprezentant to częstokroć kujący dwoma młotami w kowadło kowal.

Zródłem tych przedstawień są podania o powstaniu muzyki. Według *Genesis* (IV, 21) „ojcem grających na arfach i muzycznym naczyniu” był syn Lamecha i Ady — Jubal, zaś jego brat przyrodni, syn Selli — Tubalkain „młotem robił i był rzemieślnikiem wszelkiej roboty od miedzi i żelaza” (*Genesis*, IV, 22). Jednak Wincenty z Beauvais (przekazując wiadomość Petrusa Comestora, który z kolei jest kontynuatorem Izydora z Sewilli) pisze, że muzykę wynalazł właśnie Tubal uderzając w dźwięczny metal młotami różnej wagi ⁸. Tubalkain jest też najbardziej uznanym i najczęściej przedstawianym reprezentantem i wynalazcą muzyki. Najprawdopodobniej przeniesienie cech Jubala na Tubalkaina zostało spowodowane po prostu pomyłkami kopyistów przepisujących literę T zamiast J, Tubal zamiast Jubal w dwóch następujących po sobie wersetach biblijnych ⁹. Przesunięcia te dokonywały się zresztą i w przeciwnym kierunku — na drzeworycie ilustrującym *Theorica Musicae* Gafuriusa (Franchino Gaforis, Mediolan 1492) jako jednego z wynalazców muzyki widzimy Jubala stojącego wśród sześciu kowali bijących młotami w jedno kowadło (il. 4).

Przedstawianie Tubalkaina jako reprezentanta muzyki nie wykluczało bynajmniej pozostawienia mu roli wynikającej bez-

pośrednio z biblijnego tekstu — przedstawiciela sztuki mechanicznej — kowalstwa. Na reliefach kampanili florenckiej występuje on w obu aspektach, w Rheims tylko jako kowal¹⁰, w innych wypadkach (np. na portalu północnym w Chartres) jego rola jest sporna¹¹.

Przypisanie kowalowi-Tubalkainowi wynalazku muzyki, odkrycia praw harmonii, umiejscowienie tego odkrycia w kuźni, w której bijące młoty wydają dźwięk o różnych wysokościach, ma też inne źródło. Przyczyny takiego właśnie skojarzenia należy upatrywać w żywotności pitagorejskiej teorii muzyki opartej na stwierdzonej matematycznej prawidłowości w akustyce, silnej szczególnie u pisarzy wczesnego średniowiecza.

Neopitagorejską teorię muzyki przedstawia traktat Boecjusza *De institutione musicae*, który wywarł na średniowiecze wpływ nie mniej głęboki niż jego logika i *Pociecha filozofii*¹². U jej podstaw leży matematyczne, ale równocześnie metafizyczne rozumienie muzyki, oparte na wierze, że muzyka zbudowana jest na tych samych prawach harmonii co wszechświat — rozumienie w obu członach przejęte od pitagorejczyków. Boecjusz zespalał różne motywy pitagorejskie wyróżnił trzy rodzaje muzyki: światową (*mundana*), ludzką (*humana*) i instrumentalną¹³. Nie było to jedyne fundamentalne stwierdzenie, jakie za Boecjuszem powtarzać będą średniowieczni autorzy traktatów o muzyce i harmonii. Dla rozpatrywanego tu zagadnienia równie ważne jest przekonanie, że „światniejsza jest znajomość muzyki oparta na poznaniu rozumowym niż na wykonaniu i działaniu; o tyle, o ile umysł przewyższa ciało...”¹⁴ Jako na odkrywcę praw muzyki Boecjusz wskazywał na Pitagorasa. Miał on uchwycić zasadę harmonii usłyszawszy dobiegający z kuźni dźwięk bijących młotów, których ciężar pozostawał w stosunku 6 : 8 : 9 : 12. Tłumaczenie Boecjusza przetrwało niesłychanie długo w teoretycznej literaturze muzycznej. Podobne poglądy odnajdujemy u Kasjodora, Izidora z Sewilli, Gwidona z Arezzo, Wincentego z Beauvais aż po teoretyków renesansowych takich np. jak Joannes Gallicus czy Gafurius. Pobieźnie referuje ją jeszcze Zarlino¹⁵.

Tak więc biblijna i antyczna geneza odkrycia praw muzyki i harmonii łączą się we wspólnym wyobrażeniu, wyobrażeniu



2. Luca della Robbia *Tubalkain*. 1434 - 1439

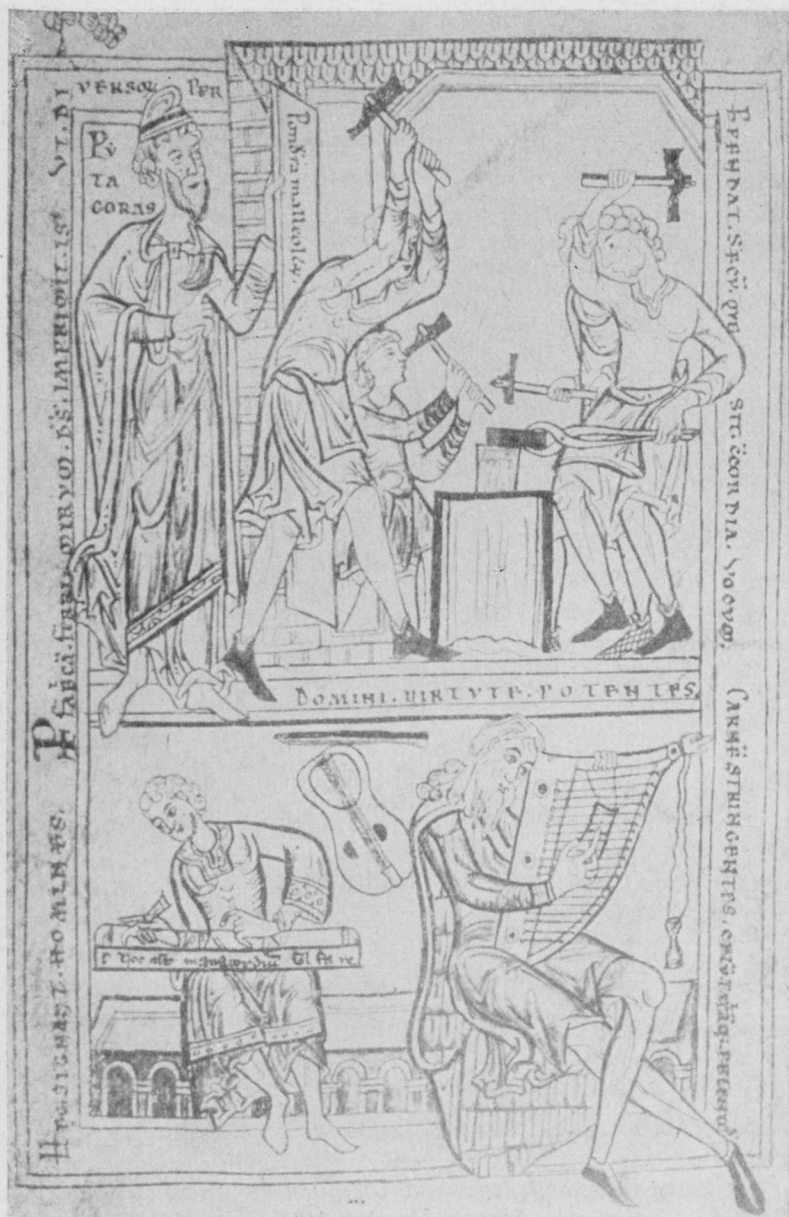
zresztą raczej akustycznym niż wizualnym, jakim jest pracująca kuźnia i wydobywający się z niej stuk młotów. Nierozzerwalność obu tych tradycji potwierdzają zresztą przedstawienia, w których odnajdujemy zarówno Tubalkaina jak Pitagorasa. Na przykład, we freskach opactwa St. Denis, gdzie sztuki przedstawione były wraz z reprezentantami: Donat towarzyszył Gramatyce, Arystoteles — Retoryce, Porfiriusz — Dialektyce, Pitagoras i Nikomachos — Arytmetyce, Pitagoras pojawia się po raz drugi wraz z Tubalem, Linusem i Amfionem jako reprezentant Muzyki¹⁶.

Przykłady omawianych tu przedstawień kuźni jako alegorii

muzyki, liczne w okresie średniowiecza, są znane dzięki ikonograficznym kompendiom E. Mâle'a i R. van Marle'a. Wydaje się, że można wśród nich wyłonić pewne grupy przedstawień. Tematycznie dzielą się one najogólniej na wyobrażenia będące ilustracjami *Genesis* i na związane bezpośrednio z muzyką — jej personifikacją lub wykładem teorii muzycznej. Wśród samych realizacji rysuje się jednak inny podział, bliski, choć nie zawsze identyczny z wyżej wymienionym.

Pierwsza grupa to przedstawienia kującego Tubalkaina lub Pitagorasa jako towarzyszącego kobiecej personifikacji grającej na instrumencie — harfie, monochordzie, psalterionie. Czasami ci dwaj protoplaści muzyki występują samodzielnie: np. wsłuchany w dźwięk młotków Tubalkain na reliefie Luca della Robbia na kampanili florenckiej (il. 2) ¹⁷ czy także sam tylko Tubalkain jako przedstawiciel muzyki na kapitelu weneckiego pałacu Dożów ¹⁸. Ten typ przedstawień jest najczęstszy w encyklopedycznych zespołach dekoracji o programie opartym na *Speculum* Wincentego z Beauvais (jak portale francuskich katedr) ¹⁹, bądź na tomistycznej sumie teologicznej (jak przytoczony przykład fresków Andrea da Firenze w S. Maria Novella we Florencji) ²⁰.

Druga grupa przedstawień „kuźni muzycznej”, to głównie ilustracje do traktatów, których celem jest wykład zasad harmonii. Te najlepiej pozwalają zrozumieć związek między obrazem kuźni a muzyką. Rysunek piórem z rękopisu *De Musica* Johanna Cottona z klasztoru Aldersbach podzielony jest na dwie strefy (il. 3). Górna przedstawia Pitagorasa w kuźni, dolna grających na harfie i monochordzie, całość zaś objaśnia obiegający rysunek tekst ²¹. Bardziej jeszcze poglądowo przedstawiona jest kuźnia na wspomnianym drzeworycie z traktatu Franchino Gaforis *Theorica Musicae*, będącym ilustracją odkrycia muzycznych konsonansów przez Pitagorasa (il. 4) ²². Ilustrator szedł tu wiernie za Boecjuszem — na pierwszym rysunku sześciu kowali pod okiem Jubala bije w kowadło młotami o wadze zróżnicowanej w stosunku 4 : 6 : 8 : 9 : 12 : 16, dalej Pitagoras uderza w dzwonki różnej wielkości i naczynia wypełnione do różnej wysokości płynem, następnie szarpie struny obciążone różnymi ciężarkami, wreszcie na ostatnim gra wraz



3. Odkrycie praw harmonii przez Pitagorasa. Rysunek z traktatu Johanna Cottona *De musica*, XIII w.



4. Zasady harmonii. Drzeworyt z traktatu Franchino Gaforis'a *Theoria Musicae*. 1492

5. Kuźnia Tubalkaina. Drzeworyt z frontispisu traktatu Marcina Kromera z Bieczy *Musicae Elementa*. Po 1532



z Filolaosem na fletach o odmiennej długości. W każdym z tych wypadków dźwięk wydobywany jest z przedmiotów pozostających w stosunku 4 : 6 : 8 : 9 : 12 : 16.

Drzeworyt przedstawiający kuźnię zdobi też frontispis dzieła Marcina Kromera z Bieczy *Musicae Elementa* (Kraków 1532, egz. w Bibliotece Kórnickiej; il. 5). Nuty wydobywają się tutaj spod uderzających młotów i rozchodzą się we wnętrzu warsztatu. Podobne bezpośrednie połączenie kucia z zapisem nutowym spotykamy też na rysunku szkoły padewskiej z pocz. XV w. (Cabinetto del Disegno, Rzym) ²³.

Wreszcie trzecią grupę przedstawień można by określić jako koncerty na młotki i instrumenty. Tu również przykładem może być *polonicum*. Pochodząca z 2 ćwierci XII w. miniatura *Biblii Płockiej*, która dzięki artykułom J. Białostockiego i ks. Z. Oberłyńskiego otrzymała właściwą interpretację, przedstawia w ramach jednego wyobrażenia cztery muzykujące postaci: grającego na harfie Dawida, wsłuchanego w dźwięk młoteczka Tubalkaina, jego biblijnego brata Jubala z pasterską fletnią, wreszcie Pitagorasa uderzającego młotkami w dzwonki, których suma tworzy doskonałą liczbę harmonii (il. 6). Dużo późniejsza, bo pocho-



6. Dawid, Tubalkain, Pitagoras
i Jubal. Miniatura Biblii Płockiej. 2 ćw. XII w.

dząca z 1 ćwierci XV w. miniatura z modlitewnika z Českého Krumlova (Knihovna Národního Muzea, Praga), nosi znacznie wyraźniejszy i znacznie bardziej świecki charakter koncertu — dźwięk młotków zdaje się tu łączyć we wspólnej melodii z dźwiękiem instrumentu²⁴ (il. 7). Podobne połączenie odnajdujemy na ilustracji związanego niegdyś z Polską kodeksu *Historia scholastica* Petrusa Comestora (Bibl. Vaticana, Rzym²⁵; il. 8).

Na drzeworycie z encyklopedii Grzegorza Rejscha *Margarita Philosophica* (1 wyd. 1497, cyt. wyd. 1503) przedstawiającym *Typus Musices*, po prawej stronie kobiecej personifikacji trzymającej tablicę z nutami koncertuje grupa muzyków kierowa-

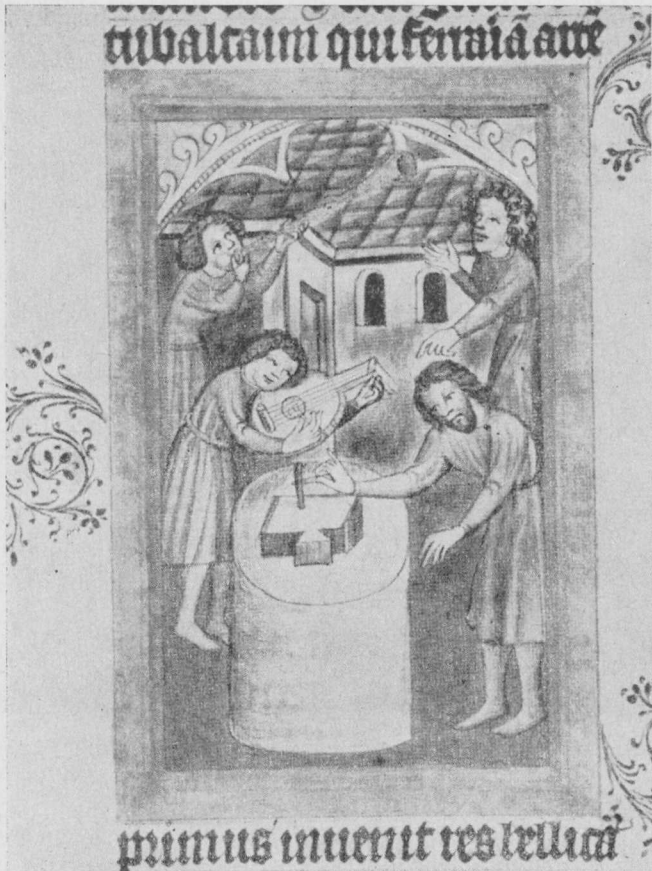


7. Scena muzyczna. Miniatura z modlitewnika z Českého Krumlova. 1 ćw. XV w.

nych przez dyrygenta, zaś po drugiej — Tubal pracuje w kuźni (wyposażonej tu w młot poruszany kołem wodnym), a Pitagoras waży na szalach młoty (il. 9).

Ostatni przykład może stanowić dogodny punkt wyjścia do śledzenia ewolucji muzycznych alegorii. Łączy on bowiem element tradycyjny — kuźnię, Tubalkaina, Pitagorasa, z nowym, jakim jest wprowadzenie pomiędzy muzyków postaci poety²⁶. Ponadto zdecydowanie ważniejsza jest tu grupa koncertująca, Tubalkain ze swym warsztatem odsunięty jest w tło przedstawienia.

Stopniowa dominacja pierwiastka muzycznego i zmysłowego, jakim są sceny koncertów, nad teoretycznym i intelektualnym, jakim są przedstawienia kuźni jako alegorii muzyki, widoczna



8. Tubalcain jako odkrywca muzyki. Miniatura z Petrusa Comestora *Historia scholastica*. Przed 1437

jest także w innych wyłonionych tu grupach muzycznych alegorii. Wyraża się ona choćby w zestawieniu, które tak uderzyło Ruskina — pięknej, delikatnej postaci kobiecej o rozchylonych w śpiewie wargach — ze skulonym u jej stóp zarosniętym kowalem, walącym zapamiętałe w kowadło. Rola kowala jeszcze bardziej ograniczona została na wykazującym analogie do fresku Andrea da Firenze, przedstawieniu dekorującym *cassone* Giovanniego del Ponte (dawniej zbiory Spiridon, Paryż). Sztuki wyzwolone tworzą tu orszak złożony z personifikacji i reprezen-



9. *Typus musices*. Drzeworyt z traktatu Grzegorza Reischa *Margarita Philosophica*. 1503

tantów — Muzyce towarzyszy Tubalkain. Jego kowadło i młotki są już tylko przytroczonym do pasa, zminiaturyzowanym atrybutem²⁷. Na fresku Pinturicchia (1472) w sali Siedmiu Sztuk w apartamentach Borgia, będącym połączeniem *Sacra Conversazione* ze sceną koncertu, Tubalkain bijący młotkami jest już jedną z bardzo wielu postaci, zgromadzonych wokół tronu Muzyki²⁸.

Alegoryczne przedstawienia Muzyki zmieniają bowiem swój symboliczny charakter, stając się w XV w. i później coraz bar-

dziej dosłownymi scenami koncertów, zyskując coraz bardziej realny, zmysłowy kształt.

Ta ewolucja jest zresztą naturalną konsekwencją ewolucji teorii muzycznej. Średniowieczna koncepcja muzyki miała u podstaw fundamentalne przekonanie o harmonii świata, harmonii wiecznej, opartej na matematycznej proporcji. Muzyka dźwięków, *musica instrumentalis*, może być tylko naśladownictwem, częścią muzyki świata. „Lecz w ciągu wieków średnich zainteresowania człowieka zaczęły zbliżać się do muzyki dźwięczącej, bliższej: od muzyki świata nawróciły do ludzkiej sztuki, od kontemplacji do twórczości, od harmonii abstrakcyjnej do zmysłowej, od obiektywnych praw muzyki do subiektywnego jej działania, do wzbudzonych przez nią ludzkich uczuć”²⁹.

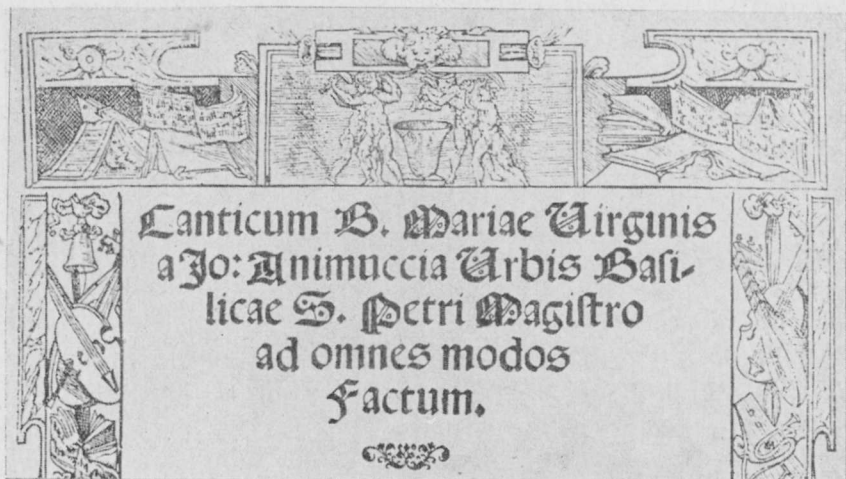
Przedstawienie kuźni jako alegorii muzyki związane było właśnie ściśle z teoretycznym, spekulacyjnym pojęciem muzyki, z neopitagorejskimi koncepcjami harmonii; ich abstrakcyjny charakter wiązał je nie z muzyką instrumentalną, dźwięczącą, pojmowaną zmysłowo, stworzoną i uprawianą przez człowieka przy pomocy wymyślonych przez niego instrumentów, lecz z niesłyszalną *musica mundana* i *musica humana* — harmonią wszechświata i harmonią duszy. Odpowiadało ono przeważającemu w średniowieczu abstrakcyjnemu i intelektualnemu, a nie słuchowemu i zmysłowemu rozumieniu muzyki, było ponadto odbiciem przekonania o wyższości teoretycznego jej poznania nad wykonywaniem a nawet tworzeniem. Te eksponujące element teoretyczny przedstawienia powoli zostały wyparte przez obrazy muzykowania i muzyki rozumianej przede wszystkim jako rozkosz dla ucha, obrazy, które same stają się radością dla oka³⁰. Piękną ilustracją tej przemiany stanowi relief Agostino di Duccio z Capella delle Arti Liberali w Tempio Malatestiano w Rimini. Muzykę uosabia zwiewna postać kobiety z fletem i sześciostunową cytrą ozdobioną medalionami z profilami Sigismondo Malatesty i Isotty³¹ (il. 10). Nie atrybutem w zwykłym znaczeniu tego słowa, lecz aluzją, napomknieniem, teoretycznym uzupełnieniem dla tego subtelnego i zmysłowego przedstawienia jest zarysowane w tle kowadło z sześcioma młotkami, wykonane w delikatnym, płaskim reliefie (il. 11).

Wydaje się, że zarzucona wcześniej w sztukach monumen-

10. Agostino di Duccio *Muzyka*.
1447 - 1454



11. Agostino di Duccio *Muzyka*.
Fragment il. 10

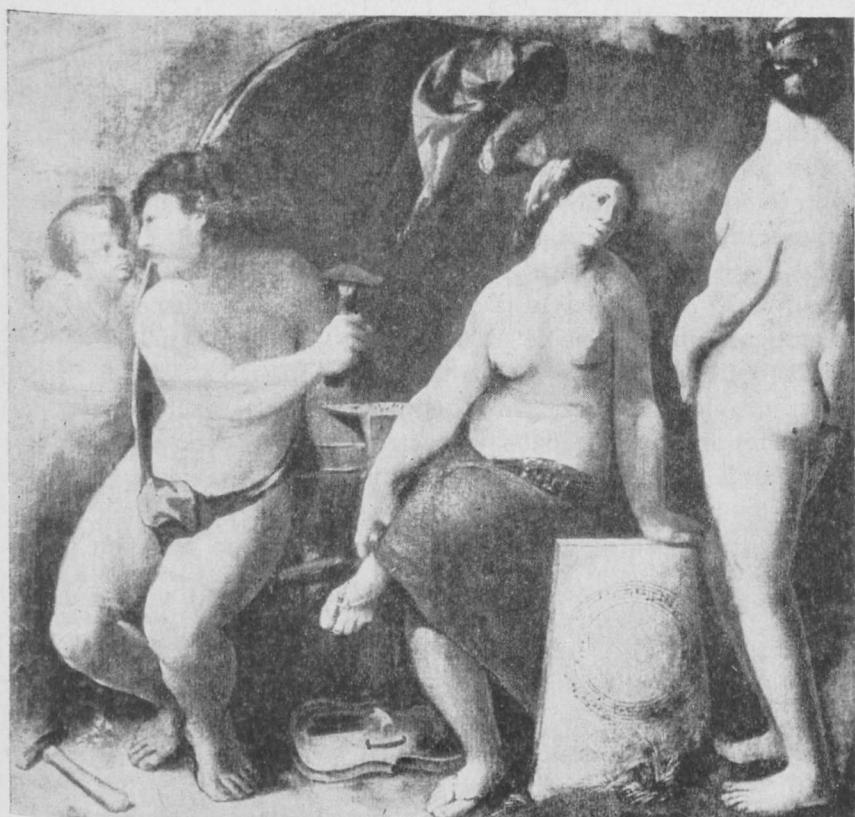


12. Kuźnia i motywy muzyczne. Fragment frontispisu Giovanni Animmuccia *Canticum Beatae Mariae Virginis*. 1568

talnych tradycja „muzycznej kuźni” najdłużej przetrwała w ilustracjach do teoretycznych traktatów i zbiorów nabożnych pieśni.

Na karcie tytułowej *Canticum Beatae Mariae Virginis* Giovanni Animmuccia (Roma 1568, Mediolan, wł. pryw.)³² w bordiurze otaczającej centralną scenę *Nawiedzenia*, wśród dekoracyjnych wici z muzycznych instrumentów, zeszytów nutowych, scen z historii Apolla i Marsjasza³³, odnajdujemy małą scenę — czterech kowali uderza młotami w kowadło o kształcie odwróconego dzwonu (il. 12). To, dosłownie marginalne, wyobrażenie jest już tylko dalekim echem kilkuwiekowej tradycji przedstawieniowej.

Nie tylko ewolucja samej muzyki była przyczyną zapomnienia i zarzucenia przedstawień kuźni jako alegorii muzyki. Istotna jest tu także ewolucja sztuk przedstawiających. Nawet w przypadku, gdy pitagorejska teoria harmonii i muzyki sfer zachowała swą żywotność (choć w wersji platońskiej), zmienił się sposób jej wyrażania. Przypomnieć tu można porównanie dwóch przedstawień przytoczone przez Wittkowera³⁴. Ten sam system pitagorejskiej skali muzycznej, który tak klarownie i tak prymitywnie pokazał w drzeworycie ilustrator traktatu Gaf-



13. Dosso Dossi *Tubalkain*. Ok. 1530

risa, przedstawił też Rafael w *Szkole Ateńskiej*. System pitagorejski wykreślony jest na tablicy włączonej w program całego malowidła. Ponad Pitagorasem pojawia się postać jego ucznia — Platona z dialogiem *Timajos* w jednej ręce, drugą wskazującego na niebo. Tak wygląda renesansowa interpretacja harmonii wszechświata, którą Platon opisał w *Timajosie* na podstawie pitagorejskiego odkrycia stosunków liczbowych muzycznych konsonansów.

Tradycja nie ginie jednak całkowicie. Jej ślad odnajdujemy niebawem, co znamienne, u manierysty intrygującego nieraz swą zagadkową tematyką — Dossa Dossi. Jego *Tubalkain* (Zbiory Horne, Florencja), jak żadne z cytowanych przedstawień

ujawnia podwójne, antyczny-biblijne źródło (il. 13). Tubalkain uderza młotkiem (młotki ponumerowane są liczbami pitagorejskimi) w kowadło, wydobywając z niego nuty. Głowę zwraca ku postaci, której nie znały średniowieczne personifikacje muzyki — inspirującemu puttu. Nowością jest też wprowadzenie dwóch kobiet (Naoma i Sella z rodziny Tubala?). Jedna, półobnażona, trzyma tablicę z kołowym zapisem nutowym, u stóp drugiej, całkiem nagiej, widnieje trójkąt muzyczny z napisem „Trinitas in unum”. Monografista Dossich F. Gibbons słusznie zwraca uwagę na „mitologizację” całej sceny — Tubalkain stał się tu Wulkanem, Sella i Naoma ziemską i niebiańską Wenus³⁵. Nie zaprzeczając tym słusznym uwagom o pogańsko-scholastycznym charakterze obrazu, można w postaciach kobiecych widzieć personifikację muzyki świętej i świeckiej. Sam obraz jest zaś typowym dla manierystycznego upodobania do wyszukanej, hermetycznej tematyki, nawiązaniem do zapomnianego już typu przedstawień³⁶.

Przypisy

¹ J. Ruskin *Mornings in Florence*. Londyn [1929].

² Ibidem, rozdział *The Fifth Morning*, s. 129 - 130.

³ Autorstwo Andrea da Firenze stwierdzone jest archiwalnie — R. van Marle *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. T. 2. La Haye 1932, s. 224. Treść fresków omawia F. Antal *Florentine Painting and its Social Background*. Londyn 1947, s. 247 - 251; — M. Meiss *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951, s. 100.

⁴ Pochodzenie personifikacji siedmiu sztuk wyzwolonych omawia obszernie van Marle, op. cit., s. 203 (w przyp. 1 wcześniejsza literatura) — 272.

⁵ Martianus Capella *Satyricon in quo de Nuptiis Philologiae et Mercurii* (korzystałam z wyd. Lugduni Batav. 1599). Obszerne streszczenie i omówienie poematu daje E. R. Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nowy Jork 1953, s. 38 - 39 (1 wyd. oryg. niem. Berno 1948).

⁶ Repr. E. Mâle *L'art religieux en France du XIII^e siècle*. Paryż 1922, s. 87, il. 44.

⁷ Przykłady cytuje Mâle, op. cit., s. 85.

⁸ Ibidem, s. 86.

⁹ Takie przypuszczenie wysuwa ks. Z. Obertyński *Fletnia Jubala i młotki Pitagorasa*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 18: 1956, nr 4, s. 458. Por. na temat przeniesienia cech Jubala na Tubala: J. Białostocki *Harja Dawida i młot Tubalkaina*. *Miniatura Biblii płockiej*. „Biuletyn Historii Sztuki” R. 11: 1949, nr 3 - 4, s. 172, przyp. 18 i podana tamże literatura. Nie zdołałam zapoznać się z artykułem P. E. Beichner *The Medieval Representative of Music. Jubal or Tubalcain*. „Texts and Studies in the History of Medieval Education” t. 2, Notre Dame, Indiana 1954.

¹⁰ P. Vitry *La cathédrale de Rheims*. T. 2, Paryż 1919, pl. LII.

¹¹ Måle, op. cit., s. 93 uważa, że Tubalkain jest tu reprezentantem sztuk mechanicznych; — Van Marle, op. cit., s. 260, twierdzi, że muzyki.

¹² W. Tatariewicz *Historia estetyki. T. 2: Estetyka średniowieczna. Wrocław-Warszawa-Kraków 1960*, s. 95.

¹³ Boecjusz *De Institutione Musica*, I, 2, cyt. Tatariewicz op. cit., s. 105.

¹⁴ Boecjusz, op. cit., I, 34, cyt. wg Tatariewicz, op. cit., s. 103 - 4.

¹⁵ F. Gibbons *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*. Princeton 1962, s. 95.

¹⁶ Van Marle, op. cit., s. 212 - 213. O programie ikonograficznym fresków w S. Denis; też Białostocki, op. cit., s. 173, przyp. 23.

¹⁷ Van Marle, op. cit., s. 229.

¹⁸ G. Rosso, G. Salerni *I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia*. Wenecja 1962, s. 64 - 66.

¹⁹ Van Marle, op. cit., s. 217.

²⁰ Antal, op. cit., s. 248.

²¹ Traktat Johanneses Cottona *De Musica* opublikował M. Gerbert *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. T. 2. 1784, (późniejsze przedruki: Graz 1905, Mediolan 1931).

²² Drzeworyt ten analizuje R. Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londyn 1952, s. 109.

²³ Repr. Van Marle, op. cit., T. 2, s. 218, il. 244.

²⁴ V. Husa, J. Petrán, A. Subrtová *Homo faber. Pracovní motivy ve starých vyobrazeních*. Praga 1967, nr 79.

²⁵ J. Krása *Bible Purkarta Strnada z Janovic a Zikmundův Comestor*. "Umění, t. 17, 1969, nr 6, s. 600 - 603. Szereg przykładów (najczęściej w kontekście *Genesis*) cytuje Gibbons, op. cit., s. 93.

²⁶ Tatariewicz, op. cit., T. 3: *Estetyka nowożytna*. Wrocław-Warszawa-Kraków. 1967, s. 61.

²⁷ Repr. Van Marle, op. cit., s. 232.

²⁸ Repr. P. Brandt *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*. T. 2. Lipsk 1928, s. 71, il. 80.

²⁹ Tatariewicz, op. cit., T. 2, s. 151.

³⁰ Por. próbę klasyfikacji nowożytnych przedstawień o tematyce muzycznej: J. Michałkowa *Une musique caravagesque*. "Bulletin du Musée National de Varsovie" t. 2, 1961, nr 1, s. 11 - 22 oraz szereg artykułów A. P. Mirimonde w: "La Revue du Louvre" t. 12, 1962, s. 123, 175; t. 13, 1963, s. 19, 167, publikujących badania nad obrazami o tematyce muzycznej w zbiorach Luwru.

³¹ E. Winternitz *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Londyn 1967, s. 45 - 46.

³² F. Abbiati *Storia della musica*. Mediolan 1967, s. 430.

³³ O związanej z muzyką sfer symboliką sceny torturowania Marsjasza przez Apolla por. E. Wind *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Londyn 1958, s. 142 - 146.

³⁴ Wittkower, op. cit., s. 110.

³⁵ Gibbons, op. cit., s. 97.

³⁶ Prawdopodobnie można by znaleźć przykłady późniejsze, choć zanik przedstawień kuźni o symbolice muzycznej postępujący wraz z ewolucją teorii muzyki i przemianami samej sztuki jest niewątpliwym. Związek tych przedstawień z muzyką zdaje się być potem całkowicie zapomniany, czego świadectwem mogą być choćby błędy w ich interpretacji (por. Białostocki, op. cit., s. 169). Nawet gdy nastawieni paseistycznie prerafaelici wskrzesili średniowieczną alegorię muzyki, to wybór padł na wariant bardziej „muzyczny” i przez to zrozumiały — dwa anioły uderzające młoteczkami w osiem złotych dzwonków — jak na obrazie Rosettiego *Zaślubiny św. Jerzego i księżniczki Sabry* (akw., 1857, Tate Gallery, Londyn).

Dość niespodziewanie wyobrażenie pitagorejskiej, muzycznej kuźni spotykamy w wierszu H. W. Longfellowa *To a Child*:

As great Pythagoras of yore, / Standing beside of blacksmith's door, / And hearing the hammers, as they smote / The anvil with a different note, / Stole from the varying tones, that hung / Vibrant on every iron-tongue, / The secret of the sounding wire, / And formed the seven-chorded lyre.

ALEGORIA OGNI

Cykl obrazów przedstawiających historię Wulkana, jakie Piero di Cosimo wykonał dla florenckiego kupca Francesca del Pugliese¹, otwierał obraz ukazujący upadek Wulkana na wyspę Lemnos (Wadsworth *Atheneum*. Harford, Conn.)². Literackim źródłem obrazu jest *Genealogia deorum* Boccaccia (XII, 70). Znajomość mitu Wulkana przez Boccaccia oparta była raczej na źródłach średniowiecznych niż bezpośrednio na tekstach antycznych³, wykazujących zresztą znaczne rozbieżności w jego interpretacji.

Według komentarzy Serwiusza do *Eneidy* Wergiliusza⁴ Wulkan strącony przez swą matkę z Olimpu spadł na wyspę Lemnos, gdzie — i tu istnieje kilka wersji stworzonych przez kopistów Serwiusza — upadł na ziele piołunu („absintiis”); został znaleziony i wychowany przez Syntyjów („ab Sintiis”, zgodnie z wersją homerycką)⁵; przez nimfy („ab nimphiis”)⁶; lub przez małpy („ab simiis”). Malując czarujące postaci nimf opiekujących się młodym Wulkanem Piero di Cosimo nie był wierny tekstowi Boccaccia. Pisarz wybrał bowiem wersję z małpami, w przekonaniu, iż w ten sposób lepiej można wykorzystać pojęcie naśladownictwa w celu wyjaśnienia zdobycia i wykorzystania ognia i, co za tym idzie, technik z nim związanych⁷. Małpy naśladują ludzi, tak jak ludzie naśladują przyrodę. Opowieść o Wulkanie jest alegorią faktu, że człowiek nie może użyć swego wrodzonego daru do sztuk i rzemiosł, póki nie otrzyma ognia i nie nauczy się go podtrzymywać. „...I skoro człowiek — pisze Boccaccio — swą sztuką i zdolnościami sam próbuje naśladować naturę

w wielu rzeczach i osiąga to najlepiej za pomocą ognia, wyobrażano sobie, że małpy, tzn. ludzie, pielęgnowały Wulkana, tzn. ogień" ⁸. Boccaccio wygłasza też cały hymn na cześć ognia (zapożyczony zresztą od Izydora z Sewilli): „...Niczego bowiem prawie [nie ma], czego by ogień nie sprawił [...] ogniem żelazo się rodzi i poskramia, ogniem osiąga złoto, ogniem kamień twarde wypala [...] ściśle rozluźnia, luźne zacieśnia, twarde zmiękcza, twardość zmiękczonego zwraca...” ⁹. Ten właśnie ogień człowiek zawdzięcza Wulkanowi. Więcej, Wulkan sam jest ogniem, który człowiek otrzymał wraz z upadkiem boga z Olimpu na ziemię.

W jednej z wcześniejszych ksiąg *Genealogii bogów* Boccaccio zamieścił opowieść o Epimeteuszu ¹⁰, wywiedzioną z późnoklasycznego wariantu mitu o Prometeuszu, który wykradł ogień z Olimpu, by dać go stworzonemu przez siebie człowiekowi, za co został ukarany. Dlatego też pisząc o Wulkanie, chcąc uniknąć niezgodności z poprzednią opowieścią, Boccaccio rozróżnił dwa rodzaje ognia ¹¹: niebiański — „elementum ignis”, — uosobiony przez Jowisza, ogień, który był źródłem prometejskiego oświecenia ludzkości, rozumianego jako oświecenie duchowe — i ogień ziemski — „ignis elementatus” — służący do celów praktycznych. Jego symbolem jest właśnie Wulkan, który staje się jakby uprawnionym, w przeciwieństwie do Prometeusza, wysłannikiem Jowisza, niosącym ludzkości ogień dla jej korzyści.

Tekst Boccaccia obejmuje dwa problemy występujące w różnym naświetleniu u wszystkich niemal mitografów, nie tylko w kontekście Wulkana — zagadnienie metonimii i rozróżnienie odmiennych rodzajów ognia.

W miarę łączenia się religii greckiej i filozofii łączono imiona bogów i pojęcia mające jakieś cechy wspólne. W II księdze *O naturze bogów* Cycerona mówi o tym zjawisku przedstawiciel filozofii stoickiej, Balbus: „Tak więc wszystko, co pochodziło od jakiegoś bóstwa zaczęli oni [nasi przodkowie] określać imieniem tego bóstwa. Stąd na przykład płody rolne zwiemy Cererą, a wino Liberem; stąd owo powiedzenie Terencjusza, że «bez Cerery i Libera ziębnie Wenery». Następnie wyrazów mających jakąś głębszą treść zaczęto używać w ten sposób, że treść tę uznano za bóstwo” ¹². Klasycznych przykładów metonimii na gruncie filozofii przyrody dostarcza Plutarch,

według którego Kronos znaczy Chronos (Czas), tak samo jak Hera — Aera (Powietrze), czy Wulkan — Ogień¹³.

Trudność, z jaką borykać się musieli mitografowie, wynikała nie tylko z implikowanych przez mit prometejski różnych rodzajów ognia. Starożytność pozostawiła też kilku Wulkanów. Ten sam Cycero pisze wymieniając najrozmaitsze upostaciowania, w jakie obrosły wszystkie bóstwa: „Bardzo wielu jest też Wulkanów. Pierwszy — ten, co z Minerwą zrodził Apollina i podług dawnych historyków ma w swej pieczy Ateny — jest synem Celusa. Drugi, którego Egipcjanie zwą Opasem i uważają za opiekuna swego kraju, ma za ojca Nila. Trzeci, który podobno był na Lemnos przełożonym kuźni, urodził się z trzeciego Jowisza i Junony. Czwarty, syn Memalusza, władał położonymi w pobliżu Sycylii wyspami znanymi pod nazwą Wulkanij”¹⁴.

Wobec tych wszystkich trudności — pozostałego z pojęciowo-filozoficznych spekulacji wyodrębnienia „elementu ognia” i „ognia elementarnego” i odziedziczonych po późnorzymskim synkretyzmie wielopostaciowych bogach — stanęli szesnastowieczni mitografowie.

Początki druku, jak i 1 poł. XVI w., przyniosły wydania starych podręczników: Martianusa Capelli (wznawianego osiem razy w ciągu stulecia), Albricusa, oczywiście Boccaccia i innych średniowiecznych, bądź na średniowiecznej tradycji bazujących kompendiów¹⁵. Dopiero ok. 1550 r. powstały nowe dzieła, pretendujące do nowej kodyfikacji wiedzy mitograficznej, która przeszła już humanistyczne odrodzenie. Są to: *De Deis Gentium varia et multiplex Historia* Lilio Gregorio Gyraldiego (1 wyd. Bâle 1548); *Mythologiae sive explicationis fabularum...* Natalisa Comesa (1 wyd. Wenecja 1551); *Le Imagini dei Dei degli antichi...* Vincenzo Cartariego (1 wyd. Wenecja 1556). Już tytuły trafnie wykazują różnice między autorami — Gyraldi jest uczonym filologiem, Comes filozofem, szukającym w mitach treści symbolicznych (tak że nawet w XIX w. symbolizujący historycy religii uznali go za swego prekursora, podczas gdy był on raczej kontynuatorem starych tradycji), Cartari wreszcie — ikonografem. Podobieństwa między ich pracami przerastają jednak

znacznie różnice. Łączy je przede wszystkim to, że opierają się głównie na tradycji literackiej, nie plastycznej, co ma szczególne znaczenie i konsekwencje wobec faktu, że służyły one przede wszystkim jako podręczniki dla artystów¹⁶.

Włoskie szesnastowieczne zbiory wiedzy mitologicznej zachowały nadspodziewanie dużo elementów średniowiecznych — nie tylko w swej warstwie opisowej, ale i interpretacyjnej. Obok Cyserona (*O naturze bogów*), Hezjoda (*Teogonia*) wśród cytowanych autorów powracają wciąż Serwiusz, Makrobiusz, Martianus Capella, Fulgentius, Albricus, Boccaccio, choć oczywiście (zwłaszcza przez Comesa) przytaczane są też autorytety humanistów — Pico, Poliziano, Alberti. Nowe podręczniki nie przyniosły też zasadniczo nowej interpretacji mitologii, pozostając w kręgu tradycji euhemerystycznej, astrologicznej, moralno-alegorycznej, łącząc je często ze sobą (Comes prawie każdego boga rozpatruje w trzech aspektach, np. „de Jove historicae, physicae, ethicae”). Nowy natomiast stał się cel, nowy stosunek do odbiorcy. Kierowani względami utylitarnymi autorzy dążą do uporządkowania olbrzymiego i nieskładnego materiału, wyjaśnienia, czy nawet uproszczenia splątanych mitycznych wątków, nie rezygnując z erudycji chcą wprowadzić jakiś ład na kosmopolitycznym Olimpie. Najdalej w tym duchu szedł oczywiście Cartari, zdecydowanie nastawiony na słuźenie artystom.

Jak więc w nowych podręcznikach przedstawiony jest mit Wulkana?

Gyraldi referuje zarówno wiadomości dotyczące różnych wcieleń Wulkana (za Cyseronem); opowiada o jego upadku na Lemnos (za Wergiliuszem i Serwiuszem); podaje wersję euhemerystyczną o Wulkanie — pierwszym królu Egiptu (za Diodorusem Siculusem). W tonie obiektywnej relacji poglądów różnych autorów przedstawiony jest też problem Wulkan a ogień: „Zatem Wulkan jest władcą ognia (Wergil. VIII), przez innych zaś albo samym ogniem, albo jego wynalazcą, lub w innych baśniach z Cyklopami, Brontesem, Steropesem i Pyracmonem wykuwa gromy Jowisza i broń bogów [jak] u Homera, Hezjoda, Wergiliusza i innych...”¹⁷, Gyraldi wstrzymuje się od własnej interpretacji czy komentarza. Zgodnie zresztą ze swą literacką

orientacją znaczną część (stosunkowo krótkiego) rozdziału o Wulkanie wypełnia zapożyczoną od Claudianusa pieśnią o Pandorze.

Comes (II, 4) cytuje również za Cynceronem wszystkie upostaciowania Wulkanu, lecz niebawem wyjaśnia: „Jest, jak to powiedziano, wielu Wulkanów, ale jednemu przypisuje się cechy innych, tzn. synowi Jowisza i Junony...” Wulkan, stanowczo stwierdza Comes, nie jest wynalazcą ognia, lecz „wynalazcą sztuk, które uprawia się dzięki ogniewi, dzięki któremu nadaje się dowolną formę twardemu metalowi, sądzono więc, że ma on władzę nad ogniem, że jest bogiem ognia, tak że w miarę czasu zaczęto go uważać za sam ogień, jak świadczy Orfeusz w swym hymnie”. Comes nie rezygnuje też z historyczno-euhemerystycznego wyjaśnienia: „Nie należy zapominać, że w pismach zawarty jest też pogląd, że Wulkan był pierwszym królem Egiptu i pierwszym wynalazcą ognia: gdy pewnego dnia piorun uderzył w drzewo, które objął ogień, Wulkan zbliżył się do ognia i ponieważ podobało mu się ciepło dorzucił doń jeszcze drew i w ten sposób odkrył naturę ognia, osiągnął panowanie nad nim i posługiwanie się nim”¹⁸.

Cartari opierając się na tych samych źródłach, jest w wielu punktach zbieżny z Comesem, choć bardziej chaotyczny. Cytuje jednak pogląd, który dobrze naświetla interesujące nas w tym miejscu zagadnienie — Wulkan a symbolika ognia: „Euzebiusz tak pisze o Wulkanie: mówią, że Wulkan jest siłą i wartością ognia, któremu robią posąg w formie człowieka w kapeluszu koloru lazuru na głowie, aby wskazać na niebo, gdzie znajduje się prawdziwy ogień, czysty i szczerzy [...] Robiono Wulkana kulawym, ponieważ płomień nigdy nie idzie prosto, lecz ruchomo to tu, to tam, gdyż nie jest dostatecznie lekki i czysty, by wznosić się prosto...”¹⁹.

Przytoczone zdania ukazują wyraźnie, że mitografowie świądomi (dzięki Cynceronowi) zjawiska identyfikacji imion bogów z pojęciami lub rzeczami, obstawali przy tym, że Wulkan, łączący cechy różnych bogów tego imienia, może być najwyżej symbolem ognia ziemskiego, elementarnego, a nie „czystego i szczerzego” *elementum ignis*.

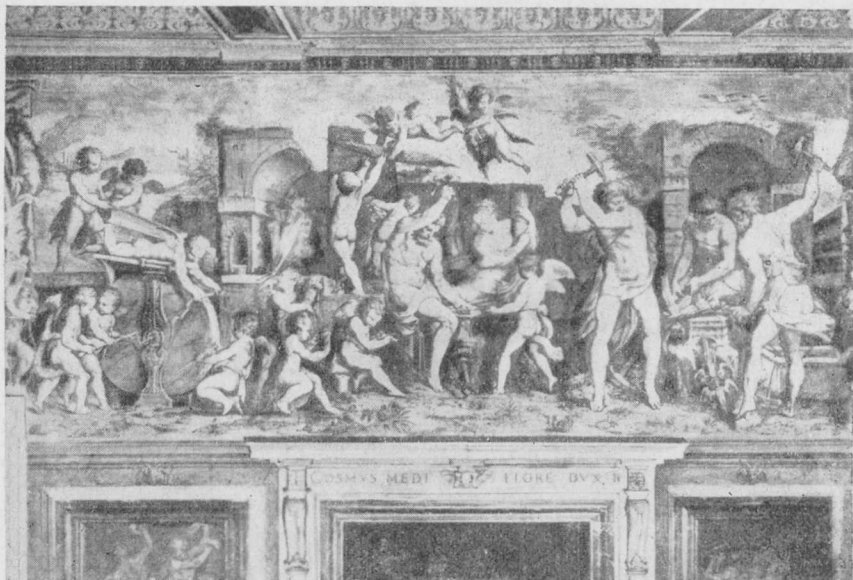
Podrzędne miejsce wśród antycznych bóstw, jakie przypisują

Wulkanowi mitografowie, i lekceważący niemal ton ich relacji są jeszcze jednym symptomem obserwowanego w wielu aspektach²⁰, wywodzącego się z platonizmu zjawiska sublimacji boga-twórcy przez odebranie aktowi tworzenia charakteru rękodzielniczego. Konsekwencją musiała być degradacja kulawego, ciężko pracującego z dala od rozkoszy olimpijskiego bytowania boga-rzemieślnika i ograniczenie związanych z jego osobą możliwości alegoryzowania. Przypatrzmy się teraz jak te wskazówki oddziaływały na artystyczną praktykę.

Temat Kuźni Wulkana jako alegorii Ognia zdaje się pojawiać dopiero w sztuce nowożytnej, wraz z powrotem motywu Czterech Elementów do zespołów dekoracji świeckich²¹. Począwszy jednak od połowy XVI aż do schyłku XVIII w. przykłady są liczne²². Stwierdzając popularność Kuźni Wulkana w sztuce tego okresu nie można zapominać o podkreślanych przez teoretyków (np. van Mandera) walorach malarskich tego tematu, możliwościach rozwiązań luministycznych i studium muskulatury.

Przedstawienia Kuźni Wulkana jako alegorii Ognia przybierały dwojaki charakter. Po pierwsze, były to wyobrażenia włączone w cykl Czterech Elementów. Najbardziej znaną realizacją monumentalną tej koncepcji jest chyba fresk Vasarięgo i Gherardiego w sali degli Elementi w Palazzo Vecchio we Florencji, wykonany w latach 1555 - 58²³ (il. 14). Silnie inspirowany dziełem Vasarięgo jest fresk w Pallazo da Firenze w Rzymie wykonany przez Jacopo Zucchi²⁴. Nie całą kuźnię, lecz tylko Wulkana z kowalskimi utensyliami przedstawił Veronese na suficie sali Olimpu w Villa Maser, gdzie pozostałe elementy symbolizują: Kybele, Junona i Neptun²⁵. Przedstawienia Kuźni Wulkana w serii Czterech Elementów realizowane były nie tylko w skali monumentalnej, w ramach wielkich pałacowych dekoracji. Jan Brueghel wykonał (po 1608 r.) serię obrazów przedstawiających Cztery Elementy dla darzącego go przyjaźnią kardynała Federigo Borromeo. W *Alegorii Ognia* (Galeria Doria Pamphili, Rzym), którą jest właśnie Kuźnia Wulkana, wyrafinowany manieryzm Brueghela osiągnął swój najwyższy poziom²⁶ (il. 15).

Drugą obok przedstawień Kuźni Wulkana w serii Czterech Elementów, bodaj liczniejszą grupę wyobrażeń tego tematu,



14. Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi *Kuźnia Wulkana*, 1555 - 1558

15. Jan Brueghel *Alegoria Ognia*, Po 1608

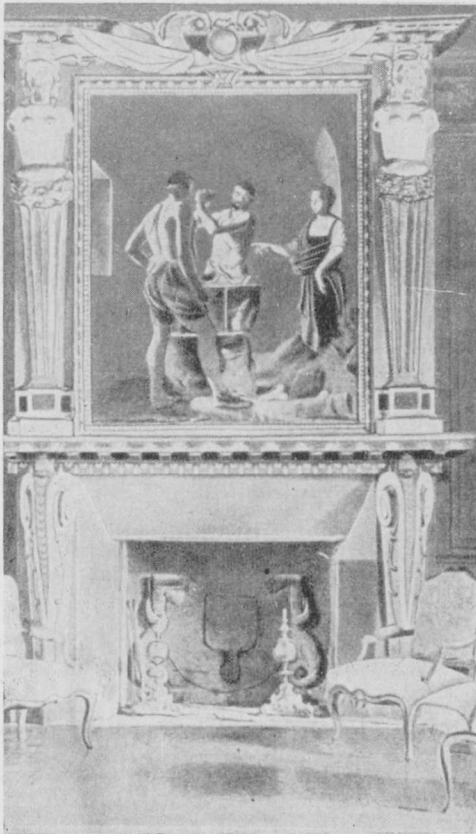


16. Bernardino Luini *Kuźnia Wulkana*. 1522



także pełniącego funkcję alegorii Ognia, są dekoracje kominków. Wykonane przez Bernardino Luiniego obrazy zdobiące niegdyś kominki w Villa Pelucca koło Monzy przedstawiały: *Kuźnię Wulkana* (obecnie Brera, Mediolan il. 16), oraz *Wenus z Marsem w Kuźni Wulkana* (obecnie Luwr, Paryż)²⁷. *Kuźnię Wulkana* przedstawił też Francesco Primaticcio nad kominkiem w „ancien cabinet du roi” w Fontainebleau²⁸. *Wenus w Kuźni Wulkana* wyobrażał obraz nad kominkiem w Casa Carlo Marsili w Bolonii, namalowany przez Alessandro Tiarini, opisany przez Malvasię w *Felsina pittrice*, któremu zresztą zawdzięczamy opisy innych dekoracji tego typu²⁹. Natomiast przypisany Mathieu Le Nainowi, mało znany obraz nad kominkiem w zamku Effiat (Puy-de-Dôme) przedstawia Tetydę proszącą Wulkana i Cyklopów o broń dla Achillesa³⁰ (il. 17).

Wybrane i przytoczone wyżej przykłady pozwalają stwierdzić, że funkcja Kuźni Wulkana jako alegorii Ognia nie była związana z żadnym ściśle określonym epizodem mitu Wulkana,



17. Mathieu Le Nain *Kuźnia Wulkana*. Ok. 1630

ani też z żadnym określonym tekstem literackim i że wykorzystywano tu niemal wszystkie warianty, jakie ten temat ofiarowywał: opisaną przez Wergiliusza kuźnię Wulkana (*Eneida*, VIII, 424 - 453); wizytę Wenus w kuźni, proszącej o broń dla Eneasza (*Eneida*, VIII, 370 - 385); jak i homerycki motyw Te-tydy proszącej o broń dla Achillesa (*Iliada*, XVIII, 368 - 616). Co więcej, w obu wyodrębnionych tu grupach, tzn. zarówno w przedstawieniach Czterech Elementów, jak i dekoracjach kominków, znamy przykłady wyzyskania innego jeszcze epizodu historii Wulkana: pojmania Wenus i Marsa we własnoręcznie przez Wulkana sporządzoną sieć. Ten wariant, którego źródłem literackim może być zarówno Homer (*Odysea*, VIII, 266 - 365),

jak i Owidiusz (*Metamorfozy*, IV, 171 - 189) został wykorzystany przez Johana Rudolfa Byssa do przedstawienia *Ognia* w serii Czterech Elementów (Schleissheim)³¹, zaś przez Denysa Calvaerta jako dekoracja kominka w pałacu Massimiliano Bologni w Bolonii (także opisanym przez Malvasię)³².

Jako alegoria Ognia służyć więc mogły nie tylko różne tematyczne odmiany przedstawień boga-kowala, lecz także inne, już nie „kuźnicze” wątki mitu Wulkana. Symbolika ognia nie wiąże się wyłącznie z przedstawieniem kuźni, lecz raczej z osobą Wulkana, co zresztą zgodne jest z tekstami mitografów, którzy zawsze mówią o Wulkanie w wielu aspektach, nie tylko jego kowalskiego rzemiosła.

Znamienne, że w ramach dekoracji kominków, które dostarczają, jak powiedziano, najwięcej, najbardziej różnorodnych przykładów wyobrażeń kuźni Wulkana jako alegorii Ognia, znalazło też wyraz, z takim naciskiem podkreślane przez mitografów, przeciwstawienie odmiennych rodzajów ognia. Są to przedstawienia Prometeusza. Pelegrino Tibaldi przedstawił nad kominkiem w Palazzo Fava w Bolonii Prometeusza ożywiającego postać ludzką³³. Pomysł ten powtórzył Lodovico Carracci w dekoracji kominka w Casa Casali w Bolonii i Guercino w Casa Fabri w Cento³⁴. O ile przedstawienie nad kominkiem Kuźni Wulkana stanowiło jakby alegoryczne *pendant* do materialnego ognia płonącego na palenisku, o tyle tu mamy przeciwstawienie dwóch rodzajów ognia: fizycznego i duchowego, wiążanego zawsze nie z Wulkanem, lecz Prometeuszem³⁵.

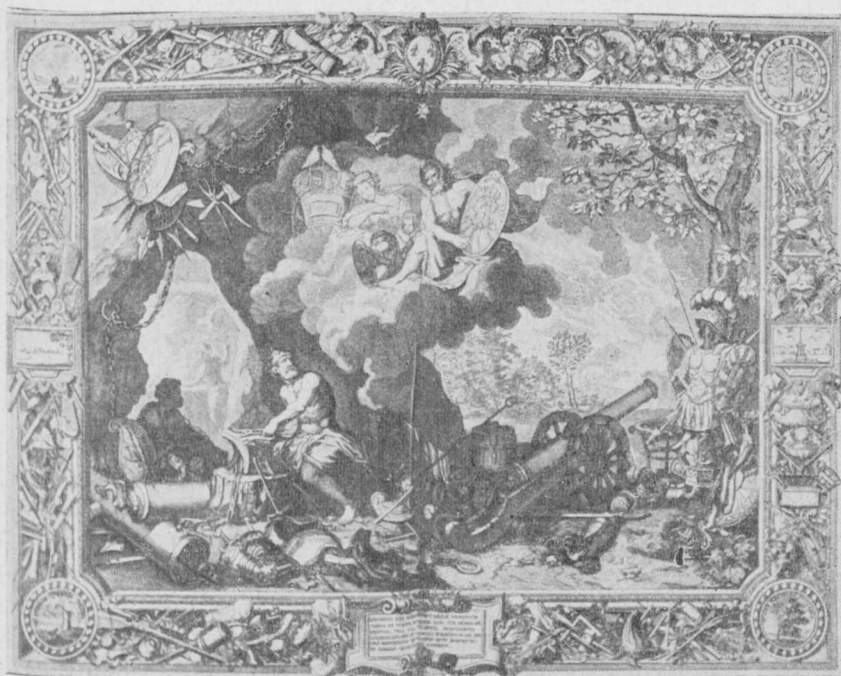
Podsumowując ten krótki przegląd wybranych przykładów można stwierdzić, że: przedstawienia Kuźni Wulkana jako alegorii Ognia realizowane były w dwóch formach — w seriach Czterech Elementów i w dekoracjach kominków. Przedstawienia te są niezależne od literackich źródeł i oparte na dość dowolnie czerpanych różnych epizodach historii Wulkana, nie tylko związanych z kuźnią. Wreszcie — wyobrażenie kuźni Wulkana jako alegorii Ognia nie jest, jak świadczą choćby obrazy Prometeusza umieszczane także nad kominkami, jedynym mitologicznym tematem mogącym przyjmować tę właśnie alegoryczną funkcję.

Jest to zresztą zrozumiałe wobec silnie akcentowanego, nawet przez autora tak upraszczającego jak Cartari, istnienia różnych rodzajów ognia i wyraźnego określenia roli Wulkana, jako boga związanego tylko z materialnym ogniem ziemskim.

Wobec tej znacznej dowolności i różnorodności obrazów kuźni Wulkana jako alegorii jednego z elementów, powstaje pytanie, czy symbolika ognia była jedyną i ostateczną funkcją znaczeniową tych przedstawień?

