

ANNA MATUCHNIAK-KRASUSKA
Uniwersytet Łódzki

ARTYSTA I PUBLICZNOŚĆ – Dyskurs o sztuce
i sprawach polskich.
O malarstwie Jerzego Dudy-Gracza

TEORETYCZNA I METODOLOGICZNA ORIENTACJA SOCJOLOGII
SZTUKI: FUNKcjONALIZM *PLUS* SOCJOGENETYZM

Socjologia sztuki jest subdyscypliną socjologii kultury, a tym samym częścią socjologii. Swoją przedmiot badań – sztukę – dzieli z wieloma innymi dziedzinami nauki, zwłaszcza zaś z estetyką, filozofią, psychologią i historią sztuki, co przesądza o jej „mediacyjnym” charakterze (V. Zolberg, 1990). Badanie społecznego funkcjonowania dzieł sztuki obejmuje kwestie estetyczne oraz socjologiczne, a tym samym wymaga powiązania analiz autotelicznych i heterotelicznych funkcji sztuki. „Sztuka jest kategorią kultury symbolicznej zdolną do pełnienia funkcji estetycznej. Procesy semiotyczne przerastają w przypadku sztuki potrzeby instrumentalnego komunikowania, stając się celem samym w sobie, a więc przybierając charakter autoteliczny.” – pisze A. Kłoskowska (A. Kłoskowska, 1983) Obrona tezy o autonomii sztuki jako kategorii kultury symbolicznej nie wyklucza wcale badania złożonych relacji sztuki i społeczeństwa. Sztuka jest wyrazem społeczeństwa, które ją wydało, ale równocześnie jest związana ze społeczeństwem, które ją przyjęło, co podkreślali m.in. H. Taine i J.P. Sartre (W. Kalinowski, 1973). Za podstawowe dla socjologii sztuki można zatem uznać orientację socjogenetyczną, analizującą zależność struktury dzieła sztuki od miejsca i epoki, w której powstało oraz orientację funkcjonalną, zajmującą się procesem odbioru tak ukształtowanego dzieła przez publiczność, czyli zagadnieniami kulturalnego uczestnictwa. Wielu znakomitych badaczy uznało te kwestie za główne problemy socjologii sztuki. S. Ossowski 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 środowiska. (S. Ossowski, 1973) P. Bourdieu dokonując analizy „pola dóbr symbolicznych” wyodrębnił badania „pola nadawców” i „pola odbiorców” i charakteryzował społeczną rangę funkcjonujących przekazów (P. Bourdieu, 1971). P. Francastel podkreślał, że socjologiczne badanie środowisk twórców i odbiorców sztuki musi opierać się na pogłębionej analizie dzieł sztuki łączącej ich immanentne cechy i środki wyrazu z formami społecznego obiegu (P. Francastel, 1964, 1970).

Socjologiczne badania społecznego funkcjonowania sztuki, łączące kwestie strukturalno-estetyczne, socjogenetyczne i funkcjonalne mogą stanowić przyczynek do socjologii narodu, polityki, studiów świadomości społecznej. Relacjonowane poniżej analizy malarstwa Jerzego Dudy-Gracza oraz potocznej recepcji jego obrazów realizowane są wedle modelu „funkcjonalizm *plus* socjogenetyzm”, nie zaś wedle bardziej rozpowszechnionego schematu analitycznego „funkcjonalizm *versus* socjogenetyzm”. Są 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 socjogenetycznej (A. Matuchniak-Krasuska, 1990, 1999). Dzięki artystycznym walorom obrazu zwykły człowiek może rozwijać refleksję o świecie, społeczeństwie i własnym życiu. Obraz działa jak test projekcyjny, 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.

2. CHARAKTERYSTYKA PRZEPROWADZONYCH BADAŃ

Jerzy Duda-Gracz jest zjawiskiem interesującym z socjologicznego, a nie tylko artystycznego punktu widzenia, gdyż jest malarzem współczesnym, którego wystawy przyciągają masową publiczność, nie przejawiającą zazwyczaj zainteresowania sztuką XX wieku. Najnowsza prezentacja jego „Obrazów prowincjonalnych” w Muzeum Śląskim w Katowicach w 1996 roku miała rekordową frekwencję, większą niż poprzedzająca ją ekspozycja dzieł Jacka Malczewskiego, artysty zaliczanego do kanonu polskiej sztuki. J. Duda-Gracz maluje

je obrazy przedstawiające, z „tematem literackim” i wyraźną pointą. 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.

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. Pytano o opis i ocenę poszczególnych obrazów oraz o opinie o malarstwie Dudy-Gracza, a także o upodobania w dziedzinie sztuki. Wypowiedzi widzów rejestrowano na taśmie magnetofonowej bezpośrednio na galerii przy obrazach, a następnie wiernie odtwarzano w zapisie. Są to zatem świadectwa odbioru *in statu nascendi*. Bezcelowe jest nakłanianie widza do interpretowania każdego obrazu znajdującego się w galerii muzealnej, gdyż nie koncentruje się on w jednakowym stopniu na każdym eksponacie (P. Bourdieu, 1962, J.C. Passeron, E. Pedler, 1991) E. Gombrich kpił, że widz w muzeum, który ma obejrzeć wszystkie dzieła przypomina klienta w restauracji, który ma zjeść wszystkie dania z karty (E. Gombrich, 1990). Unikając podobnego przymusu symbolicznego, badacz respektował wybory obrazów dokonane przez respondenta. O każdym z obrazów wypowiedziało się co najmniej 30 osób, to jest jedna trzecia badanych, a o tych najbardziej popularnych jak *Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha, Hamlet polny, Józefowi Chełmońskiemu* – prawie wszyscy.

Zbiorowość badana składała się z widzów indywidualnych, pomijano uczestników wycieczek zorganizowanych. Pod względem struktury społeczno-demograficznej była to typowa inteligentka publiczność galerii. Wyraźna 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.

Ze względu na jednolity charakter próby oraz jakościowy typ badania, przy opracowaniu nie obliczano wskaźników korelacji łączących cechy od-

bioru ze zmiennymi społeczno-demograficznymi. Skoncentrowano się jedynie na różnorodności interpretacji poszczególnych obrazów, z uwzględnieniem podziału na interpretacje metaforyczne oraz interpretacje dosłowne.

3. ARTYSTYCZNE STUDIUM TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ

W tym artykule prezentowany jest fragment szerszego opracowania dotyczącego polskiej współczesnej publiczności i jej postaw odbiorczych (A. Matuchniak-Krasuska, 1999). Przedmiotem analizy jest recepcja kilku groteskowych portretów rodaków oraz scen rodzajowych z ich życia, ukazująca odniesienia widzów do sztuki oraz do polskiej rzeczywistości.

Jerzy Duda-Gracz przedstawia cechy i postawy Polaków, mity polskie, stereotypy polskości. Jest to subiektywna wizja polskości i polskiej rzeczywistości, ale zawierająca elementy wspólne dla szerszej zbiorowości, dla publiczności narodowej, bo rozpoznawalne jako „nasze”, „polskie”. Stereotyp nie jest przecież adekwatnym odbiciem rzeczywistości, ale zawiera jądro prawdy, także w warstwie poznawczej (A. Wejland, 1991) Jak pisze A. Kłoskowska, nie jest to prawda rzeczywistych, powszechnych wzorów działania, ale prawda wartości uznawanych. „Abstrakcyjne pojęcie „polskość” stanowi zbitkę pojęciową, na którą składają się liczne i różnorodne elementy: uogólnione wzory działań członków polskiej społeczności, normy i modele skierowane na kształtowanie działania. Trzon tego pojęcia określają wartości, mity i stereotypy tkwiące w ludzkiej świadomości, i utrwalane, obiektywizowane w literaturze, sztukach plastycznych, ideologiach, legendzie, historiografii i teoriach o naukowej formie” (A. Kłoskowska, 1990). U Dudy-Gracza znajdujemy odniesienia do narodu i kultury narodowej (wątki historyczne i tematy szlacheckie), do społeczeństwa (portrety współczesnych Polaków), a także do państwa (seria o stanie wojennym). Wyrażna jest przy tym walka artysty z polskimi stereotypami, ukazywanie wad narodowych, „odbrażawianie” i szyderstwo.

Malarz zjadliwie kreśli karykaturalne portrety rodaków oraz satyryczne scenki rodzajowe z ich życia codziennego i pracy. Głównym środkiem artystycznego wyrazu staje się brzydota, zwłaszcza charakterystyczna i ekspresyjna (M. Wallis, 1968). Defilują przed oczyma zdumionych i oburzonych widzów krzepkie młode niewiasty: Wełnowiecka Wenus i pasterka z obrazu zatytułowanego i poświęconego „*Józefowi Chełmońskiemu*”, zabiegane, zniszczone kobiety, jak ta *Spóźniona*, pretensjonalne babsztyle (*Miss 50–80*), wiedźmowate staruchy (*List na zachód, Wniebowzięta*), za nimi podążają *Dwa pokolenia* mężczyzn, pędzi na motocyklu *Jeździec Apokalipsy*, uśmiecha się znaczą-

co malarz ze swego autoportretu *Ora et collabora*. Tu każdy widz poznaje rękę mistrza – to ludzie Dudy-Gracza. Artysta bezlitośnie obnaża swych rodaków: ukazuje ich niezgrabne, opasłe cielska, obwisłe brzuchy, patykowate lub słoniowe nogi, tępe, pomarszczone oblicza o wylupiających oczach, kartoflowatych nosach i potarganych włosach. Równie odrażający są ci zaniedbani, rozchełstani i obdarci, jak ci modnie wystrojeni. Uosabiają oni w pełni karykaturalny typ groteskowej postaci, skonstruowany w oparciu o deformację „normalnego” (T. Gryglewicz, 1984). Wykorzystując formalną klasyfikację groteskowych postaci, zwanych też monstrami, można stwierdzić, że są to przede wszystkim „monstra nieskomponowane wskutek deformacji organów” – za grube, za chude, pokraczne, oraz „monstra o niedostatecznej determinacji cech” – o niewyraźnych rysach twarzy i zamazanych w tłumie sylwetkach (G. Lascault, 1973).

