

ANNA MATUCHNIAK-KRASUSKA
Uniwersytet Łódzki

OBRAZY CZASU TERAŹNIEJSZEGO

WSTĘP

Większość książek socjologicznych to obszerne traktaty pozbawione ilustracji, obrazujące naszą przynależność do kultury linearnej z „Galaktyki Gutenberga”. Nieliczne dzieła zamieszczają fotografię autora – wybitnego klasyka socjologii, jak o tym świadczą wydawnictwa „Biblioteki Socjologicznej”. Niektóre tylko studia antropologiczne lub monografie zawierają ilustracje i fotografie z terenu badań. Rozwijająca się socjologia wizualna związana z socjologią fotografii skłania do szerszego wykorzystania danych i dokumentów wizualnych zarówno w trakcie zbierania i analizy materiałów, jak i prezentacji wyników badania w opracowaniu. Taki „przekaz mieszany” werbalno-wizualny ma niewątpliwe zalety poznawcze i jest atrakcyjny dla czytelnika.

Artykuł ten jest próbą zilustrowania książki Jana Szczepańskiego pt. „Odmiany czasu teraźniejszego”, wydanej w 1973 roku, przy pomocy obrazów Jerzego Dudy-Gracza. Jerzy Duda-Gracz jest zjawiskiem interesującym z socjologicznego, a nie tylko artystycznego punktu widzenia, gdyż był malarzem współczesnym, którego wystawy przyciągały masową publiczność, nie przejawiającą zazwyczaj zainteresowania sztuką XX wieku¹. Obydwoj autorzy pokazywali polskie społeczeństwo i polskie realia doby realnego socjalizmu. O obrazach Dudy-Gracza mawiano, że są to „namalowane traktaty socjologiczne”. Do każdego niemal fragmentu książki wybitnego socjologa można

¹ Badania recepcji malarstwa J. Dudy-Gracza zostały przeprowadzone w 1986 roku w Galerii BWA Łodzi i w Galerii Autorskiej malarza w Bytomiu. Przeprowadzono 90 wywiadów swobodnych, ze zestandaryzowaną listą poszukiwanych informacji na temat kilkudziesięciu eksponowanych obrazów, interesujących dla widza i dla badacza. Zbiorowość badana składała się z widzów indywidualnych, pomijano uczestników wycieczek zorganizowanych. Pod względem struktury społeczno-demograficznej była to typowa inteligencka publiczność galerii. Wyrażna była przewaga liczebna widzów ze średnim i wyższym wykształceniem (odpowiednio 40% i 55%). Respondenci z podstawowym i zawodowym wykształceniem stanowili zaledwie 5% badanych. Rozkład badanej próby według zmiennych płci i wieku był stosunkowo równomierny.

znaleźć stosowną ilustrację w albumach malarza. Ponadto obydwaj niedawno zmarli, co skłania do refleksji nad ich dorobkiem. Próba zilustrowania artykułów i esejów Jana Szczepańskiego obrazami Jerzego Dudy-Gracza jest też przyczynkiem do porównania dyskursu naukowego i dyskursu artystycznego. Zachęca do tego Szczepański w tekście „Literatura i socjologia”, co inspirowa do analiz problemu „sztuka a socjologia”².

DYSKURS NAUKOWY A DYSKURS ARTYSTYCZNY

Literatura, jako Durkheimowski fakt społeczny, stanowi przedmiot badania socjologa. Za Stanisławem Ossowskim można wskazać, że socjolog sztuki studiuje genezę form i treści literackich, społeczne konsekwencje literatury, relacje społeczne między pisarzem, wydawcą, czytelnikiem, mecenasem, pozycję literatury, trwałość kanonu literackiego³.

Jan Szczepański w eseju „Literatura i socjologia” wskazuje, że mają one wspólny przedmiot zainteresowania: człowieka i stosunki międzyludzkie (jednostki, grupy, instytucje). Literatura lepiej i głębiej niż nauka pokazuje człowieka i sprawy ludzkie. Natomiast socjologia lepiej opisuje instytucje i systemy społeczno-kulturowe, co wynika z tradycji i różnic warsztatowych.

Wypada zauważyć, że literatura opisuje szersze *spectrum* zjawisk: naturę, przyrodę, zwierzęta. Nie zastępując zoologa, pomaga w rozwoju psychologii zwierząt, związanej z antropomorfizacją, jak świadczą o tym wymieniane przez Szczepańskiego książki Londona, Dygasińskiego. Kontynuując nie zamkniętą przecież listę autorów wypada wymienić Grabowskiego, Kossaków, Michałowskiego.

Jan Szczepański podejmuje też kwestię prawdziwości opisu literackiego, który nie musi troszczyć się o statystyczną reprezentatywność, mogąc przekonywać wiarygodnością typu, szczegółu, lepszym zrozumieniem, jak tego dowodzą opisy społeczeństwa francuskiego przez Balzaka, a rosyjskiego – przez Dostojewskiego. Opis malarski jest jeszcze wyraźniejszy, bardziej realistyczny, naoczny, przekonujący. Uwagi Szczepańskiego można rozwinąć w oparciu o studium Ossowskiego o typach realizmu w sztuce, wskazując, którymi kategoriami może posługiwać się też socjologia⁴. Wprawdzie socjologia preferuje generalizacje, jak ironicznie pisze Szczepański – „uproszczone formułki”, to socjografia małych społeczności lokalnych dostarcza precyzyjnych, realistycznych opisów rzeczywistości.

² J. S z c z e p a ń s k i, *Odmiany czasu teraźniejszego*, esej „Literatura i socjologia”, s. 687–703; Warszawa 1973.

³ S. O s s o w s k i, *U podstaw estetyki*, Dzieła t. I, Warszawa 1966.

⁴ Tamże.

Podjmując kwestię prawdziwości i prawomocności narracji o rzeczywistości, Jan Szczepański zwraca uwagę na różne cele opisu naukowego i literackiego (*respective* artystycznego), różne metody i inne prawidła rządzące obu dziedzinami. Literatura i sztuka posługują się estetyczną wizją człowieka, intuicją jako metodą poznania, dzieła sztuki są bliższe potocznemu odbiorcy, bardziej zrozumiałe, wywołujące podobne emocjonalne reakcje. Socjologia stosuje racjonalne metody i ujęcia problemów ludzkich, opiera się na teoriach, zmierza do ukazania zjawisk ogólnych, typowych, powtarzalnych, pozwala na typologię i klasyfikację. Przeciwstawia się to „indywidualizmowi” literatury i sztuki, które z kolei umożliwiają ukazanie głębi problemu, wewnętrznego świata. Uzupełniając te rozważania można dodać, że wspólną metodą poznania w literaturze i socjologii jest niewątpliwie obserwacja. Szczepański podkreśla także, że literatura nigdy nie stanowi podstawy terapii i profilaktyki. Czy wypada zaprzeczyć mistrzowi i wskazać na *katharsis* – oczyszczenie i wyzwolenie przez sztukę, a zatem jej terapeutyczne walory, oraz na literaturę dydaktyczną (na ogół wątpliwej wartości artystycznej, jak np. bajeczki Jachowicza) jako narzędzie profilaktyki? Analizując powiązania między literaturą a socjologią Szczepański stawia pytania o wpływ teorii socjologicznych na literaturę, o wpływ życia społecznego na literaturę. Nie udzielając szczegółowych odpowiedzi pisze w „wzajemnym uzupełnianiu się literatury i socjologii”.

Socjologia sztuki podejmująca badania funkcjonalne nad recepcją zajmuje się potocznymi interpretacjami malarstwa. A zatem, analiza socjologiczna oraz malarska prezentacja polskiej rzeczywistości zostają uzupełnione opiniami sformułowanymi przez Polaków, a dotyczącymi sztuki („odbiór artystyczny”) oraz naszych realiów („odbiór życiowy”). Pozwala na zestawienie trzech rodzajów dyskursów: naukowego (teksty Jana Szczepańskiego), artystycznego (obraz Jerzego Dudy-Gracza) i potocznego (wypowiedzi odbiorców).

GENEZA I STRUKTURA KLASY ROBOTNICZEJ

Jan Szczepański przygotowując zagajenie do konferencji w 1964 wymienił cztery główne obszary socjologicznych badań nad klasą robotniczą. Pierwszy dotyczy genezy, struktury i sytuacji ekonomicznej tej klasy, drugi – stanu jej świadomości, trzeci – stosunków pracy, czwarty – życia kulturalnego i stylów życia.

W pierwszej kategorii zagadnień zwraca uwagę na rozwój klasy robotniczej, poprzez jej samokontynuację (w terminologii Szczepańskiego) czy też reprodukcję społeczną (w terminologii Bourdieu) oraz przez napływ nowych robotników z innych klas i warstw. Czy obraz Dudy-Gracza „Dwa pokolenia” namalowany w 1974 roku może zilustrować ten problem? Wielu potocznych odbiorców uważa, że tak.

