

MARCIN KĘPIŃSKI

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-4367-3224](https://orcid.org/0000-0003-4367-3224)

MARCIN.KEPINSKI@UNI.LODZ.PL

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Rodzinna wieś – nostalgiczne źródło malarskich inspiracji Mariana Kępińskiego

The family village – a nostalgic source of Marian Kępiński's painting inspirations

Tekst dedykuję Profesorowi Andrzejowi Lechowi w podziękowaniu za wieloletnią udaną współpracę.

Streszczenie: Artykuł jest próbą omówienia zjawiska nostalgii w malarstwie profesora Mariana Kępińskiego, uznanego twórcy i pedagoga łódzkiej ASP im. Władysława Strzemińskiego, przejawiającej się w portretowaniu natury, pejzażu i ludzi związanych z rodzinną wsią artysty. Okazją do podjęcia rozważań jest niedawna rocznica pięćdziesięciolecia pracy twórczej. Ich cel stanowi ukazanie, w jaki sposób artysta, posługując się symboliką związaną ze światem natury, portretuje mityczną pamięć przestrzeni swego dzieciństwa i młodości – rodzinnej wsi Kamionka.

Słowa kluczowe: sztuka, malarstwo, wiejskie sacrum i mit, nostalgia, rodzinna wieś

Summary: The article is an attempt to discuss the phenomenon of nostalgia in the paintings of Professor Marian Kępiński – artist and pedagogue of the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. The nostalgia manifested in portraying nature, landscape and people associated with the artist's family village. The opportunity to reflect is the recent anniversary of the 50th anniversary of his work. The article's aim is to show how the artist – using symbolism related to the world of nature – portrays the mythical memory of the space of his childhood and youth – his family village of Kamionka.

Keywords: art, paintings, rural sacrum and myth, nostalgia, family village

Nostalgia. Tęsknota i poczucie straty

Przyjęcie założenia o indywidualnym przeżywaniu swej biografii przez refleksyjny podmiot wymaga uznania jego prawa do subiektywnej interpretacji przeszłości i jej oceny. Z indywidualną pamięcią wiąże się pojęcie nostalgii jako procesu zawsze subiektywnego, pobudzającego często skrajne emocje. Ten uczuciowy, nieracjonalny związek łączy wspominającego z wydarzeniami minionymi. Uciekając do przeszłości, poznajemy swoją historię, doznając uczucia zakorzenienia i bezpiecznej stabilizacji, ale jednocześnie odczuwamy smutek z powodu nieodwołalnego upływu czasu.

Pamięć nostalgiczna, skrajnie emocjonalna, niekompletna, nieprzystająca do realnego stanu rzeczy, subiektywna, jest rodzajem postrzegania świata przez refleksyjny podmiot. Ten uczuciowy związek polega na umieszczeniu ideału w przeszłości, do której możemy sięgać, posługując się – łącząc melancholię z radością – estetyką wzniosłości: „Przeszłość oferuje nam bowiem przyjemności i frukta, jakich nie może nam dostarczyć terażniejszość”¹. Nostalgia to także forma ponownego przeżywania czasu dzieciństwa i młodości: „Przeszłość taka ma często status mityczny, gdyż jest niezmienna, jest wartością, która przechowuje się mimo płynącego jednokierunkowo nurtu życia: to oaza pamięci”². Nostalgii rozumiemy jako pamięć utraconej rzeczywistości o cechach *orbis interior*, a więc uważanego za najważniejszy fragmentu świata, który może dotyczyć dzieciństwa, młodości, wydarzeń i miejsc z biografii jednostki. Warunkuje ona tęsknotę za czymś nieobecnym, dalekim i dawnym, za mityczną przeszłością i miejscem: „nostalgia za minionym opiera się na przekonaniu, że terażniejszość jest w sposób zasadniczy odmienna od przeszłości; z refleksji nad tą pierwszą wyłania się obraz drugiej, zawsze w jakimś stopniu zmityzowany”³. Nostalgia jest powiązana z mitem – rekonstruowana przeszłość, do której odsyła, nigdy nie istniała⁴. Konfrontacja terażniejszości z przeszłością wypada na korzyść tej ostatniej. Proces sięgania do pamięci nostalgicznej zakłada powtarzalność sięgania do przeszłości i jej mityzację. Trudną terażniejszość zawsze porównuje się z baśnią przeszłością, a podróż do miejsc pamięci nostalgicznej odbywa się różnymi drogami, nieraz „dodając” bądź „ujmując” symboli, wartości i biograficznych treści. Nostalgia bywa często źródłem i tworzywem dla sztuki, literatury i malarstwa.

1 M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 12.

2 W.J. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996, s. 100.

3 Tamże, s. 102.

4 Zob.: A.E. Kubiak, *Nostalgia i inne tęsknoty*, Łomża 2007, s. 16.

Nostalgia i jej pierwotny sens, jak o niej mówi Wojciech J. Burszta, wiąże się z oddaleniem, poczuciem straty ważnej części swego Ja i przeszłości, wyobcowaniem odczuwanym w aktualnym *byciu tu*, które powoduje chęć powrotu do odległego w czasie i przestrzeni *tam*:

Grecki termin *nóstos* (= powrót) w połączeniu z *algos*, co oznacza „cierpienie”, tworzą łącznie pierwotny sens pojęcia nostalgii jako gorącego pragnienia ujrzenia ojczyzny, czy nawet choroby powstającej w wyniku tęsknoty za krajem rodzinnym. Uczucie nostalgii odnosiłoby się zatem do czegoś, co było i jest w nas samych, ale czego zewnętrzne atrybuty nie są w danej chwili dostępne. Będąc Polakiem rzuconym gdzieś w dalekie strony, nie przestaję – jeśli tego pragnę – czuć się nim, ale wypełnia mnie nostalgia za rodzinną ziemią, za zapachem ziemi ojczystej, bliskimi, za niegdyś przeżyтыми chwilami „wtedy i tam”. Nostalgia cechuje tedy emigrantów – czasowych i trwałych – budujących wizje utraconego skrawka globalnej rzeczywistości przyrodniczej i społecznej o cechach *orbis interior*, skrawka uważanego za najważniejszy, gdyż jest on rzeczywistością „oswojoną” w stopniu maksymalnym⁵.

Nostalgia to tęsknota za zadomowieniem i swojskością, a niedostępność ich może wynikać z dystansu przestrzennego i czasowego⁶. W taki sposób odczuwana nostalgia bywa ważnym tematem literatury autobiograficznej, intymnej, dzienników, autobiografii czy wspomnień. Odwołamy się do biografii Witolda Gombrowicza i jego opisu powrotu pamięcią do *orbis interior*, spowodowanego przez ulotne wrażenie odczuwanego zapachu podczas przechadzki w berlińskim parku:

Ale wtedy zaleciały mnie (gdym spacerował po parku Tiergarten) pewne wonie, mieszanina z ziół, z wody, z kamieni, z kory, nie umiałbym powiedzieć z czego... tak, Polska, to było już polskie, jak w Małoszycach, Bodzechowie, dzieciństwo, tak, tak, to samo, przecież już niedaleczko, o miedzę, ta sama natura, którą ja porzuciłem przed ćwierć wiekiem. Śmierć. Zamknął się cykl⁷.

5 W.J. Burszta, *Yes. Nostalgiczne strefy pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1994, nr 1–2, s. 54.

6 A.E. Kubiak, dz. cyt., s. 15.

7 W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966. Dzieła*, t. 8, Kraków 1986, s. 140. Wątek inicjacyjnej podróży (także pamięcią w przeszłość) w poszukiwaniu dojrzałości i samowiedzy, charakterystyczny dla pisarstwa W. Gombrowicza podejmowałem już wcześniej.