Mężczyźni portretowani przez Dudę-Gracza przedstawiani są przy pracy (należałoby dodać, że źle wykonywanej), przy odpoczynku (często w czasie i miejscu pracy), oraz akcji politycznej, a więc w typowo męskich rolach. Tradycyjny podział ról jest wyeksponowany zwłaszcza poprzez przedstawianie kobiet uwikłanych w codzienne domowe i rodzinne obowiązki (*Spóźniona, Wniebowzięta, Polska sztafeta*), rzadziej odpoczywających (*Józefowi Chelmońskiemu*), czy pracujących zawodowo. Znany obraz *Biurwa* jest jedynym obrazem kobiety przy pracy w całym albumie artysty (J. Duda-Gracz, 1985). Kobiety, zwłaszcza owe Matki-Polki, ukazane są w bardziej sympatyczny sposób niż mężczyźni. Ironia artysty atakuje raczej ich powierzchowność niż sposób bycia. Portrety kobiet Dudy-Gracza na pewno nie odpowiadają ideałowi obrazu upiękzonego i wysublimowanego z firmy portretowej Witkacego. Narodowe przywary: lenistwo, pijaństwo, pieniactwo, politykierstwo, uosabiane są przez świat mężczyzn. Wyraźnie wyeksponowane są atrybuty, świadczące o ich aktualnym zajęciu oraz poglądach na świat. Odczytywanie znaczenia poszczególnych symboli, a także ich dysonansów, jest podstawową procedurą odbiorczą uruchamianą przez publiczność rozumiejącą. W hermeneutycznej analizie jest ona określana jako „interpretacja przez rozczłonkowanie” i „interpretacja przez opozycję i połączenie przeciwieństw” (G. Lascault, 1973).

Postacie te są ukazywane na tle znajomego, swojskiego krajobrazu: miejskiego i wiejskiego. Na wcześniejszych obrazach Dudy-Gracza więcej jest miejskiej, brzydkiej scenerii: odrapanych murów, brudnych uliczek, dymiących kominów, zrujnowanych placów budowy. Obrazy jurajskie i „prowincjonalne” ukazują uroki wiejskiego krajobrazu, opisywanego przez poetów

i ukazywanego przez malarzy. Pola, łąki, lasy, wioski i chałupy w tle, niemal wszystkim odbiorcom jawią się jako ziemia rodzinna. Wskaźnikami procesu identyfikacji są stale 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”, świadczące o rozpoznaniu ojczyzny prywatnej i odwoływaniu się do ojczyzny ideologicznej.

4. PORTRETY RODAKÓW

– „*Ora et colabora*”

Artysta nie oszczędza nawet siebie, w tej samej groteskowej konwencji prezentując własny autoportret *Ora et colabora*. Namalowany w okresie pełnym sprzeczności i dylematów moralnych uzewnętrznia trudności samoidentyfikacji, gdy jednostka stoi przed problemem wyboru orientacji ideologicznej, grupy odniesienia, podejmuje ważne decyzje dotyczące swojego miejsca w życiu. Problem ten pojawiał się także na innych obrazach, m.in. *Metamorfoza*, *Miss 50–80*. W jednym z wywiadów malarz dokonał autointerpretacji swojego autoportretu: „Ja też się gdzieś płczę między plusem i minusem, między białym i czarnym. Tak to należy interpretować. Sam sobie wydaję się podejrzany, nie zdeklarowany, ale przecież ta niepewność to rezultat wierności sobie, konsekwencja dokonanego wyboru.” (J. Duda-Gracz, 1985, 108–109). Cytując wypowiedź malarza dla wyjaśnienia znaczenia obrazu, krytyk, badacz i „zwykły” odbiorca stosuje jedną z podstawowych procedur hermeneutycznej interpretacji - odwołanie się do wykładni autorskiej (G. Lascault, 1973).

Na opasłym torsie odzianym w zwykły podkoszulek widoczne są emblematy niezbyt do siebie pasujące: krzyżyk i ordery. Dziwne nakrycie głowy zrobione z „Trybuny Ludu” jest zawadiacko nasunięte na jedno oko. To drugie wydaje się figlarnie przymrużone - artysta robi „perskie oko” do widza czy do swego *alter ego*.

Odbiorcy trafnie interpretowali wymienione atrybuty, podkreślając ich kolizyjność. Odwoływali się zatem do wspomnianych procedur hermeneutycznych: „interpretacji przez rozczłonkowanie” i „poszukiwania opozycji” (G. Lascault, 1973). Dwojako jednak odczytywali sens obrazu, rozstrzygając postawiony problem, bądź też respektując sytuację rozdarcia wewnętrznego bohatera. Interpretacja wszechstronna – Ingardenowska konkretyzacja adekwatna – polegała na stwierdzeniu, że portret uzewnętrznia jego rozterki. Okazując zrozumienie dla dylematów moralnych, potępiano równocześnie tytułową kolaborację. Koncentrowano się bądź na indywidualnych przeżyciach

autora, który dokonywał rozrachunku ze sobą wobec widza, niczym Jacek Soplica wobec Gerwazego, bądź też na samym problemie, który może dotyczyć każdego. Widziano tu wezwanie do narodowego rachunku sumienia. Ten rodzaj interpretacji niewątpliwie można określić jako metaforyczny. Jest on zgodny z istotą groteski, budzącej „uczucia mieszane”. Natomiast typową dla „wtórnej reakcji” na groteskę jest interpretacja upraszczająca, zakładająca, że portret wyraża poparcie artysty dla władzy. Widz, nie mogąc uporać się z ambiwalencją przekazu, dokonywał arbitralnych rozstrzygnięć umożliwiających mu jednoznaczne odczytanie obrazu.

To siebie Duda-Gracz wymalował, widać jego oznakę za malowanie, jego narodowość i „Trybunę Ludu”. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Módl się i współpracuj! Jest brzydki, myśli o koegzystencji z władzą dla swojego dobra. (kobieta, wykształcenie średnie)

Jerzy Duda-Gracz jest dość młodym człowiekiem, ma 40 lat, siwe włosy, ale zgrabną postawę. Tu tymczasem widzimy pana z wielkim brzuchem, rękami złożonymi jak do modlitwy i figlarne oko. Karykatura jest widoczna, on siebie też widzi w krzywym zwierciadle i bardzo krytycznie patrzy na własną osobę. Tu jest też taka kontrowersja, jest krzyż a tu jest odznaka, czy to na lewo, czy to na prawo, jak trzeba. To daje do myślenia. U niego wszystkie obrazy są takie. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Ważne wydarzenia polityczne i społeczne zmuszają do określenia własnych poglądów, opowiedzenia się po jakiejś stronie, wywołują też rozchwianie tożsamości jednostki i wymagają od niej przekonstrowania swojej *identity*. Wystraszony starzec z obrazu o sugestywnym tytule *Metamorfozy* zadawał sobie pytanie „kim jestem?” O jego dylematach świadczą rozmaite rekwizyty: flaga narodowa, order, książeczka do nabożeństwa. Artysta zmuszał też widza do podobnej refleksji.

W relacjach odbiorców dominowała interpretacja emocjonalna i ideologiczna. Pierwsza z nich odnosiła się do przeżyć postaci ukazanej na płótnie analizowanych w oparciu o naturalne oznaki ekspresyjne, takie jak mimika i gesty. Natomiast druga dotyczyła eksplikacji tych emocji, ich treści i przyczyn. Widoczne na twarzy starca lęk i wahanie, widzowie tłumaczyli poczuciem niepewności i trudnością w podjęciu decyzji. Nieliczni przyjmując, że jest to obraz religijny, choć oczywiście nie „święty obrazek”, przedstawioną na płótnie scenę ujmowali jako rozdarcie między dobrem a złem, jako obraz dylematu moralnego lub też jako wyraz refleksji o śmierci – *memento mori*. Najczęściej jednak łączono eksplikację psychologiczną, religijną i polityczną, wyjaśniając, że przedstawiona jest tu moralna metamorfoza bohatera obrazu, który

porzuca partyjną ideologię i przemienia się w „Polaka-katolika”. Społeczno-polityczne okoliczności tej duchowej transformacji sugerowały widzom, że ma ona charakter raczej powierzchowny, koniunkturalny niż rzeczywisty.

