

Polaków portret don Kichota

Artur Matys*

DOI 10.24425/rl.2022.143009

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035-9602

Część I

Tytuł mojego artykułu świadomie i celowo odwołuje do tytułu wystawy „Polaków portret własny”, którą w roku 1979 zorganizowało Muzeum Narodowe w Krakowie, a której kuratorem był jego dyrektor – dr Marek Rostworowski (1921–1996). Przed zgromadzonymi i zaprezentowanymi przez krakowskie muzeum eksponatami, a wystawiono ich blisko tysiąc, przeszło ponad 80 tys. zwiedzających! Mamy prawo uważać, że wystawa „Polaków portret własny” była bardzo ważnym wydarzeniem nie tylko kulturalnym, ale także – społeczno-politycznym. Ekspozycja u schyłku lat siedemdziesiątych XX wieku, po latach rządów komunistycznych, inspirowała i przynaglała jej widzów do podjęcia wysiłku zrewidowania dotychczasowych definicji narodowej tożsamości i tradycji.

Z dotychczasowych badań wnioskuję, że wizerunki don Kichota pojawiły się w polskiej plastyce dopiero na początku XIX wieku, ale już od końca tego wieku po dziś dzień są nieomal stale obecne w pracach polskich artystów. Czy to możliwe, aby ten genetycznie hiszpański motyw spełniał także jakąś istotną funkcję w procesie rozpoznawania i opisu polskiej tożsamości kulturowej?

Wystawa „Don Kichot. Współczesna próba interpretacji” zorganizowana w roku 2004 przez Muzeum Narodowe w Krakowie i Galerię Dominik Ro-

* Artur Matys – Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Poset.
ORCID: 0000-0002-4112-2202

stworowski przy współpracy Ambasady Hiszpanii w Polsce oraz Instytutu Cervantesa w Warszawie i Krakowie zdawała się potwierdzać takie przypuszczenia¹. „Fenomen jego nieśmiertelności – pisał o don Kichocie we wstępie do katalogu wystawy Dominik Rostworowski – polega w dużym stopniu na tym, że *obraz* Don Kichota kreowany jest w zależności od czasu i związanych z nim nastrojów społecznych, wyzwań i oczekiwań. Używając zaczerpniętego z chemii porównania, można powiedzieć, że jest on jak papierek lakmusowy, którego zabarwienie zmienia się pod wpływem historii i przemian, jakie jej towarzyszą, stąd też można założyć, że podejmowanie prób jego interpretacji będzie każdorazowo odbiciem ducha epoki.”² Kilka prezentowanych na wystawie prac już w tytule zapowiadało silne odniesienia do współczesności i polskości: *Don Kichot współczesny* Romualda Oramusa (2004, olej, płótno); *Polski Don Kichot* Andrzeja Niedoby (1999, olej, płótno)³; *Don Kichot ze Szczecbrzeszyna* Mariusza Drochomireckiego (2005, olej, płótno). Należy jednakże stwierdzić, że w projekcie wystawy Dominika Rostworowskiego znalazły się i takie dzieła, które miały wyraz uniwersalny i nie odnosiły się wprost do sytuacji społeczno-obyczajowej w Polsce, np. *Don Kichot zwycięski* Pawła Taranczewskiego (2005, olej, płótno). Pojawiły się natomiast na wystawie obrazy o wyraźnym kontekście religijnym: *O wielkim zwycięstwie...* Tadeusza Boruty (2005, olej, płótno); *Śmierć Don Kichota* Zbigniewa Cebuli (2005, olej, płótno); *Don Kichot i galericy* Eugeniusza Muchy (1998, olej, płótno, deska). Krakowska wystawa z roku 2005 prezentowała prace artystów polskich, które powstały w okresie od 1976 do 2005 roku, przy czym większa część z nich, 55 prac, powstała już w XXI wieku. Idea, żeby kontynuować poszukiwania i analizę prac polskich artystów zainspirowanych don Kichotem, które powstały przed rokiem 1976, ale też po roku 2005 ujawniła się z mocą i czekała na realizację.

Najbardziej inspirujący postulat badawczy dotyczący wizerunków don Kichota, rozległy, obejmujący cztery wieki egzystencji bohatera powieści Cervantesa, sformułował Miguel de Unamuno (1864–1936). W eseju *Rycerz o smętnym obliczu* z roku 1896 hiszpański filozof napisał: „Nader ciekawym zadaniem byłoby **przeanalizowanie, jak był portretowany Don Kichot i jak się go portretuje w różnych epokach i krajach**”⁴ (podkr. A.M.).

1 Wystawa „Don Kichot. Współczesna próba interpretacji” była otwarta od 13 października do 6 listopada 2005 roku.

2 D. Rostworowski, wstęp do katalogu *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji / Don Quijote. Ecos actuales de El Quijote en Polonia*, Kraków 2005, s. 9.

3 Taki sam tytuł nadał swojej grafice (drzeworyt na papierze) z roku 1965 Stefan Rassalski (1910–1972).

4 M. de Unamuno, *Rycerz o smętnym obliczu*, [w:] *Don Kichot – galeria otwarta / Don Quijote – galería abierta*, tom I, tłum. C. Marrodán Casas, Fundacja POSET, Warszawa 2022, s. 49.