To obraz pamięci dzieciństwa wywołany i przeżyty raz jeszcze, nasycony melancholią, pesymistycznym poczuciem akceptacji swego losu i przeczuwaną śmiercią, rozumianą jako koniec podróży. Figura powrotu, ostatniej podróży Odyseusza, jakże smutnego i równocześnie nieuchronnego, będącego częścią gorzkiej mądrości wieku dojrzałego, charakterystycznej dla literatury starców⁸.

Poruszane wcześniej kwestie pamięci, narracji, autobiografii, literatury oraz tożsamości trafnie oddają słowa Marka Zaleskiego:

Jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętniania przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach. Między innymi, znajduje go w literaturze. [...] Zapewne kariera introspekcji i autobiografizmu, intronizacja życia wewnętrznego jako tematu literackiego i tematu naukowych dociekań przyczyniły się do tego w przeszłości, a dziś z kolei naszą uwagę stymuluje żywo dyskutowana dialektyka pamięci i zapomnienia i jej udział w tworzeniu „tradycji tradycji” współczesności. Opowieść sztuki, także ta literacka, mimo całego swego bogactwa form dzieła, czy jego funkcji estetycznych, pozostaje jednak daleka od możliwości wiernego przedstawienia przeszłości. Narracja o tym, co już bezpowrotnie minęło, zawsze będzie tylko oświetlonym fragmentem ciemności. W naszym oglądzie przeszłość to zawsze mniej niż to, co było, ale i zarazem więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy, wiedząc, co było potem. A już na pewno owa rekonstruowana przeszłość to coś innego niż przeszłość, która była, bo pamięć jest zawsze fragmentaryczna, stronicza i skłonna do cenzurowania niewygodnych dla nas faktów, czyli do amnezji⁹.

Zob.: M. Kępiński, *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, Warszawa 2006, s. 65.

⁸ Określenie „pisarstwo starców” pada w tekście Mieczysława Dąbrowskiego, zob.: tegoż, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2000, s. 54–55. Tęsknota (za krajem rodzinnym, domem, dzieciństwem) powraca w wieku dojrzałym, łącząc się z pragnieniem odnalezienia młodości. Dojrzała pamięć cofa się w daleką przeszłość, równocześnie zapominając wiele z niedawno minionego czasu. To dzieciństwo rozpoczyna naszą egzystencję i najwcześniejsze wspomnienia jego dotyczą. U schyłku życia jawi się z wyrazistością, której brakuje przeżywanej i ulatującej teraźniejszości. W taki sposób, dzięki nostalgii, nasza pamięć i życie zakreślają koło. Punktem ich przecięcia jest śmierć. Zob.: D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, Wołowiec 2010.

⁹ M. Zaleski, dz. cyt., s. 7.

Jedyne, co pewnego możemy o niej mniemać, to to, że umieszcza ideał w przeszłości, powiada M. Zaleski i dodaje: „Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd poczucia nieprzystosowania [...]. Innym razem znowu jest figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródła którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu”¹⁰. Nostalgia bywa przedstawiana poprzez metafory, które próbują mgliste to pojęcie nieco sprecyzować, a jej estetyka pozostaje zakorzeniona we wzniosłości.

Pamięć dzieciństwa wiąże się z nostalgią, ale i czasem dojrzewania, przejścia do kolejnego etapu życia, a więc bolesnym odczuwaniem tęsknoty za dzieciństwem:

Kiedy myślę o pamięci, zawsze pojawia się przeszłość, a w niej przede wszystkim dzieciństwo. Ci z nas, którzy pamiętają swoje dzieciństwo, wiedzą że pamięć rodzi się z tęsknoty za pierwszym doznaniem. [...] Czas przełomu, kiedy zmieniamy miejsce, kiedy przechodzimy do kolejnego etapu życia, to czas życiodajny, ważny, ale często bolesny. [...] Pamięć żywi się tym, co pierwsze, ale impulsem, który ją uruchamia, jest coś innego. Nieuświadomiana, ale silna intuicja, że pamięć przeciwstawia się śmierci¹¹.

Przemijający świat, czy tego chcemy, czy nie, może być choć na chwilę uratowany, dostępny w powtórzeniu, także nostalgicznym. Nostalgia, doświadczana jako odczuwane za minioną przeszłością cierpienie, jest doświadczeniem właściwym każdemu człowiekowi. Jednak tylko wrażliwość zapewnia uwolnienie podświadomej chęci twórczego przetworzenia tych doświadczeń w część własnej tożsamości:

Cierpienia związane z przemijaniem i pewność, że czas dzieciństwa jest nie do odzyskania, niezgoda na życie w teraźniejszości i antycypowanie przyszłości znane są każdej ludzkiej istocie od chwili, kiedy zostaje ożywiona jej pamięć, a wraz z nią pojawia się świadomość. [...] Jednakże właśnie w takich mechanizmach czasu i pamięci można doszukiwać się źródeł artystycznej twórczości¹².

Przeszłość dla twórcy sztuki jest materią nabierającą cech rzeczywistości mitycznej: „Mityzacji ulega – co nie mniej ważne – sama czynność wspominania,

¹⁰ Tamże, s. 12.

¹¹ A. Bolecka, *Pamięć i dzieciństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1–2, s. 118–119.

¹² Tamże, s. 119.

zmieniając się w rytuał ocalania od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości”¹³. Istotą tej mitycznej podróży bohatera (często daremnej) jest figura powtórzenia, dodaje M. Zaleski. Dla niego akt przypominania sobie wydarzeń z przeszłości zapisanych w obrazach pamięci jest przywoływaniem ich reprezentacji, zwerbalizowanych za pomocą języka. Błysk światła padającego na obraz wywołany z pamięci jest rzucony dzięki pracy wyobraźni: „To, co przypominane, jest konstruowanym obrazem i służy terażniejszości”¹⁴. Powtórzenie cytuje przywrócone z przeszłości przywołanie wyobrazonego obrazu, który jest wyrażany poprzez symboliczne formy, jakimi dysponujemy dzięki naszej kulturze. W literaturze XX w., o której pisze M. Zaleski, charakterystyczna jest metafora fotografii, obrazu przywołanego z pamięci, zapamiętanego fragmentu przeszłości. Takim swoistym biletem do przechowalni pamięci może być przedmiot, scena rodzajowa lub krajobraz, miejsce. Miejsca takie są niczym mapa poruszająca pamięć wspominającego, mówiącego człowieka, malarza czy twórcy literatury: „O bardzo wielu autorach literackich powrotów w przeszłość możemy powiedzieć, że w zgodzie z przestrzenną naturą przedstawienia tego, co zapamiętane, oprowadzają swoich czytelników po «miejscach», które tworzą jakby naturalną formę naoczności owej «widzącej» pamięci”¹⁵. Za pomocą nostalgii możemy przezwyciężyć dystans między przeżytym i opowiadany, przeszłym i terażniejszym. Pamięć, wyobraźnia i uporządkowany obraz przeszłości są ze sobą związane dzięki narracji wspominającego człowieka. Jednak obrazy miejsc, przedmiotów, scen, ich fragmenty nie są ściśle uporządkowane. Pamięć funkcjonuje zgodnie z zasadą asocjacji, a narracja – zestawienia, przy czym continuum narracyjne i pamięciowe nie są tożsame: „Narracyjne continuum jest tu imitacją continuum pamięci”¹⁶. Sztuka, przywołująca nostalgiczną przeszłość, będąca opowieścią o zaginionym świecie szczęśliwego dzieciństwa, funkcjonuje dzięki mechanizmowi przywołania obrazów z depozytu pamięci. Jest przy tym mityzacją bezczasowej rzeczywistości, odwołaniem do mitu wiecznego powrotu, podróży do odległego źródła, walką toczoną przeciw nieodwracalnie upływającemu czasowi.