W swym uczonym, ujętym w literacką formę dialogu, komentarzu do fresków w Palazzo Vecchio Vasari tak objaśnia znaczenie *Kuźni Wulkana* w Sali degli Elementi: „Przez Wulkana może być wyłożone, iż jako w kuźniach i warsztatach robi się strzały Amora i pioruny dla Jowisza, podobnie księżę, nasz Pan, posłany jest do Ojca Niebios, aby robić z Wenus strzały miłości, te wytworzone w kuźni piersi swojej groty wyświadczone dobrodziejstwa, które niech go czynią doskonałym, i z wzajemnością, innych czynią rozmiłowanymi w jego cnocie; gromy Cyklopów są uczynione, aby karać nikczemników, jak czyni dziś Wasza Dostojaństwo, gdy sądem karze winowajców, wynagradzając dobrych, co jest doprawdy powinnością wielkiego księcia; wykonywanie tarczy i oręża Achillesa oznacza wszystkie sztuki doskonałe, których uprawianie z woli Waszej Dostojaństwa każdego dnia przez różnych mistrzów powoduje wprowadzenie w ruch maszyn, wznoszenie kunsztownych budowli; i podobnie, z tymi prawdziwymi doświadczeniami ludzie doskonali dochodzą do głębokiego zainteresowania znakomitymi sztukami i pięknymi wynalazkami, głosząc tym chwałę swoją i swego stulecia...”³⁶

Znacznie obszerniejszy i bardziej jeszcze miarodajny jest komentarz Charlesa Le Bruna do wykonanych według jego projektów tapiserii Czterech Elementów. Dziełko to, pt. *Tapisserie du Roy ou sont representez les Quatres Elements et les Quatres Saisons avec les Devises qui les accompagnent et leurs explications...*³⁷ stało się zresztą popularnym podręcznikiem ikonograficznym i doczekało się wielu wydań. Prezentując karton z alegorycznym przedstawieniem Elementu Ognia (il. 18), po szczegółowym opisie i wyniesieniu zasług malarza (tzn. swoich własnych), Le Brun przechodzi do właściwej interpretacji: „Lecz



18. Charles Le Brun *Alegoria Ognia*. 1687

nie o kolorach ani o sztuce, z jaką je zastosowano, chcę pisać. Chciałbym wytłumaczyć tajemny sens, który kryją te postaci i ukazać, jak w tym obrazie Malarz posługuje się Elementem Ognia dla zaznaczenia głównych czynów Jego Wysokości" (s. 5). Następuje eksplikacja równie drobiazgowa, co panegiryczna, wyjątkowo jednak klarownie określająca rolę alegoryczną Wulkanu i jego kuźni. Malarz przedstawił aż trzy rodzaje ognia: Ogień Miłosny — Amora; Elementarny — Jowisza i Materialny — Wulkanu. Bogiem, który przewodzi elementowi jest Jowisz, Wulkan przedstawiony jest tylko *en effet* jako Ogień, gdyż jako jeden z podrzędniejszych bogów nie jest dość znamienity, by mieć władzę nad tym najsztubtelniejszym i najwznioślejszym z Elementów. Nie to jest zresztą istotną treścią obrazu, „w którym chciano zamknąć nieporównywalny wizerunek tego, co jest największe i najbardziej godne uwielbienia w duszy Króla, której blask jest tak potężny, że należało posłużyć się

tym malowidłem, jak żaglem, aby wznieść się w jej rejony" (s. 6). Wszystkie elementy obrazu — ukryta w pieczarze kuźnia, grupa bogów, zalegające ziemię wojenne i pokojowe utensylia, tło pejzażowe z Etną, emblemy umieszczone w narożach przepysznej bordiury skomponowanej ze stłoczonych narzędzi kowalskich i broni, mające swe osobne omówienie w dalszym toku eksplikacji, wprawione w tęż bordiurę widoki Marsylii i Rzymu — sumują się w bynajmniej zresztą nie „tajemnym” znaczeniu, jakim jest apoteoza politycznych posunięć Króla-Słońca, którego rysy widnieją na trzymanej przez Jowisza tarczy z napisem „Magis ipse fulmine terret”.

Zarówno z wywodów mitografów, jak i odautorskich komentarzy do realizacji plastycznych, zdaje się wynikać jedno stwierdzenie — ikonograficzne określenie Kuźni Wulkanu jako przedstawienie Elementu Ognia stanowi tylko pośredni stopień interpretacji. Trawestując słowa Le Bruna, Wulkan może być tylko *en effet* przedstawiony jako Ogień, zaś malowidłem należy się posłużyć jako żaglem, by dosięgnąć rejonów prawdziwej treści obrazu. Tradycyjny program encyklopedyczny, ujmowany w wiekach nowożytnych najczęściej w mitologiczną szatę, nie stanowi ostatecznej treści przedstawień. Program ten, włączany chętnie do zespołów dekoracji pałacowych, był dość elastyczny, by obok idei ogólnych, przyjmować treści aktualne, najczęściej personalno-polityczne.

Ta elastyczność, a jednocześnie symboliczna pojemność wyobrażenia kuźni, sprawiła, że przedstawienia Kuźni Wulkanu jako elementu Ognia utrzymały się bardzo długo, aż do schyłku czasów nowożytnych. Przytoczyć tu można przykład bardzo bliski: w encyklopedycznej (nie zbadanej zresztą pod względem ikonograficznym) dekoracji malarskiej Sali Balowej Pałacu Łazienkowskiego w Warszawie, wykonanej w ostatnich latach XVIII w.³⁸ element Ognia personifikowany jest przez gromowładnego Jowisza i wykonawców jego gromów — Cyklopów, w niedbałych pozach wspartych na kowadle.

Dopiero w XIX w., gdy stare źródła symboli i tradycyjnych typów alegorycznych straciły wartość³⁹, zapomniana została ta alegoryczna funkcja wyobrażenia kuźni. „Gdzież Wulkanowi do Roberts et Co., Jowiszowi do piorunochronu a Hermesowi do

Crédit Mobilier?" — pytał Marks we *Wprowadzeniu do krytyki ekonomii politycznej*, wskazując na utratę racji bytu mitologicznej alegoryki w wieku „kolei żelaznych, lokomotyw i elektrycznych telegrafów”⁴⁰.

Wówczas jednak obraz kuźni zsekularyzowany, pozbawiony ram mitologicznych, służył wyrażaniu innych wielkich idei epoki: kultu człowieka, kultu pracy i kultu wytwórczości.

Przypisy

¹ Cykl ten, zanalizowany przez E. Panofsky'ego omówiony jest obszernie w 3 rozdz. pracy.

² Obraz, określony jako *Hylas wśród nimf* (A. E. Austin *Hylas and the Nymphs* by Piero di Cosimo. "Bulletin of the Wadsworth Atheneum" t. 10, 1932, nr 1, s. 1 nn.) został przez E. Panofsky'ego (*The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo*. W: *Studies in Iconology*. Nowy York 1939, s. 34-43) zinterpretowany jako należący do cyklu *Historia Wulkana* i przedstawiający *Znalezienie Wulkana na wyspie Lemnos*. Pogląd ten zakwestionował monografista Pjera di Cosimo — R. Langton Douglas *Piero di Cosimo*. Chicago 1946, obstający przy tradycyjnym określeniu tematu. Obraz stał się następnie przedmiotem ostrej polemiki obu autorów toczzonej na łamach "Art Bulletin" t. 28, 1946, s. 286 nn.; t. 29, 1947, s. 143 nn, 222, 284.

³ Panofsky *The Early History...*, s. 38.

⁴ O komentarzach Serwiusza: J. J. H. Savage *The Manuscripts of Servius's Commentary on Virgil*. "Harvard Studies in Classical Philology" t. 45, 1934, s. 157-204. Zagadnienie relacji różnych tekstów Serwiusza i obrazu Piero di Cosimo jest rozpatrywane szczegółowo w cyt. polemice Panofsky — Langton Douglas.

⁵ Homer wymienia to trackie plemię jako mieszkańców Lemnos, którzy zaopiekowali się Wulkanem, zarówno w *Iliadzie* (I, 591-594), jak i *Odysei* (VIII, 294).

⁶ Występowanie tej pomyłki dokładnie ustalił Langton Douglas przy okazji polemiki z Panofskym ("Art Bulletin" t. 29, 1947, s. 222) — mowa o nimfach jest w trzech kopiach wykonanych z rękopisu *Codex Vaticanum*, Lat. 3317.

⁷ Rolę małp u Boccaccia i jego pojęcie naśladownictwa omawia H. W. Janson *Apes and Ape Lore*. Londyn 1952, s. 291 nn. Małpy zostały przedstawione na fresku Wulkana w pałacu Schifanoja w Ferrarze (Francesco Cossa ze współpracownikami). Por. A. Warburg *Italianische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*. W: *Gesammelte Schriften*. T. 2. Lipsk 1932, s. 45 nn.

⁸ Boccaccio *Genealogia deorum*, XII, 70.

⁹ Loc. cit.

¹⁰ Ibidem, IV, 42.

¹¹ Stwierdzenie o istnieniu różnych rodzajów ognia, „najsubtelniejszego z żywiołów” występuje już u Platona (*Timajos*, XXIV), choć bardziej na fizycznym niż filozoficznym gruncie.

¹² Cynceron *O naturze bogów*, II, 23 (cyt. wg tłum. W. Kornatowskiego, Warszawa 1960, s. 106-107).

¹³ E. Panofsky *Father Time*. W: *Studies in Iconology...*, s. 73.

¹⁴ Cynceron op. cit., III, 22 (s. 197). Różne wersje mitu Wulkana występują już u Homera: w *Iliadzie* sam Hefajstos inaczej przedstawia swój upadek z Olimpu w ks. I

(507) — zrzucony przez Jowisza, a inaczej w ks. XVIII (270) — zrzucony „Matki srogą wola”.

¹⁵ J. Seznec *La survivance des dieux antiques*. Londyn 1940, s. 186 nn.

¹⁶ Charakterystyce i oddziaływaniu szesnastowiecznych podręczników mitograficznych poświęcona jest cała 2 część cyt. pracy Sezneca.

¹⁷ Cyt. wg wyd. L. G. Gyraldi *De Deis Genetium varia et multiplex Historia*. Basileae [1560], s. 400.

¹⁸ Cyt. wg wyd. francuskiego N. Comes *Mythologie c'est à dire explication des Fables, contenant les analogie des Dieux, les ceremonies de leurs sacrifices, leurs gestes, adventures, amours et presque tous les préceptes de la Philosophie naturelle et morale*. Lyon 1604; s. 134, 136, 137, 147.

¹⁹ Cyt. wg wyd. francuskiego V. Cartari *Les images des dieux des anciens*. Tournon 1606, s. 579.

²⁰ R. Eisler *Weltanmantel und Himmelszelt*. T 1 - 2. Monachium 1910, s. 235. — E. R. Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nowy Jork 1953, s. 544 - 546. Podobne względy sprawiły, że w tradycji platońskiej Wenus poślubiona była Marsowi a nie Wulkanowi. Związek piękna z siłą wydawał się stosowniejszy niż związek piękna z rzemiosłem i dawał większe pole spekulacjom kosmologicznym i astrologicznym — por. E. Panofsky *Neoplatonic Movement in Florence and North Italy*. W: *Studies in Iconology...*, s. 162 - 164.

²¹ R. van Marle *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. T. 2. La Haye 1932, s. 292.

²² Por. A. Pigler *Barockthemen*. T. 2. Budapeszt 1956, s. 38, 159 - 160, 256 - 257, 275 nn.

²³ P. Barocchi *Vasari pittore*. Mediolan 1964, s. 40 - 41.

²⁴ H. Voss *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin 1920, s. 318, il. 115.

²⁵ Van Marle, op. cit., s. 292; — R. Pallucchini *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*. Bergamo 1943, il. 25.

²⁶ H. Gerson, E. H. Ter Kuile *Art and Architecture in Belgium 1600 - 1800*. Londyn 1960, s. 58. Por. też rozdz. 3 tej pracy.

²⁷ A. Ottino della Chiesa *Bernardino Luini*. Novara 1955, s. 27, 98, nr 120; s. 127, nr 203.

²⁸ A. Blunt *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. Londyn 1953, s. 35 n.

²⁹ C. Malvasia *Felsina pittrice*. T. 2. Bologna 1678, s. 212; — Pigler, op. cit., s. 276.

³⁰ P. du Colombier *La forge de Vulcain au Chateau d'Effiat*. "Gazette des Beaux-Arts" t. 81, 1939, s. 36, il. 1, 3.

³¹ Pigler, op. cit., T. 2, s. 160.

³² Malvasia, op. cit. T. 1, s. 254 — Pigler, op. cit.

³³ Ibidem, s. 193; — O. Raggio *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 21 1958, s. 60.

³⁴ Ibidem, s. 60

³⁵ Loc. cit.

³⁶ Cyt. wg wyd. *Ragionamenti di Giorgio Vasari, pittore ed architetto aretino*. Florenca 1964, s. 299 n.

³⁷ Cyt. wg wyd. dwujęzycznego francusko-niemieckiego, Augsburg 1687.

³⁸ W. Tatarkiewicz *Łazienki warszawskie*. Warszawa 1968, s. 93.

³⁹ W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961, s. 33 (1 wyd. oryg. niem. Monachium 1960).

⁴⁰ K. Marks *Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej*. Tłum. E. Lipiński. Warszawa 1955, s. 256 n.

3

CYWILIZACJA I PRZEMYSŁ

POCZĄTKI CYWILIZACJI

Biblijny kowal Tubalkain przedstawiony bywał nie tylko w przypisanej sobie roli reprezentanta czy odkrywcy muzyki, lecz i w tej, która bezpośrednio wynika z tekstu *Genesis* — wynalazcy obróbki żelaza (np. na kampanili florenckiej, gdzie umieszczony jest obok Jubala i Jabala, zgodnie z biblijną chronologią etapów cywilizacji tworzonej przez potomstwo kainowe)¹. I o ile przedstawienia kuźni jako miejsca odkrycia praw muzyki zamykają się właściwie w ramach średniowiecza, o tyle średniowieczne wyobrażenia Tubalkaina jako protoplasty metalurgii otwierają zaledwie wielki ciąg przedstawień kuźni jako miejsca obróbki żelaza — czynności podstawowej w dziejach i tworzeniu ludzkiej cywilizacji.

Biblijna wersja początków cywilizacji, ukazująca żmudne, krok po kroku, opanowywanie przyrody przez człowieka wygnanego z raju, nie była oczywiście jedyną. Na kampanili florenckiej, obok Jubala, Jabala czy Tubalkaina umieszczono też jako prekursorów i wynalazców Dedala, Euklidesa, Pitagorasa, Orfeusza. Euhemeryzm, przejęty z antyku przez Izydora z Sewilli, skodyfikowany w *Historia scholastica* Petrusa Comestora, rozpowszechniony przez licznych kontynuatorów Izydora sprawił, że można było w tym samym rzędzie postawić zasłużone dla ludzkiej cywilizacji postaci z Pisma Świętego, mitologii i historii starożytnej², przeprowadzając nawet między nimi rygorystyczną paralelę historyczną³.

Wprowadzenie do średniowiecznego repertuaru postaci zasłużonych dla technicznego i umysłowego postępu nie oznaczało

bynajmniej przejęcia którejś z antycznych historiozoficznych koncepcji początków cywilizacji.

W poglądach starożytnych istniały, najogólniej mówiąc, dwie wersje dziejowego rozwoju ludzkości⁴. Bardziej rozpowszechniona koncepcja „złotego wieku” oparta była na przekonaniu, że okres swego rozkwitu, który był dany, nie osiągnięty, ludzkość ma już za sobą, i że następne okresy przynosić będą tylko postępujący upadek, staczać człowieka w otchłań wojen, nieszczęść, coraz bezwzględniejszej walki o byt. Ta wizja, ukazana zwłaszcza przez Hezjoda (*Prace i dni*), zgodna była w zasadzie z religijnymi koncepcjami ludzkiego życia i przeznaczenia, a szczególnie z doktrynami dotyczącymi rajy i grzechu pierwotnego.

Druga koncepcja — naturalistyczno-ewolucjonistyczna — ukazywała ciężkie, półzwierzęce, warunki pierwotnego bytowania, z których ludzkość wydobywa się drogą, początkowo przypadkowo, potem coraz bardziej świadomie tworzonych wynalazków. Koncepcja ta została podjęta przez filozofię materialistyczną i spopularyzowana w epikurejskim poemacie Lukrecjusza *O naturze wszechrzeczy*. Lukrecjusz odrzuca tradycyjną koncepcję „złotego wieku” głoszoną przez pitagorejczyków, podjętą w zmodyfikowanej formie przez Empedoklesa, a następnie przejętą przez Platona i przedstawioną w *Państwie*⁵. Opowieść o stopniowym rozwoju cywilizacji, o genezie ludzkiego społeczeństwa i życiu pierwotnych ludzi stanowi bodajże najciekawszy fragment całego poematu⁶.

Dla średniowiecza istniała tylko pierwsza, religijno-deterministyczna wersja rozwoju ludzkości. Renesansowy zwrot ku tradycji antycznej postawił tu nowe problemy i pytania — czy należy trwać w tradycyjnym przekonaniu, iż warunki życia ludzkiego na ziemi i możliwości jego rozwoju są wyznaczone przez Boga, czy też należy przyjąć, że cywilizacja jest własnym dziełem ludzi czy jest realizacją planu teocentrycznego czy antropocentrycznych zamierzeń?⁷

Poemat Lukrecjusza, atakowany przez Ojców Kościoła, a potem właściwie zapomniany (wydrukowany został dopiero w 1473 r.⁸), przypominał odkrywca szeregu pism klasycznych Poggio Bracciolini, następnie interesował się nim Ficino⁹, lecz

już przedtem idee Lukrecjusza działały za pośrednictwem Witruwiusza i Boccaccia. W II księdze *O architekturze...* Witruwiusz idąc „w ślady tych uczonych, którzy zbadali pierwotny stan rzeczy, początki społeczności ludzkiej, jej wynalazki”¹⁰ oparł się właśnie na Lukrecjuszu. Boccaccio zaś, przedstawiając w *Genealogia deorum* (XII) mit o Wulkanie zacytował z kolei obszerny wyjątek z Witruwiusza, charakteryzujący rozwój ludzkiej cywilizacji.

W istocie bowiem, nawet te całkowicie materialistyczne koncepcje bazowały na podstawie religijnej czy mitologicznej, zbliżając się do tradycji euhemerystycznej. Boccaccio miał więc zasadniczo rację wstawiając epikurejski fragment w swą opowieść o Wulkanie¹¹.

Tradycyjnie właśnie para bogów — Atena i Hefajstos — łączona była zawsze z początkami cywilizacji. Mieli oni w Atenach wspólną świątynię, Tezejon¹², i czczeni byli podczas świąt Chalkeia jako patroni rzemieślników, nauczyciele ludzkości, sławieni w hymnie Homera jako ci, którzy „nauczyli ludzi sztuk, dzięki którym mogli porzucić jaskinie, gdzie żyli jak zwierzęta”¹³.

Poemat Lukrecjusza i „witruwiański” mit Boccaccia o Wulkanie stały się źródłem inspiracji dla cyklu obrazów Piero di Cosimo, przedstawiających życie ludzi we wczesnohistorycznych okresach, cyklu złączonego i zinterpretowanego przez E. Panofsky'ego¹⁴. Są to trzy małe obrazki: *Scena polowania*, *Powrót z polowania* (oba w Metropolitan Museum, Nowy Jork), *Pejzaż ze zwierzętami* (Ashmolean Museum, Oksford); dwa, o bardzo zbliżonych wymiarach obrazy z większego prawdopodobnie cyklu *Historia Wulkana: Znalezienie Wulkana* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.)¹⁵ i *Wulkan i Eol jako nauczyciele ludzkości* (National Gallery, Ottawa); dwie *cassoni* z przedstawieniem historii Prometeusza i Epimeteusza (Strasburg, Monachium)¹⁶. Do tego samego kręgu tematycznego należą też dwa obrazy Piero di Cosimo przedstawiające bachanalie (jeden w Worcester Art Museum, Worcester, Mass., drugi w Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.)¹⁷.

Inicjujące cykl obrazy przedstawiające wiek kamienia, epokę poprzedzającą wynalezienie żelaza, odtworzone są z archeo-

logiczną a raczej paleontologiczną dbałością. Lukrecjuszowski-witruwiański opis życia pierwotnego jest tu respektowany rygorystycznie. Już jednak nawet w tych obrazach prześledzić można ewolucję cywilizacyjną. *Polowanie* jest dziką, śmiertelną walką, na scenę *Powrotu z polowania* wkraczają kobiety, moment zawiązującego się życia rodzinnego wnosi ton łagodniejszy, w *Pejzażu ze zwierzętami* człowiek jest już ubrany i żyje w harmonii z zapełniającymi las przedziwnymi pół-ludzkimi, pół-zwierzęcymi stworami (też o pochodzeniu bezspornie lukrecjańskim) ¹⁸.

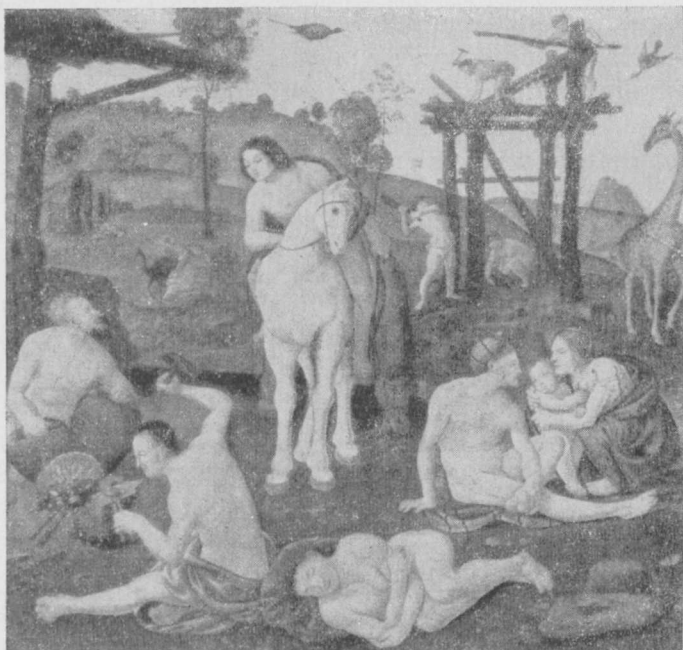
Wspólnym motywem, występującym w tle wszystkich obrazów jest pożar lasu, który nie płoszy jednak ani ludzi, ani zwierząt.

„Kiedy lasy spaliła wielkich pożarów łuna,
Na zboczach gór szeroko rozblęła od pioruna (...)
Mniejsza zresztą skąd ogień tak nagle się rozwinął (...)
Dość, że z żył w ziemi kipiąc lał się do miejsc wgłębionych
Strumień złota i srebra, płynny, rozpalony,
Również i miedzi z ołowiem, a kiedy ludzie potem
Spotkali się z wystygłym żelazem, srebrem, złotem
Pięknym ujęci blaskiem, twardością zachwyceni (...)

I już wtedy

Pojęli, że ów kruszec, stopiony w ogniu kiedyś
Może mieć kształt i wygląd dowolny, że co prostszy
Grot da się wyciągnąć i gładko tak naostrzyć
Aby mógł być narzędziem i stosownie do czasu
Być pociskiem lub służyć do wycinania lasów... ¹⁹

Piero di Cosimo pozostawia jednak ludzi na krok przed dokonaniem tego wynalazku. W cyklu obrazów przedstawiających zwrotny punkt w rozwoju cywilizacji zwraca się do tradycji euhemerystycznej ²⁰ czyniąc Wulkana nauczycielem ludzkości. Kluczowy jest tu obraz z Ottawy (ok. 1485 - 1490; il. 19). Jego centralną postacią jest młody jeździec, który przechylony ponad końskim łbem obserwuje z napięciem pracę dwóch siedzących na ziemi rzemieślników. Jeden z nich — Wulkan — wykuwa na małym kowadle podkowę, drugi — Eol — dmie w miechy ²¹. (Wergiliusz w *Eneidzie* umiejscowił kuźnię Wulkana na „wyspie przy Sycylii, tuż obok Lipary Eolskiej” ²²). Rozwijając ten werset późniejsi mitografowie (Serwiusz w komentarzach do



19. Piero di Cosimo *Wulkan jako nauczyciel ludzkości*.
Ok. 1485 - 1490

Eneidy, Boccaccio w *Genealogia deorum*, XII, 70) uczynili Wulkana i Eola współnikami w kowalskim rzemiośle. Za plecami Wulkana śpi inny młodzieniec, nieczuły na jego wynalazki. Symetrycznie do grupy Wulkana i Eola przedstawiona jest „podstawowa komórka społeczna” — rodzice z dzieckiem. W głębi robotnicy wznoszą prymitywny dom.

Obrazy z „historią Wulkana”, o których Vasari pisze, że wykonane są „z niezwykłą cierpliwością”²³ uderzają swą „naukowością” nie tylko w warstwie literacko-filozoficznej, lecz także w malarskiej realizacji. Znajdujący się w centrum kompozycji koń ustawiony jest przodem, w najtrudniejszym skrócie perspektywicznym, egzotyczne zwierzęta — żyrafa, wielbłąd, mające wskazywać, że w przedstawionym okresie nie było jeszcze podziału na zwierzęta dzikie i domowe, odtworzone są z całą znajomością ich anatomii. Wreszcie element najbardziej interesujący — budowa domu wznoszonego w tle obrazu ilustruje

zasady pierwotnej konstrukcji drewnianej, opartej na opisie Witruwiusza (II, 1) i zgodnie z ilustracjami do jego traktatu lub też traktatów na nim opartych²⁴. Tak więc, w tradycji witruwiańskiej łączą się literackie i ikonograficzne źródła obrazu.

Bezpośrednim wzorem przedstawienia budowy domu mogły być także ilustracje do *Metamorfoz* Owidiusza, wydanych w Wenecji w 1479 r., które niewątpliwie oddziaływały na przedstawienia *cassone* z historią Prometeusza i Epimeteusza²⁵. W tle drzeworytu wyobrażającego Prometeusza ożywiającego człowieka wznoszony dom podobny jest uderzająco do domu, jaki powstaje poza plecami pracującego Wulkana i Eola na obrazie z Ottawy.

Zestawienie tych wyobrażeń — obu mających za temat „rozbudzenie ludzkości” — w jednym wypadku przez Wulkana naucającego ludzi korzyści płynących z opanowania ognia ziemskiego, w drugim — przez Prometeusza ożywiającego człowieka ogniem przyniesionym z niebios — złączonych wspólnym elementem, jakim jest wznoszenie domu, charakteryzujące dalsze etapy rozwoju *homo civilis*²⁶ — wprowadza nas w bardziej złożoną problematykę, która także znajduje rozwinięcie w obrazach Piera di Cosimo.

Lukrecjusz w ciemnych, a raczej krwawych barwach przedstawiał skutki rozpowszechnienia spiżu i żelaza (pełne okrucieństwa opisy bestialskich bitew z użyciem dzikich zwierząt były nawet wielokrotnie podnoszone jako świadectwo szaleństwa poety)²⁷. Natomiast w pochwalie życia prostego i szczęśliwego, zamykającej poemat²⁸, nie wspomina o technicznych wynalazkach.

Ukazana przez Lukrecjusza dwoistość postępu, niosącego obok rozwoju rolnictwa, miast i sztuk także rozwój sztuki wojennej, której okrucieństwo każe szukać ucieczki w życiu prostym, w znacznie bardziej złożonej i bogatszej treściowo formie została podjęta przez Piera di Cosimo w innych, związanych z przedstawieniem początków ludzkiej cywilizacji obrazach. Obok bowiem naturalistycznego poematu i mitograficznego dzieła Boccaccia oddziaływała tu także filozofia Marsilia Ficina.

Uzyskany dzięki Wulkanowi ogień fizyczny — *ignis elementatus* — służący do celów praktycznych²⁹ umożliwił technolo-

giczną fazę rozwoju ludzkości. Lecz swe prawdziwe oświecenie, rozbudzenie intelektualne, ludzkość zawdzięcza nie Wulkanowi, lecz Prometeuszowi. Platońską opowieść o Prometeuszu i Epimeteuszu³⁰ Ficino podjął w studium o pięciu problemach dotyczących umysłu, pisanych w latach 1476 - 77³¹. Mit ten jest dla niego symbolem filozoficznym i głęboko pesymistycznym — człowiek uzyskał rozum, światło na tyle silne, by zmienić naturalne bytowanie, ale na tyle słabe, że nie wystarcza na życie prawdziwe boskie. Cierpienia Prometeusza, to obraz duszy ludzkiej dręczonej pragnieniem osiągnięcia najwyższej prawdy³².

Dla trzech obrazów przedstawiających życie pierwotne Panofsky proponuje podział analogiczny do teologicznego podziału ludzkiej historii: *ante legem*, *sub lege* i *sub gratia*, zaś w odniesieniu do omówionych grup obrazów używając tych samych przedrostków można mówić o erze *ante Vulcanum*, *sub Vulcano* i *sub Prometheo* (co znajduje jeszcze jedną analogię w ukrzyżowaniu Zbawiciela)³³.

Można by także dla tych obrazów zastosować inny trójpodział, wysunięty przez Boccaccia, który przedstawiając mit prometejski dzieli ludzi na *homo naturalis*, *homo civilis*, *homo doctus*³⁴.

Piero di Cosimo ukazując początki cywilizacji sięga do źródeł, aby ukazać jeszcze inne ich aspekty. Oparte na Owidiuszu³⁵, choć w interpretacji daleko odbiegające od literackiego pierwowzoru, obrazy o temacie bachanalii³⁶ na tle „moralizowanego” pejzażu ukazują pastoralny raczej niż dionizyjski obraz życia pierwotnego, radosne, choć nie bez nuty parodystycznej, korowody, odkrycie miodu, składanie ofiar ze słodkiego ciasta.

Wśród tych wizji, zbudowanych jednak z naukową dbałością i naukową ambicją, obraz kującego Wulkanu zajmuje bez wątpienia miejsce przełomowe — wynalazek obróbki żelaza, jest tu granicą epok, dzieli życie pierwotne, dzikie, barbarzyńskie od życia osiadłego, rodzinnego, cywilizowanego. Waga i znaczenie tego wynalazku są bezsporne. Jest to jednak jedyny element afirmatywny wśród tych obrazów. Ukazując kręte drogi ludzkiego rozwoju Piero di Cosimo nie ucieka się do okrutnych scen wojennych, które jako konsekwencję „wieku żelaza” roz-

tacza Lukrecjusz, niemniej jego wizja daleka jest od prostego schematu jednoliniowego rozwoju. Zawdzięczając wiele Lukrecjuszowi, malarz unika tych przejawów i uproszczeń w konkluzjach, od jakich nie wolny jest poemat, ukazujący tylko dwie możliwości: klęski wojen lub bezkonfliktowe, proste życie budowane ludzką pracą. Piera di Cosimo, żyjącego w okresie gwałtownego rozszerzania się ludzkich horyzontów intelektualnych, niepokoją te aspekty ludzkiego rozwoju, jakie niesie Prometeusz, a nie Wulkan ze swoimi podkowami. Sztuka Wulkana pozwala człowiekowi wyrwać się ze zwierzęcej dzikości, lecz dopiero w warunkach już prawdziwie ludzkiej egzystencji człowiek staje już nie wobec bytowych, lecz duchowych problemów i płaci karą za swe „rozbudzenie”.

Wieloznaczne, refleksyjne stanowisko Piera di Cosimo w dużej mierze tłumaczyć można indywidualnymi cechami malarza, o których pisze Vasari³⁷, głównie wynika ono jednak z różnorodności źródeł i inspiracji, wśród których mieści się Lukrecjusz i Witruwiusz, Boccaccio i Ficino.

Ukazanie w omówionych obrazach dwojakiego: materialnego i duchowego aspektu cywilizacji, to wynik wykorzystania tylko jednej z wielu alegorycznych możliwości zawartych w micie Wulkana i micie Prometeusza, które czasy nowożytne odziedziczyły, bogate w tradycje i znaczenia. Alegoryczna i euhemerystyczna interpretacja klasyków, tak rozbudowana w średniowieczu nie ustąpiła bynajmniej w renesansie prostemu użyciu starych symboli w ich znaczeniu oryginalnym, lecz przeciwnie, ze wzrostem znajomości dawnych autorów użycie alegorii mnoży się³⁸. Dlatego też porównanie, a raczej przeciwstawienie Wulkan — Prometeusz powraca w kilku miejscach tej pracy.

POCZĄTKI PRZEMYSŁU

W przeciwieństwie do pozostających bez analogii obrazów Piera di Cosimo, kolejne przedstawienia kuźni w aspekcie cywilizacyjno-technicznym stanowią grupę dzieł, wśród których trudno byłoby wyłonić kluczowe czy dominujące. Nie jest to jedyna różnica. Dla Piera di Cosimo ukazanie obróbki żelaza

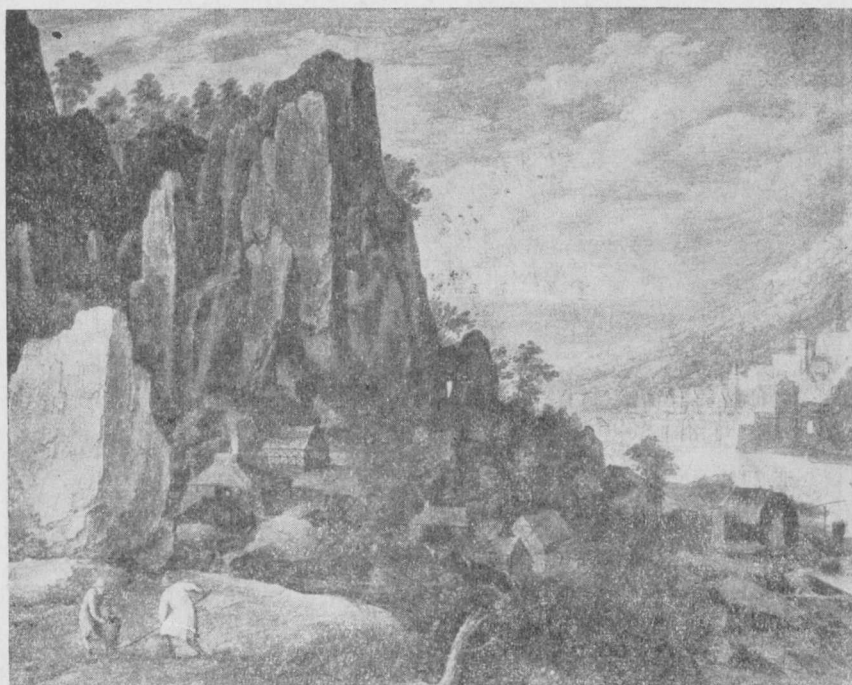


20. Lucas van Valckenborgh *Pejzaż z kuźnią*

było zasadniczym momentem bogatego w filozoficzne treści, erudycyjno-mitologicznego obrazu tworzenia się początków ludzkiej cywilizacji. Powstałe mniej więcej wiek później dzieła, o których będzie tu mowa, obrazują proces pracy nad żelazem, tak, jak wyglądał on współcześnie, tzn. w 2 poł. XVI w. Ukazują nie początki cywilizacji żelaza, lecz jej aktualny bieg, przedstawiony bez mitologicznej szaty. Są to krajobrazy.

W twórczości całego szeregu malarzy-pejzażyistów ostatniej ćwierci XVI w. odnajdujemy pejzaże określane na ogół w katalogach jako krajobrazy górskie lub skalne, których pierwszoplanowym motywem są zabudowania „gospodarstwa kuźniczego”, by przypomnieć tylko dzieła Herri met de Blesa (Uffizi, Florencja), Paula Brilla (Galeria Drezdeńska), Lucasa Cassela (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela).

Szczególnie wiele takich pejzaży wyszło spod pędzla Lucasa van Valckenborgha (ok. 1530 - 1597), członka kilkunastoosobowej rodziny malarzy o tym nazwisku³⁹ (np. pejzaże w Rijksmuseum, Amsterdam; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; Prado, Ma-



21. Lucas van Valckenborgh *Pejzaż z kuźnią*. 1580

dryt; Gallerii w Brunszwiku)⁴⁰. Właśnie obrazy Valckenborgha, których ilość pozwala już mówić o zespole czy serii, stanowiąc materiał dogodny do rozważań (il. 20, 21).

Wszystkie zbudowane są na podobnej zasadzie kompozycyjnej. Widok ujęty jest ze stanowiska nieco tylko wyniesionego ponad poziom i rozbity na dwa silnie skonstrastowane płany. Z lewej wyrasta, zajmując większość powierzchni obrazu, masyw skalny o skrupulatnie oddanej strukturze geologicznej i niewątpliwie sprecyzowanej topografii (np. zamek widniejący na obrazie wiedeńskim został zidentyfikowany jako zamek Beaufort koło Hoi⁴¹). Za potężnym skalnym parawanem otwiera się widok rozlewny, słoneczny na daleką rzekę, miasta, uprawne pola. Skalne wyrobisko nie jest miejscem pustym ani dzikim. W szczeliny skał wciśnięte są drewniane rynny ujmujące wodę z potoków i wodospadów i kierujące ją na koła „wo-

dmuchu" poruszającego miechy w chacie mieszczącej kuźnię. Na wszystkich obrazach jest to taka sama graniasta szopa z szerokim kominem pośrodku. Błądząc wzrokiem wśród załomów skalnych odnajdujemy coraz więcej śladów działalności człowieka — wyloty szybów kopalnianych, kołowroty i wszędzie mrówcze sylwetki ludzi dźwigających kosze, pchających taczki, płuczących rudę.

Takie są motywy wspólne wszystkich obrazów. Czasami Valckenborgh usiłuje dodać jeszcze jakąś akcję, udratyzować. Na jednym z obrazów wiedeńskich warsztaty kuźników położone na kamienistym półwyspie odsunięte są na dalszy plan, zaś po krętej, górskiej drodze widocznej na pierwszym planie ucieka z panicznym krzykiem obładowany wielkim koszem wędrowiec, goniony przez dwóch rozbójników⁴². O ileż jednak bardziej przejmujący jest pejzaż z Rijksmuseum, niemal bezludny, u którego dolnego skraju, u stóp pionowej skały krząta się wokół prymitywnego szybu kilka, prawie wtopionych w kamieniste tło, ludzkich figurek.

Tym sporadycznym próbom udratyzowania nie towarzyszy jednak dążenie do działania nastrojowego — Lucas van Valckenborgh należy do innej niż jego bratanek Frederick, reprezentujący „romantyczny” nurt w niderlandzkim malarstwie kraj-
obrazowym, formacji artystycznej⁴³.

Pejzaże z widokiem kuźni nie odbiegają w swych zasadach od podstawowego założenia pejzażu manierystycznego, jakim jest pierwszeństwo koncepcji artystycznej, do której nagina się naturę, traktowaną zresztą w wybranych i skomponowanych partiach z precyzyjną wiernością⁴⁴. Tę wierność mamy tu w analitycznym traktowaniu skał, pedantycznym odnotowywaniu liści drzew i krzewów wyrastających ze szczelin skalnych, w topograficznej prawdzie, wreszcie w wyglądzie wszystkich zabudowań i urządzeń technicznych.

W tej rzeczywistości leży jednak wewnętrzna sprzeczność — pejzaże osadzone w konkretnej, a więc wciąż innej, okolicy, są jednocześnie bliźniaczo podobne. Mimo wszystkich pozorów „widoku z natury” jest to pejzaż komponowany. Zasadą naczelną jest opisany wyżej schemat kompozycyjny, dopiero na jego kanwę nanoszone są realia geograficzne i w jego ramach znajduje

się miejsce na wierność naturze, tak w odniesieniu do przyrody, jak i dzieł ludzkich.

Krajobrazy z motywem kuźni mieszczą się więc w szerokich stylistycznych ramach pejzażu manierystycznego, lecz różnią się znacznie w indywidualnych malarskich realizacjach — obiektywnie-realistycznych Valckenborgha, fantastyczno-kosmicznych de Blesa, idealizowanych Brilla. Ich wspólnym mianownikiem jest motyw ikonograficzny — właśnie umieszczenie w górskiej scenerii całego „gospodarstwa kuźniczego”.

Powstaje pytanie, co mogło być przyczyną pojawienia się tego wariantu tematycznego w malarstwie krajobrazowym, nowym wówczas i kształtującym dopiero swe kategorie i teoretyczne podstawy gatunku malarskim?

Istnienie serii obrazów o tym temacie w *oeuvre* Lucasa van Valckenborgha mogłoby się tłumaczyć określonym zamówieniem (np. Paul Brill malował dla brata kardynała Mattei, Asdrubala, sześć pejzaży przedstawiających należące do tegoż zamki⁴⁵). Przykłady podobnych serii krajobrazów, powstałych na zamówienie, można by mnożyć. Zjawisko jest jednak szersze i inne „pejzaże z kuźnią” nie implikują żadnych topograficzno-geograficznych realiów. Pejzaż Herri met de Blesa z Uffizi należy jeszcze do typu pejzażu panoramicznego, streficznego⁴⁶. Jeszcze dalszy od wszelkiej geograficznej rzeczywistości jest niezwykle obraz Jana Brueghla *Alegoria Ognia* (il. 15), będący zresztą nie tylko pejzażem, lecz połączeniem krajobrazu, sceny mitologicznej i rodzajowej. Obraz jest zdumiewający i wyrafinowany. Wśród niewiarygodnego, chaotycznego nagromadzenia przedmiotów gubią się małe figurki bogów i robotników, gigantyczne pół-architektoniczne, pół-naturalne arkady uciekają w bezkresnej perspektywie, daleki pejzaż zasnuwają dymy Etny, na pierwszym planie arealnie zwisa wielki świecznik. Lecz wrażenie arealności i fantastyki jest pozorne. Skrupulatna, rozpatrująca szczegół po szczególe analiza obrazu przynosi nieoczekiwane rezultaty⁴⁷. Teatralne, obrosłe krzewami arkady w tle oparte są na widoku ruin pałacu cesarskiego w Rzymie, natomiast cała dolna strefa obrazu jest dokładnym przedstawieniem wszystkich gałęzi przemysłu metalurgicznego z użyciem wszystkich znanych współcześnie metod technologicznych. U stóp Etny



22. Jan Brueghel *Alegoria ognia*. Fragment il. 15.

mieści się kopalnia kruszcu, której zabudowania są identyczne z tymi, jakie widzimy na omówionych wyżej obrazach. Wody potoku ujęte w drewniane rynny obracają koła młyńskie poruszające młot dźwigniowy (il. 22 — identyczny z tym, jaki widzimy jeszcze na planszach *Encyklopedii* Diderota, t. 7, pl. XIII) i koła szlifierskie. Zalegające ziemię elementy zbroi — pancerze, naramienniki, nagolenniki, rękawice — pozwalają się identyfikować, ściśle przypominając prace powstałe w warsztacie słynnego w końcu XVI w. mediolańskiego płatnerza Pompeo della Chiesa. U stóp kowadła, z lewej strony obrazu, leży mała, złożona z kół gładkich i zębatach maszynka, przypominająca współczesną tokarkę do produkcji ostrzy metalowych. Arkady w tej części obrazu mieszczą odlewnię armat, w której widzimy m. in. poruszaną koniem w jarzmie potężną wiertarkę, pozostającą w użyciu do czasów Johna Wilkinsona.

W obrazie Brueghla przejawia się manierystyczne upodobanie do wprowadzania naturalistycznego detalu do obrazu alegorycznego o skomplikowanym rysunku (czego skrajnym przykładem są alegorie Arcimboldiego), a także niezwykle znamienne dla tego czasu (by wspomnieć tylko praski dwór Rudolfa II)

kluczące między nauką a magią zamiłowanie i zainteresowanie do mechanizmów, automatów, wszelkiego typu maszynierii — namiastek *perpetuum mobile* ⁴⁸. Czy odnajdujemy w nim też rysy wspólne z „pejzażami z kuźnią”?

Pejzaż, podobnie jak martwa natura, już jako autonomiczny gatunek malarski długo zachował tradycyjne, dydaktyczne i alegoryczne treści, związane z przedstawianiem Czterech Pór Roku, Czterech Żywiołów, Czterech Części Świata, zajęć Dwunastu Miesiący itp.⁴⁹. Wielu pejzażystów 2 poł. XVI w. malowało kraj-obrazy o programie encyklopedycznym, zaczerpniętym z tradycji niderlandzkiej (przykładem może być choćby opisany wyżej obraz Jana Brueghla z serii *Czterech Elementów*). Pejzaże z przedstawieniem Czterech Pór Roku malował m.in. Lucas van Valckenborgh ⁵⁰. Przedstawienia kuźni nie należą jednak do kalendarzowego repertuaru, który ogranicza się do sezonowych prac rolniczych. Nie są to też (oczywiście z wyjątkiem obrazu Brueghla) wyobrażenia z cyklu Czterech Żywiołów, choć symbolizowanie Ognia jest jednym z częstych alegorycznych funkcji wizerunków kuźni.

Większość „pejzaży z kuźnią” ma charakter narracyjny, w tym sensie, że jest tu przedstawiony cały górniczo-hutniczy proces — wydobycie rudy, jej transport, płukanie, wytop, przekuwanie, wreszcie daleki pejzaż w tle, ze statkami płynącymi rzeką stanowi jakby przedłużenie akcji, aluzję do dalszej wędrówki żelaza. Kryje się tu pewna możliwość alegorycznego znaczenia omawianych pejzaży. Identyczne niemal w zasadniczym układzie przedstawienie znajduje się w tle wielkiej *Allegorii Handlu* Josta Ammana z 1585 r.⁵¹ (il. 23). W tej kompozycji wykonanej według „inwencji” norymberskiego matematyka J. Neudörfera, będącej połączeniem mitologicznej alegoryki (Hermes, Fortuna) z handlowymi realiami (waga, bilans, księga główna) i konkretnego pejzażu, podzielonej na dwie części odpowiadające rubrykom ksiąg handlowych: „ma” i „winien” — góry z kopalniami i zakładami kowalskimi, widok na Antwerpię i brzegi Skaldy znajdują się oczywiście po stronie aktywów. Wyciąganie z powyższego przykładu zbyt szerokich wniosków i rozciąganie podobnego znaczenia na wszystkie górniczo-hutnicze pejzaże nie znalazłoby chyba jednak udokumentowania.



Groß freud sich in dem Lande mehret
Dem Gott der herr Verckwerck besidert
Seracien arde klug entzieht
Wann großes Gut zu scheitern geht.

Genaß Freyheit vnd Sicherheit
Kampt her von frommer Obrigkeit
Dient dem Verckwerck zur Fürderung
Auch gemeinem Nutz zur besserung.

Obok prawdy przyrodniczej i w pewnych wypadkach geograficznej, uderzającą cechą przedstawień kuźni wśród skał jest skrupulatność w odtwarzaniu wszelkich urządzeń technicznych: kołowrotów, wodmuchów, basenów do płukania rudy, dymarek. Konfrontacja z licznymi drzeworytami Basiliusa Wehringa ilustrującymi monumentalne, liczące dwanaście ksiąg, dzieło wybitnego niemieckiego humanisty, przyrodnika i erudyty Georgiusa Agricoli *De re metallica* (1 wydanie rok 1556)⁵², będące całą sumą ówczesnej wiedzy górniczo-hutniczej, wykazuje, że także i w sferze technologicznej „pejzaże z kuźnią” wierne są rzeczywistości.

Dzieło Agricoli, zbiór łacińskich traktatów, którego powstaniem żywo interesował się Erazm z Rotterdamu⁵³, jest opracowaniem na wskroś naukowym, którego znaczenie współcześnie było olbrzymie i nieporównywalne do wagi innych, dość licznie powstających w XVI w. prac z zakresu metalurgii. Ówczesna literatura górniczo-hutnicza nie ograniczała się jednak do opracowań techniczno-naukowych. Renesans humanistyczny uznał usytuowane w górskich, leśnych nadrzecznych ustroniach kuźnice za temat godny literackiego trudu, stąd też powstawały wówczas uczone łacińskie poematy o kopalniach i kuźnikach, poematy, których mistrzem i wzorem był oczywiście Wergiliusz⁵⁴. Kult Wergiliusza musiał zresztą zwrócić uwagę wykształconych literatów, a zarazem wrażliwych poetów, na tę właśnie tematykę.

Utrzymany w stylu wergiliuszowskich *Georgik* utwór Nicolausa Borboni Vandoperaniego *Ferraria* (Paryż 1533) rozpoczyna się opisem sennego widzenia, w którym młodocianemu poecie (autor miał mieć wówczas lat 14) ukazuje się Wulkan w towarzystwie Cyklopów. Mitologiczny kowal przypomina autorowi położone wśród lasów kuźnicze gospodarstwo ojca, wzywa go do uczczenia w poezji tej pięknej okolicy, godnej siedziby Muz, i zaszczytnej choć ciężkiej pracy przy wytapianiu bezcennego kruszcu. Dalej ten ujęty w heksametrach, obszerny, bo liczący 400 wierszy poemat opisuje dokładnie i ze znajomością rzeczy kolejne etapy pracy górników i kuźników — wydobywanie i płukanie rudy, przygotowanie pieca i stosownego paliwa, wy-

top żelaza, pracę kuźników. Nie jest to jednak opis czysto technologiczny — autor pozostaje pod urokiem tak niezwyklej, egzotycznej niemal scenerii, jak i związanych z kuźniczym fachim legend, podań i wierzeń. Poemat Vandoperaniego mógł być podniętą dla podobnego w treści i w formie opisu kuźnic śląskich i pracy hutników, utworu Krzysztofa Wintera z Żagania *Fabrilium Silesiae Officinarum Fodinarumque descriptio et denotatio brevis*, wydanego w pierw bezimiennie we Frankfurcie n. Odrą (1556), następnie we Wrocławiu (1582)⁵⁵. Fragment poematu Wintera dotyczący usytuowania i wyglądu „pokrytej czerniawym pyłem węglowym” szopy kuźników, „oślizgłych, ogromnych szprych i grzbietów, kół” poruszanych wodami potoku, „zionącego zawieruchą” miecha kowalskiego, „strzelających w niebo” płomieni — zdaje się być wiernym literackim odbiciem tych samych motywów i tych samych emocji, jakie kształtują kuźnicze pejzaże malarskie.

Odkrycie przez szesnastowieczną wergiliańską poezję niezwykłości, malowniczości, fantastyki zakładów kuźniczych pracujących w skalistych, leśnych okolicach, w pobliżu rzek i strumieni, może też mieć swoją analogię w manierystycznym pejzażu o wyraźnie przecież literackich założeniach. Swego rodzaju symultaniczność — ukazanie nie jednego momentu pracy nad żelazem, lecz także całego procesu, czynności wykonywanych kolejno w czasie — od wydobycia rudy, przez jej transport, obróbkę, wytapianie, kucie aż do wysłania jej w „świat”, wprowadzenie toku narracyjnego — jest jeszcze jednym ważnym argumentem na rzecz wspólnej literackiej i malarskiej genezy „pejzaży z kuźnią”.

Nie chodzi tu oczywiście o oddziaływanie bezpośrednie, lecz wspólnotę postaw, koncepcji i widzenia⁵⁶. Wulkan we wstępie poematu Vandoperaniego roztacza przed młodym poetą uroki leśnego pejzażu i ukrytych w skalnych ostępach warsztatów kuźniczych. Karel van Mander w teoretycznym, wierszowanym traktacie o malarstwie, w partii poświęconej malowaniu pejzaży, zaleca „dziwaczne szałas pasterskie i chaty chłopskie budować w skalnych pieczarach...”⁵⁷.

Wydaje się więc, że właśnie walor „malowniczości” stano-

wił o wprowadzeniu motywu warsztatów kuźniczych do pejzażu poetyckiego i malarskiego. Wiązane na ogół w XVIII w. pojęcie malowniczości pojawia się w połowie XVI w. w *Dialogo della Pittura* Paola Pina (Wenecja 1548)⁵⁸. Stosuje je też Karel van Mander (właśnie w odniesieniu do twórczości pejzażystów) i wydaje się, że mimo romańskiej etymologii, źródeł jego należałoby szukać w Niderlandach⁵⁹.

Ostateczna redakcja tematu „krajobrazu z kuźnią” zależna była od stylistycznego odcienia sztuki pejzażowej poszczególnych artystów. Lecz dostrzeżona wówczas i po raz pierwszy sformułowana teoretycznie nowa wartość, specyficzna dla malarstwa pejzażowego — malowniczość, jaką odkryto w motywie kuźni stanowi element wspólny i artystyczną pobudkę zarówno dla dość ubogich w inwencję pejzaży Valckenborgha, jak i wirtuozerskiego, manierystycznego kaprysu, jakim jest *Alegoria Ognia* Jana Brueghla.

Te stylistyczne odmiany, o różnym nastrojowym zabarwieniu, nie dają się jednak podporządkować kategoriom pejzażowym, po raz pierwszy sformułowanym wówczas przez Lomazza⁶⁰. „Pejzaże z kuźnią” jako sceny leśno-skalne z malowniczymi zabudowaniami najbliższe są kategorii wywodzącej się z wergiliańskiego *stilus mediocris* (tradycja wergiliańska stanowi jeszcze jeden punkt styczny z „kuźniczymi” poematami) i witruwiuszowskiej sceny satyrowej ze scenograficznego trójpodziału⁶¹, spopularyzowanego przez drzeworyty ilustrujące traktat Serlia⁶², a przyjętego w generalnych zarysach przez charakteryzujące go malarstwo pejzażowe Lomazza⁶³.

Największe powodzenie tematu kuźni przypada na ostatnią ćwierć XVI w., gdy pejzaż, uzyskawszy już rangę samodzielnego gatunku i pierwsze podstawy teoretyczne, wyzwalający się od treści tradycyjnych, a jeszcze nie ujęty w kształtowane dopiero stylistyczno-ikonograficzne kategorie, szuka w oparciu o swe literackie koncepcje „malowniczych” motywów, właściwych temu właśnie gatunkowi. W XVII w. i później, gdy teoria malarstwa pejzażowego rozczłonkuje (Henri Testelin)⁶⁴ bądź uproszcza (Roger de Piles)⁶⁵ pejzażowe *modi*, ten nie mieszczący się w typowym repertuarze wątek będzie podejmowany znacznie rzadziej, choć nie zginie całkowicie zapomniany⁶⁶.

W pracach z zakresu historii stosunków ekonomiczno-kulturowych został, stosunkowo niedawno, wyodrębniony okres „pierwszej cywilizacji przemysłowej”, charakteryzujący się przejściem od produkcji jakościowej do ilościowej, którego istnienie przypada na XVI w., a początki wywodzą się z okresu następującego bezpośrednio po abdykacji Karola V ⁶⁷.

Abstrahując tu od sporów toczonych na temat słuszności dozukiwania się w czasach tak odległych źródeł nowoczesnej cywilizacji ⁶⁸, stwierdzić można, że „pejzaże z kuźnią”, tak jak i kuźnicze poematy czy traktaty teoretyczno-technologiczne powstające licznie właśnie w 2 poł. XVI w. są także, niezależnie od wskazanych wyżej motywów, świadectwem rozwoju początkowych form przemysłu górniczego i hutniczego w pewnych regionach Europy Zachodniej. Na ogół, co jest zresztą całkowicie naturalne, pejzaże powstawały właśnie tam, gdzie notuje się rozkwit i natężenie życia gospodarczego — w rejonach Mozy, Menu, Renu.

Jest rzeczą znamioną, że okres tradycyjnie i powszechnie uznany za moment „rewolucji przemysłowej” dokonanej w Anglii w XVIII w. znalazł swe pierwsze odbicie w sztuce pejzażowej i w poezji, oraz w dziedzinie najbardziej twórczej, jaką był w tym czasie park krajobrazowy ⁶⁹.

W początkach XVIII w. przemysł metalurgiczny w Anglii był jeszcze „wiejskim przemysłem”, związanym z rejonami bogatymi w drzewo i wodę. Rozwiązanie zasadniczego problemu ówczesnej angielskiej gospodarki — braku drzewa i konsekwencje tych rozwiązań pozwalają prześledzić przebieg rewolucji przemysłowej ⁷⁰.

Przemysł metalowy przenosi się wówczas z tradycyjnych ośrodków położonych na południu kraju (Sussex Weald, wzgórza Yorkshire, Derbyshire) do okręgów węglowych środkowej Anglii, południowej Walii i Szkocji. Tworzenie się ośrodków przemysłowych pociągało za sobą tworzenie się nowego krajobrazu i formowanie się nowych warstw i klas społecznych. Powstający przemysł, kształtujący nowe oblicze kraju, fascynował nowe środowiska przemysłowe: klasy średnie, które ok. połowy

XVIII w. zaczęły odgrywać coraz ważniejszą rolę w życiu umysłowym Anglii.

Najważniejsze ośrodki przemysłowe: w Szkocji — Glasgow i Edynburg, w środkowej Anglii — Derby, Stoke-on-Trent i Birmingham, stają się ośrodkami kwitnącego życia naukowo-kulturalnego, koncentrującego się w filozoficznych i literackich towarzystwach, jakich wiele powstaje zwłaszcza w ostatniej ćwierci wieku (Liverpool 1773, Newcastle 1775, Manchester 1781, Derby 1784). Środowiska te cechuje nowa postawa wobec natury i wobec historii, postawa zarówno intelektualna, jak i uczuciowa. Entuzjazm, jaki w tych kręgach, w dużej mierze zresztą tworzonych przez przemysłowców, wzbudzały osiągnięcia techniczne, inżynierskie, przedsięwzięcia przemysłowe, idące w parze z rozbudowanym zainteresowaniem krajobrazem, historią, kulturą regionu — znalazł wyraz w rozkwicie poezji topograficznej⁷¹.

Po wczesnych utworach, będących okazjonalnymi panegirami lub pamfletami, egzaltowanych, wierszowanych opisach maszyn parowych, kuźni i kopalń w czasopismach kobiecych (np. *Description of the Invention and Progress of the Engine for raising Water out of Mines by the Force of Fire*, jaki ukazał się w 1725 r. w "The Ladies' Diary", napisany przez wydawcę Henry Beightona; czy *Descriptive Poem Adressed to Two Ladies at their Returning from Viewing the Mines near Whitehaven*, opublikowany w 1755 r.) następują dzieła będące wynikiem infiltracji zainteresowań przemysłem do klasycznych form poetyckich (najlepszym przykładem może być poemat Johna Dyer'a *The Fleece*, 1757)⁷². Najbardziej jednak charakterystyczny dla duchowego klimatu tego czasu ożywionego entuzjazmem dla wiedzy, wiarą w postęp nie tylko techniczny, ale i wiarą w możliwość doskonalenia spraw ludzkich, jest napisany przez założyciela «Towarzystwa Botanicznego» w Lichfield i «Philosophical Society» w Derby — Erasmusa Darwina dydaktyczny poemat *Botanic Garden* (1789 - 1791)⁷³. W poemacie, w którym autor pragnął „poddąć wyobraźnię pod sztandar wiedzy”, klasyczne wyobrażenia łączą się z poetyką *Snu nocy letniej*, pojęcia "sublime", "beautiful" i "novel" zostają ucieleśnione w postaci teorii naukowych i procesów przemysłowych, filozoficzne spekulacje, opisy maszyn, zakładów, kuźni, deklaracje popierające kampanię

Howarda na rzecz reformy więziennictwa, żądające zniesienia niewolnictwa Murzynów, witające rewolucje we Francji i w Ameryce, przeplatają się z mitologiczną alegoryką, postaciami nimf, najad, Wenus wizytującej Cyklopów, światem *Nocnych zjaw* Fuslego, czarów i czarownic, opisami obrazów Wrighta of Derby i pustyni afrykańskiej — tworząc jedyny w swoim rodzaju, romantyczno-encyklopedyczny „zaczarowany ogród”, jak go nazywa sam autor⁷⁴.

Równolegle do rozwoju poezji topograficzno-dydaktycznej rozwijało się zapotrzebowanie na widoki topograficzne. Klasyczna forma „prospektu” została zarzucona i zastąpiona przez prosty widok, oparty na bezpośredniej obserwacji. Typowe dla literatury połączenie zainteresowań naukowych, przemysłowych i starożytniczych charakteryzuje zarówno twórczość szeregu pejzażystów (George Robertson, Thomas Hearne, Robert Ker Porter), jak i niezliczone serie tanich rycin upamiętniających lokalne widoki, stroje, „typy”. Dominujące u pejzażystów szkoły Sandby'ego uczucie odkrywczności zostaje rychło zastąpione przez kontemplację, postawę rejestrującą zastępuje emocjonalna. Kminy hut i odlewni rysujące się na tle nieba jak gotyckie wieże, strzelające płomieniami niby czynne wulkany piece, huczące kuźnie, potężne i groźne, wypierające bezlitośnie idylliczną przyrodę, szczególnie podniecać mogły wyobraźnię przenikniętą pojęciami „horror” i „sublime”.

Przyjaciółka Erasmusa Darwina, Anna Seward, w poemacie *Coalebrook Dale* (ok. 1785) pisała o tej dolinie, w której uplasowały się kopalnie i wielkie kuźnie:

„... The soft, romantic, consecrated scenes...”⁷⁵.

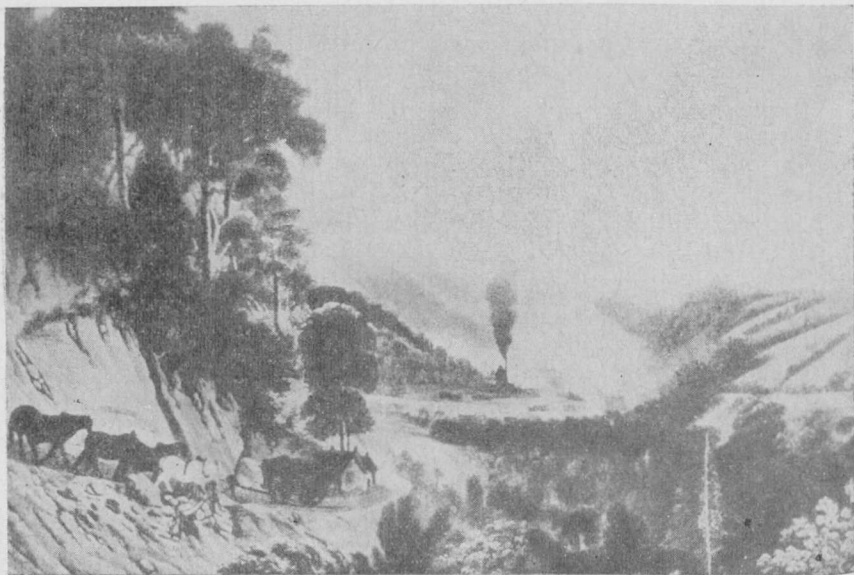
Właśnie Coalebrook Dale było miejscem, które przed ponad 70 lat, od początków angielskiej szkoły pejzażowej aż do jej rozkwitu, przyciągało artystów. Wyjątkowe połączenie urzekająco pięknej przyrody i podejmowanych po raz pierwszy na tak wielką skalę przedsięwzięć przemysłowych — górniczych i hutniczych, stworzyło okazję do studiowania nowych układów między człowiekiem a naturą (il. 24, 25).