Stary, niezdecydowany człowiek przestał się orientować w kierunkach politycznych i nie wie za czym się opowiedzieć. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Bierna, ostrożna postawa. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Chyba zmienił przekonania. (mężczyzna, wykształcenie zasadnicze)

Boimy się starości, śmierci, na starość zwraca się ku religii. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Flagi, medale, Biblia... Ludzie popadli z jednej skrajności w drugą. Rozpoczynali od głoszenia idei socjalizmu, a kończyli na ideologii chrześcijańskiej. Byli tacy, którzy pozostawali bez wiary w cokolwiek. W obu przypadkach chodziło raczej nie o przekonania, ale o zewnętrzne objawy. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Niby wierzący katolik, a zapisał się do partii. (kobieta, wykształcenie średnie)

Przemiana, chyba w więzieniu. Wystraszona postać z książeczką do nabożeństwa i legitymacją partyjną. Nie wiem czy metamorfoza jest dobrowolna czy wymuszona. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Patriotyczne i religijne atrybuty widnieją też na obrazach jurajskich, dokumentujących wspomnienia krajobrazów, scen i ludzi zapamiętanych z dzieciństwa. W pięknym i romantycznym pejzażu Jury Krakowsko-Częstochowskiej przesuwa się korowód dziwacznych postaci, nierealnych, a jednak prawdziwych, jak zjawy z *Wesela* Wyspiańskiego. Idą dzieci w białych ubraniach, blade, chudziutkie, zalęknione, prawdziwa „kruczata dziecięca”, liryczna i smutna, jak z malowideł El Greca czy Wojtkiewicza. Idą też lub siedzą i czekają dorośli: monstrualni, zniekształceni, zastygli w bezruchu nawet wtedy, gdy wędrują. Dzierżą chorągwie kościelne lub narodowe, bardziej poszarpane niż te widoczne na obrazie Hasiora *Sztandary polskie*. Portretowani przez Modiglianiego nie mieli oczu, natomiast bohaterowie obrazów Dudy-Gracza nie mają nawet wyraźnych, zindywidualizowanych rysów twarzy. To takie *toluby*, które ze stronik książek Schultza przeszły na płótna Dudy-Gracza, typowe groteskowe monstra powstałe wskutek niedostatecznej determinacji cech. (G. Lascault, 1973).

Cykl jurajski mówi nie tylko o polskiej religijności, historii i obyczajach, ale także o sprawach ostatecznych, o losie ludzkim, sensie życia, egzystencji, religii, życiu i śmierci, o połączeniu sfery *sacrum* i sfery *profanum*. „O tym

wszystkim, co człowiekowi od dzieciństwa towarzyszy, co go definiuje, ogłupia, podnieca i wodzi przez bezdroża i barykady życia osobistego i publicznego” – wyjaśnia malarz (J. Duda-Gracz, 1985).

– „Labora”

Różna może być rola pracy zawodowej w życiu jednostki, nie dla wszystkich jest ona wartością uznawaną, odczuwaną i realizowaną. Obserwacje potoczne jak i badania socjologiczne wykazują, że we współczesnym społeczeństwie polskim istotna jest zarówno „orientacja na czas wolny” jak i „orientacja na pracę” (F. Znaniecki, 1974; D. Dobrowolska, 1974). W autoportrecie Polaków, nakreślonym w oparciu o studia socjologiczne, zaakcentowany jest pozytywny stosunek rodaków do pracy a piętnowane są przede wszystkim cechy „złej roboty”: lenistwo, bałaganiarstwo, niegospodarność (B. Wilska-Duszyńska, 1992; A. Jasińska-Kania, 1989; E. Skotnicka-Illasiewicz, K. Wróblewska-Pawlak, 1991).

Jerzy Duda-Gracz ilustruje obydwie postawy, ukazując 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 tępych 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 postury 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 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.

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 kombinezony, 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. Pozwala także na idealizację swojego statusu idealnego „robola”. Dramaturgiczne terminy zaczerpnięte z Goffmana znakomicie służą do opisu tych scen, nie tylko socjologowi, ale także zwykłemu odbiorcy (E. Goffman, 1981) Kontrast powierzchowności i sposobu bycia jest znakomicie percypowany przez widzów, obrazy Dudy-Gracza nie nastroczały im trudności interpretacyjnych.

Wyspani i wypoczęci fachowcy ruszają wreszcie do pracy, ale tej „na lewo”, dającej dodatkowy zarobek. Wymaga to pośpiechu, sprytu, wysiłku, własnych środków pracy oraz pewnej dozy solidarności grupowej. Dlatego trzech *Jeźdźców Apokalipsy* pędzi na fuchę co siłą, ledwie dysząc ze zmęczenia, łypiąc podejrzliwie na boki i taszcząc za sobą betoniarkę. Jest to jeden z najbardziej znanych i lubianych obrazów Jerzego Dudy-Gracza. Podziwiano jego dynamiczny układ, czytelny morał i odwoływanie się do znanej tradycji malarskiej.

Połowa wypowiedzi nawiązywała do „Trojki” i „Czwórki” Chełmońskiego, pozytywnych za malarski pierwowzór *Jeźdźców Apokalipsy*. Wskazywano nie tylko na powinowactwo motywów, ale także kompozycji a nawet mimiki rozszalałych ludzi czy koni. Dostrzegano tym samym bardzo wyraźnie metaforyczną konstrukcję tego obrazu. Metafora pojawia się w warstwie przedmiotowej obrazu, gdy zostaje osłabiona funkcja oznaczająca przedmiotów przedstawianych, gdy kończy się dosłowność. *Jeźdźcy Apoka-*

lipsy czyli Fucha w sposób charakterystyczny dla groteskowej metafory plastycznej kojarzą świat ludzi i rzeczy. Reifikując ludzi ukazują zdehumanizowaną przyrodę. Obraz ten operuje przede wszystkim metaforą konfrontacyjną, polegającą na identyfikacji dwóch członów: tematu i rematu, tu odpowiednio: konia i człowieka. Równocześnie zawiera też metaforę ewokacyjną – fucha i jej wykonawcy uosabiają pewne groźne tendencje w społeczeństwie i gospodarce, pewne obszary patologii (S. Wysłouch, 1985). Inny trop metafory ewokacyjnej prowadzi do refleksji o naturze i losie człowieka: „każdy ciągnie do siebie”, „każdy pracuje jak koń”. Sugeruje to rozbieżna kompozycja obrazu oraz zachowanie głównych bohaterów. Wprawdzie wszyscy trzej rwą co sił do przodu, to jednak nie są razem. Każdy z nich pędzi osobno, ciągnąc w swoją stronę. Interpretacje metaforyczne ugruntowane w schemacie dzieła uzupełniają odtworzenia dosłowne. Dostrzeganie powiązań w ramach świata sztuki jest typowe dla koneserów, tym bardziej, że Józef Chelmoński należy do relatywnie dobrze znanego kanonu malarstwa polskiego XIX wieku.

(A. Matuchniak-Krasuska, 1988)

To oczywiście podobne do Chelmońskiego - pęd, polot i trzy konie. Gonią, ciągną po bruku betoniarkę. Jeden ma cel wytknięty, chce go osiągnąć, drugi chce mu dopomóc, a ten trzeci, z figlarnym oczkiem, to kombinuje co by tu do kieszeni ukradkiem włożyć. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Pierwovzór malarski to „Trojka” Chelmońskiego. Na fuchę goni się z wywieszonym językiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Interpretacje sterowane były najczęściej tytułem obrazu, a raczej jego drugim członem, gdyż pełen tytuł obrazu to: *Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha*. Wszyscy mówili o konieczności dodatkowych zarobków i pędzie do pieniędzy. Nie pojawiły się natomiast żadne biblijne eksplikacje pierwszego członu tytułu, nawet wśród koneserów z łatwością dokonujących odniesień do dawnego malarstwa, sztuki i kultury.

Nawiązuje ciągle do ludzi pracy, do sposobów pracy. Oni są zagonieni, zdyszani, bo rwą się do dodatkowego wynagrodzenia. Dobrze, szybko i z poświęceniem własnych sił – to tylko fucha. Do normalnej pracy ludzie się nie rwą. Rama okienna jako oprawa jest dopełnieniem obrazu, oddaje jego nastrój. (kobieta, wykształcenie średnie)

Codzienny obrazek, pędzą, aby jak najwięcej zarobić, bo z normalnej pracy nie wystarcza. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Robotnicy rozglądający się na lewo i prawo jak dorobić, ciągną za sobą swój dobytek. Budowniczowie 1986. Rama okienna pasuje do tej beznadziejnej sytuacji. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Świetne! Nasi polscy robotnicy zamiast do pracy – to na fuchę! Pędzą, bo może im sprzątną okazję sprzed nosa. Błyskawicznie zrobią i będą mieli na wódeczkę. (mężczyzna, wykształcenie zawodowe)

To jest zrozumiałe w naszych warunkach. Do roboty nikt się nie garnie, a jak jest fucha, to każdy biegiem. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

Jacyś trzej robotnicy, pewnie nasi budowlani, tak jak na tamtym obrazie, tym razem gnają na fuchę, na „lewiznę”, z ukradzionym sprzętem, z wysiłkiem na twarzy, prawie z pianą na ustach, aby dorobić się. Nasza polska codzienność. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Obok dominujących interpretacji historyczno-artystycznych oraz społeczno-krytycznych pojawiły się odczytania sytuacji społecznej pozbawione ironii i dystansu, a niekiedy nawet zabarwione współczuciem. Interpretacja emocjonalna uzupełniała interpretację społeczną tego groteskowego obrazu, przekształcając go w realistyczne studium polskiej rzeczywistości. Kilku respondentów zidentyfikowało jedynie zawód i sytuację bohaterów obrazu, kilku litowało się nad ciężką pracą fizyczną. Tak postawa werystyczna prowadziła do recepcji dosłownej, pomijającej sensory metaforyczne, ikonologiczne.