Możemy powtórzyć za Frankiem Ankersmitem, że najsilniejsza forma pamięci – nostalgia – jest zawsze połączona z bolesną świadomością pozostawania w niemożliwym do pokonania dystansie oddzielającym nas od podmiotu

¹³ M. Zaleski, dz. cyt., s. 28.

¹⁴ Tamże, s. 32.

¹⁵ Tamże, s. 40.

¹⁶ Tamże, s. 49.

nostalgicznej tęsknoty. Pamięć i nostalgia zawsze obdarzają swój obiekt aurą nieosiągalności¹⁷. Mniej więcej od wieku XVII nostalgia:

była uważana za pozytywną moralną wartość wrażliwej jednostki, która w obliczu okropności świata odsuwała się w stan melancholii. Wyrażała tym samym swą wolność i ludzką godność. Ludzie stają się melancholijni ze względu na głęboką świadomość śmierci i historii. Jest to ontologiczna wykładnia nostalgii, wyrażająca alienację istot ludzkich jako konsekwencję świadomości swoich ograniczeń. Idea ta była rozwijana przez Fryderyka Nietzschego i Martina Heideggera gdzie stan niezadomowienia jest wyeksponowany jako esencja ludzkiej egzystencji¹⁸.

Któż, jeśli nie artyści, potrafi przezwyciężyć te negatywne strony nostalgii, poprzez przekaz swej sztuki, zachęcający do udziału we wspólnocie jej odbioru i rozumienia?

Nurt wiejski w malarstwie polskim

W Polsce dopiero w drugiej połowie XVIII w. wieś staje się jednym z tematów odkrywanych przez artystów. Do tej pory motywy wiejskie pojawiały się rzadko, wręcz marginesowo. Odkrycie wsi malarstwo polskie zawdzięcza rodowi Czartoryskich, a szczególnie mecenasowi księżnej Izabeli Czartoryskiej. W gronie znanych malarzy europejskich, którzy znaleźli się na dworze tego magnackiego rodu, był Jan Piotr Norblin, przebywający w Polsce od 1774 r. jako nadworny artysta i nauczyciel rysunków dzieci księstwa. Malarz rodzajowy, śledzący z upodobaniem życie codzienne, portretujący sceny rodzajowe z życia wsi i jej mieszkańców, nie pozostawał obojętny wobec palących problemów społecznych, nurtujących w owym czasie polską wieś. Pośród jego rysunków i akwareli ukazujących okrutny los pańszczyźnianych chłopów, udręczonych kaźnią niewoli, do najbardziej wymownych należą: *Gąsior* i *Ekonom*¹⁹.

Od drugiej połowy XVIII w. do okresu Młodej Polski trwał konsekwentny rozwój zapoczątkowanych wówczas treści i tematów w malarstwie, w tym również tematyki wiejskiej. Sztuka polska zawsze związana była z nurtami

17 Zob.: F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 165.

18 A.E. Kubiak, dz. cyt., s. 25–26.

19 H. Cękańska-Zborowska, *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1974, s. 7–22.

artystycznymi ukształtowanymi w Europie i na świecie, otwierając się na wpływy francuskie, włoskie, niemieckie, rosyjskie czy pozaeuropejskie. Nadawała jednak powstającym dziełom wyraźnie specyficzny rys, wynikający z uwarunkowań historycznych. Decydowały o tym losy ojczyzny, zwłaszcza w dobie rozbiorów nękaną nieszczęściem niewoli. Malarstwo rozwijało się dzięki wpływom artystycznej i pedagogicznej działalności Wojciecha Gersona, który realizował w niej tezę romantyzmu, wyznaczając sztuce jako cel podtrzymanie tożsamości zbiorowej. Do malarstwa przeniknęła idea patriotycznego oddziaływania na społeczeństwo poprzez podejmowanie tematów historycznych, ale też rozbudzanie przywiązania do polskości dzięki sięganiu po pejzaż wiejski, tworzeniu wizerunków chłopstwa (włączanego jako obywatele przez klasy wyższe w zakres znaczeniowy polskości). W XIX w. zadania te urzeczywistniała twórczość Piotra Michałowskiego. Wybitny wkład wnieśli malarze Młodej Polski, secesji i symbolizmu z przełomu wieków XIX i XX: Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Józef Pankiewicz, Ferdynand Ruszczyk, Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański²⁰. Na właściwą ocenę znaczenia życia i pracy polskiej wsi oddziaływała krakowska grupa malarzy chłopomanów, w której oprócz Włodzimierza Tetmajera, znaczącym malarzem był Wincenty Wodzinowski.

Innymi przedstawicielami nurtu realistycznego w malarstwie polskim XIX w., bliskimi realizmowi krytycznemu, byli Józef Chełmoński i Aleksander Gierymski. Zwłaszcza ten ostatni portretował robotników oraz wiejską biedotę, będąc krytycznym wobec warunków bytowych klas niższych i stosunków społecznych ówczesnej polskiej wsi. Nie tylko w malarstwie, ale także literaturze polskiej okresu realizmu wieś oraz los mas chłopskich stanowiły ważne tematy. Najostrzejsza w wyrażanej krytyce i zarazem najbardziej empatyczna społecznie, bliska solidaryzmowi społecznemu, była twórczość Marii Konopnickiej, wybitnej przedstawicielki realizmu krytycznego:

Między twórczością Konopnickiej a wielkimi realistycznymi prozaikami zauważyć można wiele ideowych zbieżności. Ale krytycyzm społeczny Konopnickiej jest bardziej radykalny i dociekliwy, wykracza poza problematykę pozytywistyczną (występującą w niektórych obrazkach, jak np. *Sobotni wieczór*, *Co poczniesz?*, *W piwnicznej izbie*), gdy ogniskuje się przede wszystkim na nieuchronnej, bo wynikającej z ustroju ekonomiczno-społecznego

²⁰ Zob.: B. Pranke, *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003.

nędzy biedoty wiejskiej, gdy wyraźnie kieruje oskarżenie w stronę obszarnictwa, gdy demaskuje fałsz humanitaryzmu i demokratyczności burżuazyjnych instytucji, gdy obrazuje okrutną władzę pieniądza nad dolą ludzi pracy, gdy pobrzmiwa zapowiedziami rewolucyjnej burzy. Wykracza przede wszystkim przez pełnię uczuciowego utożsamienia się autorki ze swymi ludowymi bohaterami. Świętochowski, Sienkiewicz, Prus, nawet Orzeszkowa patrzą na lud z różnym dystansem (zmniejszającym się w kolejności wymienionych tu nazwisk) – od pogardliwego nieco grymasu Świętochowskiego do głębokiego współczucia Orzeszkowej, przenikniętego szacunkiem dla ludowego humanizmu, ale – poza *Chamem* – nie pozbawionego przecież akcentów litości. Inaczej Konopnicka: w najlepszych utworach spojrzała ona na rzeczywistość oczyma ludu. Przejawiło się to m.in. w formalnych wyznacznikach jej twórczości – we wprowadzeniu ludowego bohatera lirycznego i ludowego narratora w nowelistyce²¹.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego pejzaż wsi inspirował Rafała Malczewskiego, który nadawał realistycznym widokom futurystyczne i kubistyczne formy. Polski modernista Vlastimil Hofman w swoich obrazach łączył wzruszające wątki ludowe z religijnym symbolizmem. Tworzyli ukształtowani przez poprzednią epokę Stanisław Czajkowski, Stefan Filipkiewicz. Nowe widzenie pejzażu wiejskiego upowszechnili kapiści, czyniąc pierwszoplanowym zagadnieniem nie temat obrazu, lecz działanie i funkcje koloru jako fundamentalnego tworzywa malarstwa²².