Satyryczne efekty potęguje zestawienie dwóch typów męskich na obrazie *Dwa pokolenia*. Starszy, łysawy jegomość ubrany odświętnie w czarny garnitur i jasny trencz siedzi na krześle. Przy nim stoi długowłosy młodzieniec w rozchełstanej koszuli i szerokich spodniach koloru bordo. Obydwaj prezentują także oznaki swego dobrobytu: starszy – sygnet z czerwonym oczkiem, młodszy – radio tranzystorowe „z antenką”. Tytuł sugeruje, że to ojciec i syn. Poza także odpowiada familijnej fotografii. Odpowiedni do sytuacji jest też uśmiech wykrzywiający gruzłowate twarze i obnażający szkaradne uzębienie. Sprawiają wrażenie zadowolonych z siebie i z życia. W przeciwieństwie do świata pracy prezentowanego w codziennym trudzie i roboczych uniformach, analizowana scena ukazuje sytuację uroczystą i odświętne stroje. Uderzające jest, że ci mężczyźni są tak różni i tak podobni zarazem. Jednakowe duże, zwłaszcza dłonie, niekształtne nosy, świńskie oczka, końskie zęby. Idealny model reprodukcji biologicznej i społecznej. Zmieniają się czasy, obyczaje, moda, co sprawia, że odmienne są „kostiumy” i pewne uznawane wartości. Krytycy przestrzegali tu przede wszystkim zmianę starego stereotypu na nowy. W relacjach potocznych odbiorców o tym obrazie, podejście społeczne dominowało nad reakcjami emocjonalnymi i estetycznymi.

Interpretacje odbiorcze, wyraźnie sterowane tytułem, nieco silniej podkreślały różnice i konflikty międzypokoleniowe niż ciągłość i podobieństwo generacji. Portret ten działał wyraźnie jak test projekcyjny, skłaniając do wyrażania własnych opinii o „starych” i „młodych”. Na ogół dokonywano opisu przedmiotowego obrazu, akcentując różnice w wyglądzie postaci. Starym przypisywano przywiązanie do tradycji, konserwatyzm, konformizm polityczny. Wyrażano także współczucie dla ich ciężkiego życia, doceniano staranność stroju. Nigdy jednak nie stanowili oni samodzielnego tematu narracji, zawsze byli porównywani z generacją następców. Natomiast młode pokolenie często było wyłącznym przedmiotem zainteresowania widzów, którzy opisywali w przychylny lub krytyczny sposób właściwe mu obyczaje, modę, pewność siebie, tupet i zaborczość.

Ta współczesna młodzież: długie włosy, radio czy magnetofon pod pachą. Uważa, że świat do niej należy. (kobieta, wykształcenie średnie)

Symbolem współczesności jest tu tranzystor i fryzura. Jest tu pokazana różnica między starym a nowym. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To dotyczy Śląska. To nasza złota młodzież, pokolenie tranzystorowe. Butelka z piwem wystarcza do zadowolenia z życia. Wydaje mi się, że te wynaturzone twarze lepiej oddają charakter człowieka. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Te dwa portrety ilustrują dwa okresy w historii Polski, ten „surrealistyczny” pokolenia ojców i ten „komercjalistyczny” pokolenia synów. Zdaniem niektórych przedstawiają nie tylko rodzinę, ale też dwa środowiska: wiejskie i miejskie. Zainteresowanie problemem, a także własne doświadczenia życiowe rozszerzyły kontekst interpretacji, powodując konstruowanie konkretyzacji przekraczających schemat dzieła. Trafne nakreślenie sylwetek i precyzyjne oddanie detali potęguje mimetyczne, a nie tylko satyryczne walory obrazu. Wzmagало to u odbiorców natężenie postaw werystycznych. Rozpoznawali swoją ojczyznę prywatną, mówili, że to nie są „ludzie stamtąd”, tylko tutejsi, sąsiedzi. Niemniej jednak, negatywny sposób ujęcia postaci, tak z formalnego jak i z treściowego punktu widzenia, utrudniał bezpośrednią identyfikację. Nikt nie odnalazł na tym obrazie siebie. Zgodnie z cytatem biblijnym, że łatwiej jest dostrzec źdźbło w oku innego, niż belkę we własnym, łatwiej było respondentom krytykować bliźnich niż dokonywać rachunku własnego sumienia.

Twarze tego starego człowieka i tego młodego niewiele się różnią. Młody jest dumny, zadowolony, ręka za pasem, taki cwaniaczek. Zaraz widzę moich znajomych i ludzi w autobusie! Mimo, że to jest takie brzydkie i zdeformowane, to jest świetne! (kobieta, wykształcenie średnie)

Dwa pokolenia różniące się ambicją i systemem wartości. Między przedstawicielami dwóch generacji nie widać możliwości porozumienia. Stary mężczyzna jest reprezentantem zamożnej wsi. Młody sprawia wrażenie chłopaka z miasta, taki „bałucki” chłopak. Tu są różnice kulturowe. Młodszy zarzucają starym konserwatyzm, uparte trzymanie się tradycji. Starsi postrzegają młodych jako długowłosych, z muzyką na cały regulator. Tu nie chodzi o konflikt, ale o brak porozumienia, brak ciągłości w przekazywaniu dorobku kulturowego. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Dwa pokolenia z lat siedemdziesiątych. Ojciec jest zasłużonym zbawidowcem, albo emerytem. Jest załamany postępowaniem syna. Synek w rozpiętej koszuli, szerokich spodniach, z radiodbiornikiem rozkoszuje się muzyką rockową. Różnice między pokoleniami są teraz olbrzymie. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Ojciec i syn. Ojciec z sygnetem, symbolem dostatku ludzi, którzy wyszli z klasy chłopskiej. To awans społeczny, więc jest i czarny garnitur i lakierki. Syn – modne ciuchy, radio i uśmiech. Taki portret rodzinny. To są ludzie bardzo realistycznie przedstawieni, z życia wzięci. Widzi się ich często. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Niekiedy takie ujęcie ikonograficzne skoncentrowane na społecznych realiach było wzbogacane o interpretację emocjonalną, dotyczącą stosunków

między dwoma bohaterami obrazu. Widzowie podkreślali ukontentowanie bijące z ich twarzy, zauważając że przedstawianie zadowolonych twarzy jest dość rzadkie w twórczości Dudy-Gracza. Trafnie interpretowali przy tym charakter tej radości, typowej dla bezkrytycznego „głupka”, „szczęśliwego idioty” lub też maluczkiego człowieczka kontentującego się minimum życiowym. Strojna powierzchowność i promienne oblicze pasują przecież do odświętnej sytuacji prezentacji aktora społecznego. Sporadycznie respondenci koncentrowali się na estetycznym aspekcie obrazu, podkreślając, że jest on uosobieniem brzydoty. Postrzegali ją jednak jako brzydotę funkcjonalną, służącą ekspresji, a nie za szpetotę pozbawioną walorów artystycznych⁵. *To są karykatury. Nie chodzi o to czy tacy ludzie są naprawdę.* (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Kolejne proponowane przez Szczepańskiego zagadnienia – to zmiany w składzie i społecznym charakterze klasy robotniczej wywołane przez zmiany w technice produkcji, poziom mechanizacji pracy i automatyzację, kształcenie się robotników i zmiany ich poziomu kulturalnego. Nie kwestionując wagi tego problemu społecznego i rzetelności prowadzonych studiów socjologicznych, wypada podkreślić, że są to prace „serio”, natomiast obrazy Dudy-Gracza są pełną ironii społeczną satyrą. Widać to wyraźnie przy próbie zilustrowania społecznego i socjologicznego problemu – „stale podnoszącego się udziału robotników w dochodzie narodowym”⁶. Jak pisze Szczepański, za opracowaniami socjologicznymi / ideologicznymi polepszała się pozycja robotników w systemie stratyfikacyjnym społeczeństwa – byli klasą dominującą, współwłaścicielami przemysłu, a nie jedynie siłą roboczą. Nie oznaczało to równoczesnego podnoszenia się poziomu ekonomicznego klasy robotniczej, akceptującej priorytetowe inwestycje, kosztem poprawy indywidualnej konsumpcji. Udział w misji dziejowej nie pozwalał jednak zadbać o własne interesy życiowe. Problem całej klasy i kilku pokoleń polskich robotników można ująć lapidarnie: „świadomość raczej niż byt”.