To są murarze i mają betoniarkę. (mężczyzna, wykształcenie wyższe)

Robotnicy ciągną jakąś betoniarkę – to oznacza wysilek pracy. (kobieta, wykształcenie średnie)

Powracając do aplikowanych do recepcji sztuki koncepcji tożsamości, wydaje się, iż w interpretacjach emocjonalno-„humanitarnych” („biedny pijak”, „utrudzony robotnik”) akcentowano raczej jaźń sytuacyjną, związaną z ciężkimi, wyjątkowymi okolicznościami, służącymi za usprawiedliwienie. Natomiast w interpretacjach „twardych” krytycznych, podkreślano generalny problem jednostkowy i społeczny związany z jakąś narodową przywarą, lenistwem czy pijaństwem, posługując się raczej koncepcją jaźni biograficznej (Z. Bokszański, 1989).

Interpretacja formalna dotycząca malarskich walorów obrazu jest typową procedurą recepcyjną koneserów i rzadko pojawia się w wypowiedziach mniej kompetentnych odbiorców. Niemniej jednak malarski warsztat Jerzego Dudy-Gracza zadziwia nawet zwykłych widzów. Niemal wszyscy odbiorcy zwracali uwagę nie tyle na sposób malowania obrazu, dopracowanie detali, dynamikę kompozycji, ale na oprawę – zwykłą, starą ramę okienną. Ten typowy dla tego malarza sposób potęgowania artystycznego wyrazu, niekiedy

kontestowany, w tym wypadku zyskał powszechną aprobatę. Chwalono „sfuzszerowaną” ramę dla fuchy i zestawienie brzydkiego z brzydkim.

Polską publiczność fascynuje w tych obrazach zarówno realizm treści jak i formy (S. Ossowski, 1966). Widzowie doceniają także potęgowanie artystycznego wyrazu poprzez groteskowe deformacje. Groteskowe portrety Polaków pędzla Dudy-Gracza spotykają się z rozumiejącym odbiorem rodzimej publiczności. „Krytyczne” i „humanitarne” interpretacje potoczne są zgodne z intencjami autora. Zastosowanie hermeneutycznej procedury interpretacji poprzez wykorzystanie pierwotnej, odautorskiej wykładni dzieła, jako miernika trafności potocznych odtworzeń, pozwala na połączenie podejścia funkcjonalnego i socjogenetycznego. Zarówno artysta jak i odbiorcy łączą analizę strukturalną obrazu ze społecznymi warunkami jego powstania. Recepcja *Jeźdźców Apokalipsy*, podobnie jak wielu innych obrazów J. Dudy-Gracza wskazuje na skuteczność artystycznej komunikacji.

A oto wypowiedź malarza. „Obraz powstał w połowie lat 70-tych, kiedy budowaliśmy ‘drugą Polskę’. W 1974 r. obchodziliśmy 30-lecie Polski Ludowej. Nie miałem żadnych szans aby ten obraz zaistniał publicznie, społecznie, więc musiałem dla niego wymyślić taki tytuł, to jest mój prezent dla Polski Ludowej. Właśnie na 30-lecie Polski Ludowej są te trzy postacie. Właściwie to jest jedna postać, która się starzeje; ta pierwsza z owiniętą ręką to postać z okresu ‘człowieka z marmuru’, z lat 50-tych, ta środkowa z lat siermiężnych Gomułki, a ten największy dziadyga, który się ociąga w zaprzęgu to jest budowniczy Polski Ludowej z lat 70-tych. Problem polega na dodaniu słowa ‘fucha’, bo to naprawdę była Apokalipsa. Ten obraz był próbą sztydreczego uczczenia jubileuszu Polski Ludowej. Ale przecież była cenzura i ja nie miałem innej możliwości, jak wprowadzenie jej w błąd tytułem obrazu. Interpretacja jest prosta. Proszę zobaczyć, że betoniarka przy pomocy której budujemy tę ‘drugą Polskę’ - Gierkowską, w ogóle nie porusza się w tym kierunku, w którym oni biegną i w którym powinna się poruszać po wyznaczonych sobie pasach. Również nasze perspektywy są mocno zawężone murem ze wszystkich stron. Byliśmy przecież wesołym, ale jednak barakiem w obozie socjalistycznym. Jest to zdecydowanie wywrotowy, jak na tamte czasy, obraz. Wiem, że ludziom się podobał, bo on trafia w tzw. zapotrzebowanie społeczne, a zawsze jednak sens obrazu jest trudniejszy do wytropienia niż słowa. Bo w obrazie tych interpretacji można snuć nieskończenie wiele.”(J. Duda-Gracz, 1997).

Problem trudnej codziennej egzystencji w latach kryzysu i niedostatku podejmuje Duda-Gracz w kobiecych portretach z cyklu „Motyw Polski 1981”.

Spóźniona kobieta biegnie co sił taszcząc w jednej ręce wypchaną siatkę, w drugiej butelkę mleka, a pod pachą trzyma jeszcze torebkę. Zanedbana, nieuczesana, zziębnięta, spieszy się, nie wiemy jednak dokąd. Nie wiemy także ile ma lat, nie jest już młoda, ale nie jest też stara. Jest to kolejny przykład groteskowego monstrum powstałego wskutek niedostatecznej determinacji cech. Zmęczona twarz i zniekształcona sylwetka mogą być dokładnym odbiciem realiów albo malarską deformacją. Autor pozostawia tu swobodę interpretacji publiczności, która zresztą rozmaicie odczytywała metaforę ewokacyjną zawartą w tym obrazie. Podobnie jak w przypadku *Jeźdźców Apokalipsy* jest to motyw ikonograficzny „zabieganego” człowieka.

Przeważająca część odbiorców postępowała zgodnie z regułami doświadczenia hermeneutycznego i dokonywała interpretacji aktualizującej, dotyczącej sytuacji współczesnej kobiety. Obraz traktowany był raczej jako apoteoza niż krytyka umęczonej kobiety, borykającej się z wieloma uciążliwymi obowiązkami: pracą zawodową, opieką nad dziećmi, prowadzeniem domu, zakupami. Bohaterka, pomimo swojej brzydoty, budziła współczucie i sympatię. W empatycznej recepcji tego obrazu wartości moralne dominowały nad estetycznymi, co uruchamiało u odbiorców mechanizmy projekcji i identyfikacji. Inne obrazy J. Dudy-Gracza raniąc estetyczne i etyczne przekonania widzów blokowały te procesy i sprawiały, że widzieli na nich rodaków, bliźnich, ale nie własny portret. W cytowanych poniżej wypowiedziach widzów używane są natomiast zaimki „ja”, „my”, „nasze”.

Gdzie on takie Polki widzi? Biegnie do pracy albo do domu, bo gdzie indziej ja bym biegła? Ale jeśli chciał przedstawić biedę jaką teraz przeżywamy, to ona powinna być szczuplejsza. (kobieta, wykształcenie średnie)

Kobieta zabiegana, zdyszana, z zakupami. Jej życie i nasze ogranicza się do pracy bez chwili odpoczynku. (mężczyzna, wykształcenie zawodowe)

Biegnie z zakupami do domu. Myślę, że pracuje, że ma małe dzieci i nie może zdążyć ze wszystkimi obowiązkami. Nie dostrzegam jej brzydoty, tylko jej pośpiech, zdenerwowanie i widzę naszą codzienność. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To mi się kojarzy z normalną kobietą, która wiecznie goni. (kobieta, wykształcenie średnie)

Zagoniona leci z pracy po zakupy i spieszy się, żeby obiad ugotować. To obraz naszej rzeczywistości. Pogoń za tym bytem doczesnym, ale koniecznym. (mężczyzna, wykształcenie średnie)

To kobieta, która biegnie po zakupy, a już jest spóźniona do pracy. Ona nie jest stara, tylko zmęczona naszym codziennym życiem. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Na recepcję obrazu *Spóźniona* wpłynęła też wyraźnie aranżacja ekspozycji i usytuowanie tego dzieła obok innych obrazów z cyklu *Motyw polski*. Kontekst ten skłaniał do społeczno-politycznych interpretacji i przywoływania wydarzeń z lat 80-tych, a więc także do odbioru zgodnego z hermeneutyczną aktualizacją.