Obok poezji topograficznej i malarstwa pejzażowego dziedzina, w której najpełniej i najwyraźniej odzwierciedlił się nowy charakter tych stosunków, był park krajobrazowy⁷⁶. Zamieszczono



24. George Robertson *Odlewnia armat Wilkinsona w Coalebrook Dale. Ok. 1780*

25. William Williams *Widok hut w Coalebrook Dale. 1777*



ny w *Observations on Modern Gardening* Thomasa Whately (London 1770) opis kuźni i otaczającej je scenerii w ogrodzie w New-Weir to przykład, jak szeroka była inspiracja rodzącym się przemysłem i jak silnie zazębiały się budzone przezeń emocje z nowymi pojęciami estetycznymi: „Krajobraz New-Weir nad Wye, który sam w sobie jest prawdziwie wielki i przerażający, ma jeszcze przeznaczenie użyteczne, które bynajmniej go nie szpecąc, czyni go najbardziej interesującym. Jest to przepaść między dwoma pasmami wysokich gór wznoszących się niemal pionowo nad wodami. Zbocza z obu stron tworzą masywy niezwykłej wielkości. Kolor ich jest ogólnie brunatny; w pewnych odstępach odrywają się od nich cząstki białawych, postrzępionych obłoków, wznoszących się na niezwykłą wysokość. Mnogość pięknych drzew wydobywa się z trudem z łona skał; widać ich wiele w głębi lasu, który swym cieniem potęguje ich naturalnie ciemną zieleń [...] Pośród ich mrocznego cienia umieszczona jest kuźnia pokryta gęstą chmurą dymu otoczona kopczykami na pół wygasłego żużlu; drewna służące do rozpalania węgla umieszczone są niżej, na bardzo stromej ścieżce, w której wycięte są mnogie stopnie, wąskiej, wijącej się między urwiskami [...] Widać tu także kaskadę i wypływający z niej strumień, którego wzburzenie wznagają wielkie bloki skalne, oderwane od brzegów przez huragany. Przerażający hałas, jaki czynią rytmicznie uderzające wielkie młoty w kuźni sprawia, że nie słychać hałasu kaskady [...] Wszystkie zajęcia mieszkańców tej okolicy zdają się wymagać albo wysiłku albo ostrożności; te idee siły i niebezpieczeństwa wnoszą do całej tej sceny ducha i moc nieznaną w samotniach, aczkolwiek godzą się one doskonale z widokami najbardziej dzikimi i malowniczymi” 77.

Opis, choć w partii dotyczącej ukształtowania doliny bliższy jest wizyjnym pejzażom górskim Johna Martina (inspirującego się zresztą częstokroć przemysłem, o czym mowa niżej) niż realnie istniejącemu krajobrazowi, a z drugiej strony przywołać też może niderlandzkie, manierystyczne „kuźnie wśród skał”, wykazuje w takich zasadniczych elementach, jak głęboka dolina, płynąca nią rzeka, spowite dymem kuźnie, kontrast natury i przemysłu — podobieństwa do inspirującego malarzy i poetów pejzażu Coalebrook Dale. Tu jednak obraz przemysłu wkra-

czającego w naturę (nie tylko bowiem dymy kuźni zasnuwają pejzaż, ale nawet huk młotów zagłusza szum kaskady) jest nie odtworzony, lecz utworzony i przypisany mu jest „charakter przerażający” na równi z miejscami „najbardziej dzikimi i najbardziej malowniczymi”.

Znajdujący wyraz w przemysłowych pejzażach i w poezji racjonalistyczno-oświeceniowy entuzjazm dla przemysłu przenikał bowiem co chwilę dreszcz grozy, jaką budziły ogromne, hałaśliwe odlewnie i huty, które porównać można było klasycznie (jak to robiła Anna Seward) do cyklopów wypłaszających nimfy z ich idyllicznych ustroni, ale też romantycznie odnaleźć w nich mrok otchłani miltonowskiego pandemonium.

Wszystkie te naukowe i pseudonaukowe, literackie, artystyczne tendencje i prądy, jakie nurtowały żywotne prowincjonalne ośrodki przemysłowo-naukowe Anglii tej epoki, znajdują niezwykle pełne i klarowne odbicie w twórczości Josepha Wrighta of Derby.

Joseph Wright „pierwszy zawodowy malarz, który wyraził ducha rewolucji przemysłowej”⁷⁸, niegdyś całkowicie niemal zapomniany, od pewnego czasu budzi coraz żywsze zainteresowanie historii sztuki⁷⁹. Urodzony w Derby (1734) po studiach malarstwa portretowego odbytych w Londynie, poza konwencjonalną podróżą do Włoch (1773 - 1775), dwoma latami spędzonymi w Bath, krótkimi wycieczkami do miast środkowej Anglii, nie opuszczał rodzinnego miasta i jego najbliższych okolic. Daleki od wyrafinowania metropolii, zarówno jej wirtuozerskiej, rokokowej techniki, jak i klasycznej idealizacji, tworzy, lepiej chyba niż Greuze, postulowany przez Diderota "le genre sérieux"⁸⁰. Ścisłe związany z «Lunar Society» w Birmingham — czynnego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, bardzo charakterystycznego dla nowych intelektualnych środowisk klas średnich, nieformalnego stowarzyszenia przyjaciół spotykających się podczas pełni księżyca dla przeprowadzania naukowych eksperymentów i wymiany myśli, do którego należeli „lordowie bawełny”, jak Sir Richard Arkwright oraz James Watt, Erasmus Darwin, chemik-filozof Joseph Priestley⁸¹ — był nie tylko malarzem i przyjacielem „filozofów”, ale i sam „filozofem”. Wy-

raża się to zarówno w jego portretach, jak i scenach komponowanych, zarówno w tematyce i inspiracjach, i stylu jego malarstwa. *Sir Richard Arkwright* (wł. P. Arkwright) ostrożnie kładzie rękę na modelu maszyny tkackiej, która koronuje dzieło jego życia i ma zmienić i ulepszyć świat. *Sir Brooke Bothby* (portret w Tate Gallery) spoczywając wśród drzew krajobrazowego parku równie czułym gestem kartkuje tom Jana Jakuba Rousseau⁸².

Świat, jaki otwiera przed nami twórczość Wrighta, to świat, jaki przed encyklopedycznym wiekiem XVIII otworzyła geograliczna i historyczna penetracja⁸³. Alchemik odkrywający fosfor (Derby Museum and Art Gallery, Derby), zafascynowani obserwatorzy planetarium (tamże) i doświadczeń z pompą powietrzną (Tate Gallery), nieruchomi, jak ich model, oblani odrealniającym światłem świec studenci Akademii (Royal College of Surgeons of England), Miravan zasłaniający z przerażeniem oczy na widok otwartego grobu swych przodków (Derby Museum and Art Gallery, Derby), Maria z poematu Sterna (tamże), wewnątrz kuźni rozświetlone blaskiem rozpalonego żelaza, dopełniająca żałobnego rytuału indiańska wdowa, rysujące się w mroku nocnego krajobrazu zakłady bawełniane Arkwrighta, bohaterka wielu osiemnastowiecznych poematów, koryncka dziewczyna, która obrysowując cień śpiącego kochanka daje początek sztukom mimetycznym, wybuch Wezuwiusza, grób Wergilego⁸⁴ — ta lista tematów, którą można by ciągnąć długo, nie może nie nasuwać analogii z „zaczarowanym ogrodem” Erasmusa Darwina.

Tak jak w tym poemacie, w twórczości Wrighta poważne miejsce zajmuje przemysł. Pomiędzy ośmioma obrazami, jakie pokazał w 1771 r. na wystawie «Society of Artists of Great Britain» znajdował się *Zakład kowalski i Małe Ditto widziane z zewnątrz*, w 1772 r. wystawił także *Zakład kowalski i Kuźnię żelaza*, w 1773 *Kuźnię widzianą z zewnątrz i Prace ziemne na nasytach Derwent*; w 1775 *Kuźnię wg wcześniejszego rysunku*⁸⁵. W 1789 r. powstał *Widok Cramford* przedstawiający zakłady bawełniane Arkwrighta (istnieją dwie wersje), na wystawie w Derby w 1883 r. pokazano *Hulę szkła* (także dwie wersje)⁸⁶.

Spomiędzy obrazów o tematyce kuźni trzy są znane: *Zakład*

kowalski (sygn., dat. 1771, British Association for the Advancement of Science, Down House, Downe); *Kuźnia żelaza* (sygn., dat. 1772, wł. Countess Mountbatten of Burma, Malta); *Kuźnia widziana z zewnątrz* (sygn., dat. 1773, Ermitaż, Leningrad). Wskazywano różną genealogię tych obrazów. Klingender, zajmujący się przede wszystkim ich tematyką, sprzeciwiał się porównywaniu Wrighta do rodzajowych obrazów holenderskich wskazując na Velázquezę i Le Nainów jako źródła inspiracji⁸⁷; rozpatrujący styl Nicolson podkreśla, zwłaszcza w obrazach, w których występuje czarna sylwetka na tle silnego światła, działanie niderlandzkich caravaggionistów: Seghersa, Honthorsta, Schalkena, a także Terborcha i Romboutsa⁸⁸. Poszczególne wersje kuźni (dla Wrighta charakterystyczne jest wielokrotne podejmowanie tego samego wątku), powstałe niewątpliwie w wyniku powodzenia tematu (o którym pisze sam malarz)⁸⁹, mimo wielu motywów powtarzających się, jak sylwetkowa postać schylona nad kowadłem na obrazach z 1772 i 1773 r., zamysłony „wędrowiec” o Le Nainowskim rodowodzie na obrazach z 1771 i 1772 r. — różnią się w istocie znacznie.

Zakład kowalski (Downe, il. 26), usytuowany jest w antycznej ruinie, co tworzy scenerię zbliżoną do renesansowych przedstawień Narodzin i Pokłonów Trzech Króli (architektura wykazuje nawet analogie do tła *Pokłonu Trzech Króli* Veronese'a z 1537 r. obecnie w National Gallery, wówczas jeszcze w S. Silvestro w Wenecji)⁹⁰. Akcja, jak i w innych obrazach, rozgrywa się w nocy. Główne źródło światła stanowi rozpalona do białości sztaba żelaza. Jej blask wydobywa precyzyjnie postaci dwóch kowali, ślizga się po figurach dzieci i zamysłonego staroego człowieka. Światelko pelgające w głębi ruin i księżyc oświetlający brzegi chmur, widoczny przez arkadę, to pozostałe świetlne punkty obrazu, nie konkurujące jednak z żelazną sztabą o sile światła fotograficznej lampy błyskowej.

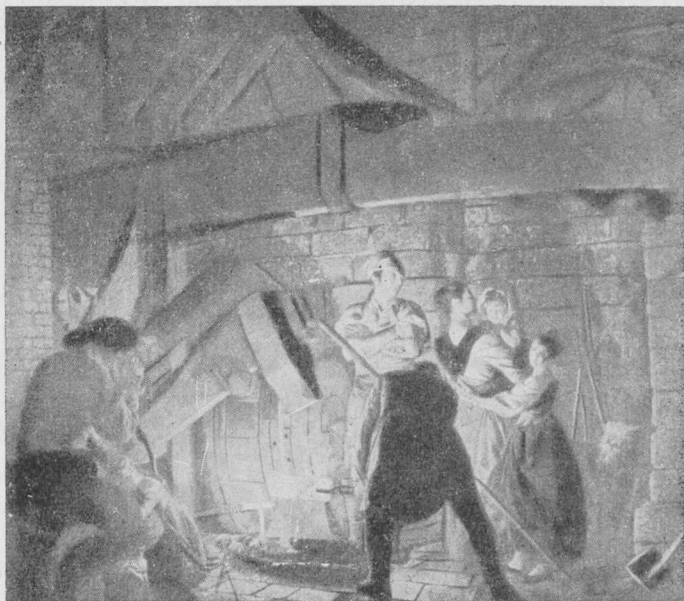
Bardziej realny jest obraz powstały w rok później⁹¹ (il. 27). Rysunek przygotowawczy (sygn., dat. 1772, Derby Museum and Art Gallery) świadczy o rzetelnym, choć nie pedantycznym studium wnętrza kuźniczej szopy ze wszystkimi urządzeniami, z całkowitym wyeliminowaniem sztafażu i kontrastowego światłocienia (il. 28). W samym obrazie, przy zupełnej zmianie charakteru



26. Joseph Wright of Derby, ryt. R. Earlom Zakład kowalski. 1771

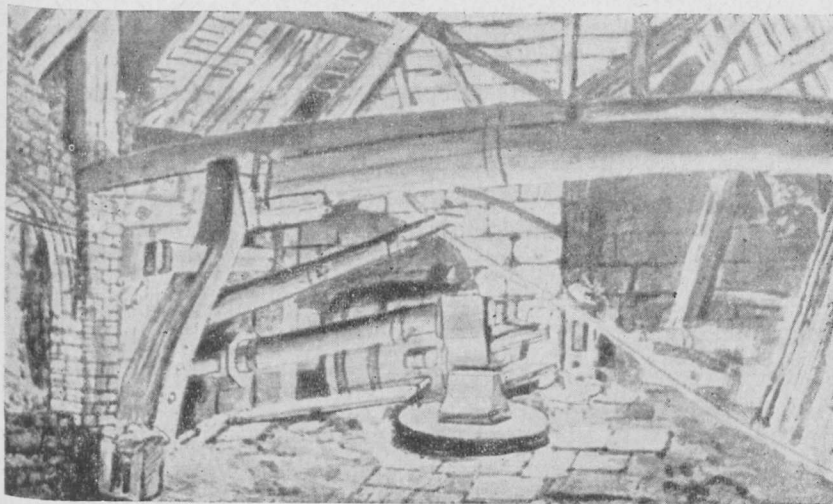
wnętrza, powtórzone zostały pewne elementy wcześniejszego *Zakładu kowalskiego*: ciemna sylwetka stojącego tyłem kowala, silniej tu pochylonego, zamyślnego „wędrowca” przesuniętego tylko z prawego na lewy skraj płótna. Zasadniczo inne są tu postaci ukazane w pełnym świetle — zamiast pracujących kowali mamy tu idylliczną grupę rodzinną, zamiast dynamicznego momentu pracy — spokojną chwilę wytchnienia.

Wreszcie obraz leningradzki z 1773 r. *Kuźnia widziana z zewnątrz* (il. 29). Podobnie jak w poprzednim obrazie urządzenia



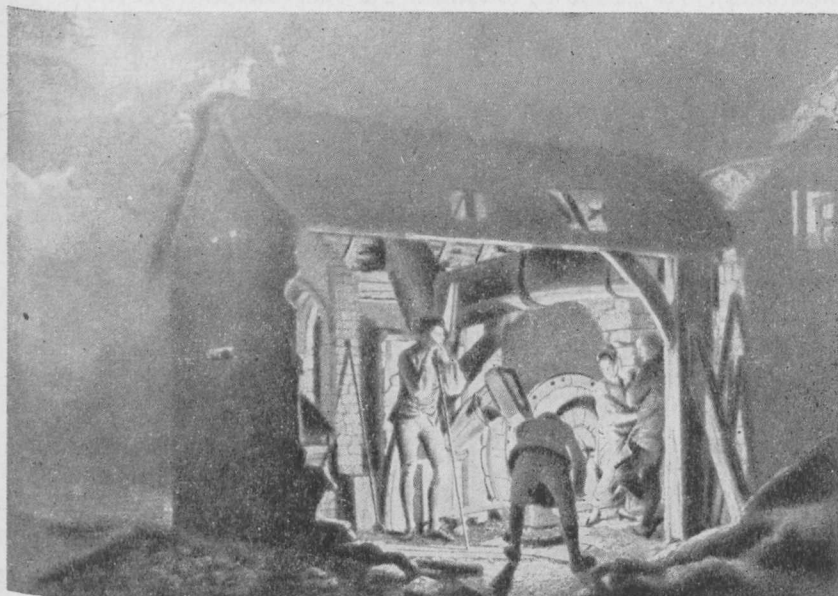
27. Joseph Wright of Derby, ryt. R. Earlom *Kuźnia żelaza*. 1772

zamontowane są w zrujnowanej szopie ze śladami budowli gotyckiej, która przez usunięcie przedniej ściany, podobnie jak na obrazach malarzy włoskiego protorenesansu, tworzy teatralne, scenograficzne wnętrze, oświetlone jak reflektorem blaskiem żelaza. Krajobraz rozświetlają tylko ulubione przez Wrighta motywy: księżyc przeświecający przez chmury i niepokojąco migoczący w jego świetle strumień. Ruina, gotycki ostrołuk, nocny pejzaż, dwa tajemnicze źródła światła: żelazo i księżyc — ze wszystkich „kuźni” ta najbardziej jest „soft, romantic, consecrated scene”. Nie jest jednak arealna. Wrażenie teatralności, nierealności, w głównej mierze wywołane „odcięciem” frontowej ściany budynku, jest pozorne. Wright przedstawiając temat przemysłowy zastosował jednocześnie „naukową” metodę przekroju — diagram — zaczerpniętą z ilustracji technicznych, będących wówczas specyficzną kombinacją schematycznego wykresu i pełnoplastycznego, realistycznego, przedstawienia⁹². Malarz nie tylko, jak świadczą szkice przygotowawcze czy konfrontacja z planszami *Encyklopedii* Diderota, rejestruje wiernie wy-



28. Joseph Wright of Derby *Kuźnia*. Szkic. 1772

29. Joseph Wright of Derby *Kuźnia widziana z zewnątrz*. 1773



gląd młotów dźwigniowych czy innych urządzeń technicznych. Naukowy, „filozoficzny” światopogląd określa też metodę jego twórczości. Niezaprzeczalny wpływ caravaggionistów holenderskich jest faktem drugorzędny wobec całkowicie odmiennego podejścia Wrighta do zagadnień światła, które bada on jako zjawisko fizyczne z przenikliwością eksperymentującego optyka⁹³. Jednocześnie jednak jako przedmiot swego badania wybiera z upodobaniem światło niezwykle: światło księżyca lub rozpalonego żelaza. Dwoistość, o jakiej świadczy ujęcie w diagramie malowniczej ruiny czy analityczne studiowanie światła o zawsze bardzo silnym działaniu nastrojowym, prześledzić można jeszcze na wielu płaszczyznach.

Dochodzimy tu do naczelnego problemu — połączenia i stałego przenikania się sentymentalizmu, protoromantyzmu z naukowym, racjonalistycznym światopoglądem, którego konsekwencje są jeszcze dalsze.

Wright przerzuca kuźnię w różne scenerie: antykizowaną, rodzajową, „gotycką” — wciąż jednak pozostaje wierny dwóm głównym przedmiotom swego zainteresowania, jakim w warstwie tematycznej jest kucie żelaza i analiza światłocienia w sferze malarskiej. To naukowe badanie zjawisk światła przynosi jednak efekt przede wszystkim emocjonalny. Właśnie światło nadaje scenom w kuźni nastrój niecodzienny i podniosły. Wykazane kiedyś przez Klingendera analogie między *Zakładem kowalskim* z 1771 r. a veronesowskim *Pokłonem Trzech Króli* można by posunąć dalej. Noc, rozwalona szopa, tajemnicze światło bijące na twarze zafascynowanych nim ludzi — to podstawowe komponenty sceny Narodzenia. Dorzucając jeszcze jeden przykład do tylekroć już rozpatrywanego problemu sekularyzacji ikonografii powiedzieć można by, że jest to „święta noc” cywilizacji przemysłowej.

POTĘGA PRZEMYSŁU

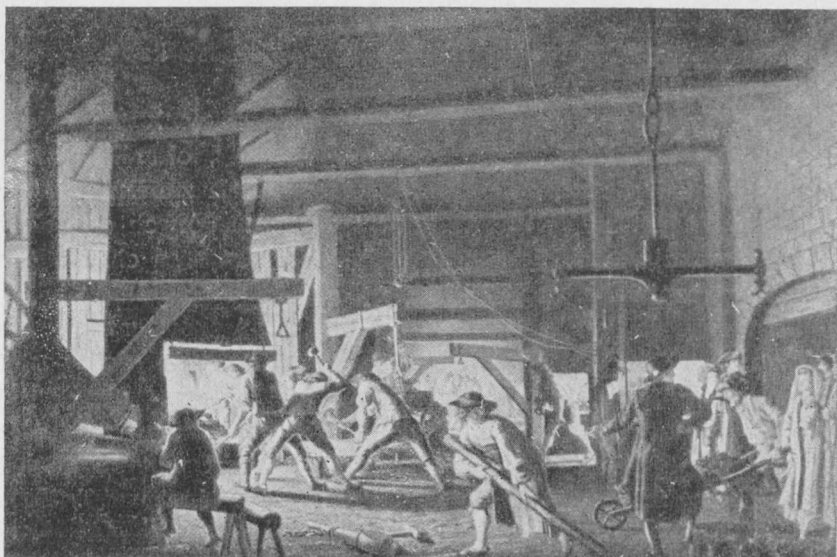
By prześledzić późniejsze, dziewiętnastowieczne realizacje „cywilizacyjnego” wątku ikonografii kuźni w jej aktualnym a nie anachronicznym aspekcie trzeba opuścić prymitywny war-

sztat kowalski dla wielkiego zakładu metalurgicznego, a tym samym dotknąć kolejnego problemu, jakim jest kształtowanie się ikonografii przemysłowej.

Burzliwy rozwój przemysłu, jaki nastąpił w XVIII wieku w Anglii a później w szeregu innych krajów, określane mianem rewolucji przemysłowej, wywołał głębokie zmiany w sztuce — w jej pojęciu, funkcji, formie, zmiany, których charakter i konsekwencje, choć w pełni uświadomione, nie są chyba jeszcze dostatecznie zbadane ⁹⁴.

Stwierdzenie to odnosi się także do badań ikonograficznych. Trudno jest bez prowadzenia odrębnych, szczegółowych poszukiwań, poświęconych wyłącznie temu problemowi, przedstawić ewolucyjnie początki ikonografii przemysłowej. Ograniczenie się do śledzenia jednego tylko motywu, jakim jest w tym wypadku obróbka żelaza, także nie pozwala na żadne uogólnienia. Może tylko potwierdzić, skorygować lub wzbogacić spostrzeżenia czynione w tej materii ⁹⁵. Tak więc w tym miejscu przytoczone zostaną wyłącznie wybrane przykłady. Mogą się one wydawać sporadyczne, lecz wydobycie ich z izolacji, wzbogacenie o kontekst i wzajemne powiązania wymagałoby osobnego studium.

Pojawienie się w XVIII w. tematyki przemysłowej w sztuce angielskiej ma swoje analogie w innych ośrodkach o rozwiniętym przemyśle i mieszczańskim charakterze życia umysłowego. W Szwecji, której przemysł metalurgiczny zapewnił już w XVII w. rolę dominującą, tematyka przemysłowa pojawia się w twórczości malarza Pehr Hilleströma ⁹⁶. Początkowo zatrudniony w wytwórni gobelinów w Sztokholmie jako tkacz, odbył studia w Paryżu u Bouchera i w Akademii, od 1776 r. był artystą dworskim. W 1781 r. zwiedził słynne kopalnie miedzi w Falun i odtąd poświęcił się prawie wyłącznie malowaniu kopalń, kuźni, odlewni, fabryk, hut szkła. Przy rozpatrywaniu tych obrazów, uwagę zwraca fakt, że nie ukazują one zakładu przemysłowego „jako takiego”, lecz zawsze zawierają dodatkowy element akcji, jakby literacki pretekst dla przedstawienia tego tematu. Najczęstszym pretekstem jest spojrzenie na zakład nie bezpośrednio, lecz oczyma zwiedzających (*Wizyta w odlewni*



30. Pehr Hilleström *Wizyta w odlewni żelaza z Söderfors*. Ok. 1781

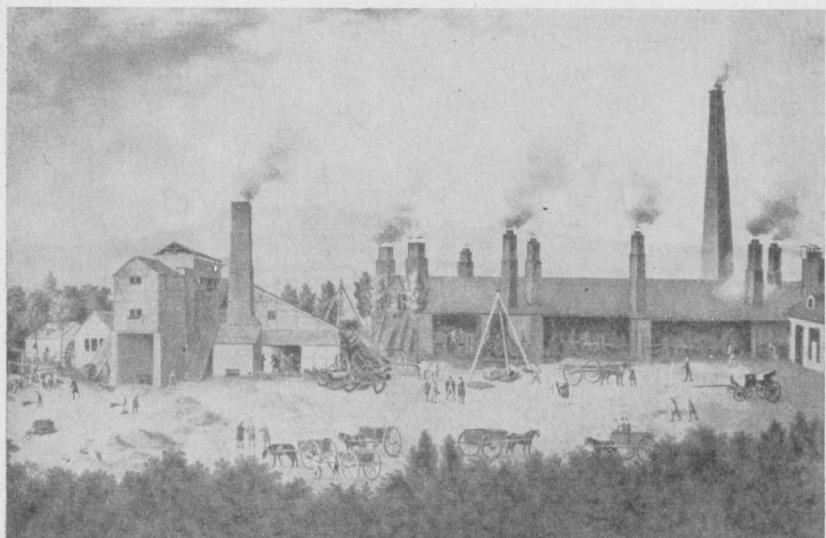
żelaza w *Söderfors* (ok. 1781, Sztokholm, Nationalmuseum; il. 30), obrazy upamiętniające wizyty królów Gustawa III i Gustawa IV)⁹⁷.

To samo możemy zaobserwować u innego, skądinąd odmiennego stylistycznie malarza, równie wcześnie podejmującego podobną tematykę — Leonarda DeFrance'a⁹⁸. Jak Wright of Derby i Hilleström, również DeFrance związany jest z ośrodkiem przemysłowym — w tym wypadku jest to okręg Liège. Jego stylistycznie utrzymane w konwencji siedemnastowiecznego flamandzkiego malarstwa rodzajowego wnętrza kuźni czy odlewni także otrzymają na ogół tematyczną sankcję w postaci zainscenizowanego lub rzeczywistego „zwiedzania”.

Ten tematyczny wątek, który tak chętnie podjęła kształtująca się ikonografia przemysłowa jest oczywiście zmodyfikowaną i „zindustrializowaną” kontynuacją wyobrażeń „zwiedzania zakładu pracy” (przypomnijmy *Prządki* Velázquez, Prado, Madryt, czy Ludwika XIV *zwiedzającego fabrykę braci Gobelinów* Le Bruna, rys. w Luwrze, Paryż, lub szerzej — tematu „nadzoru zleceniodawcy”: Nabuchodonozor wizytujący budowę wieży Ba-



31. Adolf Menzel *Rada nadzorcza odwiedza hutę*. 1900



32. Carl Schütz *Walcownia żelaza w Lendensdorf. 1838*

bel, cesarz Maksymilian kierujący budową⁹⁹). Z drugiej strony, ten typ przedstawień utrzymał się bardzo długo — przykładem może być znana akwarela A. Menzla *Rada nadzorcza odwiedza hutę* (1900, zb. pryw., Monachium¹⁰⁰; il. 31).

Drugim elementem, który łączy powstające sporadycznie i w różnych ośrodkach przedstawienia o tematyce przemysłowej, jest ich przeznaczenie. Większość została wykonana na zamówienie właścicieli zakładów. Takie obrazy malował Wright of Derby (*Widok Cramford* przedstawiający zakłady bawełniane Arkwrighta — 1789, dwie wersje — powstał najprawdopodobniej na zamówienie tego ostatniego). Defrance wszystkie obrazy o tematyce metalurgicznej wykonywał dla przemysłowca z regionu Liège P. J. Paul de Maibe¹⁰¹. Inną nieco sprawą są obrazy Hilleströma, który upamiętnia królewskie wizyty w kopalniach i hutach jako malarz nadworny. W Anglii, począwszy od połowy XVIII w. rzesza artystów rejestrowała na zlecenie przemysłowców wygląd fabryk i wszelkiego typu przedsięwzięć inżynierskich, najczęściej w takiej samej formie prospektów, w jakich uprzednio przedstawiano rezydencje¹⁰². Nieco później

ten rodzaj rozwija się we Francji ¹⁰³, w Niemczech ¹⁰⁴. Nie chodzi w tym miejscu o analizę tych skromnych na ogół realizacji (il. 32), lecz o podkreślenie rysującego się wyraźnie wątku „portretowego”, upamiętniającego, dokumentalnego, który wyraża się, jak świadczą obrazy Wrighta, w dziełach nie tylko *sensu stricto* dokumentalnych.

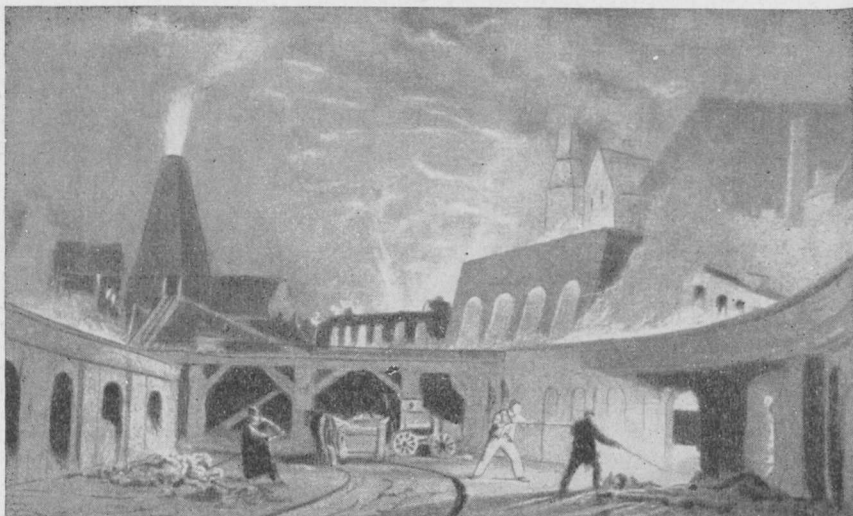
Odrębny problem stanowi estetyczne i emocjonalne oddziaływanie przemysłu ¹⁰⁵. Przyznając pierwszeństwo i większą skalę rozpowszechnienia przedstawieniom o charakterze dokumentalnym, więcej uwagi trzeba poświęcić wyobrażeniom, w których przemysł nie jest tylko obiektem rejestracji, ujętej w bardziej lub mniej plastycznie rozwiniętą formę, lecz staje się źródłem doznań: grozy, wzniosłości, potęgi — doznań emocjonalnych, lecz o określonym charakterze estetycznym.

Omówiona w poprzednim rozdziale twórczość Wrighta of Derby jest wczesnym lecz doskonałym wyrazem takich właśnie inspiracji. Późniejszych przykładów także dostarcza sztuka angielska, znacznie silniej niż sztuka kontynentu reagująca na przemysłowe przeobrażenie kraju.

Ten „romantyczny” nurt ikonografii przemysłowej w pierwszych dziesiątkach XIX w., w nowych warunkach ekonomiczno-politycznych, wobec kryzysu rewolucji przemysłowej i załamania się osiemnastowiecznej wiary w postęp niesiony przez naukę i technikę, nabiera barw dramatycznych.

Najbardziej reprezentatywna dla tej fazy jest twórczość Johna Martina ¹⁰⁶, malarza-wizjonera, posiadającego zarazem wcale szeroką orientację w zagadnieniach technicznych. W jego ilustracjach do *Raju utraconego* (ryt. 1824 - 1825, publ. 1827) wykryto przekonujące podobieństwo do współczesnych realizacji inżynierskich (np. *Droga do piekiel* — ks. X — przypomina rozpoczęty w 1824 r. *The Thames Tunnel* Marka Isambarda Brunela) ¹⁰⁷. „Sataniczna” wizja przemysłu ma swoje analogie w literaturze np. u W. Blake'a ¹⁰⁸. Jednocześnie wielu pejzażystów podejmujących wówczas tematykę przemysłową nadaje swym obrazom charakter katastroficzny.

Przedstawione przez Thomasa Alloma zakłady hutnicze Lyngingtona (1835), to niemal sceneria „ostatnich dni Pompei” (il. 33). Tego groźnego, patetycznego zabarwienia nie odnajdujemy



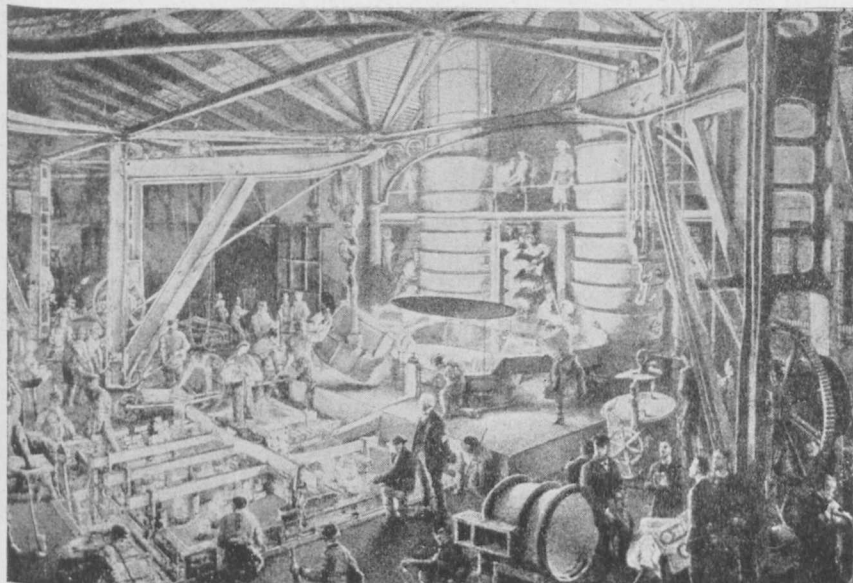
33. Thomas Allom, ryt. L. Sands Zakłady hutnicze Lymington. 1835

gdzie indziej¹⁰⁹. We Francji „malownicze” walory wysokich kominów, dymów, czarnych zabudowań fabrycznych sprawiły tylko, że bywały one utrwalane, obok średniowiecznych ruin, w albumach *Voyages pittoresque*¹¹⁰.

Gdy na Salonie paryskim 1838 r., a następnie w 1840 François Bonhommé wystawił widoki fabryk, krytyka także rozpatrywała je w kategoriach „malowniczości”.

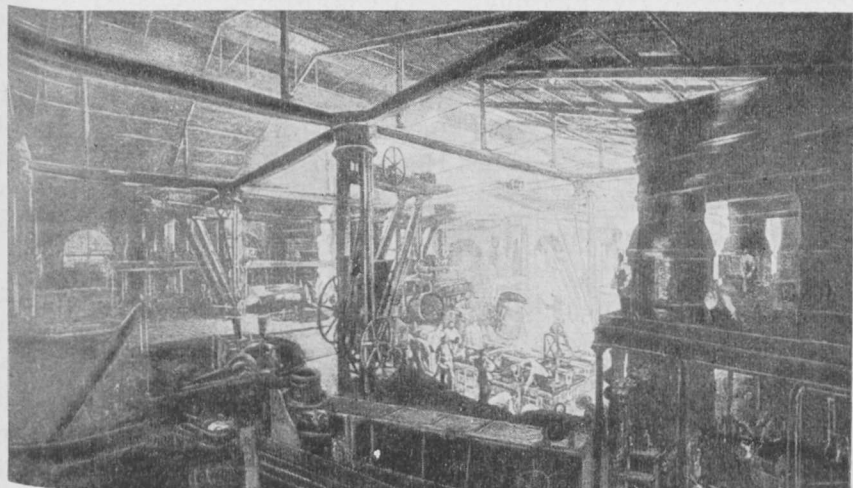
Challamel (w *Album du Salon 1840*) pisał: „pan Bonhommé słusznie sądził, że kuźnie w Fourchambault ofiarowują malarzowi temat ciekawy i interesujący. Znajduje się tu szczególne piękności i można powiedzieć, nieznane malarstwu. Nic bardziej oryginalnego niż widok fabryki z jej ruchem, jej narzędziami, tłumem robotników...”¹¹¹.

Bonhommé jest jedynym bodaj malarzem francuskim, który całkowicie i konsekwentnie poświęcił się tematyce przemysłowej, a właściwie kuźniczo-hutniczej (obrazy sygnował „François Bonhommé dit le forgeron”¹¹²). Jego twórczość łączy różne, oddzielnie rozpatrywane tu nurty: wczesne zainteresowanie malowniczością (przemysł miał go zafascynować podczas zwiedzania fabryki w 1838 r.); dokumentalną pracę nad panoramicznymi wido-



34. François Bonhommé Kuźnie w Indret: odlew żeliwnego cylindra dla statku parowego o mocy 1300 koni. Ok. 1855

35. François Bonhommé Wytop surówki w warsztatach Creuzot. 1859

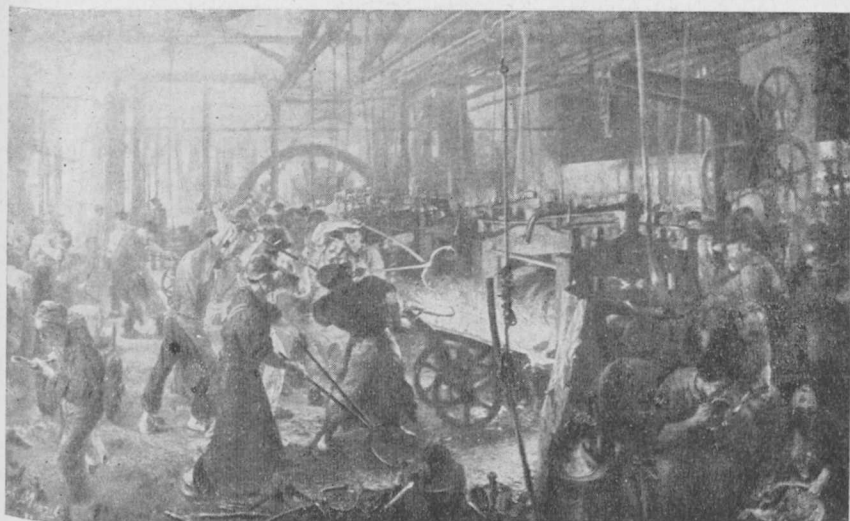


kami fabryk, wykonywanymi na zlecenie właścicieli ¹¹³; inspiracje romantyzmem społecznym (pod wpływem rewolucji 1848 r., której był czynnym uczestnikiem, pragnął wykonać wielką kompozycję o saint-simonistycznym tytule *Les Soldats de l'Industrie* ¹¹⁴); wreszcie charakterystyczne już dla 2 poł. XIX w. wielkie cykle dekoracyjne (*Histoire pittoresque de l'Industrie* zamówione już w okresie II Cesarstwa dla École des Mines) ¹¹⁵.

Dzieła Bonhommégo wystawiane systematycznie od 1838 r. na paryskich Salonach, dobrze reprezentowane na Międzynarodowej Wystawie Powszechnej 1855 r., pozostawały właściwie niezauważone ¹¹⁶. Trudno stwierdzić, czy sprawiła to niespotykana na Salonach tematyka, czy nieefektowna, choć precyzyjna strona wykonawcza (il. 34, 35). Sam fakt jednak świadczy o braku zainteresowania tą dziedziną ze strony krytyki i publiczności przywiązującej przecież pierwszorzędą uwagę właśnie do tematu dzieł.

Powszechne zainteresowanie i akceptację, tematyka przemysłowa zyskuje dopiero w pozytywistycznej 2 poł. XIX w. Wtedy wykracza poza krąg skromnych akwarelek, litografowanych widoków czy realizowanych przez nielicznych entuzjastów obrazów i zajmuje miejsce oficjalne, monumentalne. Sam proces nobilitacji tematu przemysłowego do rangi *tableau d'histoire* najlepiej prześledzić można na przykładzie bodaj najgłośniejszego dziewiętnastowiecznego obrazu przedstawiającego halę fabryczną i dokonywaną w niej obróbkę żelaza metodami przemysłowymi — *Walcownia żelaza w Królewskiej Hucie na Śląsku* Adolfa Menzla (nie istnieje, dawniej Nationalgalerie, Berlin). Obraz ten stał się bowiem niejako punktem odniesienia i przedmiotem porównań dla przedstawień o tematyce związanej z procesem obróbki żelaza ¹¹⁷.

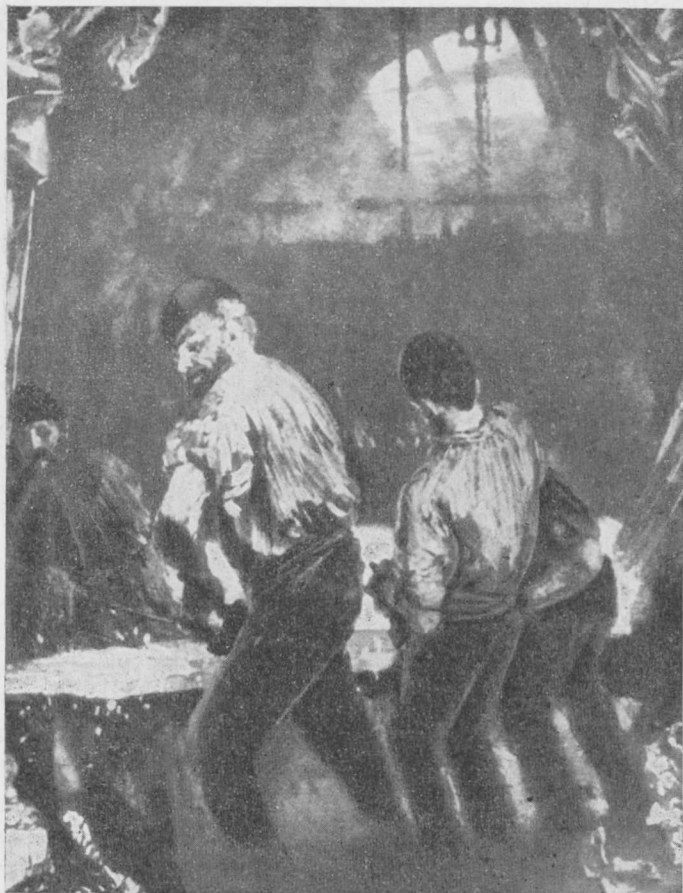
Walcownia żelaza Menzla ma monografię Konrada Kaisera, napisaną już zresztą po zaginięciu obrazu w czasie ostatniej wojny ¹¹⁸. Naczelną i najwartościowszą partią książki jest analiza samego procesu powstawania obrazu. Artysta spędził bowiem pięć lat (1870 - 1875) w Królewskiej Hucie na Śląsku zbierając materiał do swego dzieła, wykonując niezliczone ilości szkiców,



36. Adolf Menzel *Walcownia żelaza w Królewskiej Hucie na Śląsku*. 1875

starając się wniknąć nie tylko w przebieg produkcji, zrozumieć proces obróbki żelaza, lecz także uchwycić charakter życia wielkiej fabryki, zdejmując plany sytuacyjne i przerysowując urządzenia techniczne z fachowych wydawnictw¹¹⁹. Nawet kopie i fotografie, jakimi jedynie dzisiaj dysponujemy, pozwalają stwierdzić niezwykle wnikliwe traktowanie całej techniczno-produkcyjnej warstwy obrazu (il. 36).

Szereg elementów skłania do nadania obrazowi Menzla, rangi *allégorie réelle* (jak go określa Werner Hofmann¹²⁰): sam temat bogaty w tradycje, duże wymiary (153×253 cm), ogrom czasu i wysiłku, jaki poświęcił mu twórca, symultaniczny charakter przedstawienia. Temat obrazu, choć pozornie zaskakujący na tle bogatego liczebnie dorobku Menzla, w którym dominują obrazy historyczne, najczęściej anegdotycznie przedstawiające dwór Fryderyka II — nie jest jednak całkowicie bez precedensu. Wcześniej, w 1869 r., Menzel włączył dwie sceny z fabryki żelaznej do temperowej kompozycji wykonanej na pięćdziesięciolecie firmy Heckmann (Nationalgalerie, Berlin; il. 37), z 1881 r. pochodzi obraz *Szlifiernia w wiejskiej kuźni w Tyrolu*, z 1900 — *Odwiedziny w hucie żelaza*. W wyborze tematów widać zresztą prawidłowy



37. Adolf Menzel *Kompozycja na 50-lecie firmy C. Heckmann*.
1869. Fragment

wość — wychodząc poza dwór fryderycjański w świat nowoczesnego przemysłu Menzel pozostaje w kręgu tematyki kuźniczo-hutniczej, być może ze względu na interesujące go zawsze możliwości rozwiązań luministycznych.

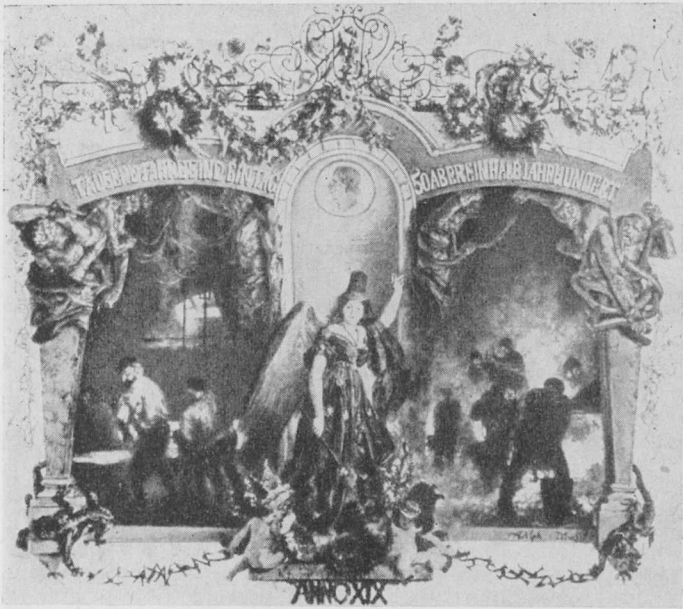
Odtworzony wnikliwie i z wielką skrupulatnością przez monografistę obrazu proces powstawania dzieła może pozwalać sądzić, że malarz przywiązywał do niego szczególną wagę. Metoda twórcza Menzla była jednak zawsze podobna, niezależnie



38. William Bell Scott *Żelazo i Węgiel*. 1864

od rangi i rodzaju tematu dzieła i pracę nad dużymi kompozycjami zawsze poprzedzał on poważnymi studiami przygotowawczymi. W przypadku *Walcowni* były to niezliczone szkice sytuacyjne, w innym, jak np. równie słynnym dziele *Koronacja króla Wilhelma w Królewcu* — masa pedantycznie traktowanych portretów.

Dyskusyjna jest kwestia symultaniczności przedstawienia. W obrazie wyraźnie wyodrębnione zostały trzy grupy robotników, ujęte nawet z nieco odmiennych punktów widzenia: centralna grupa „produkcyjna” zajęta procesem walcowania żelaza, z prawej paru robotników spożywa przyniesiony przez kobietę posiłek, nieco w głębi, z lewej, kilku myje się. Czy tak istotnie wyglądała praca w hali fabrycznej, czy jest to raczej ujęta w ramy jednego przedstawienia suma czynności wykony-



39. Adolf Menzel *Kompozycja na 50-lecie firmy C. Heckmann.*

1869

wanych w różnych miejscach i w różnym czasie? Porównajmy *Walcownię* z innymi przedstawieniami o analogicznej tematyce, lecz jednoznacznej tendencji uogólniającej. W kompozycji *Żelazo i Węgiel*, jednym z dwunastu malowideł ściennych ukazujących historię Northumberland od czasów rzymskich wykonanych w Wallington Hall (Northumberland) przez jednego z prowincjonalnych naśladowców Forda Madoxa Browna — Williama Bell Scotta, poszczególne partie obrazu dają się ściśle identyfikować, jak np. naczelną grupą kowali z fabryki lokomotyw Stephensona, czy widok Tyneside w tle¹²¹ (il. 38). Jednak kowale pracują na czymś w rodzaju wysokiej, otwartej platformy czy tarasu, z której rozciąga się widok na arealnie zgrupowane: kopalnię, port rzeczny, żelazne mosty, słupy telegraficzne. Wprowadzenie do pierwszoplanowej sceny dzieci, umieszczenie na froncie technicznego wykresu lokomotywy, przez który przezucona jest gazeta, młotek i róża, sam tytuł malowidła *Żelazo*

i Węgiel — wszystko to nie pozostawia wątpliwości co do zamierzonego symbolicznego charakteru dzieła. W zestawieniu z tym obrazem Menzla, osadzony w realiach w sposób realistyczny, wydaje się raczej podniesioną do ram niemal monumentalnych i wykonaną z wielką znajomością przedmiotu kontynuacją „dokumentalnego” nurtu ikonografii przemysłowej.

Nie wyklucza to oczywiście faktu, że w *Walcowni* istnieje dążenie do wyjścia poza momentalność, przypadkowość, do nadania jej cech „opisowej epiki”¹²². Obraz jest typową dla historyzmu próbą ukazania całego procesu produkcyjnego, rozbudowanego tu jeszcze o momenty posiłku, odpoczynku i zakończenia pracy¹²³. (Takie przedstawienie może mieć w rozpatrywanym tu materiale analogię w niderlandzkich pejzażach przemysłowych, gdzie też ukazany jest cały proces górniczo-hutniczy).

Obraz ma charakter epicki, ale nie symboliczny. Wobec konkretnego zamówienia na kompozycję symboliczną, jaką wykonał w 1869 r. na zamówienie świętującej swe pięćdziesięciolecie firmy Heckmann (il. 37) Menzel nie ograniczył się bynajmniej do przedstawienia samych robotników pracujących przy wytopie żelaza, lecz ujął dwie realistycznie potraktowane sceny fabryczne w alegoryczne ramy, których repertuar jest niesłychanie tradycyjny — mamy tu uskrzydloną personifikację, putta z atrybutami, klasyczne wcielenia ciężkich zmagania — Cyklopów i Laokoona, symbol ognia — salamandrę, wreszcie pamiątkowe napisy i medaliony. Chcąc stworzyć symboliczny obraz nowoczesnego przemysłu Menzel, podobnie jak wiek wcześniej angielscy poeci, entuzjaści techniki i inżynierii, nie był zdolny wyzwolić się z klasycznej stylistyki, ze starego tradycyjnego systemu myślenia alegorycznego, operującego formą personifikacji.

Niewątpliwie właśnie z okazji pracy nad kompozycją dla firmy Heckmanna Menzel zwrócił uwagę na tematykę hutniczą i już w 1870 r. przystąpił do przygotowawczych studiów nad *Walcownią*, która jednak już nie jest okolicznościową alegorią, lecz panoramicznym obrazem nowoczesnego przemysłu metalowego. Taka jest bezpośrednia geneza obrazu, lecz jaka jest jego ideowa zawartość?

Trudno zgodzić się z monografistą obrazu, który posługując

się geometrycznymi wykresami wykazuje, że ponieważ centralny punkt obrazu „nie trafia” ani na robotników ani na walec „formalnie wydobyte na pierwszy plan centrum obrazu stanowi pole napięcia siły produkcyjnej [...] przedmiotem obrazu Menzla nie są ani robotnicy ani maszyna; artysta znajduje odpowiednią formę dla typowego procesu produkcji”¹²⁴. Sprzeciw budzi tu przede wszystkim wytknięta przez recenzentów¹²⁵ metoda badawcza, wyprowadzająca interpretację z czysto mechanicznego zabiegu, jakim jest wytyczenie punktu przecięcia przekątnych płótna.

Z drugiej strony, trudno także zgodzić się z imputowaniem Menzlowi „społecznych zainteresowań, wznieconych nabrzmiałą treścią owych lat”¹²⁶, analogiami z Leiblem czy Courbetem. Zestawienie charakterów całokształtu dorobków, poglądów, życiowych karier wymienionych malarzy nie pozwala na tego typu porównania. Jeśli nawet, jak chce Hofmann, *Walcownia* to „jedyny dziewiętnastowieczny obraz, który ukazuje konflikt między człowiekiem i maszyną”¹²⁷, to chyba ukazanie tego konfliktu nie było celem malarza.

Sam Menzel pisał o swym temacie: „Ten cyklopowy świat techniki nowoczesnej jest niezwykle bogaty w motywy”¹²⁸. W tym krótkim stwierdzeniu odnajdujemy i klasyczne porównanie i ocenę malarskich możliwości, od wieków wykorzystywanych przez malarzy podejmujących tematykę kuźniczo-hutniczą i, także nienowoty, podziw dla potęgi przemysłu. Lecz choć ani sam temat *Walcowni*, ani też stosunek, jaki żywił doń autor, nie były niczym niezwykłym, u Menzla wszystko zyskało jakby spotęgowane wymiary. Wielu artystów malowało przemysł, lecz żaden nie posunął swego zainteresowania tak daleko, by spędzać lata na studiowaniu pracy fabryki. Menzel, artysta, w którego dorobku przeważają obrazy historyczne, cały imponująco rozbudowany warsztat dziewiętnastowiecznego malarza historycznego, odtwarzającego z pedanterią każdy szczegół swej wizji, warsztat, który miał opanowany wyśmienicie, spożytkował tu przy realizacji tematu współczesnego i w temacie przemysłowym. Z tą samą perfekcją, z jaką rekonstruowano epoki historyczne czy egzotyczne krainy, został tu odtworzony współczesny, lecz dla większości ówczesnych odbiorców równie daleki

i intrygujący „świat techniki nowoczesnej”. Połączenie metody, którą tworzono na ogół wielkie, historyczne „machiny” z tematem, który podejmowano w znacznie skromniejszych wymiarach i bez podobnego warsztatowego przygotowania, stanowi chyba o wyjątkowości tego dzieła. Menzel nie wynalazł bynajmniej nowego tematu, nie wniósł też chyba żadnych istotnie nowych i ważkich treści, lecz nobilitował go niejako samą metodą realizacji.

Obraz już wkrótce po ukończeniu zyskał znaczną popularność. Pokazywany był na Międzynarodowych Wystawach Powszechnych w Paryżu w 1878 r. i 1885 r., w Monachium w 1879¹²⁹. Nie ma w tym nic dziwnego. Pod względem formalnym zgodny był z panującą w sztucznym świecie, jakim były Wystawy, zasadą rekonstrukcji — rekonstrukcji historycznej, geograficznej, stylistycznej. Wychodząc z tych samych założeń i w oparciu o podobną metodę, zrekonstruowano tu na użytek szerokiej publiczności inną jeszcze sferę dziewiętnastowiecznych podbojów i dokonań — wielki zakład przemysłowy. Treściowo natomiast ta epicka opowieść o fabrycznym procesie obróbki żelaza stanowiła idealne dopełnienie wszelkich Palais de l'Industrie.

Przypisy

¹ Inne przykłady podaje R. van Marle *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. T. 1. La Haye 1932.

² Por. na ten temat: J. Sez nec *La survivance des dieux antiques*. Londyn 1940, rozdz. 1 (szczeg. s. 17 - 22) oraz uwagi o toposie „wynalazcy” E. R. Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nowy Jork 1953, ss. 547 nn.

³ Sez nec, op. cit., s. 18.

⁴ E. PanoŃsky *The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo*. W: *Studies in Iconology*. Nowy Jork 1939, s. 40 - 43. Taki sam zarys podaje B. Suchodolski *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1963, s. 222 nn.

⁵ T. C. Lucretius *O naturze wszechrzeczy*. Tłum. E. Szymański. Warszawa 1957, s. 400 (komentarz K. Leśniak).

⁶ Lucretius, op. cit., s. 925 - 987. Na temat tej części poematu: A. Lovejoy, G. Boas *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore 1935, s. 222 nn. (szczeg. s. 225 - 234).

⁷ Suchodolski, op. cit., s. 221; — A. Kuczyńska *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa 1970, s. 20.

⁸ E. PanoŃsky *Renaissance and Rencascences in Western Art*. Uppsala 1965, s. 178, tamże, przyp. 1 podana obszerna literatura dotycząca recepcji i wpływu Lukrecjusza na Quattrocento.

- ⁹ Suchodolski, op. cit., s. 175.
- ¹⁰ Witruwiusz *O architekturze ksiąg dziesięć*. Tłum. K. Kumaniecki. Warszawa 1956, Ks. II, s. 26.
- ¹¹ Panofsky, *The Early History...*, s. 42.
- ¹² Platon, *Krytyk* (109 C).
- ¹³ Cyt. wg Suchodolski, op. cit., s. 223. Mit boga-kowala, twórcy ludzkiej cywilizacji występuje także w wielu religiach spoza kręgu śródziemnomorskiego — por. M. Eliade *Forgerons et alchimistes*. Paryż 1956, szczególnie rozdz. 9 *Boscy kowale i bohaterowie — cywilizatorzy*.
- ¹⁴ Panofsky *The Early History...*, Ta część pracy oparta jest głównie na w/w artykule. Do zagadnienia lukrecjańsko-witruwiańskiej tradycji w obrazach Piera di Cosimo Panofsky powrócił w: *Renaissance and Renaissances...*, s. 117-182. Obrazy te są tam rozpatrywane głównie w aspekcie znajomości i stosunku do mitologii.
- ¹⁵ Por. przyp. 2, rozdz. 2 niniejszej pracy.
- ¹⁶ Cassoni te mają znaczną ilość opracowań (poza cytowanym Panofskym: G. Habich *Über zwei Prometheus-bilder angeblich von Piero di Cosimo*. "Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften", phil.-hist. Klasse, 1920, nr 2; — K. Borinsky *Die Deutung der Piero di Cosimo zugeschriebenen Prometheus-bilder*, tamże, 1920, nr 12; — O. Raggio *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 21, 1958, s. 56 n.
- ¹⁷ Panofsky *The Early History...*, s. 59-63; — R. Langton Douglas *Piero di Cosimo*. Chicago 1946, s. 61 n. O małym na obrazie z Worcester: H. W. Janson *Apes and Ape Lore*. Londyn 1952, s. 257, przyp. 28.
- ¹⁸ Lucretius, op. cit., V, 890-924.
- ¹⁹ *Ibidem*, 1241-2, 1252, 1255-1267.
- ²⁰ Lukrecjusz w ogóle nic nie mówi o genezie opanowania ognia (cytowany fragment dotyczy „wynalezienia” metali), które w micie Prometeusza, Wulkanu i innych odgrywa pierwszorzędną rolę w procesie wydobywania się człowieka ze stanu pierwotnego, Lovejoy, Boas, op. cit., s. 222, przyp. 9.
- ²¹ Literacką i plastyczną genezę tej postaci omawia obszernie Panofsky, op. cit., s. 46 n.
- ²² Wergiliusz *Eneida*. Tłum. T. Karyłowski, VIII, 416.
- ²³ G. Vasari *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori et scultorii italiani*, 1550.
- ²⁴ Panofsky, op. cit., s. 44.
- ²⁵ Raggio, op. cit., s. 56, il. 8f.
- ²⁶ Termin Boccaccio w *Genealogia deorum*, IV, 44.
- ²⁷ Lucretius, op. cit., 1280 nn. oraz komentarz K. Leśniak, s. 400.
- ²⁸ *Ibidem*, 1380 nn.
- ²⁹ Poglądy mitografów na istnienie różnych rodzajów ognia omówione są w rozdz. 1 niniejszej pracy.
- ³⁰ Platon *Protagoras*, 320 nn. Inne antyczne wersje mitu omawia Raggio, op. cit., s. 44 nn.
- ³¹ M. Ficino *Questiones Quinque de Mente* analizuje w aspekcie mitu Prometeusza; — Raggio, op. cit., s. 54; — Suchodolski, op. cit., s. 178.
- ³² Raggio, op. cit., s. 54.
- ³³ Panofsky *The Early History...*, s. 55 nn.
- ³⁴ Boccaccio, op. cit., IV, 44.
- ³⁵ Owidiusz *Fasti*. III, 737-744.
- ³⁶ Opisane przez Vasarięgo, wykonane dla Giovanniego Vespucci — Panofsky *The Early History...*, s. 58; — Tenże *Renaissance and Renaissances...*, s. 181.
- ³⁷ Panofsky *The Early History...*, s. 65.
- ³⁸ R. Wittkower *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*. "Journal of the Warburg Institute" t. 2, 1938-39, s. 196.
- ³⁹ U. Thieme, F. Becker *Allgemeines Lexicon der bildeten Künstler*. T. 44. Lipsk 1940.
- ⁴⁰ Poza wymienionymi wyżej, obrazy Lucasa van Valckenborgha o tym temacie znajdują się m. in. w daw. Kaiser-Friedrich Museum, Berlin; Państwowym Muzeum Ukraińskim,

Kijów; Prado, Madryt; Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerpia. W sumie znanych jest 15; — J. Stienon *Le sites mosans de Lucas et de Martin van Valkenborgh*. Liège 1954. Podobnie jak Valkenborgh Herri met de Bles namalował szereg zbliżonych do siebie pejzaży z widokiem kuźni (Národní Galerie, Praga; Johanneum, Graz; Muzeum Narodowe, Budapeszt; zbiory Lichtenstein, Waduz — por. kat. wyst. *Les mines, les forges et les arts*. Paryż 1955, s. 10, poz. 45, tamże literatura).