Temat wsi w malarstwie i rysunku stwarzał pretekst do wyrażania różnych poglądów, do pozaartystycznej działalności patriotycznej i społecznej. Obrazy o tematyce wiejskiej zawierały w sobie elementy krytyczne wobec rzeczywistości, bywały protestem wobec krzywdy niższych warstw społecznych, bywały jednak i afirmacją piękna, wręcz sielankowości wiejskich krajobrazów²³.

Po II wojnie światowej, w okresie obowiązywania w Polsce realizmu socjalistycznego, wieś, chłopstwo i pracę traktowano jako obowiązujący temat z zakresu wartości ideowych nowego ustroju. Nakaz tworzenia w tym formalizmie ideologicznym spowodował, że od października 1956 r. sztuka polska już nie wróciła do wielkości osiągnięć artystycznych młodopolskiej epoki.

21 H. Markiewicz, *Pozytywizm a realizm krytyczny*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 46/2, s. 417–418.

22 Zob.: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 2000; taż, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000; E. Micke-Broniarek, *Mistrzowie pejzażu XIX w.*, Wrocław 2001.

23 H. Cękańska-Zborowska, dz. cyt., s. 5.

Występowanie wielości kierunków i tendencji w sztuce współczesnej, a obecnie całkowite odrzucenie tradycji i klasycznej idei piękna przez postmodernizm spowodowało, że nieliczni twórcy sięgają po tematy wiejskie. Nie tylko w sztuce, ale i o dziwo w antropologii kulturowej na pewien czas wieś stała się „niemodna” jako temat dociekań i rozważań, poszukiwania nowych możliwości interpretacji wiejskiej rzeczywistości. Na szczęście, znaleźli się twórcy zarówno dokumentujący polską prowincję, jak i wprost opiewający wiejskie życie. Dokumentaliści, jak Andrzej Barański, rzeźbiarze, jak Władysław Hasiór, pisarze, jak Wiesław Myśliwski czy twórcy filmowi, jak Jan Jakub Kolski. W refleksji humanistycznej wieś i jej historia niedawno stały się głównym tematem znanych i cenionych opracowań krytycznych przedstawicieli nurtu nowych, „ludowych historii Polski” (między innymi: Kacper Pobłocki, Adam Leszczyński czy Kamil Janicki).

Jednak w sztuce współczesnej, wciąż krytycznej wobec realizmu, preferowani są ci, którzy z dziełem sztuki zrównali „mentalny gest artysty” oraz przedmiot – banalny, gotowy, znaleziony – wykonany artefakt, instalację. Sztuką jest wszystko, czemu artysta nada taką nazwę. O zakresie nazwy „sztuka” decyduje intencja artysty albo też instytucja nadająca obiektowi, przedmiotowi status dzieła sztuki.

Nostalgiczne obrazy rodzinnej wsi. Malarstwo Mariana Kępińskiego

Profesor Marian Kępiński, związany od lat 70. XX w. z Akademią Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, w 2020 r. obchodził pięćdziesięciolecie pracy twórczej. Nurt wiejski, przejawiający się w tematyce dzieł, w formie pejzażu czy portretu, był zawsze obecny w jego sztuce. Artysta nigdy nie zrezygnował z indywidualnego widzenia stałych związków wsi polskiej z potrzebą przyznawania jej wartości nieprzemijających. W jego sztuce są nimi: natura jako istota, miejsce rozwijania się i trwania życia, otwarta przestrzeń rozumiana jako warunek dla wolności człowieka i symbol kosmicznej potęgi ziemi, celowość istnienia w zjednoczeniu się człowieka z rytmem świata żywej przyrody. Jedność istnienia naturalnych elementów rzeczywistości postrzegana jest przez artystę jako tajemnica *sacrum*²⁴ obecna w zwykłych, codziennych przedmiotach, elementach krajobrazu,

²⁴ Pamiętajmy, że w kulturze ludowej *sacrum* porządkowało świat, rozumiany jako najbliższe otoczenie człowieka, bliska, bezpieczna rzeczywistość, w której człowiek się urodził i trwał, żyjąc w harmonii na co dzień z otaczającym go światem. Zob.: D. Simonides, *Sacrum jako zasada porządkowania świata w kulturze ludowej*, [w:] *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda i H.J. Sobeczko, Opole 1998, s. 95–102.

w harmonii form bytu materialnego, czasem zakłóconej niezwykle poją-
wieniem się obiektu, nieoczekiwanie wykraczającym poza ramy zwyczajnej
percepcji. Wiemy, że:

od początków istnienia ludzkość stara się oswojać rzeczywistość a także zja-
wiska dla niej niezrozumiałe. Coś co obecnie nazywamy sacrum lub świę-
tością mogło objawiać się w zjawiskach atmosferycznych, ale także przy-
bierać postać materialną czczonych kamieni czy drzew. Większość religii
zawiera szereg elementów takich jak symbole, mity, ideogramy czy rytuały.
Dzięki ustalonym „prawdom” objawiającym się w formie sacrum, człowiek
od zawsze broni się przed nicością, złem i nieprzewidywalnością uosabia-
nymi przez sferę profanum. Dzięki tym założeniom w religii pewna grupa
przedmiotów może nabrać wartości hierofanicznej²⁵.

Choć na obrazach artysty nie odnajdziemy charakterystycznych dla tradycyj-
nych wiejskich hierofanii przedmiotów kultu religijnego, jak święte obrazy
i miejsca, jak ołtarzyki i kapliczki, to dostrzeżemy w nich bez trudu właśnie
odwieczne elementy pejzażu natury, starsze niż religia chrześcijańska. Są to
detale i części natury bliskie twórcy i uznawane przez niego za ważne.

W próbach interpretacji i odnajdywania znaczeń w jego obrazach pomoc-
na będzie koncepcja Gilian Rose, która podkreśla różnorodność patrzenia
na obrazy, jako wytwory kultury wizualnej. W poszukiwaniu znaczeń dzieła
sztuki możemy inspirować się zarówno tym, co twórca chciał przekazać (te-
oria autorska), obszarem samego obrazu, a nawet strefą jego odbiorczości²⁶.
Podejściem od dawna używanym w historii sztuki jest rodzaj wizualnego
znawstwa, sposobu patrzenia na obrazy zakładającego znajomość kanonu,
w jaki wpisuje się obraz, warsztatu malarskiego, kontekstualności dzieła oraz
warstw kultury mogących inspirować twórcę. G. Rose nazywa go „dobrym
okiem”²⁷. Interpretacja kompozycyjna zakłada kompetencję w zakresie spo-
łecznie (i kulturowo) tworzonych kodów rozpoznawania, proponując uważny
sposób rozpoznawania treści i formy przedstawień wizualnych, ich kompozy-
cji, zawartości, kolorystyki, światła, organizacji przestrzennej oraz zawartości

25 A. Białkowski, *Wstęp do ikonosfery hierofanii*, [w:] *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej i antropologicznym opracowaniu tekstowym*, red. A. Białkowski, K. Białkowska, B. Sobieszek, Łódź 2020, s. 5.