Kobieta spóźniłaby się na defiladę czy manifestację. (kobieta, wykształcenie zawodowe)

Jest 1981 rok. Może niesie jedzenie, ubranie dla strajkujących czy głodujących. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Podobnie jak ta kobieta oczekująca potomka („27 marca”) tak i ta „Spóźniona” jest zmęczona życiem. Z zakupów goni z siatkami. Ciężko pracują, są przygnębione sytuacją, zrezygnowane, to widać po twarzy. Tym motywem polskim 1981 roku jest zmęczona Matka Polka, która albo ma rodzinę, albo oczekuje potomka. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Spóźnioną utożsamiano w końcu z alkoholiczką: *Pijaczka, bo ma butelkę z jakimś napojem.* (mężczyzna, wykształcenie średnie). Dla tej interpretacji najbardziej znaczącym elementem „fasady osobistej” bohaterki obrazu okazała się butelka, choć nie jest to atrybut wyeksponowany przez malarza. Przykład ten ukazuje wyraźnie pewną niezależność odbiorczych konkretyzacji od odautorskiego schematu dzieła i świadczy o nakładaniu się wartości moralnych i doświadczeń życiowych na odczucia estetyczne. Moralizatorski odbiór malarstwa i literatury występuje u odbiorców mniej obeznanych ze sztuką, niezdolnych do posługiwania się Kantowskimi zasadami gustu czystego i świadomości estetycznej. Podobne reakcje, uprawomocniane przez hermeneutykę, zanotowano w innych socjologicznych badaniach odbioru (B. Sułkowski, 1972; A. Matuchniak-Krasuska, 1988).

Ludzie pracy ukazani na obrazach Dudy-Gracza mogliby doskonale pozować do modnych nieco wcześniej „trójek murarskich”. Malarz rozprawia się jednak z socrealistyczną manierą ukazywania uśmiechniętego, śpiewającego i tylko pracującego robotnika. Prawda o życiu okazuje się silniejsza niż mioniona stylistyka. 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 wa-

dy są mi bliskie i piękne.”(J. Duda-Gracz, 1985, 109) „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 (J. Duda-Gracz, 1997).

5. POLSKIE MITY

– „Homo Politicus”

W twórczości Jerzego Dudy-Gracza obok scenek obyczajowych piętnujących ludzkie ułomności i przywary pojawiają się serie dotyczące problemów życia społecznego i politycznego. Artysta podejmuje w nich fundamentalne zagadnienia struktury społecznej, ładu społecznego, konfliktu, władzy. Zajmuje się najnowszą historią Polski, o czym świadczą cykle powstałe na początku lat osiemdziesiątych: *Motyw polski*, *Dialog polski*. Reportażowy sposób narracji, aktualność wybranej egzemplifikacji i satyrycznie nakreślona pointa charakteryzują artystyczne wizje Dudy-Gracza. Obrazy te są popularne i zrozumiałe ze względu na czytelną symbolikę. Każdy z bohaterów obrazu prezentuje swoje atrybuty: na szyi medalik lub czerwony krawat, a niekiedy obydwie rekwizyty równocześnie, w dłoni flagę czerwoną, białą, biało-czerwoną, książeczkę do nabożeństwa, legitymację partyjną, ulotkę, kartkę z tekstem przemówienia, gazetę, kosę, transparent. Obok tej fasady osobistej pojawia się dekoracja sceniczna w postaci czerwonego podestu-mównicy, białego konia, sterty zagranicznych opakowań po rozmaitych produktach, dyplomów, haseł, transparentów. Dodatkowym odautorskim sposobem eksplicacji obrazów są ich tytuły.

W kompozycjach reportażowych „świat obrazu” przypomina niekiedy do złudzenia świat realny, odzwierciedlając sytuacje codzienne i uroczyste. Czyni to prawomocnymi odbiorcze interpretacje potoczne, i to zarówno z perspektywy estetyki Kanta jak i hermeneutyki. Rzeczywistość i własne doświadczenia życiowe, stają się pierwotnym kontekstem interpretacyjnym obrazu, preferowanym przez widzów mających wyłącznie „gust nieczysty”, ale równocześnie dostosowanym do wewnętrznego kodu dzieła. Drugim, komplementarnym kontekstem interpretacyjnym, specyficznym dla widzów kompetentnych mających „gust czysty”, pozostaje uniwersum sztuki. Ich relacje o obrazach świadczą o możliwości łączenia obydwu perspektyw: kan-

towskiej i hermeneutycznej, to jest czysto estetycznej i praktycznej. *Duda-Gracz jest niby Velasquez, nadwornym malarzem, starannie, bez żadnych upiększeń, oddającym prawdę o ludziach i czasach.* – stwierdził jeden z nich. Dostrzegają oni nawiązania współczesnego malarza do klasycznych dzieł i wątków artystycznych, takich jak motyw ukrzyżowania, śmierci, walki narodowowyzwoleńczej. Kompozycja obrazów łączy przeszłość z teraźniejszością, a tradycyjne wątki ikonograficzne we współczesnej wersji poddane są uaktualniającej recepcji.

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 koniem*. 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 symbolicznej (S. Ossowski, 1985; P. Bourdieu, 1990). 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. Taką pionową, hierarchiczną kompozycję posiadają dwa satyryczne obrazy o wspólnym tytule *Polska szkoła jazdy*, namalowane w 1981 roku.

Pierwszy obraz zatytułowany *Polska szkoła jazdy* przedstawia olbrzymiego, tłustego jegomościa z obnażoną niczym u Rejtana piersią, jadącego na grzbietach dwóch drobnych mężczyzn. Jeden z nich ma na szyi czerwony krawat, drugi – krzyżyk. Metaforyczne ujęcie struktury społecznej „jedni ponad drugimi” znajduje tu plastyczny ekwiwalent.

Obraz ten wywoływał reakcje świadczące o potocznej percepcji nierówności społecznych. Polskie społeczeństwo dźwigające na sobie ciężar władzy składa się, zdaniem artysty i jego publiczności, z wierzących i niewierzących,

katolików i „partyjnych”. Sytuacja mas, nizin społecznych, jest oceniana jako jednakowa, bez względu na opcję ideologiczną. Istnieje tu wprawdzie zróżnicowanie, ale nie ma nierówności. Dystans pojawia się dopiero w relacjach między „górami” a „dołami”. „Góra” była postrzegana jako hierarchia społeczna, zwierzchnictwo zawodowe, polityczne, ideologiczne, ekonomiczne. Niektórzy respondenci akceptowali funkcjonalne aspekty takiego rozwarstwienia, inni byli skrajnymi egalitarystami, żądającymi dla wszystkich jednakowego dostępu do władzy.

Są tu ci na świeczniku i ci, którzy noszą na plecach grubasa. To kawał drania, który robi z siebie ofiarę i udaje Rejtana. Wszyscy mamy nad sobą dyrektorów, dziekanów, zwierzchników. Taka jest hierarchia. (kobieta, wykształcenie wyższe)

To symboliczne przedstawienie społeczeństwa: widzimy pana w czerwonym krawacie, pana z krzyżykiem na piersiach i tuściocha, który jedzie na ich grzbietach. Jest to rok 1981, więc wiadomo dokładnie o co chodzi. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Drugi obraz *Polska szkoła jazdy* rozwija ten sam temat relacji między władzą a społeczeństwem, ukazując moment egzekwowania czy też reklamowania tego panowania. Eksploatujący ludzi zwolennik jazdy wierzchem prześiada się do powozu – mównicy i przemienia w patetycznego oratora wygłaszającego przemówienie. Głosi prawdę *urbi et orbi*. Mały, skromnie odziany człowieczek znajduje się u podnóża podestu. Na jego twarzy maluje się grymas wysiłku czy niesmaku. Odgrywa niejednoznaczny rolę: słucha, popiera albo usiłuje zepchnąć panoszącego się olbrzyma. Zdeterminowany, podejmuje wysiłek przekraczający jego siły, niczym mityczny Syzyf.

Większość odbiorców dostrzegała tu scenę podtrzymywania dostojnika symbolizującego władzę polityczną, partyjną, krajową lub lokalną, przez szarego zwykłego człowieka. Byłby to zatem obraz legalnego panowania w Weberowskim sensie (M. Weber, 1975). Przedstawiona na obrazie Dudy-Gracza sytuacja była też ujmowana przez widzów w kategoriach „przemocy symbolicznej” opisywanej przez P. Bourdieu: posiadający władzę symboliczną dysponują środkami masowego przekazu i za ich pośrednictwem *ogłupiają naród* swoją propagandą. (P. Bourdieu, 1979). Polska publiczność z lat osiemdziesiątych była świadoma manipulacji w infosferze. Obroną wobec politycznej indoktrynacji władzy była umiejętność posługiwania się „językiem ezopowym”, ukrytą, niejako „podskórną” informacją przekazywaną przez artystów ich „rozumiejącej” publiczności (B. Sułkowski, 1992). Relacje widzów o obrazach Dudy-Gracza świadczą nie tylko o odwoływaniu się malarza do

wspólnych doświadczeń historycznych, politycznych i tych codziennych, ale także do wspólnego kodu operującego treściami jawnymi i ukrytymi. Indagowani respondenci próbowali też udzielać odpowiedzi na pytania ankietera posługując się właśnie „językiem ezopowym”. Uwagom typu: *to się samo przez się rozumie, to przecież widać, to jasne dla wszystkich*, towarzyszył często śmiech, porozumiewawcze spojrzenia a nawet życzenia wyłączenia magnetofonu rejestrującego wypowiedź widza.