Jerzy Duda-Gracz rozprawia się z tym mitem malując w 1981 roku „**Motyw polski z kielbasą**”, jeden z ulubionych obrazów dla polskiej „publiczności rozumiejącej”. Świadczą o tym nie tylko reakcje widzów takie jak śmiech, podziw, trafny komentarz, ale także deklarowanie chęci posiadania tego obrazu w domu i gotowości kupienia go. *Motyw polski z kielbasą* nie nastęczał rodzimej publiczności trudności percepcyjnych, gdyż oprócz realistycznej formy i wymownego tytułu zawierał też wyraźną eksplikację wewnętrzną

⁵ M. Wallis, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, w: „Przeżycie i wartość”, Kraków 1968.

⁶ J. Szczepański, *op. cit.* s. 192.

w postaci znanego z czasów PRL hasła „Aby Polska rosła w siłę a ludzie żyli dostatniej”, wypisanego na transparencie, który stanowi element dekoracji świata obrazu. Jak na ironię, jego zwolennik, posiadacz orderów i dyplomów, leży w brudnym barłogu, czytając gazetę. Jedyne przejaw jego dobrobytu to apetycznie namalowany kawałek kiełbasy.

Interpretacje obrazu były ujednoczone, w dodatku podporządkowane wyłącznie regułom hermeneutycznej aktualizacji, nie zaś estetycznym zasadom „gustu czystego”. Ograniczały się do dwóch, powiązanych zresztą kwestii, znanych widzom z autopsji: biedy i warunków stworzonych ludziom w PRL przez elitę władzy. Wszyscy respondenci, bez względu na poziom wykształcenia, mówili o kryzysie, niedostatku, trudnościach w zaopatrzeniu, o ciężkich czasach. Akcentowali też polityczne podłoże tej sytuacji i społeczne reakcje: niespełnione nadzieje, utracone zaufanie, rezygnację ze wszystkich dążeń, bierność i uległość. Świadectwa odbioru tego obrazu dowodzą skuteczności komunikacji z „języku ezopowym”. Struktura przedstawiająca obrazu konotuje równocześnie dwa poziomy informacji: dosłowny i metaforyczny. Pierwszy z nich jest dostępny dla wszystkich odbiorców potrafiących opisać warstwę preikonograficzną malowidła. Natomiast poziom znaczeń metaforycznych, ukrytych i sugerowanych, jest odczytywany jedynie przez widzów dysponujących odpowiednim kodem. Z prawdziwą satysfakcją J. Duda-Gracz stwierdził, że: *Były to dramatyczne obrazy Ale tworzyło się jakieś porozumienie między mną a publicznością, która świetnie wiedziała co ja do niej mówię*⁷. Ów „język ezopowy”, wspólny dla malarza i dla odbiorców może mieć charakter artystyczno-symboliczny, jak to miało miejsce w przypadku Hieronima Boscha, lub też charakter satyry polityczno-społecznej, jak w badanej sytuacji malarstwa Jerzego Dudy-Gracza i współczesnej polskiej publiczności. *Motyw polski z kiełbasą* wywoływał jednolite reakcje emocjonalne publiczności – ironiczny śmiech oraz identyczne społeczno-polityczne konkretyzacje.

Ludzie kiedyś żyli dostatniej, a teraz jest kryzys. (kobieta, wykształcenie wyższe)

«Aby ludzie żyli dostatniej» to hasło z czasów Gierkowskich. Robotnik odznaczony odpoczywa z kiełbasą w ręku i czyta gazetę. Ale leży w barłogu... czyli, że nie spełniły się nadzieje i marzenia. (kobieta, wykształcenie średnie)

Widać tu puste frazesy, które niektórym na górze i na dole jeszcze chodzą po głowie. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Werystycznie nastawieni widzowie uznali przedstawioną na płótnie sytuację za wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, ilustrację polskiego minimum

⁷ J. Duda-Gracz, wywiad udzielony autorce w kwietniu 1997 r. w Katowicach.

socjalnego. Ów „koszyk podstawowych dóbr” dla ciała i ducha składałby się z łóżka, pary butów, kielbasy, gazety i odznaczeń. *Mięso to symbol dostatku, a to hasło z czasów Gierka. Taka codzienność, żywot ludzki: praca i dom.* (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Budując swoją narrację o obrazie i dokonując eksplikacji przekazu artystycznego sformułowanego w „języku ezopowym”, odbiorcy sprawnie analizowali rekwizyty stanowiące elementy świata obrazu i identyfikowali się z jego bohaterem, człowiekiem biednym i zrezygnowanym. Szczególne oburzenie widzów wywoływał nie tyle sam niedostatek, przeczący oficjalnej propagandzie, ale fakt, iż jest nim dotknięty człowiek zasłużony. Leżący w barłogu bohater obrazu ma przecież ordery, a zatem, zdaniem widzów był to dobry, ceniony pracownik, który obecnie wegetuje w nędzy, bo rozchorował się, zstarzał lub zwątpił w propagandowe hasła władzy. W cytowanych wypowiedziach respondentów interpretacja humanitarna nakładała się na tę społeczno-polityczną.

Jakiś przodownik pracy, ma dyplomy, ordery. Powiesił sobie hasło, w które kiedyś wierzył. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Odbieram go jako człowieka wykształconego, pracującego jakiś czas, posiadającego krzyż zasługi i wegetującego. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To emeryt, który ma odznaczenia. To hasło było mu kiedyś bliskie, ale teraz zwątpił w nie. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Biedak dostał order, dyplom, ale nic, co jest niezbędne do życia. Leży w barłogu z pętem kielbasy i z obłędem w oczach czyta 'Trybunę Ludu'. Obok Gierkowskie hasło. On tę Polskę budował i oto jak żyje. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Obrazy J. Dudy-Gracza z cyklu *Motyw polski* mają dopełnienia tytułu w istotny sposób kierujące recepcją, jak: *Motyw polski z koniem*, *Motyw polski z kosą*, *Motyw polski z kurczakiem*, *Motyw polski z kielbasą*. Są to satyryczno-nostalgiczne kompozycje, w których przedstawienie współczesności łączy się ze wspomnieniami z przeszłości, z odległą tradycją lub niedawną historią. Mity polskie odżywają w relacjach widzów.

Odwołując się do kulturowych, a nie tylko potocznych ram interpretacji można powiedzieć, że na obrazie Dudy-Gracza przedstawiony jest „człowiek z marmuru”, symbol całej „nadużytej generacji”. Terminem „nadużytej generacji” posługuje się Pierre Bourdieu, w odniesieniu do klas i kategorii społecznych, które straciły swoją dobrą pozycję społeczną wskutek zmiany dotychczas obowiązujących reguł gry w danym „polu”. Aktorzy społeczni, których inwestycja życiowa się zdewaluowała, strukturalnie są kategorią zdominowaną, potocznie – „tymi przegranymi”, a w terminach psychologicznych –

ludźmi zrezygnowanymi. Francuski socjolog podaje jako jeden z przykładów „generację maturzystów” z połowy naszego stulecia, których dyplom nie zapewnia aktualnie tak dobrej pozycji społecznej i ekonomicznej jak poprzednio⁸. Polska publiczność lat osiemdziesiątych za „generację nadużyta” uważa „pokolenie Kolumbów”, które przeżyło wojnę, następnie budowało „nową Polskę”, a w końcu osiągnęło status emerytów ze „starym portfelem”. Postawom życiowym tych ludzi, a zwłaszcza kwestiom ich identyfikacji narodowej i walencji kulturowej, A. Kłoskowska w swej książce *Kultury narodowe u korzeni*, poświęca cały rozdział zatytułowany *Portret wojennego pokolenia w tle*⁹.

Podobnie jak w przypadku obrazów z cyklu *Polska szkoła jazdy*, ukazujących partyjnych oficjeli i mówców, dysponujących mikrofonem i poplecznikami, widzowie analizujący *Motyw polski z kielbasą*, zwracali uwagę na oddziaływanie oficjalnej propagandy, unaocznionej w formie „Trybuny Ludu”, czytanej przez bohatera obrazu. Świadczenia odbioru politycznych obrazów Dudy-Gracza wskazywałyby, iż polskie ofiary „przemocy symbolicznej” są świadome swojej sytuacji, a zatem, że nie doszło do „zniewolenia umysłu”. Ironiczna recepcja groteskowych obrazów pozwala na taką diagnozę społecznej świadomości. Socjologia sztuki staje się socjologią polityki, formułowaną także w „języku ezopowym”¹⁰.

ŚWIADOMOŚĆ SPOŁECZNA

„Druga wielka grupa zagadnień w badaniach nad klasą robotniczą dotyczy jej świadomości, postaw, opinii, przekonań i dążeń, jej systemów wartości, kryteriów ocen, jej ideałów i celów życiowych”¹¹. J. Szczepański zwraca uwagę na normatywne i opisowe rozumienie terminów „świadomość klasy robotniczej” i „ideologia klasy robotniczej”, rozróżnia także aktualne i długofalowe interesy robotników.