Podejmując wezwanie Miguela de Unamuno oraz kontynuując działania rozpoczęte przez Dominika Rostworowskiego, uruchomiłem autorski program, który zatytułowałem „Don Kichot – galeria otwarta”, w ramach którego wyznaczyłem sobie kilka celów poznawczo-badawczych:

- zbudowanie reprezentatywnego dla polskiej kultury plastycznej zbioru prac („galerii”) polskich artystów przedstawiających Kichota powstałych między końcem XVIII wieku a I połową XXI wieku;
- doprowadzenie do precyzyjnego opisu specyfiki – o ile ta da się zaobserwować – polskiej galerii prac plastycznych inspirowanych *Don Kichotem* Miguela de Cervantesa;
- inspirowanie i pogłębianie dyskursu na temat polskich przedstawień don Kichota, ale także don Kichota jako bohatera literackiego, poprzez przenoszenie i popularyzowanie na gruncie polskim ważnych tekstów analitycznych autorów hiszpańskojęzycznych;
- zainicjowanie komunikacji z instytucjami kultury oraz badaczami (historykami sztuki i literatury, kulturoznawcami, historykami oraz artystami) w Hiszpanii oraz w krajach hiszpańskojęzycznych, w celu udostępnienia i promocji prac polskich artystów z przedstawieniami don Kichota.

Na podstawie powyższych założeń powstała monografia *Don Kichot – galeria otwarta / Don Quijote – galeria abierta*⁵. Publikacja, wydana w języku polskim i hiszpańskim, składa się z dwóch autonomicznych części. Część pierwsza zawiera polską wersję eseju *Rycerz o smętnym obliczu / El caballero de la triste figura* (1896) Miguela de Unamuno w przekładzie znakomitego tłumacza – Carlosa Marrodána Casasa. Część druga, którą nazywam „Galerią otwartą”, prezentuje prace plastyczne trzydziestu polskich artystów, którzy w okresie od końca XVIII wieku po czasy nam współczesne sięgali i sięgają po temat don Kichota. W publikacji prezentowane są prace:

- Daniela Mikołaja Chodowieckiego (1726–1801),
- Piotra Michałowskiego (1800–1855),
- Jacka Malczewskiego (1854–1929),
- Tymona Niesiołowskiego (1882–1965),
- Juliusza Kurzątkowskiego (1888–1952),
- Tomasza Pietrasiewicza (ur. 1955) i Anny Rachoń (ur. 1971),
- Jana Hrynkowskiego (1891–1971),
- Stefana Mrożewskiego (1894–1975),
- Zygmunta Waliszewskiego (1897–1936),
- Mariana Kratochwila (1906–1977),
- Stefana Rassalskiego (1910–1972),
- Antoniego Marcolli (1912–1996),
- Tadeusza Kantora (1915–1990),
- Jerzego Panka (1918–2001),

⁵ *Don Kichot-galeria otwarta/Don Quijote – galeria abierta*, tom I, red. A.Matys, Fundacja POSET, Warszawa 2022.

- Jerzego Jaworowskiego (1919–1975),
- Barbary Jonscher (1926–1986),
- Jana Młodożeńca (1929–2000),
- Józefa Wilkonía (ur. 1930),
- Janusza Stannego (1932–2014),
- Kiejstuta Bereźnickiego (ur. 1935),
- Ryszarda Stryja (1932–1997),
- Tadeusza Michałuka (ur. 1938),
- Mariana Nowińskiego (1944–2017),
- Jolanty Marcolli (ur. 1950),
- Stanisława Młodożeńca (ur. 1953),
- Dominika Rostworowskiego (ur. 1954),
- Jacka Sroki (ur. 1957),
- Tomasza Sętowskiego (ur. 1961),
- Sławomira Witkowskiego (ur. 1961),
- Dariusza Zielińskiego (ur. 1975).

Mimo że prezentowany projekt znajduje się w fazie początkowej, wydaje się, że zgromadzony w I tomie materiał pozwala na, wciąż bardzo ostrożne, uogólnienia:

- sformatowany zbiór jest wyraźnym świadectwem stałego oddziaływania arcy powieści Cervantesa na twórczość plastyczną polskich artystów przez co najmniej dwa minione stulecia;
- wszystkie prezentowane w monografii prace ujawniają nieujarzmioną inwencję ich twórców;
- Galeria otwarta zawiera prace wykonane w wielu technikach plastycznych. Prezentujemy grafikę, rysunek, malarstwo, rzeźbę i scenografię oraz techniki mieszane. W II tomie pojawią się kolejne dyscypliny plastyczne;
- najczęstszym tematem prezentowanych prac jest portret don Kichota, często w towarzystwie Sancho Pansy. Wybór prac o takiej tematyce był podyktowany współlistnieniem kolekcji z tekstem eseju Miguela de Unamuno;
- prezentowane prace ujawniają dynamikę zmian stylistycznych, jakie zachodziły w Europie na przestrzeni XVIII, XIX i XX wieku;
- Galeria otwarta ukazuje ewolucję portretu don Kichota: od realizmu (np. w obrazie Piotra Michałowskiego), przez uproszczony rysunek, aż po czysto graficzny znak (np. prace Jana Hrynковского, Jerzego Panka, Jana Młodożeńca, Józefa Wilkonía);
- wybrane prace w Galerii otwartej ujawniają wyraźny polski kontekst: Don Kichot Stefana Rassalskiego walczy heroicznie z wiatrakami, których skrzydła uformowane są w hitlerowskie swastyki. Obraz olejny Barbary Jonscher był sensacją Arsenálu '55. To bodaj jedyny obraz, na którym don Kichot pojawia się aż sześć razy! Być może młoda malarka, po latach cenzuralnych ograniczeń, wykrzyczała w ten sposób pędzlem i farbą swoją tęsknotę i przywiązanie do kultury europejskiej. Z kolei don Kichot Jerzego Jaworowskiego towarzyszył Tadeuszowi Mazowieckiemu, kiedy ten pełnił funkcję redaktora naczelnego „Więzi”, a następnie – Premiera RP. Na obrazie

Dominika Rostworowskiego najstynniejszy hiszpański hidalgo wędruje z grupą małopolskich kołodników. Błędny rycerz z obrazu Jacka Sroki zakończył swoją podróż w ciasnej polskiej kuchni.