Część społeczeństwa czyta z kartki i ogłupia naród. Inni kłaniają się tym, co są na stanowiskach. Niektórzy wierzą, że robią kawał dobrej roboty. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Towarzysz czyta, a drugi do pcha. (mężczyzna, wykształcenie podstawowe)

Popychanie dygnitarza na czerwonym stolku. Satyryczne ujęcie naszych problemów. (kobieta, wykształcenie średnie)

Podobieństwo kompozycji i tematyki obu obrazów, oraz tożsamość tytułów sprawiała, że wielu widzów dokonywało ich łącznej interpretacji, traktując je jako części dyptyku czy kolejne sekwencje jednej opowieści „o Polsce i Polakach”. Świadczy o tym poniższa wypowiedź: *Ten sam „Rejtan” mówi do mikrofonu. A na dole – sufler.* (kobieta, wykształcenie wyższe). Przytoczone fragmenty wywiadów z rodzimą, „rozumiejącą” publicznością, świadczą, że interpretacje obrazu J. Dudy-Gracza były w zasadzie identyczne, bez względu na płeć i wykształcenie odbiorców. Była to recepcja aktualizująca, odwołująca się do zbiorowych i indywidualnych doświadczeń Polaków w latach 80-tych, a zarazem wierna rekonstrukcja treści obrazu, zgodna z intencjami autora.

– Motywy polskie

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. Obrazy Dudy-Gracza są społeczną satyrą, dotyczącą polskiej historii i polskiej współczesności, dlatego też pełno na nich „symboli patetycznych i żalonych, wyciąganych z narodowych grobowców i teatralnych magazynów złej romantycznej tradycji” (J. Duda-Gracz, 1986). Mity polskie odżywiają w relacjach widzów.

Uwagę publiczności przyciągał zwłaszcza namalowany w 1983 roku *Motyw polski z koniem*. Ma on kompozycję klasycznych portretów konnych,

choć zawiera równocześnie wiele dziwnych szczegółów. Jeździec na białym koniu siedzi przodem do końskiego ogona, na łęku siodła ma złamaną łopatę, w wyciągniętej ręce trzyma pusty talerz, a drugą wznosi w górę demonstrując rozstawionymi palcami V – znak zwycięstwa, *victorii*. Poniżej, na pierwszym planie, pośród pudeł, pakunków i zagranicznych darów znajduje się gromadka rozbawionych ludzi, w której wyróżnia się młoda, naga kobieta. Wyraźny podział obrazu na strefy i piętrowe ułożenie postaci, u góry większej i dominującej a u dołu mniejszych i podporządkowanych, wskazuje bardziej na średniowieczną hierarchiczną perspektywę niż tę renesansową, linearną. Oto krótki, preikonograficzny opis obrazu, wolny od eksplikacji symboliki i sensu obrazu.

Widzowie zadawali sobie pytanie kim jest jeździec, kim są ci ludzie i dlaczego tematem malarskim stał się koń? Recepcja obrazu polegała na odczytaniu znaczenia kolejnych rekwizytów i zbudowaniu całościowej, spójnej interpretacji. Wszyscy odbiorcy zgodnie przyjmowali, iż jeździec na białym koniu jest symbolem Polaka-patrioty. Różne były natomiast poszczególne konkretyzacje czy też egzemplifikacje tego symbolu: mityczne, literackie, historyczne. Najczęściej utożsamiano bohatera obrazu z ułanem, wieszczem, przywódcą narodu, Wernyhorą, Andersem, Wałęsą, a także Hamletem, Don Kichotem i Dudą-Graczem. Widzowie dostrzegali podobieństwo wielu postaci przedstawionych na obrazach Dudy-Gracza do rysów artysty znanych z *Autoportretu ora et colabora*. Podkreślali też zaangażowanie bohatera narodowego w sprawy społeczne, choć wątpili w efektywność jego działania. Taka patriotyczno-pesymistyczna recepcja obrazu świadczy o łącznym ujmowaniu znaczących symboli, tych wzniosłych jak jeździec na białym koniu i tych przyziemnych, jak na przykład złamana łopata i talerz wysunięty w żebraćmy geście, a zatem na posługiwanie się hermeneutyczną „interpretacją przez opozycję i unię przeciwieństw”. Euforyczną, patriotyczną wizję spraw polskich podważa też dziwaczne zachowanie jeźdźcy o zagadkowej mimice i śmiesznej gestykulacji, w dodatku siedzącego twarzą do końskiego ogona. Niektórzy odbiorcy uznawali, iż jest to typowa dla Dudy-Gracza satyryczna wizja spraw polskich. Pusty talerz w wyciągniętej ręce odczytywano jako wyraz niedostatku i oczekiwania na pomoc, zaś złamana łopata oznaczała bierność i niechęć do pracy. Zestawienie obu rekwizytów i innych symboli „świata obrazu” sugerowało „Pyrrusowe zwycięstwo” lub butne pieniactwo. Koneserzy uruchamiali też kulturowe i artystyczne ramy odniesienia i przypominali sławne rumaki z obrazów Kossaków, Chełmońskiego, Podkowińskiego, czy też te z literatury, jak Rosynant don Kichota.

Kojarzy mi się z Andersem... zamiast ulana na koniu mamy Dudę-Gracza na szkapie. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Skojarzyło mi się z „Weselem” Wyspiańskiego – Wernyhora na białym koniu. Przedstawia ważne sprawy, a ludzie na dole pędzą beztrioskie życie. (kobieta, wykształcenie średnie)

Może to Don Kichot na swoim Rosynancie, tylko o co walczy? (kobieta, wykształcenie wyższe)

Z jednej strony symbol wiktorii, a z drugiej talerzyk po jałmużnę. Hamlet na koniu. To satyra na łatwiznę. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Pomimo różnorodności analiz szczegółowych, wszyscy widzowie dokonywali jednolitej interpretacji całościowej obrazu, mającej charakter społecznej aktualizacji. Zdaniem rodzimej publiczności *Motyw polski z koniem* odnosi się do sytuacji Polski z początku lat osiemdziesiątych, znanej widzom z własnego doświadczenia „tu i teraz”. W ramach tego kontekstu społeczno – politycznego, niektórzy odbiorcy akcentowali motyw walki o wolność, inni podkreślali oczekiwanie na pomoc z Zachodu, a jeszcze inni koncentrowali się na psychologicznej analizie postaw ludzkich, to jest zaangażowania jednych a obojętności drugich. Potoczni odbiorcy nie identyfikowali się ani z przedstawicielami władzy ukazanymi na obrazach *Góra* czy *Polska szkoła jazdy* ani też z bohaterem narodowym z obrazu *Motyw polski z koniem*. Większość z nich nie utożsamiała się też z tymi „na dole”, którzy bawią się i biesiadują beztriosko, choć przyznawała, że to jest polskie społeczeństwo (dla nielicznych był to „społeczny margines”). Jeden z odbiorców, trafnie przekształcając Marksowską definicję klas społecznych nazwał ich „ludźmi dla siebie” i wykazał, że między jeźdźcem głoszącym wzniosłe hasła a tymi „ludźmi zabawy” nie ma żadnej więzi, jest jedynie styczność przestrzenna. Śmieszny jeździec na białym koniu z obrazu *Dudy-Gracza* znajduje się wśród biernych „ludzi zabawy” i choć przywołuje narodowe symbole i mity, podobnie jak *Chochół* z *Wesela* Wyspiańskiego nie jest w stanie porwać ich do czynu.

To krytyka „Solidarności”. Ten na białym koniu, symbolu wolności, jest podobny do Wałęsy. Jedną ręką pokazuje V – zwycięstwo, a drugą wyciąga po pomoc na zachód albo do Boga. Siedzi tyłem, więc pewnie źle tę wolność pojmuje. Na dole społeczeństwo, które moralnie ginie, a także ta jedyna ładna kobieta na obrazach Dudy. (kobieta, wykształcenie wyższe)

Wieczny polski jeździec ze znakiem zwycięstwa i talerzem proszący o podarunki. Polskie umiłowanie kawalerii i szarży, nawet z zamkniętymi oczami. (mężczyzna, wykształcenie wyższe).

Kolejny obraz z tej serii, *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.

Znacząca część respondentów uznawała ją przede wszystkim za personifikację uciemiężonej 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. Niekiedy wątek tanatologiczny i patriotyczny występowały łącznie, czego wyrazem są określenia: „polska śmierć” lub „śmierć Polski”. Warto odnotować też interpretacje „pozytywistyczne”, przy których kobieta byłaby „siłaczką”, prowadzącą pracę u podstaw, „Matką-Polką” zajmującą się domem, dzieckiem, dobytkiem, walczącą o przetrwanie, podczas gdy mężczyzna zajęty jest walką zbrojną. Ten rodzaj reakcji odbiorczych wynikał z recepcji aktualizującej, odnoszącej treść i sens dzieła do własnych doświadczeń odbiorcy, do „życia”, a nie „do sztuki”. Ponadto był on związany z artystycznym kontekstem ekspozycji *Motywu z kosą* i sąsiedztwem innych obrazów Dudy-Gracza (np. *Spóźniona* czy *Wniebowzięta*), ukazujących zapracowane, zabiegane kobiety.

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

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.’

Motyw polski z kielbasą z 1981 roku to jeden z najbardziej lubianych obrazów Dudy-Gracza, rozbawiający całą publiczność. 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 nastroił rodzimej publiczności trudności percepcyjnych, gdyż oprócz realistycznej formy i wymownego tytułu zawierał też wyraźną eksplikację wewnętrzną 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 przejawy jego dobrobytu to apetycznie namalowany kawałek kielbasy. To ilustracja polskiego minimum socjalnego. Ów „koszyk podstawowych dóbr” dla ciała i ducha składałby się z łóżka, pary butów, kielbasy, gazety i odznaczeń. 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 P. Bourdieu, w odniesieniu do kategorii agentów pola klas społecznych, oraz innych zintegrowanych z nim pól, jak na przykład pola dóbr symbolicznych, którzy stracili swoją dobrą pozycję społeczną wskutek zmiany dotychczas obowiązujących reguł gry i stawek. Agenci pola, czyli aktorzy społeczni, których inwestycja życiowa się zdewaluowała, strukturalnie są kategorią zdominowaną, potocznie – „tymi przegranymi”, a w terminach psychologicznych – ludźmi zrezygnowanymi. Polska publiczność lat osiemdziesiątych za „generację nadużytą” uważa „pokolenie Kolum-

bów”, 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*.