Okazuje się, że hierarchiczna perspektywa średniowiecznych malowideł znakomicie nadaje się do przedstawienia potocznych wizji struktury społecznej, ukazanych na obrazach *Góra*, *Polska szkoła jazdy*, *Motyw polski z ko-*

⁸ P. Bourdieu, *Les héritiers*, Paris 1964; *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa 1990, (wydanie francuskie Paris 1970), *La distinction, Critique sociale du jugement*, Paris 1979.

⁹ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

¹⁰ B. Sułkowski, «Ten przeklęty język ezopowy» o społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej, w: „Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne”, t. I. Red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992.

¹¹ J. Szczepański, *op. cit.*, s. 194.

niem. Centralną płaszczyznę tych obrazów zajmują duże, wyeksponowane postaci ważnych osobistości pełniących doniosłe funkcje, jak świadczy o tym ich fasada osobista i dekoracja sceniczna. Dolną część płócien wypełnia natomiast mniej lub bardziej liczne grono ludzi zaabsorbowanych przyziemnymi sprawami, codzienną krzątaniną. Społeczeństwo ma strukturę hierarchiczną, jest to przecież zespół ludzi, z których jedni są „na górze” a inni „na dole”. Malarska metafora przestrzenna odpowiada zarówno uczonym, jak i potocznym wizjom rzeczywistości społecznej. Używając socjologicznych określeń, można stwierdzić, że spośród trzech aspektów dychotomii społecznej, a mianowicie pracy, bogactwa i władzy, w odbiorczych konkretyzacjach eksponowany jest aspekt władzy, dominacji, przemocy symbolicznej¹². Władza jest przywilejem „góry” społecznej. „Góra” to rządzący, wysocy urzędnicy, przedstawiciele administracji, decydenci, ‘ci na stanowiskach’. „Dół” – to pozostała część społeczeństwa, ci podporządkowani, pracujący i biedni. Charakterystycznym wątkiem potocznych interpretacji było przeciwstawianie tych skrajnych pozycji społecznej struktury i podkreślanie istniejącego między nimi dystansu.

Obraz *Góra* okazał się jednym z najbardziej popularnych i łatwych w odbiorze. Nie oznacza to wcale braku różnorodnych interpretacji. Łączy je wyraźnie analiza przestrzennego układu obrazu, owego pionowego zróżnicowania oraz posiłkowanie się tytułem w odbiorczych konkretyzacjach. Oschły, preikonograficzny opis dzieła jest następujący. W centralnej części obrazu umieszczony jest obnażony stary człowiek o olbrzymim brzuchu i zwiotczalym ciele, przymocowany do pionowo ustawionych noszy. Przypięta do ręki teczka i podsunięty do ust. mikrofon dopełniają jego „powierzchność”. U jego stóp krząta się dwóch biało odzianych, potężnych jegomościów, z których jeden „umywa ręce” w misce. Poniżej, na samym dole widnieją barwne postacie „dna” społecznego, ucharakteryzowane jak z *Opery za trzy grosze* – śpiące obdartusy, tęgie roznegliżowane baby, dziwaczni starcy, czytający gazetę ślepiec o wielkim uchu, bosonogi prostaczek. Tło stanowi odrapany szary mur kamienicy z ohydny żelaznym zlewem. To scena, na której rozgrywa się dramat władzy¹³.

J. Duda-Gracz namalował ten obraz w 1978 r., a po dwudziestu latach opatrzył następującym komentarzem¹⁴. „To jest taka triada malarska: *Poziom*,

¹² S. Ossowski, *O strukturze społecznej*, Warszawa 1985; P. Bourdieu, *Reprodukcja*, Warszawa 1990.

¹³ Pojęć scena, powierzchność, dekoracja, używam zgodnie z koncepcją E. Goffmana, zaprezentowaną w książce *Człowiek w teatrze życia codziennego*.

¹⁴ Wywiad autorki z J. Dudą-Graczem z 18 kwietnia 1997 r.

Góra i Dół. Po prostu jest to obraz o umieraniu. O umieraniu, podniesionym do rangi wielkiego tematu wszechczasów jakim jest ukrzyżowanie. Tu jeden z lekarzy umywa ręce, jak Piłat. Jest to moralitet nie tylko na temat fizycznego koszmaru umierania, ale także o naszej bezradności oraz obojętności wobec tego faktu. Kwestie umierania są mi bardzo bliskie z mojego dzieciństwa. Ja bałem się umierania, wieka trumny wystawionego przed dom, gdzie leży zmarły, bałem się tych mrocznych bab, które siedziały wieczorami i opowiadały o tych umarłych. Ale umieranie było wpisane w życie człowieka. Nasze babki i dziadkowie umierali w domu z gromnicą w ręce. Natomiast współczesne umieranie gdzie się odbywa: na jakiś dziwnych zapleczach, w szpitalach, gdzieś z boku. I o tym starałem się mówić, że fakt odejścia tego człowieka nikogo nie interesuje, każdy jest zajęty. Służba zdrowia spersonifikowana tu w postaci tego lekarza Piłata, jakby załatwiła sprawę. Ta pani jest zajęta daniem nowego życia, jest w ciąży. Ten jest zajęty podsłuchiowaniem, bo kapuś był przecież stałym elementem polskiego pejzażu społecznego. Personifikacją śmierci jest ten chłop z kosą. Personifikacją grzesznej miłości, której te kwestie są zupełnie obojętne, jest ta para. Walizka jest symbolem przemieszczania się. A tu jakaś teściowa czy babka, niepotrzebna rodzinie, jest wyrzucana na śmietnik i umiera. Ten – „szuka dziury w całym”. Jest to przerażający świat, w którym tylko media są chyba zainteresowane, co też on przez śmiercią powie. Myślę, że gdyby dzisiaj krzyżowano Chrystusa, to w ostatniej chwili podstawiono by mu do ust. Mikrofon, żeby głośniejszy powiedział „Eloi, Eloi, lamma sabakthani”. Tytuł *Góra* jest z powodów cenzuralnych. Gdybym go inaczej nazwał, ten obraz nie miałby szans zaistnienia. Na wystawie w Bytomiu obok był obraz *Poziom*. To uczta, wesele, nie w Kanie Galilejskiej, ale w komitecie. Był jeszcze *Dół*, w którym spotykają się dwa kondukty; kościelny i partyjny. Tu chodziło o podwójną moralność Polaków, że należał do PZPR-u, ale dzieci chrzcili cztery parafie dalej, żeby go nie złapali i żeby mu to nie przeszkadzało w karierze. *Poziom czyli uczta w Kanie* ma być jakby celowym wprowadzeniem w błąd, że chodzi o nawiązanie do jakiejś wielkiej tematyki, podczas gdy ten temat jest zwulgaryzowany – balangi, które odbywały się na zapleczu różnego rodzaju komitetów, poczynając od centralnych a kończąc na powiatowych. Interpretacje odbiorców będą inne, oczywiście, mogą być. Dzięki temu rodzaju pokrętnościom w tytule, te obrazy mogły istnieć”.

Pomimo maskującego tytułu i wieloznacznego przekazu malarskiego odbiorcy podejmują dialog z artystą w języku ezopowym, kodzie ukrytej komunikacji politycznej. Współczesna polska publiczność dokonuje politycznej re-

cepcji aktualizującej nie tylko *Góry Dudy-Gracza*, ale także *Hamleta* Szekspira¹⁵.

Konkretyzacje odbiorcze *Góry* były zdominowane przez dychotomiczną wizję struktury społecznej, przeciwstawienie góry czyli władzy i dołu, czyli społeczeństwa i podkreślenie istniejącego między nimi dystansu¹⁶. Niekiedy respondenci dokonywali ich neutralnego opisu, stosując odpowiednie epitety. Górę społeczną określano jako: starą, zużytą, nieżywą, reanimowaną, sztucznie podtrzymywaną, co prowadziło niekiedy do werystycznych, personalnych identyfikacji. Bezlitosnej analizie zdeformowanej sylwetki przedstawiciela „góry” towarzyszyły niekiedy uwagi o przegranej górze i koźle ofiarnym poświęconym na pożarcie masom. Opis owej ważnej figury dostosowany był do rekwizytu uznanego za najważniejszy, co wskazuje na implikacyjną, „łańcuszkową” strukturę procesu recepcji obrazu, zgodną z zasadą hermeneutycznego koła, od części do całości i od całości do części. Rozpoczynając analizę obrazu od widocznego na płótnie mikrofonu kończono na wyjaśnieniach dopasowanych do przyjętej ramy odniesienia, a nie do innych elementów warstwy preikonograficznej, iż jest to minister wygłaszający przemówienie. Natomiast widok teczki przymocowanej do jego bezwładnej ręki wywoływał spekulacje co do jej zawartości (pieniądze, klejnoty, cenne dokumenty, materiały niebezpieczne i kompromitujące, itp.) co z kolei pozwalało na dookreślenie roli bohatera obrazu zgodnie z ikonograficzną konwencją zgodności postaci z rekwizytem.

