

Symbolika i geologia

Przyczynek do badań nad motywem ziemi w twórczości Ferdynanda Ruszczyca*

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Pejzaże morskie, rysowane i malowane przez Ferdynanda Ruszczyca na Krymie i Rugii w latach 1894–1897, skupiają oko widza na fragmentach górskich zboczy, ukazanych w zbliżeniu głazach zalegających w przybrzeżnych wodach, skałach uformowanych w bajeczne, sterczące ponad falami wyniosłe formacje, pozwalając patrzącemu dotykać materii, zagłębiać się w jej rozwarstwienia¹. Ziemia jest głównym, obok powietrza i wody, „żywołem” malowanym przez artystę². W niniejszym studium chcę wykazać, że na przedstawianie tych żywiołów przez Ruszczyca wywarł wpływ przełom, jaki dokonał się w XIX w. w myśleniu o świecie i człowieku za sprawą teorii ewolucjonistycznych.

Najsłynniejszym obrazem Ruszczyca jest *Ziemia*, powstała w 1898 r. [il. 1]. W dwa lata później artysta w *Dzienniku* zapisał:

Znalazłem słowa, które najlepiej wyrażają cel mojego życia i mojego prawa do życia: „Ziemi tej mojej, że nic nie mam cenniejszego jej do dania, uczucia te składam, ponieważ wiem, iż błogosławione są ziemie, które bardzo kochamy”³.

Kierując się tym zapisem, interpretowano obraz jako złożoną przez artystę po latach przybywania poza rodzinnymi stronami deklarację przynależności – zarówno regionalnej, jak i narodowej⁴. Specyfiki *Ziemi* upatrywano także w jej wartościach symbolicznych⁵. Wyrażanemu w wielu tekstach krytyczno-artystycznych przeświadczeniu, iż dzieło to mówi o tym, co najbardziej ogólne, niewątpliwie



* Artykuł powstał ze środków grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr 2013/09/B/HS2/02064.

¹ Reprodukcje – por. F. Ruszczyca, *Dziennik*, wyb., układ, wstęp, postł. E. Ruszczyca, cz. 1: *Ku Wilnu, 1894–1919*, Warszawa 1994, il. 12–15, 18–22; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, *Ferdynand Ruszczyca, 1870–1936. Życie i dzieło*, red. E. Targoń [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 77–81.

² Zob. F. Ruszczyca, list do F. Jasieńskiego, zima 1902 [rkps], Biblioteka Książąt Czartoryskich, Kraków; cyt. za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Malarz żywiołów*, [w:] *Ferdynand Ruszczyca, 1870–1936...*, s. 59: „Wszystkie żywioły, o ile je namaluję, będą do Pańskiej dyspozycji – powietrze, woda i ziemia. Żałuję, że brak jeszcze ognia”.

³ *Idem*, *Bohdanów, 14 XI 1900 roku*, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 126. Ruszczyca cytują słowa Cz. Jankowskiego.

⁴ Zob. *Symbolizm w malarstwie polskim. 1890–1914*, wstęp, wyb. obrazów, red. nauk. A. Morawińska, Warszawa 1997, s. 108.

⁵ Zob. E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 312; J. Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 33.



⁶ Na ten temat zob. E. Clegg, *Ferdynand Ruszczyk: talent europejski*, [w:] *Ferdynand Ruszczyk, 1870–1936...*, s. 52–54.

⁷ Opinia F. Servaesa. Za: J. Kleczyński, *Artyści „Sztuki” w Wiedniu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 12, s. 242 („fantastyczne chmury” „wiszące nad ziemią polską jak przeznaczenie”).

⁸ Zob. B. Zuckerkandl, *Von neuer polinischer Kunst*, „Die Kunst für Alle” t. 18 (1903), s. 276: „Czarne zboczne roli, rozłożysta masa mozolących się wołów, skrótowa sylwetka człowieka poddanego ziemi: wszystko to w objęciu ciemniejącego nieba ciężkiego od chmur. Pełen emfazy i pasji w kolorycie i linii, obraz ten jest wizją wszechmocnej, wszechogarniającej natury, nieuchronnego przeznaczenia”.

⁹ Zob. M. Limanowski, *O treści immanentnej obrazów Ruszczyca*, [w:] *Ferdynand Ruszczyk. Życie i dzieło*, red. J. Bułhak [et al.], Wilno 1939, s. 399.

¹⁰ J. Remer, *W służbie sztuki. U źródeł twórczości Ferdynanda Ruszczyca*, „Alma Mater Vilnensis” 1927, z. 5, s. 33.

¹¹ A. Majerska, *Ferdynand Ruszczyk (1870–1936). Psychologiczna charakterystyka stylu*, „Nike” 1939, z. 2, s. 22–23.

¹² J. Starzyński, *op. cit.*, s. 33.

¹³ I. Kossowska, *Ferdynand Ruszczyk*, <http://culture.pl/pl/tworca/ferdynand-ruszczyk> (data dostępu: 2 VIII 2015).

¹⁴ A. Morawińska, *Polski symbolizm*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. 31 (1987), s. 485, 483.

¹⁵ Zob. K. Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960, s. 75–84; Wasser, Wolken, Licht und Steine. *Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800* [kat. wystawy], Hrsg. K. Weschenfelder, U. Roeber, Koblenz 2002; B. Hedinger, I. Richter-Musso, O. Westheider, *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* [kat. wystawy], Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2004; H. Damisch, *Teoria / obłoku. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011; W. Bush, *Wolken zwischen Kunst und Wissenschaft*, [w:] *Wolken. Welt des Flüchtigen*, Hrsg. T. G. Natter, F. Smola [kat. wystawy], Leopold Museum, Wien 2013.