⁴¹ Kat. wyst. *Landschap in de Nederlanden 1550-1630*. Gandawa 1961, nr 63.

⁴² O tym obrazie: J. Raczyński *Die flämische Landschaft vor Rubens*. Frankfurt n./M. 1937, s. 37.

⁴³ O tej odmianie pejzażu: A. E. Richardson *A Romantic Prelude to the Dutch Realism*. "Art Quarterly" t. 3, 1940, s. 48.

⁴⁴ E. Gombrich *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*. "Gazette des Beaux-Arts" t. 41, 1953, s. 352 n.; — J. Białostocki *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*. W: *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1959, s. 184.

⁴⁵ Wiadomość tę podaje K. van Mander (korzystałam z wyd. franc. *Le livre de peinture*. Paryż 1965, s. 195).

⁴⁶ M. Friedländer *Die Altniederländische Malerei*. Leyda 1936, il. 91. Pejzaż z kuźnią malował już najbardziej reprezentatywny przedstawiciel malarstwa pejzażowego tego typu Joachim Patenier (obraz *Krajobraz z kuźnią i kopalniami*, zbiory Ilse Vögler von Martin) — Por. kat. wyst. *Les mines...*, s. 10, poz. 44, tamże literatura.

⁴⁷ Analizę taką przeprowadził Ch. Ffoulkes *A Craft-Picture by Jan Brueghel*. "Art Bulletin" t. 19, 1911, s. 41-48.

⁴⁸ Por. na ten temat H. C. Bolton *The Follies of Science at the Court of Rudolf II 1576-1612*. Milwaukee 1904; — J. von Schlosser *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Lipsk 1908, s. 76 nn.; — A. Stöcklein *Leibilder der Technik. Biblische Tradition und technische Fortschritt*. Monachium 1969.

⁴⁹ Gombrich, op. cit., s. 337; — F. Würtemberger *Der Manierismus*, Wiedeń 1962; s. 227.

⁵⁰ E. Heidrich *Flämische Malerei*. Jena 1924, s. 24 n.; — Raczyński, op. cit., s. 37 n.

⁵¹ P. Brandt *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*. T. 2. Lipsk 1928, s. 91; — F. W. H. Hollstein *German Engravings, Etchings and Woodcuts*. T. 2. Amsterdam [b.r.], s. 32.

⁵² Pełny tytuł: *Georgii Agricolae de re metallica Libri XII Quibus Officia, Instrumenta, Machinae, ac omnia denique ad Metallum spectantia, non modo luculentissime sed per effigies, suis locis insertas adiunctis Latinis, Germanicis que appellationibus ita ad oculos ponuntur, ut clarius tradi non possit*. Basileae 1556. (Egzemplarz pierwszego wydania, zakupiony we Wrocławiu znajdował się w zbiorze Zygmunta Augusta.)

O Agricoli: por. praca zbior. *Georgius Agricola*. W: *Monografie z dziejów nauki i techniki*. T. 1. Wrocław 1957. Inne ówczesne dzieło tego typu również ilustrowane L. Ercker *Beschreibung allerfurnemisten mineralischen Ertz und Bergwerk-Sarten*. Praga 1577.

⁵³ Suchodolski, op. cit., s. 358.

⁵⁴ Utwory te omawia R. Pollak „Huta” *Roździeńskiego a pokrewne utwory obce*. W: *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa 1966, s. 184-197. — stąd czerpię wymienione przykłady. Polonicum w omawianej dziedzinie jest poemat W. Roździeńskiego *Officina ferraria abo Huta y warsztat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego*. Kraków 1612, wydany a następnie analizowany w szeregu publikacji przez R. Pollaka.

⁵⁵ Poemat ten w tekście oryginalnym i przekładzie polskim A. Kowalkowskiego wraz ze wstępem i opracowaniem W. Ogrodzińskiego ukazał się w «Bibliotece Pisarzy Śląskich». T. 6. Katowice 1937.

⁵⁶ Przykłady takiej „wspólnoty widzenia” literackiego i malarskiego przytacza Gombrich, op. cit., s. 354; — jeden z pierwszych literackich opisów gór, jakie daje Montaigne w *Journal de voyage en Italie... en 1580* (wyd. Paryż 1942, s. 52) wykazuje uderzające podobieństwo do pejzaży alpejskich tego czasu.

⁵⁷ Cyt. wg Białostocki, *Zagadnienie manieryzmu...*, s. 184.

⁵⁸ Gombrich, op. cit., s. 351.

- ⁵⁹ W. J. Hipple *The Beautiful, The Sublime, The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale 1957, s. 186.
- ⁶⁰ G. P. Lomazzo *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*. Mediolan 1584. O tradycji, kształtowaniu się i trwaniu kategorii malarstwa krajobrazowego por. Gombrich, op. cit., s. 353 - 360.
- ⁶¹ Witruwiusz, op. cit., VII, 5 (w cyt. wyd. polskim s. 120 n). O scenograficznym podziale Witruwiusza por. R. Krautheimer *Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*. "Gazette des Beaux-Arts", t. 30, 1948, s. 327 - 346; o wpływie tego podziału na kształtowanie się kategorii pejzażowych: Gombrich, op. cit., s. 356 - 367.
- ⁶² S. Serlio *Libro primo [...] d'architettura*, Wenecja 1551. Drzeworyt przedstawiający scenę satyrową repr. J. Białostocki. *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, il. 13.
- ⁶³ Zagadnienie kategorii pejzażowych omawia, w szerokim zresztą aspekcie problemowym, w szeregu artykułów J. Białostocki *Idee i obrazy*. W: *Teoria i twórczość...*, s. 28 - 30; Charakter — pojęcie i termin. Ibidem, s. 67 n, — *Styl i modus w sztukach plastycznych*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna*. Warszawa 1966, s. 84 n.
- ⁶⁴ H. Testelin *Table des préceptes de la peinture sur l'ordonnance*. Przedruk w: H. Jouin *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paryż 1883, po s. 166.
- ⁶⁵ R. de Piles *Cours de peinture par principes*. Paryż 1708, s. 200 nn.
- ⁶⁶ Istnieją np. liczne obrazy P. Wouwermana o tym temacie, por. R. Hübner *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde*. Dreżno 1880, poz. 1444 nn.; Fransa de Mompera (Musée Royaux des Beaux-Arts Bruksela); Abrahama Brueghela (Galeria Doria, Rzym) — por. kat. wyst. *Les mines...*, s. 11, poz. 58, 59. W Muzeum Czartoryskich (oddz. Muzeum Narodowego w Krakowie) znajduje się *Kuźnia wśród skał* D. Teniersa jr., por. Z. Żygulski mł. *Zbiory Czartoryskich*. Kraków 1968, s. 63.
- ⁶⁷ J. Nef *La naissance de la civilisation industrielle et le monde contemporain* [b.m.] 1954. — Tenże *Les fondements culturels de la civilisation industrielle*. Paryż 1964.:
- ⁶⁸ Por. P. Francastel *Sztuka a technika w XIX i XX w.* Tłum. M. i S. Jarocińscy. Warszawa 1966, s. 41 - 48.
- ⁶⁹ Znaczenie parku krajobrazowego dla całokształtu zjawisk artystycznych w okresie ok. 1770 - 1830 podkreśla szczególnie H. Sedlmayr *Art in Crisis*. Londyn 1957, s. 15 nn. (1 wyd. oryg. niemieckiego — Salzburg 1948).
- ⁷⁰ Wszystkie dane w tej części rozdziału podaję wg F. D. Klingender *Art and Industrial Revolution*. Londyn 1947, s. 6 nn.
- ⁷¹ Antologia i bibliografia R. A. Aubin *Topographical Poetry in XVIIIth Century England*. Nowy Jork 1936. Wiele interesującego materiału przynosi także C. Peake *Poetry of the Landscape and the Night*. Londyn 1967.
- ⁷² J. Dyer *The Fleece*. W: *Minor Poets of the Eighteenth Century*. Parnell, Green, Dyer, Anna Countess of Winchilsea. Londyn 1930, s. 245 nn. (komentarz, s. XIX).
- ⁷³ O. E. Darwinie: A. Seward *Memoirs of the Life of Dr Darwin*. Londyn 1804. — C. Darwin *Life of Erasmus Darwin*. Londyn 1879. — J. V. Logan *The Poetry and Aesthetics of Erasmus Darwin*. Princeton 1936. — D. King-Hele *Erasmus Darwin*. Londyn 1963. Poemat omawia także Klingender, op. cit., s. 30 nn.
- ⁷⁴ [E. Darwin] *The Essential Writings of Erasmus Darwin; Chosen and edited with a linking commentary by Desmond King-Hele*. Londyn 1968, s. 131 - 151.
- ⁷⁵ Cyt. wg Klingender, op. cit., s. 72.
- ⁷⁶ Na temat wzajemnych wpływów tych trzech dziedzin por. Peake, op. cit., s. 10 n.
- ⁷⁷ Cyt. wg przypisywanego Latapie tłumaczenia francuskiego *L'Art de former les Jardins modernes ou l'art des Jardins Anglois, traduit l'Anglais*. Paryż 1771, s. 142 n. Za zwrócenie mi uwagi na ten tekst dziękuję mgr A. Morawińskiej. Inscenizowanie kuźni jako elementu kompozycji ogrodowej wymagałoby osobnego, szczegółowego omówienia. Tu na marginesie można wskazać na omawiane i reprodukowane przez A. Morawińską (*Nieznaný traktat Augusta Fryderyka Moszyńskiego o ogrodach angielskich*. W: *Myśl o sztuce i sztuka w XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1970, s. 324 n., il 8) automatyczne kuźnie w ogrodach Stanisława Leszczyńskiego w Luneville, czy kuźnie zaaranżowane w parku w Puławach, jakie widzimy na rysunku Norblina z 1802 r. (Muzeum Narodowe

w Warszawie, Album Gołuchowski). Wprowadzanie kuźni do różnego typu ogrodów zdaje potwierdzić analizowane wyżej wiązanie ich z pojęciem malowniczości, czy szerzej — wykorzystywanie ich jakości spektakularnych i akustycznych.

⁷⁸ To określenie Klingendera, op. cit., s. 46, stało się niemal etykietką Wrighta — cytują je: E. Waterhouse *Painting in Britain 1530 to 1790*. Harmondsworth 1954, s. 197 (1 wyd. 1953); Ph. James w przedm. kat. wyst. *Joseph Wright of Derby*. Tate Gallery. Londyn 1958; W. Gaunt *A Concise History of English Painting*. Londyn 1964, s. 110.

⁷⁹ Pierwsza poświęcona artyście książka W. Bemrose *The Life and Works of Joseph Wright A. R. A. commonly called "Wright of Derby"*. Londyn 1885, zawiera materiały do katalogu, dzieł, obszerne fragmenty korespondencji, fragmenty *Dziennika podróży do Italii w latach 1774 - 75*. Pierwsze opracowania naukowe poświęcili Wrightowi T. Ruthven *Tracs in the Snow*. Londyn 1946 i F. D. Klingender, op. cit., s. 39 - 58. Później liczne artykuły: A. Krol' *Džosef Rajt: Kuznica. Gosudarstvennyj Ermitaż. Pamiatniki Zapadno-evropejskovo iskusstva*. Leningrad 1948; — Ch. Bouchley *Joseph Wright of Derby*. "Magazine of Art", kwiecień 1952, s. 160 - 167; — B. Nicolson *Joseph Wright's early Subject Pictures*. „The Burlington Magazine” t. 96, 1954, s. 72 - 80 (w dodatku sprostowanie katalogowych pomyłek Bemrose'a); — Tenże, wstęp i opr. kat. (wyst. *Joseph Wright... Tate Gallery 1958*; — E. Robinson *Joseph Wright of Derby. The Philosophers' Painter*. "The Burlington Magazine" t. 100, 1958, s. 214; — R. Rosenblum *Wright of Derby: Gothic Realist*. "Art News" t. 59, luty 1960, s. 25 - 27, 54; — Tenże, artykuł o Wrightie w kat. wyst. *Romantic Art in Britain. Paintings and Drawings 1760 - 1860*. Philadelphia Museum of Art 1968. Nie znam najnowszej monografii malarza opracowanej przez B. Nicolsona.

⁸⁰ Waterhouse, op. cit., s. 197.

⁸¹ O „Lunar Society”: R. E. Schofield *Lunar Society of Birmingham*. Oxford 1963; — H. Honour *Neoklasycyzm*. Warszawa 1927 (w druku). Wright portretował kilku jego członków, m. in. E. Darwina w wieku 38 lat (Darwin College, Cambridge, inna wersja w National Portrait Gallery, Londyn).

⁸² Por. kat. wyst. *The Romantic Movement*. Londyn 1959, nr 380.

⁸³ Ten aspekt twórczości Wrighta podkreśla szczególnie R. Rosenblum, op. cit., oraz *Transformations in Late-Eighteenth Century Art*. Princeton 1967, s. 45 n.

⁸⁴ Nie podaję miejsc obrazów istniejących w kilku wersjach.

⁸⁵ *Pictures Exhibited by Joseph Wright at the Exhibitions of the Society of Great Britain*, publ. Bemrose, op. cit., s. 13 nn.

⁸⁶ Klingender, op. cit., s. 48.

⁸⁷ Ibidem, s. 50.

⁸⁸ Nicolson *Joseph Wright early Subject Pictures*, loc. cit., s. 76; — Tenże w kat. wyst. *Joseph Wright...*, loc. cit., s. 16.

⁸⁹ W liście do brata z Bath, 30 IV 1776, cyt. A. Krol, op. cit., s. 6.

⁹⁰ Klingender, op. cit., s. 50.

⁹¹ Sprawa „realności” wewnątrz kuźni Wrighta była kilkakrotnie dyskutowana. Dyskusję podsumowuje Robinson, op. cit., s. 214 nn, przytaczając dowody (w postaci współczesnych ilustracji technicznych) wierności malarza w odtwarzaniu urządzeń kuźniczych.

⁹² Na związek Wrighta z ilustracjami technicznymi zwrócił uwagę, choć nie w aspekcie formalnym, Klingender, op. cit., s. 53.

⁹³ Proceder stosowany przez Wrighta przy malowaniu scen w sztucznym oświetleniu, system ekranów i zaciemnień, opisuje (za Bemrosem) Nicolson *Joseph Wright's early Subject Pictures*, op. cit., s. 75.

⁹⁴ Korzystałam szczególnie z pozycji: Klingender, op. cit. (poświęcona wyłącznie tematyce); — Seldmayr, op. cit. —; Francastel op. cit. —; W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961 (1 wyd. oryg. niem. Monachium 1960) oraz porównawczo z pozycji traktujących o wpływie rewolucji przemysłowej na literaturę: R. Picard *Le romantisme social*. Nowy Jork 1944, szczególnie rozdz. 6: *La poésie romantique, la science et la révolution industrielle*; — A. J. George *The Development of French Romanticism. The Impact of the Industrial Revolution on Literature*. Syracuse. N.Y. 1955.

⁹⁵ Ostatnio wiele interesujących, choć syntetycznych uwag przynosi wstęp S. Salzman na do kat. wyst. *Przemysł i technika w malarstwie niemieckim od romantyzmu do współczesności*. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1970, nlb.

⁹⁶ O Hilleströmie (poza literaturą podaną przez Thieme-Beckera XVII, 1924) także S. Rönnow *Pebr Hilleström, och Hans Bruks, och Bergverks — Malningar*. Sztokholm 1929; — Klingender, op. cit., s. 54 n. — Kat. wyst. *Les mines...*, s. 13-14 (z literaturą).

⁹⁷ Por. kat. wyst. *Les mines...*, s. 13-14.

⁹⁸ Klingender, op. cit., s. 55; — H. Gerson, E. H. Ter Kulle *Art and Architecture in Belgium 1600-1800*. Londyn 1960, s. 171-172; — kat. wyst. *Les mines...*, s. 13 (z literaturą).

⁹⁹ Jak np. na drzeworycie A. Altdorfera — por. Brandt, op. cit. T. 2, s. 104, il. 119. Tamże wiele innych przykładów omawianego typu.

¹⁰⁰ Kat. wyst. *Przemysł i technika...*, nr 27. Tamże inne przykłady tego typu np. nr 21: W. Wallander *Odwiedziny w kuźni żelaza*. Podobną nieco furtkę dla nowej tematyki stanowiło upamiętnienie słynnych przedsięwzięć przemysłowo-technicznych. Interesujące przykłady przynosi także kat. wyst. ibidem, nr 18-21 oraz nr 2 dodatku do katalogu.

¹⁰¹ Kat. wyst. *Les mines...*, s. 13.

¹⁰² Klingender, op. cit. s. 65 nn.

¹⁰³ Kat. wyst. *Les mines...*, s. 12-13.

¹⁰⁴ Kat. wyst. *Przemysł i technika...*, nr 2, 7, 8, 10, 13.

¹⁰⁵ Picard, op. cit., s. 177-194 rozpatrując oddziaływanie przemysłu na literaturę wyodrębnia następujące aspekty problemu: estetyczny, społeczny, filozoficzny. Podział ten jest nieco zbliżony do zastosowanego w niniejszej pracy.

¹⁰⁶ O J. Martinie Klingender, op. cit., s. 103 nn.; — J. Seznec *John Martin en France*. Londyn 1964.

¹⁰⁷ Klingender, op. cit., il. 50 i 51.

¹⁰⁸ Milton *A Poem in 2 Books w: The Complete Writings of William Blake*. Londyn 1966, s. 481 (5).

"...And did the Countenance Divine / Shine forth upon our clouded hills? / And was Jerusalem builded here / Among these dark Satanic Mills?..."

¹⁰⁹ We Francji angielska egzaltacja w odniesieniu do przemysłu bywała nawet przedmiotem kpiny. Angielka, miss Lydia Nevil z noweli *Kolomba* Merimée, rozczarowana Italią stwierdza, że wybuchający Wezuwiusz niewiele przewyższa kominy fabryk w Birmingham — P. Merimée *Kolomba*. Tłum. Boy. Warszawa 1948, s. 115. Cytat z Merimée przytacza Nicolson w kat. wyst. *Joseph Wright...*, s. 5. W poezji francuskiej znaleźć można przykłady zarówno entuzjazmu dla przemysłu i maszyn, jak i infernalnej wizji przemysłu (np. *La lyre d'airain* Auguste'a Barbier, 1837). Ogólnie jednak od Alfreda de Vigny po symbolistów przeważa niechęć do industrializacji — Picard, op. cit., s. 184-187.

¹¹⁰ Kat. wyst. *Les mines...*, s. 15-16. Motyw kontrastu zamek-fabryka, stare-nowe także utrzymał się bardzo długo — por. kat. wyst. *Przemysł i technika...*, nr 16, 17.

¹¹¹ Cyt. wg L. Rosenthal *Du romantisme au réalisme*. Paryż 1914, s. 389. W tym samym czasie (17 IV 1837) kuźnie w Fourchambault wiedza Stendhal. Jego notatka w *Pamiętniku turysty* dotyczy jednak społecznych, nie estetycznych aspektów uprzemysłowienia — Stendhal *Wybór z pism różnych*. Tłum. F. Śniatecka-Wowerowa. Warszawa 1965, s. 503-504.

¹¹² J. F. Schnerb *François Bonhomme*. „Gazette des Beaux-Arts” t. 55, 1913, s. 11-24, 132-142, — Kat. wyst. *Les mines...*, s. 16-17.

¹¹³ Ibidem, nr 129.

¹¹⁴ O poezji saint-simonistycznej gloryfikującej przemysł por. Picard, op. cit., s. 188 n.

¹¹⁵ Zniszczone bez powodu w 1905 r. — Schnerb, op. cit., s. 22.

¹¹⁶ Ibidem, s. 21.

¹¹⁷ Miano prekursora Menzla zyskały właśnie Bonhommému wystawy: stulecia w 1900 r. i wystawa retrospektywna w 1913 r. na Salonie Jesiennym; — Rosenthal, op. cit., s. 389.

¹¹⁸ K. Kaiser *Adolph Menzels Eisenwalzwerk*. Berlin 1953. Książka została omówiona i zrecenzowana przez A. Ryszkiewiczza *Książka o „Walcowni żelaza” Menzla*. „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1955, nr 1-2, s. 388-397. Literatura dotycząca Menzla jest obszerna (por. Thieme-Becker, XXIV, 1930, G. J. Kern), książka Kaisera jest jednak pierwszym monograficznym opracowaniem „Walcowni żelaza”.

¹¹⁹ Kaiser, op. cit., il. 50, 51.

¹²⁰ W. Hofmann, op. cit., s. 164.

¹²¹ R. Ironside, J. Gere *Pre-raphaelite Painters*. Londyn 1948, pl. 1-3.

¹²² Określenia Hofmanna, op. cit., s. 163. Przykładem czysto dokumentalnego ujęcia tego tematu może być obraz O. Bollhagena *Hala stalowni w 1874 r.* (wł. F. Krupp, Essen) — kat. wyst. *Przemysł i technika...*, nr 41.

¹²³ Metoda ta musi narzucać porównania z matejkowskim sposobem przedstawiania wydarzeń historycznych.

¹²⁴ Kaiser, op. cit., s. 58, il. 63.

¹²⁵ Ryszkiewicz, op. cit., s. 393.

¹²⁶ Ibidem., s. 396.

¹²⁷ Hofmann, op. cit. s. 195.

¹²⁸ Cyt. wg Kaiser, op. cit., s. 22, przyp.

¹²⁹ Ryszkiewicz, op. cit., s. 397.

OBRAZ CZŁOWIEKA PRACUJĄCEGO

„Z Wulkanem łączą się różne baśnie, które mogą dać nam okazję do tworzenia obrazów w różnych manierach” — pisze Vincenzo Cartari w swym podręczniku mitologii dla artystów¹. Przytoczywszy na poparcie tych słów szereg, czerpanych z wielu źródeł, przypadłości kulawego boga, stwierdza jednak w konkluzji: „Opowiada się [...] i inne rzeczy, których nie ma potrzeby przypominać teraz, gdyż nie robi się obrazów Wulkana, który był człowiekiem kulawym, czarnym na twarzy, zakopconym, jak są zazwyczaj kowale”².

Kategoryczne stwierdzenie Cartariego zdaje się stać w sprzeczności z faktem dużej popularności tematu kuźni Wulkana w wiekach XVI—XVIII³. Do przykładów cytowanych wyżej, w rozdziale traktującym o przedstawieniach kuźni jako alegorii Ognia, można dorzucić inne. Temat ten podejmowali Bassanowie (wielokrotnie)⁴, Giulio Romano (Palazzo del Tè, Mantua)⁵, Rubens (Musée Royal, Bruksela)⁶, Heemskerck (Národní Galerie, Praga)⁷, Van Dyck (Luwr, Paryż)⁸, Luca Giordano (Ermitaż, Leningrad)⁹, Mathieu Le Nain (Musée des Beaux Arts, Rheims)¹⁰, Velázquez (Prado, Madryt)¹¹ — by ograniczyć się tylko do obrazów bardzo znanych. Temat kuźni Wulkana, atrakcyjny formalnie, ofiarowywał zarówno wiele odmiennych epizodów, w zależności od tego, czy zaczerpnięty był z Homera, Wergiliusza czy Owidiusza, jak i stwarzał szczególnie szerokie pole do alegoryzowania. Dyskwalifikacja Cartariego, przeprowadzona głównie z pozycji estetycznych, mówi nie tyle o Wulkanie, co o kowalu, dotyczy nie tyle przedstawienia mitologicznego, ile przed-

stawiania ludzi "czarnych, na twarzy, brzydkich, zakopconych, jak są zazwyczaj kowale" — przedstawienia o charakterze rodzajowym. Cytowana wypowiedź Cartariego wyraźnie traktuje historię Wulkanu jako materiał do tworzenia alegorii. Taką też rolę pełnił w wiekach nowożytnych temat kuźni boga-kowala, przyjmując funkcje alegoryczne, z których najpopularniejszą, choć bynajmniej nie jedyną, była alegoria Ognia. Dopiero wobec zmierzchu tradycyjnej renesansowo-barokowej alegoryki zaczęto poprzez wyobrażenie kuźni wyrażać treści wynikające z niego bardziej bezpośrednio. W wieku XIX w obrazie kuźni, obok motywów związanych z obróbką żelaza, postęпами przemysłu metalurgicznego, dostrzeżono także treści ludzkie, społeczne. Bohaterem jego stał się kowal — człowiek pracujący. Znamienne, że właśnie wówczas, około połowy XIX w., miało miejsce „odkrycie” obrazu, który wyłamuje się z wypowiedzianego wyżej stwierdzenia o alegorycznej funkcji nowożytnych przedstawień kuźni — *Kuźni* Louis Le Naina z Luwru¹². Powstałe w kręgu jego oddziaływania obrazy, zapomniane ze względu na swą mierną na ogół rangę artystyczną, nie były jednak pierwszymi dziewiętnastowiecznymi realizacjami tego tematu. Wyprzedza je obraz Goyi *Kuźnia*.

W latach 1818 - 1820 Francisco Goya namalował trzy obrazy, niewątpliwie tworzące zespół: dwa identycznych wymiarów przedstawiające *Szlifierza* i *Nosiwodę* (oba w Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt) oraz większy *Kuźnia* (Frick Collection, Nowy Jork¹³; il. 40, 41, 42).

Obraz *Kuźnia* jest prosty. Przedstawia trzech mężczyzn pracujących przy kowadle. Dwóch schylonych, młody i stary, przytrzymuje kleszczami żelazo, trzeci, widoczny od tyłu bije wien młotem. Trzy postacie zawężają się ze sobą tworząc zwarcią, dającą się niemal wpisać w okrąg 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 zostały 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 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. Proście motywu towarzyszy surowość techniki — obraz malowany jest szerokim pędzlem i szpachlą, których ślad jest wszędzie czytelny — zarówno w partii figuralnej, jak i w tle. Postacie rysowane są grubym konturem, w równym stopniu właśnie rysowane, co malowane, tak że stosując akademickie kryteria należałoby ten obraz określić mianem olejnego szkicu, (jak zresztą bywa nazywany w starej literaturze).

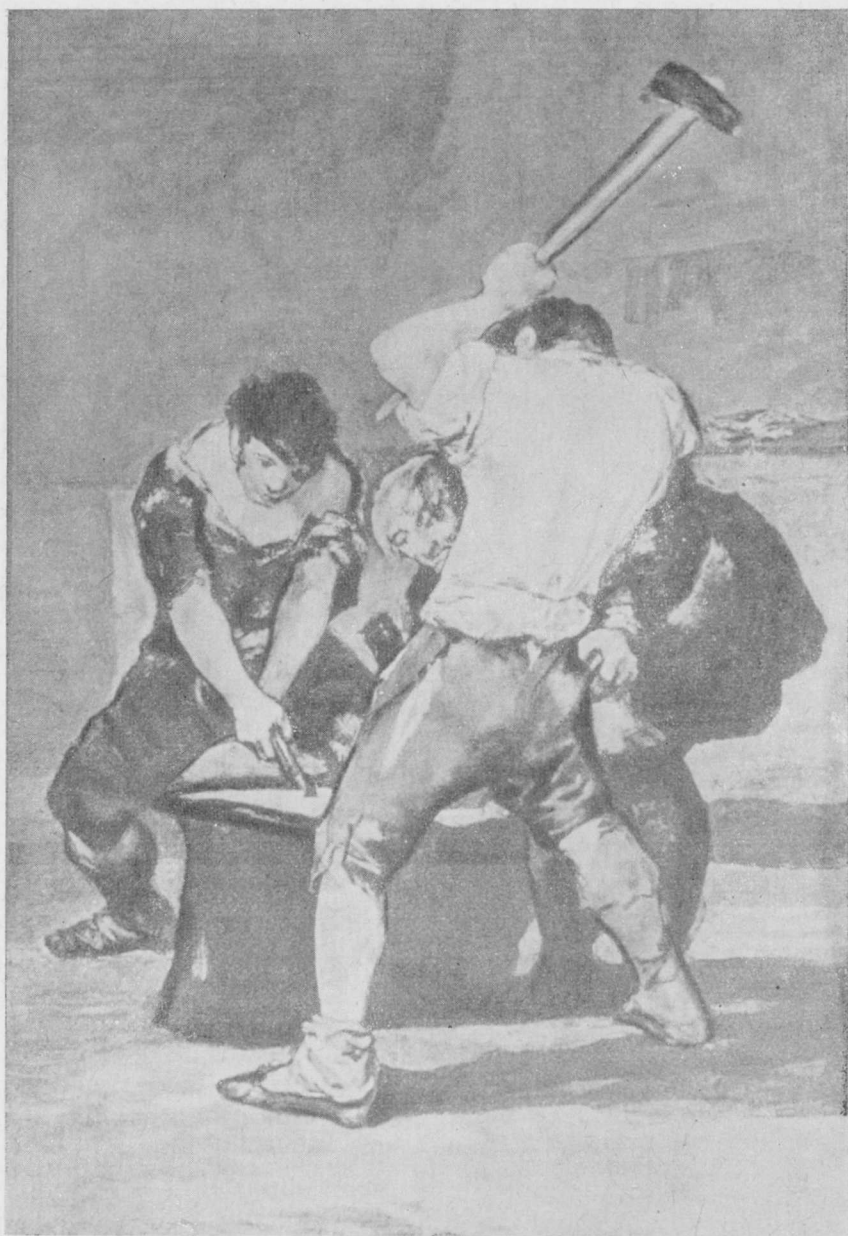
Obraz nie budził szczególnego zainteresowania badaczy twórczości Goyi. Wśród ogromnej literatury, jaka na temat Goyi powstała i powstaje¹⁴, wyraźnie rysują się kolejne fazy poglądów, etapy o pewnej dominującej problematyce, z których wyłaniają się odmienne wizerunki tego artysty. Kuźnia i towarzyszące jej obrazy nie pasowały do kolejnych wcieleń Goyi, ani kolejnych wcieleń jego twórczości, jakie rysowały się pokoleniom badaczy.

Luźny, poetycki opis kilku plansz *Caprichos* i *Desastres de la guerra* Gautiera¹⁵ i ściśle z nim powiązana¹⁶, sugestywna wizja Baudelaire'a¹⁷ określiły dziewiętnastowieczne widzenie Goyi. Baudelaire dostrzegł u Goyi przede wszystkim element fantastyki, fantastyki satanicznej. Niemniej fantastycznie rysowało się współczesnym życie artysty. Pierwsza, dedykowana Delacroix biografia Goyi L. Matherona¹⁸ była zbiorem malowniczych anegdot, niewiele różniła się od niej nieco późniejsza Ch. Yriar-

40. Francisco Goya
Szlifierz. Ok. 1820



41. Francisco Goya
Nosiwoda. Ok. 1820



42. Francisco Goya *Kuznia*. Ok. 1820

te¹⁹. Praca Francisco y Gomez Zapatera z 1868 r.²⁰, pierwsza próba dokumentalnej biografii Goyi, pozostawała przez lat kilkadziesiąt podstawą materiału do dalszych badań²¹.

Udokumentowanie i zobiektywizowanie biografii Goyi oraz systematyczne katalogi dzieł, ostatecznie rozstrzygające sprawy datowań i atrybucji, otworzyły pole do dalszych badań interpretacyjnych. Miejsce Goyi widzianego oczyma romantyków, zajął Goya — człowiek Oświecenia, powiązany z postępowymi kręgami literacko-artystycznymi Madrytu, człowiek w pełni wykształcony, obznajomiony z angielską myślą estetyczną i polityczną, znający zarówno starą teorię sztuki, jak i zorientowany w najnowszych, preromantycznych prądach literackich, nie Goya kreujący potwory, lecz odpychający je w imię Boskiego Rozumu²². Nie fantastyka, lecz racjonalizm stał się dominantą 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 emblematyki²³.

Niezwykle proste, tak w swej warstwie ikonograficznej, jak i formalnej, obrazy *Kuźnia* i pozostałe leżały poza głównymi nurtami zainteresowań, będąc dalekimi zarówno od Goyi-wizjonera, Goyi-racjonalisty czy Goyi-wertującego Ripe, Baudoina czy 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) popularnych²⁴, tu oczywiście w formie dość sloganowej. Interesujący nas obraz najobszerniej został omówiony przez angielskiego historyka sztuki o orientacji marksistowskiej F. D. Klingendera²⁵. Autor wiąże powrót Goyi do „stylu dokumentarnego realizmu”, powrót, który ma wyrazić nowo utwierdzone zaufanie pokładane w ludzie, z okresem prześladowań absolutystycznych 1814 - 1819, lat politycznego terroru, którego ofiarą padło wielu przyjaciół Goyi i który był przyczyną jego schronienia się w Quinta del Sordo, i z krótkim, trzyletnim okresem liberalizacji po wprowa-

dzeniu ustroju konstytucyjnego w 1820 r.²⁶. Ten powrót najpełniej dokumentują właśnie trzy obrazy: *Kuźnia*, *Szlifyerz*, *Nosiwoda*. Obrazy te „wraz z przedstawieniami pracujących Damierra, *Kamieniarzami* Couberta, kilkoma bardziej obiektywnymi Milletami i paroma wczesnymi rysunkami Van Gogha, należą do najważniejszych przedstawień fizycznie pracujących powstałych w XIX wieku”²⁷. Wraz z rysunkami i litografiami z ostatnich lat życia artysty, przedstawiającymi „codzienne życie ludu, jego pracę, kłopoty, kłótnie, rozrywki” tworzą one ideowy i artystyczny testament Goyi, który znaczy się przelaniem koszmarów i tryumfalną manifestacją zaufania, wiary i nadziei pokładanej w ludzie, w jego niezniszczalnej, choć czasem barbarzyńskiej witalności, pogodzie i godności, jaką daje praca²⁸.

Temat prostego, pracującego człowieka pojawił się wówczas u Goyi nie po raz pierwszy. Dotknął go już w kartonach *Ranny murarz* i *Mulnicy* (tak Klingender tytułuje karton do *Zimy — La Nevada*, z cyklu *Pór Roku*). „Po raz pierwszy zabrzmiała tu nuta społeczna”²⁹. Pogląd ten wyrażany był już wcześniej³⁰, powtarzany jest też w szeregu prac, zwłaszcza popularnych. Badania ikonograficzne każą wszakże poddać ten obiegowy sąd re wizji. W Prado znajduje się rysunek przygotowawczy do kartonu *Ranny murarz*. Nie jest to jednak, jak w ostatecznej wersji, ranny murarz (*El Albañil Herido*), lecz murarz pijany (*El Albañil borracho* lub *ebrio*), zwisający bezwładnie na ramionach podtrzymujących go 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 zajął współczujący smutek. Co mogło spowodować tę drobną, lecz zmieniającą skrajnie wymowę obrazu, modyfikację?

W czasie, w którym Goya pracował nad kartonami *Pór Roku*, król Karol III wydał dekret będący wyrazem niepokoju, jaki wzbudziła w monarsze znaczna ilość wypadków na budowach i cierpienia rodzin ich ofiar. Ponieważ większość wypadków spowodowana była niedbałością majstrów i słabością rusztowań, dekret czynił majstrów odpowiedzialnymi za wypadki zarówno na budowach państwowych, jak prywatnych i nakazywał zabezpieczenie rodzin rannych. W madryckiej gazecie „Memorial lite-

rario" ukazał się artykuł witający entuzjastycznie opublikowanie powyższego dekretu i, zdaniem autorki artykułu *Why did Goya paint The Injured Mason?* E. Helman³¹, Goya podzielać musiał entuzjazm wydawcy periodyku, składając w swym kartonie hołd Jego Wysokości i wnosząc jego humanitarne zainteresowanie losem prostego, pracującego człowieka. W powiązaniu kartonu *Ranny murarz* z dekretem królewskim zdaje się też leżeć klucz do zrozumienia innego kartonu, również, tak jak i poprzedni, złączonego z serią *Pór Roku*, choć nie należącego bezpośrednio do cyklu — *Biedna rodzina przy studni* (1787, Prado), wyobrażenia, na które także wskazywano jako na zapowiedź czynnego zainteresowania Goyi dla losu niskich klas³². Uboga kobieta stojąca wraz ze zmarzniętymi dziećmi przy studni — był to motyw niemal egzotyczny dla arystokratycznych kręgów, dla których powstały 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 identycznych niemal rozmiarach są dopełnieniem kartonów *Czterech Pór Roku*, a jednocześnie gloryfikacją i upamiętnieniem aktu królewskiej dobroczynności, która zatroszczyła się zarówno o los rannych w wypadkach, jak i ich rodzin, na które wypadek sprowadził nędzę i niedostatek³³. Proponowana 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.

Jak zauważył W. Hofmann, właśnie badania nad twórczością Goyi doprowadziły do sformułowania szeregu podstawowych zagadnień sztuki przełomu XVIII i XIX w.³⁴. Obejmująca lat kilkadziesiąt twórczość Goyi pozwala wyjątkowo klarownie, mimo całej złożoności problematyki szczegółowej, prześledzić proces obumierania tradycji, szczególnie przecież żywej w Hiszpanii, zmagania się nie tylko tradycji i inwencji, ale też odmiennych form myślenia i kształtowania plastycznego. To wyjątkowe stanowisko Goyi wyczuł T. Gautier, pisząc: „Goya zdaje się należeć do pięknej epoki sztuki, a jednocześnie jest w czymś nam współczesny”³⁵.

Badania ikonograficzne nad Goyą obracają się wokół dwóch naczelnych zagadnień 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 ulegała ikonografia, głównie jej sekularyzacji, na drodze zarówno sanktyfikacji i deifikacji człowieka, jak i humanizacji Boga.

Enigmatyczne, natarczywe, niepokojące, wywołujące dreszcz obrzydzenia lub przerażenia, prześladowające wyobraźnię, makabryczne, fascynujące, baśniowe, obłąkane obrazy i plansze graficzne Goyi — takie, jakie widzieli Delacroix, Gautier, czy Baudelaire — poddane ikonologicznej sekcji obnażają swe tajemnice, ujawniają komponenty: splot obiegowych symboli, i atrybutów i 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* i romantycznej mody na czary i czarownice; wrażeń z madryckich przedstawień teatralnych i oczywiście Ripy, Baudoina, Vaeniusa... Otrzymujemy obraz zażyły, lecz pozbawiony magicznej siły tajemniczości, erudycyjny, bogaty, pogłębiający zrozumienie, ale chyba ograniczający odbiór emocjonalny dzieła.

Nowa tematyka pojawia się w obrazach Goyi powstałych po okupacji francuskiej i narodowej wojnie przeciw najeźdźcy — i ona z kolei dostarcza przykładów sekularyzacji starej ikonografii, wprowadzania treści świeckiej w schematy formalne malarstwa religijnego, co nadaje tym treściom — w tym wypadku patriotycznym — najwyższą rangę spraw świętych. Przykładem interpretacji w tym duchu może być analiza obrazu *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814, Prado), gdzie ludowy bohater, centralna postać obrazu, wydobyta z mroku światłem o teatralnej reżyserii i proveniencji, postać nieznaną dotąd w sztuce,

wznosi ramiona gestem ukrzyżowanego Chrystusa, jego dłonie zdają się nosić stygmaty, w głębi rysuje się postać ze świetlistą aureolą nad głową, przywodząca na myśl *Pielę*, nagie wzgórze w tle to Golgota, zarysy Madrytu — Jeruzalem. Cztery postacie zbite wokół głównego bohatera, odmiennie reagujące w obliczu śmierci, to z jednej strony nawiązanie do tradycji Czterech Temperamentów, z drugiej — i to jest elementem całkowicie nowym — przeciwstawienie dobra i zła jest tu przeciwstawieniem zróżnicowanego — stereotypowemu, indywidualnego — zbiorowemu, osobowego — anonimowemu, uczucia — bezdusznemu automatyzmowi³⁶.

Kolejny etap przekształceń ikonograficznych to przedstawienia, w których wciąż obecne motywy starej symboliki błędą wobec działania emocjonalnego i nastrojowego. We wszystkich, symbolicznie czarnych, malowidłach w jadalni w Quinta del Sordo odnajduje się wątki Saturna rządzącego temperamentem melancholicznym, jednak przepaść dzieli je już od rycin zdobiących traktaty o temperamentach³⁷.

I wreszcie obrazy pozornie mniej interesujące ikonograficznie, bo niezwykle proste, takie właśnie, jak *Kuźnia*, *Nosiwoda*, *Szlifierz*, czy późniejsze, *Mleczarka z Bordeaux*, znaczące ostateczne odejście od myślenia alegoryczno-emblematycznego, które z drugiej strony trudno byłoby nazwać rodzajowymi, ponieważ z określeniem tym wiąże się silny element opisowości. Motyw ograniczony jest do jednej lub kilku postaci ludzkich, wypełniających ramy obrazu, 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 arcybuców zajęły tu najzwyklejsze narzędzia codziennej pracy.

Nawet jednak te obrazy możemy osadzić w ikonograficznej tradycji. Jeśli *Kuźnię*, *Nosiwodę*, *Szlifierza* potraktujemy jako zespół dzieł (co, jak powiedziano, nie jest kwestionowane) wzbogacony ponadto o kontekst powstających wówczas rysunków, także przedstawiających ludzi przy pracy (il. 43, 44) — to musi narzucać się porównanie z cyklicznymi przedstawieniami ludzkich zawodów. Cykle takie, opatrzone na ogół dydaktycznymi wierszowanymi dewizami (bliskie przez to emblematyce, lecz

43. Francisco Goya
Chłop ciągnący sznur



bez jej enigmatycznego, hermetycznego charakteru) mają swą bogatą tradycję od późnośredniowiecznych Zwiercadeł Życia Ludzkiego po Chodowieckiego³⁸. Porównanie to wskazuje tylko na tradycję tego typu przedstawień a nie na bezpośrednie oddziaływanie. Rozpatrywane bowiem kilkakrotnie związki Goyi z popularną grafiką stanowią inny problem.

Szczególność prostota, „prymitywizm” omawianych obrazów zostały już dawno dostrzeżone³⁹. Ze względu na nieobecność jakichkolwiek sztuczek techniczno-wykonawczych porównywano je do malarstwa dziecka⁴⁰. Stwierdzenie to, nie najszczęśliwsze może w tym wypadku, dotyka niemniej istotnego dla sztuki XIX w. problemu wzajemnych związków i inspiracji twórczości artystycznej z polityczną karykaturą, popularną grafiką, sztuką ludową i dziecinną, których źródło wydawało się wspólne⁴¹. Nie ulegający wątpliwości wydaje się wpływ, jaki wywarły na patriotyczne dzieła Goyi: *Szarżę Mameluków przy Puerta del*

44. Francisco Goya
Dziewczyna wiejska



Sol, *Rozstrzelanie powstańców madryckich*, niektóre przynajmniej plansze *Okropności wojny*, a nawet *Las pinturas negras* w Quinta del Sordo, utwory popularne, półludowe. I to nie tylko prymitywne, propagandowe ryciny antynapoleońskie⁴², ale też patriotyczne obiegowe wiersze i piosenki⁴³. (O ogromnej ilości popularnych obrazów i rycin o temacie *Dos de Mayo* — rozstrzelania powstańców, wciąż jeszcze po upływie kilkudziesięciu lat kursujących po Madrycie, pisze jeszcze Th. Gautier, zauważając melancholijnie: „Nietrudno, się domyśleć, że nie jesteśmy ładnie przedstawieni. Robią nas tak straszliwymi, jak u nas robi się Prusaków w Cirque Olympique”) ⁴⁴. Z drugiej strony znamieny jest, zwłaszcza w obrazie *Kuźnia*, brak jakiegokolwiek śladu oddziaływania uwielbianego przez Goyę Velázquezę, którego *Kuźnia Wulkana* musiała być mu przecież znana. Wydaje się jednak, że mimo wskazywanego wielokrotnie „prymitywizmu” obrazu *Kuźni* i jemu podobnych, zwłaszcza obrazów tej

samej serii, niesłuszne byłoby prowadzenie analizy według zbieżności wyżej wspomnianych. Wypływa to z tego, że nie można w tym wypadku nierozdzielnie traktować zagadnień tematu i stylu, chociaż właśnie „ludowość” tematu i „prymitywizm” stylu mogłyby podobne stanowisko sugerować. Że zjawiska te nie idą w parze, może też świadczyć przykład odwrotny — *Szarża Mameluków przy Puerta del Sol* — obraz skomplikowany formalnie, o wielokierunkowej kompozycji, rozbudowanej przestrzeni, bogactwie kolorystycznym i technicznej wirtuozerii — mimo bezspornego podobieństwa do naiwnej ryciny Portera ⁴⁵.

Pozostając więc na gruncie stylu można traktować *Kuźnię*, *Nosiwodę*, *Szlifierza* i inne jeszcze obrazy wykonane przez Goyę u schyłku życia jako swoisty przejaw manifestującego się we wszystkich dziedzinach działalności artystycznej i najróżniejszych środowiskach, świadomego i teoretyzującego, bądź też, jak raczej w tym wypadku, intuicyjnego, charakterystycznego dla sztuki około 1800, dążenia do maksymalnej symplifikacji, rezygnacji z całego spadku kilkuwiekowej tradycji przedstawieniowej. Widzimy w nich jeszcze jedną próbę dojścia do podstawowych pierwiastków, które wiążąc się ze sobą stworzyłyby nową od podstaw sztukę, adekwatną dla nowej epoki ⁴⁶.

Dezintegracja ciągłości przestrzeni ustanowionej przez perspektywę zbieżną i przekształcenie tła w coś pustego, pojawia się u Goyi już w 1800 r. w *Przytulku 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, będącą próżnią, w której wszystkie ludzkie gesty stają się daremne, nie znajdują żadnej odpowiedzi, żadnego oddźwięku, a jednocześnie nie ma z niej ucieczki. Skutkiem zerwania z tradycją, z przeszłością, hierarchicznym układem świata jest obcość człowieka wobec świata, jedynego lecz wrogiego, pustego lecz zamkniętego, poza którym nie ma nic ⁴⁷.

Obraz *Kuźnia* przeczy tak szeroko i tak egzystencjalistycznie pojętej interpretacji nowego kształtowania przestrzeni w obrazie. Jak to już było zasygnalizowane we wstępnym opisie obrazu, stosunki przestrzenno-światłne nie podlegają tu żad-

nym powszechnie przyjętym prawom. 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. Nawet gdyby przyjąć „szkicowy” charakter obrazu, niczego by to nie wyjaśniało; Joseph Wright of Derby rozpoczął pracę nad swymi obrazami kuźni właśnie od skrupulatnych przygotowawczych studiów wnętrza, mimo, że potem miało się ono pogrążyć w mroku.

To samo co o *Kuźni*, można powiedzieć o pozostałych obrazach serii. W tle *Szlify* brak nawet tak podstawowego elementu, jak linia horyzontu, ciemna plama w dolnym prawym rogu jest tylko kompozycyjnym równoważnikiem i przedłużeniem diagonalnego układu postaci. I wreszcie *Nosiwoda*, wokół nóg której widnieje wycinek pejzażu, o którym nawet trudno powiedzieć, czy jest bliski czy daleki, czy wyrasta poza postać dziewczyny, czy się za nią roztacza, ale który na pewno nie jest „symbolem pustki realnego świata”⁴⁸ czy miejscem człowiekowi wrogim.

To właśnie człowiek jest głównym bohaterem tych obrazów. Postać ludzka dominuje w nich, wypełnia ich ramy, co nadaje jej cechy monumentalne⁴⁹. Choć *Kuźnia* wydaje się realizacją najdoskonalszą, nie można rozpatrywać tego obrazu w oderwaniu od tematyki innych, późnych prac Goyi, nie tylko dwóch obrazów tej samej serii, ale też, jak już wspomniano, rysunków wykonywanych podczas pobytu we Francji w latach 1823 - 1828. Na tematykę (jak zresztą na specyficzną, pełną abnegacji technikę) ówczesnych prac zwrócono uwagę już dawno⁵⁰. Goya byle jakimi przyborami, przy pomocy szpachli, na skrawkach płótna, papieru czy blachy maluje epizody uliczne, wędrownych cyrkokowców, linoskoczków, śpiewaków, ludzi wykonujących prostą pracę.

Te przedstawienia wprowadzają nas w świat codziennej ludzkiej egzystencji, zwykłych czynności, ciężkiej pracy i niewymyślnej zabawy wcześniej, niż tego typu tematyka zaczęła być postulowana czy programowo wprowadzana przez malarzy, zanim realizm załamał ostatecznie hierarchię tematów malarskich.

Od apelu do artystów rzuconego w 1830 r. przez jednego z uczniów Saint-Simona Émila Barraulta datują się wysiłki reformatorów zmierzające do zyskania artystów (zwłaszcza pisarzy) dla sprawy postępu, stworzenia sztuki społecznej⁵¹. Dążenie to charakteryzuje cały sektor ówczesnej francuskiej myśli, nazywany romantyzmem społecznym, które to określenie obejmuje pisarzy od Saint-Simona aż po Proudhona i rewolucję 1848 r.⁵². Wśród krzyżujących się w gęstej atmosferze ideologicznej monarchii lipcowej poglądów demokratycznych, humanitarianizmu, budującego bardziej na uczuciu niż nauce utopijnego socjalizmu, niezmiennie wydawało się przekonanie, że lepiej pozwala zrozumieć ideę Człowieka wyrażenie jej w środowisku współczesnym, w randze wydarzeń ze zwykłego życia, niż drogą historycznej ilustracji. W odróżnieniu zarówno od tradycyjnego malarstwa rodzajowego, jak i późniejszego baudelairowskiego „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 „ten pracowity lud, ciemny, obdarty, żyjący z dnia na dzień z codziennej pracy — jest przecież najzdrowszą częścią społeczeństwa, w której znaleźć można najwięcej zdrowego rozsądku, najwięcej sprawiedliwości, najwięcej ludzkości” — jak pisał Lamennais⁵³.

Postacią charakterystyczną dla literacko-artystycznego środowiska przenikniętego ideami romantyzmu społecznego jest malarz, publicysta i po trosze polityk — Philippe Auguste Jeanron⁵⁴. Przed 1830 r. związany z przywódcami partii republikańskiej, po rewolucji lipcowej, w której brał udział, został jednym z założycieli Société Libre de Peinture et Sculpture, współpracował z licznymi dziennikami, wygłaszał odczyty i wystawiał obrazy, głównie o tematyce plebejskiej.

Wydarzeniem Salonu 1836 był, obok *Bitwy pod piramidami* Grosa, *Rybaków adriatyckich* Leopolda Roberta (dzieła też typowego dla społecznego romantyzmu), obraz Jeanrona *Miłosierdzie ludu czyli kowale z Corrèze* (zaginiony)⁵⁵. W dwa lata później pisał o tym obrazie przyjaciel Jeanrona, uczeń Saint-Simona, młody wówczas Théophile Thoré: „przypominają się

potężne postacie dwóch kowali, z których jeden kraje chleb biednej kobiecie. Jest to sztuka nowa przez swą formę i przez treść; jedno zresztą nie mogłoby istnieć bez drugiego, gdyż wchodząc w tą 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 [...] p. Jeanron ponosi wielką odpowiedzialność; on to najlepiej rozumie kierunek sztuki współczesnej i wyraża go najbardziej soczyście" ⁵⁶.

W tymże 1838 r. Thoré, projektując wraz z przyjaciółmi założenie nowego pisma „La Democratie”, pragnął obok szeregu znakomitości opozycji politycznej, np. filozofa Pierre Leroux, uczynić jednym ze współpracowników także Jeanrona ⁵⁷. Jeanron nie spełnił jednak pokładanych w nim wielkich nadziei. W 1846 r. wykonał, co prawda, ilustracje do *Histoire de dix ans* Louis Blanca oraz serię rysunków przedstawiających epizody z życia proletariatu dla Ledru-Rollina, na Salonach wystawiał jednak tylko nieliczne portrety lub obrazy o tradycyjnej tematyce. Dla sztuki zasłużył się przede wszystkim jako bardzo aktywny dyrektor muzeów narodowych (na to stanowisko wskazał go Thoré, który w 1848 r. sam odmówił propozycji Lamartine'a) ⁵⁸.

Obraz *Kowale z Corrèze*, który wzbudził tyle entuzjazmu i nadziei Thorégo, nie pozostał jednak bez kontynuacji. Jego temat był bowiem dopiero pierwszym przejawem popularności tematu kuźni, jako sceny z codziennego życia, które nabiera symbolicznych rozmiarów. Popularność ta związana była bezpośrednio z „odkryciem” i nadaniem cech prekursorskich twórczości braci Le Nain i szczególną karierą znajdującego się w Luwrze obrazu Louis Le Naina — *Kuźnia* ⁵⁹ (il. 45). Odkrycie zostało dokonane w środowisku pisarzy, krytyków i artystów o społecznych zainteresowaniach i demokratycznych, republikańskich czy socjalizujących poglądach i nosiło samo charakter demokratyczny; szeroka popularyzacja w tanich periodykach ⁶⁰ wyprzedziła opracowania naukowe, które przyniosły dopiero lata sześćdziesiąte XIX w. (będąca ostatecznym wynikiem badań nad Le Nainami książka Champfleurego *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain* ukazała się w Paryżu w 1865 r.).



45. Louis Le Nain *Kuźnia*. Ok. 1640

Poważny i raczej smutny sposób przedstawiania zwykłych faktów ludzkiej egzystencji, tak charakterystyczny dla braci Le Nain, którzy „pierwsi ukazali godną twarz ubóstwa” stał się dla kształtującego się realizmu historycznym odniesieniem własnych dążeń. Jest rzeczą niezwykle dla XIX w. znamioną, że nawet kierunek tak programowo nastawiony na współczesność nie potrafił odciąć się od historycznej perspektywy, co, być może, jest główną przyczyną nieadekwatności szeregu jego wybitnych dzieł.

Powstających dość licznie w latach czterdziestych i pięćdzie-

siątych obrazów o temacie kuźni, których twórcami jest poza wymienionym Jeanronem plejada malarzy średniej klasy: Bonhommé (*Kuźnie w Fourchambault*, 1840); Jules André (*Kuźnia w Boulac*, 1845); Haffner (*Kowale w stylu Le Naina*, 1847); Meissonier (*Kowal*, 1851); Bonvin (*Kowale z Tréport*, 1857); Armand Leleux (*Kowal z Dolnej Bretanii*) i inni — nie można klasyfikować jednolicie (np. obrazy Bonhommého, wystawiane na Salonach od 1838 r., o których już wspomniano w poprzednim rozdziale, należą do wątku ikonografii przemysłowej, której raczej obce były zainteresowania społeczne). Na pewno nie w wyniku „odkrycia” obrazu z Luwru powstała, bardzo zbliżona w duchu do *Miłosierdzia ludu* Jeanrona rycina Bellangégo *Polski wygnańiec* (1831; il. 46) przedstawiająca wiejskiego kowala przyjmującego pod swój dach polskiego wygnańca⁶¹. Obok bowiem pierwszorzędno oddziaływania Le Nainowskiego pierwowzoru popularność tematu kuźni warunkowały także inne czynniki, uzależniające też samo odkrycie „malarzy rzeczywistości z czasów Ludwika XIII”. Obok sentymentalnego prowincjonalizmu, jaki żywili zainteresowani „prymitywem”⁶² społeczni romantycy, autorzy ewangelicznych scen z życia ludu, pisarze: George Sand, Lamartine, Eugeniusz Sue; malarze: Jeanron, Leopold Robert i im podobni — pojawia się zainteresowanie dla ludowej *imagérie*, popularnych serii rycin o temacie *métiers*⁶³. Wyrazem tego może być książka Émila de Bédollière, *Les industriels métiers et professions en France*, Paryż 1842, ozdobiona 100 rysunkami Henri Monniera, czy ukazująca się od 1840 r. w Paryżu seryjna publikacja *Les Français peints par eux-mêmes*. Siewcy, kowale, szlifiernicy, kamieniarze — bohaterowie obrazów społecznych romantyków, a potem realistów, mają częstokroć swoją genezę w takich właśnie przedstawieniach⁶⁴. Spojrzeniu wstecz, poszukiwaniu historycznego wzoru (jakim jest w konkretnym wypadku *Kuźnia Le Naina*) towarzyszy drugi element, niemniej ważny dla kształtowania dziewiętnastowiecznych wyobrażeń, jakim jest przekrojowa analiza własnej epoki, społeczna penetracja (tu bardziej jeszcze emocjonalno-filantropijna niż naukowa czy radykalna politycznie)⁶⁵.

Wymienionym wyżej obrazom współczesna krytyka przyznawała miejsce wysokie — najlepszym dowodem może być przy-



46. Hippolyte Bellangé *Polski wygnaniec*. 1831

toczona wypowiedź Thorégo o dziele Jeanrona. W 1847 r. Clément de Ris dawał Armandowi Leleux, pocziwemu odkrywcy uroków prowincji, autorowi *Kowali z Dolnej Bretanii* i *Kowali w stylu Le Naina* „pierwsze po Delacroix miejsce w malarstwie rodzajowym”⁶⁶. Rangę Delacroix przyznawał też Jeanronowi Thoré⁶⁷. W latach czterdziestych krytyka (np. Charles Blanc) mieniła braci Adolfa i Armanda Leleux przywódcami szkoły realistycznej, porównując ich do braci Le Nain (nie tylko dla faktu, że byli też braćmi)⁶⁸. Jeszcze Baudelaire (w *Puisque réalisme il-y-a*) wymienia Bonvina jednym tchem z Courbetem, choć tylko ze względu na tematykę dzieł⁶⁹.

Z jednej strony, jest to charakterystyczna (zwłaszcza dla odłamu krytyki artystycznej określonej jako humanitarystyczna) niezgodność kategorii, jakimi owa krytyka operowała — z obiektami, do których je stosowano⁷⁰, paradoks częsty u krytyków o szlachetnych intencjach, którzy, parafrazując słowa Baudelaire'a „skłonni byli, podobnie jak pisarze demokratyczni, do uzależniania piękna od wiary”⁷¹. Z drugiej strony, nie można zważywszy poglądy i powiązania niektórych przynajmniej twórców „Kuźni” odmówić im dążenia do wyjścia poza opisowość, poza analizę konkretnego typu społecznego, dążenia do stworzenia „allégorie réelle”.

W tym miejscu powrócić można do obrazu Goyi *Kuźnia*. Czy istnieje jakaś wewnętrzna więź tych przedstawień o temacie przecież indentykcznym i nie tak w istocie odległych w czasie?

Oczywiście, bardziej zwracają uwagę różnice. W obrazie Goyi uderza przede wszystkim zerwanie z tradycyjnymi formami przedstawieniowymi, spontaniczność wykonania, ogromna oszczędność i koncentracja, pełna eliminacja szczegółu, opisu, efektu. Obrazy Jeanrona, Haffnera i innych tkwią w tradycji bardzo silnie⁷². „Prowincjonalny naturalizm” (tak określa S. Meltzoff twórczość braci Leleux) sprowadza je na poziom miernego malarstwa rodzajowego. „Réalisme familier” — to określenie równie dobrze charakteryzuje te obrazy, w których populistyczno-demokratyczne tendencje mieszają się z sentymentalnym prowincjonalizmem w duchu *paysannerie* George Sand i moralizatorstwem przywodzącym jeszcze na myśl Greuze'a i Diderota⁷³. Silny związek z tradycją wyraża się nie tylko w bezpośrednim (jak w wypadku Haffnera czy Leleux) przyjęciu „stylu Le Naina”. Wiele też innych historycznych asocjacji — z malarstwem holenderskim przede wszystkim. Wszystkie te obrazy charakteryzuje niemożność znalezienia formy adekwatnej dla idei, które chciano w nich wyrazić. Stąd potrzeba historycznych wzorów, które nie mogły jednak przełamać podstawowego „konfliktu alegorii i rzeczywistości”⁷⁴.