Jakkolwiek każda z prezentowanych w monografii prac warta jest szczegółowego omówienia, w tym artykule ograniczę się do analizy jednej pracy – obrazu Mariana Nowińskiego (1947–2017) *Don K.[ichot] trwa dalej. W cieniu 2* (1998/9, papier, tusz i akryl, 46,5 × 63 cm, własność prywatna).

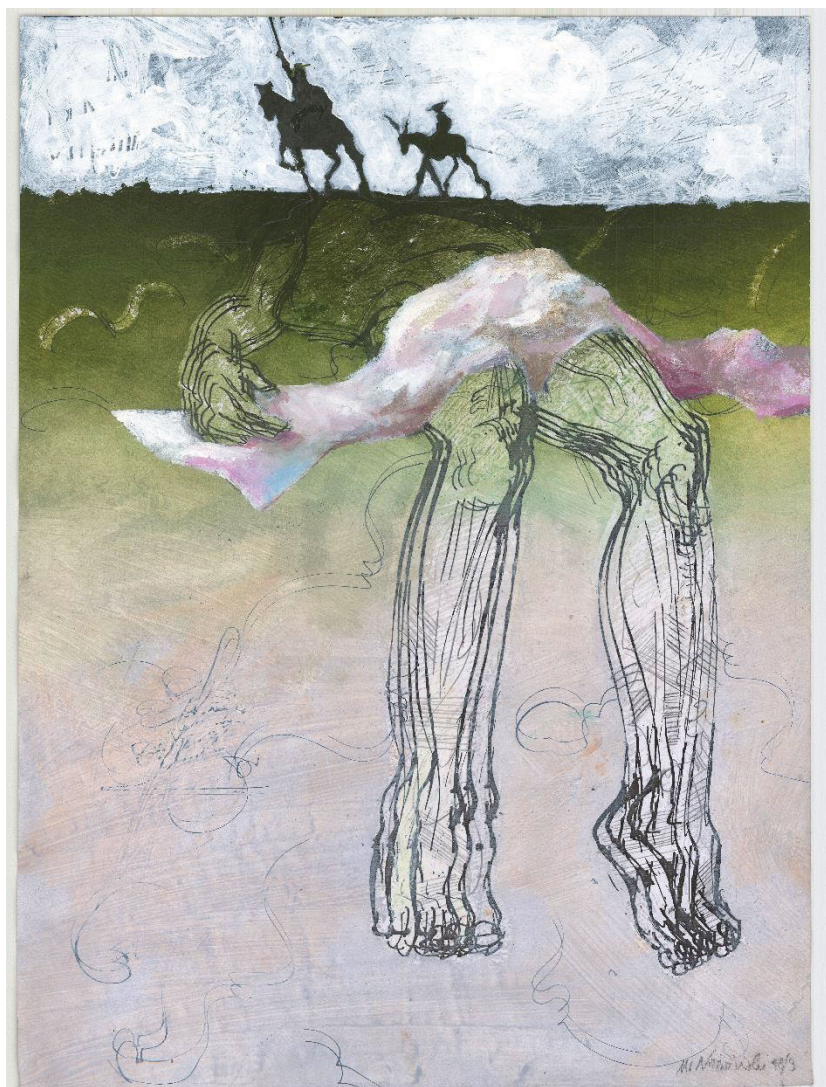
Marian Nowiński był postacią barwną. Pozostawił po sobie znakomite obrazy, rysunki, grafiki, projekty książek i ponad dwieście plakatów, które powstawały w jego pracowniach w Warszawie oraz w Mostkach pod Starym Sączem. Aktywne życie twórcze potrafił łączyć z kształceniem nowych pokoleń artystów jako profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz profesor i dziekan Wydziału Sztuki Nowych Mediów w Polsko-Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach: Muzeum Plakatu w Wilanowie, które jest oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) w Hawanie, ratusza miejskiego w Picasent w Hiszpanii, Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, National Taiwan Museum of Fine Arts, Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu (MKG Hamburg), Museum on the Seam w Jerozolimie, Lahti Art Museum w Finlandii, Ogaki Poster Museum w Japonii oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Marian Nowiński wielokrotnie podejmował temat don Kichota, którym był wyraźnie zafascynowany. Wśród najważniejszych prac Nowińskiego poświęconych błędnemu rycerzowi z Manchy warto przypomnieć znakomity plakat *Cervantes, Don Kichote* (Teatr Jednego Znak, 1986), na którym postaci don Kichota i jego konia – Rosynanta zostały syntetycznie przeinterpretowane w figurę centaury; projekt *Metafory, metafrazy, metamorfozy. Cervantes. Don Kichot*, (Warszawa–Rzeszów 2006), w ramach którego prace Mariana Nowińskiego były prezentowane równolegle z pracami hiszpańskiego malarza Eduardo Camacho oraz z zarejestrowanym spektaklem teatralnym Józefa Szajny⁶ oraz monograficzny album *Marian Nowiński* (Warszawa 2006) zawierający reprodukcje dziewięćdziesięciu szkiców i obrazów z lat 1986–2005 poświęconych w całości don Kichotowi⁷.