Interpretacje obrazu Dudy-Gracza 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 płeć i poziom wykształcenia, mówili o kryzysie, niedostatku, trudnościach w zaopatrzeniu, o ciężkich czasach. Akcentowali też polityczne podłoże tej sytuacji i społeczne reakcje: nie spełnione nadzieje, utracone zaufanie, rezygnację ze wszystkich dążeń, bierność i uległość. Szczególne oburzenie widzów wywoływał nie tylko sam niedostatek, przeczący oficjalnej propagandzie, ale fakt, iż jest nim dotknięty człowiek zasłużony, ceniony pracownik, który obecnie wegetuje w nędzy, bo rozchorował się, zestarzał lub zwątpił w propagandowe hasła władzy. Warto podkreślić, że widzowie identyfikowali się z bohaterem tego obrazu, człowiekiem biednym i zrezygnowanym.

Ludzie kiedyś żyli dostatniej, a teraz jest kryzys. Mięso to symbol dostatku. (kobieta, wykształcenie wyższe)

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

Jakiś przodownik pracy, ma dyplomy, ordery. Powiesił sobie hasło, w które kiedyś wierzył. Puste frazesy, które niektórym na górze i na dole jeszcze chodzą po głowie. (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)

W wypowiedziach respondentów interpretacja humanitarna nakładała się na tę społeczno-polityczną; obydwie są zresztą zgodne z wykładnią odautorską, o czym świadczy poniższa wypowiedź Dudy-Gracza. „Podobnie z obra-

zem *Wieża Babel* - 2. Siedzi trzech facetów, to jest cytat z Breughla *Wieża Babel*, wieża, której nigdy nie zbudowano na skutek głupoty i pychy ludzkiej. I to jest właśnie odniesienie się wprost do hasła Edwarda Gierka „Budujemy drugą Polskę”. Ta druga Polska jest ogrodzona drutem. Takim obrazem jest też *Aby Polska rosła w siłę, a ludzie żyli dostatniej*. To były dramatyczne obrazy, dlatego nawet nie miałem możliwości publicznego zaprotestowania przeciwko interpretacji mojej twórczości jako prześmiewcy, szydery i satyryka. A mimo to tworzyło się jakieś porozumienie między mną a publicznością. Publiczność świetnie wiedziała co ja do niej mówię.” (J. Duda-Gracza, 1997). 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 kielbasą* wywoływał jednolite reakcje emocjonalne publiczności – ironiczny śmiech oraz identyczne społeczno-polityczne konkretyzacje. 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”. (B. Sułkowski, 1992).

6. POSTAWY „PUBLICZNOŚCI ROZUMIEJĄCEJ”: DYSKURS O SZTUCE I O SPRAWACH POLSKICH

Przyjęty do badania społecznego uwikłania sztuki model określony jako „funkcjonalizm plus socjogenetyzm” traktuje obrazy jako dzieła sztuki i jako przekazy o rzeczywistości, akcentując zarówno ich funkcję poetycką jak i referencyjną. Obydwie funkcje były wyeksponowane w relacjach odbiorców oglądających obrazy J. Dudy-Gracza i odnoszących się do ich formy artystycznej oraz ich treści – „polskości”.

Interpretacjom formalnym „pro-Kantowskim”, dotyczącym kompozycji, kolorystyki, warsztatu malarskiego, a także nawiązań do tradycji artystycznej, towarzyszyły na ogół pozytywne oceny tych obrazów. Koneserów bawi rozpoznawanie malarskich pierwowzorów, śmieszny odczytanie intencji pastiszu.

Doceniają też erudycję malarza, o czym świadczy wypowiedź: *Na tej wystawie przekonałam się, że Duda-Gracz zna nie tylko malarstwo, ale i literaturę.* Widzowie dostrzegali też groteskowe aspekty obrazów: tragizm, komizm, realizm, ekspresję, brzydotę.

Recepcja obrazów Dudy-Gracza nie była formalna, artystyczna i „bezinteresowna”, zgodna z regułami „czystego” przeżycia estetycznego. Widzowie wkraczali w „świat obrazu” i mówili o tożsamości narodowej, o zaletach i przywarach Polaków. W sposób charakterystyczny dla odbioru potocznego mówili raczej o czym są te obrazy, a nie jak są namalowane. Te interpretacje treściowe wywoływały spolaryzowane oceny. Część odbiorców akceptująca konwencję groteski z jej karykaturą, deformacją i brzydotą oraz popierająca krytyczno – ironiczną prezentację spraw polskich przez artystę wyrażała opinie pozytywne. Natomiast odbiorcy nie rozumiejący istoty groteski cierpieli z powodu „mieszanych uczuć”: śmiechu, wstrętu, złości, jakie wywoływał w nich groteskowy przekaz. Odrzucali więc obraz oceniany jako brzydki i nieprawdziwy, traktując go jako dowód nieudolności artysty. Negatywne oceny związane były też z nostalgiczno-nabożną wizją spraw polskich, które zdaniem niektórych widzów nie powinny być ukazywane w groteskowy sposób jako „straszne i śmieszne zarazem”.

Treściowe, referencyjne, potoczne interpretacje obrazów okazywały się zgodne z postawami Polaków wobec „swoich” i „obcych”, opisywanymi na podstawie standardowych badań socjologicznych. Stwierdza się w nich wzrost krytycyzmu wobec własnej grupy narodowej, zwłaszcza po 1981 roku. B. Wilska-Duszyńska stwierdziła że w latach 70-tych 90% badanych studentów wyrażało się z sympatią o Polakach, a jedynie 1% – z niechęcią. W początku lat 90-tych zaledwie 69,6% zadeklarowało sympatię do rodaków (przy czym na tym samym niemal poziomie usytuowano Amerykanów), a aż 5,8% jawną niechęć i 28% stosunek obojętny. Niemniej jednak, na skali preferencji, ‘swoi’ nadal dominują nad ‘obcymi’. (B. Wilska-Duszyńska, 1991) Podobne są rezultaty badań A. Jasińskiej-Kani, prowadzonych w tym samym okresie, co relacjonowane badania o recepcji malarstwa J. Dudy-Gracza. Wskazują one także na spadek sympatii do własnej grupy narodowej (z 95% w 1975 do 88% w 1988) oraz pojawienie się niechęci (1% w 1987). (A. Jasińska-Kania, 1988, 1991). Spadek uczuć pozytywnych do własnego narodu nie jest tłumaczony wzrostem krytycyzmu, zdolności do rzetelnej samooceny i podobnymi zaletami ścisłej, racjonalnej postawy. Uważa się, iż jest związany z sytuacją kryzysową i pesymistycznymi oczekiwaniami w zakresie materialnych warunków życia w najbliższych latach.

W pytaniach o autostereotyp Polaka przełomowym okazał się 1981 rok. W badaniach z lat 1966 i 1975 znacząca była przewaga cech pozytywnych nad negatywnymi. W początku lat osiemdziesiątych aż 58% Polaków pokazywało wyłącznie wady rodaków, a tylko 14% – same zalety. Jedynie 19% respondentów wymieniało obie kategorie cech. B. Wilska-Duszyńska wykazuje, że nie zmienia się odsetek cech dodatnich (około 25% wypowiadających się), natomiast przybywa cech ujemnych (w 1974 wymienia je 13% respondentów, a w 1991 – 40%) (B. Wilska-Duszyńska, 1991). W swym autoportrecie Polacy eksponują narodowe zalety (patriotyzm, gościnność, towarzyskość, pracowitość) oraz rodzime przywary (lenistwo, bałaganiarstwo, niegospodarność, alkoholizm, głupotę, egoizm). Te dwie kategorie postaw wystąpiły wyraźnie w relacjach odbiorców obrazów J. Dudy-Gracza i zostały określone jako interpretacja emocjonalna „humanitarna” oraz interpretacja „krytyczna”.