Tego konfliktu właśnie nie ma w obrazie Goyi. Swe znaczenie, szersze niż tylko zanotowanej sprawnym i szybkim pędzlem

scenki rodzajowej, zawdzięcza on jakościom pozatematycznym. Wyeksponowanie postaci ludzkiej, redukcja iluzjonizmu i opisości sprawia, że nabiera on rangi symbolu, której nie osiągają wielosłowne obrazy malarzy francuskich inspirowane Le Nainowską *Kuźnią*.

Natomiast tym, co łączy te przedstawienia i co sprawia, że zostały włączone w tym miejscu do jednego kręgu tematycznego (choć może na zasadzie przeciwstawienia) — 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”. *Kuźnia* — wyobrażenie o ogromnym bagażu metaforycznym, a jednocześnie miejsce, w którym działanie człowieka bezpośrednio kształtuje materiał, nadając mu formę według woli, wyobrażenie czyniące jednocześnie zadość ideom demokratycznym i wymaganiom rodzącego się realizmu — zdawała się tu być tematem szczególnie stosownym.

Tendencja uogólniająca nie ulega wątpliwości w ideowym kontekście „kuźni” malarzy francuskich, wypowiedzi samych artystów, programowych deklaracji, recenzji z Salonów. Obrazowi Goyi nie towarzyszy komentarz literacki, nie stoi za nim Thoré, Blanc czy Champfleury. Tym co pozwala interpretować *Kuźnię* jako wizerunek człowieka, który w swym elementarnym działaniu wart jest heroizacji, jest kontekst samych dzieł, podkreślony tu repertuar ikonograficzny, jaki pojawia się w pracach Goyi z ostatnich lat życia, w których postać ludzka oddana pracy, wypoczynkowi, zabawie staje się jedynym motywem wyobrażenia, nabierając rysów monumentalnych, treści powszechnych.

Te właśnie obrazy i rysunki narzucają porównania do przedstawień „człowieka pracy” powstałych w 2 poł. XIX w., do pewnych realizacji Daumiera i Milleta w szczególności, porównania często spotykane w dość zresztą ogólnikowych sformułowaniach⁷⁵. Należy jednak ostrożnie podchodzić do tych, chyba tylko pozornie uderzających, podobieństw. *Praczkę* czy *Wędrowni cyrkowcy* Daumiera, *Przędki* czy *Powrót z polowu* Milleta wydają się bliskie obrazowi Goyi tak przez temat, monumentalne ujęcia postaci, jak i przez technikę malarską. Podobieństwa czy-

sto formalne ograniczają się chyba jednak tylko do podobieństwa właśnie „szkicowej” techniki. Natomiast nie można stawiać znaku równości między abstrakcyjnym traktowaniem tła w obrazach z początku XIX w. (o znaczeniu czego była mowa wyżej) a tłem w obrazach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdy malarstwo stało już wobec innych problemów.

Decydująca jest jednak inna różnica. W obrazach Goyi nie ma krytycznego stosunku do rzeczywistości, będącego źródłem wielu kierunków artystycznych XIX w.⁷⁶, a który w twórczości realistów charakteryzowała sprecyzowana świadomość społeczna. Obrazy te właśnie są afirmacją człowieczeństwa, tchną dostojnością, ale zarazem pogodą, spokojem, pogodzeniem ze światem.

Tak więc *Kuźnia Goyi* i towarzyszące jej obrazy wymykają się porównaniom i analogiom. Trudno o nie w samej wcześniejszej twórczości Goyi, trudno w dziele artystów współczesnych, nieco późniejszych, czy nawet młodszych o kilka pokoleń. Szczególny splot zagadnień stylu i ikonografii, jaki ten obraz sobą przedstawia, jeszcze bardziej utrudnia jednoznaczne umiejscowienie go 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 czy moralizatorów. Z kolei, właśnie tradycjonalizm formy u malarzy, którzy sceny ze zwykłego życia postawili w randze tematów historycznych i nadali im treści powszechne i postępowe, ogranicza analogie tylko do wspólnych tendencji demokratycznych i to szeroko pojętych. Wreszcie podobieństwa tematyczne i malarskie, jak w wypadku Daumiera i Milleta, nie oznaczają jeszcze bynajmniej indentycznej wymowy ideowej. Obraz Goyi wiąże się z wieloma problemami i nurtami sztuki XIX w., w żadnym jednak nie mieści się całkowicie. Pozostaje wszakże jednym z najwymowniejszych świadectw kultu Człowieka, jaki ten wiek starał się wyrazić.

Przypisy

- ¹ Wg wyd. franc. V. Cartari *Les Images des dieux des anciens...* Tournon 1606, s. 582.
- ² Ibidem, s. 585.
- ³ A. Pigler *Barockthemen*. T. 2. Budapeszt 1956, s. 38, 159 n. 256, 257 nn — podaje kilkadziesiąt realizacji tego tematu (w różnych wariantach). Lista ta nie jest bynajmniej wyczerpana.
- ⁴ M. in. obraz Francesco Bassano w Muzeum Narodowym w Warszawie, (*Malarstwo europejskie*. Katalog zbiorów. T. 1, nr 46) oraz Jacopo i Francesco Bassano w Muzeum Narodowym w Poznaniu (J. Białostocki, M. Walicki *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich*. Warszawa 1955, nr 88). Por. też kat. wyst. *Malarstwo weneckie XV—XVIII w.* Warszawa 1968, nr 8, 11.
- ⁵ F. Hartt *Giulio Romano*. New Haven 1958, il. 395.
- ⁶ Obraz rzadko reprodukowany, o którym E. Fromentin (*Mistrzowie dawni*. Tłum. J. Cybis. Wrocław 1956, s. 35) pisał: „...Pomijam bez szkody dla Rubensa [...] *Wenus w kuźni Wulkana*, płótno zbyt bliskie Jordaeńska”.
- ⁷ Kat. wyst. *Sztuka czasów Michała Anioła*. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1963, nr 37, podaje literaturę i informacje o innych wersjach tego tematu podejmowanych przez Heemskercka.
- ⁸ L. Hourticq *Le Musée du Louvre*. Paryż 1921, s. 70.
- ⁹ *Ermłtaž*. Praga 1963, nr 13.
- ¹⁰ J. P. Babelon *Musée de province*. Paryż 1965, s. 96.
- ¹¹ *Les Chefs d'oeuvre du Musée du Prado*. Bâle [b.d.], nr 32.
- ¹² S. Meltzoff *The Revival of the Nains*. "The Art Bulletin" t. 24, 1942, s. 259-286.
- ¹³ Obrazy nie są datowane. Ich jednoczesność nie jest kwestionowana (F. D. Klingender *Goya in the Democratic Tradition*. Londyn 1948, s. 209, przyp. 2, uważa, że Szlifierz i jeden z kowali to ten sam model). A. L. Mayer, autor katalogu dzieł Goyi (Monachium 1923) datował je na okres pobytu Goyi w Bordeaux (artykuł w Thieme-Becker. T. 14, 1921) wiążąc je chronologicznie z obrazem *Młeczarka z Bordeaux* (zbiory księcia de Miguiri, Madryt), mimo że monografista tego okresu twórczości Goyi (P. Lafond *Les dernières 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: *Szlifierz* i *Nosiwoda* znajdujące się dziś w Muzeum budapeszteńskim, zostały zakupione do kolekcji Esterhazy z kolekcji księcia Kaunitza 3 IV i 19 X 1820 r. (Klingender, op. cit). Obecnie są datowane na podstawie stylistycznej na lata ok. 1818-1820 (*The Frick Collection Paintings*. Nowy Jork 1963, s. 33, nr 65).
- ¹⁴ Bibliografia Goyi ukazała się w 1940 (G. Estrada *Bibliografía de Goya*. Mexico 1940), w tej chwili jest prawdopodobnie podwojona.
- ¹⁵ Th. Gautier *Voyage en Espagne*. Paryż 1845, s. 117-124.
- ¹⁶ Klingender, op. cit., s. 220.
- ¹⁷ Ch. Baudelaire *Quelques caricaturistes étrangers*. 1857, polski przekład: *O kilku karykaturzystach obcych*. W: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Tłum. J. Guze. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1961, s. 151-152.
- ¹⁸ L. Matheron *Goya*. Paryż 1858.
- ¹⁹ Ch. Yriarte *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre*. Paryż 1867.
- ²⁰ F. y Gomez Zapater *Goya, noticias biograficas*. W: *La Perseverancia Diario católico*. Saragossa 1868. T. 4, nr 5714; — w formie książkowej: *Goya, noticias biograficas por Francisco Gomez y Zapater*. Saragossa 1868 (przedruk: Madryt 1924).
- ²¹ A. de Beruete *Goya, pintor de retratos*. Madryt 1916; *Goya: II. Compositions y figuras*. Madryt 1917; — A. L. Mayer *Goya*. Monachium 1923 (z katalogiem dzieł); — X. Desparmet Fitz-Gerald *L'oeuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. T. 1-2 (tekst). T. 1-2 (plansze). Paryż 1928-1950; — F. J. Sanchez-Canton *Goya*. Paryż 1930 (1 wyd. oryg. 1928).
- ²² Prace J. López-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; — G. Levitine *Literary Sources of Goya „Capricho 43”*. "The Art Bulletin" t. 37, 1955, s. 56-59.

²³ 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. 101-131; — 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 Arriaza's Profecía del Pirineo*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 26, 1963, s. 363-366. Ponadto szereg artykułów w "The Burlington Magazine" t. 106, 1964, nr 730 — w całości poświęcony Goyi.

²⁴ Np. A. Vallentin *This I Saw. The Life and Times of Goya*. Nowy Jork 1949. — Pr. zbior. Goya. Paryż 1964.

²⁵ Klingender, op. cit. (książka napisana już w 1940 r., z powodu wojny ukazała się, dopiero w 1948 r.). Pracy postawiono zarzut „szczególnie szytywnej wersji marksizmu” (A. Barea *Goya in the Democratic Tradition*. "The Burlington Magazine" t. 92, 1950, s. 145 n.). Przeciągnięcie socjologiczne zarzucił też pracy Klingendera A. Jakimowicz (*O prawdziwą interpretację twórczości Goyi*. „Materiały do studiów i dyskusji” 1953, nr 3-4 (15-16), s. 318-325, w pochlebnej zresztą recenzji podkreślającej wartość analiz ikonograficznych *Caprichos*, powiązanie ich z tradycyjnymi, ludowymi wątkami hiszpańskimi).

²⁶ Klingender, op. cit., s. 209.

²⁷ Ibidem, s. 209.

²⁸ Ibidem, s. 211.

²⁹ Ibidem, s. 61.

³⁰ Sanchez-Canton, op. cit., s. 72.

³¹ E. Helman *Why did Goya paint The Injured Mason. 10-th Anniversary of the Simmons Review*. Boston 1957, s. 2 n, 56.

³² Klingender, op. cit., s. 61.

³³ Nordström *Goya, Saturn...*, s. 58.

³⁴ W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961, s. 74.

³⁵ Gautier, op. cit., s. 115.

³⁶ Interpretacja Nordströma, op. cit., s. 176-184.

³⁷ Ibidem, s. 185-218.

³⁸ Na ten temat obszernie pisze P. Brandt *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*. T. 2. Lipsk 1928, s. 102-126. O rycinach Chodowieckiego: I. Turnau *Kultura materialna Oświecenia w rycinach Daniela Chodowieckiego*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

³⁹ Lafond, op. cit., s. 127; — Sanchez-Canton, op. cit., s. 72.

⁴⁰ Sanchez-Canton, loc. cit. Bardzo interesujące jest zestawienie tego zdania z porównaniem przez Champfleurego rysunków Delacroix do rysunków dziecinnych (*Histoire de la caricature antique*. Paryż 1865, s. 193).

⁴¹ M. Schapiro *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naiveté*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", t. 4, 1940-41, s. 164-191; — Meltzoff, op. cit., s. 278-286.

⁴² E. H. Gombrich *Imagery and Art in the Romantic Period*. "The Burlington Magazine" t. 91, 1949, s. 153-158.

⁴³ Glendinning, op. cit., s. 363-366.

⁴⁴ Gautier, op. cit., s. 112.

⁴⁵ Gombrich, op. cit., s. 158.

⁴⁶ Por. na ten temat R. Rosenblum *Transformations in the Late Eighteenth-Century Art*. Princeton 1967, rozdz. 4: *Towards the tabula rasa*.

⁴⁷ Hofmann, op. cit., s. 74.

⁴⁸ Ibidem, s. 76.

⁴⁹ Powyższe uwagi zmierzały do usprawiedliwienia odrębnego traktowania tematyki obrazu *Kuźnia* mimo pozornie narzucającej się racji dla integralnej interpretacji rzekomej „prostoty” formalnej i tematu „prostego człowieka”. Dążenie do uproszczenia przedstawiania, do zerwania z tradycją iluzjonizmu, ogromne i niezwykle złożone zagadnienie (powyżej najogólniej tylko wspomniane) i kształtowanie się nowej ikonografii, nowych

tematów i typów ikonograficznych — to dwa odrębne problemy, które w omiawianym obrazie stykają się tak wyraźnie, że całkowite pominięcie tego zbliżenia było niemożliwe, lecz przeanalizowanie ich współzależności wymagałoby osobnej pracy.

⁵⁰ Lafond, op. cit., s. 127.

⁵¹ M. Thibert *Le Rôle social de l'art d'après les Saint-Simoniens*. Paryż 1926; — P. Grate *Deux critiques d'art de l'époque romantique*. Sztokholm 1959, s. 142 n.

⁵² 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 1848); — Por. także G. Douby, R. Mandrou *Historia kultury francuskiej*. Tłum. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1965, s. 477 nn; — Zagadnienie romantyzmu społecznego na gruncie krytyki artystycznej omawia Grate, op. cit., cz. 3: *Théophile Thoré*, s. 137 nn. oraz H. Morawska *Kłopoty krytyka*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 56-68.

⁵³ F. de Lamennais *Paroles d'un croyant* (1834), wg Douby, Mandrou, op. cit., s. 484.

⁵⁴ Dużą notę biograficzną daje P. Larousse *Grand Dictionnaire Universel*. T. 9. — P. Courtion *Jeanron et les idées esthétiques en 1848*. "Europe" t. 25, 1948, s. 219-226. O Jeanronie istnieje nie opublikowana praca M. Rousseau *Philippe Auguste Jeanron, peintre écrivain, directeur des Musées Nationaux sous la Seconde République*. 1936.

⁵⁵ *Le Salon de 1836* (sygn. S). „Musée des familles” t. 3, 1836, s. 206-218. O obrazie Jeanrona także A. Decamps *Salon de 1836*. „Le National” 13 V 1836.

⁵⁶ Th. Thoré *Salon de 1838*. „Revue de Paris” seria 2, t. 2, 1838, s. 269, cyt. wg L. Rosenthal *Du romantisme au réalisme*, Paryż 1914, s. 388.

⁵⁷ Grate, op. cit., s. 139.

⁵⁸ Larousse, op. cit.; — Grate, op. cit., s. 140, 168.

⁵⁹ Meltzoff, op. cit., s. 259-286.

⁶⁰ Champfleury w artykule *Nouvelles recherches sur la vie et l'oeuvre des frères Le Nains*. „Gazette des Beaux-Arts” t. 8, 1860, s. 173, 266, 321 podaje wykaz periodyków, które zamieściły artykuły o malarzach.

⁶¹ Rycinę omawia P. Guinard *Les thèmes polonais dans l'art français du XIX^e siècle*. W: *Art polonais — Art français. Études d'influences*. Paryż 1939, s. 90.

⁶² O „prymitywizmie” romantyków por. N. H. Clement *Romanticism in France*. Nowy Jork 1939, s. 462-479.

⁶³ Schapiro, op. cit., s. 169 nn.

⁶⁴ Ibidem, s. 168.

⁶⁵ Na ten temat por. Hofmann, op. cit., s. 135.

⁶⁶ Cyt. wg Rosenthal, op. cit., s. 383.

⁶⁷ Grate, op. cit., s. 158.

⁶⁸ Rosenthal, op. cit., s. 384.

⁶⁹ Ch. Baudelaire *Puisque réalisme il-y-a* (wg wyd. *L'art romantique*. Paryż 1964, s. 330).

⁷⁰ J. Sloane *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*. Princeton 1951, s. 9.

⁷¹ Ch. Baudelaire *Salon 1859* (cyt. wg wyboru *O sztuce...*, s. 96).

⁷² Charakter stylowy zapomnianych, nie wystawianych i rzadko reprodukowanych obrazów braci Leleux, Bonvina, Haffnera i innych pozwalają określić reprodukcje zamieszczone przez L. Rosenthala do drukowanej w odcinkach w „Gazette des Beaux-Arts” pracy *Du romantisme au réalisme* (przed wydaniem książkowym Paryż 1914, ilustrowanym znacznie skąpiej), szczególnie *La genèse du réalisme*, ibidem, t. 55, 1913, s. 169 nn. 302 nn.

⁷³ Morawska, op. cit., s. 50 na przykładzie T. Thoré zwraca uwagę na ciągłość tradycji dydaktyczno-moralizującej od francuskiego Oświecenia i „Salonów” Diderota po krytykę pozostającą pod wpływem społecznego romantyzmu i saint-simonizmu.

⁷⁴ Określenie Hofmanna, op. cit., s. 22.

⁷⁵ Np. Sachnez-Canton, op. cit., s. 72; — Klingender, op. cit., s. 209.

⁷⁶ Hofmann, op. cit., s. 91.

PRACA WYKONYWANA W KUŹNI

Porównanie kuźni do miejsca tworzenia (kuźnia myśli, kuźnia wynalazków, kuźnia postępu), samego zaś kucia do procesu twórczego (wykuwać idee, wykuwać wiersze, wykuwać potęgę) wydaje się najbardziej potoczną, wciąż obecną w języku metaforą. Na źródła i tradycje tego równie powszechnego, jak trwałego skojarzenia, wskazywać mogą już nie tylko badania nad historią motywów ikonograficznych i literackich, lecz także studia religioznawcze dotyczące wierzeń związanych z procesem obróbki metalu.

Nie wkraczając bez należytego przygotowania w tę problematykę, wypada przytoczyć tu niektóre zasadnicze sformułowania, jakie w tamtych dziedzinach przyniosły badania nad interesującym nas motywem. Wydaje się, że pozwolą one pełniej uświadomić, jak głęboko sięgają pewne jego treściowe wątki.

Obróbka metalu jest nie tylko procesem technologicznym, rzemiosłem. Jej wynalazek wcześniej niż na historię gospodarczą, polityczną, militarną oddziałal na historię umysłowości ludzkiej¹. Opanowanie wiedzy o własnościach metali, które umożliwiło dopiero ich świadome użycie, wymagało całkowitej zmiany tradycyjnego myślenia. Wymagało zrozumienia, że rzecz może zachować tożsamość zmieniając stan skupienia ze stałego na płynny, by potem znów stać się stałą². Tego tajemniczego przeistoczenia dokonywał kowal, „mistrz ognia”. Musiał on posiadać cały szereg umiejętności, całą nową wiedzę. Był obok szamana pierwszym specjalistą. Toteż jego rola w społeczeństwach archaicznych jest równa roli szamana, tak jak sam proces obróbki

żelaza jest zrytualizowany, kuźnia zaś jest miejscem kultowym³. Cały bagaż mitów i rytuałów, jaki w pierwotnych społeczeństwach różnych kręgów kulturowych związany był z pracą kowala, wynikał z faktu ingerencji człowieka w materię, uczestnictwa w dziele natury, zastępowania pracą ludzką działalności czasu, tworzenia a nie tylko przetwarzania materiału.

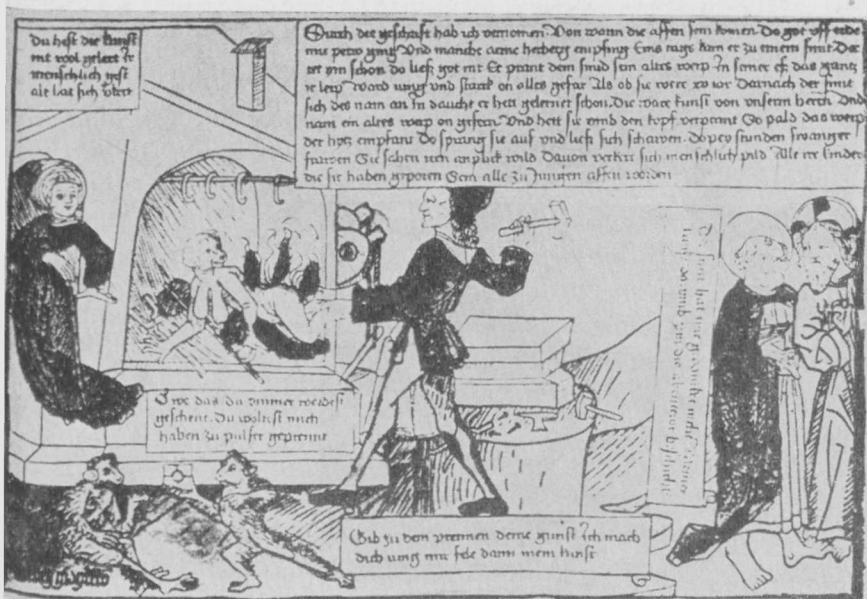
Sakralne znaczenie pracy w kuźni nie wyraża się wyłącznie w jej rytualizacji (której ślady można by, szczególnie w folklorze, prześledzić do czasów niemal współczesnych)⁴. Nie tylko kowal może być wyposażony w nadludzką, magiczną władzę. Bóg może być także kowalem.

Tu z kolei wiele interesującego materiału przynoszą studia literaturoznawcze⁵. Topos boga-kowala (Stwórca nazywany jest „aurea fabricae faber aurarius”, „Deus faber”), szczególnie popularny w literaturze średniowiecznej (spotykany m. in. u Alanusa z Lille, św. Bonawentury, Hildegardy z Bingen⁶) należy do wielkiego kręgu tematycznego „Deus artifex”⁷. Zsekularyzowany motyw twórcy-kowala stanowi jedną z najbardziej trwałych metafor dotyczących twórczości artystycznej⁸.

Tematem równoległym do toposu „Deus artifex” jest „Natura artifex”. Natura także więc „wykuwa”. Może być ona mistrzynią w kuźni Wenus (jak w *Planctus Alanusa z Lille*⁹), lub — jak w *Roman de la Rose* — może kuć w kowadło, walcząc ze śmiercią wyrrywając jej to, co wykute¹⁰.

Porównanie pracy w kuźni z tworzeniem stanowi metaforę bardzo ogólną i szeroką. Mieścić się w niej mogą alegorie o treści artystycznej („wykuwać dzieło”), moralnej („wykuwać dobro” lub „zło”), politycznej („wykuwać niepodległość”). W dalszym toku pracy, przy omawianiu konkretnych realizacji plastycznych przyjęto taki właśnie podział. W tym miejscu należy tylko jeszcze zwrócić uwagę na pewien aspekt znaczeniowy, szczególnie bliski zasygnalizowanej tu problematyce sakralnej, nadnaturalnej rangi kuźni i kowala.

Praca w kuźni, ze względu na zawarty w niej moment twórczej transformacji może być ukazaniem przywłaszczania sobie



47. Georg Glockendon *Chrystus i kowal*

boskich czy naturalnych prerogatyw tworzenia, może być obrazem ludzkiej *vanitas*.

Połączenie motywu kuźni z ideą „przekraczania praw przyrodzonych” odnajdujemy, np., w najpopularniejszej z późnośredniowiecznych legend o powstaniu małp¹¹. Wszystkie podania dotyczące tego tematu oparte są na motywie „kary przestąpienia”. Kowal, pragnąc naśladować Chrystusa, który odmłodził kobietę przez wsadzenie jej do kuźniczego pieca¹², przyczynia się tylko do powstania stworzeń będących karykaturą i deformacją rodu ludzkiego — małp. Baśń, której tradycja przetrwała do braci Grimm¹³, ilustruje ksylograficzny drzeworyt G. Glockendona (il. 47).

Dość niespodziewanie, bardzo interesujące w tym kontekście uwagi znajdujemy w cytowanych tu już pismach szesnastowiecznych mitografów. Pisząc o Wulkanie i Minerwie Vincenzo Cartari wtrąca w tonie moralizatorskim: „Jest to wielka prawda, że sztuką nie sposób wykonać wszystkiego, co pomyśli umysł, gdyż jest ona związana z ciałem i nie może wyjść poza nie”¹⁴. Dla

Comesa rozdział o Wulkanie jest wręcz okazją do ataku na alchemię i jej praktykantów, ataku, który objętościowo przekracza ściśle mitograficzną część rozdziału: „Trzeba więc stwierdzić, że każda rzecz ma swoje własne zasady, których sztuka nie może mieszać razem, ani przemieszczać. Mówią, że Wulkan przez swą deformację został zrzucony z nieba, nie znaczy to nic innego, jak to, że z siarki lub żywego srebra nie otrzyma się niczego innego, czego nie ma w naturze [...]. Wielu ludzi usiłuje dostosować dawne baśnie do swoich intencji, niech więc wiedzą, że uważam sztukę alchemiczną za pełną próżności”¹⁵. Na innym miejscu autor napisał łacińską epistolę przeciwko alchemii, którą tu przytacza w obszernym fragmencie, rozpoczynającym się od słów:

„Chcesz przewyższyć naturę dzięki swym ogniom?...”¹⁶

Aluzje czy wręcz rozprawy o alchemii wtrącane przez mitografów do rozdziału o Wulkanie - boskim kowalu, tylko pozornie są zaskakujące. Między procesem obróbki żelaza i związaną z nim mitologią a alchemią istnieją związki, których może nawet cytowani autorzy sobie nie uświadamiali, tak jak nieznaną pozostawał im fakt istnienia podobnych mitów boga-kowala w innych systemach religijnych. W symbolach i rytuałach, które towarzyszyły archaicznym procesom metalurgicznym, tkwi idea aktywnej współpracy człowieka z naturą, być może już wiara, że człowiek może swoją pracą zastąpić jej działanie, może zastąpić Czas. Ta idea jest jednocześnie fundamentem alchemii¹⁷. Alchemik, tak jak archaiczny kowal, stojący w hierarchii społecznej na pozycji równej czarownikom i szamanom, panował nad ogniem, który był objawem siły magiczno-religijnej, dzięki któremu można było coś zrobić szybciej lub zrobić „inną rzecz”. Alchemia zaadaptowała i zrewaloryzowała wszystkie archaiczne wierzenia traktujące metale jako żywe, wyposażone w płeć i namiętności, jako embriony wydobyte z łona Matki-Ziemi, którym człowiek przyspiesza okres dojrzewania i doskonalenia się. Oczywiście jest wątpliwe, by cytowani autorzy zorientowani byli w tych powiązaniach, które teraz odsłania stopniowo historia religii. Nie zaprzecza to istnieniu w wymienionych tekstach pewnej ciągłości idei transmutacji i transgresji, związanej zarówno z obróbką żelaza, mitem boga-kowala, jak prak-



48. *Minerwa i Wulkan. Fragment frontispisu Natalisa Comesa Mythologie c'est à dire explication des Fables...* 1604

tykami alchemicznymi. W konkretnym kontekście uwagi mitografów do rozdziału o Wulkanie — boskim kowalu, tylko potakają intencja moralizatorska towarzyszy niektórym z licznych szesnasto- i siedemnastowiecznych przedstawień pracowni alchemicznych, w których wśród innych narzędzi znajduje się prawie zawsze zestaw narzędzi kowalskich, włączając je do wielkiego kręgu obrazów próżności ludzkich wysiłków, znikomości dążeń, pychy pchającej człowieka do uzurpowania sobie sił twórczych¹⁸.

KUŹNIA JAKO ALEGORIA ARTYSTYCZNA

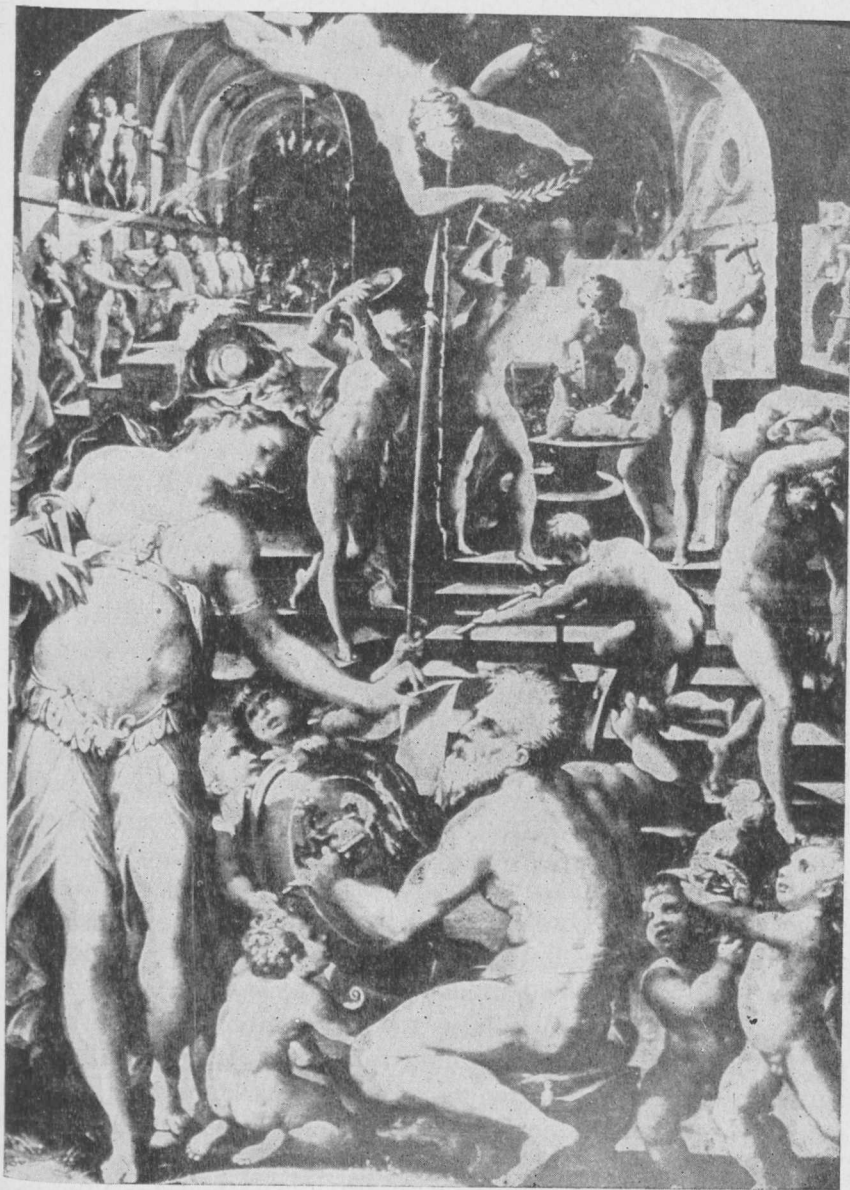
Na frontispisie francuskiego wydania *Natalisa Comesa Mythologie, c'est à dire explication des Fables...* wsparty na kuli Wulkan trzyma za rękę Minerwę (il. 48). Przedstawienie tej pary bogów na wstępie podręcznika przeznaczonego dla artystów zgodne było z wiekową tradycją traktującą Minerwę i Wulkana

jako patronów sztuk. Już Platon w *Krytiaszu* pisze, że „Hefajstos i Atena, ponieważ naturę mieli wspólną, bo i rodzeństwem byli — tego samego mieli ojca — i jedno z umiłowania mądrości a drugie z zamiłowania do sztuk garnęło się do tego samego”¹⁹. Motyw wspólnej siedziby Ateny-mądrości, rodzicielki sztuk — i Hefajstosa-ognia, bez którego nie można mądrości posiadać i sztuk uprawiać — powraca w literaturze platońskiej²⁰.

Tradycja wskazująca na Hefajstosa i Atenę jako opiekunów sztuk przetrwała do czasów nowożytnych, lecz zmieniło się, rozbudowało jej znaczenie, uzależnione w głównej mierze od ogromnej ewolucji samego pojęcia sztuki. To co dla Platona, który choć podjął nawet kilka prób klasyfikacji sztuk, w żadnej jednak nie zakładał przeciwstawienia teoretycznej wiedzy i praktycznej umiejętności²¹, było braterskim związkim pary bogów, traktowanych przez starożytność przede wszystkim jako protoplaści cywilizacji — miało inny sens alegoryczny dla szesnastowiecznych teoretyków sztuki i artystów.

Minerwę i Wulkana przedstawił na swym obrazie *Kuźnia Wulkana* Giorgio Vasari (Uffizi, Florencja²²; il. 49). Muskularny Wulkan, przykucnięty na niskim stołeczku cyzeluje podtrzymwaną przez putta tarczę, nad nim stoi Minerwa z cyrklem i węgielnicą, przedkładająca boskiemu kowalowi kartę papieru. Pomieszczeniem nie jest wspólna świątynia. W tle w dwóch wielkich arkadach otwierają się dwa różne światy. Za plecami Wulkana, w ciasnej, mrocznej, rozświetlonej blaskiem płomieni kuźniczego pieca przestrzeni Cyklopi (żywo przypominający Cyklopów z kuźni Wulkana w Sali degli Elementi, fresku Vasariiego i Gherardiego) biją młotami w rozżarzoną do czerwoności żelazną sztabę. Za Minerwą rozciąga się w długiej perspektywie sala, w której rząd młodych ludzi pochyla się nad rysunkami.

„Invenzione” obrazu pochodzi od uczonego przyjaciela Vasariiego — Vincenzo Borghiniego — Wulkan kuje tarczę dla Achillesa, ale w warsztacie czeka nie Tetyda, matka Achillesa, lecz Pallas Atena. Tarczę zdobi owca i kozioł trzymający kulę ziemską. Za plecami Minerwy przedstawiona jest „una Accademia di certi virtuosi”²³. Myśl o wprowadzeniu Minerwy jako inspiratorki Wulkana zaczerpnął Borghini z wydanej niedawno *Hieroglifiki* Pieria Valeriana (Bazylea, 1556), w której



49. Giorgio Vasari *Kućnia Wulkana*, 1563

50. Hendrick Goltzius
Ars i Usus. 1582



Minerwa jako żona Wulkana oznacza „ingenium et ars” — „ars sine scientia nihil est”²⁴. Samo przedstawienie wywodzi się z kręgu ikonografii Inspiracji, o genezie antycznej²⁵, którego chrześcijańską wersję stanowi wyobrażenie św. Mateusza z aniołem, a które zsekularyzowane służyło symbolicznym przedstawieniom wykładającym pojęcia z zakresu teorii sztuki. Przykładem może być tu chociażby znany miedzioryt Hendricha Goltziusa *Ars i Usus* nasuwający się naturalnie jako analogia dla obrazu Vasariego (il. 50). Szczególnie podobny jest w obu wyobrażeniach fizjonomiczny kontrast personifikacji: wykwintna Minerwa, o dziewczęcej twarzy, w lekkiej *figura serpentinata*, i skulony z podkurczonymi nogami Wulkan — starzec o zmierzwionej brodzie i siwych włosach.

Rycina Goltziusa, na której uskrzydłona Ars bezpośrednio kieruje pracą Usus, w sposób całkowicie czytelny, ale też bardzo ogólny informuje o roli jaką niderlandzki artysta i jego współcześni przypisywali teorii, stanowiącej nauką podbudowę praktyki artystycznej. Tymczasem wizerunek widniejący na tarczy opracowywanej przez Wulkana na obrazie Vasarięgo wprowadza element konkretny, sytuację określoną historycznie. Owca i koziół trzymający kulę ziemską to impresja Kosmy I, wielkiego księcia Toskanii i jego żony Eleonory. Kosma I był mecenasem Vasarięgo i opiekunem założonej przez tegoż w 1563 r. we Florencji Academia del Disegno — pierwszej akademii sztuk pięknych. Obraz z Uffizi jest więc pierwszym wizerunkiem akademii wykonanym przez jej twórcę i animatora²⁶. Obraz Vasarięgo jest ponadto czymś więcej, jak tylko prostym, dychotomicznym rozróżnieniem między teorią a praktyką artystyczną, między *ingenium* i *ars* (w terminologii Valeriana właśnie *ars* oznacza stronę wykonawczą, techniczną). „*Ars sine scientia nihil est*”. To stwierdzenie motoryczne dla artystów Quattrocenta było truizmem dla założyciela akademii, w której *arti del disegno* otrzymały niekwestionowaną, teoretyczną sankcję. Toteż stwierdzenie to nie wyczerpuje ideowej zawartości obrazu.

Modelem, który rysują adepci sztuki jest rzeźbiarska grupa trzech Gracji, którą Vasari widział jako alegoryczne przedstawienie łączności trzech sztuk — malarstwa, rzeźby i architektury²⁷. Wyodrębnienie „sztuk rysunkowych” (nazwanych tak po raz pierwszy przez Michała Anioła w 1546 r.²⁸) złączonych pojęciem *disegno*, było dziełem i zasługą teoretyków Vasarięmu współczesnych, częściowo jego samego. Pojęciowe ujęcie tego, co łączy malarstwo, rzeźbę i architekturę, poprzedziła praktyka — są one częściej łączone na obrazach renesansowych niż w wywodach teoretyków²⁹. U Vasarięgo jednak — artyści i teoretyka zarazem — obrazowe przedstawienie „trzech sióstr” jest równoległe do teoretycznego uświadomienia i sformułowania³⁰.

Disegno nie jest jedynym pojęciem z estetycznej terminologii Vasarięgo, jakie odnajdujemy w obrazie kuźni Wulkana. Akademia to ostoja reguł, porządku i miary, jakości uchwytnych rozumowo, lecz przewrotnie wprowadzone do niej postaci Gracji każą pamiętać pilnym studentom o nieokreślonym *non*

so *ché*, o wdzięku, gracji będącej darem niebios i geniuszu, której nie mogą dać ani studia, ani poprawność³¹. Pojęcie *grazia* stanowi zasadniczy rys teorii Vasariego³². Ten występujący już u Albertiego termin Vasari przeciwstawił pięknu — piękno jest kategorią racjonalną, podlegającą regułom, *grazia* — irracjonalną, polegającą na sędzie i oku. Tradycyjne piękno łączono z proporcją, a proporcje — z miarą. Teraz miejsce miary zajął sąd³³. *Giudizio* — termin także zapoczątkowany przez Michała Anioła³⁴, używany przez Dantiego, Pina, Vasariego, pozostawał w relacji z określeniem już całkowicie irracjonalnym — *non so ché*, coś, co nie da się określić, a co stanowi właśnie o wdzięku³⁵. Założyciel akademii doceniał systematyczną pracę i studia, które dać mają niezawodność i biegłość ręki. Zbytne wypracowanie może jednak zniszczyć grację, jest przyczyną suchości, którą pracujący w imponującym, wirtuozerskim tempie manierysta zarzucał precyzyjnie cyzelowanym obrazom quattrocentystów³⁶. Tak więc, obok prostego, zaczerpniętego z *Hieroglifiki* przeciwstawienia Minerwa — Wulkan, teoria — praktyka, obraz implikuje cały szereg dychotomii poglądów tradycyjnych uzupełnianych przez nowe sądy estetyczne: piękno — gracja, miara — sąd oka, praca — natchnienie³⁷.

To ostatnie pojęcie wiąże się z jeszcze jednym elementem obrazu: *ingenium* — Minerwa inspirująca Wulkana przedkłada mu kartę papieru. Karta ta jest pusta.

Do drugiego wydania *Vite...* Vasari włączył nowy fragment dotyczący rysunku: „Wolno więc wnosić, że rysunek nie jest niczym innym jak wyrazem i uwidocznieniem pojęcia, jakie się ma w swym umyśle, lub jakie ktoś inny wymyśli i wedle swej idei wytworzy”³⁸. Fakt, że fragment ten stoi poza generalną linią poglądów Vasariego wyjaśnia zapożyczenie od innego autora. V. Scotti-Bertinelli odkrył stronę manuskryptu Vincenzo Borghiniego ze szkicem tego fragmentu³⁹. Podobne idee kursować musiały we Florencji — Danti rozróżniał dwojaki rysunek: zewnętrzny i wewnętrzny (*conchetto*) — „pojęcie ukształtowane w umyśle, wedle którego artysta wprowadza kształt na papierze, płótnie czy murze”⁴⁰. W podobnym duchu pisał już Michał Anioł w słynnym sonecie do Vittorii Colonna (LXXXIII): „Non ha l'ottimo artista alcun concetto...” — „Nic mistrz najlepszy po-

myśleć nie zdoła..."⁴¹. Jest to zapowiedź abstrakcyjnej estetyki manierystów — Lomazza, Zuccariego⁴². Pusta karta, jaką Minerwa stawia przed oczyma Wulkana, każąc mu zwrócić się ku *concetto* — pojęciu dzieła ukształtowanemu w umyśle, wyraża ten pogląd, który za pośrednictwem Borghiniego wszedł do estetyki Vasariego. Być może Borghini oddziałał tu już nie bezpośrednio, jako dawca ogólnej *invenzione* obrazu, lecz pośrednio, jako uczyony kształtujący teoretyczne zapatrywania artysty.

Wulkan — wykonawca dzieła, reprezentuje w obrazie mistrzostwo, pozwalające wyrazić sztukę, która jako dyspozycja była w umyśle. Pojęcie mistrzostwa, którego personifikacją uczynił Wulkana Vasari, łączony jest z bogiem-kowalem także przez mitografów. Identyfikacja ta zgodna jest z językiem poetyckim, z metaforą, której źródła tkwić muszą w homeryckim opisie zdobienia tarczy Achillesa przez Hefajstosa⁴³, „tarczy, owym słynnym malowidle, dzięki któremu Homer uchodził od wieków za nauczyciela malarstwa”⁴⁴, a któremu to poglądowi przeciwstawił się dopiero Lessing⁴⁵. Drugim istotnym źródłem jest „Tarcza Heraklesa” Hezjoda. Dla Cartariego jednak jest to jedna tradycja — „kiedy Poeci chcą opisać jakąś wielką rzecz, zrobioną z wielkim mistrzostwem, mówią, że zrobił to Wulkan lub Cyklopi w kuźni Wulkana”⁴⁶ — ta uwaga wtrącona do wykładu o Wulkanie ma wyraźnie charakter wskazówki co do tworzenia alegorii.

Wulkan oznacza więc mistrzostwo, ale też wykonawczą, materialną stronę sztuki, podrzędną w stosunku do *concetto*, podporządkowaną Minerwie. W obrazie Vasariego cały wykład teorii estetycznej znajdował się niejako po stronie bogini, wszystkie nowe terminy: *disegno*, *grazia*, *giudizio*, *concetto* należały do jej domeny, Wulkan pozostawał w tradycyjnej, jednoznacznej, podrzędnej (co obraz dobitnie ukazywał) roli wykonawcy⁴⁷.

O tej podrzędnej roli przesądza przede wszystkim moment fizycznego trudu, czy choćby tylko bezpośredniego kontaktu z tworzywem⁴⁸. Znamienne, że odosobnioną wypowiedź, posługującą się tym samym porównaniem (tzn. wykonawcy do Wulkana), lecz wynoszącą trud jako wartość samą w sobie, spotykamy u Michała Anioła. Benedetto Varchi rzekł mu kiedyś: „Signor

Bounarroti, avete il cervello di Giove" zaś Michał Anioł: „Si voule il martello di Vulcano per farne uscire qualche cosa" ⁴⁹. Bardziej jeszcze znamienne jest, że przytoczony wyżej dialog stał się przedmiotem zainteresowania i refleksji Delacroix. Podczas długich dysput toczonych z Chenavardem na plażach i ulicach Dieppe latem 1854 r. ten ostatni: „mówił mi o trudnościach, jakich doświadczał w pracy Michał Anioł i zacytował mi jego słowa" ⁵⁰. Słowa te musiały głęboko utkwąć w pamięci Delacroix, skoro użył ich potem jako argumentu przeciwko swej rzekomej „łatwości tworzenia" — „Pracuję młotem Wulkana, to znaczy, że wykuwam dzieła moje z wielkim wysiłkiem". Słowa te cytuje Theophile Silvestre w opisie obrazu Delacroix *Michał Anioł w swojej pracowni* ⁵¹. Wypowiedź Michała Anioła jest czymś wyjątkowym w epoce kształtowanej przez obyczajowy i artystyczny ideał *sprezzatura* ⁵². Wypowiedź Delacroix należy całkowicie do swego wieku, który Pracy wystawiał pomniki na Wystawach Światowych ⁵³.

KUŹNIA JAKO ALEGORIA MORALNA

W *Hieroglifice* Pierio Valeriana, z której Vincenzo Borghini zaczerpnął pomysł do obrazu *Kuźni Wulkana*, znajduje się w ks. XLVIII „De iis quae per incudem, malleum, aratrum, flagellum..." jako ilustracja rozdziału o młocie, prymitywny drzeworyt ukazujący kowala kującego skrzyżowane na kowadle szablę i szpadę (il. 51). Lemma brzmi „Pobudzenie zła", zaś w *explicitio* czytamy: „Widzimy przeto młot, jako pobudzenie zła, młot bowiem wykuwa broń, sztylety, ostrza i wszelkiego rodzaju noże, skąd powstaje tyle zła między śmiertelnikami. Przez niego dmą w trąby wojenne wodzowie, których dźwięk roznieca wojnę. On niweczy dzieła i niszczy co trwałe..." ⁵⁴.

Choć emblemem nie dotyczy samej kuźni lecz tylko młota, wskazuje on na nowy krąg znaczeń związanych z wyobrażeniem wykuwania. Jest to krąg znaczeń moralnych.

Vasari posłużył się wizerunkiem kuźni dla zobrazowania treści czysto estetyczno-artystycznych. Wulkan i jego kuźnia są personifikacjami pojęć wchodzących w zakres pojęcia sztuki.



51. Pobudzenie zła. Drzeworyt z Pierio Valeriano *Hieroglifica*... 1631

Mimo widomie alegorycznego charakteru całego obrazu wykonywana przez Wulkana praca jest jego komponentem najbardziej dosłownym i jednoznacznym, jest po prostu wytwarzaniem, dzięki któremu powstaje konkretne dzieło. Obraz implikuje ocenę tej czynności, raczej nawet nie ocenę lecz rangę — jako podporządkowaną *ingenium*. Jest to ocena, zaszeregowanie wyłącznie w kategoriach estetycznych. Fakt, że u źródeł obrazu florenckiego malarza leży sformułowanie Valeriana jest właściwie drugorzędny. Po pierwsze dlatego, że Vasari znacznie rozbudował przeciwstawną parę pojęć przedstawionych w *Hieroglifice* pod postacią Minerwy i Wulkana; po drugie, istotną treścią embleatów nie są zagadnienia artystyczne, lecz prawdy moralne⁵⁵. Taką właśnie funkcję moralną pełni przytoczony wyżej embleat *Malorum irritamentum*.

Wyobrażenie kuźni zawiera w sobie elementy przeciwstawne, układające się na antagonistycznych „liniach symboliz-

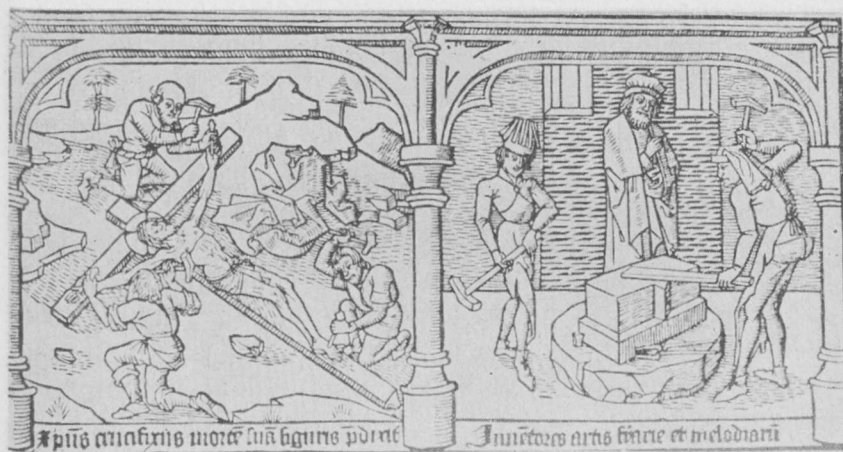


52. Przekuwanie mieczy na lemieszce. Miniatura z *Bible moralisée*, 1 poł. XIII w.

nych⁵⁶: ogień może być zarówno dobrodziejstwem, jak klęską; żelazo jest niezbędnym czynnikiem ludzkiej cywilizacji, lecz też narzędziem nieszczęść ludzkości; kuźnia jest miejscem tworzenia, lecz powstają tu zarówno narzędzia rolnicze i kobiece ozdoby jak śmiertelna broń. Z połączenia tych elementów powstaje więc symbol ambiwalentny⁵⁷, którego istnienie prześledzić można już w mitach archaicznych, w niezwykle interesującym i rozbudowanym rytuale związanym z procesem obróbki żelaza, magicznym procesem ingerencji w materię⁵⁸.

Pozostając jednak na bliższym terenie sztuki europejskiej, bez trudu przytaczać można, czerpane z różnych źródeł, środowisk i epok, przykłady przeciwstawnych, na linii dobro — zło, znaczeń wyobrażeń kucia i kuźni.

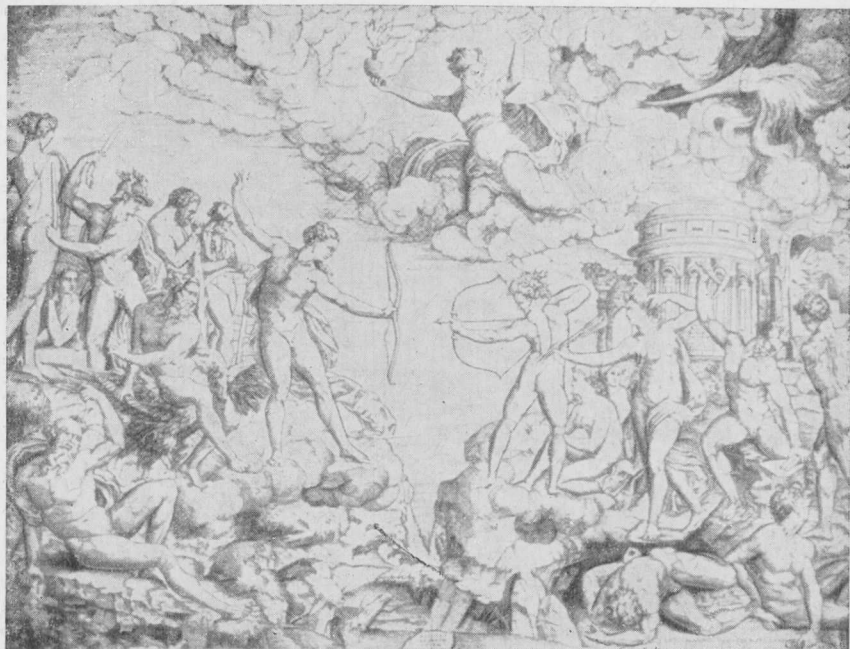
W chrześcijańskiej ikonografii średniowiecznej wyobrażenie to z jednej strony może ilustrować słowa prorocstwa Izaja-



53. Jubal i Tubal w kuźni i Przybicie Chrystusa do krzyża. Drzeworyt ze *Speculum humane salvationis...* Po 1476

sza (2, 4): „...I przekują miecze na lemiesze, a włócznie swe na sierpy: i nie podniesie miecza naród przeciw narodowi...”⁵⁹ (il. 52) — z drugiej strony kujący Jubal i Tubalkain stanowić mogą w systemie typologicznym prefigurację przybicia Chrystusa do krzyża⁶⁰ (il. 53).

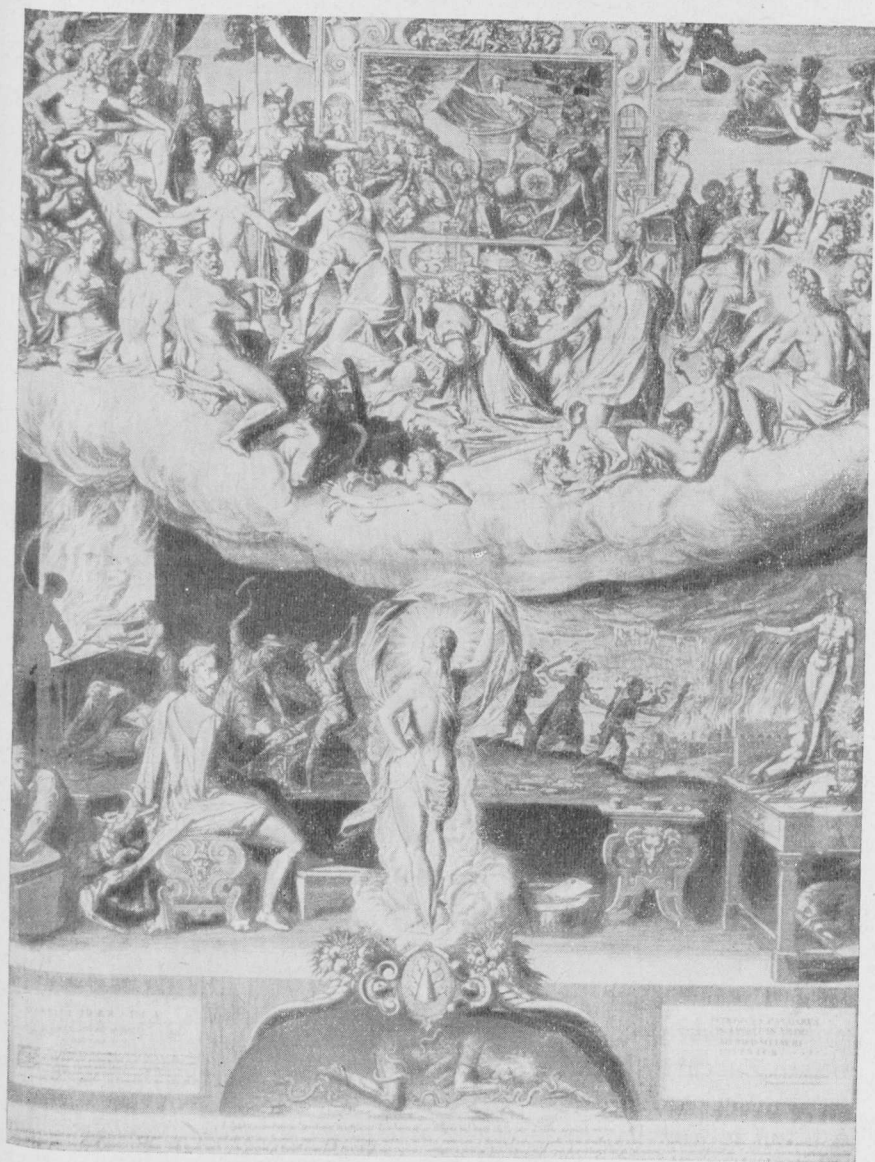
Inny przykład przenosi nas z płaszczyzny ikonografii chrześcijańskiej w krąg przedstawień świeckich, powstałych pod wpływem filozofii neoplatońskiej. Na rycinie Baccio Bandinello *Psychomachia*, ukazującej w kategoriach czysto ficinowskich, zgodnie z ortodoksyjnym florenckim neoplatonizmem, konflikt *Ratio* i *Libido*, Rozumu i Pożądania, Wulkan bijący w kowadło znajduje się po stronie sił impulsu, instynktu, wykuwa broń dla „niskich namiętności”⁶¹ (il. 54). Rycina Bandinello wyklada idee ficinowskie tak prosto, że jest bardziej nawet zrozumiała, niż objaśniający ją wiersz łaciński⁶². Natomiast rycina C. Corta według Zuccariego jest tak skomplikowana, że wymaga komentarza, nawet w swej warstwie czysto ikonograficznej (il. 55). Zuccari przedstawił siebie samego w pracowni przed ogromnym alegorycznym płótnem, ze wzrokiem skierowanym na promieniejącą postać „Vera intelligenza” — nie model żywy, materialny, lecz duchowy, zgodnie z koncepcją *disegno interno*⁶³. Legenda



54. Baccio Bandinelli, ryt. N Béatrizet *Walka Rozumu i Pożądania*. 1545

sztuchu wyjaśnia temat wielkiego płótna⁶⁴: uciśnione Cnota i Sztuka wysłały na skargę do Jowisza Malarstwo, gdyż ono może sprawę przedstawić najżywiej: właśnie prezentuje ono zwołanemu przez Jowisza zebraniu bogów niesione przez Amora i Gracje malowidło przedstawiające zniszczenie Cnót przez Występki sprowadzone przez Fortunę. Rozgniewany sąd bogów posyła na ziemię Furie i nakazuje Wulkanowi ukuć gromy dla zniszczenia wszystkiego zła, które ukryło się w postaci ludzkiej. Pędzel siedzącego przed obrazem Zuccariego dotyka płótna w miejscu, w którym Wulkan uderza w kowadło.

Tę zawiłą, przeładowaną, lecz bardzo interesującą, chociażby ze względu na „trójstopniowe obrazowanie” (na obrazie przedstawiony jest obraz, a na tym obrazie jeszcze raz obraz, na podobieństwo „teatru w teatrze”) rycinę, należałoby właściwie rozpatrywać w obu rozdzielonych tu kategoriach: artystycznej i moralnej. Szczególne nakładanie się treści tych dwóch



55. Frederico Zuccari, ryt. C. Cort „Vera intelligenza" inspirująca malarza. 1579



56. Emblem „Cuique suum studium” z Otto Vaeniusa *Quinti Horatii Flacci Emblemata...* 1683

kategorii związane jest właśnie z wielostopniowością wyobrażenia: pierwszą „scenę” stanowi atelier malarza, w którym pracuje sam Zuccari i w której pojawia się „Vera intelligenza”; drugą jest znajdujący się na sztalugach obraz. Dodatkową komplikacją jest to, że rozbity jest on na strefę Ziemi i Nieba. Wreszcie „scena” trzecia to pokazywany niebianom obraz Fortuny. Malarz jest łącznikiem między pierwszymi dwoma „scenami” — jego dotknięcie pędzla ma w pierwszej „scenie” znaczenie dosłowne, a jednocześnie artystyczne — nadaje on formę zewnętrzną wy-

57. Albrecht Dürer
Kuźnia serca. Po 1520



58. Georg Pencz (?)
Kuźnia zazdrości. 1539



59. Emblem „Unio Amoris” z
Les Emblèmes d'Amour par un
Père Capucin. Po 1631



obrażeniu idealnemu, inspirowanemu przez „Vera intelligenza”; ale jednocześnie jest uczestnikiem akcji wyobrażonej przez niego samego na „scenie” drugiej, o znaczeniu alegoryczno-moralizatorskim. Zuccari dołączając swój pędzel do młotów kuźni Wulkana nie tylko włącza się w walkę z występkiem w obronie Cnoty i Sztuki, ale identyfikując się z nim określa też swoje stanowisko artysty. Dla rozpatrywanej w tym miejscu problematyki zasadniczy jest fakt, że przedstawiona na rycinie praca Wulkana i Cyklopów służy celom wzniosłym, służy walce Dobrego ze Złym, staje po stronie Cnoty przeciw Występkowi, przeciwnie niż to miało miejsce w rycinie Bandinellego.

W cytowanych we wstępnej części niniejszego rozdziału wypowiedziach mitografów piszących o Wulkanie, praktyki metalurgiczne i alchemiczne — mające na celu zmianę substancji lub własności metali — uznane zostały jako symbol uzurpo-

wania sobie praw Stwórcy, symbol próżnych, dyktowanych pychą wysiłków ludzkich.

Lecz jednocześnie, gdy Cartari i Comes widzą w obrazie przetapiania i przekuwania metali temat vanitatywny, inny, nie mniej popularny autor, Otto Vaenius, przeciwstawia pracę w kuźni jako konkretną i rzetelną próżnej twórczości malarzy kreujących chimery i monstra. Emblem „Cuique suum studium” z „Quinti Horatii Flacci Emblemata” ukazuje malarza przy sztalugach, poetę piszącego przy stole, lekarza badającego zawartość szklanej fiołki i warsztat kowalski⁶⁵ (il. 56). Podczas gdy poeta, lekarz i kowale wykonują normalnie swą, zgodną z powołaniem pracę, na sztalugach, spod pędzla malarza wyłania się potwór — sfinks ze skrzydłami i rybim ogonem. Ironia pod adresem malarzy zawarta jest nie w samym *explicatio*, lecz w wyrazie-dedykacji: Pictoribus — Malarzom, umieszczonym w rogu obrazu (otwierającym cytaty z horacjańskiej *Ars poetica*: „Pictoribus atque poetis, quidlibet audendi semper fuit aequae potestas...” (w. 8 - 9)⁶⁶.