6 W związku z trzema wystawami powstało okolicznościowe wydawnictwo – katalog z trzynastoma obrazami Mariana Nowińskiego pt. *Cervantes, Don Kichot. Metafory, Metafrazy, Metamorfozy. Eduardo Camacho / Marian Nowiński*, Warszawa 2006.

7 *Marian Nowiński*, Publikacja towarzysząca projektowi trzech wystaw „metafory, metafrazy, metamorfozy – Don Kichot”, Warszawa 2006.

Część II



Marian Nowiński (1944–2017) *Don K. [ichot] trwa dalej. W cieniu 2*, 1998/9, papier, tusz i akryl, 46,5 × 63 cm, własność prywatna

Koniec czy początek? Koniec życia, które znamy, a przynajmniej próbowaliśmy przez chwilę poznać i zrozumieć, czy początek życia nowego, nieznanego? Czy to koniec drogi, którą kroczyliśmy od kilku dekad, czy początek nowej drogi w nieznane? Marian Nowiński, podejmując jeden z fundamentalnych problemów egzystencjalnych, zintegrował w swoim obrazie dwie tradycje estetyczne: malarską oraz filmową.

Bodaj najbardziej znanym dziełem ukazującym martwe ciało Jezusa z Nazaretu w radykalnym skrócie perspektywicznym jest obraz Andrea Mantegna (1431–1506).



Andrea Mantegna, *Opłakiwanie zmarłego Chrystusa*, 1483, 68 × 81, tempera na płótnie, Pinakoteka Brera w Mediolanie. Źródło reprodukcji: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/>

Obraz szokował i nadal szokuje, bo najczęściej malarze ukazywali i nadal ukazują martwe ciało Chrystusa zakomponowane w poziomej, a nie pionowej osi obrazu (z wyłączeniem scen na krzyżu). Czy tak można malować Chrystusa? Czy wypada patrzeć na martwe ciało Chrystusa, stojąc tuż za Jego okaleczonymi stopami? Przecież osoby opłakujące Chrystusa w przestrzeni obrazu adorują Go, klęcząc u Jego boku. I jeszcze to wąskie, grawitujące ku monochromatyce, spektrum kolorystyczne! Jakaż malarska odwaga!

Barokowe dzieło Annibale Carracciego (1560–1609) powstało prawie równo sto lat po dziele Mantegni, którego śmiałe rozwiązania kompozycyjne Carracci nie tylko podejmuje, ale doprowadza do granic możliwości. Ciało Chrystusa na malarskim przedstawieniu Carracciego, od pasa w górę wyraźnie wygięte w prawą stronę, wypełnia szczerlnie prawie całą powierzchnię obrazu. Inaczej niż u Mantegni obok ciała Zmarłego nie ma tu innych



Annibale Carracci, *Ciało Chrystusa* albo *Martwy Chrystus z narzędziami swojej męki*, 1582, olej na płótnie, 70,7 × 88,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart. Źródło reprodukcji: <https://swbexpo.bsz-bw.de/image/sgs?id=0A0C74494DB8912C1AD079ACC766B668&img=1&width=1000>

osób. Ciało Chrystusa jakkolwiek ewidentnie poranione na stopach i dłoniach, jakkolwiek poplamione krwią wydobywającą się z prawego boku, nie jest ciałem zmarłego człowieka! Nie odnajdziemy w obrazie plam opadowych na ciele Chrystusa. Światło dochodzące z lewej strony opromienia skórę o wyraźnie „żywej” tonacji. Twarz Chrystusa można odczytać jako twarz śpiącego mężczyzny. Za takim potraktowaniem ciała Chrystusa może kryć się dogmatyczne przesłanie, głoszące, że śmierć nie jest w stanie pokonać Boga-Chrystusa, że to Chrystus-Bóg przez swoją ofiarę pokonał śmierć, a swoje ciało i krew uczynił dla chrześcijan „pokarmem eucharystycznym”: *To jest Ciało moje, ... To jest moja Krew...*⁸, ... *To czyńcie na moją pamiątkę.*⁹

⁸ Biblia Tysiąclecia, Mt 26 (26–28), <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=362&werset=57#W57> (dostęp: 26.09.2022)

⁹ Tamże, Łk 22 (19), <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=337&werset=31#W31> (dostęp: 26.09.2022)

Kolejny obraz o nieomal identycznej kompozycji mieliśmy możliwość obejrzieć na Zamku Królewskim w Warszawie w trakcie wystawy „Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longhiego” (Warszawa, 10.11.2021–10.11.2022). Mowa o obrazie Orazio Borgianniego (1574–1616).