Ponieważ przy badaniu świadectw odbioru dzieł sztuki, obserwuje się analogiczne postawy respondentów wobec świata obrazu i postaci przedstawionych na płótnie jak to ma miejsce w życiu, w realnej interakcji, możliwe są „zapożyczenia” technik analitycznych z socjologii, m.in. w kwestii charakteru narodowego i tożsamości społecznej. Analizowane są przecież portrety Polaków i sceny rodzajowe z ich życia malowane przez polskiego malarza i oglądane przez polską publiczność. Potoczni odbiorcy dokonujący hermeneutycznej aktualizacji przy swoich treściowych odtworzeniach obrazów posługują się koncepcjami tożsamości, mówią o „Polakach” „polskich pracownikach”, używają określeń: „polskie”, „nasze”, „swojskie”. Jak to podkreśla Z. Bokszański, koncepcja tożsamości występuje w filozofii, literaturze, publicystyce, polityce i w rozlicznych przejawach życia potocznego (Z. Bokszański, 1989). Tożsamość aktora społecznego pojmować można za H. Bausingerem jako zbiór wyobrażeń, sądów, przekonań, które konstruuje on wobec siebie (Z. Bokszański, 1989). Ten system wyobrażeń stanowi odpowiednik elementarnej matrycy przynależności społecznej, opartej o narodowość, płeć, religię, klasę społeczną, grupę wieku, zawód, status w rodzinie, ideologię polityczną. Bohaterowie obrazów Dudy-Gracza są wyposażeni w te wskaźniki kondycji społecznej, a widzowie są przyzwyczajeni do posługiwania się tymi kryteriami. Wśród publiczności powszechnym było przekonanie, że Polacy, ci „prawdziwi” i ci „namalowani”, to ludzie normalni. Deformacja artystyczna czyniła z nich „stygmatyków”, co budziło zaniepokojenie o kondycję rodaków i niechęć do autora. Niekiedy akcentowano ekspresyjne funkcje deformacji, to ukazanie rzeczywistości „w krzywym zwierciadle”, czasem przypisywano ją dziwactwom i nieudolności artysty. Niemniej jednak tak

groteskowe jaki i realistyczne aspekty obrazów Dudy-Gracza często utrudniają proces identyfikacji odbiorcy. Skłaniają natomiast widzów do posługiwania się koncepcją tożsamości kolektywnej, związanej z definicją zewnętrzną tożsamości, jaką podaje P. Tap (Z. Bokszański, 1989, 17). W relacjach o obrazach i o „świecie obrazu” dominowało poczucie swojskości połączone z negatywną oceną. Niemal każdy widz stwierdzał, że na tych obrazach są ukazani rodacy, ale nie ma jego portretu, gdyż uruchamiał mechanizm obronny w postaci odrębnej „koncepcji siebie”.

Analizując estetyczny aspekt interpretacji oraz pluralistyczny czyli formalno-treściowy, wypada podkreślić, że każdy z obrazów był obiektem różnorodnych odczytań, metaforycznych i dosłownych. W rozszyfrowywaniu metafory ewokacyjnej powszechne było posiłkowanie się odautorskim komentarzem w postaci tytułu obrazu, który niezależnie od metaforycznej konstrukcji materii malarskiej wprowadza sens przenośny i groteskową ironię. Jest to jeden z klasycznych mechanizmów hermeneutycznej interpretacji sztuki, określany jako „interpretacja nazwy groteskowego monstrum”. W wypowiedziach odbiorców wystąpiły też inne procedury interpretacji hermeneutycznej. Najczęściej widzowie posługiwali się „interpretacją przez rozczłonkowanie” czyli podejściem analitycznym opartym na wyszczególnieniu postaci świata obrazu oraz ich atrybutów. Groteskowa prezentacja dziwnego świata i dziwnych postaci utrudniała niekiedy odbiorcom nie obeznanym z tą konwencją skonstruowanie spójnej interpretacji obrazu. Powodowało to selektywne podejście do świata obrazu polegające na eliminacji tych elementów warstwy preikonograficznej, które nie pasują do arbitralnie przyjętej przez widza ramy odniesienia, co określa się jako „poszukiwanie opozycji”. Powszechnie stosowane przez odbiorców, ale także przez badacza jest odnośnienie własnej konkretyzacji do domniemanej czy znanej wykładni autora.

Dla polskiej publiczności lat osiemdziesiątych satyra polityczna Dudy-Gracza była zrozumiała i łatwa w odbiorze z uwagi na przedstawiający charakter tego malarstwa, eksplikację odautorską w postaci tytułów obrazów oraz cykli poświęconych pewnym tematom. *Dialog polski* i *Motyw polski* tworzyły współczesny poliptyk, poddawany aktualizującej recepcji. Istotną rolę odgrywała też znajomość realiów życiowych, polskiej historii, tradycji, symboliki. Przesłanie artysty w sposób naturalny odsyłało widzów nie tylko do uniwersum sztuki, ale także do rzeczywistości, o której traktował przekaz artystyczny. Widz rzeczywisty zachowywał się tak jak odbiorca wirtualny, co tłumaczy skuteczność artystycznej komunikacji. Decydujący wpływ miała przede wszystkim wspólnota doświadczeń artysty i widzów, mniejsze zna-

czenie odgrywały immanentne cechy sztuki. Praktyczne ograniczenie dyskursu politycznego sprawiało, że politykująca recepcja sztuki pełniła funkcje komunikacji zastępczej i miała funkcje kompensacyjne. Świadczą o tym komentarze widzów: „*Jest rok 1981 i wiadomo dokładnie o co chodzi., To się odnosi do lat osiemdziesiątych i jest dość wymowne.*” Aktualizującej recepcji politycznej towarzyszyły też tradycyjne wątki patriotyczne dowodzące żywotności symboli narodowych i tego, że *sprawy polskie są dla nas najważniejsze*”.

BIBLIOGRAFIA

- Bokszanski Z., (1989), *Tożsamość, interakcja, grupa*, Łódź.
- Bourdieu P., (1962), *L'amour de l'art. Musées d'art. Européen et leurs publics*, Paris.
- Bourdieu P., (1971), *Le marché des biens symboliques*, „L' Année Sociologique”, nr 22.
- Bourdieu P., (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit, Paris.
- Bourdieu P., (1990), *Reprodukcja*, Warszawa.
- Duda-Gracz J., (1985), *Album*, Warszawa.
- Duda-Gracz J., (1986), *Katalog z wystawy w Łodzi, kwiecień-maj*.
- Duda-Gracz J., (1997), *Wywiad udzielony przez artystę autorce opracowania, 18 kwietnia 1997 r. w Katowicach*.
- Francastel P., (1964), *Problèmes de la sociologie de l'art.*, „Traité de sociologie” red. G. Gurvitch, t. II, r. 3, Paris.
- Francastel P., (1970), *Etudes de sociologie de l'art.*, Paris.
- Goffman E., (1981), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa.
- Gombrich E., (1980), *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*, [w:] „Teksty” nr 2.
- Gryglewicz T., (1984), *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków.
- Jasińska-Kania A., (1989), *Postawy Polaków wobec różnych narodów: sympatie i niechęci*, [w:] „Kultura i społeczeństwo” nr 4.
- Jasińska-Kania A., (1991), *Transformacja ustrojowa a zmiany postaw Polaków wobec różnych narodów i państw*, [w:] „Kultura i społeczeństwo” nr 4.
- Kłoskowska A., (1983), *Socjologia kultury*, Warszawa.
- Kłoskowska A., (1990), *Kultura narodowa i narodowa identyfikacja: dwoistość funkcji*, [w:] „Oblicza polskości”, Warszawa.
- Kalinowski W., (1973), *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Warszawa.
- Lascault G., (1973), *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris.
- Matuchniak-Krasuska A., (1988), *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A., (1990), *O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki*, [w:] „Społeczeństwo, kultura, osobowość”, Warszawa-Łódź.
- Matuchniak-Krasuska A., (1999), *Publiczność wobec metafory plastycznej. O recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Łódź.
- Ossowski S., (1966), *U podstaw estetyki*, „Dzieła”, T. 1, Warszawa.
- Ossowski S., (1985), *O strukturze społecznej*, Warszawa.

Passeron J.C., Pedler E., (1991), *Le temps donné aux tableaux. Compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, CERCOM/IMEREC.

Skotnicka-Illasiewicz E., Wróblewska-Pawlak K., (1991), *Postrzeżenie Europy w opiniach młodych Polaków*, [w:] „Kultura i społeczeństwo” nr 4.

Sułkowski B., (1972), *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie odbioru*, Warszawa.

Sułkowski B., (1992), *„Ten przekłety język ezopowy.” O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, [w:] *„Piśmiennicwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne”*, red. J. Kostecki, A. Brodzka, t. 1, Warszawa.

Wallis M., (1968), *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, [w:] „Przeżycie i wartość”, Kraków.

Weber M., (1975), *Trzy typy prawomocnego panowania*, [w:] „Elementy teorii socjologicznych”, Warszawa.

Wejland A.P., (1991), *Obrazy grup społecznych*, Warszawa.

Wilska-Duszyńska B., (1992), „Swoi” i „obcy” – postawy studentów wobec etnicznie innych, [w:] „Kultura i społeczeństwo”, nr 3.

Wyśouch S., (1985), *Wizualność metafory*, [w:] „Miejsca wspólne”, red. E. Balcerzan, S. Wyśouch, Warszawa.

Zolberg V., (1990), *Constructing a Sociology of the Art*, Cambridge.

Anna Matuchniak-Krasuska

Uniwersytet Łódzki

AN ARTIST AND HIS AUDIENCE – DISCOURSE CONCERNING ART AND PROBLEMS OF POLISH SOCIETY. ON THE PAINTINGS BY JERZY DUDA-GRACZ

Summary

The subject matter of the article is an empirical study of reception of the art of painting which pertains to the functional orientation within the sociology of art. Results of the study are discussed after, and with close reference to, an analysis of theoretical problems and methodology of the sociology of art as a part of a broader field, i.e., sociology of culture. Thus, the article is composed of the two parts: First of them concerns the theoretical orientations in the domain of sociology of art. The second part presents the findings of empirical study.