Rozpatrując przeciwstawność znaczeń związanych z przedstawieniem kucia można przytoczyć także przykłady wyobrażeń polarycznie odmiennych treściowo, a utworzonych z tej samej metafory. Wybrany przykładem jest wyobrażenie „bicia serca” czy też „kuźni serca”.

Na niewielkim, alegorycznym rysunku, przypisywanym Dürrerowi (British Museum, Londyn)⁶⁷, o niezidentyfikowanym przeznaczeniu, wykonanym dla Pirckheimera, na kowadle ozdobionym herbem zamawiającego, kobiecie personifikacji kują serce (il. 57). Invidia trzyma je w kleszczach, Affricatio bije weń młotem o trzech trzonach, a Consolatio wskazuje ręką na niebo, z którego padają krople. Naga postać leżąca u stóp kowadła została na wykonanej przez Pencza (1539, sygn. J. B.) rycinie określona jako Tolerantia (il. 58). Jest to *Kuźnia zadrości*.

Serce kute na kowadle przedstawia także jeden z embleatów w kompilacyjnym dziele autorstwa tzw. Ojca Kapucyna⁶⁸ (il. 59). Ten oparty w głównej mierze na emblematycznych zbiorach Hermana Hugona i Vaeniusa druk stał się bezpośrednim wzorem dla *Embleatów* Zbigniewa Morsztyna (ukończonych w 1685 r.)⁶⁹.

Przyjmując za podstawę swego dzieła ryciny, które występowały w *Les Emblèmes d'Amour...* Morsztyn nie ograniczył się do tłumaczenia dystychów Ojca Kapucyna, lecz znacznie rozbudował komentarz. Odpowiadający rycinie *Unio Amoris* emblemat *Złączenie miłości* (11), oprócz dwuwiersza stanowiącego lemmę: „Oblubieniec z Oblubienicą serca miłości ogniem roztopione chcą na kowadle spoić”, zawiera także subskrypcję, rozpoczynającą się od słów:

„Serca miłości ogniem roztopione
Na twoim świętym kowadle stopione
Jednym się staną...”

A oto inny przykład przeciwieństwa, także z kręgu przedstawień dydaktyczno-moralizujących. W tle ryciny P. Bruegla *Avaritia* (British Museum, Londyn), z cyklu *Cnót i Grzechów*, widzimy wielki piec dymiący poprzez przecięty zębatym nożem kapelusz (il. 60). Ogień w piecu roznieca gigantyczny miech. Obok krzątają się małe figurki mincerzy wykuwających monety. Czy piec to symbol rozpalania namiętności a bijący młotami to fałszerze pieniędzy? ⁷⁰ Niezależnie od tego, czy słuszna jest ta interpretacja Tolnaya, sama rycina jest dość czytelna. Tu, na skraju obrazu, jakby na uboczu całej akcji, bije źródło występuku, stąd rozchodzą się małe krążki, których potem pełno jest wszędzie i które pchają ludzi do grzechu i szaleństwa (il. 61).

Natomiast jezuita Petrasancta, w swych wydanych w Antwerpii *De Symbolis heroicis...* nadaje wizerunkowi wykuwania monet przez młot poruszany kołem wodnym lemmę „Imprimor et valeo” — jestem wytłaczana i zyskuję wartość ⁷¹ (il. 62).

Moralna wymowa symbolu Petrasancty nie tylko jest przeciwna znaczeniu, jakie nadane było wykuwaniu monet na alegorycznej rycinie Bruegla. Struktura lemmy emblemu sama oparta jest na przeciwieństwie: „imprimor et valeo” — przez wybicie otrzymują wartość. Tę samą budowę wykazują wszystkie emblemy jezuity Jacoba Boscha, których ikon wyobraża kucie lub narzędzia kowalskie ⁷²:

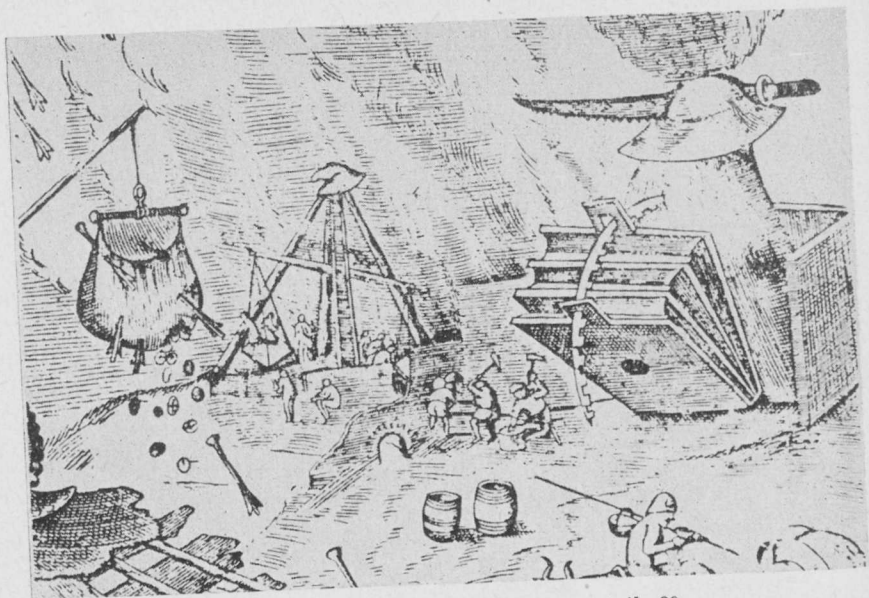
„Sotto il ferro ma senza piaghe” (cl. II, tabl. XXXIII, emb. DCLVI), lub „Battuto piu tanto piu indura” (cl. III, tabl. XVIII, emb. CCCXVIII, il. 63) lub „Tundor non frangor” (cl. III, tabl. XLIII, emb. DCCCXXXVII, il. 64).



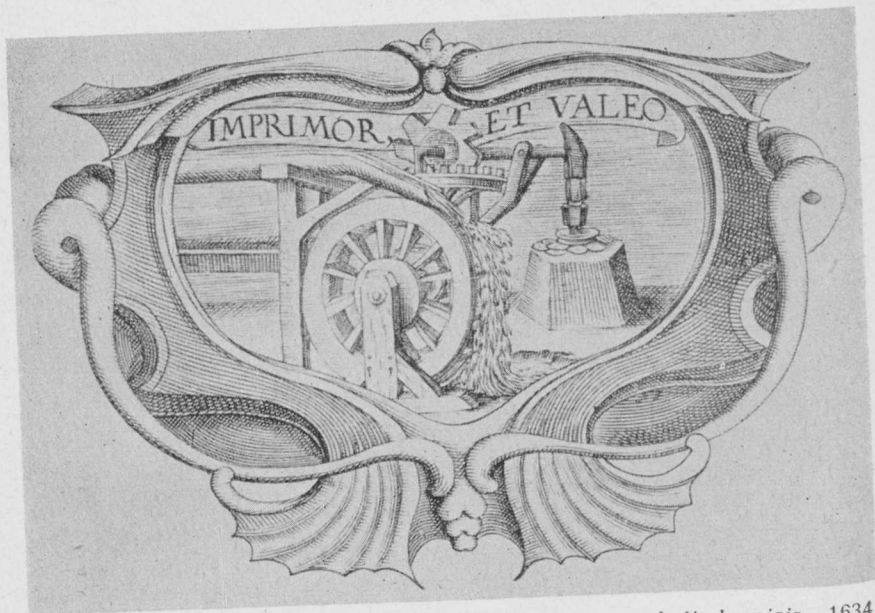
60. Peter Bruegel Avaritia. 1556

Emblemy te, choć zaliczone do różnych klas oznaczających różne walory moralne: Constantię — wytrwałość; Patientię — cierpliwość, wykazują wspólne cechy zarówno znaczeniowe, jak i formalne (w tym określeniu rozumie się budowę samego symbolu, a nie jego plastycznego odpowiednika, na ogół bardzo skromnego, choć częstokroć (np. u Petrasancty) ujętego we wspaniałą ornamentalną ramę). Wszystkie zbudowane są na modelu *coincidentia oppositorum*⁷³ i przez to zawarte w wyobrażeniu kucia przeciwieństwa zbiegają się i zostają sprowadzone do oznaczenia wytrwałości, oporu, wytrzymałości wobec przeciwności: *Adversae res et Patientia*. Przez uderzenia — „przeciwności” i umiejętność ich znoszenia powstaje wartość.

Wbrew wrażeniu, jakie narzuca obfitość literackich porównań, przenośni, metafor związanych z pojęciem kuźni, kucia, wykuwania, przekuwania — materiał emblematyczny nie jest szczególnie bogaty. Nie bez znaczenia musi być tu fakt, że nie ma ani jednego emblemu tego typu w *Emblematach* Alciati⁷⁴. Nie ma ich też w podręcznikach tak popularnych jak Camera-



61. Peter Bruegel Avaritia. Fragment il. 60



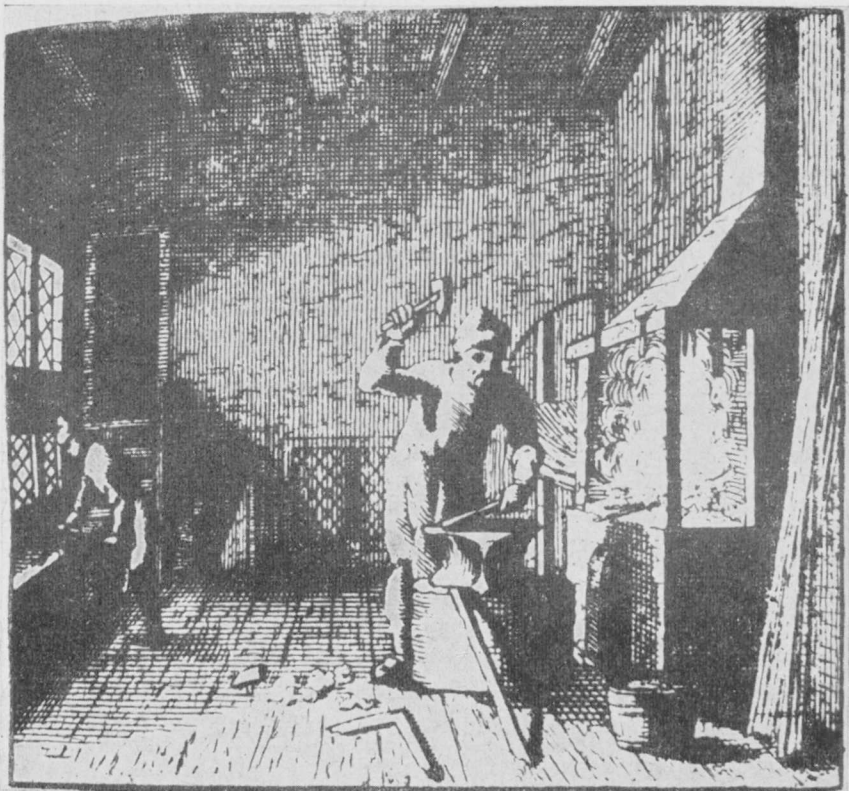
62. Emblem „Imprimor et valeo” z S. Petrasancty *De symbolis heroicis...* 1634

63. Emblem „Battuto piu tanto piu indura” z Jacoba Boscha *Symbolographia...* 1702



64. Emblem „Tundor non frangor” z Jacoba Boscha *Symbolographia...* 1702





65. Kuźnia. Drzeworyt z Claude Menestriera *La Philosophie des images...* 1695

riusa ⁷⁵, operującego tylko „rzeczami naturalnymi”, Typotiusa ⁷⁶, Neugebauera ⁷⁷. Gdy jednak występują, ujawniają najczęściej tę samą budowę opartą na zbieżności przeciwieństw, na jaką wskazano wyżej na przykładzie embleatów Boscha. W *Philosophia imaginum...* Claude'a Menestriera ⁷⁸ z wizerunkiem kuźni (włączonym nawiasem mówiąc do rozdziału *Elementa in symbolis*), związanych jest aż trzydzieści embleatów i dewiz. Drzeworyt, zgodnie z odmiennym od emblematyk *sensu stricto* charakterem dzieła francuskiego jezuita ⁷⁹, ukazuje nie rebusowy, arealny zestaw przedmiotów, lecz prosty obraz kuźni o charakterze niemal rodzajowym (il. 65). Istota zagadnienia pozostaje

jednak ta sama, zasada emblemu nie zmieniona. Żelazo kute na kowadle oznacza: "Vis contuso major" — (emb. IV) — bardziej bity mocniejszy; "Asperum flammescit" — (emb. V) — zapala się zmoczony; "Quo plus cuditur, eo magis induratur" (emb. XXX) — bardziej uderzany staje się bardziej twardy, itp. Ostatnia lemma jest nawet identyczna z cytowanym wyżej emblemem Boscha, co nie jest rzadkością w tych gigantycznych kompilacjach, jakimi są podręczniki emblematyczne (we francuskim tytule powiedziane jest zresztą, że dzieło jest "composée d'un ample recueil de Devises et du jugement de tous les ouvrages, qui ont été faits sur cette matière...").

Antytetyczne treści tkwiące w wyobrażeniu kucia, ambiwalentny charakter innych składających się nań elementów: żelaza i ognia, pozwalały na posługiwanie się jego obrazem zarówno dla przedstawienia fabrykacji broni „skąd powstaje tyle zła między śmiertelnikami”, jak „przekuwania mieczy na lemieszce” i zapowiedzi męki Chrystusa; symbolizowanie niskich, ciemnych instynktów, jak światłej walki o Cnotę i Sztukę; upostaciowania duchowego cierpienia i pobożnego szczęścia; może ono wskazywać na przyczynę grzechu i marności, jak i wartości i cnót. Emblematyka zaś wykorzystuje tę biegunowość, z upodobaniem zderza ze sobą przeciwieństwa, by z powstałej w wyniku tego zderzenia figury retorycznej wyłonić nową wartość. Plastycznym przedstawieniem tej wartości pozostaje jednak wyobrażenie kucia lub kuźni.

KUŹNIA JAKO ALEGORIA POLITYCZNA

W bezpośrednim związku z przedstawieniami kuźni jako alegorii moralnej pozostają jej wyobrażenia mające być nosicielami treści politycznych. Zarówno przykłady, jak i wnioski mogą być podobne. Cytowane już przedstawienia kuźni Vasariego i Gherardiego lub Le Bruna miały za cel gloryfikację władców, ich politycznych i militarnych posunięć. *Kuźnia Wulkana* przedstawiona przez Tintoretta w mitologicznym cyklu malowideł w Pałacu Dożów (1577; il. 66), ukazywała, jak świadczy Ridol-



66. Jacopo Tintoretto *Kuznia Wulkana*. 1577.

fi⁸⁰, wysiłek senatorów dla tworzenia potęgi republiki, zgodnie zresztą z powszechnie przyjętą w Wenecji symboliką⁸¹. Jako przykład przeciwnej, negatywnej oceny moralnej związanej z przedstawieniem wykuwania broni, można przytoczyć choćby cytowany wyżej emblemat Valeriana *Pobudzenie zła*.

Wyobrażenia kuźni o treści politycznej, czy też wyraźnych politycznych aluzjach można by więc traktować jako pewien typ przedstawień z kręgu moralnego, w którym zachowana zostaje możliwość znaczeń ambiwalentnych. Para przeciwstawnych pojęć dobro — zło konkretyzuje się najczęściej w przeciwstawieniu pokój — wojna, lecz same przedstawienia wojenne (np. wykuwanie broni) też mogą mieć treść dwuznaczną.



67. Artur Grottger *Kucie kos*. 1853

Przykładem narzucającym się, najbliższym, gdy mowa jest o przedstawieniach kuźni w kontekście politycznym, jest *Kucie kos* Artura Grottgera (Muzeum Narodowe, Budapeszt; il. 67).

Kucie kos, podobnie jak *Branka* i *Bitwa* — trzy pierwsze kartony cyklu *Polonia*, powstało w czasie krótkiego, kilkunastodniowego pobytu artysty w kraju w marcu 1863 r., gdy pragnął on przedostać się do zaboru rosyjskiego i dołączyć do powstańców⁸². Być może bliskość obrazowanych wypadków sprawiła, że charakter kartonów *Polonii* różni się od powstałych wcześniej *Warszawy I* i *Warszawy II*. Odmienność ta została szybko zauważona, lecz różnie interpretowana i oceniana. Kraszewski nazwał to zejściem od epepei (*Warszawy*) do powieści: „w tej *Polsce* Grottger jest już podobniejszy do reszty artystów — jest pospolitszy, choć nierównie przejęty i namaszczony”⁸³. Ze względu na propagandowych chwalił realistyczny, narracyjny

charakter *Polonii* Alfred Szczepański: „pismo to było czytelne dla każdego prostaczka, tak bowiem jasny i tłumaczący się sam przez się jest tam każdy obraz [...] nikt jeszcze obce narody tyle Polski nie nauczył”⁸⁴.

Istotnie olbrzymie, choć nie u obcych narodów, oddziaływanie Grottgera, nie polegało chyba jednak na czytelności i prostocie obrazów, w dalszej ewolucji artyści zmierzających zresztą wyraźnie do swoistej symboliki. Stanisław Tarnowski, choć może niezbyt szczęśliwie porównując Grottgera do niemieckiego *Stimmungsmalerei*, zwrócił uwagę na inną cechę charakterystyczną dla ogółu artystów romantycznych (z czego autor zdaje sobie sprawę przytaczając przykłady Mussela i Słowackiego) — działanie nastrojem⁸⁵. Jemu zawdzięcza Grottger niezwykle charakter swych bohaterów „z życia wzięty, a do ideału podniesiony”⁸⁶. Artystę nurtowało jednak dążenie do wyjścia poza obraz rodzajowy, czy nawet historyczny, do stworzenia alegorii, dążenie do „przejścia od tematów realnych do transcendentalnych”⁸⁷. W liście z dnia 14 IX 1866 r., pisząc o powstającej *Wojnie* tłumaczy on odejście od „stanowiska realistycznego” chęcią wprowadzenia kontrastu Zbrodnia — Cnota, stąd wprowadzenie do cyklu postaci „geniusza i artysty”, lub pierwiastka chrześcijańskiego i moralnego w postaci Dantego i Beatrycze (pomysł w liście z dnia 11 IX 1866 r.)⁸⁸.

Polonia jest więc między epicką *Warszawą* a operującą tradycyjną formą personifikacji *Wojną* cyklem najbardziej „realistycznym”.

W rysunku *Kucie kos* nie ma niczego, co by wskazywało na jego znaczenie szersze niż tylko na utrwalony, jeden z wielu, powstańczy epizod, choć epizod zawierający element dalszej narracji. Ukryta w cieniu kobieta z dzieckiem wprowadza motyw pożegnania, jeden z powstańców nasłuchujący w drzwiach nasuwa temat nowy — spodziewanego nadejścia wroga⁸⁹. Lecz poza tym jest to najzwyczajniejsza wiejska kuźnia, ciasna, mroczna, z masą narzędzi rozrzuconych bezładnie na ziemi i prymitywnych sprzętach. Nie ma tu gwałtownego ruchu, niepokoju, nawet gest wzniesionych do pionu ramion pracujących kowali jest statyczny, jakby zastygły. Grottger nie wykorzystał tu też tak niez-

wodnego środka budzenia nastroju grozy, niepokoju, jakim jest światłocień. Blask rozżarzonego żelaza oświetla co prawda silniejszym światłem podniesione ręce bijących młotami, lecz rozpełza się potem po wszystkich zakątkach wnętrza, wydobywając z jednolitego półcienia wciąż nowe szczegóły. Chęć pokazania i powiedzenia wiele przekreśliła tu dramatyczny kontrast światła i cienia. Nastrój, o którym pisał Tarnowski, zbudowany jest tu nie środkami plastycznymi, lecz narracyjnymi — tworzą go w głównej mierze „grottgerowskie” fizjonomie bohaterów sceny⁹⁰, napomknienia o sytuacji, jakimi są powstańcze kokardy przy czapkach, także wreszcie związek z innymi scenami cyklu. Głównie jednak tworzy go świadomość odbiorcy charakteru rozgrywanych tu wypadków i jego do nich stosunek emocjonalny.

Jakie mogły być przesłanki odbioru tego obrazu? Z kartonów *Polonii* właśnie *Kucie kos*, obok rysunku *Na pobojowisku*, to temat, który w przeciwieństwie do pozostałych, bardziej ilustacyjno-anegdotycznych, należy do wyobrażeń o bogatej tradycji ikonograficznej. W przypadku kartonu *Na pobojowisku* zauważył to już Tarnowski, porównując postać matki powstańca do Matki Boskiej, „postaci powtarzanej wiele razy w historii malarstwa i przez największych mistrzów”⁹¹, Grottger wprowadzając obraz kuźni do swego cyklu, czyniąc ją miejscem przygotowań do walki, pozostał wierny (może nawet nieświadomie) starej tradycji o literackich źródłach antycznych (Homer — Tetyda prosząca o broń dla Achillesa; Wergiliusz — Wenus prosząca Cyklopów o broń dla Eneasza) i licznych, szczególnie w okresie XVI—XVIII w. realizacjach plastycznych, wyrażających, w różnorodnych zresztą formach i wariantach tematycznych, treści militarno-wojenne⁹². Choć gdzie indziej (o czym będzie mowa poniżej) tradycja ta była już martwa, w obrazie kuźni widziano symbol wytwórczości lub szlachetności człowieka pracującego, w specyficznych polskich, powstaniowych warunkach był on nie alegorią, lecz rzeczywistością i wypełniać się mógł wciąż żywą, aktualną, wojenno-narodową treścią. Powstańczy epizod, dzięki ujęciu w ramę bogatą w tradycję i skojarzenia, zyskał rangę wyższą niż tylko przypadkowej ilustracji⁹³.

Drugim, obok ładunku tradycji, elementem nadającym znaczenie scenie *Kucia kos* są idee wiązane w tym czasie z pojęciem kucia i kuźni. Bardzo znamienity może być w tym miejscu następujący przykład: W 1885 r. w Krakowie ukazała się praca W. Smoleńskiego *Kuźnica Kołłątajowska*. Tym samym do polskiej historiografii zostało wprowadzone to pojęcie jako oznaczające „grupę postępowych działaczy i publicystów skupioną wokół H. Kołłątaja”⁹⁴. Jednak historycznie rzecz biorąc termin „kuźnica Kołłątaja” był określeniem pejoratywnym, paszkwilantckim, zrodził się na gruncie polemicznej, politycznej publicystyki okresu Sejmu Czteroletniego⁹⁵.

Powyższy przykład, to nie tylko historiograficzny paradoks, czy jeszcze jeden dowód ambiwalentnego charakteru pojęcia kuźni. Jak silnie w świadomości polskiej pojęcie to zrosnięte jest z ideami postępu, politycznego radykalizmu, nowatorstwa, może świadczyć choćby, sięgająca co najmniej dwudziestu, liczba czasopism o tym tytule, jakie ukazywały się w ciągu ostatniego stulecia⁹⁶.

Zsekularyzowany i zaktualizowany, lecz głęboko nasycony tradycyjnymi treściami, wyposażony w skojarzenia z ideami postępu, obraz „kucia kos” określały inne jeszcze czynniki.

Powróćmy tu do zasygnalizowanych już problemów „realistycznego” charakteru kartonów *Polonii* i ich emocjonalnego odbioru. Jako realistyczne określił je sam autor, dając jednocześnie wyraz dążeniu do symbolu, uogólnienia, co zrealizowane zostało w *Wojnie*. Lecz gdy sięgamy do starej literatury, do egzaltowanych częstokroć interpretacji⁹⁷ czy nawet naukowych opracowań⁹⁸, widzimy jasno, że dla pokoleń wyrosłych w cieniu powstań narodowych nawet te realistyczne sceny miały rangę symbolu, że kucie kos w wiejskiej kuźni urastało do sumy narodowego wysiłku zbrojnego. Polska sytuacja nie tylko przesądzała o dłuższym życiu starej symboliki, którą w innych warunkach zastąpiła już nowa problematyka społeczna i przemysłowa. Inne też na gruncie polskim znajdował rozwiązanie, nurtujący dziewiętnastowieczną twórczość konflikt alegorii i rzeczywistości⁹⁹. Odbiorcy kreowali alegorię, nawet gdy artysta pozostawał w sferze rzeczywistości.

W roku 1844, liczący wówczas 25 lat, Théodore Chassériau otrzymał wielkie zamówienie na dekorację Cour des Comptes w Paryżu. Zgodnie z programem, jaki sam sobie nakreślił, pragnąc: „stworzyć kiedyś malarstwo wielkie, monumentalne, o tematach najprostszych, czerpanych z historii człowieka, jego życia...”¹⁰⁰, dwa główne panneau poświęcone zostały tematowi „prostym i nieskończonym” — *Wojna i Pokój*.

Cour des Comptes uległ poważnym zniszczeniom podczas Komuny Paryskiej, zniszczona też została wówczas znaczna część malowideł Chassériau; znamy je tylko z opisów m.in. Théophile Gautier, który cenił je niezwykle wysoko¹⁰¹ i bolał po ich dewastacji.

W stosunkowo dobrym stanie zachował się fragment panneau *Wojna* ukazujący przygotowania wojenne (il. 68). W ostatnich latach wieku A. Renan w artykule (z 1898 r.) wołającym o ratunek i zabezpieczenie malowideł wystawionych w zrujnowanym budynku na niszczące działania atmosferyczne, pisał o nim: „...Piękna grupa, której stan zachowania zaledwie pozwala dostrzec antyczną wielkość: są to kowale pracujący przy kowadle, kujący broń, od której biegną krwawe refleksy; męska, wymowna kompozycja, oryginalnie odczuta, która potrafi nas poruszyć poważną pięknnością i naturalnością gestów ukazanych daleko poza akademickimi formułami. Szkoła współczesna rozpoznała już, poruszone w podobnych dziełach poglądy estetyczne i podwaliny tego poematu pracy, którego szlachetność jest wieczna”¹⁰². Tak więc dramatyczna, pośepna, w nastroju przedwojennego napięcia i skupienia utrzymana scena, przeciwstawiona przez Chassériau idyllicznym obrazom *Pokoju*: macierzyństwa, odpoczynku po pracy i miłości, przez piszącego w pół wieku później krytyka odebrana została w krańcowo odmiennych kategoriach — nie zła, wojny, grozy, lecz pracy i szlachetności¹⁰³.

Chassériau wprowadzając kuźnię pomiędzy sceny *Wojny* pozostał wierny tradycji wpisującej w jej obraz treści militarno-wojenne, o bardziej lub mniej skonkretyzowanym politycznie charakterze. W tym jednak czasie, gdy powstawały deko-



68. Théodore Chassériau *Kowale*. Fragment panneau *Wojna*.
1844 - 1848

racje Cour des Comptes tradycja ta ulegała już zapomnieniu, zaś wyobrażenie kuźni nabrało nowych znaczeń, nowej treści i tę treść odczytywał w dziele Chassériau młodszy o dwa pokolenia krytyk.

Cały różnorodny bagaż alegorii, personifikacji, symboli, związany z tym wyobrażeniem stracił wartość i został zredukowany do dwóch naczelnych wątków: społecznego, w którym mieszczą się przepojone uczuciami społecznego romantyzmu obrazy „ma-

łych realistów" i przemysłowego, który tworzą tak dokumentalne, jak heroiczne widoki wielkich kuźnic i hut. W 2 poł. XIX w. przedstawienia kuźni, zarówno te będące analitycznym przedstawieniem indywidualnego typu społecznego, jak i te ukazujące wnętrza wielkich zakładów przemysłowych, łączą się we wspólnym, jednym z głównych dziewiętnastowiecznych, kręgu tematycznym jakim jest gloryfikacja pracy¹⁰⁴. Gloryfikacja Pracy, która jest wyniesieniem ludzkich możliwości w dziedzinie opanowania i przekształcania materiału, apoteozą wytwórczości, wizją nowego społeczeństwa, którego robotnik jest jedną z postaci symbolicznych¹⁰⁵. Pracy wystawiano pomniki na Wystawach Światowych, będących triumfem osiągnięć człowieka. Na wystawie paryskiej 1855 r. seria obrazów ukazywała w formie skrupulatnych rekonstrukcji historycznych *Historię Pracy* — od czasów jaskiniowych do dnia współczesnego¹⁰⁶. Podobne cykle ilustrujące rozwój pracy pokazywano na wystawach w latach 1867 i 1889. Projektowana przez Rodina *Wieża Pracy* (Musée Rodin, Meudon) miała być pół-pomnikiem, pół-sanktuarium. Wieża niezrealizowana z braku zleceniodawcy i równych projektodawcy współpracowników, byłaby najpełniejszym, a jednocześnie niewątpliwie najdoskonalszym artystycznie wyrazem dziewiętnastowiecznego kultu Pracy. Opis projektu, jaki Rilke dołączył do swego eseju o Rodinie, nie tylko pozwala zrekonstruować intencje twórcy, ale sam w sobie jest też niezwykle wyrazistym świadectwem idei, jakie ukształtowały religijne pojęcie Pracy.

W podstawie *Wieży*, we wnętrzu o charakterze krypty, w oświetleniu elektrycznym występować miały w płaskorzeźbie wyobrażenia prac podziemnych i podmorskich — górniczy i nurkowie. Poprzez schody, u dołu których stały posągi Dnia i Nocy, wchodzić się miało na wieżę. „Składa się ona z masywnej kolumny, wzdłuż której, łagodnie pnąc się wzwyż, prowadzą kręcone schody, od zewnątrz zamknięte arkadami. Poprzez owe arkady pada obfite światło na znajdujące się po stronie przeciwnej płaskorzeźby [...] Rozwija się tu obraz jednego rzemiosła po drugim, cieśle, murarze, kowale — rękodzieło z rękodzieła, jakby jedynym ruchem porwane i uniesione wzwyż.

Wstęga zamykająca całą spiralę u jej końca od zewnątrz ozdobiona jest wizerunkami zwierząt zodiaku, które mają powtarzać to, co oznaczały już posągi Dnia i Nocy u stóp pomnika: że wszystko nieustannie znajduje się przy pracy i wstępuje wzwyż, ku geniuszom, co biogospławiąc zstępują z niebios, przyciągane pełnią twórczych sił ludzkich, niczym inwokacją.

U dołu wieży znajdują się jeszcze dwie płaskorzeźby w kamieniu, podobne tablicom nagrobnym, wmurowane, a przypominające Heraklesa i Hefajstosa, heroicznym praojców ludzkiej pracy..."¹⁰⁷.

Kształt Wieży przywodzi na myśl, zdaniem Rilkego niestudnie, kampanilę w Pizie, lecz jej program ikonograficzny musi nasuwać porównania do kampanili florenckiej czy encyklopedycznych portali gotyckich, z tym, że została tu odwrócona hierarchia. *Artes mechanicae* nie są najmarniejszą częścią wielkiego *speculum*, najniższą strefą boskiego gmachu, lecz same tworzą ten gmach, który nie prowadzi ku niebu, lecz swą potęgą przyciąga ku sobie zstępujące zeń geniusze.

W literaturze poruszającej zagadnienia dziewiętnastowiecznej ikonografii, przedstawień pracy o tendencji uogólniającej lub symbolicznej, powraca stwierdzenie o ich nieadekwatności w stosunku do aktualnej epoki¹⁰⁸. Rysów biblijnych, monumentalnych, heroicznym dopatrywano się raczej w prądkach, kamieniarzach, siewcach niż w robotnikach fabrycznych, *new-fangled man*, pracownikach nowoczesnego przemysłu. Puvis de Chavannes gloryfikował Pracę w formie alegorycznej. Rodin na wstędze opasującej Wieżę Pracy przedstawił rękodzieła. W przesyconej ideami chrześcijańskiego socjalizmu, inspirowanej przez (przedstawionych w obrazie) Th. Charlyle'a i F. D. Maurice'a, *Pracy* Forda Madoxa Browna (1852 - 63, Manchester Art Gallery, replika w Birmingham), jako trzon nowoczesnego społeczeństwa ukazani są nie robotnicy fabryczni, lecz *navies* — wędrowni robotnicy kolejowi, specyficzny typ społeczny, sportretowany przez Samuela Smilesa w *Life of George Stevenson* (1857)¹⁰⁹. Pozornie najbliższy wielkoprzemysłowym realiom Constantin Meunier przedstawia swych robotników antycznie nagich i w pozach herosów, a naczelną postacią *Pomnika Pracy* czyni Siewcę¹¹⁰.



69. Eduard Bendmann *Kuźnia*. Fragment fryzu w sali tronowej zamku królewskiego w Dreźnie

Jeszcze dalsze od rzeczywistości były alegoryczno-historyczne cykle ukazujące *Historię pracy* (np. nazareński fryz w sali tronowej zamku królewskiego w Dreźnie, malowany przez malarza szkoły düsseldorfskiej Eduarda Bendmanna¹¹¹; il. 69) *Festival Procession* Makarta z 1879 r. czy inne, licznie powstające w 2 poł. XIX w. cykle dekorujące gmachy publiczne. Wiek XIX, który stworzył wielki przemysł, gloryfikował ten przemysł w formach bądź historycznych, bądź alegorycznych, bądź archaizowanych.

Drugim problemem zwracającym uwagę przy rozpatrywaniu powyższych przykładów jest brak skodyfikowanych formuł alegorycznych. Możemy wskazać raczej na pewien, dość zresztą wąski i jak powiedziano „archaiczny” repertuar motywów obarczonych funkcją symbolizowania Pracy, niż na jedną personifikację o ustalonych atrybutach (jest to także w pewnym stopniu konsekwencją wyraźnego, zwłaszcza w sztuce monumentalnej, upodobania do przedstawień cyklicznych). Kuźnia, kowal, należą oczywiście do tego repertuaru, obok kilku innych „odwiecznych”, elementarnych ludzkich zawodów.

Przykładem związania symboliki Pracy właśnie z motywem kuźni, wyróżnienie obróbki żelaza jako czynności najbardziej „twórczej”, może być wspomniana tu już kompozycja Puvis de Chavannesa *Praca* (będąca zresztą także częścią cyklu; il. 70). Jest to ponadczasowa scena, którą tworzą heroiczne akty na tle idealizowanego pejzażu, w ściśle symetrycznym układzie



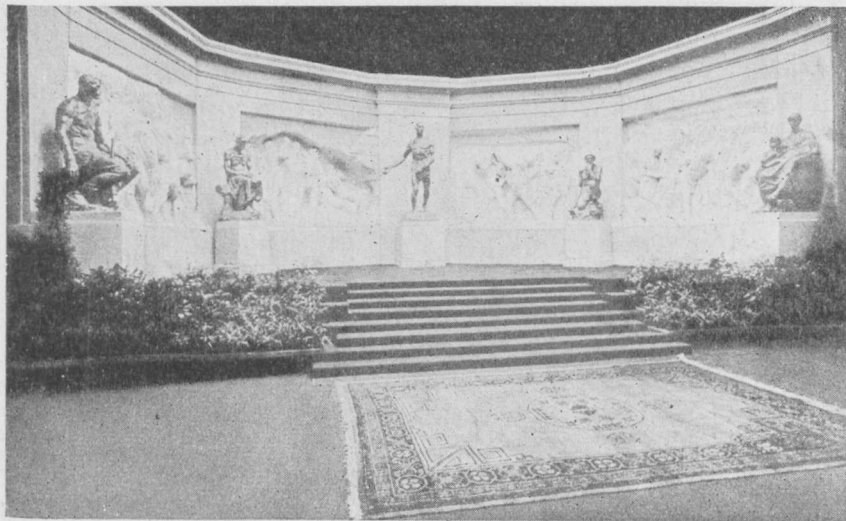
70. Puvis de Chavannes *Praca*. 1863

sugerującym uczucie wieczystości, niezmienności ¹¹³. Jej centrum stanowi grupa kowali pracujących przy kowadle umieszczonym jakby pośrodku areny, otoczonej przez grupy przedstawiające orkę, wytop żelaza, ciesiołkę i macierzyństwo — zarówno kompozycyjnie, jak i tematycznie podporządkowane naczelnemu motywowi ¹¹⁴.

Jednocześnie jednak możemy przytoczyć przykład odmienny — *Pomnik Pracy* Constantina Meuniera. Jego koronną postacią jest Siewca, a tylko towarzyszą jej Kowal, Górnik oraz figury personifikujące Przyszłość i Macierzyństwo ¹¹⁵ (il. 71 - 72).

Świadectw doniosłego, sakralnego rozumienia pracy w kuźni szukać można także poza wielkimi, sławnymi realizacjami czy projektami. Szczególnym w tym miejscu przykładem jest dzieło angielskiego kowala-artysty Jamesa Sharplesa. Jego wyjątkowość w znacznej mierze wynika z samej biografii twórcy i niecodziennej historii powstania dzieła. Te względy sprawiają, że zasługuje ona na przytoczenie ¹¹⁶.

Sharples, syn kowala, od dziecka pracował jako pomocnik kowalski w odlewni w Bury. Odkrywszy w sobie talent rysun-

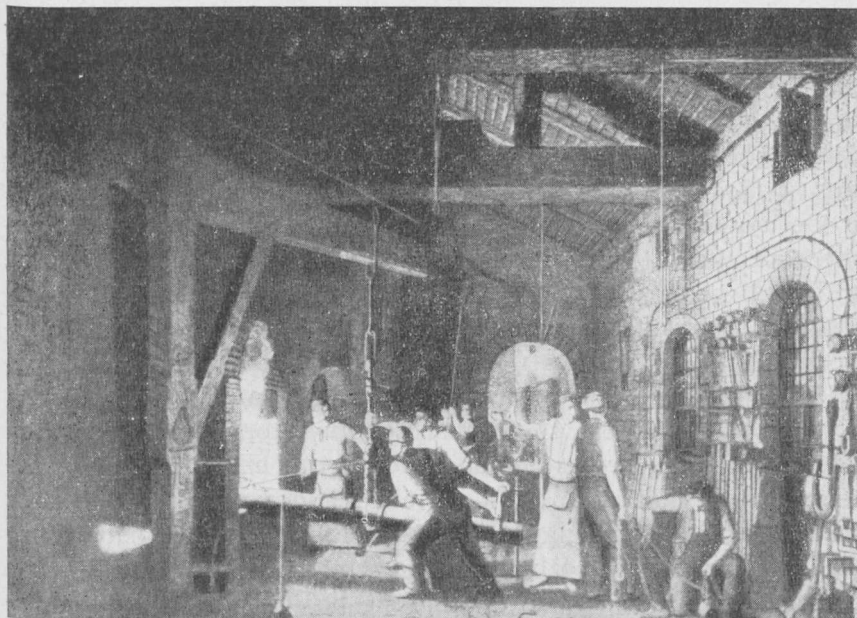


71. Constantin Meunier *Pomnik Pracy*. (Układ z 1906 r.)

kowy zaczął kopiować litografie, następnie uczęszczał przez pół roku na lekcje w klasie rysunkowej w Mechanic Institute w Bury. Mimo trudności, jakie sprawiało mu czytanie, studiował samodzielnie nocami *Practical Treatise on Painting* Burneta i mając 18 lat poczuł się zdolny do rozpoczęcia prób z malarstwem olejnym. Sztalugi i paletę zrobił sam, po pędzle odbył piechotą 18 milową drogę do Manchesteru. Po dokonaniu wprawek w 1844 r. przystąpił do dzieła swojego życia — *Kuźni*. Niewiele jest obrazów powstałych w tak niezwykłych warunkach. Nie przerywając pracy w odlewni Sharples malował w godzinach wolnych od pracy. W przewyciężeniu trudności, jakie nastęrczała mu anatomia pomagał sobie *Anatomical Studies* Flaxmana. By opanować perspektywę wybrał najcięższą pracę w zakładzie — materiał do wielkich części maszyn rozgrzewał się długo, co umożliwiało mu w tym czasie rysowanie na ekranach stanowiących ochronę przeciwogniową perspektywiczne ćwiczeń z osiemnastowiecznego podręcznika Taylora. *Kuźnia* została ukończona po trzech latach pracy. Wówczas Sharples postanowił zostać malarzem zawodowym, rzucił pracę w fabryce, lecz wrócił do niej po upływie roku i nigdy już nie malował,



72. Constantin Meunier *Kowal*. Fragment z *Pomnika Pracy*



73. James Sharples Kuźnia. 1849 - 1859

wyjąwszy sporadyczne poprawki przy *Kuźni*. Tu jednak nie kończy się jego kariera artystyczna. Zachęcony reklamą w gazecie zamówił płytę stalową, sam zrobił niezbędne narzędzia i spędził 10 lat (1849 - 59) wolnego czasu rytując *Kuźnię* na stali. Nie używał kwasu, nawet dla miejsc najciemniejszych, ryjąc całość ręcznie dłutem. Gdy na jesieni 1859 r. płyta była gotowa, wysłał ją do odbicia do Londynu i zyskał niespodziewany, ogromny sukces. Z dnia na dzień stał się sławny. *Kuźnię* recenzowały liczne tygodniki, "Art Journal", "Atheneum", "Illustrated London News", "Manchester Guardian". Sharplesem zainteresował się Samuel Smiles autor *Industrial Biography* i włączył jego życiorys do *Self-Help*¹¹⁷.

Niezwykłe okoliczności, w jakich powstało dzieła Sharplesa, odcisnęły się wyraźnie na jego formie (il. 73). Wnętrze *Kuźni* jest perspektywicznym „pudełkiem”, cegły ścian i dachu wykreślone są z pedanterią odkrywców perspektywy zbieżnej. Linie wytyczające podkreślają jeszcze rzędy, oddanych z dro-

biazgową starannością, umieszczonych wzdłuż ścian narzędzi. Światła rozłożone są logicznie, ale bez żadnych poszukiwań efektu. Gestyka postaci robotników, przy niewątpliwej znajomości wykonywanych czynności, zdradza posługiwanie się akademickimi podręcznikami i wzornikami: ruch gladiatorów odnajdujemy w postaciach pracujących przy piecu; imperatorski gest u kierującego pracą majstra. Przy całej ostentacyjnej, szkolno-podręcznikowej prawidłowości perspektywicznego wykresu, proporcji postaci ludzkiej, światłocienia, niewprawność widoczna jest wyraźnie, choćby w przedstawieniu twarzy robotników — jak wszystko tu wyrysowanych starannie, a jednak nieudolnie, przypominających wręcz prymitywne, naiwne ryciny.

Staloryt Sharplesa stanowi szczególny stopień pośredni między twórczością profesjonalną a popularną *imagérie*, łącząc autentyczny prymitywizm z niemal akademicką poprawnością. Być może właśnie połączenie obu tych cech stanowiło o jego sukcesie; czyniąc zadość rozbudzonemu zainteresowaniu sztuką prymitywną i naiwną, kształtującemu się pojęciu prymitywizmu jako wartości estetycznej¹¹⁸, nie burzył jednocześnie ogólnie przyjętych podstawowych kanonów przedstawiania, nie raził głęboko zakorzenionych w powszechnej świadomości wizualnych nawyków. Zauważyć też trzeba, że sukces ryciny Sharplesa jest niemal współczesny szerokiemu spopularyzowaniu *Kuźni Le Naina*, też dokonanemu przez czasopisma.

Wśród przytoczonych tu dzieł omówione zostały szerzej dwa przykłady skrajne: projekt pomysłany przez jednego z największych artystów epoki, projekt, którego gigantyczna skala uniemożliwiła realizację — i prymitywna rycina, cyzelowana latami przez kowala-artystę, stanowiąca niemal jedyne dzieło jego życia¹¹⁹. Obu przedstawieniom towarzyszy jednak tendencja symboliczna — u Rodina jest ona ewidentna, Sharples zaś sam określił *Kuźnię* jako „wnętrze dużego zakładu, w jakim zwykły jestem pracować, lecz nie żadnego określonego zakładu”¹²⁰. Polityczne zapatrywania Sharplesa, jego działalność w rodzącym się ruchu związkowym, powaga, z jaką traktował swoją pracę artystyczną, wreszcie wysiłek, jaki w nią wkładał, świadczą dobitnie o tym, że *Kuźnia* miała być pomnikiem, jaki wysta-

wiał pracy własnej i swych towarzyszy jeden z robotników nowoczesnego przemysłu ¹²¹.

Pomiędzy tymi dwoma przykładami mieszczą się i historyczne cykle poświęcone Pracy prezentowane na Wystawach Światowych i podejmujące tę tematykę zespoły dekoracji gmachów publicznych i zdobiące ściany robotniczych domów emblematy i godła związków zawodowych ¹²².

Rozpiętość tych przykładów — od monumentalnego sanktuarium do naiwnej *allégorie réelle* — pozwala uświadomić w jak różnych formach, na jak różnych płaszczyznach i w jak różnej skali znajdowała wyraz zsekularyzowana idea Pracy, w której XIX wiek odkrył źródło cywilizacji i postępu oraz „wieczną szlachetność”.

Przypisy

¹ M. Eliade *Forgerons et alchimistes*. Paryż 1956, s. 23.

² V. Gordon Childe *La naissance de la civilisation*. Paryż 1964, s. 116 n.

³ Eliade, op. cit., s. 85.

⁴ N. Barbier, wstęp do kat. wyst. *Les mines, les forges et les arts*. Paryż 1955, s. 2.

⁵ E. R. Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nowy Jork 1953, s. 544 nn; — R. Krayer *Franenlob und die Natur-Allegorese. Motivgeschichtliche Untersuchungen*. Heidelberg 1960, szczególnie rozdz. *Der smit von oberlaude und sein Mottvkreis*, s. 124 - 174.

⁶ Te i inne przykłady wraz ze szczegółową literaturą przedmiotu cytuje Krayer, loc. cit.

⁷ Znamienne, że omawiając topos boga-kowala Curtius, op. cit., s. 545 zwraca uwagę, że dla jego objaśnienia niezbędne byłoby wyjście poza krąg kultury śródziemnomorskiej, do mitologii różnych kręgów kulturcwych.

⁸ Omówione będą one w dalszej części niniejszego rozdziału. Inne przykłady podaje Krayer, op. cit., s. 133 - 138. Nie udało mi się skorzystać z artykułu L. de Heusch w „*Reflets du monde*”, 1956, w którym, jak podaje J. Duvignaud *Socjologia sztuki*. Warszawa 1970, s. 23 (1 wyd. oryg. franc. 1967), autor: „stwierdził interesujące podobieństwo między rolą kowala w Czarnej Afryce, rolą artysty i rolą czarownika; podobieństwo to musi przywoływać na myśl postać Prometeusza, patrona kowali [?], artystów i techników, także będących mniej lub bardziej czarownikami (za to przecież byli karani) w starożytnej, wjejskiej Grecji”.

⁹ „Toujourz marteles, toujours forge / Toujours ses pieces renouveles / Par generation nouvelle”: — / Cyt. wg Curtius, op. cit., s. 125.

¹⁰ Krayer, op. cit., s. 162. Tamże autor podkreśla, że dla „twórczego” charakteru metafory istotne jest, że łaćniński malleus jest rodzaju męskiego, a incus — żeńskiego, tak że uderzanie młota w kowadło ma charakter „zespółniający”.

¹¹ H. W. Janson *Apes and Ape Lore*. Londyn 1952, s. 97.

¹² Motyw „ofiary w piecu”, który podkreśla magiczny charakter prac metalurgicznych występuje w wielu mitologiach — por. Eliade, op. cit., s. 69.

¹³ Motyw „przekraczania praw przyrodzonych” zsekularyzowany powraca w XIX w., szczególnie w literaturze angielskiej (*Frankenstein, Dr Jekyll i Mr Hyde*), stanowiąc jakby nurt przeciwny do dziewiętnastowiecznemu apoteozowaniu wytwórczości.

¹⁴ Cyt. wg wydania francuskiego V. Cartari *Les images des dieux des anciens*. Tournon 1606, s. 577.

¹⁵ Cyt. wg wydania francuskiego N. Comes *Mythologie c'est à dire explication des Fables...* Lyon 1604, s. 145.

¹⁶ Ibidem, s. 146.

¹⁷ Eliade, op. cit., cała książka jest poświęcona dowiedzeniu tej tezy.

¹⁸ Niesłuszne byłoby oczywiście rozciąganie podobnej interpretacji na wszystkie tego typu przedstawienia. Jako materiałem porównawczym posłużyć można się w tym miejscu zbadanymi właśnie pod względem trwałości motywów biblijnych szesnasto- i siedemnastowiecznymi traktatami dotyczącymi „sztuki mechanicznej”. (A. Stöcklein *Leitbilder der Technik. Biblische Tradition und technische Fortschritt*, Monachium 1969, s. 103 nn). Mimo przewijających się wątków vanitatywnych dominuje w nich ostatecznie dewiza „ars longa vita brevis”, zaś pamięć o fiasku budowy wieży Babel, jako symbolu przekraczania ludzkich kompetencji, nie paraliżuje bynajmniej myśli naukowej i technicznej.

Motyw kuźni może być wiązany z treściami vanitatywnymi także na innej, bardziej powierzchownej zasadzie. Atakując nagromadzenie próżnych i nie stosownych ozdób w nieprzebudowanym jeszcze przez Sugera opactwie S. Denis, św. Bernard porównywał je do kuźni Wulkana (E. Panofsky *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art and Treasures*. Princeton 1946, s. 6). Porównanie to wynikało po prostu z podobieństwa w nagromadzeniu kosztowności, bogato zdobionych wyrobów złotniczych i innych „próżności tego świata”.

¹⁹ Platon *Krytiasz* Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1951, s. 113.

²⁰ Np. Platon *Protagoras*. Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 45 n.

²¹ Por. W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*. T. 1: Estetyka starożytna. Warszawa-Wrocław-Kraków 1962, s. 144 nn.

²² Obraz namalowany po 1563 r. nie został już omówiony przez samego malarza w *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari*. Por. G. Vasari *Vite...* T. 3. Florencja 1948, s. 262, przyp. 2.

²³ V. Scotti-Bertinelli *Giorgio Vasari scrittore*. Piza 1905, s. 92. O współpracy Vasari—Borghini por. K. Frey *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. T. 2. Monachium 1930; — P. Barocchi *Vasari pittore*. Mediolan 1964, s. 64; — M. Rinehart *A Drawing by Vasari for the Studio of Francesco I "The Burlington Magazine"* t. 106, 1964, s. 74-76.

²⁴ Joannis Pierii Valeriani *Hieroglyphica* (w wyd. Frankfurt 1614, XVIII, s. 222).

²⁵ Por. H. Marrou [*Musicos aner*] *Étude de la vie intellectuelle figurant sur les monuments romains*. Paryż 1934. Literaturę dotyczącą antycznych i średniowiecznych przedstawień inspiracji podaje. M. Winner *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets "Allégorie réelle" und der Tradition*. "Jahrbuch der Berliner Museen" t. 4, 1962, s. 178, przyp. 55. Por. też J. Białostocki *Idee i obrazy*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961, s. 12.

²⁶ Winner, op. cit., s. 159. O przedstawieniach akademii: O. Kutchera-Woborsky *Ein Kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen*. "Beilage zu Die Graphischen Künste", t. 43, 1919, s. 3-28.

²⁷ Winner, op. cit., s. 160.

²⁸ Tatarkiewicz, op. cit., T. 3; *Estetyka nowożytna*. Warszawa-Wrocław-Kraków 1967, s. 234.

²⁹ Ibidem, s. 229, tamże przykłady.

³⁰ W *Vite...*, ed. Milanesi. T. 1, s. 168. W następnym stuleciu podobne przedstawienia są znacznie częstsze, czasem w formie bardzo zbliżonej do *Gracji* Vasariego, np. alegoryczna rycina P. Thomassina wg Errarda z Fréart de Chembrey *Parallèle de l'architecture antique et moderne*. 1702, repr. Tatarkiewicz, op. cit., il. 10.

³¹ W podobnej roli wprowadził *Grację* do obrazu Akademii Carlo Maratta w teoretycznej rycinie przeznaczonej dla adeptów *disegno*. Umiejętność teoretyczna to rysunki matematyczne, perspektywiczne wykresy na tablicy, geometryczne na podłodze, zasady anatomii wyjaśniane przez Leonarda, wzory antyczne. Nad tym, wychylone z chmur *Grację* wołają: "senza di noi ognia fatica è vana" — por. Kutchera-Woborsky, op. cit., — Winner, op. cit., s. 160.

- ³² A. Blunt *Artistic Theory in Italy 1450 - 1600*. Oksford 1956, s. 93 (1 wyd. 1940).
- ³³ Ibidem, s. 94; — Tatarkiewicz, op. cit., s. 236 n.
- ³⁴ Cyt. Tatarkiewicz, op. cit., s. 177.
- ³⁵ Wszystkie te terminy omawia Tatarkiewicz, op. cit., s. 235 nn.
- ³⁶ Blunt, op. cit., s. 95.
- ³⁷ Vasari o natchnieniu por. *Vite...*, t. 2, s. 71 (o Luca della Robbia), cyt. Tatarkiewicz, op. cit., s. 248 n.
- ³⁸ Blunt, op. cit., s. 100; — Tatarkiewicz, op. cit., s. 248.
- ³⁹ Scotti-Bertinelli, op. cit., s. 82. — Blunt, op. cit., s. 100, przyp. 1.
- ⁴⁰ Tatarkiewicz, op. cit., s. 234.
- ⁴¹ Tłum. L. Staff.
- ⁴² Blunt, op. cit., s. 100. Pojęcie „rysunku wewnętrznego” u F. Zuccaro *L' Idea de pittori, sullori e d'architetti*. 1718, I, 2; II, 3, cyt. Tatarkiewicz, op. cit., s. 257.
- ⁴³ Homer Iliada (XVIII, 325 nn). O literackim motywie tarczy Achillesa jako alegorii twórczości artystycznej por. W. Schadewaldt *Von Homers Welt und Werk*. Stuttgart 1951, s. 352 - 374 (1 wyd. 1938). O porównaniu twórczości z kuciem por. także Kraye, op. cit., s. 133 - 138, 162.
- ⁴⁴ Dionysius Halicarnassus *In Vita Homeri...*, s. 401 — pogląd ten atakuje Lessing *Laokoon*, XVIII, przyp. 5 (w wyd.: G. E. Lessing *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Tłum. H. Zymon-Dębicki. Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 78 - 80).
- ⁴⁵ Loc. cit.
- ⁴⁶ Cartari, op. cit., s. 584.
- ⁴⁷ W tym miejscu przypomnieć można przeciwstawienie Wulkan — Prometeusz. Cartari artystę porównuje nie z Wulkanem, lecz z Prometeuszem. W wykonanej także wg inwencji Borghiniego dekoracji Studiolo Francesca Medici, opartej na idei Natura — Sztuka, kulminujący wymowę całości obraz na suficie przedstawiał Naturę ofiarowującą złoto i ogień Prometeuszowi — ojcu wszystkich sztuk — por. O. Raggio *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 21, 1958, s. 59.
- ⁴⁸ Curtius, op. cit., s. 544 nn., śledząc genezę średniowiecznego toposu "Deus-artifex" wskazuje na to samo zjawisko — degradacji boga-rzemieślnika lub sublimacji boga-twórcy przez odebranie rękodzielniczego a nadanie nadnaturalnego charakteru aktowi tworzenia.
- ⁴⁹ B. Varchi *Due lezioni [...] nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte, la scultura a la pittura...* Firenze 1549, cyt. wg E. Delacroix *Dzienniki*. Tłum. J. Guze i J. Hartwig. T. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 69 (31 VIII 1854).
- ⁵⁰ Loc. cit.
- ⁵¹ W katalogu galerii Alfreda Bruyas. Przedruk w tłumaczeniu H. Ostrowskiej-Grabskiej. W: J. Starzyński *O romantycznej syntezie sztuk*. Warszawa 1965, s. 197 nn. (cytat s. 199). Por. też Ch. de Tolnay "Michel-Ange dans son atelier" *par Delacroix*. "Gazette des Beaux-Arts" t. 59, 1962, s. 43 - 52.
- ⁵² O terminie: Tatarkiewicz, op. cit., s. 144, 148, 527. Ideał „łatwości”, „biegłości” uważa za naczelny dla epoki manieryzmu J. Shaerman *Manierizm*. Warszawa 1970 (1 wyd. oryg. ang. 1967).
- ⁵³ Por. na ten temat W. Hofmann *Art in the Nineteenth Century*. Londyn 1961, rozdz. 4.
- ⁵⁴ Cyt. wg wyd. Piero Valeriano Bolzano *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*. Coloniae [1613], s. 603.
- ⁵⁵ J. Seznec *La survivance des dieux antiques*. Londyn 1940, s. 90 nn.
- ⁵⁶ Termin Junga omówiony przez J. E. Cirlot *A Dictionary of Symbols*. Londyn 1962, s. XXXVII.
- ⁵⁷ Cirlot, op. cit., s. XXXVIII.
- ⁵⁸ Por. Eliade, op. cit., także literatura przedmiotu.
- ⁵⁹ Bezpośrednim przeciwieństwem jest tu kucie kos — przekuwanie narzędzi rolniczych na broń. Motyw "przekuwania mieczy na lemiesz", o niezwykłej żywotności, którego plastyczne realizacje obejmują zakres od średniowiecznej miniatury po socrealistyczną rzeźbę, mógłby sam być przedmiotem obszernego studium.
- ⁶⁰ Przykłady podają: P. Brandt *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*. T. 1. Lipsk 1927

s. 22 n.; — J. J. Timmers *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst*. Roermond-Maaseik 1947, il. 19. Pokrewna tym przedstawieniom jest postać ze średniowiecznych misteriiw pasyjnych — Hédroit, uosobienie zła i nienawiści, która oświeśla twarz Chrystusa w scenie Pojmania, następnie wykuwa gwoździe dla przybicia Chrystusa do krzyża. Przedstawiona m.in. w godzinkach Jolanty de Flandre iluminowanych przez warsztat Jean Pucella (tzw. Mistrz Pasji, British Museum, Londyn) na miniaturze Jean Fouqueta wykonanej dla Etienne Chevalier (Chantilly); — E. Mâle *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paryż 1949, s. 60 nn.

⁶¹ E. Panofsky *Neoplatonic Movement in Florence and North Italy*. W: *Studies in Iconology*. Nowy Jork 1939, s. 149 nn.; — tenże *Renaissance and Renascences*. Uppsala 1965, s. 190; — Seznec, op. cit., s. 100.

⁶² Cytowany przez Panofsky'ego *Neoplatonic Movement...*, s. 149.

⁶³ Tatariewicz, op. cit., s. 243.

⁶⁴ Jedyny egzemplarz z legendą w Uffizi, tekst opublikowany przez D. Heikamp *Vicende di Federigo Zuccari*. "Rivista d'Arte". R. 22, 1957, ser. 3, t. 7. — Winner, op. cit., s. 182.

⁶⁵ O. Vaenius *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Bruxellis 1683, s. 139.

⁶⁶ O wymowie emblemu Vaenusa por. G. Levine *Some Emblematic Sources of Goya*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", t. 22, 1959, s. 122.

⁶⁷ F. Winkler *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. T. 4. Berlin 1939, s. 940. Tamże literatura. Panofsky autorstwo rysunku przypisuje Penczowi.

⁶⁸ *Les Emblèmes d'amour divin et humain ensemble expliquez par des vers françois par un père Capucin*. Paryż (ok. 1631), ryc. 57. Szczegółowe informacje o genezie i oddziaływaniu dzieła Kapucyna podaje J. Pelc *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 252, nn, 395 nn.

⁶⁹ Pelc, jw. op. cit., s. 253 nn. oraz tablica synchronistyczna s. 397.

⁷⁰ Ch. de Tolnay *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. Mit einem Kritischen Katalog. Zurich 1952, tamże literatura; — A. Klein *Graphic Worlds of Peter Bruegel The Elder*. Nowy Jork 1963, s. 185 n.; — C. G. Stridbeck *Bruegelstudien*. Sztokholm 1956, s. 91-92 całą scenę interpretuje jako ilustracje przysłowia: "Gheen gheld en verzaad de ghelddorts ghelyck gheen hout den vlammen bluschet" (Żadne złoto nie uwolni od żądzy złota, jak żaden kapeluszek nie zagasi ognia).

⁷¹ S. Petrasancta *De Symbolis Heroicis Libri IX*. Antverpiae [1634] s. 437.

⁷² *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*. Auctore Jacobo Boschio [...] *Quibus accessit studio et opera eiusdem sylloge celebriorum symbolorum in quatuor divisa classes sacrorum, heroicorum, ethicorum et satyricorum bis mille iconimis expressa* [...] *Cum suis figuram et lemmatum indicibus*. Dilingae 1702.

⁷³ Inny emblem Boscha (XXX) dotyczący wulkanu: „Gelat et Ardet” jest przytoczony jako przykład coincidentia oppositorum przez Cirlot, op. cit., s. 341. Omawiana tamże symbolika wulkanu w wielu punktach zbieżna jest z rozpatrywaną w niniejszym aspekcie symboliką kuźni. Wulkan w mitologiach zawsze wiązany był z siłami antytetycznymi, tworzeniem i niszczeniem (niezwykła żywność ziem wulkanicznych i niszcząca siła wulkanów).