Orazio Borgianni, *Opłakiwanie Chrystusa*, 1615, olej na płótnie, 73,8 × 90,3 cm, Fondazione Di Studi Di Storia Dell'Arte Roberto Longhi, Florencja). Źródło reprodukcji: <https://artdone.wordpress.com/2014/02/22/barok-we-wloszech/orazio-borgianni-lamentation-ca-1615-fondazione-roberto-longhi-florence/>

Tak jak u Mantegni i Carracciego martwe ciało Chrystusa ukazane jest w skrócie perspektywicznym, tak jak u Mantegni Chrystusa opłakują tu trzy osoby, a na kamiennej płycie stoi (na pierwszym planie) pusty pojemnik na wonności, którymi namaszczone już ciało Zmarłego. Pozostałe rozwiązania malarskie są już jednak inne. Postaci obecne na obrazie wyłaniają się z ciemnego tła. Światło, o źródle poza ramami obrazu, pada wąskim snopem z lewej strony, wydobywając biel materiału, którym przysłonięte są biodra nagiego Chrystusa, oświetlając Jego umięśnione uda, a dalej głowę Jana Ewangelisty, ale już nie podeszwy stóp, które u Borgianniego są nieomal czarne. Paleta barw, którymi posługuje się Borgianni, malując głowę, korpus oraz prawą rękę Chrystusa, przypomina tę, którą w późnych obrazach jak *Pogrzeb św. Łucji* (1608) oraz *Wskrzeszenie Łazarza* (1609) stosuje Caravaggio.

Jest oczywiste, że w dolnej, powierzchniowo dominującej, części obrazu *Don K.[ichot] trwa dalej*. W cieniu 2 Marian Nowiński odwołał się do tradycji malowania „Chrystusa w skrócie”, tyle że na obrazie Nowińskiego figura Chrystusa, naszkicowana zwiłokrotnionymi liniami czarnego tuszu i przysłonięta na linii bioder biało-fioletowym pasmem zwiewnego materiału, staje się także figurą umierającego don Kichota. Tym sposobem rozważania o śmierci i nieśmiertelności Jezusa Chrystusa mocą tytułu obrazu, czyli mocą stwarzającego gestu Nowińskiego, przekładają się na rozważania o śmierci i nieśmiertelności don Kichota, a może także na rozważania o śmierci i nieśmiertelności Artysty.

Miguel de Unamuno (1864–1936) zapisał w eseju *Żywot Don Kichota i Sancza* (1905): „Don Kichot, dzięki swojej śmierci, stał się nieśmiertelny”¹⁰. Nieco dalej Unamuno rozwinął swoją myśl: „Śmierć [...] nie ma chwały nad życiem, nawet gdy temu życiu kładzie kres. Śmierć i życie są tylko ułomnymi pojęciami, które nam służą w tym więzieniu czasu i przestrzeni. Śmierć i życie mają wspólne korzenie, a korzenie tych korzeni znajdują się w wieczności absolutu: w Bogu, który jest Świadomością Wszechświata”¹¹. W obrazie Nowińskiego nie ma jednoznacznego odniesienia do Boga, „który jest Świadomością Wszechświata”, jest za to wyraźne odwołanie do kategorii nieśmiertelności.

Tytuł *Don K.[ichot] trwa dalej* odczytuję jako przekonanie Malarza o nieśmiertelności bohatera powieści Miguela de Cervantesa, a jeśli nie bohatera powieści, to jego mitu, który na obszarze kultury euroatlantyckiej zdołał się już wyraźnie oddzielić od powieści, by dalej żyć jako odrębny i samodzielny byt. Znakiem nieśmiertelności i życia są tu dwie konne postaci w górnej części obrazu, w których bez trudu rozpoznajemy don Kichota na Rosynancie oraz Sanczo Pansę na osle o wyjątkowo długich nogach. Rycerz i Giermek jadą na wierzchowcach, są w ruchu, a więc żyją. Warto przypomnieć, że podobny motyw pojawił się w kadrach trzech adaptacji filmowych arcydzieła Cervantesa.

Orson Welles (1915–1985) rozpoczął prace nad autorską adaptacją *Don Quijote* w 1955, ale zarzucił ją w roku 1970. W roku 1992, już po śmierci Wellesa (1985), film dokończył Jesús Franco. W końcowych scenach tej adaptacji pojawił się charakterystyczny kadr: na łagodnie wznoszącej się w prawą stronę linii horyzontu, dzielącego kadr na część ciemną (dolną) i jasną (górną), jadą w sporym oddaleniu, z lewej na prawą stronę obrazu, don Kichot i Sanczo Pansa. Nie wiemy, dokąd jadą, nie znajdziemy w kadrze żadnych podpowiedzi (Fotos 1).

¹⁰ M.de Unamuno, *Żywot Don Kichota i Sancza*, tłum. P. Fornelski, Fundacja Chain, Warszawa 2018, s. 340.

¹¹ Tamże, s. 341.



Fotos 1. *Don Quijote*, reżyseria: O. Welles i J. Franco (1992). Zdjęcia: Juan Manuel de la Chica, Jack Draper, José García Galisteo, USA, Hiszpania, Włochy 1955–1992.

Podobny, wręcz bliźniaczy kadr odnajdziemy w radzieckim filmie *Don Kichot* (1957) w reżyserii Grigorija Kozincewa. Tu linia horyzontu jest bardziej pofałdowana, ale oddalone postaci don Kichota i Sanczo Pansy, podobnie jak w filmie Wellesa, bardziej przypominają znak, ikonę, niż wyraźny rysunek (Fotos 2) poniżej.