Góra społeczna. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Góra kójarzy mi się z górą administracji, wymownie o tym świadczy mikrofon i teczuska w ręku. Ci w fartuchach – to sztuczne podtrzymywanie vitalności tej góry. Po prawej – tajniak z gazetą. A na dole to normalne życie, stare łachy i beznadzieja w twarzy. Taka góra a taki dół, a między nimi przepaść. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To polityczny obraz, ale dotyczy nie tylko sytuacji naszego kraju, ale całego świata w ostatnim stuleciu. Kogoś się poświęca na pożarcie społeczeństwu, tak jak Chrystusa, żeby w jego postaci zginęły symbolicznie krzywdy i błędy władz rządzących. Ten człowiek broni się, ktoś umywa ręce, ktoś go oskarża. A na dole – przekrój społeczeństwa. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To nasze społeczeństwo, a człowiek u góry to przywódca. (...) Na tych noszach wygląda jak Jezus na krzyżu. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To bardzo dobre. Całe społeczeństwo i na górze ta parodia przywódcy, rozlazły, żywy lub nieżywy. Mumia, stary człowiek utrzymywany przy życiu

¹⁵ B. Sułkowski, *Hamletyzowanie nasze*, Łódź 1993.

¹⁶ S. Ossowski *O strukturze społecznej*, Warszawa 1985.

przez lekarzy, reanimowany, aby mógł powiedzieć przez mikrofon co mu każą. On jest nagi, jak król w bajce Andersena. A na dole to my: rozpustni, zmęczeni, źli i dobrzy żyjemy własnym życiem, daleko od tego na górze. Sam Duda-Gracz, jest tam, jako jeden z nas, obserwator, który mówi: «i ja tu byłem, miód i wino piłem». (kobieta, wykształcenie wyższe)

Dla niektórych widzów to nie góra jest przerażająca, ale właśnie dół, utożsamiany z biedą, nędzą, marginesem społecznym. Tłumaczyłoby to chęć wyrwania się z tego społecznego dna, podjęcie próby opuszczenia dołu i dążenie do lepszej pozycji życiowej. Góra stawała się wówczas uosobieniem awansu społecznego, przedmiotem aspiracji, wartością uznawaną. Widzowie zwracali też uwagę na wysokie koszty takiego pięcia się w górę, wyraźnie ukazane przez malarza: utratę zdrowia, wyniszczenie, śmiertelną chorobę. Niczym bohaterowie bajki zdobywający „szklaną górę” dla królestwa i królowy, tak i widzowie gotowi byłiby wiele poświęcić, aby zmienić swoją pozycję społeczną i status materialny. Ze zrozumieniem i współczuciem odnosili się do bohatera obrazu z którym mogliby się identyfikować. Utożsamiano go z człowiekiem wyniszczonym awansowaniem lub też iście Judymowym poświęceniem dla ludzi bezdomnych. Teczka, mikrofon, podobnie jak „białe kołnierzyki” stawały się atrybutami klasy średniej i oznakami społecznej promocji.

To nasze slumsy, (...) w Bytomiu jest szereg takich ulic i podwórek, na których żyją ludzie tacy jak na tym rysunku. Nie mogą się wyrwać z tych dołów. Człowiek na górze chyba próbuje wydobyć się z tego. Ma teczkę biurokraty i mikrofon, może to społecznik? Może próbę przełamania tych barier przyplacił chorobą? Można stracić własne życie, zdrowie i młodość na wychodzenie z dołu. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To pęd do zdobycia dóbr materialnych. Góra to zdobycie dóbr, których niektórzy nie mogą w ogóle dostać. A jak je dostaną to są kompletnie wykończeni, zdeformowani, zniekształceni. Ten wszedł na samą górę i został z niego wrak. (kobieta, wykształcenie średnie)

Wszyscy pną się do góry, kto wyżej wejdzie. Ci, którzy nie mają siły są na dole: podróżni, tułacze, biedacy, kobiety w ciąży. (kobieta, wykształcenie średnie)

Plastycznie bardzo dobre. To obraz polityczny pokazujący drapanie się po ludziach do góry i osiąganie jakichś korzyści. Facet na piedestale chce, aby go słyszano. Na dole przekrój społeczeństwa (...) brakuje jeszcze wódki. Ślepy czytający gazetę to kapuś. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Trzeci rodzaj interpretacji Góry można określić jako religijny, gdyż nawiązuje do motywu ukrzyżowanie Chrystusa. Sugeruje to wyraźna kompozycja obrazu z pionowym ustawieniem centralnej umęczonej postaci przymo-

owanej do jakiejś konstrukcji, a także umieszczenie kilku osób na dole obrazu, niby u stóp krzyża. Trójkątne ustawienie sceny typowe dla renesansu uzupełnia średniowieczne wyeksponowanie głównej postaci ponad innymi mniej ważnymi osobami. Przy przyjęciu tej religijnej ramy odniesienia scenę tłumaczy się jako ukrzyżowanie Chrystusa lub łotra, albo jako zdjęcie z krzyża, a także jako symbol męczeństwa. *Kojarzy mi się z ukrzyżowaniem Chrystusa. Na dole szara codzienność.* (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Wyżej przedstawionym metaforycznym interpretacjom przeciwstawiają się dosłowne, werystyczne odczytania obrazu w „konwencji medycznej”. Postacie w bieli mogą być przecież lekarzami, chirurgami, a nagi człowiek z olbrzymim brzuchem – operowanym pacjentem lub rodzącą kobietą. Tłum na dole to rodzina chorego, ojcowie z niepokojem oczekujący na potomstwo oraz kobiety w ciąży spodziewające się rozwiązania. Nieliczni respondenci dostrzegali w tej scenie sekcję zwłok w prosektorium, pastisz *Anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Niektórzy, rozwijając ten nieco makabryczny wątek, wskazywali na porządkowanie pomnika czy nagrobka cmentarnego.

To kobieta w ciąży i poród, w taki właśnie sposób. Są i lekarze. Facet w okularach to mąż. Tu jeszcze jedna pani w ciąży czeka na to samo. Krzyczy w mikrofon, żeby ostrzec (...) przed ciążą i porodem te inne. Ma teczkę z dokumentami. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Straszliwie zniekształcony człowiek wisi na górze na noszach. (...) Jacyś ludzie chcą go umyć, chyba lekarze. To chyba odległe, sprzed I wojny światowej. A na dole ludzie obojętni na to co się dzieje na górze. (kobieta, wykształcenie średnie)

Przypominając teorię groteski warto nadmienić, że reanimowany, operowany, poddawany sekcji czy też przygotowywany do pochówku bohater obrazu jest isticie groteskową postacią nie tylko z uwagi na zdeformowane ciało i niewyraźne rysy twarzy, ale także ze względu na pewne „zawieszenie” między żywym a umarłym, typowe dla niektórych rodzajów monstrów. Niesamowitość a równocześnie realność świata obrazu, charakterystyczna dla groteski, nasuwały także widzom skojarzenia z kręceniem filmu lub ukazywania nagiej prawdy o życiu i społeczeństwie.

Zestawienie różnorodnych potocznych odczytań obrazu *Góra* z interpretacją malarza prowadzi do wniosku o istnieniu porozumienia między twórcą a odbiorcą współczesnym, o skuteczności artystycznej komunikacji. Znaczące jest też, że deprecjonowane interpretacje dosłowne, podstawowe procedury odbiorcze zwykłej publiczności, okazały się poprawnymi, w pełni trafiającymi

mi w intencje autora. Natomiast odczytania metaforyczne, typowe dla elitarnej widowni, mogą mieć charakter nadinterpretacji¹⁷.

SOCJOLOGICZNY OBRAZ STOSUNKÓW PRACY

„Trzecia grupa zagadnień socjologicznych w badaniach nad klasą robotniczą wynika z założeń socjologii pracy i przemysłu. Chodzi to o takie zagadnienia, jak uchwycenie prawidłowości zachowań w toku wykonywanej pracy, stosunku do pracy, stosunków społecznych powstających w toku wykonywanej pracy, ich wpływu na intensywność i wydajność pracy”¹⁸.