26 Zob.: G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 39–47.

27 Tamże, s. 58.



Il. 1 M. Kępiński,
Kamionka – przedwiośnie,
1993, zbiory prywatne

Il. 2 M. Kępiński,
Kamionka – jesień, 1993,
zbiory prywatne

ekspresyjnej, czyli połączonego oddziaływania tematu obrazu i jego formy wizualnej²⁸. Jednak najbardziej pomocne w poszukiwaniu treści symbolicznych, za-

wartych w omawianych obrazach artysty, będą refleksje fenomenologiczne, zawarte w pracach Mircei Eliadego, Paula Tillicha czy Siergieja Awriencewa, zwłaszcza te, odnoszące się do symbolicznych przejawów sacrum w kulturze²⁹.

Malarstwo Mariana Kępińskiego, zaliczane do nurtu metafizyczno-nadrealnego lub też realizmu magicznego, wyróżnia się znakomitym warsztatem twórczym, podporządkowanym wizji kreowanego świata, w którym człowiek możliwość rozumienia i określania siebie i własnych doznań znajduje w symbolach. Artysta wykorzystuje znaczenia symboliczne związane

²⁸ Tamże, s. 58–59.

²⁹ Zob.: P. Tillich, *Dynamika wiary*, Poznań 1997, s. 62–67; S. Awriencew, *Symbol*, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3, s. 148; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1993; tenże, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000.



Il. 3 M. Kępiński, *Łąka*, 1997, zbiory prywatne



Il. 4 M. Kępiński, *Pejzaż I*, 1976, zbiory prywatne



Il. 5 M. Kępiński, *Pejzaż 2*, 1996, zbiory prywatne



Il. 6 M. Kępiński, *Pejzaż 3*, 2005, zbiory prywatne



Il. 7 M. Kępiński, *Pejzaż 4*, 1984, zbiory prywatne



Il. 8 M. Kępiński, *Pejzaż 5*, 2002, zbiory prywatne



Il. 9 M. Kępiński, *Pejzaż 6*, 2002, zbiory prywatne



Il. 10 M. Kępiński, *Pejzaż 7*, 2005, zbiory prywatne



IL. 11 M. Kępiński, *Pejzaż 8*, 2002, zbiory prywatne



IL. 12 M. Kępiński, *Pejzaż 9*, 2003, zbiory prywatne



Il. 13 M. Kępiński, *Pejzaż przed burzą*, 2010, zbiory prywatne

z określonymi przedmiotami lub takie im nadaje, sięga też po odpowiednią symbolikę obecną w kulturze, w tym w kulturze tradycyjnej. Obszarem poszukiwań twórczych są, wciąż powracające w pamięci i wyobraźni, formy widzenia rodzinnych stron, miejsc opuszczonych we wczesnej młodości, uczuć przeżytych, głęboko tkwiących w ukrytych doznaniach, jawiące się przypomnieniem odmienionym poprzez malarską imaginację i nostalgię.

Nie znaczy to jednak, że nie podejmuje on realistycznego oddania prawdziwego widoku krajobrazu wiejskiego czy też wyglądu najbliższych mu postaci, o czym świadczą na przykład obrazy okolicy domu rodzinnego: *Kamionka – przedwiośnie*, *Kamionka – jesień* oraz wiele innych pejzaży, w których przedstawia fragmenty wiejskiego otoczenia. Najczęściej są to: droga, las, drzewa, gęstwa traw zielonej łąki, głęboki i daleki przestwór powietrznej przestrzeni z obłokami na niebie, polne kamienie leżące na zarosniętej miedzy – malarskie studia elementów obserwowanej rzeczywistości natury, pogłębione o doznawany, niedefiniowalny nastrój nostalgii. Prostota, czułość, a zarazem precyzja ich przedstawienia oddają harmonię zwykłego życia, którego ład tworzy natura, a które wciąż jeszcze możemy odnaleźć w pejzażu polskiej wsi.



Il. 14 M. Kępiński, *Droga*, 2003, zbiory prywatne



Il. 15 M. Kępiński, *Martwa natura*, 1999, zbiory prywatne



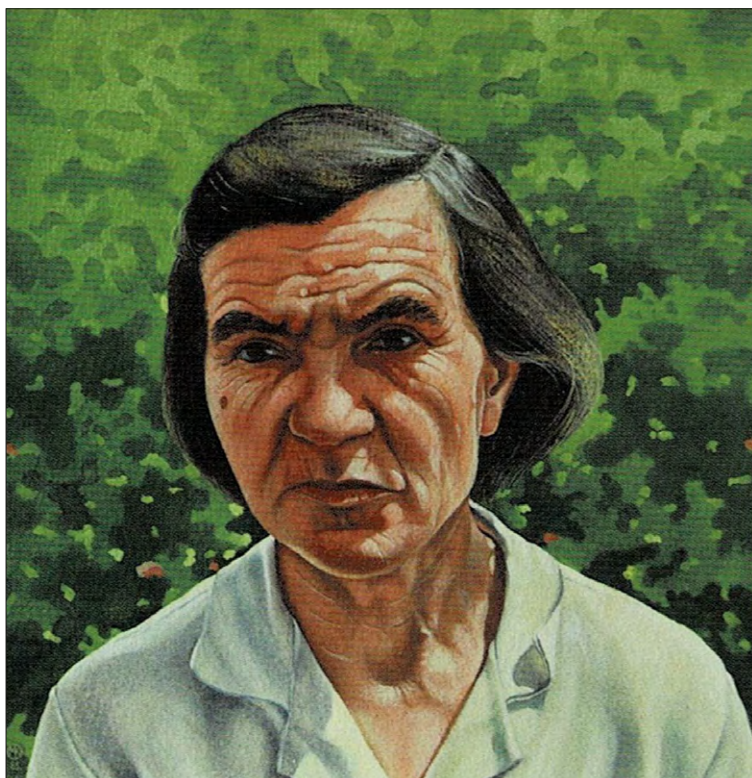
Il. 16 M. Kępiński, *Owoce*, 1967 [2003], zbiory prywatne

W malarstwie prof. M. Kępińskiego, w ukrytej warstwie symbolicznych znaczeń, można odnaleźć reminiscencje tradycyjnego światopoglądu na naturę, otaczający człowieka wszechświat wraz z elementami wiejskiego sacrum, jego symbolami i hierofaniami. Drzewa, kamienie, obłoki, ziemia, kwiaty oraz inne charakterystyczne części wiejskiego krajobrazu, w obrazach artysty nabierają głębokich, odwiecznych znaczeń, niegdyś tak ważnych i rudymenarnych dla mieszkańców polskiej wsi, a dziś już zapomnianych. Znaków charakterystycznych dla przejawów wiejskiego sacrum, choć niekoniecznie powiązanych z kultem religijnym i jego przedmiotami.