Fotos 2. *Дон Кихот* (*Don Kichot*), reżyseria: Grigorij Kozincew, scenariusz: Jewgienij Szwarz na podstawie powieści Miguela de Cervantesa, zdjęcia: Andriej Moskwin, Apolinary Dudko (Натурные съёмки), Leningradzkie Studio Filmowe im. Lenina „Lenfilm”, ZSRR 1957.
(Źródło fotosów 1 i 2: bezpośrednie zrzuty z ekranu)

Ostatnio don Kichot i Sanczo Pansa pojawili się na linii horyzontu w kadrach zamykających film Terry'ego Gilliana *Człowiek, który zabił Don Kichota* (2018). Cervantesowscy bohaterowie jadą na wierzchowcach w głąb obrazu w kierunku zachodzącego słońca, które wyraźnie ociepla cały kadr (Fotos 3, poniżej). Niestety, ani tego filmu, ani tego fotosu Nowiński nie zdążył już zobaczyć.

Marian Nowiński w oryginalny sposób połączył temat śmierci literackiego don Kichota z tematem żywotności i ponadczasowości mitu błędnego rycerza z La Manchy. Podejmując ten pierwszy temat, Nowiński sięgnął po schemat kompozycyjny obecny w malarstwie europejskim XV, XVI i XVII wieku, który przetworzył, nadając mu indywidualny, właściwy Jego twórczości, charakter. Tę odrębność wyraził w stylu prowadzenia zdecydowanej, a następnie zmultiplikowanej kreski oraz w gamie barw, które pojawiają się w dolnej warstwie obrazu: od złamanej fioletem bieli po złamaną czernią zieleń. Trzecim znakiem rozpoznawczym Nowińskiego w tej części obrazu są porozrzucane znaki kaligraficzne: afabularne, nierozczytywalne, a przy tym intrygujące.



Fotos 3. *Człowiek, który zabił Don Kichota* (2018), reżyseria: Terry Gilliam, scenariusz: Terry Gilliam i Tony Grisoni, zdjęcia: Nicola Pecorini. Źródło zdjęcia: <https://film-grab.com/2019/12/11/the-man-who-killed-don-quixote/#bwg2279/141883>

Malując parę czarnych, symbolicznych figur poruszających się po umownej linii horyzontu, Malarz wyraził przekonanie o trwałości, a może nawet nieśmiertelności mitu don Kichota. W dwupasmowej strukturze kompozycji przejawy życia, trwania i ruchu pojawiają się ponad dolną część obrazu, której tematem są bezruch i śmierć. Życie, zdaje się mówić malarz, góruje nad śmiercią. Odwołania do fotosów dwudziestowiecznych filmów Wellesa i Kozincewa są wyraźne, co wolno nam odczytać jako świadectwo estetycznej erudycji malarza, ale jeszcze bardziej jako świadectwo Jego wolnego ducha, który w akcie twórczym miał odwagę skojarzyć ze sobą ikoniczne obrazy z pokrewnych, ale ostatecznie odrębnych gatunków sztuki.

Już po napisaniu powyższego tekstu zapytałem syna Mariana Nowińskiego – dra Piotra Nowińskiego – czy ojciec, malując obraz *Don K.[ichot] trwa*

dalej. W cieniu 2 (1998/9), mógł nawiązywać w swojej pracy do przywołanych przeze mnie obrazów i filmów. Otrzymałem jasną odpowiedź: Tak, Marian Nowiński znał dobrze i cenił dawne obrazy ukazujące ciało Chrystusa w radykalnym skrócie perspektywicznym, tak, znał dobrze film Kozincewa, którego końcowe kadry z figurami Rycerza i Giermka na linii horyzontu przerysowywał do swojego szkicownika, by później wprowadzić je jako motywy, a może nawet cytaty do swoich autorskich prac. Otrzymałem także potwierdzenie, że Marian Nowiński, jakkolwiek nie był entuzjastą spuścizny malarskiej Jacka Malczewskiego (1854–1929), znał i cenił jego wyjątkowy, można by rzec – nietypowy, obraz *Don Kichot i Sancho Pansa*, który przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie (obraz poniżej).



Jacek Malczewski (1854–1929), *Don Kichot i Sancho Pansa*, 1895–1900, olej, płótno, 75,5 × 119,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II b-2420.

Źródło reprodukcji: Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.