Jerzy Duda-Gracz ukazuje portrety „ludzi pracy” i sceny rodzajowe z ich życia. Na obrazach widzimy robotników, którzy siedzą, piją, biesiadują, odpoczywają, śpią – należy dodać, że w czasie i miejscu pracy. Właściwie nigdy nie są przedstawiani przy pracy, tak, jak to było obowiązujące w kanonie socrealistycznym. Oto *Piękny instalator* przeciąga się, dumnie prężąc wspaniały tors i poprawiając loki okryte „brecikiem z antenką”. Rury, puszki, beczki, skrzynki i fragmenty instalacji stanowiące atrybuty jego roli zawodowej wypełniają tło portretu. Obok *Chory fachowiec* opiera o płot czy barak tłusty korpus odziany w rozchełstany, brudny kombinezon. Na tępy obliczu maluje się nuda i bezmyślność. Renesansową, trójkątną kompozycję tego przedmiotu zamyka u góry czapka „oprychówka”, a u dołu pulchne, upierścienione palce, niewspółmiernie małe i delikatne w stosunku do korpusu i zawodu bohatera obrazu. Podobne sylwetki – wzory osobowe obserwujemy w *Tryptyku polskim*, będącym pastiszem *Śniadania na trawie* Maneta, oraz scenie rodzajowej *Babel 2*, która jest wariacją na temat *Wieży Babel* Breughla. Na placu budowy pełnym cegieł, desek, piasku, narzędzi, śmieci widnieje zarys wznoszonych konstrukcji. W tej scenerii odpoczywają robotnicy w waciakach i drelichach, i jak w Mickiewiczowskiej balladzie „jedzą, piją, lulki palą”. Niedaleko, w zacisznym kąciku na placu budowy śpi ich kolega, utrudzony, może pijany, może zbierający siły na pracę „na czarno” (*W samo południe*). Nikt nie pracuje, z wyjątkiem trzech zdyszanych *Jeźdźców Apokalipsy*, pędzących opętańczo „na fuchę”. Ten motyw trojki Chełmońskiego, jakże wiernie oddany, to dynamiczna, pełna ruchu kompozycja przedstawiająca ludzi – konie, którzy zamiast sań ciągną betoniarkę.

Krytycy sugerują, że jest to świat pracy ukazany w krzywym zwierciadle, artystycznie zdeformowany w sposób potęgujący satyryczny efekt. Natomiast potoczni odbiorcy – bohaterowie tych obrazów lub obserwatorzy podobnych

¹⁷ U. E c o, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.

¹⁸ J. S z c z e p a ń s k i, *op. cit.* s. 196.

sytuacji, traktują je jako czytelny reportaż. Częściej mówią o rzeczywistości przedstawianej przez malarza niż o obrazach jako dziełach sztuki, raczej o treści, niż o formie. Interpretacje obrazów zróżnicowane są nieznacznie w tych samych ramach odniesienia.

Satyryczna wymowa obrazów Dudy-Gracza związana jest z ukazywaniem fasady stanowiącej tło występu jednostki. Tło obrazu przedstawia dekorację pełną rozmaitych rekwizytów, określających dość dokładnie prezentowaną scenę. Na ogół jest to plac budowy zarzucony cegłami deskami, narzędziami. Zgodna z tą sytuacją jest też powierzchowność aktorów społecznych, informująca o ich aktualnej roli robotników przebywających w pracy, a więc kombinzony, waciaki, czapki, berety. Nieadekwatny do tej całości jest natomiast ich sposób bycia, zajęcia jakie wykonują. Strój roboczy, niechlujny i brudny znakomicie służy natomiast dramatyzacji występu robotnika, temu by raczej robić wrażenie pracującego, niż pracować naprawdę. Pozawala także na idealizację swojego statusu idealnego „robola”. Dramaturgiczne terminy zaczerpnięte z Goffmana znakomicie służą do opisu tych scen, nie tylko socjologowi, ale także zwykłemu odbiorcy¹⁹. Kontrast powierzchowności i sposobu bycia jest znakomicie percypowany przez widzów, dla których obrazy Dudy-Gracza nie nastęrczają trudności interpretacyjnych.

Kogo zatem przedstawia artysta na obrazie *W samo południe*? Przeważająca część respondentów uznała, że jest to robotnik odpoczywający w pracy. Niekiedy utożsamiano śpiącego z budowlanym, robotnikiem ze Śląska lub generalnie z pracującym Polakiem. Czasami odbierano go jako pijaka, nie wykluczone, że pijanego robotnika, lub też włóczęgę czy biedaka.

Krytykuje polskich budowlanych, którzy zamiast pracować – śpią. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To takie typowo polskie – robotnik, który w południe powinien pracować, leży, odpoczywa i myśli o niebieskich migdałach, bo jest ten aniołek. Płot, worek, brama, oznaczają miejsce pracy. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To jest satyra na naszą pracowitość, dużej części społeczeństwa i robotników. Nie ma nadzoru, na placu budowy bałagan. No i cisza – nie zakłócaj spokoju człowiekowi przepracowanemu i pijanemu. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Biedak upił się, bo go na nic więcej nie stać. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

W samo południe pijak śpi i marzy, żeby aniołki za niego pracowały. (kobieta, wykształcenie średnie)

¹⁹ E. G o f f m a n, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.

Opinię tę podbudowywało wskazanie na tło – „pejzaż budowlany” i roboczy strój śpiącego. Z powyższą krytyką lenistwa, alkoholizmu i wszelkiej patologii świata pracy rywalizowała interpretacja humanitarna, akcentująca uciążliwość pracy fizycznej i zmęczenie robotnika. Identyfikując podobnie przedstawioną postać, wskazywano na konieczność odpoczynku przed i po pracy. Wyrażano też współczucie dla spracowanego i utrudzonego człowieka.

Odpoczynek po ciężkiej pracy, bo praca fizyczna wymaga relaksu. Aniołek stróż czuwa, a motylek jest, bo to przecież lato. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Leży robotnik i odpoczywa, a aniołek czuwa, żeby wyspał się przed zabranieniem do pracy. (mężczyzna, wykształcenie zawodowe)

Staruszek zmęczony śpi, a aniołek czuwa nad nim. Rano musiał wcześniej wstać, o świcie, tak jest przecież na gospodarstwie. W samo południe przychodzi na posiłek i odpoczywają. (kobieta, wykształcenie średnie)

Dla kilku osób analizowany obraz był wyłącznie alegorią relaksu i południowej sjesty. Jest to zatem typ interpretacji metaforycznej, bazującej na metaforycznej konstrukcji obrazu oraz sugestywnym tytule. Zgodnie z tytułowym sformułowaniem, obraz *W samo południe* operuje metaforą ewokacyjną. Zamiast otoczenia i narzędzi pracy eksponowano wtedy inne elementy warstwy preikonograficznej obrazu, niczym rekwizyty fasady dookreślające powierzchowność aktora społecznego: aniołka trzymającego napis *silentium* i fruującego motylka. Wspólnie tworzyły one klimat spokoju, lekkości, ciszy. Należy także odnotować filmowe skojarzenia wywołane tytułem obrazu i nawiązywanie do znanego westernu *W samo południe*, niewątpliwie efekt zamierzony przez malarza.

Przykładem pełnej interpretacji, uwzględniającej realne rekwizyty oraz te „niebiańskie”, a także ironię autora, jest poniższa wypowiedź kompetentnego odbiorcy. Aniołek byłby personifikacją snów śpiącego robotnika i marzeń ulatujących poza ten brzydki świat na którym trzeba pracować. *Typowy obrazek satyryczny – południe, śpiący robotnik, na pewno budowlaniec, znużony prawdziwym etatem i tym ‘na lewo’. Motylek i aniołek z napisem ‘silentium’ potęgują błogostan w jakim się znajduje. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)*

W recepcji tego obrazu interpretacja krytyczna dominowała nad humanitarną. Pierwsza, podkreślająca powinność solidnej pracy piętnowała przedstawionego bumelanta. Druga wyrażała litość dla umęczonego człowieka pracy i ubolewanie nad udręką przymusowego zarobkowania i wykonywania mozolnego zajęcia. Wypowiedziom często towarzyszył śmiech lub oburzenie, wskazujące na komplementarność reakcji estetycznych i etycznych. W niektórych z nich pojawiła się wręcz definicja groteskowego charakteru tego malar-

stwa, budzącego „uczucia mieszane”. *To jest Polak przy pracy. Straszne i śmieszne zarazem!*

Ludzie pracy ukazani na obrazach Dudy-Gracza mogliby doskonale pozować do modnych nieco wcześniej „trójek murarskich”. Artysta rozprawia się jednak z socrealistyczną manierą ukazywania uśmiechniętego, śpiewającego i tylko pracującego robotnika. Prawda o życiu okazuje się silniejsza niż miana stylizacja. Artysta, w jednym z wywiadów, dobitnie skomentował swoją wizję człowieka pracy: *Nie maluję jakiegoś ideału klasowego, portretu klasy robotniczej, ale żywych ludzi. (...) Nie maluję robotniczych portretów na zamówienie, gdzie gość wystrojony jak na defiladę pozuje do portretów na zamówienie. Maluję ludzi, których brzydota i przeciętność, śmieszność i wady są mi bliskie i piękne. (...) Do głowy by mi nie przyszło wyśmiewać się z polskich robotników*²⁰.