⁷⁴ *Omnia Andrea Alciati V. C. Emblemata cum commentaris quibus emblematum omnium aperta origine*. Parisi 1583 (1 wyd. 1531).

⁷⁵ J. Camerarius *Symbolorum et Emblematum Centuriae Quattuor*. Norymberga 1605 (1 wyd. 1590).

⁷⁶ J. Typotius *Symbola divina et humana*. Arnheimiae 1665 (1 wyd. 1601).

⁷⁷ S. Neugebauer *Selectorum Symbolorum Heroicorum*. Francofurti 1619.

⁷⁸ C. F. Menestrier *Philosophia imaginum id est Sylloge Symbolorum amplissima quae Plurima Regum, Principum, Nobilium, Foeminarum illustrium Eruditorum, aliarumque Virorum in Europa praesentium, quae prostant, summa diligentia sunt congesta metholoque succincta exhibita*. Amstelodami et Gedani 1695 (1 wyd. 1682), s. 445 nn.

⁷⁹ Tatariewicz, op. cit., s. 268.

⁸⁰ G. C. Ridolfi *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. T. 2. Pádwa 1837 (wyd. 2), s. 216.

⁸¹ Np. M. Boschini *La Carta del Navegar Pittoresco*. Wenecja-Rzym 1966, s. 649 pisze o Wulkanie wykuwającym broń w weneckim Arsenale (1 wyd. 1660).

⁸² W. Juszcak Artur Grotgter. *Plęć cyklów*. Warszawa 1957, s. 12.

⁸³ J. I. Kraszewski *Z roku 1866 rachunki*. Poznań 1867, s. 316.

⁸⁴ A. Szczepański Artur Grotgter. *Ustęp z dziejów sztuki polskiej*. Kraków 1868, s. 39.

⁸⁵ S. Tarnowski *Chopin i Grotgter. Dwa szkice*. Kraków 1892, s. 67 n.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 69.

⁸⁷ J. Bołoz-Antoniewicz Grotgter. Warszawa-Lwów [1910], s. 354.

⁸⁸ Tarnowski, op. cit., s. 85.

⁸⁹ Juszcak, op. cit., s. 44.

⁹⁰ O "typie grotgterowskim" por. A. Potocki Grotgter. Lwów 1907, s. 118.

⁹¹ Tarnowski, op. cit., s. 71.

⁹² Por. P. du Colombier *La forge de Vulcain au Chateau d'Effiat*. "Gazette des Beaux-Arts" t. 85, 1939, s. 36 - 38.

⁹³ Por. na ten temat J. Białostocki *Ikonografia romantyczna*. W: *Romantyzm*. Warszawa 1967, s. 64.

⁹⁴ *Mała Encyklopedia Powszechna*. Warszawa 1959.

⁹⁵ Np. Wojciech Turski w jednej z broszur, jakimi godziły w siebie sejmowe stronictwa pisał: „Najprzód niech wie Czytelnik o tym, że wszystko to pisze ten, który założył u siebie kuźnicę potwarzy, skąd na niepodległych zdaniu jego mściwie wypadają pociski [...] (w przypisie) Tey Despotycznej Kuźnicy i iey gromów Wulkanem jest Kanonik pewny” (mowa o Jacku Jezierskim) (*Wojciecha Turskiego odpowiedź na dzieło x. Hugona Kołłątaja, referendarza W. X. Litewskiego: Uwagi nad pismem [...] w Warszawie 1790, nlb*). Do broszury tej powraca Mikołaj Wolski w *Obronie Stanisława Augusta* pisząc, że „Turski [...] w jednym piśmie swoim przeciwko sukcesyi tronu, kładąc na czele imię swoje, wymienił wyraźnie, że ks. referendarza dom jest kuźnicą paszkwilów i groził mu za wyszły z domu jego przeciw sobie paszkwil, piorunem honoru” (*M. Wolski Obrona Stanisława Augusta. Cz. 2: Uwagi nad książką pt. O Ustanowieniu i Upadku Konstytucji Polskiej 3 Maja*, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu” R. 1867; 1868, s. 92). Te i inne przykłady omawia R. Piłat *O literaturze politycznej Sejmu Czteroletniego (1788 - 1792)*. Kraków, s. 30 nn.

⁹⁶ Na przykład: „Kuźnia”, *Czasopismo humorystyczne*, Lwów 1862; — „Kuźnia”, *Dwutygodnik społeczny, polityczny, naukowy i literacki*, Lublin 1913 - 1914; — „Kuźnica Wynalazków”, *Organ poświęcony Ekonomii i ludziom Twórczej i Wytwórczej Pracy*, Warszawa 1921 - 23; — „Kuźnica”, *Miesięcznik poświęcony sprawom i wytwórczym seminariom nauczycielskich*, Warszawa 1923 - 25; — „Kuźnica”, *Miesięcznik młodzieży robotniczej*, Warszawa 1927; — „Kuźnica Ducha”, *Miesięcznik młodzieży szkół średnich w Mysłowicach*, Mysłowice 1928/29; — „Kuźnica — Dwutygodnik Młodzieży Demokratycznej”, Warszawa 1928 - 30; — „Kuźnica XX wieku”, *Pismo niezależne, tygodnik*, Warszawa 1930 - 31; — „Kuźnia młodych”, *Czasopismo młodzieży szkolnej*, Warszawa 1931 - 36; — „Kuźnica”, *Czasopismo 7 kl. Prywatnej Szkoły Powszechnej Dra Bermana*, Warszawa 1933 - 34; — „Kuźnica”, *Miesięcznik poświęcony zagadnieniom współczesności i Śląska, Katowice* 1935 - 37; — „Kuźnia”, *Dwumiesięcznik*, Rockenfeld 1945; — „Kuźnia”, *Dwutygodnik Zrzeszenia Polskich Organizacji Zawodowych*, Lubeka 1945 - 46; „Kuźnica”, *Pismo społeczno-literackie*, Łódź i Warszawa 1945 - 50; „Kuźnica Kapłańska”, *Dwutygodnik*, Warszawa 1953 - 57; — „Kuźnia Słowa”, *Gazetka Drukarni im. Rewolucji Październikowej*, od 1959.

⁹⁷ Por. Potocki, op. cit., s. 116 nn.

⁹⁸ Por. Bołoz-Antoniewicz, op. cit., s. 351 nn.

⁹⁹ Hofmann, op. cit., s. 22.

¹⁰⁰ V. Chevillard Chassériau. Paryż 1893; cyt. L. Rosenthal *Du romantisme au réalisme*. Paryż 1914, s. 325.

¹⁰¹ Obszerne fragmenty tego opisu cyt. A. Renan *Théodore Chassériau et les peintures du Palais de la Cour des Comptes*. "Gazette des Beaux-Arts" t. 41, 1898, s. 89 - 103.

¹⁰² *Ibidem*, s. 102.

¹⁰³ Znamienna w rozpatrywany tu kontekście jest pomyłka S. Meltzoffa *The Revival of the Le Nains*. "The Art Bulletin" t. 24, 1942, s. 275 n, który pisząc o temacie kuźni w XIX w. wspomina, że Chassériau pomieścił kuźnię między sztukami Pokoju.

¹⁰⁴ Hofmann, op. cit., s. 194.

¹⁰⁵ W tym miejscu przypomnieć można uwagi, jakie Eliade czyni w zakończeniu cyto-

wanej tu wielokrotnie pracy *Forgerons et alchimistes*, s. 175-184. Idea aktywnej współpracy z naturą, wspólna archaicznym, plemiennym mitom metalurgicznym i alchemii odżywa raz jeszcze w inspirującej XIX w. wierze w nieskończony postęp, nieograniczone możliwości *homo faber*, jego pracy, techniki, naukowej eksploatacji natury. Wiek industrializacji realizuje odwieczne marzenie alchemików — pracować lepiej i szybciej niż Natura — lecz osiąga to przez radykalną sekularyzację i natury i pracy. Do podobnych nieco wniosków dochodzi w zakończeniu swych rozważań o „boskim kowalu” Krayer, op. cit., s. 174: mistyczny *deus faber* zostaje wyparty przez *homo faber*. Nie uciekając się do tak szerokiego uogólnień w dalszym tekście staram się zwracać raczej uwagę na inny aspekt tego samego problemu sekularyzacji — archaiczny, nieadekwatny do epoki, ale przez to noszący znamiona sakralnego charakteru dziewiętnastowiecznych symbolicznych przedstawień Pracy.

¹⁰⁶ Hofmann, op. cit., rozdz. 6.

¹⁰⁷ R. M. Rilke *Rodin*. Tłum. W. Wirpsza. Kraków 1963, s. 176 n.

¹⁰⁸ F. D. Klingender *Art and the Industrial Revolution*. Londyn 1947, s. 132 nn. rozpatruje to zjawisko w szerokim kontekście zarówno literatury, jak sztuk plastycznych; — Hofmann, op. cit., s. 195.

¹⁰⁹ Klingender, op. cit., s. 138, 148.

¹¹⁰ W. Gensel *Constantin Meunier*. Lipsk 1907, s. 65, il. 45.

¹¹¹ Brandt, op. cit., T. 2, s. 217.

¹¹² C. Maclair *Pavis de Chavannes*. Paryż 1928, s. 34.

¹¹³ O znaczeniu układów symetrycznych w malarstwie XIX w. por. R. Rosenblum. *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton 1967, s. 157.

¹¹⁴ Kowadło jako atrybut pracy występuje też w nieco wcześniejszej kompozycji (1861) P. de Chavannesa *Odpozynek* — repr. J. Sloane *French Painting between the Past and the Present*. Princeton 1951, s. 170, il. 63.

¹¹⁵ Wg pierwotnego projektu Siewca miał stać na cokole opasanym przez reliefy przedstawiające Przemysł, Górnictwo, Żniwa i Port i flankowanym przez postacie Kowala, Górniką, Przodka oraz grupę Macierzyństwa (repr. E. Frommhold *Constantin Meuniers Denkmal der Arbeit*. Drezno 1954, il. 1). Na poświęconej Meunierowi wystawie w Berlinie w 1906 r. pomnik skomponowany był w formie półkola utworzonego przez reliefy, z centralnie ustawioną postacią Siewcy i pozostałymi postaciami po bokach. Por. kat. wyst. *Constantin Meunier. Gedächtnis-Ausstellung*. Berlin 1906.

¹¹⁶ Najwięcej informacji o J. Sharplesie zawiera rzadka broszura J. Baron *James Sharples. Blacksmith and Engineer*. Manchester 1893. Wszystkie informacje czerpię z Klingendera, op. cit., s. 142 nn., który daje obszerne streszczenie broszury Barona.

¹¹⁷ Klingender, op. cit., s. 144. Polskie tłumaczenie *Pomoc własna. Według niemieckiego obrobienia Józefa Boyesa*. Kraków 1868 (potem wiele wydań) biografii Sharplesa nie obejmuje.

¹¹⁸ Por. na ten temat: M. Schapiro *Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naiveté*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" t. 4, 1940-41, s. 164 nn.; — Meltzoff, op. cit., s. 278 nn.

¹¹⁹ Drugim sukcesem Sharplesa była nagroda w konkursie na godło "Amalgamated Society of Engineers" (opubl. 1852) — Klingender, op. cit., s. 146.

¹²⁰ Cyt. wg Klingendera, op. cit., s. 146.

¹²¹ Inny rysunek Sharplesa przedstawiający kuźnię, rytowany już po jego śmierci w 1894 r., miał wyraźne przeznaczenie emblematyczne — stanowił część nagrodzonego w konkursie godła «Amalgamated Society of Engineers» — Klingender, ibidem.

¹²² Określone przez Klingendera, loc. cit., jako „prawdziwa sztuka ludowa wieku przemysłowego”.

ZAKOŃCZENIE

Materiał przedstawiony w powyższym studium, choćby ze względu na swą zapowiadaną we wstępie różnorodność, wymaga oczywiście podsumowania i wyciągnięcia scalających wniosków. Wpierw jednak należy zdać sprawę z tego, jakie wnioski mogą być wyciągnięte z tego collage'u skomponowanego z elementów tak rozmaitych, jak scholastyczne alegorie, mitologiczne dekoracje i pejzaże przemysłowe. Specyficzne cechy rozpatrywanego tutaj motywu ikonograficznego: różnorodność źródeł (pisarze antyczni, Biblia — by wymienić tylko najważniejsze) i wieloznaczność (wcale nie tożsama z wielością źródeł), cechy które uniemożliwiły już zwykłą analizę chronologiczną, sprawiają, że trudniej tu o jednoznaczne wnioski (dotyczące np. trwałości i przekształceń tradycji antycznej), do jakich na ogół uprawniają „monografie” tematów ikonograficznych.

Nawet na podstawie tego rozstrzelonego w czasie, a jeszcze bardziej rozstrzelonego w problematyce materiału, poczynić można jednak pewne spostrzeżenia, które stanowić mogą przyczynki do całego szeregu problemów wynikających zwykle przy śledzeniu dziejów wątków ikonograficznych.

W pierwszym rzędzie więc należy tu nawiązać do naczelnego zadania badań tego typu, jakim jest obserwacja przekształceń ikonograficznych.

We wstępie zwrócono uwagę na fakt, że większość studiów nad „historią wyobrażeń”, poświęconych na ogół badaniu tradycji grecko-rzymskiej, zamyka się na XVIII w. W tym wypadku sam temat przekreślał tę cezurę i zmuszał do szerokiego

rozpatrywania jego rozwoju w XIX w. Analiza kilku z wyodrębnionych tu wątków treściowych („cywilizacja i przemysł”, „człowiek pracujący”) przeprowadzona została poza granicę, jaką wytycza „przerwanie tradycji”, i kontynuowana w głąb XIX w. Można więc, zdając sobie sprawę z ograniczenia, jakie stanowi analiza tylko jednego tematu, próbować określić, jakie zmiany przyniósł tu, tak brzemienno dla rozwoju sztuk plastycznych, przełom XVIII/XIX w., przełom epoki „nowożytnej” i „nowoczesnej”. Pewne spostrzeżenia dotyczące tego problemu czynione już były w zakończeniu niektórych podrozdziałów.

Z zagadnieniami dziewiętnastowiecznej ikonografii ściśle łączy się następny problem, do jakiego trzeba będzie powrócić — kształtowanie się tematyki przemysłowej.

Praca niniejsza jest rozprawą ikonograficzną. Dotyczy przede wszystkim tematyki przedstawień. Nie był jednak w niej przestrzegany, sztuczny zresztą podział, na temat obrazu i jego stylistyczną formę. Że problemów tych nie można rozdzielać świadczą choćby części studium poświęcone manierystycznym „pejzażom z kuźnią” czy obrazom Wrighta of Derby. Toteż na marginesie obserwacji trwania i przekształceń tematu będzie też można spróbować wytypować niektóre, szczególnie często powtarzane, czysto formalne elementy składające się na obraz kuźni.

Wreszcie ostatnim poruszonym tu problemem będą związki plastycznych przedstawień kuźni i metafory literackiej posługującej się tym samym wyobrażeniem.

Motywym obrazu analizowanego w niniejszej pracy, to znaczy podstawową formą o znaczeniu „pierwotnym”, nieobciążonym żadnymi dodatkowymi treściami — jest człowiek kujący młotem żelazo. Zaprezentowany tutaj materiał przykładowy, choć ograniczony i wyselekcjonowany, pozwalał jednak zdać sobie sprawę, jak różnym znaczeniem ten motyw bywał obciążony. Podyktowany właśnie różnorodnością i wieloznacznością obrazów kuźni, nie chronologiczny lecz problemowy tok referowania nie zawsze pozwalał na prześledzenie ewolucji, jakim w objętym tu okresie czasu podlegały obrazy posługujące się

motywem kuźni. Dopiero generalne spojrzenie na zbiór analiz o charakterze synchronicznym może dać przybliżony jej obraz.

Jeśli dokonamy teraz ogólnego chronologicznego ujęcia materiału (złożonego z przykładów, ale przykładów wybranych nie przypadkowo, lecz ilustrujących przedstawienia najbardziej charakterystyczne dla danego czasu) — możemy uchwycić granice czasowe pewnych grup przedstawień.

Spośród średniowiecznych obrazów kuźni zostały tu omówione szerzej tylko te będące alegorią muzyki. Nie znaczy to bynajmniej, że były to przedstawienia jedyne. Nie jest też wcale pewne, czy właśnie to znaczenie przypisywano im wtedy najczęściej. Obraz kuźni mógł być wówczas także wizerunkiem Tubala jako protoplasty metalurgii, kowala — reprezentanta sztuk mechanicznych, sceną z legendy św. Eligiusza, prefiguracją przybiccia Chrystusa do krzyża, ilustracją bynajmniej nie zapomnianej *Eneidy* — repertuar przedstawień jest różnorodny, bogaty w źródła i tradycje, być może bogatszy od przedstawień późniejszych.

W czasach nowożytnych zapomnieniu ulega większość znaczeń wiązanych w średniowieczu z motywem kuźni: zmienia się całkowicie sposób symbolicznego przedstawiania muzyki sztuka chrześcijańska odchodzi od typologicznego wyobrażania tematyki testamentowej, wygasa kult św. Eligiusza. Motyw kuźni, wówczas najczęściej realizowany w formie mitologicznej kuźni Wulkanu, przyjmuje nowe znaczenie alegoryczne. Staje się alegorią jednego z elementów, alegorią *artificium*, symbolem wojennych i pokojowych poczynań panujących, zaś rozkwitająca wówczas emblematyka wykorzystuje tkwiące w nim przeciwstawne treści dla budowania alegorii opartych na zasadzie *coincidentia oppositorum*.

Z kolei w XIX w. następuje niemal całkowita sekularyzacja motywu. Zachowuje on mimo to szereg dawnych znaczeń, trwa np. wątek „militarny”. Pojawia się także znaczenie nowe i ono dominuje. Obraz kuźni staje się symbolem ludzkiej pracy i wytwórczości. Dziewiętnastowieczny *homo faber* jest też jednak zsekularyzowanym toposem *deus faber*.

Z tego związłego przeglądu wynika wyraźnie, że obrazem

najtrwalszym jest przedstawienie, którego treść najbliższa jest znaczeniu „pierwotnemu”, choć może być ono ujęte w konwencjonalną, religijną lub mitologiczną tematykę. Jest to obraz człowieka, który uderzając młotem w rozgrzane w ogniu żelazo dokonuje aktu twórczej transformacji, dostosowuje oporny materiał do swoich zamierzeń, robi „nową rzecz”. Może nim być kowal przedstawiony na prymitywnym rycie, kowal Bellicus ze steli grobowej z Sens, *faber* z kapitelu Pałacu Dożów, Tubalkain jako wynalazca sztuki kowalskiej, Wulkan jako nauczyciel ludzkości, kowal z topornego drzeworytu zdobiącego poemat śląskiego kuźnika-poety, dokonujący tajemniczego, nocnego misterium kowal z obrazów Wrighta, robotnik z huty Meuniera. W tym wielkim wątku mieszczą się i przedstawienia wyodrębnione tu jako „cywilizacyjno-przemysłowe”, „społeczne”, „vanitatywne” i te, których nie objęło niniejsze studium — przedstawienia archaiczne, prymitywne. Jest to jedyny obraz, w tej mozaice symboli, alegorii, personifikacji, jakiego istnienie dałoby się prześledzić od czasów najdawniejszych do dnia dzisiejszego (czy też raczej do kresu sztuki przedstawiającej).

Jakim zmianom podlegały w okresie swego trwania poszczególne obrazy? Czy rozpatrywane tu przedstawienia kuźni o motywie przecież identycznym a znaczeniu tak różnym, oddziaływały na siebie wzajemnie czy też przekształcenia dokonywały się tylko w zakresie wyodrębnionych tu grup znaczeniowych? Jakim wreszcie zmianom ulegał wydobyty tu najtrwalszy wątek?

Powróćmy do obrazu, w którym motyw kucia żelaza powiązany został z dźwiękiem — średniowiecznych alegorii muzyki. Obraz ten powstał w wyniku, tak częstej w literaturze średniowiecznej¹, fuzji elementów antycznych i biblijnych. Nie sposób oczywiście uchwycić momentu, w którym przypisano Tubalkainowi wynalazek muzyki, lecz udział w powstaniu takiego skojarzenia, takiej właśnie pomyłki, tradycji pitagorejskiego odkrycia praw muzyki, wydaje się bezsporny.

Powiązanie to jest natury czysto spekulatywnej, nie wizualnej². Dlatego też, mimo że przez kilkadziesiąt lat przedstawiano kuźnię jako alegorię muzyki, nie została znaleziona forma, z której jasno wynikałoby połączenie motywu kucia żelaza z muzy-

ką, forma właściwa temu znaczeniu. Obrazy, w których posłużono się elementem dosłownym — nuty ulatują spod młotów bijących w kowadło — najlepiej ilustruje bezradność wobec konieczności znalezienia plastycznej formy dla wyrażenia alegorii wynikłej z teoretycznej spekulacji i jakże odległej od pierwotnego znaczenia motywu. Dlatego też nie wykształcił się żaden „typ ikonograficzny” dla tego obrazu. Przedstawienia kuźni jako alegorii muzyki „wpasowują” się w pokrewne typy wyobrażeń: warsztat kowalski zostaje zminiaturyzowany, tak że staje się takim samym arcybutem, w jakie wyposażone są inne personifikacje lub inni reprezentanci siedmiu sztuk wyzwolonych; włączony w sceny „koncertów” przedstawiany jest, jakby był jeszcze jednym z instrumentów.

Drugą kwestią poruszaną zwykle przy badaniu przekształceń ikonograficznych jest sprawa żywotności tradycji antycznej. Przykład kuźni jako alegorii muzyki wydaje się szczególnie interesujący, gdyż, jak powiedziano, obraz ten powstał dzięki złączeniu tradycji antycznej i biblijnej.

Czy jednak fakt ten oddziałał na redakcję przedstawień? Wydaje się, że nie dałoby się przeprowadzić wśród nich żadnego logicznego podziału, który wynikałby z oparcia się na jednej lub drugiej tradycji. Wybór między antycznym Pitagorasem a biblijnym Tubalkainem nie odpowiada np. bynajmniej podziałowi na przedstawienia świeckie i religijne, nie pozostaje w żadnym związku z ich przeznaczeniem. Pitagorasa przedstawiano w portalach katedr, a Tubalkaina w świeckich dekoracjach pałacowych (tak zresztą, jak alegorie siedmiu sztuk wyzwolonych należą zarówno do sztuki kościelnej i świeckiej). Że fuzja obu źródeł tego przedstawienia była zupełna, świadczy też fakt częstego przedstawiania obu protoplastów muzyki w ramach jednego wyobrażenia.

Oczywiście wybór między Pitagorasem a Tubalkainem, wybór między tradycją antyczną a chrześcijańską, nie miał też żadnego wpływu na formę stylistyczną przedstawień, których (znów analogia do antyczno-chrześcijańskich topoi w literaturze średniowiecznej) „styl ekspresji jest historycznie uwarunkowany”³.

O oddziaływaniu antyku na formę przedstawienia można mó-

wi? dopiero w wypadku obrazu Dossa Dossi. Obraz ten jednak tematycznie zdaje si? by? ju? nie nieświadomą kontynuacją, lecz dokonaniem z pozycji postrenesansowych intencjonalnym nawiązaniem do zarzuconej w renesansie alegorii. Tak jak w przedstawieniach średniowiecznych, mamy tu połączenie postaci biblijnej ze szczególnie tu wyeksponowanym wykładem teorii pitagorejskiej. Elementy antyczne to nagość postaci, putto, ku któremu zwraca się Tubalkain oczekując natchnienia, wreszcie wprowadzenie do kuźni nagich kobiet. Na obraz złożyły się więc aż trzy typy przedstawień: Wenus w kuźni Wulkana, Wenus ziemiska i niebiańska oraz wyobrażenie „inspiracji”. Ta, zrozumiała z uwagi na datę powstania dzieła, mitologizacja jest jednak tylko kolejnym przykładem przyciążnięcia obrazu kuźni jako alegorii muzyki w orbitę innego typu ikonograficznego, jakim jest w tym wypadku „kuźnia Wulkana”.

Nasuwa się wniosek, że znaczenie, jakie przypisano motywowi kuźni czyniąc z niego alegorię muzyki, było zbyt odległe od znaczenia pierwotnego, by obraz ten mógł wykształcić własną, jednoznaczną formę, charakterystyczną dla tego właśnie znaczenia. Dlatego też przybierał formy najrozmaitsze, dopasowując się do przyjętego sposobu przedstawiania Siedmiu Sztuk Wyzwolonych, scen koncertów, bądź, jak w ostatnio rozpatrywanym późnym przykładzie, do całego szeregu typów przedstawień o pokrewnym motywie (kuźnia Wulkana) lub pokrewnej artystycznej treści (inspiracja).

Rozpatrzmy kolejny przykład, jakim jest właśnie *Kuźnia Wulkana*. Jak to już wielokrotnie podkreślano, ujęcie motywu kuźni w ramy mitologiczne bynajmniej nie definiuje znaczenia obrazu. Sytuacja jest odwrotna, niż w wypadku alegorii muzyki. Jej obraz mógł, nie zmieniając znaczenia, być przedstawiany w różnych wersjach tematycznych. Tu jeden temat daje wiele możliwości znaczeniowych. Piero di Cosimo posłużył się nim dla zilustrowania początków ludzkiej cywilizacji, Vasari dla zawilej alegorii artystycznej, Jan Brueghel, Le Brun i wielu innych jako alegorycznym przedstawieniem elementu Ognia, nadając mu częstokroć jeszcze dodatkowe, aktualne treści.

Redakcja mitologiczna nie przesądza też o formie przedsta-

wień. I tak obraz Piera di Cosimo oparty jest na ilustracjach traktatu Witruwiusza ukazujących „*priscorum humanum vitae*”, obraz Vasariego będący alegorią artystyczną zbudowany jest na motywie inspiracji, Le Brun przedstawia Wulkana w zmitologizowanej konwencji „wizji świętego” — boski kowal podnosi oczy znad swojej roboty ku obłokom, w których jawią mu się władcy Olimpu itd.

Mitologizacja motywu kuźni nie zdefiniowała też formy stylistycznej aczkolwiek „antyczna szata” sprawia, że są one znacznie bardziej ujednoczone niż przedstawienia średniowieczne. Mimo, że przynajmniej niektóre antyczne pierwowzory, szczególnie płaskorzeźby z ołtarzy i sarkofagów⁴, musiały być znane, w tworzeniu obrazów bez porównania większy wpływ zdają się mieć antyczne źródła literackie: homerowy i hezjodowy opis zdobienia tarczy Herkulesa oraz, szczególnie sugestywny, „obrazowy” opis kuźni Wulkana przez Wergiliusza.

Jak powiedziano wyżej, większą trwałość od jakiegokolwiek alegorii, jaką z motywu kuźni ukuto ma obraz najbliższy znaczeniu pierwotnemu. Stwierdzenie jego trwałości nie jest bynajmniej równoznaczne ze stwierdzeniem niezmienności. Obraz ten nie tylko może przybierać różne ramy tematyczne, lecz występować może w najrozmaitszych kontekstach historycznych, filozoficznych czy nawet technologicznych. Może oddawać zarówno filozoficzną refleksję nad dziejami ludzkiej cywilizacji, może tylko rejestrować jej bieg, przestrzegać przed uzurpowaniem sobie praw Twórcy, odbijać preromantyczną fascynację panowaniem człowieka nad materią, romantyczny lęk przed nieznanymi, potężnymi siłami tkwiącymi w przemyśle, humanitarne zainteresowanie człowiekiem pracującym, pozytywistyczną ufność w świat zrobiony przez człowieka. Toteż gdy analizujemy poszczególne realizacje, poza wszystkimi przemianami natury stylistycznej obserwujemy znów to samo zjawisko nieświadomego lub intencjonalnego upodobniania do różnych typów przedstawień. Piero di Cosimo przedstawiając początki cywilizacji żelaza (przypomnieć raz jeszcze trzeba, że temat wówczas niesłychanie rzadki) znalazł dla niego formę w ilustracji teoretycznego traktatu poruszającego ten sam problem. „Pejzaże

z kuźnią", mimo odrębnego ikonograficznego motywu, podporządkowują się formom współczesnego malarstwa krajobrazowego. Wright upodabnia swe *Kuźnie* do sceny Narodzenia. Kształtująca się ikonografia przemysłowa szuka sobie pierwowzorów w dokumentalnych „prospektach”, temacie „odwiedzin zleceńodawcy” dogląającego przebiegu pracy czy seryjnych przedstawieniach różnych zawodów, których tradycja sięga średniowiecznych Zwierciadeł Życia Ludzkiego. Rodin opasuje swą *Wieżę Pracy* wstęgą, której reliefy tematycznie są kontynuacją scholastycznych cykli z archiwolt i cokołów gotyckich katedr, Meunier przedstawia robotnika z huty jak Herkulesa wspartego na maczudze, nie mówiąc już o innych dziewiętnastowiecznych przedstawieniach intencjonalnie i bardziej dosłownie nawiązujących do przeszłości.

Zostały tutaj przykładowo zanalizowane przekształcenia dokonujące się wśród trzech rodzajów przedstawień. Kuźnia jako alegoria muzyki jest przedstawieniem, którego znaczenie, ze względu na to, że powstało w wyniku fuzji dwóch tradycji, pozostaje to samo, mimo że bywa ujmowane w ramy różnych tematów ikonograficznych. Z kolei Kuźnia Wulkanu jest przykładem przedstawienia, w którym jeden temat ikonograficzny przyjmuje różne treści. Wreszcie przedstawienie kuźni po prostu jako miejsca obróbki żelaza, obraz najtrwalszy, spośród tych, które powstały z motywu kuźni, w ciągu swego trwania może być ujmowany w ramy tematów chrześcijańskich (Tubalkain), mitologicznych (Wulkan) i świeckich. Mimo różnic między tymi grupami, mechanizm przekształceń wydaje się jednak zawsze podobny. Jest to, stwierdzane zresztą wielokrotnie w badaniach ikonograficznych, ciążenie ku istniejącym już schematom tematyczno-formalnym, czy rozpatrywane w szerszym aspekcie bergsonowskie „*réarrangement du préexistant*”.

W powyższych rozważaniach na temat przekształceń, jakim ulegały obrazy kuźni, cytowane były także przykłady przedstawień powstałych w XIX w. Czy ze zgromadzonego tu ma-

teriału wypływają jakieś wnioski pozytywne dla badania procesu tworzenia się dziewiętnastowiecznej ikonografii, określenia jej elementów tradycyjnych, odziedziczonych, przekształconych bądź nowatorskich?

Przyjęty w rozprawie podział, pozwala ustalić, jakie nowe znaczenia nadano wówczas temu motywowi. Dopiero w XIX w. bohaterem obrazu staje się człowiek pracujący — kowal lub robotnik huty czy odlewni. Gloryfikacja ludzkiej pracy łączy się ściśle z nowymi treściami, o jakie wzbogaca się wątek „cywilizacyjno-przemysłowy”. Obraz kuźni jest zarówno symbolem ludzkiej pracy, jak i możliwości wytwórczych *homo faber*.

Jaką jednak formę nadawano tym obrazom? Bezsporna wydaje się całkowita sekularyzacja tematyki. Kuźnia Wulkana, tak częsta jeszcze na przedrewolucyjnych Salonach (por. rozważania Diderota o obrazach Lagrenée i Albane'a na Salonie 1759)⁵ — przestaje istnieć. Sekularyzacja nie oznacza jednak wyzwolenia od tradycji. Może być ona nieświadoma, wynikająca z trwałości pewnych obrazów, może wynikać z czerpania z historycznych wzorów, którym nadano cechy prekursorskie („odrodzenie Le Nainów”), świadomego nawiązywania do form tradycyjnych w celu nadania obrazom większej doniosłości i *decorum* (*Praca Puvis de Chavannesa*). Czasem odnajdujemy ją całkiem niespodzianie, jak w obrazie Goyi, nowatorskim treściowo i artystycznie, który jednak rozpatrywany w kontekście całego zespołu powstałych wówczas dzieł, mieści się w starej tradycji cyklicznych przedstawień ludzkich zawodów. Jedyną całkowicie nową formą przedstawiania motywu kucia żelaza wydaje się wprowadzenie go do wielkiego zakładu przemysłowego. Nowość tej formy jest jednak względna. Wyobrażenie wnętrza wielkiej huty czy odlewni jest tak dalekie od tradycyjnego, odwiecznego przedstawienia kuźni, że raczej należy tu już mówić o nowym motywie niż o nowej formie, jaką przyjmuje stary motyw, na ogół zredukowany tylko do jednego z elementów wielkiego obrazu czy w ogóle pominięty. Ponadto forma ta jest wynikiem ewolucji czy nawet rewolucji w sposobach obróbki żelaza, a nie wynikiem ewolucji wyobrażeń. Widzieliśmy z jakim trudem ten typ tematyki przenikał do repertuaru ikonograficznego i że nawet ten, tak w samej swej istocie niepodobny do czegokolwiek

z tradycyjnego zasobu przedstawięń obraz, bywał sprowadzany do pewnych starych form ikonograficznych, (jaką jest np. „dozór” lub „zwiedzanie” zakładu pracy).

W średniowieczu, a zwłaszcza w wiekach nowożytnych motyw kuźni, za względu na swą wielokrotnie podkreślaną „pojemność treściową”, służył dla kształtowania alegorii. Niektóre z nich, jak alegoria muzyki czy ognia, stały się powszechne, weszły do potocznego języka alegoryki. Sekularyzacja motywu, jaka nastąpiła w XIX w. nie przekreśliła jego alegorycznych możliwości. Jednak właśnie sekularyzacja, a z drugiej strony niemal całkowite odejście od skodyfikowanego przez ikonologię, emblematyki i kompendia mitograficzne, statycznego i ogólnie przyjętego repertuaru alegorycznego stworzyło jeden z podstawowych problemów dziewiętnastowiecznej ikonografii — konflikt między „realnym” sposobem przedstawiania motywu a głębszymi, symbolicznymi treściami, jakie chciano mu niejednokrotnie nadać.

W wieku XIX nie możemy wskazać żadnego znaczenia konwencjonalnego, które byłoby w sposób trwały związane z motywem kuźni, stanowiłoby gotową formułę alegoryczną (taką, jaką była kuźnia jako alegoria Ognia, rozpowszechniana przez podręczniki ikonograficzne i graficzne wzorniki⁶). Treści, jakie wówczas związane z motywem kuźni — gloryfikacja pracy i wytwórczości — bardziej niż dawne alegorie bliskie były pierwotnego znaczenia motywu. Należało jednak, nie mając do dyspozycji gotowych wzorów, nadać temu motywowi znamiona alegorii, przybliżyć do tego, co w powszechnym odczuciu, obciążonym tradycyjnymi sposobami przedstawiania alegorycznego, miało jej rangę.

Cytowane w rozprawie przedstawienia ilustrują cały szereg metod „alegoryzacji” (na ogół są one także przykładami najrozmaitszych przekształceń ikonograficznych). Większość z nich kształtowała się pod wpływem tak brzemiennego dla wszystkich gałęzi sztuki XIX w. historyzmu. Może nią być w pierwszym rzędzie posługiwanie się tematami historycznymi — mają one nadawać obrazom „dawność”, „archaiczność”, „odwieczność”. Przykładem mogą być tak popularne w sztuce monumentalnej kostiumowe cykle „od czasów najdawniejszych do naszych

dni". Metodą przeciwną, lecz zmierzającą do tego samego celu, może być właśnie całkowita „ahistoryczność” uzyskana przez najdalej posuniętą redukcję konkretności (np. w scenerii, stroju) i sprowadzenie obrazu do motywu lub motywów o znaczeniu podstawowym. Takim „bezczasowym” obrazem jest np. *Praca* Puvis de Chavennesa. Takie są postacie Kowala, Siewcy, Górnika z pomnika Pracy Meuniera. Innym sposobem alegoryzacji może być aluzja zawarta w stylistycznej redakcji dzieła. Meunier przedstawia pracowników huty w pozach antycznych herosów (*Robotnik w hucie żelaza* z 1886 r.). Na marginesie można zauważyć, że w XIX w. antyk już po całkowitym wygaśnięciu klasycyzmu z jednej strony skarykaturowany przez Gillraya, Daumiera czy Offenbacha, z drugiej strony często był wykorzystywany w celu nadania cech dostojności. Czasami znaczenie alegoryczne nadawane było przez wprowadzenie do realistycznego obrazu arealnych w danym kontekście szczegółów (np. róże i dzieci w parowozowni Stevensona w kompozycji *Żelazo i Węgiel* Williama Bell Scotta) lub przedstawienie konkretnych postaci i scenerii w arealnym układzie (*Praca* Forda Madox-Browna). Znaczenie alegorii obraz mógł też zyskać przez zamierzoną, a nawet (jak w wypadku *Kuźni* Sharplesa) niezamierzoną prymitywizację. Wreszcie jakże często spotykamy się z rozwiązaniem kompromisowym — obrazy będące wierną rejestracją współczesnej rzeczywistości zostają w sposób zupełnie mechaniczny połączone z tradycyjnymi personifikacjami, wyposażonymi tylko w zaktualizowane, nie znane Ripie atrybuty (obraz *Menzla* dla firmy Hackemann). (Podobnie Grottger chcąc przejść „od tematów realnych do transcendentalnych” wprowadził do cyklu *Wojna* personifikacje). Te ostatnie przedstawienia są najjaskrawszą demonstracją nieumiejętności rozwiązania problemu połączenia realistycznej formy z symbolicznym znaczeniem. Do nich jednak uciekano się najczęściej, gdy chciano przedstawić *Pracę, Przemysł, Postęp* ⁷.

Z powyższych rozważań wydaje się wynikać wnioski o silnym ciężeniu elementów tradycyjnych — zarówno na repertuarze ikonograficznym, jak i na samym procesie kształtowania się nowych typów przedstawień. Czy wniosek ten nie jest fałszywy?

Intuicyjnie przecież odbieramy przedstawiającą sztukę XIX w. jako coś zupełnie innego od sztuki poprzednich kilku wieków, określanych jako epoka nowożytna. Czyżby więc o tym odczuciu decydowała tylko odrębność stylistyczna? Czy tradycja ikonograficzna nie została zerwana? Tak nie jest. Chcąc nadać swym obrazom znaczenie alegoryczne twórcy sięgali po różne formy tradycyjne. Sam fakt jednak istnienia możliwości arbitralnego wyboru, a nie czerpania z ogólnie przyjętego repertuaru, jest nowy.

To, co istotnie wydaje się nowym zjawiskiem, jest „swobodą ikonograficzną”, porównywalną do rozluźnienia stylistycznych form przedstawiania. W ramach tej swobody istniało też miejsce obszerne dla tradycji. Nie oznacza to bynajmniej, że to wszystko, co było w dziewiętnastowiecznych wyobrażeniach tradycyjne, było wynikiem świadomych nawiązań i reinterpretacji. O trwaniu pewnych obrazów przesądza obserwowana na wielu cytowanych tu przykładach i stwierdzana niejednokrotnie w badaniach ikonograficznych, bezwładność schematów. Ponadto dziewiętnastowieczne „styloznawstwo” wyprzedziło znacznie wiedzę o rozwoju ikonografii i w sztukach przedstawiających nie żonglowano tak „typami ikonograficznymi”, jak architekci żonglowali historycznymi formami ornamentalnymi. Widać to szczególnie u artystów programowo cofających się do przeszłości, tak jak nazareńczycy, a zwłaszcza prerafaelici, którzy przyjmując historyzującą stylistyczną formę wypowiedzi są często nowatorscy pod względem ikonograficznym.

W wieku XIX nastąpiła znaczna zmiana treści związanych z motywem kuźni. Wydaje się ona w świetle cytowanych tu przykładów głębsza niż zmiany form, choć i te były daleko idące. Rozpatrywane tu były w pierwszym rzędzie te przykłady, w których można było obserwować dostosowanie czy wynajdywanie form dla wyrażenia treści nadanych staremu motywowi. Jest ono o tyle interesujące, o ile nie jest mechanicznym powielaniem gotowych, skonwencjonalizowanych przedstawień. Wypada więc tu zauważyć, że ukształtowany w XIX w. obraz „człowieka z młotem”, mający symbolizować pracę, twórczy trud itp., stał się następnie jednym z najbardziej bezwładnych stereotypów, który nadal ciąży na wyobraźni współczesnych artystów.

Brak konwencjonalnych ram tematycznych i gotowych alegorycznych formuł miał jeszcze jeden aspekt. Malarz dziewiętnastowieczny, którego w motywie kuźni zainteresowały walory czysto formalne nie musiał przedmiotu swego zainteresowania ujmować w żadną sankcjonującą podjęcie tematu np. mitologiczną formę. Nie oznacza to wcale, że wcześniej, szczególnie w realizacjach manierystycznych i barokowych, nie wykorzystywano „malarskich” efektów tkwiących w tym motywie. Bez trudu wyłonić można zestaw efektów powtarzanych ze szczególnym upodobaniem. Pierwszy to wirtuozerski pokaz anatomiczny, cała galeria nagich ciał o napiętych mięśniach, w wielokierunkowych układach (Vasari, Tintoretto). Postacie pracujących przy kowadle są też nieraz ukazywane w bardzo gwałtownym, migawkowym ruchu, zamach młotem ujęty na ogół w dynamicznej *figura serpentinata* (Palma młodszy, Luca Giordano). Temat krył też w sobie różne możliwości rozwiązań luministycznych: światło z jednego źródła, z różną siłą wydobywające z mroku postacie i sprzęty (Le Nain, Grottgger); ciemne sylwetki na tle źródła światła (Wright); komplikacje światłocieniowe wywołane przez kilka punktów świetlnych: ogień paleniska, blask sztaby rozpalonego żelaza, iskry, światło dzienne lub nocne (Velázquez, Wright). Szczególnie ulubionym efektem, rozgrywanym na gruncie przedstawienia Wenus w kuźni Wulkana jest skontrastowanie miękkiego, matowego, chłonnego światła ciała kobiecego z ostrymi, kanciastymi, lśniącymi przedmiotami zalegającymi warsztat (przykłady bardzo liczne, znamienne, że Jan Brueghel posłużył się takim właśnie wyobrażeniem w swojej *Alegorii Dotyku* — Prado, Madryt). Podobnym nieco motywem jest zestawienie młodego, gładkiego ciała Wenus i zniszczonego, muskularnego, „stwardniałego w pracy” ciała Wulkana. Częstym elementem są także „martwe natury” skomponowane z kowalskich wyrobów w skomplikowanych układach, pozwalające rozwinąć całą grę lśnienia na pancerzach, migotliwych błysków biżuterii, blasku wypolerowanych, metalowych naczyń (najpiękniejszym przykładem jest obraz Jana Brueghla, lecz sam motyw bardzo popularny, np. kompozycja Le Bruna). „Malownicza” może też być sama sceneria pełnej dymów pieczary, w której mieściła się kuźnia Wulkana (w takich przedstawieniach wyraźny wpływ opisu Wer-

giliusza). Walory kuźni jako elementu pejzażu zostały omówione w rozdziale poświęconym specjalnie tym przedstawieniom. Tu dodajmy, że kształtujący się później pejzaż przemysłowy najczęściej opierał się na zestawieniu form swobodnych i regularnych, na kontraście natura — antynatura (widoki Coalebrock Dale).

Być może właśnie te jakości przedstawień kuźni sprawiają, że często można je wiązać z aktualnie formułującymi się pojęciami artystycznymi (niezależnie od omówionej na innym miejscu tradycji „kuźni jako miejsca tworzenia”). Obraz Vasariego to wręcz „kuźnia jako alegoria artystyczna”. Manierystyczne „pejzaże z kuźnią” łączą się z formowaniem kategorii „malowniczości”, obrazy Wrighta of Derby — z nowymi wartościami, określanymi jako „romantic”.

W pracy niniejszej wielokrotnie przychodziło powoływać się na literaturę, nie tylko jako na źródło tematyki pewnych przedstawień. Były to związki różnego rodzaju. Poemat Lukrecjusza był tylko jednym z czynników, jakie oddziaływały na oryginalną filozoficzną koncepcję przedstawienia wczesnych dziejów ludzkości przez Pierą di Cosimo. Wskazywano tu też na podobieństwa między inspirowanymi poezją wergiliańską szesnastowiecznymi poematami kuźniczymi a manierystycznymi pejzażami z kuźnią — w tym wypadku chodziło o fakt jednoczesnego zainteresowania się tematem ze względu na jego niezwykłość i malowniczość.

Inaczej przedstawia się sprawa związków między dydaktyczno-opisową angielską osiemnastowieczną poezją, sławiącą przemysł i wynalazki a obrazami Wrighta — tu podobieństwo leży w postawie intelektualnej i emocjonalnej

Można jednak znaleźć i głębsze analogie. Powróćmy tutaj do poruszonego już w rozdziale o *Kuźni jako alegorii moralnej* problemu ambiwalencji. Cytowane tam przykłady skonfrontowane były ze sobą według zasadniczych kategorii dobro — zło. Przykładów takich w oparciu o cały przedstawiony tu materiał można by przytoczyć więcej, choćby np. polaryczne oceny, jakie zyskuje transformacja dokonywana przez człowieka w procesie obróbki żelaza⁸.

W samym motywie kuźni tkwią bowiem możliwości nadawa-

nia mu przeciwnych znaczeń. Te same elementy układać mogą się na przeciwległych „liniach symbolicznych”. Żelazo i ogień mogą być niszczycielskie i dobroczynne. Wykuwać można broń i narzędzia rolnicze. Broń służyć może do napaści i do obrony. Jak pisał Vasari: „w kuźni robi się strzały Amora i pioruny Jowisza”. Sam proces kucia to „twórcze niszczenie” — pokonywanie siłą oporu materiału, co jednak jest niezbędne dla powstania nowej wartości (moment szczególnie wykorzystywany przez emblematykę).

Cytowane w pracy porównania literackie także można by układać wzdłuż antagonistycznych linii: kuźnia Wulkanu, do której porównuje św. Bernard pełne niestosownych i próżnych ozdób opactwo S. Denis, tak że staje się ono synagogą szatana i kuźnia z *Emblematów* Zbigniewa Morsztyna, w której „serce miłości ogniem roztopione” spaja się z Bogiem: „kuźnia potwarzy” adwersarzy Kollątaja i „kuźnia postępu” jego kontynuatorów.

Tak jak lemmy embleatów, niektóre metafory oparte są na przeciwstawieniu. Przykładem mogą być słowa proroka o „przekuwaniu mieczy na lemiesz”. Ta wciąż żywa metafora (wciąż zresztą inspirująca twórców dzieł plastycznych) uświadamia nam długowieczność „kuźniczych” topoi. Nie wkraczając bez kompetencji w obcą dziedzinę, należy tu zwrócić uwagę, że ambiwalentny, kryjący przeciwieństwa ale i możliwość ich scalenia charakter motywu kuźni, wydaje się głównym czynnikiem „symbolotwórczym” zarówno dla plastycznych jak literackich wyobrażeń. On przesądza o obfitości i bogactwie metafor, alegorii i symboli, które starano się tutaj przedstawić.



Przypisy

¹ E. R. Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nowy Jork 1953, s. 84.

² Odrębną sprawą jest trwający w wielu językach ślad związku między sztuką kowalską a sztuką śpiewania, np. etymologia greckiego słowa *poietes* — M. Eliade *Forgers et alchimistes*. Paryż 1956, s. 101.

³ Curtius, op. cit., s. 82.

⁴ Por. S. Reinach *Répertoire de reliefs Grecs et Romains*. T. 1 - 3. Paryż 1912.

⁵ D. Diderot *Salons*. T. 1. Oxford 1957, s. 65 nn, 111.

⁶ Por. np. ryciny Pietera von Avont repr. F. W. H. Hollstein *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. T. 1. Amsterdam [b.r.], s. 48 lub ryciny Paula Flindta, repr. tenże *German Engravings, Etchings and Woodcuts*. T. 1. Amsterdam [b.r.], s. 90.

⁷ Zagadnienie alegorii w sztuce XIX w. w innym jednak aspekcie niż tu poruszony omawia L. D. Couprie *De allegorie in negentiende-eeuwse realistische Kunst*. W: *Opstellen voor H. van de Waal*. Amsterdam-Leyda 1970, s. 28 - 44.

⁸ W tym miejscu przypomnieć można ambiwalentną rolę kowala w społeczeństwach archaicznych — jest on albo równy szamanowi, albo przeciwnie — jest „nieczysty”, jest pariasem, por. Eliade, op. cit., s. 93.

INDEKS NAZWISK I TYTUŁÓW

- Abbiati, Franco 31
- Achilles 39, 40, 42, 128, 133, 153, 167
- Ada (matka Jubala) 15
- Agostino di Duccio
— *Muzyka* 26, 27; il. 10, 11
- Agricola, Georgius 62, 93
- Alanus z Lille 124
- Albane 179
- Alberti, Leone Battista 35, 132
- Albricus 34, 35
- Alciati, Andrea 145, 168
- Allom, Thomas
— *Zakłady hutnicze Lymington* 81, 82; il. 33
- Altdorfer, Albrecht 96
- Amfion 15, 17
- Amman, Jost
— *Alegoria Handlu* 60; il. 23
- Amor 42, 43, 138, 185
- Andrea da Firenze 18, 24, 30
— *Siedem sztuk wolnych* 14, 15; il. 1
- Andre, Jules
— *Kuźnia w Boulac* 115
- Animmuccio Giovanni → Giovanni Animmuccio
- Anna, Countess of Winchilsea 94
- Antal, Frederick 30, 31
- Apollo 28, 31, 34
- Arcimboldi, Giuseppe 59
- Arion 15
- Arkwright, Richard 70, 71, 80
- Ars (personifikacja) 130, 131
- Arystoteles 17
- Atena → Minerwa
- Aubin, R. 94
- Austin, A. 45
- Avont, Pieter von 186
- Babelon, Jean 120
- Balbus 33
- Bandinelli, Baccio
— *Psychomachia* 137, 138, 142; il. 54
- Barbier, Auguste 96
- Barea, A. 121
- Barbier, N. 165
- Barocchi, Paola 46, 166
- Baron, James 170
- Barrault, Emile 112
- Bassano, rodzina malarzy 98, 120
- Baudelaire, Charles 100, 106, 116, 117, 120, 122
- Baudoin, J. 103, 106
- Beatrizet, Nicolas 138
- Beatrycze 152
- Becker, Felix 92, 96, 120
- Bédollière, Emile de 115
- Beichner, Paul 30
- Beighton, Henry 66
- Bell Scott, William
— *Żelazo i węgiel* 87, 88, 181; il. 38

- Bellangé, Hippolyte
— *Polski wygnaniec* 115, 116; il. 46
- Bendmann, Eduard
— *Kuźnia* 159; il. 69
- Bemrose, William 95
- Bernard św. 166, 185
- Beruete y Moret, A. de 120
- Białostocki, Jan 7, 10, 11, 21, 30, 31, 93, 94, 120, 166, 169
- Blake, William 81, 96, 119
- Blanc, Louis 113, 118
- Blechen, Karl 7
- Bles, Henri Met de 55, 58, 93
- Blunt, Anthony 46, 167
- Boas, George 91, 92
- Boccaccio, Giovanni 33—35, 45, 49, 51—54, 92
- Boecjusz 16, 18, 31
- Bollhagen, Otto
— *Hala stalowni w 1874 r.* 97
- Bolton, H. 93
- Bołoz-Antoniewicz, Jan 169
- Bonawentura św. 124
- Bonhommé, François 7, 82, 96
— *Kuźnie w Indret: odlew żeliwnego cylindra dla statku parowego* 83; il. 34
— *Wytop surówki w warsztatach Creuzot* 83, 84; il. 35
— *Kuźnie w Fourchambault* 114
- Bonvin, François 116, 122
- Borghini, Vincenzo 128, 132 - 134, 166, 167
- Borinsky, Karl 92
- Borromeo, Federico 37
- Bosch, Jacob 168
— "Battuto piu tanto piu indura", emblem z *Symbolographia...* 144, 146, 148; il. 63
— "Tundor non frangor" emblem z *Symbolographia...* 144, 146, 148; il. 64
- Boschini, Marco 168
- Bothby, Brooke 71
- Boucher, François 77
- Bouchley, Ch. 95
- Boy (Tadeusz Zeleński) 96
- Boyes, Józef 170
- Bracciolini, Poggio 48
- Brandt, Paul 10, 31, 93, 96, 121, 167
- Brill, Paul 55, 58
- Brueghel, Abraham 94
- Brueghel, Jan 93, 176
— *Alegoria Ognia* 37, 38; il. 15, 58, 59, 61, 64; il. 22
— *Alegoria dotyku* 183
- Bruegel, Peter 168
— *Avarita* 144, 145; il. 60, 146; il. 61
- Le Brun, Charles 149, 176, 177, 183
— *Alegoria Ognia* 42 - 44; il. 18
— *Ludwik XIV zwiedzający fabrykę braci Gobelinów* 78
- Brunnel, Mark Isambard 81
- Bruyas, Alfred 167
- Burnet 161
- Buonarroti, Michał Anioł 120, 131 - 134
- Byss, Johan Rudolf
— *Ogień* 41
- Calvaert, Denys
— *Pojmanie Wenus i Marsa* 41
- Camerarius Joachimus 146, 168
- Capella Martianus → Martianus Capella
- Carlyle, Thomas 158
- Carracci, Lodovico
— *Prometeusz* 41
- Carstens, Jakob Asmus 119
- Cartari, Vincenzo 34 - 36, 42, 46, 98, 99, 120, 125, 133, 143, 166, 167
- Celus 34
- Cerera 33
- Challamel 82
- Chambray, Freart de 166
- Champfleury (Jules Husson) 113, 118, 121, 122
- Chassériau, Théodore 169
— *Kowale*, fragm. panneau *Wojna* 155, 156; il. 68
- Chenavaid, Paul 134

- Chevalier, Étienne 168
 Chodowiecki, Daniel 108, 121
 Chopin, Fryderyk 169
 Chróścicki, Juliusz 10
 Chrystus 107, 125, 137, 147, 168, 173
 Cirlot, J. E. 167, 168
 Cladianus 36
 Clement, N. 122
 Du Colombier, Pierre 46, 169
 Colonna, Vittoria 132
 Comes, Natalis 34 - 36, 46, 126, 127,
 143, 166
 Comestor Petrus → Petrus Comestor
 Cort, Cornelius 137, 138
 Cosimo, Piero di → Piero di Cosimo
 Cossa, Francesco 45
 Cotton, Johannes 18, 19, 31
 Couprie, L. 186
 Courbet, Gustave 11, 90, 116, 121, 166,
 170
 — *Kamieniarze* 104
 Courtion, Pierre
 Curtius, Ernst Robert 30, 46, 90, 165,
 186
 Cybele 37
 Cybis, Jan 120
 Cycero, Marek Tulliusz 33 - 36, 44
 Cyklopi 35, 39, 42, 44, 62, 67, 89, 128,
 133, 142, 153
 Dante, Alighieri 152
 Danti, Vincenzo 132
 Darwin, Charles 94
 Darwin, Erasmus 66, 67, 70, 71, 94,
 95
 Daumier, Honoré 104, 119, 181
 — *Praczką* 118
 — *Wędrowni cyrkowcy* 118
 David, Jacques-Louis 119
 Dawid 15, 21, 22, 30
 Decamps, Alexandre 122
 Dedal 47
 Défrance, Leonard 78, 80
 Delacroix, Eugène 100, 106, 116, 121,
 134, 167
 Della Chiesa, Pompeo 59
 Desparmet Fitz-Gerald, X. 120
 Diderot, Denis 59, 70, 74, 117, 122,
 179, 186
 Diodorus Siculus 35
 Dionysius Halicarnassus 167
 Donat 17
 Dossi, Dosso 31
 — *Tubalkain* 29, 30; il. 13, 176
 Douby, George 122
 Duccio, Agostino di → Agostino di
 Duccio
 Dürer, Albrecht 168
 — *Kuźnia serca* 141; il. 57, 143
 Duvignaud, Jean 165
 Dyck, Antonius van 98
 Dyer, John 66, 94
 Earlom, Robert 73, 74
 Eisler, Robert 46
 Eliade, Mircea 10, 11, 92, 165 - 167,
 169, 186
 Eligiusz św. 9, 173
 Empedokles 48
 Eneas 40, 153
 Eol 49 - 52
 Epimeteusz 33, 49, 52, 53
 Erazm z Rotterdamu 62
 Ercker, Lazar 93
 Estrada, G. 120
 Euzebiusz 36
 Euklides 47
 Evans, D. 122
 Ffoulkes, Charles 93
 Ficino, Marsilio 48, 52 - 54, 91, 92
 Filolaos 21
 Filologia (postać) 15, 30
 Flaxmann, John 119, 161
 Flindt, Paul 186
 Fortuna 61, 138, 140
 Fouquet, Jean 168
 Francastel, Pierre 94, 95
 Franciszek I 166
 Franciszek Medyceusz 167
 Frey, Karl 166
 Friedländer, Max 93

- Frimhold, Erhard 170
 Fromentin, Eugène 120
 Fryderyk II 85
 Francesco del Pugliese 32
 Fulgencjusz 35
 Furie 138
 Fuseli, Henry 67
- Gafurius (Franchino Gaforis) 15, 16,
 18, 20, 28, 29
 Gassel, Lucas 55
 Gaunt, William 95
 Gautier, Theophile 100, 105, 106, 109,
 120, 121, 155
 Gensel, Walther 170
 George, A. 95, 122
 Gerbert, Martin 31
 Gere, John 96
 Gerson, Horst 46, 96
 Gherardi, Cristofano
 — *Kuźnia Wulkana* 37, 38; il. 14,
 128, 149
 Gibbons, Felton 30, 31
 Gillray, James 181
 Giordano, Luca 98, 183
 Giovanni, Animmuccio 28
 Giovanni del Ponte 24
 Giulio Romano 98, 120
 Glendinning, Nigel 121
 Glockendon, Georg
 — *Chrystus i kowal* 125; il. 47
 Gobelin, bracia 78
 Gogh, Vincent van 104
 Goltzius, Hendrick
 — *Ars i Usus* 130; il. 50, 131
 Gombrich, Ernst H. 8, 11, 93, 94, 121
 Gordon Childe, V. 165
 Goya, Francisco 7, 9, 99, 100, 103 - 106,
 110, 111, 117 - 121, 168, 179
 — *Szlifierz* 101; il. 40
 — *Nosiwoda* 101; il. 41
 — *Kuźnia* 102; il. 42
 — *Chłop ciągnący sznur* 108; il. 43
 — *Dziewczyzna wiejska* 109; il. 44
 Gracje 15, 131, 138, 166
 Grate, Pontus 122
- Green 94
 Greuze, Jean Baptiste 70, 117
 Grimm, bracia 125
 Gros, Antoine-Jean
 — *Bitwa pod piramidami* 112
 Grottger, Artur 7, 169, 181
 — *Kucie kos* 151; il. 67, 152, 153,
 1183
 Guercino, Francesco
 — *Prometeusz* 41
 Guinard, Paul 122
 Gustaw III 78
 Gustaw IV 78
 Guze, Joanna 120, 167
 Gwido z Arezzo 16
 Gyraldi, Lilio Gregorio 34, 35, 46
- Habich, G. 92
 Haffner, François 7, 122
 — *Kowale w stylu Le Naina* 115,
 117
 Hartt, Frederick 120
 Hartwig, Julia 167
 Hearne, Thomas 67
 Heckmann, C. 85, 86, 88, 89, 181
 Hédroit (postać apokryficzna) 168
 Heemskerck, Marten van 98, 120
 Hefajstos → Wulkan
 Heikamp, Detlef 168
 Helman, Edith 105, 121
 Hera → Junona
 Herakles → Herkules
 Herkules (Herakles) 134, 158, 178, 179
 Hermes → Merkury
 Heusch, Lue de 165
 Hezjod 35, 48, 133
 Hildegarda z Bingen 124
 Hilleström, Pehr 7, 96
 — *Wizyta w odlewni żelaza w
 Söderfors* 77, 78; il. 30, 80
 Hipple, Walter John 94
 Hofmann, Werner 11, 46, 85, 90,
 95 - 97, 105, 121, 122, 167, 169, 170
 Hogarth, William 10
 Hollstein, F.W.H. 93, 186
 Homer 8, 32, 35, 40, 45, 49, 98, 133,
 153, 167