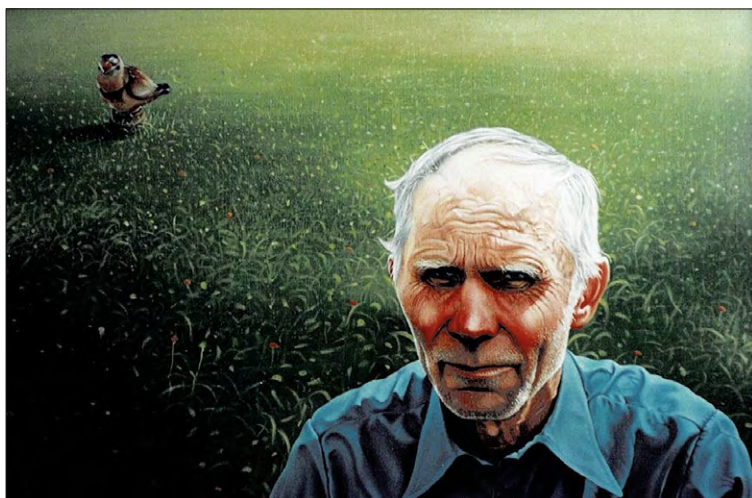
Podobny emocjonalnie charakter mają martwe natury ułożone z przedmiotów lub też chleba czy owoców. Wybór malarskich obiektów związanych z codziennością służy artyście do ukazania ich nie tylko jako bezpośrednio obserwowanych i jakby wyjętych z powszedniego kontekstu, ale także jako składników zorganizowanego ładu dominującego tak w życiu, jak i w sztuce. To właśnie dążenie do trwania w odwiecznym porządku natury, obecne w malarstwie prof. M. Kępińskiego, można interpretować jako część dziedzictwa kultury tradycyjnej polskiej wsi. Przedstawiając szczegółowo fragmenty istniejącego świata, powszednim przedmiotom czy zjawiskom – poprzez precyzyjne opracowanie ich form – artysta nadaje rys tajemniczości. Szukając prawdy w dostępnej rzeczywistości, odsłania w sposób symboliczny ukryte w niej wartości duchowe.

Spośród portretów przedstawiających rodzinę, najpiękniejsze, najbardziej prawdziwe i wzruszające są wizerunki matki i ojca. Wykadrowane tak, by skupiały uwagę na twarzach postaci, ich cechach charakterystycznych, wyrazie emocjonalnym, który dopełnia przestrzenne tło zielonej roślinności – symbolu życia i natury – zaskakują ekspresją przeżyć osób portretowanych, ale też uczuć samego twórcy. W obliczach tych dwojga zmęczonych ciężką pracą ludzi widoczne są przeżyte lata oraz wysiłek niesienia odwiecznego brzemienia chłopskiego losu. Długich lat, monotonnie przeżywanych w rytmie natury, którym częściej towarzyszyły cierpienie i troski niż radość, ale też postawa godności wobec trudu, upływu czasu i nieuchronnej przyszłości. Artysta oddał w tych wizerunkach całą swoją synowską miłość, tęsknotę i podziw dla siły trwania rodziców, ich oddania niełatwemu, wiejskiemu życiu i pełnej poświęcenia pracy na roli, rozumianej wciąż jako naturalny obowiązek i posłannictwo. W twarzach rodziców artysty nie ma pustej ekliwkości, są prostota, siła i spokój, wynikające z poczucia łączności z ojcowizną, posiadania przynależnego, ważnego miejsca w otaczającym człowieka świecie.

Rodzinny dom na wsi jako budynek czy też inne budowle, obejście gospodarcze, hodowlane zwierzęta jako realistyczny temat malarski nie występują w twórczości M. Kępińskiego. Dotyczące ich nieliczne szkice nie stanowią osobnego artystycznego rozdziału, są jedynie marginalnym zapisem, osobistą



IL. 17 M. Kępiński, *Portret matki*, 1983, zbiory prywatne



IL. 18 M. Kępiński, *Portret ojca*, 1983, zbiory prywatne



Il. 19 M. Kępiński,
Wyspa 1, 1994, zbiory
prywatne



Il. 20 M. Kępiński,
Wyspa 2, 1993, zbiory
prywatne

notatką, informacją pozostawioną przez twórcę sobie, jako reminiscencja miejsca pochodzenia i nieuchronnego oddalenia się od przeszłości. W pełni zrozumiała jest ta decyzja, bowiem nie dąży on do artystycznego dokumentowania życia wiejskiego, lecz postrzega i przeżywa swoje związki z rodzinną wsią jako osobiste sacrum, dające mu otwarcie się na tajemnice ludzkiego bytu. Nieobecność domu rodzinnego, odzwierciedlonego w obrazach artysty, może świadczyć o przewadze przywiązania i siły oddziaływania najprostszymi fragmentami natury i wiejskiego krajobrazu. Być może brak domu jako elementu ludzkiej kultury, przetwarzającego i zmieniającego naturalny krajobraz, jest także związany ze zbyt silnym poczuciem nostalgii, odczuwanym wobec tego przejawu tradycyjnej sakralnej przestrzeni w dawnej polskiej wsi.

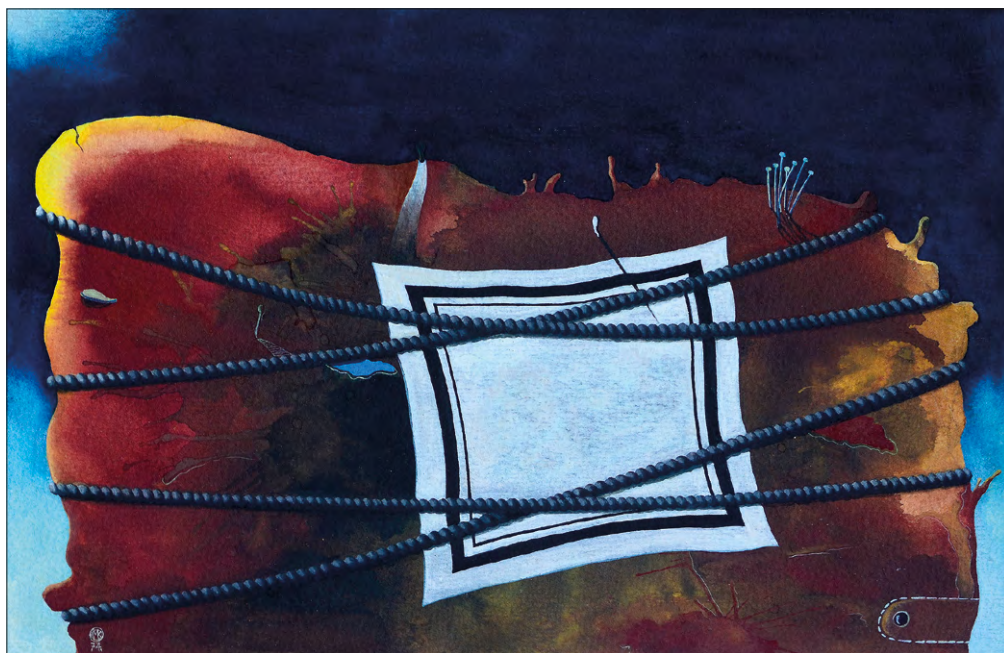
Wśród malarskich symboli, obecnych w obrazach inspirowanych wiejskimi pejzażami z rodzinnej wsi, są prace zatytułowane *Wyspa*. Kolorystyka ukazanej w nich roślinności i nastrojów przypomina wiosnę i jesień. Te dwie pory roku wyróżnia artysta dlatego, że mają najwięcej odmian, odcieni barw, zaś lato mniej, choć najintensywniejszych. Wyspa – w bezkresie przestrzeni życia, w bliskości zagrożenia – niesie nadzieję ocalenia. Wyspa żeglująca pośród chmur to dla twórcy azyl wyobraźni, sztuki odmieniającej rzeczywistość, nadającej codzienności bogactwo zróżnicowanych znaczeń. Także miejsce nasycone nostalgiczną pamięcią dzieciństwa i młodości spędzonych na rodzinnej wsi.