Polską publiczność fascynuje w tych obrazach zarówno realizm treści jak i formy²¹. Widzowie doceniali także potęgowanie artystycznego wyrazu poprzez groteskowe deformacje. Groteskowe portrety Polaków pędzla Dudy-Gracza spotykały się z rozumiejącym odbiorem rodzimej publiczności. „Krytyczne” i „humanitarne” interpretacje potoczne zgodne były z intencjami autora. Dla obu kategorii uczestników artystycznej komunikacji było to konstruowanie „narodowej tożsamości” „od wewnątrz”, przez członków wspólnoty narodowej, przywiązanych po polskiej ziemi, do jej mieszkańców, do kultury narodowej.

*Uważam, że podróże po kraju bardziej kształcą, ponieważ ja nie maluję dokładnie tego, co widzę, ja to muszę przeżyć, przetrwać. Żeby malować to trzeba żyć, rozumieć się w pół słowa, próbować wyrazić istotę, sens, ideę. Namalować portret Polaka to jest nieprawdopodobny wysiłek, bo w Polaku jest i świętość i gnój, alkoholik i bohater narodowy, jak to wyrazić? Ja to próbuję robić – wyjaśnia artysta*²².

STYL ŻYCIA I UCZESTNICTWO W KULTURZE

„Wreszcie, jako czwarty duży dział badań socjologicznych nad klasą robotniczą, wymienię badania nad życiem kulturalnym i aktywnością kulturalną robotników, nad czasem wolnym i stylem życia poza pracą”²³. Jan Szczepański akcentuje tu rolę uczestnictwa w kulturze, zwłaszcza w kulturze narodowej, pełniące funkcje integracyjne.

²⁰ J. D u d a - G r a c z, Album, Warszawa 1985, s.109.

²¹ S. O s s o w s k i, *U podstaw estetyki*, Dzieła t. I. Warszawa 1966.

²² Wywiad autorki z J. Duda-Graczem z 18 kwietnia 1997 r.

²³ J. S z c z e p a ń s k i, *op. cit.* s. 196.

Powstały w 1978 roku obraz pt. *Koncert* ukazuje w znakomity sposób politykę demokratyzacji kultury a nawet jej rezultaty. W scenerii pałacowego wnętrza (o czym świadczą ściany, posadzki) zasiada dwóch mężczyzn, uosabiających dwie klasy społeczne, dwie profesje, dwie role społeczne. Jeden, wystrojony w czarny garnitur, białą koszulę i muszkę dzierży skrzypce i patrząc w rozłożoną partyturę przygotowuje się do tytułowego koncertu. Drugi, odziany w robocze portki, kufajkę i małą czapkę siedzi skulony na stołku i przygląda się temu pierwszemu. Inteligent i robotnik, muzyk i widz, komplementarne role czy inne światy? Studium pozycji i mimiki poddanego „ukulturalnianiu robola” świadczy o niepewności i zażenowaniu. Dawne i aktualne studia nad uczestnictwem kulturalnym dowodzą niepowodzeń demokratyzacji kultury połączonej z przemocą symboliczną. Wykształcenie pozostaje podstawową zmienną niezależną determinującą partycypację kulturalną. Obraz ten można też potraktować jako ilustrację obszernych studiów Jana Szczepańskiego nad inteligencją polską²⁴.

Motyw polski z kosą, to pastelowa, nastrojowa scena ukazująca mężczyznę w krakusce na głowie, z kosą w dłoni, stojącego obok starej, obnażonej kobiety trzymającej podartą parasolkę nad kunsztownie utrefioną głową. W relacjach widzów dominowała interpretacja patriotyczna. Bohater obrazu byłby więc kosynierem, powstańcem walczącym o wolność Polski, uosabiającym ideały rycerskie i wolę działania. Natomiast trudniej było respondentom scharakteryzować kobietę i skonstruować spójną interpretację całości. Jak w Mickiewiczowskiej balladzie widzowie stwierdzali: „kim jest dziewczyna, ja nie wiem”. Połowa respondentów eliminowała więc postać kobiety ze świata obrazu, dokonując tym samym zawężonej, nieadekwatnej konkretyzacji. Pozostali widzowie wyznaczyli jej rolę komplementarną wobec pierwotnie określonej funkcji mężczyzny.

Znacznie rzadziej występowała interpretacja tanatologiczna, przy przyjęciu której postać z kosą oznaczała śmierć, a kobieta – osobę chorą, umierającą, ofiarę czekającą na śmierć. Niekiedy wątek tanatologiczny i patriotyczny występowały łącznie, co znajduje wyraz w określeniach: „polska śmierć” lub „śmierć Polski”.

Z kosą kojarzy mi się śmierć. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To kobieta skazana na śmierć. A obok rycerz. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

To kosynier, który ze śmiercią się zbratał. (kobieta, wykształcenie średnie)

²⁴ J. S z c z e p a ń s k i, *Odmiany czasu teraźniejszego*, część I, „Rekompozycja mozaiki społecznej”, w tym „Struktura inteligencji w Polsce”, *Funkcje inteligencji we współczesnych społeczeństwach*, „Robotnicy”; Warszawa 1973.

Polska śmierć w stroju kosyniera przychodzi po tą panią. (mężczyzna, wykształcenie zasadnicze)

Może ta kobieta to Polska, na którą czeka śmierć, też z polskich rąk. (mężczyzna, wykształcenie zasadnicze)

Bardziej różnorodne były funkcje bohaterki obrazu podporządkowane wersji patriotycznej. Znacząca część respondentów uznawała ją przede wszystkim za personifikację uciemnionej i ograbionej ojczyzny, o czym świadczyłaby jej nagość i wyniszczenie. Dla innych widzów kobieta była uosobieniem arystokracji i szlachty, która bawiła się, podczas gdy naród, to jest chłopstwo, z orężem wystąpił do walki. Argumentacji dla tej tezy dostarczały ślady dawnej świetności widoczne w powierzchowności damy: loki, biżuteria, pretensjonalna stylizacja. Przy bardziej ogólnych interpretacjach dama stawała się uosobieniem próżności i lekkomyślności, jak Laura z *Przedwiośnia*.

To nie śmierć, ale kosynier, ma krakuskę i kosę osadzoną na sztorc. To symbol działania. Kobieta o twarzy lalki to uosobienie próżności i lekkomyślności. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Autor odwołuje się do insurekcji kościuszkowskiej, sławnych kosynierów symbolizujących bohaterstwo i walkę o kraj. A ta kobieta? Może to szlachta, która bawiła się, gdy chłopci walczyli. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Nasza przeszłość powstaniowa przedstawiona w krzywym zwierciadle. (kobieta, wykształcenie średnie)

Kosynier, powstaniec listopadowy.... Kobieta może być alegorycznym przedstawieniem Polski. Rozebrana, bo ją zaborcy rozgrabili, została goła ziemia. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Motyw polski z kosą był także przedmiotem interpretacji „pozytywistycznej”, która uzupełniała wymienione już podejścia: patriotyczne romantyczne i rewolucyjne oraz tanatologiczne. Kobieta byłaby zatem „siłaczką”, prowadzącą pracę u podstaw, „Matką-Polką” zajmującą się domem, dzieckiem, dobytkiem, walczącą o przetrwanie, podczas gdy mężczyzna zajęty jest walką zbrojną. Na tę interpretację pozytywistyczną miały wpływ przede wszystkim inne, eksponowane w galerii portrety kobiece pędzla Dudy-Gracza, jak np. *Spóźniona* czy *Wniebozwięta*, ukazujące, zdaniem indagowanych respondentów, zapracowane, zabiegane kobiety. Jest to jeden z licznych dowodów na transfer przyjętego schematu percepcyjnego z jednego dzieła na inne. Analiza recepcji malarstwa abstrakcyjnego dostarcza bardziej rażących przykładów takiej sytuacji, gdyż odbiorcy przenoszą na tę „nową” dla nich sztukę, znane im wzory dostosowane do malarstwa przedstawiającego i realistycznego²⁵. Ponadto, ów „pozytywistyczny” sposób interpretacji wynika z recepcji aktu-

²⁵ A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja*, Łódź, 1988.

alizującej, odnoszącej treść i sens dzieła do własnych doświadczeń odbiorcy, do „życia”, a nie „do sztuki”. Warto zwrócić uwagę, że *Motyw polski z kosą* budził u odbiorców z wyższym wykształceniem wyraźne skojarzenia literackie i malarskie, związane z twórczością Malczewskiego, Wyspiańskiego, Matejki i Żeromskiego. Był traktowany jako jedna z kolejnych, aktualnych wersji polskich mitów i symboli.