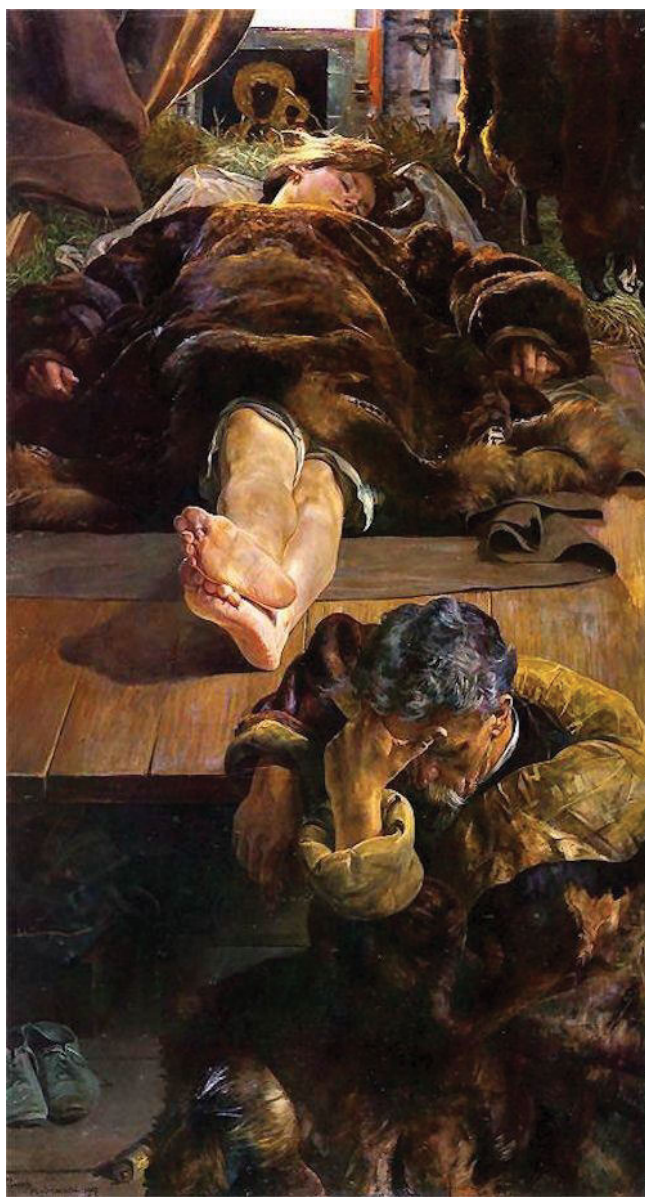
Jeźdźcy na pierwszym planie obrazu dosiadają dwóch koni, a nie konia i osła, poruszają się w przestrzeni, która w niczym nie przypomina żadnego z krajobrazów Hiszpanii (to najpewniej pejzaż zapamiętany przez malarza z wyprawy do Azji Mniejszej), postaci podróżników widzimy od tyłu, więc nie mamy szansy, aby przyjrzeć się ich twarzom. Dlaczego zatem Malczewski zatytułował swój obraz imionami bohaterów arcydzieła Cervantesa? Bo to nie jest prosta ilustracja konkretnego powieściowego fragmentu, a malarska parafraza. Tematem obrazu Malczewskiego, podobnie jak powieści Cervantesa, jest podróż, wędrówka, peregrynacja. Bohater powieści, ale też postaci z obrazu to ludzie osamotnieni. Obraz ewokuje niepokój, który wolno nam – widzom – interpretować jako wyraz głębokiego niepokoju egzystencjalnego, z którym tak często spotykamy się na kartach arcydzieła Cervantesa.

Malczewski zbudował nastrój obrazu, używając wąskiej palety barw: czerni, głębokich brązów, złamanych czernią fioletów i zieleni. Zachmurzone niebo, z wyraźnie napływającym z lewej strony czarnym płaszczem chmur, odcina ziemię od słonecznego światła. Aury obrazu dopełniają poruszone wiatrem, niespokojne fale jeziora (a może rzeki?). Mimo że malarz nie odsłonił nam żałosnego (tłum. W. Charchalis), smętnego (tłum. A.L. i Z. Czerni) i posępnego (tłum. E. Boyé) oblicza don Kichota, emocje te przeniósł na całość kompozycji i treść obrazu.

Przywołując kontekst malarstwa Jacka Malczewskiego, trzeba zauważyć, że omawiany powyżej radyklany skrót perspektywiczny stosowany przy przedstawianiu leżącej postaci, pojawił się – a jakże – w jego twórczości.



Jacek Malczewski (1854–1929), *Śmierć Ellenai*, 1906–7, olej, płótno, 145 × 116, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 5499 MNW. Źródło reprodukcji obrazu (domena publiczna): <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/504443>



Jacek Malczewski (1854–1929), *Śmierć Ellenai*, 1907, olej, płótno, 114 × 208, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska, nr. inw. MNP FR 88 (d. Mp 2357).
Źródło reprodukcji obrazu: <https://rogalin.mnp.art.pl/wirtualne-muzeum/malarstwo/smierc-ellenai>

Historię Anhellego i Ellenai, którą znamy z poematu *Anhelli* Juliusza Słowackiego z 1838 roku, Malczewski opracowywał wielokrotnie. Dwukrotnie, w latach 1906–1907 Malczewski namalował śmierć Ellenai, stosując radykalny skrót perspektywiczny, jaki znamy z obrazu *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* Andrea

Mantegni. W pierwszej wersji, którą można oglądać w Muzeum Narodowym w Warszawie, Anhelli całuje nagie stopy martwej Ellenai. Zwróćmy uwagę, że Anhelli nie obsypuje pocałunkami twarzy Ellenai, twarzy, którą Unamuno, pisząc o don Kichocie, nazywa „zwierciadłem przeczystej duszy”. Nie brak duszy oplakuje Anhelli, ale brak osoby, osoby fizycznej, cielesnej, żywej.

W wersji obrazu z roku 1907, którą przechowuje Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego Muzeum Narodowego w Poznaniu, Anhelli, zgodnie z tekstem poematu Słowackiego, siedzi u stóp zmarłej. Nagie stopy i nogi Ellenai odsłonięte aż do kolan nie noszą atrybutów śmierci. Prawdę mówiąc, Ellenai wygląda jak... śpiąca królewna. Niektórzy krytycy w rysach zmarłej Ellenai doszukują się rysów kochanki Malczewskiego Marii Balowej. Jeśli tak, rozpacz Anhellego nie byłaby już tylko rozpaczą po, spersonifikowanej w postaci Ellenai, utraconej ojczyźnie – Polonii, ale także płaczem mężczyzny z powodu odrzucenia przez kochankę. Ta ostatnia interpretacja przez chwilę przywraca nam pamięć historycznych gestów don Kichota wzdychającego do nieobecnej (scena w górach Sierra Morena z rozdz. XXV części pierwszej) lub zaczarowanej Dulcynei (spotkanie z wieśniaczkami z rozdz. X części drugiej).

W Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, będącej oddziałem Muzeum Narodowego w Krakowie, wisi monumentalna *Śmierć Ellenai* – obraz znany także pod tytułami *Śmierć wygnanki* lub *Na łożu śmierci* (1883). Ta, historycznie najwcześniejsza, wariacja malarska na temat śmierci Ellenai, ujęta jest w planie horyzontalnym, z pięknie iluminowaną figurą



Jacek Malczewski, *Śmierć Elenai*, 1883, olej na płótnie, 212 × 370 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1. Źródło reprodukcji obrazu (domena publiczna): <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/34570>



Jacek Malczewski, *Odpoczynek wędrowców*, 1926, olej na dykcie, 56,5 × 125,
Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 1193 MNW.

Źródło reprodukcji (domena publiczna): <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/507742>

Ellenai oraz jej jasnymi, żółtosłomkowymi włosami. (Modelki do obrazów z lat 1906–1907 były ciemnowłose.)

Do ukazania ciała ludzkiego w radykalnym skrócie perspektywicznym Malczewski powróci w roku 1926, malując *Odpoczynek wędrowców*. Obserwator spogląda tuż znad powierzchni ziemi na odpoczywających wędrowców. Wskutek tego, na pierwszym planie wyłaniają się nagie, mocne i zakurzone stopy ludzkie. Kompozycja przywołuje skojarzenie z *Madonna di Loreto* Caravaggia (1604–1606), obrazem zwanym także *Madonną Loretańską* lub *Madonną pielgrzymów*.

Wróćmy jednak do obrazu Mariana Nowińskiego. Dzieło to jest znakomitą przykładem twórczej interpretacji mitu literackiego don Kichota, która została mocno osadzona w wielowiekowej tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego, w tym także polskiego. Po analizie ikonograficznych reprezentacji rycerza z Manczy, wydaje się to oczywiste: *Don Kichot* jest pierwszą europejską powieścią, która otworzyła drogę dla jej dalszego, wspaniałego rozwoju. Rekonstruując współczesne interpretacje siedemnastowiecznego *Don Kichota*, trzeba wykonać pracę o odwrotnym kierunku, pracę rozpoznawania wpływów arcypowieści Cervantesa na kulturę kolejnych stuleci.

Odważne i zaskakujące włączenie przez Nowińskiego do kompozycji obrazu formy przypominającej dwudziestowieczny fotos filmowy, nadało całemu dziełu niespodziewanej świeżości i atrakcyjności wizualnej. Artysta podejmując temat żywotności bohatera arcydzieła Cervantesa, udzielił jednoznacznej i zaangażowanej emocjonalnie odpowiedzi: don Kichot trwa!

Artur Matys

National Museum in Warsaw and the POSET Foundation

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4112-2202](https://orcid.org/0000-0002-4112-2202)

Polish portraits of Don Quixote

Summary

This article is divided into two parts. Part I presents the origins and the research objectives of the authorial project Don Kichot Open Gallery/Don Quijote – galeria abierta. Its first product is a book titled identically to the project and published in collaboration with the POSET Foundation. It contains Miguel de Unamuno's essay 'El caballero de la triste figura' (1896), translated into Polish by Carlos Marrodán Casas, and quality reproductions of nearly fifty artworks on the theme of Don Quixote (some of them shown for the first time) produced over a period of over 250 years. The album features the work of thirty Polish artists. Part II presents an interpretation of Marian Nowiński's painting 'Don K[ichot] trwa dalej. W cieniu 2' (Don K[Quixote] is still going on: In the shadow 2). A closer examination of this picture reveals a wealth of creative references to the European and Polish tradition (Andrea Mantegna, Annibale Carracci, Orazio Borgianni and Jacek Malczewski respectively) and an artistic affinity for the cinema of Grigori Kozintsev, Orson Welles and Terry Gilliam. The fusion of two aesthetics (painting and film) and diverse styles of painting (Renaissance, Baroque, twentieth-century symbolism) is testimony to both Nowiński's erudition and the boldness of his artistic ambition.

Key words

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – Don Quixote in Polish art – Marian Nowiński (1944–2017) – Miguel de Unamuno (1864–1936)

Słowa kluczowe

wizerunek don Kichota, Don Kichot, Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, Marian Nowiński

Bibliografia

- 1983, *Polaków portret własny, T. I. Ilustracje*, red. M. Rostworowski, Warszawa.
- 1986, *Polaków portret własny, T. II. Opisanie ilustracji*, red. M. Rostworowski, Warszawa.
- 2005, *Don Kichot – współczesna próba interpretacji*, red. D. Rostworowski, Kraków.
- 2006, *Cervantes, Don Quijote, Don Kichot. Metafory, metafrazy, metamorfozy*, red. W. Serwatowski, Warszawa.
- 2006, *Marian Nowiński. Publikacja towarzysząca projektowi trzech wystaw „metafory, metafrazy, metamorfozy – Don Kichot”*, Warszawa.
- 2011, *Nowiński. Plakat, rysunek, kolor*, red. T. Walentowicz, Warszawa.
- 2021, *Caravaggio i inni mistrzowie. Arcydzieła z kolekcji Roberta Longiego*, red. A. Badach, Warszawa.
- 2000, *Jacek Malczewski 1854–1929. Powrót*, red. Ewa Micke-Broniarek, Warszawa.
- 2022, *Don Kichot-galeria otwarta / Don Quijote – galeria abierta*, tom I, red. A. Matys, Warszawa.