W cyklu obrazów zatytułowanych *Itaka* artysta odwołuje się do starożytnego, homeryckiego mitu gloryfikującego dążenie do powrotu do ziemi rodzinnej – wyspy ojczyzny, krainy wierności i miłości, przywracającej szczęście. Jednak w cyklu pod tytułem *Itaka* mit ten zostaje poddany znaczeniowej dekonstrukcji. *Itaka 1* przedstawia płaszczyznę zróżnicowanej, zielono-błękitnej plamy barwnej o zarysie brzegów lądu, która przypomina bagaż spięty pasami, sprzączkami – dźwigany na ludzkich plecach ciężar. *Itaka 2* ma kształt profilu głowy i męskiej twarzy; powierzchnia szkicu lądu wyspy jest utrzymana w przeważającym kolorze ognistej czerwieni, brązów bliskich czerni, niewielkiej ilości zieleni; na całość nałożona jest siatka kartograficzna, jakby mapa alegorycznej wizji płonącego lądu. *Itaka 3* ukazuje linię brzegową i teren wyspy skrzepowanej, obwiązanej sznurami, z pustą białą, obwiedzioną czarnymi liniami kartką bez zapisu. To tradycyjna klepsydra, zawiadomienie o śmierci umocowane i przyszpilone na obwiązanej sznurami ziemi. Nie ma powrotu, zdaje się stwierdzać artysta, jest tylko to, co jedynie pewne, czyli kres życia. To postawa wręcz pofalej akceptacji śmierci jako części porządku świata natury i należącego do niej człowieka, tak dobrze znana badaczom wsi i tradycyjnego światopoglądu.

Itaka 4 zamyka cykl. Artysta przedstawia w obrazie rozświetloną jasnymi barwami powierzchnię części lądu, na której znajdują się niewielkie drzwi, półotwarte, prowadzące w ciemność, a możliwość wejścia w głąb mroku zabezpieczają



Il. 21 M. Kępiński, *Itaka 1*, 1974, zbiory prywatne

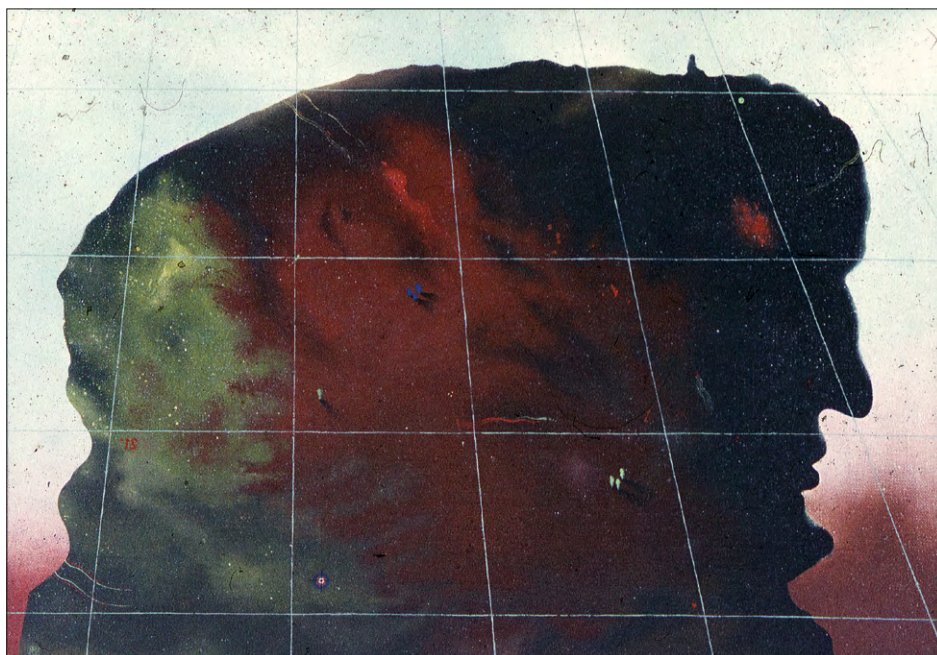


Il. 22 M. Kępiński, *Itaka 2*, 1974, zbiory prywatne

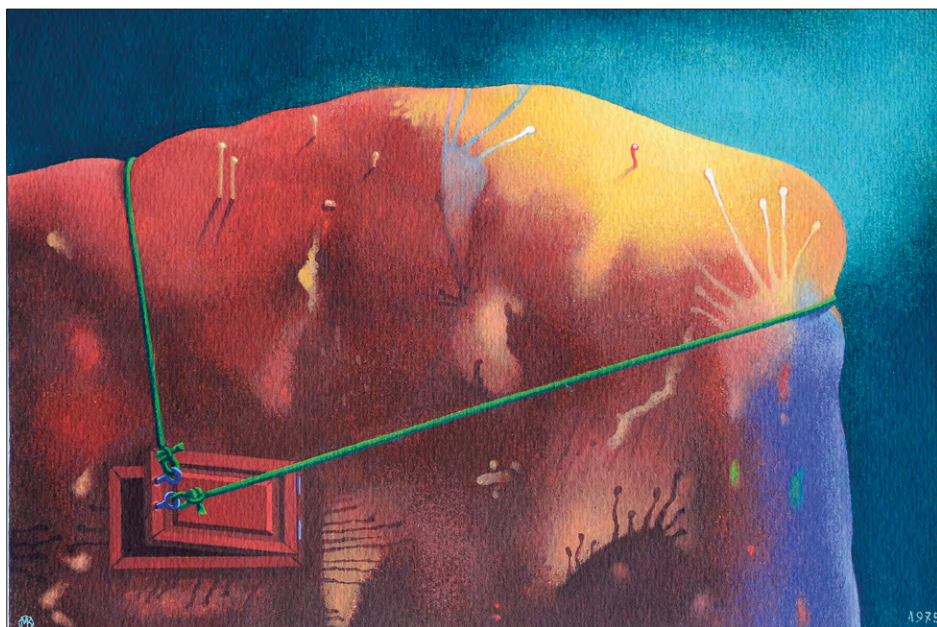
silnie zawiązane na uchwytnych zielonych sznurach. Nie ma urzeczywistnienia pragnień – wydaje się mówić widzowi. Droga w ciemność jest niewiadomą. Sztuka, podobnie jak marzenia sennie, może dzięki podświadomości i wyobraźni poetyckiej tylko próbować wznieść się ponad powierzchnię obserwowanego życia.

Ten cykl prac podejmuje problem intuicji i wyobraźni twórczej, rozumianej jako rodzaj pozazmysłowej percepcji, wewnętrznego widzenia, którego przyczyną są pojawiające się wyobrażenia przedmiotów, wizje tego, co w widzialnym, empirycznym świecie jest niedostrzegalne. Pragnienie dotarcia do tajemnicy istnienia i Eliadowskiej rzeczywistości „poziomu obrazów”³⁰ łączą się w sztuce M. Kępińskiego z zachwytem nad pięknem świata natury w pełni jej harmonii, nieskażonej, obecnej jeszcze w żywej przyrodzie polskiej wsi, w obłokach nad dalekim horyzontem, współlistnieniu błękitu nieba i zieleni ziemi. Wszystkie omawiane prace artysty wyrosłego w otoczeniu tradycji polskiej wsi i nigdy jej nie odrzucającego, są wynikiem nostalgii, nieuchronnego oddalenia w czasie i przestrzeni od miejsca dzieciństwa i młodości. Ten rodzaj emigracji, peregrynacji zarówno duchowej, jak i fizycznej, tworzy wspomnienia będące częścią poczucia nostalgii:

³⁰ Zob.: A. Rega, *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001.