Symbolizuje krakusa z kosą, Polaka walczącego o wolność. Zupełnie jak z obrazów Matejki.

To parafraza Malczewskiego: kosynier, kosa, krakuska i ryngraf na piersi. To odniesienie do dawnych, rycerskich ideałów. Teraz to już nie to życie, nie ten stan ducha.

Kojarzy mi się z „Weselem” Wyspiańskiego. Kosynier w krakowskim stroju... może ten, co złoty róg zgubił.

Tam był Hamlet, a tu jest chłop z kosą, można dodać: ‘miałeś chamie złoty róg’.

PODSUMOWANIE

Stanisław Ossowski – twórca polskiej socjologii sztuki – interesując się społeczną egzystencją dzieła sztuki socjologiczną analizą objął przede wszystkim dzieło jako pewien wytwór życia społecznego oraz dzieło jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska²⁶. Inspirując się jego koncepcją można wskazać, że socjologiczne badania społecznego funkcjonowania sztuki, łączące kwestie strukturalno-estetyczne, socjogenetyczne i funkcjonalne stanowią przyczynek do socjologii narodu, polityki, studiów struktury i świadomości społecznej. Relacjonowane powyżej analizy malarstwa Jerzego Dudy-Gracza oraz potocznej recepcji jego obrazów realizowane były wedle modelu „funkcjonalizm *plus* socjogenetyzm”, nie zaś wedle bardziej rozpowszechnionego schematu analitycznego „funkcjonalizm *versus* socjogenetyzm”. Były to jakościowe badania odbioru sztuki, próbujące wyjaśnić popularność współczesnego artysty nie tylko „czysto” estetycznymi walorami jego sztuki, w sposób typowy dla podejścia funkcjonalnego, ale także wspólnotą życiowych i narodowych doświadczeń łączących twórcę i odbiorców, co świadczy o uwzględnianiu orientacji socjogenetycznej²⁷. Dzięki artystycznym walorom obrazu zwykły człowiek może rozwijać refleksję o świecie, społeczeństwie i własnym życiu. Obraz działa jak test projekcyjny,

²⁶ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Dzieła t. I, PWN, Warszawa 1966.

²⁷ Na temat modeli badań ilościowych i jakościowych publiczności: Anna Matuchniak-Krasuska, *O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki*, [w:] *Spółczesność, kultura, osobowość*, Warszawa – Łódź, 1990.

uruchamia mechanizmy projekcji i identyfikacji odnoszące się do świata przedstawionego na płótnie i do egzystencji odbiorcy, zgodnie z wymogami doświadczenia hermeneutycznego. Hermeneutyczna argumentacja H.-G. Gadamera i P. Ricouera nobilituje wszelkie interpretacje potocznych odbiorców, także te, określane przez I. Kanta jako przejawy „gustu nieczystego”, godząc się z faktem, iż mają one raczej „treściowy” niż „formalny” charakter.

Współczesny polski malarz J. Duda-Gracz w swoich satyrycznych portretach i scenach rodzajowych prezentuje Polaków i sprawy polskie. Pomimo groteskowej deformacji postaci i nawiązań do klasyków sztuki europejskiej, są to obrazy bliskie i zrozumiałe dla polskiej publiczności. Wspólnym mianownikiem artystycznej komunikacji jest bowiem rzeczywistość ukazana na płótnie. Polski artysta maluje Polskę a polska publiczność w tym kontekście interpretuje jego obrazy. Są tu świadectwa kompetencji artystycznej *Na tej wystawie przekonałam się, że Duda-Gracz zna nie tylko malarstwo, ale i literaturę*, są przejawy braku tej kompetencji i dowody „życiowego” odbioru dzieła, to jest poza uniwersum sztuki w kontekście codzienności. Powtarzające się w wypowiedziach respondentów zwroty: „nasze”, „u nas”, „u nas na Śląsku”, „u nas w Bytomiu”, „to takie typowo polskie”, „tak jest”, „tak było”, świadczą o rozpoznaniu ojczyzny prywatnej i odwoływaniu się do ojczyzny ideologicznej. J. Duda-Gracz malował obrazy przedstawiające, z „tematem literackim” i wyraźną pointą. Kreślił karykaturalne portrety rodaków oraz satyryczne scenki rodzajowe z ich życia codziennego i pracy, tworząc groteskową wizję polskości. Wykorzystywanie znanych symboli narodowych, ideologicznych, artystycznych sprawia, że jest to malarstwo metaforyczne, wymagające od widza postawy otwartej i interpretacji ikonologicznej. Równocześnie, reportażowy i satyryczny aspekt tych obrazów usprawiedliwia werystyczne podejście odbiorców. Malarstwo J. Dudy-Gracza można zatem określić jako wewnętrznie shomogenizowane, co wyjaśnia dlaczego trafia ono w „powszednie doświadczenie społeczne”. Pozwala na interpretacje metaforyczne, zgodne z Kantowskim czystym sądem smaku oraz interpretacje dosłowne, oparte na doświadczeniu hermeneutycznym; inaczej mówiąc, stymuluje dyskurs o sztuce i o sprawach polskich.

Poszukiwanie ilustracji do analiz socjologicznych jest kuszącym zadaniem dla socjologa i historyka sztuki. Porównywanie dyskursów: naukowych, artystycznych, potocznych, jest interesującym zadaniem dla socjologii wiedzy. Tekst nastawiony jest raczej na tropienie ich podobieństw niż różnic. Struktura porównań dotyczyła przede wszystkim zestawiania dwóch dyskursów: naukowego i artystycznego, a następnie artystycznego i potocznego. Dobór ilustracji Dudy-Gracza do socjologicznych tez Jana Szczepańskiego nie nastre-

czał trudności. Takich kompatybilnych obrazów było bardzo wiele, problemem była raczej ich selekcja, związana z objętością artykułu. Socjologiczne studia recepcji malarstwa Dudy-Gracza, zestawiające przekaz ikoniczny, interpretację odautorską, niekiedy także krytyczną z relacjami potocznych odbiorców, wskazują na istnienie „publiczności rozumiejącej”. Natomiast w artykule nie jest podjęta wprost próba porównania dyskursu naukowego z dyskursem potocznym. Ogranicza się on do „logiki łańcuskowej”, zestawiając pierwszy z drugim oraz drugi z trzecim. Podobieństw można poszukiwać, podobnie jak przy pierwszym zestawieniu, w odnoszeniu się do polskich realiów. Niemniej jednak, relacja zwykłych widzów o polskiej rzeczywistości ukazanej na obrazach malarza dokonywana jest przy użyciu koncepcji i pojęć z socjologii E. Goffmana, S. Ossowskiego, P. Bourdieu! Człowiek jest i aktorem i widzem w „teatrze życia codziennego”, dostrzega liczne wymiary społecznych nierówności (władzę, bogactwo, prestiż), jest świadomy „przemocy symbolicznej” i propagandy politycznej. Różnice między wiedzą naukową a wiedzą potoczną są zadaniem socjologii wiedzy. Niemniej jednak, próba takiego zestawienia pokazuje szeroki kontekst socjologii sztuki, w nauce potocznie uważanej za wąską dziedzinę, zajmującą się ponadto marginalnymi sprawami. To niezręczne sformułowanie o potocznych czy stereotypowych sędach naukowych jest użyte świadomie.

Anna Matuchniak-Krasuska
University of Łódź

IMAGERY OF THE PRESENT

Summary

The paper aims to illustrate Jan Szczepański's book *Odmiany czasu teraźniejszego* ('Varieties of the Present') with paintings by Jerzy Duda-Gracz and draw a comparison between the academic and artistic discourse, as suggested by Jan Szczepański in his essay *Literatura i socjologia* ('Literature and Sociology'). Both Jan Szczepański and Duda-Gracz used to portray the Polish society and Poland's reality in the days of socialism. Duda-Gracz was said to have painted 'sociological treatises'. Both prominent Poles recently passed away, which encourages deep reflection on their work. Jan Szczepański outlined four fundamental areas of sociological inquiry into the working class: the origins of the working class, its structure and economic situation; worker consciousness; labour relations; participation in culture and life-styles. The corresponding paintings by Duda-Gracz can easily be found: *Dwa pokolenia* ('Two Generations'), *Motyw polski z kielbasą* ('A Polish Motif with a Sausage'), *Motyw polski z kosą* ('A Polish Motif with a Scythe'), *Góra* ('The Mountain'), *W samo południe* ('At High Noon'), *Koncert* ('A Concert'). The author sets out on a fascinating journey at the crossroads of the sociology of art and sociology of knowledge and applies terminology of Goffman, Ossowski and Bourdieu to the juxtaposition of sociological academic discourse, artistic discourse of the painter and colloquial discourse of the audience interpreting the works of art.