- Honour, Hugh 95
Honthorst, Gerard van 72
Hourticq, Louis 120
Howard, John 67
Hübner, Rudolf Julius Benno 94
Hugo, Herman 143
Hunt, Herbert James 122
Husa, Václav 31
Husson Jules → Champfleury
Hylas 45
- Ironside, Robin 96
Izajasz 137
Izydor z Sewilli 15, 17, 33, 47
- Jabal 47
Jakimowicz, Andrzej 121
Janson, Horst 8, 11, 45, 92, 165
Jeanron, Philippe-Auguste 7, 115, 116, 122
— *Miłosierdzie ludu* czyli *Kowale z Correze* 112, 113, 117,
Jerzy św. 31
Jezierski, Jacek 169
Joannes Gallicus 16
Jolanta de Flandre 168
Jordaens, Jacob 120
Jouin, Henri 94
Jowisz 33 - 36, 42 - 44, 46, 134, 138, 185
Jubal 13 - 15, 21, 22, 30, 47, 137
Jung, Carl Gustaw 167
Junona (Hera) 34, 36, 37
- Kaiser, Konrad 84, 96, 97
Kapucyn, ojciec
— "Unio Amoris", emblem z *Les Emblemes d'Amour par...* 142;
il. 59, 143, 144, 168
- Karol III 104
Karol V 65
Karyłowski, Tadeusz 92
Kasjodor 16
Ker, Porter, Robert 67
Kern G. 96
King-Hele, Desmond 94
Klein, Artur 168
- Klingender, Francis 72, 76, 94 - 96,
103 - 105, 120 - 122
Kołłataj, Hugo 154, 169, 185
Kornatowski, W. 45
Kosma I Medyceusz 131
Kowalkowski, Alfred 93
Krása, Jiří 31
Kraszewski, Józef Ignacy 151, 169
Krautheimer, Rudolf 94
Krayer, Rudolf 165, 167, 170
Krol', A.E. 95
Kromer, Marcin 21
Kronos 34
Kuczyńska, Alicja 91
Kumaniecki, Kazimierz 92
Kutchera-Woborsky, O. 166
- Lafond, Paul 120 - 122
Lagrenée, François 179
Lamartine, Alphonse 113, 115
Lamech (ojciec Jubala i Tubala) 15
Lamennais, Félicité-Robert de 112
Langton Douglas, R. 45, 92
Laokoon 89, 167
Larousse, Pierre 122
Latapie 94
Lavater, Johann Caspar 106
Ledru-Rollin, Alexandre Auguste 113
Leleux, bracia 116, 117, 122
Leleux, Armand
— *Kowal z Dolnej Bretanii* 115,
116
- Leibl, Wilhelm 90
Leonardo da Vinci 166
Leroux, Pierre 113, 122
Leśniak, Kazimierz 91, 92
Lessing, Gotthold Efraim 133, 167
Levitine, George 121
Liber 33
Linus 17
Lipiński, Edward 46
Logan, J.V. 94
Lomazzo, Giovanni Paolo 64, 94, 133
Longfellow, Henry Wadsworth 31
López-Rey, José 120
Lovejoy, Artur 91, 92

- Luca della Robbia 167
— *Tubalkain* 17, 18; il. 2
- Ludwik XIV 78
- Luini, Bernardino 46
— *Kuźnia Wulkana* 39; il. 16
- Lukrecjusz, Titus Carus 48 - 50, 52, 54, 91, 92, 184
- Madox Brown, Ford 88, 181
— *Praca* 158
- Makart, Hans 159
- Makrobisz (Macrobius Theodosius) 35
- Maksymilian, cesarz 79
- Malatesta, Sigismondo i Isotta 26
- Mâle, Emile 18, 30, 31, 168
- Mander, Karel van 63, 64, 93
- Mandrour, Robert 122
- Malvasia, Carlo 39, 41, 46
- Marata, Carlo 166
- Marks, Karol 45, 46
- Marle, Raymond van 18, 30, 31, 46, 91
- Marrou, Henri 166
- Mars 39, 40, 46
- Marsjasz 28, 31
- Martianus Capella 10, 14, 15, 30, 34, 35
- Martin, John 69, 81, 96
- Mateusz św. 130
- Matheron, Louis 100, 120
- Mattei, kardynał 58
- Mauclair, Camille 170
- Maurice, Charles 158
- Mayer, August 120
- Meiss, Millard 30
- Meissonier, Juste Aurèle
— *Kowal* 115
- Meltzoff, Stanley 117, 120 - 122, 169, 170
- Memmi Simone → Simone Memmi
- Menestrier, Claude 168
— „*Kuźnia*” z *La Philosophie des images...* 146, 149; il. 65
- Menzel, Adolf 89, 90, 96, 181
— *Rada nadzorcza odwiedza hutę* 79; il. 31
- *Walcownia żelaza w Królewskiej Hucie na Śląsku* 80, 84, 85; il. 36
- *Szlifiernia w wiejskiej kuźni w Tyrolu* 85
- *Kompozycja na 50-lecie firmy C. Heckmann* 86; il. 37 (fragm.), 88; il. 39
- *Koronacja króla Wilhelma w Królewcu* 87
- Merimée, Prosper 96
- Merkury (Hermes) 15, 30, 44, 61
- Meunier, Constantin 170, 174, 178, 181
— *Pomnik Pracy* 158, 160, 161; il. 71
- *Kowal z Pomnika Pracy* 162; il. 72
- Michałkowa, Janina 31
- Millet, François 104, 119
— *Przędka* 118
- *Powrót z połowu* 118
- Milton (poemat W. Blake'a) 96
- Minerwa (Athena) 7, 10, 34, 49, 92, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 135
- Miravan 71
- Mirimonde, A. 31
- Momper, Frans de 94
- Monnier, Henri 115
- Montaigne, Michel de 93
- Morawińska, Agnieszka 10, 94
- Morawska, Hanna 122
- Morsztyn, Zbigniew 143, 144, 168, 185
- Moszyński, August Fryderyk 94
- Murzeńska, Maria 10
- Musset, Alfred de 152
- Muzy 13, 15, 62
- Nabuchodonozor 78
- Le Nain, bracia 72, 113, 114, 116 - 118, 120, 169, 179
- Le Nain, Louis 164, 183
— *Kuźnia* 99, 113, 114; il. 45, 115

- Ne Nain, Mathieu 98
 — *Kuźnia Wulkana* 39, 40; il. 17
- Naoma 30
- Nef, John 94
- Neptun 37
- Neudörfer, J. 60
- Neugebauer, Salomon 146, 168
- Nevil, Lydia 96
- Nicolson, Benedict 72, 95, 96
- Nikomachos 17
- Nil 34
- Nimfy 32, 45, 67
- Norblin, Jan Piotr 94
- Nordström, Folke 121
- Obertyński, Zdzisław ks. 21, 30
- Offenbach, Jacques 181
- Ogrodziński, W. 93
- Ohlhaber, H. 10
- Opas 34
- Orfeusz 15, 36, 47
- Ostrowska-Grabska, Halina 167
- Ottino Della Chiesa, Angela 46
- Owidiusz 8, 41, 52, 53, 92, 93
- Pallucchini, Rodolfo 46
- Palma młodszy 183
- Palomino, Juan Bernabé 103
- Pandora 7, 10, 36
- Panofsky, Dora 10
- Panofsky, Erwin 7, 10, 45, 46, 49, 53,
 90, 92, 121, 166, 168
- Parnell 94
- Patenier, Joachim 93
- Peake, Charles 94
- Pelc, Janusz 168
- Petrán, Josef 31
- Pencz, Georg 168
 — *Kuźnia "zazdrości"* 141; il. 58,
 143
- Petrasancta, Silvestro 168
 — „Imprimor et valeo” emblem
 z *De symbolis heroicis...* 144,
 145, 147; il. 62
- Petrus Comestor 15, 22, 24, 31, 47
- Picard, Roger 95, 96, 122
- Pico della Mirandola 35
- Piero di Cosimo 91, 92
 — cykl obrazów *Historia Wulka-*
na 32, 45, 49, 52-54
 — *Wulkan jako nauczyciel ludz-*
kości 51; il. 19, 176, 177, 184
- Pigler, Alois 46, 120
- Pilat, Roman 169
- Piles, Roger de 64, 94
- Pino, Paolo 64, 132
- Pinturicchio, Bernardino
 — *Muzyka* 25
- Pirckheimer, Willibald 143
- Pitagoras 16-19, 21-23, 29-31, 47,
 175
- Platon 29, 45, 48, 53, 92, 128, 166
- Plutarch 33
- Poliziano, Angelo 35
- Pollak, Roman 93
- Del Ponte Giovanni→Giovanni del
 Ponte
- Porfiriusz 17
- Porter, R.K. 110
- Potocki, Antoni 169
- Priestley, Joseph 70
- Primaticcio, Francesco
 — *Kuźnia Wulkana* 39
- Prometeusz 8, 11, 33, 41, 46, 49, 52-
 -54, 92, 165, 167
- Proudhon, Joseph 112
- Pucelle, Jean 168
- Puvis de Chavannes, Pierre 170
 — *Praca* 158-160; il. 70, 179, 181
- Raczyński, Józef 93
- Rafael Santi
 — *Szkola Ateńska* 29
- Raggio, Olga 7, 11, 46, 92, 167
- Reinach, Salomon 186
- Reisch, Grzegorz 22, 25
- Renan, Ary 155, 169
- Ricard, T.A. 10
- Richardson A. 93
- Ridolfi, Carlo 149, 168
- Rilke, Erich Maria 156, 157, 170
- Rinehart, Michael 166

- Ripa, Cezare 103, 106, 181
 Ris, Clement de 116
 Robbia, Luca della → Luca della Robbia
 Robert, Leopold
 — *Rybacy adriatyccy* 112, 115
 Robertson, George
 — *Odlewnia armat Wilkinsona w Coalebrook Dale* 67, 68; il. 24
 Robinson, Eric 95
 Rodin, Auguste 170
 — *Wieża Pracy* 156, 158, 178
 Rombouts, Salomon 72
 Rönnow, S. 96
 Rosenblum, Robert 95, 121, 170
 Rosenthal, Leon 96, 122, 169
 Rosetti, Dante Gabriel
 — *Zaślubiny św. Jerzego i księżniczki Sabry* 31
 Rosso, G. 31
 Rousseau, Jan Jakub 71
 Rousseau, Marguerite 122
 Rożdżeński, Walenty 93
 Rubens, Piotr Paweł 93, 98, 120
 Rudolf II 59, 93
 Ruskin, John 13, 24, 30
 Ruthven, Todd 95
 Ryszkiewicz, Andrzej 96, 97
 Saint-Simon, Claude Henri de 112, 122
 Salerni, G. 31
 Salzmann, Siegfried 95
 Sánchez-Cantón, F. 120 - 122
 Sand, George 115, 117
 Sands, L. 82
 Saturn 106, 107
 Savage, J. 45
 Schadewaldt, W. 167
 Schalken, Godfried 72
 Schapiro, Meyer 121, 122, 170
 Scharples, James
 — *Kuźnia* 160, 161, 163; il. 73, 164, 170, 181
 Schlosser, Julius von 93
 Schnerb, Jean F. 96
 Schofield, R. 95
 Schütz, Carl
 — *Walcownia żelaza w Lendensdorf* 80; il. 32
 Scotti-Bertinelli, V. 132, 166, 167
 Sedlmayr, Hans 12, 94, 95
 Seghers, Hercules 72
 Sella (matka Tubalkaina) 15, 30
 Serlio, Sebastiano 64, 94
 Serwiusz (Servius Claudius) 32, 35, 45, 50
 Seward, Anna 67, 70, 94
 Sez nec, Jean 46, 90, 96, 167, 168
 Shaerman, John 167
 Silvestre, Theophile 134
 Simone, Memmi 13, 14
 Sloane, Joseph 122, 170
 Słowacki, Juliusz 152
 Smiles, Samuel 158, 163
 Smoleński, Władysław 154
 Soria, Martin 121
 Staff, Leopold 167
 Stanisław August Poniatowski 169
 Stanisław Leszczyński 94
 Starzyński, Juliusz 167
 Stendhal, 96
 Stern, Leon 71
 Stevenson, George 158
 Stiennon, Jacques 93
 Stöcklein, Ansgar 93, 166
 Stridbeck, Carl 168
 Šubrtová, Alena 31
 Suchodolski, Bogdan 91 - 93
 Sue, Eugène 115
 Suger, opat St-Denis 166
 Szczepański, Alfred 152, 169
 Szumańska-Grossowa, Hanna 122
 Szymański, Edward 91
 Śniatecka-Wowerowa, F. 96
 Tarnowski, Stanisław 152, 153, 169
 Tatarkiewicz, Władysław 31, 46, 166 - 168
 Taylor 161
 Teniers, David 94

- Terborch, Gerard 72
 Terencjusz 33
 Ter Kuile, E. 46, 96
 Tervarent, Guy de 11
 Testelin, Henri 64, 94
 Tetyda 39, 40, 128, 153
 Thibert, Marguerite 122
 Thieme, Ulrich 92, 96, 120
 Thomassin, Philippe 166
 Thoré, Théophile 112, 113, 116, 118, 122
 Tiarini, Alessandro
 — *Wenus w Kuźni Wulkana* 39
 Tibaldi, Pelegrino
 — *Prometeusz* 41
 Timmers, Jan Joseph 168
 Tintoretto, Jacopo 183
 — *Kuźnia Wulkana* 149, 150; il. 66
 Tolnay, Charles de 144, 167, 168
 Tubalkain (Tubal) 13 - 18, 21 - 25, 29 - 31, 47, 137, 173 - 176, 178
 Turnau, Irena 121
 Turski, Wojciech 169
 Typotius, Jacobus 146, 168
 Usus (personifikacja) 130, 131
 Vaenius, Otto 106, 168
 — „*Cuique suum studium*” emblem z *Quinti Horatii Flacci Emblemata* 140; il. 56, 143
 Valckenborgh, Frederick van 57
 Valckenborgh, Lucas van 92, 93
 — *Pejzaże z kuźnią* 55, 56; il. 21, 22, 57, 58, 61, 64
 Valckenborgh, Martin van 93
 Valeriano, Pierio 128, 166, 167
 — „*Pobudzenie zła*”, drzeworyt z *Hieroglyphica...* 134, 135; il. 51, 150
 Vallentin, Antonina 121
 Vandoperani, Nicolaus 62, 63
 Varchi, Benedetto 133, 167
 Vasari, Giorgio 92, 149, 166, 167, 176, 177, 183 - 185
 — *Kuźnia Wulkana (Alegoria Ognia)* 37, 38, 42; il. 14, 46, 51, 54
 — *Kuźnia Wulkana* 128, 129; il. 49, 131 - 134
 Velázquez, Diego 72, 98
 — *Prządki* 78
 — *Kuźnia Wulkana* 109
 Veronese, Paolo
 — *Wulkan* 37, 46, 72
 Vespucci, Giovanni 92
 Vigny, Alfred de 36
 Vitry, Paul 30
 Voss, Hermann 46
 Waal, Henry van de 186
 Walicki, Michał 120
 Wallander, Wilhelm
 — *Odwiedziny w kuźni żelaza* 96
 Warburg, Aby 45
 Waterhouse, Ellis 95
 Watt, James 70
 Wehring, Basilius 62
 Wenus (Wenera) 30, 33, 39, 40, 42, 46, 67, 120, 124, 153, 176, 183
 Wergiliusz 8, 32, 35, 40, 45, 50, 62, 71, 92, 98, 153, 177, 184
 Whately, Thomas 69
 Wilhelm I 87
 Wilkinson, John 59, 68
 Willims, Willam
 — *Widok hut w Coalebrook Dale* 68; il. 25
 Wincenty z Beauvais 15 - 17
 Wind, Edgar 31
 Winkler, Friedrich 168
 Winner, Matthias 11, 166, 168
 Winter z Żagania, Krzysztof 31
 Winternitz, Emanuel 31
 Wirpsza, Witold 170
 Witruwiusz 49, 50, 52, 54, 92, 94, 177
 Wittkower, Rudolf 7, 10, 28, 31, 92
 Witwicki, Władysław 166
 Wolski, Mikołaj 169
 Wouwerman, Pieter 94

- Wright of Derby, Joseph 67, 70 - 72,
78, 80, 81, 95, 96, 111, 172, 174,
178, 183, 184
— Zakład kowalski 73; il. 26
— Kuźnia żelaza 74; il. 27
— Kuźnia 75; il. 28
— Kuźnia widziana z zewnątrz
75; il. 29
- Wulkan (Hefajstos) 30, 32 - 46, 49 - 54,
62, 63, 92, 98, 99, 109, 120, 125 -
- 128, 130 - 135, 137, 138, 142, 149,
150, 158, 166 - 169, 173, 174, 176 -
- 179, 183, 185
- Würtenberger, Franzepp 93
- Yriarte, Charles, 100, 120
- Zapater y Gomez, Francisco 103, 120
- Zarlino, Gioseffo 16
- Zuccari, Frederico 167, 168
— „Vera intelligenza" inspirująca
malarza 137 - 140; il. 55, 142
- Zucchi, Jacopo
— Kuźnia Wulkana 37
- Zymon-Dębicki, Henryk 167
- Żygulski mł., Zdzisław 94

КУЗНИЦА

МИФ — АЛЛЕГОРИЯ — СИМВОЛ

Предметом настоящего исследования являются изображения кузницы. Изображения кузницы, а вернее процесса обработки железа, можно найти в искусстве первобытных народностей, в греческой вазописи, на римских саркофагах, помпейских фресках, на галльских надгробных стелах. Анализ значения всех этих изображений также, как например, создание истории металлургии в аспекте ее связи с культурой, потребовал бы гораздо более обширных исследований, а, кроме этого, знаний, выходящих за пределы компетенций историка искусства. Первой задачей, которая стояла, таким образом, перед автором, было определение хронологических рамок рассматриваемого материала, принципов его классификации и отбора.

Исходным пунктом для настоящего исследования было изображение кузницы в искусстве XIX века. Однако, уже краткий обзор примеров, среди которых находятся произведения Гойи, Бохомме, Жанрона, Блехена, де Шаванна, Менье, убеждает в чрезвычайной разнообразности идей, связанных с этой темой, в связи с чем возникла необходимость в исторической ретроспекции для поисков (либо констатации отсутствия) традиций отдельных тематических решений.

Изображение ковки железа, этого магического процесса вмешательства человека в материю, содержащее элементы амбивалентного характера, как например, железо либо огонь, было всегда изображением многозначным, а в связи с этим не поддающимся классификации только в хронологических рамках. Непригодными в данном случае оказываются и иные, часто применяемые при классификации иконографического материала методы, как например, деление на светские и культовые изображения либо по тематическим особенностям на религиозные, исторические, аллегорические, жанровые и т. п. Неприемлимой является здесь также классификация по принципу общности литературных источников.

Принципом классификации, принятым автором настоящего труда, является распределение на основе главнейших материальных и чув-

ственных компонентов, а также понятий, содержащихся в изображениях кузницы, таких как железо, огонь, человек, звук, труд, а вернее совершаемые в кузнице действия. Именно вокруг этих элементов концентрируются, как нам кажется, отдельные тематические группы и только в пределах определенных значений можно проследить — хотя и не всегда — историческую эволюцию изображений.

Тем не менее даже в пределах выделенных выше категорий трудно исчерпать целый материал, который отличается исключительным богатством. Чтобы избежать простого перечисления и излишнего нагромождения примеров, там, где это было только возможно, автор старался сосредоточиться на одном либо нескольких выбранных примерах, наиболее ярко отражающих ту или иную проблематику.

Критерии, принятые для классификации материала, следует понимать, разумеется, отчасти в переносном значении, а наиболее буквально можно интерпретировать тематику разделов, посвященных звуку и огню. В первом рассматриваются изображения кузницы как аллегории музыки, связанные со средневековым теоретическим, спекулятивным понятием музыки и концепциями гармонии, характерными для неопифагореизма. Во втором в свете высказываний ренессансных знатоков мифологии, а также авторских комментариев к отдельным произведениям рассматриваются значения частых в искусстве нового времени изображений кузницы как аллегории одного из элементов. В обоих разделах в связи с обилием примеров автор придерживался не только принципа строгого отбора, но также старался классифицировать эти примеры по типам изображений.

Раздел о изображениях кузницы, смысл которых связан с железом, посвящен произведениям, решающим эту тематику в цивилизационно-промышленном аспекте. Его отдельные части рассматривают: восходящие к традициям Лукреция и Витрувия картины Пьеро ди Козимо, изображающие начало человеческой цивилизации и ее двойственный т. е. материальный и духовый характер, что символизируют образы Вулкана и Прометея; группу маньеристических нидерландских „пейзажей с кузницей“, возникновение которых было связано по-видимому со складывающимся в то время теоретическим понятием „живописности“; картины Райта из Дерби, отражающие характерное для ранней фазы промышленного переворота сочетание сентиментализма и пре-романтизма с научным, рационалистическим подходом к действительности. В последней части, наконец, прослеживается развитие индустриальной иконографии начиная от скромных, наполовину документальных изображений, кончая „эпическим рассказом о фабричной обработке железа“, каким является картина Менцеля „Железопрокатный завод“.

Раздел, посвященный человеку, рассматривает произведения, проникнутые идеями социального характера. Автор останавливается здесь подробнее на произведениях французских романтиков, возникших под влиянием „открытия“ Лененов.

Отождествление кузницы с местом творческого труда, а самойковки

с творческим процессом является, пожалуй, наиболее распространенной и до сих пор популярной метафорой. О источниках и традициях этой столь прочно укоренившейся ассоциации дают представление уже не только исследования истории иконографических мотивов, но также и религии. Они позволяют нам осознать насколько глубоко уходят корни интересующего нас мотива. Именно поэтому во вступительной части раздела „Работа, выполняемая в кузнице” приводятся некоторые основные факты, касающиеся мифов, связанных с обработкой железа. В этом отношении близость верований, с которой мы сталкиваемся в различных культурах, можно связать с фактом вмешательства человека в материю, его участия в деле природы, присвоения себе человеком божественных либо естественных прерогатив создания.

С культовым, сверхъестественным значением кузницы и кузнеца связана иная проблема, являющаяся предметом литературоведческих исследований, о которой следует, однако, упомянуть и здесь — это тема бога-кузнеца и его секуляризованная версия создателя-кузнеца. Работа в кузнице как олицетворение созидания является очень обобщенной и широкой метафорой, которая может быть аллегорией художественных, моральных либо политических идей (ковать т. е. творить произведение искусства, добро или зло, свободу и т. д.). Рассматривая конкретные художественные произведения, автор руководствовался именно такого рода классификацией. Как пример художественной аллегории анализируется картина Вазари „Кузница Вулкана”, являющаяся чрезвычайно характерным, наглядным отражением определенных эстетических понятий. С целью показать амбивалентный характер сюжета кузницы в части раздела, посвященной моральным аллегориям, сопоставляются изображения одного и того же мотива, имеющие различное смысловое значение. Среди многочисленных изображений кузницы как аллегории, имеющей политический смысл, автор останавливается на популярном картоне Гроттгера „Ковка кос” из цикла „Полония”. В последней части раздела, посвященной изображениям апофеоза труда в искусстве XIX века, автор анализирует два совершенно противоположных примера — неосуществленный проект гигантской „Башни труда” Родена и примитивную гравюру, над которой долгие годы работал кузнец-художник Джеймс Шарплес.

Столь разнообразный как в хронологическом отношении, так и в смысле проблематики материал, рассматриваемый в отдельных разделах книги, требовал также от автора обобщающих заключений. Специфические особенности анализируемого здесь иконографического мотива — разнородность источников и смысловая многозначность являются причиной трудностей, возникающих при попытке сформулировать определенные выводы, как это делается обычно в монографиях отдельных иконографических тем. Автор настоящего труда в его заключительной части затрагивает следующие проблемы: иконографическая эволюция мотива (особое внимание обращается здесь на изменения в иконографии XIX века и на формирование новых аллегорий), начало

индустриальной иконографии и, наконец, связи кузницы как сюжета изобразительного искусства с аналогичными литературными метафорами.

Обусловленный фактом разнородности и многозначности сюжета кузницы не хронологический, а проблемный порядок изложения, принятый, здесь автором, не всегда давал возможность проследить эволюцию рассматриваемых изображений. И только общий, синхронный обзор совокупности анализов может дать нам картину этой эволюции и определить хронологические рамки отдельных групп изображений.

Среди средневековых изображений кузницы автор останавливается ближе только на тех, которые являются аллегорией музыки. Это не означает, разумеется, что они были единственными. Сюжет кузницы мог быть решен в это время как образ Тувала — творца металлургии, как изображение кузнеца — представителя механических искусств, как сцена из легенды о св. Элигии, как прообраз распятия Христа, как иллюстрация к отнюдь не забытой „Энеиде” — идейный смысл изображений эпохи средневековья отличается как разнообразием, так и богатством источников, богатством, пожалуй, большим, чем в позднейших изображениях.

В искусстве нового времени большинство значений, связанных с мотивом кузницы в эпоху средневековья, было забыто — в этот период целиком меняется характер символического изображения музыки, христианское искусство отходит от типологического изображения сюжетов из Ветхого и Нового заветов, исчезает культ св. Элигия. Кузница, изображаемая чаще всего в виде мифической кузницы Вулкана, приобретает новое аллегорическое значение. Она становится аллегорией *artificium*, символом воинственных либо мирных начинаний монархов, а получающая в то время широкое развитие эмблематика использует характерные для этого мотива смысловые противоположности в аллегориях, создаваемых по принципу *coincidentia oppositorum*.

В XIX веке рассматриваемый нами мотив подвергается почти полной секуляризации, сохраняя, однако, ряд прежних значений, в том числе „милитарное”. Мотив кузницы приобретает одновременно новое значение и оно именно становится доминирующим — кузница превращается в символ человеческого труда. *Homo faber* XIX века остается однако секуляризированным образом *deus faber*.

Из этого чрезвычайного обзора следует, что наиболее прочным и длительным оказалось решаемое в различных тематических формах (в том числе в религиозной и мифологической) изображение, смысл которого наиболее близок первоначальному, обогащенному в позднейшие эпохи новыми смысловыми значениями. Мы имеем в виду образ человека, который ударяя молотом по раскаленному железу, совершает акт творческой трансформации — преодолевая сопротивление материала, подчиняет его себе, создавая новый предмет по собственному замыслу. Воплощением этой идеи может быть изображение кузнеца на архаических рисунках, кузнеца Белликуса на надгробной стеле из Санса, *faber*

с капителей Дворца дождей, Тувалкаина как изобретателя кузнечного дела, Вулкана, учащего людей, кузнеца с примитивной гравюры на дереве, украшающей поэму силезского кузнеца-поэта, свершающего ночное чудодействие кузнеца с картины Райта, заводского рабочего Менье. Этот мотив охватывает изображения, объединенные здесь в различные группы — „цивилизационно-промышленную”, „социальную” и т. п., а также архаические, примитивные изображения, не являющиеся предметом настоящего исследования.

Каким же изменениям подвергались изображения кузницы на протяжении своего существования? Оказывали ли на себя взаимное влияние изображения, восприсходящие идентичный мотив, имеющий, однако, столь различное значение, или же видоизменения происходили только в пределах выделенных здесь смысловых групп? Какие изменения претерпевало, наконец, наиболее прочно укоренившееся в искусстве, упомянутое выше изображение кузницы?

Чтобы ответить на эти вопросы автор анализирует видоизменения, происходящие в изображениях трех типов. Кузница как аллегория музыки является изображением, смысл которого в связи с тем, что оно возникло на основе слияния двух традиций, остается неизменным, хотя может быть передан в пределах разных иконографических тем. Кузница Вулкана это пример изображения, где один иконографический мотив является носителем разного смысла. Наконец, изображение кузницы просто как места обработки железа — мотив, наиболее распространенный среди иных типов изображения кузницы, на протяжении своей долгой истории решалось и в форме религиозной тематики (Тувалкаин), и мифологической (Вулкан), и светской. Несмотря на разницу между этими группами процессы перемен, происходивших в каждой из них, обнаруживают общность. Мы имеем в виду часто отмечаемое в иконографических исследованиях тяготение к существующим уже формально-тематическим схемам или понятое в более широком смысле бергсоновское *réarrangement du préexistant*.

На основе собранного материала можно также в известной степени (насколько может позволить анализ одной только темы) сделать ряд выводов относительно процесса формирования иконографии XIX века вообще и выявить ее как традиционные, так и новаторские элементы. Бесспорно новой является полная секуляризация тематики. Секуляризация не означает, однако, совершенного отхода от традиции, что может быть результатом долговечности определенных образных решений, результатом использования образцов прошлого, а также сознательного обращения к традиционным формам для придания произведению искусства большей значительности и *decorum*. Иногда эта традиция откликается совершенно неожиданно, как например, в картине Гойи, новаторской как в смысле содержания, так и формы. Если же мы рассмотрим эту картину на фоне целой группы произведений того времени, нетрудно будет найти в ней близость к старой традиции циклических изображений профессий. Единственной совершенно новой формой мо-

тиваковки железа становится его изображение как действительно индустриальной темы. Новость этой формы, однако, довольно относительна — следует говорить скорее о новом мотиве, чем о новой форме, которую принимает старый мотив, являющийся теперь только одним из элементов целого изображения либо не включенный в него вообще. Посвященная этой проблеме часть настоящего исследования показывает с каким трудом проникала в иконографический репертуар индустриальная тематика. При этом даже такой, столь непохожий на традиционные сюжеты большого промышленного предприятия часто решался в пределах старых иконографических схем (тема „надзора” либо „посещения” фабрики).

В период средневековья, а прежде всего в последующую эпоху, мотив кузницы, являющийся носителем чрезвычайно разнообразных смысловых значений, широко использовался в аллегориях. Секуляризация мотива, имевшая места в XIX веке не лишила его, однако, аллегорических возможностей. Но именно секуляризация, а с другой стороны полный отход от статичного, общепринятого аллегорического репертуара породил одну из основных проблем иконографии XIX века — конфликт между „реальным” характером изображения мотива и более глубоким символическим смыслом, который стремились неоднократно ему придать, не имея в распоряжении готовых образцов. В качестве примера автор приводит целый ряд изображений, иллюстрирующих разнообразные методы „аллегоризации”. Здесь следует упомянуть в первую очередь о использовании исторической тематики для придания картинам „древности”, „архаичности”, „извечности”. Противоположным, но преследующим ту же самую цель методом был максимальный отказ от конкретизации сюжета (в передаче обстановки, костюмов и т. д.) и воспроизведение только основных мотивов либо мотива изображения. Иным методом аллегоризации было содержание в себе определенную идею стилистическое решение произведения, иногда же аллегорическое значение придавалось путем включения в реалистическое изображение нереальных деталей либо изображение конкретных образов в нереальной обстановке. Значение аллегории изображение могло приобретать в результате сознательной, а иногда и неумышленной примитивизации. И, наконец, как же часто мы сталкиваемся с компромиссным решением — в изображении, являющееся правдивым отображением окружающей действительности, включаются традиционные персонафикации, снабженные только более современными атрибутами. Эти последние изображения представляют собой наиболее яркий пример неумения разрешить проблему объединения в единое целое реалистической формы с символическим значением. Наиболее часто мы сталкиваемся с этим в изображениях олицетворений труда, индустрии, прогресса и т. д.

Из приведенных выше фактов можно сделать заключение о большой роли традиционных элементов как в иконографическом репертуаре, так и в самом процессе развития новых типов изображения. Со-

вершенно новым явлением следует считать при этом „иконографическую свободу”, в пределах которой находилось место и для традиции. Это не означает, однако, что все традиционное в искусстве XIX века было результатом сознательного обращения к образцам прошлого и их интерпретации. Причиной долговечности ряда решений была своего рода тематическая инертность, отмеченная здесь на целом ряде цитируемых примеров и неоднократно констатируемая в иконографических исследованиях. Кроме этого, знакомство с архитектурными стилями в XIX веке значительно опередило знания в области иконографии, а поэтому в изобразительном искусстве мы не сталкиваемся с „жонглированием” иконографическими типами и той степени, в какой это было характерно для обращения архитекторов с орнаментальными формами прошлого.

В настоящем труде автор неоднократно ссылался на литературу и при этом не только как на источник тех или иных сюжетов изображений. Эти связи были весьма разнородны. Поэма Лукреция была только одним из факторов, оказавших влияние на оригинальную философскую концепцию изображения начала истории человечества Пьеро ди Козимо. Стоит обратить внимание также на сходство между навеянными поэзией Вергилия поэмами XVI века на тему кузницы и маньеристическими пейзажами с этим же мотивом — в данном случае речь идет о факте одновременного интереса к той же самой теме, притягивающей своей необычностью и живописностью. Иначе представляется проблема связей между дидактическо-повествовательной английской поэзией XVIII века, прославляющей промышленность и изобретения, и картинами Райта — сходство является здесь следствием общности интеллектуального и эмоционального отношения к действительности.

Можно найти, однако, и более глубокие аналогии. Следует упомянуть здесь о проблеме амбивалентности, затронутой в разделе „Кузница как моральная аллегория”. Цитируемые там примеры сопоставлялись по принципу основных категорий: добро — зло. Среди рассматриваемого здесь материала таких примеров можно привести гораздо больше. Достаточно умянуть о крайне противоположном (отрицательном либо положительном) смысле, который вкладывался в изображения преобразования человеком материи в процессе обработки железа.

Ибо сам мотив кузницы заключает в себе потенциальные возможности придания ему противоположных значений. Те же самые элементы могут символизировать крайне различные идеи. Железо и огонь обладают уничтожающей силой, а одновременно несут помощь людям. Коваль можно и оружие, и земледельческие орудия. Оружие может служить и для нападения, и для обороны. Сам процессковки это творческое разрушение т. е. преодоление силой сопротивления материала, преследующее, однако, цель создания нового (момент, особенно часто используемый в эмблематике).

Цитируемые автором литературные сравнения тоже можно было бы разделить по принципу антагонистических факторов. Так, как вы-

ражение главной идеи эмблемы, некоторые метафоры могут также строиться на противопоставлении. В качестве примера можно привести слова пророка „перекуем мечи на плуги”. Эта по-прежнему живая метафора часто (встречаемая и ныне в изобразительном искусстве) дает нам представление о долговечности тематики, связанной с кузницей. Не углубляясь излишне в проблематику, выходящую за пределы нашей компетенции, можно сделать вывод, что амбивалентный характер мотива кузницы, заключающий в себе противоположные элементы, а одновременно возможность их единства, следует считать наиболее действенным фактором как художественно-изобразительной, так и литературной символики. Именно он является источником богатства метафор, аллегорий и символов, которые автор старался показать в своей книге.

Перевод

Лии Скальской

THE FORGE

MYTH — ALLEGORY — SYMBOL

The subject of the study are representations of the forge. Representations of the forge or, more precisely, of the working of iron, can be found in the art of primitive peoples, in Greek vase painting, on Roman sarcophagi, on Pompeian frescoes, on Gallic tomb steles. To investigate the significance of all these representations, just as to write e. g. a history of metallurgy in its cultural aspect, would call for very comprehensive work and for knowledge greatly exceeding the qualifications of a historian of art. It therefore became essential to determine the chronological confines of the investigated material and the principles of its classification and selection.

The point of departure in the present study was „the forge“ as a 19th-century theme. Yet, even a cursory review of examples among which we find works by Goya, Bonhommé, Jeanron, Blechen, de Chavannes, Meunier, reveals the diversity of contents connected with this subject. It therefore became necessary to undertake a historical retrospection aimed at tracing the tradition of the various thematic threads (or ascertaining the absence of such tradition).

The representation of the forging of iron, of the magic process of man's interference in the matter, containing elements of ambivalent character, such as iron or fire, has always been an ambiguous representation and, consequently, it escapes formulation in purely historical terms. Also failing here are other criteria, often used to classify iconographic material, such as the division into sacral and profane representations, of more detailed divisions according to categories of the subject matter, into religious, historical, allegorical, mythological, genre representations etc. Equally useless proved a classification according to literary sources.

The division applied in the present study is the classification according to the main components, both material, sensorial and notional, that make up the image of a forge: iron, fire, the man, the sound and the work or, more precisely, the action performed in the forge. It is around these elements that the various thematic groups seem to concentrate. Is it only within this general framework of meaning that one can observe — not always, though — the historical evolution of representations.

Even within categories isolated as above, the material remains very

abundant and can hardly be exhausted. To avoid enumeration and a dull multiplication of examples, it has been endeavoured, wherever possible, to concentrate the various groups around one or a few selected examples focussing the given problems with particular expressiveness.

The adopted criteria of division should, of course, be taken somewhat figuratively. Taken most literally can be the content of the chapters concerning the sound and fire. The former deals with representations of the forge as an allegory of music, connected with the medieval, theoretical and speculative notion of music and with neo-Pythagorean concepts. The latter investigates — in the light of the opinions of mythographers and of the authors' own comments on their works — the meanings of the representations of the forge, frequent in modern times, as the allegory of one of the elements. In view of the very vast exemplifying material, the author has tried to introduce in both these chapters not only a selection but also a certain classification of the types of representation.

The chapter on those representations of the forge, the meaning of which is connected with iron, concerns the images of the forge in the aspect civilization and industry. The various parts of this chapter deal with: the paintings by Piero di Cosimo, inspired by the traditions of Lucretius and Vitruvius, and showing the beginnings of human civilization and its dual, material and spiritual, character, as symbolized by the figures of Vulcan and Prometheus; with the group of manneristic Dutch "landscapes with a forge" whose origin seems to be connected with the notion of "picturesqueness" that was being shaped theoretically at the time; with the paintings by Wright of Derby reflecting the characteristic feature of the early stage of industrial revolution, namely the combination and constant inter-penetration of sentimentalism and pre-romanticism on the one hand, and of the scientific, rationalistic outlook on the other. Finally, the last part of the chapter is devoted to an investigation of the evolution of iconography, from modest semi-documentary realizations to the „epic tale of the industrial process of iron-working" which is Menzel's painting *The Iron Rolling-Mill*.

The chapter dealing with man, discusses representations with social content. It takes for subject of considerations and comparisons Goya's painting "The Forge" and the works of the French „social romantics" created under the influence of the "discovery of the Le Nains".

The comparison of the forge to a place of creation, and of the forging itself to a creative process seems to be the most current metaphor, still present in the language. Attesting to the origins and traditions of this association, both universal and durable, are not only the results of research in the history of iconographic motifs but studies of religions as well. This is why, in the introductory part of the chapter on *The Work Performed in the Forge*, author has quoted some basic statements on myths concerning the working of iron. Beliefs appearing in various cultural circles result from the fact of man's interference with the matter, his participation in the work of Nature, the replacing of the action of time with work, the usurping by man of the divine or natural prerogatives of creation.

Connected with the sacral, supernatural rank of the forge and of the blacksmith, is another problem which in turn is the subject of literary research but which also had to be signalled here: the topos of the god-blacksmith, and its secularized version of the creator-blacksmith. The comparison of work in the forge to creation is a very general and broad metaphor. It can comprise allegories with artistic content ("to forge a work"), with moral content ("to forge good" or "evil"), with political content ("to forge independence"). It is the above classification that has been adopted by the author in discussing specific art realizations. Analysed as an example of artistic allegory is Vasari's painting *The Forge of Vulcan* which is an almost academic exposition of aesthetic conceptions.

To illustrate and examine the ambivalent character of the image of the forge, the part of the chapter devoted to moral allegories has been based on a confrontation of representations with the same motif but with opposing content. From among the very numerous representations of the forge as a political allegory, the author has selected the closest example — Grottgger's cartoon *The Forging of Scythes* from the *Polonia* cycle. In the final part of the chapter devoted to 19th-century apotheoses of Work, two extreme examples among the cited works have been discussed more comprehensively: Rodin's design for the *Monument of Labour*, the gigantic scale of which made its realization impossible, and the primitive engraving elaborated in the course of many years by the blacksmith-artist James Sharples.

The material analysed in the various chapters, differentiated both chronologically and with regard to problems, called for the drawing of synthesizing conclusions. The specific features of the iconographic material investigated here, namely the diversity of the sources and the ambiguity (not at all identical with the multitude of sources), result in the fact that it is rather difficult to reach univocal conclusions which "monographic" studies of iconographic subjects generally make possible. The summing-up chapter deals with the following problems: the iconographic transformations of the motif (with special attention devoted to the transformations occurring in 19th-century iconography and to the formation of new allegorical conventions); the beginnings of industrial iconography; and, finally, the connections between the representations of the forge in the fine arts and the literary metaphor using the same image.

The course of argumentation, not chronological but according to problems, was dictated by the diversity and ambiguity of the images of the forge; such a course did not always make it possible to investigate thoroughly the evolution which the works of art using this motif underwent within the period of time considered. Only a general look at a whole series of analyses of a synchronous character can give an approximate picture of this evolution and determine the time limits of certain groups of representations.

From among the medieval images of the forge, the author has discussed more comprehensively only those which are allegories of music. Those were by no means the only representations. The image of a forge could also be

at that time the picture of Tubal as the progenitor of metallurgy, or of the blacksmith as a representative of the mechanical arts, a scene from the legend of St. Eligius, a prefiguration of the nailing of Christ to the cross, an illustration for the Aeneid which was by no means forgotten — the repertoire of representations is diversified, rich in sources and traditions, richer perhaps than the later representations.

In modern times, most of the meanings connected with the motif of the forge in the Middle Ages, were forgotten: the way of the symbolical representation of music was completely changed, the Christian art abandoned the typological representation of biblical subjects, the cult of St. Eligius died out. The motif of the forge, most frequently presented in the form of the mythological forge of Vulcan, acquired a new allegorical significance. It became the allegory of Fire, the allegory of "artificium", a symbol of the military or peaceful undertakings of rulers, and the variety of emblems that began to flourish at that time used the opposing contents inherent in that motif to develop allegories based on the principle of coincidentia oppositorum.

The 19th-century, in turn, saw an almost complete secularization of the motif. It retains, none the less, several previous meanings, e.g. the "military" thread continues to be there. A new meaning appears, too, and predominates now. The image of the forge becomes the symbol of man's work and production. However, the 19th-century *homo faber* is also the secularized topos of *deus faber*.

This brief review shows that the most durable representation is the one whose content is the closest to the "original" meaning, not encumbered by any additional contents — although it may be expressed through conventional, religious or mythological themes. It is the image of the man who, striking with a hammer the iron heated-up in fire, performs an act of creative transformation, shapes the refractory material according to his purpose, makes "a new thing". It can be the blacksmith represented on the primitive engraving, the blacksmith Bellicus from the tomb stele in Sens, the *faber* from the capital of the Palace of the Doges, Tubalcain as the inventor of the smithing art, Vulcan as the teacher of mankind, the blacksmith from the coarse woodcut illustrating the poem by the Silesian farrier-poet, the blacksmith from Wright's paintings performing some mysterious nocturnal rite, the worker from Meunier's foundry. This vast group comprises representations cited here as "civilizational and industrial", "social", "vanitative", as well as those not included in the present study — archaic and primitive representations.

What changes did the various images undergo within the period of their duration? Was there any interaction between the representations of the forge considered here — with their basic motif identical and their meaning so different, or did transformations take place only within the various meaning groups cited here? And, finally, what were the modifications of the thread shown here as the most durable?

In order to answer these questions, the author has analysed, by way

of example, the transformations occurring in three kinds of representations. "The forge as an allegory of music" is a representation springing from an amalgamation of two traditions and therefore its meaning remains the same in spite of the fact that it may be handled within the framework of various iconographic themes. "Vulcan's Forge", on the other hand, is an example of representation in which the same iconographic theme assumes different contents. Finally, the representation of the forge simply as the place where iron is being worked, the most durable image of all those based on the motif of the forge, was alternatively handled within the framework of Christian (Tubalcain), mythological (Vulcan) or secular themes. The differences among these groups notwithstanding, the mechanism of transformations seems to be always similar. It is the tendency, ascertained many a time in iconographic research, towards the already existing thematic and formal patterns or, considered in a broader aspect, the Bergsonian *réarrangement du pré-existant*.

While realizing the limitations imposed by the analysis of one subject only, one may, on the basis of the material assembled, draw conclusions concerning the process of formation of 19th-century iconography, and the determination of its elements — traditional, inherited or innovatory. An indisputable change seems to consist in the secularization of the subject matter. This, however, is not tantamount to liberation from tradition. The latter may be unconscious, resulting from the persistence of certain images, it may result from drawing from historical models to which one even gave precursory features, or from deliberate recurring to traditional forms in order to give the images greater significance and decorum. Sometimes, we encounter tradition quite unexpectedly, as e.g. in the painting by Goya, innovatory artistically and from the point of view of content; yet, considered in the context of a whole group of works created at that time, it makes part of the old tradition of cyclical representations of man's occupations. The only entirely new form of representing the motif of iron forging seems to consist in bringing it into a big industrial plant. The novelty of this form is relative, however — one should rather speak of a new motif than of a new form for an old motif; in general, it is only reduced to one of the elements of a big image, or left out altogether. The part of the study devoted to this problem, shows clearly how difficult it was for industrial themes to penetrate into the répertoire of iconography; it also shows that even this image of a big industrial plant, so different in its very essence from anything that belongs to the traditional store of representations, was being reduced to certain old iconographic forms (such as e.g. the "guarding" or "visiting" of an industrial plant).

In the Middle Ages, and especially in modern times, the motif of the forge, due to its frequently emphasized "content capacity", served for shaping allegories. The secularization of the motif which took place in the 19th century, did not eliminate its allegorical possibilities. Yet, it was the secularization and, on the other hand, the complete departure from the static and generally accepted répertoire of allegories, codified by icon-

logies, sets of emblems and iconographic compendia, that gave rise to one of the basic problems of 19th-century iconography, namely the conflict between the "real" way of representing the motif and the deeper, symbolic content one often tried to give it in the absence of ready-made patterns. The representations cited in the study illustrate numerous methods of "allegorization", mostly shaped under the influence of historicism. This can consist, first of all, in using historical subjects which are to give the images an "old-time", "archaic", "age-long" flavour. The opposite method, yet aiming at the same purpose, can consist in complete "a-historicity" achieved through the greatest possible reduction of the concrete elements (e. g. in the scenery and costume) and through reducing the image to motifs or to one motif of basic importance. Another method of allegorization can be the allusion contained in the stylistic form of the work. Sometimes, the allegorical meaning was conveyed by introducing into a realistic image some details that were non-real in the given context, or by presenting concrete persons and scenery in a non-real arrangement. The painting could also acquire allegorical meaning through intended or even unintended primitivization. Finally, we have quite often to do with compromise solutions: painting which are a faithful record of contemporary reality, are being connected quite mechanically with traditional personifications to which attributes brought up-to-date have only been added. These latter representations are the most striking demonstration of the fact that to combine realistic form with symbolical meaning is an insolvable problem. Yet, it is to such representations that one resorted when trying to present "Work", "Industry" of "Progress".

The above considerations seem to lead to the conclusion that traditional elements weigh heavily both on the iconographic repertoire and on the very process of shaping new types of representations. An entirely new phenomenon, however, is the "iconographic liberty" which could be compared to a laxity of the stylistic forms of representation. Within the framework of that liberty, there was also room, even much room, for tradition. This by no means goes to say that whatever in the 19th-century representations was traditional resulted from conscious references to tradition or from re-interpretation. The persistence of certain images is due to the inertia of established patterns which can be observed on many examples cited here and which has been ascertained many times in iconographic research. Besides, the 19th-century "science of the styles" greatly outpaced the knowledge on the evolution of iconography and in the representing arts one did not juggle with "iconographic types" the way architects juggled with historical ornamental forms.

In the present study, the author had to refer many times to literature, not only as the source of the subject of certain representations. The connections between literature and the fine arts were of various kinds. Lucretius' poem was only one of the factors to influence the original philosophical concept of presenting the early history of mankind by Piero di Cosimo. One has also pointed to the similarity between the 16th-century smithy poems inspired by Virgilian poetry and the manneristic landscapes with a forge

this was a case of coincident interest in the subject because of its uncommonness and picturesqueness. Different was the case of connections between the 19th-century English didactic and descriptive poetry glorifying industry and discoveries, and Wrihgt's paintings — the similarity consists here in the intellectual and emotional attitude.

Deeper analogies can also be found, though. One should recall here the problem of ambivalence discussed in the chapter on *The Forge as a Moral Allegory*. The examples cited there, were assembled according to the basic categories of good and evil. On the basis of the material presented here, one could cite more of such examples, only to mention diametrically opposite evaluations of the transformations accomplished by man in the process of working iron.

Inherent in the very motif of the forge are possibilities of giving it opposing meanings. The same elements can be arranged along opposite "symbolical lines". Iron and fire can be destructive or beneficent. One can forge both weapons and farming tools. Weapons can be used both for attack and for defence. The process of forging itself is "creative destruction" — overcoming by force the resistance of the material which is, however, necessary to produce new values (this moment is particularly exploited in the use of emblems).

The literary comparisons cited in the study could also be arranged along antagonistic lines. Like *lemma* of emblems, certain metaphors are based on contrasts. This can be illustrated by the words of the prophet on „reforging swords into plough shares". This metaphor, still remaining alive (and continuing to inspire artists) demonstrates the longevity of the *topos* associated with the forge. Not venturing into a domain beyond the author's competence, one should remark that the ambivalent character of the motif of the forge, containing contrasts as well as possibilities of reconciling them, seems to be the main "symbol-creating" factor for representations both in literature and in the fine arts. This character of the motif is decisive for the abundance and richness of metaphors, allegories and symbols which the author endeavoured to present in this study.

Translated by

Jan Aleksandrowicz

SPIS ILUSTRACJI

1. Andrea da Firenze *Siedem sztuk wolnych*. 1365. Fragment fresku w kaplicy degli Spagnoli, S. Maria Novella, Florencja. (Wg H. Besseler *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Poczdam 1931, il. 1)
2. Luca della Robbia. *Tubalkain*. 1434 - 1439. Relief na kampanili katedry, Florencja. (Wg Brandta)
3. *Odkrycie praw harmonii przez Pitagorasa*. Rysunek z traktatu Johannesna Cottona *De Musica* z klasztoru Aldersbach XIII w. (Wg Brandta)
4. *Zasady harmonii*. Drzeworyt z traktatu Franchino Gaforisa *Theorica Musicae*. Mediolan 1492. (Wg P. Collaer, V. Linden *Atlas historique de la musique*, bmd, il. 3)
5. *Kuźnia Tubalkaina*. Drzeworyt z frontispisu traktatu Marcina Kromera z *Biecza Musicae Elementa* Kraków po 1542. (Wg J. Banach *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*. T. 2. *Grafika i rysunek*. Warszawa 1962, il. 1)
6. *Dawid, Tubalkain, Pitagoras i Jubal*. Miniatura z *Biblii Płockiej*, 2 ćw. XIII w. Zaginiona. (Wg S. Sawicka *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*. Warszawa 1952, tabl. 72)
7. *Scena muzyczna*. Miniatura z modlitewnika z Českého Krumlova. 1 ćw. XV w. Knihovna Národního Musea, Praga. (Wg V. Husy)
8. *Tubalkain jako odkrywca muzyki*. Miniatura z Petrusa Comestora *Historia scholastica*. Przed 1437. Biblioteca Vaticana, Rzym. (Wg J. Krásy)
9. *Typus musices*. Drzeworyt z traktatu Grzegorza Reischa *Margarita Philosophica*. 1503. (Wg W. Tatarkiewicz)
10. Agostino di Duccio *Muzyka*. 1447 - 54. Relief z kaplicy delle Arti Liberali, Tempio Malatestiano, Rimini. (Wg E. Winternitza)
11. Agostino di Duccio *Muzyka*. Fragment il. 10
12. *Kuźnia i motywy muzyczne*. Fragment frontispisu Giovanni Animmuccia *Canticum Beatae Mariae Virginis*. Rzym 1568. (Wg F. Abbiatiego)
13. Dosso Dossi *Tubalkain*. Ok. 1530. Zbiory Horne, Florencja. (Wg F. Gibbonsa)
14. Giorgio Vasari, Cristofano Gherardi *Kuźnia Wulkana*. 1555 - 58. Fresk w sali degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florencja. (Wg reprodukcji)

15. Jan Brueghel *Alegoria Ognia*. Po 1608. Galeria Doria Pamphili, Rzym. (Wg H. Gersona)
16. Bernardino Luini *Kuźnia Wulkana*. 1522. Brera, Mediolan. (Wg. A. Ottino della Chiesa)
17. Mathieu Le Nain *Kuźnia Wulkana*. Ok. 1630. Éffiat (Puy-de-Dôme). (Wg P. du Colombier)
18. Charles Le Brun *Alegoria Ognia z Tapiserie du Roy ou sont representez les Quatres Elemens...* Augsburg 1687
19. Piero di Cosimo *Wulkan jako nauczyciel ludzkości*. Ok. 1485 - 1490. National Gallery, Ottawa. (Wg E. Panofsky'ego *Renaissance...*)
20. Lucas van Valckenborgh *Pejzaż z kuźnią*. Gemäldegalerie, Brunszwik. (Wg reprodukcji)
21. Lucas van Valckenborgh *Pejzaż z kuźnią*. 1580. Kunsthistorisches Museum, Wiedeń. (Wg reprodukcji)
22. Jan Brueghel. *Alegoria Ognia*. Fragment il. 15.
23. Jost Amman *Alegoria Handlu*. 1585. Fragment. (Wg P. Brandta)
24. George Robertson *Odlewnia armat Wilkina w Coalebrook Dale*. Ok. 1780. (Wg F. Klingendera *Art...*)
25. William Williams. *Widok hut w Coalebrook Dale*. 1777. (Wg L. Benevolo *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. T. 1. Monachium 1964, il. 131)
26. Joseph Wright of Derby, ryt. R. Earlom *Zakład kowalski*. 1771. Oryginał w British Association for the Advancement of Science, Down House, Downe. (Wg B. Nicolsona)
27. Joseph Wright of Derby, ryt. R. Earlom *Kuźnia żelaza*. 1772. Oryginał w zbiorach Countess Mountbatten of Burma, Romsey, Hampshire. (Wg F. Klingendera *Art...*)
28. Joseph Wright of Derby *Kuźnia*. 1772. Rysunek lawowany. Museum and Art Gallery, Derby. (Wg B. Nicolsona)
29. Joseph Wright of Derby *Kuźnia widziana z zewnątrz*. 1773. Ermitaż, Leningrad. (Wg *Ermitaż*. Praga 1963, poz. 93)
30. Pehr Hilleström *Wizyta w odlewni żelaza w Söderfors*. Ok. 1781. Nationalmuseum, Stockholm. (Wg kat. wyst. *The Romantic Movement*)
31. Adolf Menzel. *Rada nadzorcza odwiedza hutę*. 1900. Zbiory prywatne Monachium. (Wg kat. wyst. *Przemysł...*)
32. Carl Schütz *Walcownia żelaza w Lendensdorf*. 1838. Muzeum Leopolda Hoesa, Düren. (Wg kat. wyst. *Przemysł...*)
33. Thomas Allom, ryt. J. Sands *Zakłady hutnicze Lymington*. (Wg F. Klingendera *Art...*)
34. François Bonhommé *Kuźnie w Indret: odlew żeliwnego cylindra dla statku parowego o mocy 13000 koni*. Rysunek. Dawniej École Normal du Génie Maritime, Paryż. (Wg J. Schnerba)
35. François Bonhommé *Wytop surówki w warsztatach Creuzot*. 1859. Zbiory M. Schneider. (Wg J. Schnerba)
36. Adolf Menzel *Walcownia żelaza w Królewskiej Hucie na Śląsku*. 1875. Zaginiony, dawniej Nationalgalerie, Berlin. (Wg K. Kaisera)

37. Adolf Menzel *Kompozycja na 50-lecie firmy C. Heckmann*. 1869. Fragment. Nationalgalerie, Berlin. (Wg K. Kaisera)
38. William Bell Scott *Zelazo i Węgiel*. 1864. Wallington Hall, Northumberland. (Wg R. Ironsida)
39. Adolf Menzel *Kompozycja na 50-lecie firmy C. Heckmann*. 1869. Nationalgalerie, Berlin. (Wg K. Kaisera)
40. Francisco Goya *Szliifierz*. Ok. 1820. Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt. (Wg K. Garas *Régi Képtár*. Budapeszt 1962, il. 32)
41. Francisco Goya *Nosiwoda*. Ok. 1820. Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt. (Wg K. Garas)
42. Francisco Goya. *Kuźnia*. Ok. 1820. The Frick Collection, New York. (Wg reprodukcji).
43. Francisco Goya *Chłop ciągnący sznur*. Rysunek. Prado, Madryt. (Wg F. Klingendera *Goya...*)
44. Francisco Goya *Dziewczyna wiejska*. Rysunek. Prado, Madryt. (Wg F. Klingendera)
45. Louis Le Nain *Kuźnia*. Ok. 1640. Luwr, Paryż. (Wg reprodukcji)
46. Hippolyte Bellangé *Polski wygnaniec*. 1831. (Wg P. Guinarda)
47. Georg Glockendon. *Chrystus i kowal*. (Wg H. W. Jansona)
48. Minerwa i Wulkan. Fragment frontispisu *Natalisa Comesa Mythologie c'est à dire explication des Fables...* Lyon 1604
49. Giorgio Vasari *Kuźnia Wulkana*. 1563. Uffizi, Florencja. (Wg G. Briganti *Der italienische Manierismus*. Rzym - Drezno 1961, il. 70)
50. Hendrick Goltzius *Ars i Usus*. 1582. (Wg Würtenerberger *Der Manierismus*. Wiedeń—Monachium 1962, il. nlb.)
51. *Pobudzenie zła*. Drzeworyt z Pierio Valeriano *Hieroglyphica...* Coloniae 11631]
52. *Przekuwanie mieczy na lemieszę*. Miniatura z *Bible moralisée*. 1 poł. XIII w. (Wg P. Brandta)
53. *Tubal i Jubal w kuźni i Przybicie Chrystusa do krzyża*. Drzeworyt ze *Speculum humanae salvationis* Speier [po 1476]. (Wg P. Brandta)
54. Baccio Bandinelli, ryt. N. Béatrizet *Walka Rozumu i Pożądania*. 1545. (Wg E. Panofsky'ego *Renaissance...*)
55. Federico Zuccari, ryt. C. Cort. „*Vera intelligenza*” inspirująca malarza. 1579. (Wg M. Winnera)
56. Emblem „*Cuique suum studium*” z Otto Vaeniusa „*Quinti Horatii Flacci Emblemata...*” Bruxellis 1683
57. Albrecht Dürer *Kuźnia serca*. Po 1520. Rysunek. British Museum, Londyn. (Wg F. Winklera)
58. Georg Pencz (?) *Kuźnia zazdrości*. 1529. (Wg P. Brandta)
59. Emblem „*Unio Amoris*” z *Les Emblèmes d'Amour par un Père Capucin* Paris [po 1631]. (Wg P. Pelca)
60. Peter Bruegel *Avaritia*. 1556. Rysunek w British Museum, Londyn. (Wg A. Klein *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. Nowy Jork 1963, il. 40)
61. Peter Bruegel *Avaritia*. Fragment il. 60

62. Emblem „Imprimor et valeo” z S. Petrasancty *De symbolis heroicis... Antwerpiae* [1634]
63. Emblem „Battuto piu tanto piu indura” z Jacoba Boscha „*Symbolographia...*” Dilingae 1702
64. Emblem „Tundor non frangor” z Jacoba Boscha *Symbolographia...*
65. *Kuźnia*. Drzeworyt z Claude Menestriera *La Philosophie des images... Waesbergis* 1695
66. Jacopo Tintoretto *Kuźnia Wulkana*. 1577. Sala dell'anticollegio, Pałac Dożów, Wenecja. (Wg reprodukcji)
67. Artur Grottger *Kucie kos*. Karton 3 cyklu *Polonia*. 1863. Muzeum Narodowe, Budapeszt
68. Théodore Chassériau. *Kowale*. Fragment panneau *Wojna* z malowideł w Cour des Comptes, Paryż. (Wg A. Renana)
69. Eduard Bendmann *Kuźnia*. Fragment fryzu w sali tronowej zamku królewskiego w Dreźnie. Nieistniejący. (Wg P. Brandta)
70. Puvis de Chavannes *Praca*. 1863. Musée de Picardie, Amiens. (Wg P. Brandta)
71. Constantin Meunier *Pomnik Pracy*. Układ z wystawy w 1906 r. (Wg W. Gensela)
72. Constantin Meunier *Kowal*. Fragment *Pomnika Pracy*. (Wg P. Brandta)
73. James Sharples *Kuźnia*. 1849 - 59. (Wg F. Klingendera *Art...*)



Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Wydanie I. Nakład 1500 + 150 egz.

Arkuszy wydawniczych 12,75. Arkuszy drukarskich 13^{8/16}

Papier powlekany kl. V, 61×86, 80 g

Oddano do składowania we wrześniu 1971 r. Podpisano do druku w maju 1972 r.

Druk ukończono w czerwcu 1972 r.

Zam. nr 602/71. M-9-1993. Cena zł 42.—

Drukarnia Narodowa w Krakowie

42-

~~4~~