IL. 23 M. Kępiński, *Itaka 3*, 1974, zbiory prywatne



IL. 24 M. Kępiński, *Itaka 4*, 1974, zbiory prywatne

Prawdziwą fabryką nostalgii jest jednak czas, który z każdego czyni emigranta. Na starość człowiek dochodzi do wniosku, że mimo iż się zameldował, a nawet nie zdawał sobie z tego sprawy, został jednak wysłany przez ośrodek emigracyjny. Nawet jeśli nadal pozostałeś w starym miejscu i dorastałeś w znanym otoczeniu, również wtedy dosięgają cię reminiscencje, w tym sensie, że już od dawna nie przebywasz w kraju swojej młodości. [...] Odbywając w pamięci podróż powrotną, musisz się pogodzić z tym, że bardzo wiele istnieje jedynie w twoich wspomnieniach³¹.

Na szczęście, literatura i malarstwo pozwalają utrwalić wspomnienia, przelać je na papier czy płótno i podzielić się nimi z wrażliwą publicznością. Sztuka i literatura, twórcza aktywność człowieka, są przecież ważnymi elementami naszego duchowego życia:

Mit, rytuał, sztuka – to według antropologii kultury trzy sposoby auto-sakralizacji człowieka, a zarazem trzy emocjonalne odpowiedzi na ważne intelektualne pytanie – czym jest świat? Zarówno mit, jak rytuał i sztuka, które same są trzema ogólnymi odpowiedziami optymistycznymi, zawierają w sobie wiele szczegółowych odpowiedzi na inne pytania człowieka dotyczące jego samego³².

Dodajmy, że spotkanie z transcendencją, ze sztuką, powoduje u odbiorcy silne emocje związane z przeżyciem estetycznym o charakterze głębszym i poważniejszym niż zwyczajna rozrywka:

Sztuka i sacrum w ludzkiej egzystencji mają nazbyt wiele wspólnego, by pozwolić sobie [...] na zaniechanie czy pospolite zaniedbanie w refleksji humanistycznej, ściślej – estetycznej, wypowiedziania się na temat zagadnienia ich związków. Przy nieco śmielszym spojrzeniu na nie należałoby postawić tezę [...], iż związek ten jest organiczny, archetypiczny, jeśli użyć modnego terminu. Interesują nas tu, oczywiście te przejawy życia estetycznego człowieka, które mają swoją wagę, które znaczą w życiu jednostek i społeczeństw więcej, niż to co służy w sferze estetyki spełnianiu funkcji konso-lacyjno-hedonistycznych, czyli rozrywka w masce sztuki³³.

31 D. Draaisma, dz. cyt., s. 183.

32 M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002, s. 65.

33 S. Bobowski, *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 2004, t. 25, s. 5.

Choć słowa te dotyczą sztuki filmowej, sądzę, że możemy odnieść je do wizji prywatnego, wiejskiego sacrum, zrodzonej dzięki nostalgii, a obecnej w twórczości prof. M. Kępińskiego. Pamiętajmy, że:

tęsknota jest paradoksem. W tym szczególnym stanie ducha brakuje nam czegoś, czego nigdy nie poznaliśmy, ale co znamy na tyle dobrze, że nie potrafimy się bez tego obyć. Przedmiot tęsknoty, z którym na ogół mieliśmy już do czynienia, i który potrafimy precyzyjnie zdefiniować, każdorazowo okazuje się jednak nieosiągalny, tak jakby dostępu do niego broniło jakieś nieznane nam hasło, modlitwa lub może klątwa³⁴.

Bez tęsknoty nie byłoby twórczości.

Według Edwarda Abramowskiego tęsknota, obok przeżycia indywidualnego, jest jednym z dwóch zasadniczych warunków psychologicznych w twórczości artystycznej, bez których, pomimo najdoskonalszej techniki tworzenia, nie ma dzieła sztuki. [...] Dzieło sztuki w psychologicznej definicji jest to [...] zawsze uwieszone wspomnienie, które w większym lub mniejszym stopniu odnalazło swój utracony świat wyobrażeń i idei, ale nigdy zupełnie³⁵.

Poczucie nostalgii, tęsknota za szczęśliwą przeszłością są nie tylko nieodłączną częścią artystycznej twórczości, ale także podejmowanego wysiłku tworzenia kultury przez człowieka³⁶.

Bibliografia

Literatura

Ankersmit F., *Pamiętając Holocaust*, [w:] *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

Awriencew S., *Symbol*, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 3.

Białkowski A., *Wstęp do ikonosfery hierofanii*, [w:] *Ikonosfera hierofanii. Dom a sacrum. Transmisja kulturowa artefaktów sztuki ludowej w rejestracji fotograficznej antropologicznym i opracowaniu tekstowym*, red. A. Białkowski, K. Białkowska, B. Sobieszek, Łódź 2020.

Bobowski S., *Wstęp*, „Studia Filmoznawcze” 2004, t. 25.

34 J. Zalewski, *Tęsknota, czyli namiętność do porażki*, [w:] *Tęsknota w kulturze*, red. J. Miżińska, H. Rarot, Lublin 2009, s. 81.

35 E. Zarzycka, *Wielopłaszczyznowe ujęcie tęsknoty*, [w:] *Tęsknota...*, s. 148.

36 Zob.: Z. Majewska, *Tęsknota jako źródło filozofowania*, [w:] *Tęsknota...*, s. 193.

- Bolecka A., *Pamięć i dzieciństwo*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1–2.
- Burszta W.J., *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1996.
- Burszta W.J., *Yes. Nostalgiczne strefy pamięci*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1994, nr 1–2.
- Cękańska-Zborowska H., *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1974.
- Dąbrowski M., *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2000.
- Draaisma D., *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, Wołowiec 2010.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1993.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, Łódź 2000.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1961–1966. Dzieła*, t. 8, Kraków 1986.
- Kępiński M., *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*, Warszawa 2006.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 2000.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000.
- Kubiak A.E., *Nostalgia i inne tęsknoty*, Łomża 2007.
- Majewska Z., *Tęsknota jako źródło filozofowania*, [w:] *Tęsknota w kulturze*, red. J. Mizińska, H. Rarot, Lublin 2009.
- Markiewicz H., *Pozytywizm a realizm krytyczny*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 46/2.
- Micke-Broniarek E., *Mistrzowie pejzażu XIX w.*, Wrocław 2001.
- Pranke B., *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, Warszawa 2003.
- Rega A., *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego*, Kraków 2001.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
- Simonides D., *Sacrum jako zasada porządkowania świata w kulturze ludowej*, [w:] *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H.J. Sobeczko, Opole 1998.
- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002.
- Tillich P., *Dynamika wiary*, Poznań 1997.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Zalewski J., *Tęsknota, czyli namiętność do porażki*, [w:] *Tęsknota w kulturze*, red. J. Mizińska, H. Rarot, Lublin 2009.
- Zarzycka E., *Wielopłaszczyznowe ujęcie tęsknoty*, [w:] *Tęsknota w kulturze*, red. J. Mizińska, H. Rarot, Lublin 2009.