¹⁶ Zob. m.in. W. Bałus, *Osiągalne-nieosiągalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Woliczka, Lublin 1999, s. 111.

sprzyjał jego duży format: 164 × 219 cm⁶. Uwagę zwraca wszelako znaczne zróżnicowanie określań tego, co symbolizowane. Masa ziemi i zasnuwane chmurami niebo odnosić się mają do przeznaczenia, zarówno całego narodu⁷, jak i człowieka – na obrazie widniejącego między nimi⁸. Ich relacja wyrażać ma raz „zwycięstwo nieba nad ziemią”, analogiczne do zwycięstwa życia nad śmiercią i zmartwychwstania Chrystusa⁹, innym razem – „potęgę ziemi”, ale w jednym przypadku widzianej jako „wszystko żywiąca, życiodajna [...] wielka macierz, do której wszystko wraca”¹⁰, a kiedy indziej: jako moc, „na której słaby człowiek staje do ciężkiej walki, a nad znikomością jego wysiłków cięży nieubłagane przeznaczenie”¹¹. Raz dzieło ma ukazywać „nieomalże zgniatanie drobnej figurki chłopca” i wyrażać „myśl o bezlitosnej potędze żywiołu i samotnym trudzie człowieka”¹², innym razem „przysłowienie drobnej sylwetki oracza” przez „nabrzmiące deszczem chmury” unaoczniać ma wpisanie postaci podporządkowanej „kosmicznym siłom” „w plan Boskiego Stworzenia”¹³. Kiedy indziej natomiast obraz prezentować ma opozycję między „konkretem” a „abstraktem”, „twardą, znaną rzeczywistością ludzką” a „sferą niewiadomego”, „pustym niebem bez Boga”¹⁴.

Niektóre z tych uwag są zbieżne z religijnym, katolickim światopoglądem artysty. Nie przekonuje jednakże wzmianka o „zwycięstwie nieba nad ziemią”, ponieważ przedstawiony na płótnie człowiek wraz z wołami tworzy na szczycie ziemnego wzniesienia grupę przypominającą triumfalną kwadrygę. Nie wiadomo także, dlaczego obraz chmur miałby być czymś więcej niż studium ich kształtów, a zatem czymś innym niż kolejną odsłoną wzmożonego w stuleciu XIX zainteresowania procesami powstawania tych zjawisk meteorologicznych i przyczynami ich różnorodności¹⁵.

Istotą XIX-wiecznego symbolizmu było tworzenie sytuacji „elementarnych” poprzez redukcję doświadczeń do istoty, osnowy, do podstaw. Sens symboliczny budowany jest poprzez wypełnienie owej osnowy przez artystę materią własnych przeżyć, odczuć, skojarzeń czy przemyśleń. Tego rodzaju elementarną osnowę stanowi klarowna, prosta, trójczłonowa struktura złożona z pasma wzniesienia bądź szczytu formacji ziemnej, na których znajduje się motyw figuralny, oraz nieba¹⁶. Taką strukturę wykorzystali Caspar David Friedrich w *Krzyżu w górach* (1806–1807) [il. 2], Claude Monet w *Kościół w Varengeville* o poranku (1882) i Odilon Redon w pracy *Wiekuiście cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie* (*Le Silence Eternel des Espaces Infinis m'effraie*, 1870) [il. 3]. Zastosował ową strukturę także Ruszczyk w *Ziemi*. (Szkice rysunkowe do obrazu pokazują, że w celu jej uzyskania zrezygnował z pasma lasu rozciągającego się w głębi¹⁷.) Natomiast to, jakie konkretne symboliczne znaczenia osnowa ta wyjawia, powinno zostać wydobyte z jej specyficznego, niepowtarzalnego opracowania.

Obraz Ruszczyca od wielu przykładów długiej tradycji przedstawień motywu orki¹⁸ odróżnia umieszczenie całych sylwet rolni-



— il. 1 F. Ruszczyk, *Ziemia*, 1898, ol. pł., 219 × 164; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Cyfrowe MNW



¹⁷ Zob. *Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Pamiętnik wystawy*, red. J. Ruszczycówna, Warszawa 1966, il. 25–26.

¹⁸ A. Adam, *Oracz*, 1825; R. Bonheur, *Orka w Nivernais*, 1849, L.–A. Lhermitte, *Orka wołami*, 1871; S. Witkiewicz, *Orka*, 1875; I. Repin, *Lew Tołstoj jako oracz*, 1887; G. Clausen, *Orka*, 1889; L. Wyczółkowski, *Orka na Ukrainie*, 1892; J. Chełmoński, *Orka*, 1896; A. Wierusz-Kowalski, *Orka*, 1896.

¹⁹ S. Popowski, *Krajobrazy Ruszczycy na wystawie Tow. Sztuk Pięknych*, „Strumień” 1900, nr 1, s. 16.

²⁰ Zob. H. Damisch, *op. cit.*, s. 83.

²¹ *Ibidem*, s. 255–257.

²² Na ten temat zob. J. Smith, *Charles Darwin und Victorian Visual Culture*, Cambridge 2006, s. 25. Zob. też P. Proddger, *Ugly Disagreement: Darwin and Ruskin Discuss Sex and Beauty*, [w:] *The Art of Evolution. Darwin, Darwinism and Visual Culture*, ed. B. Larson, F. Brauer, Lebanon 2009; R. Bedell, *The History of the Earth: Darwin, Geology and Landscape Art*, [w:] *Endless Form. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, ed. D. Donald, J. Munro, New Haven – London 2009.

²³ F. Ruszczyc, *Bohdanów*, 30 IX 1898 roku, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 87.

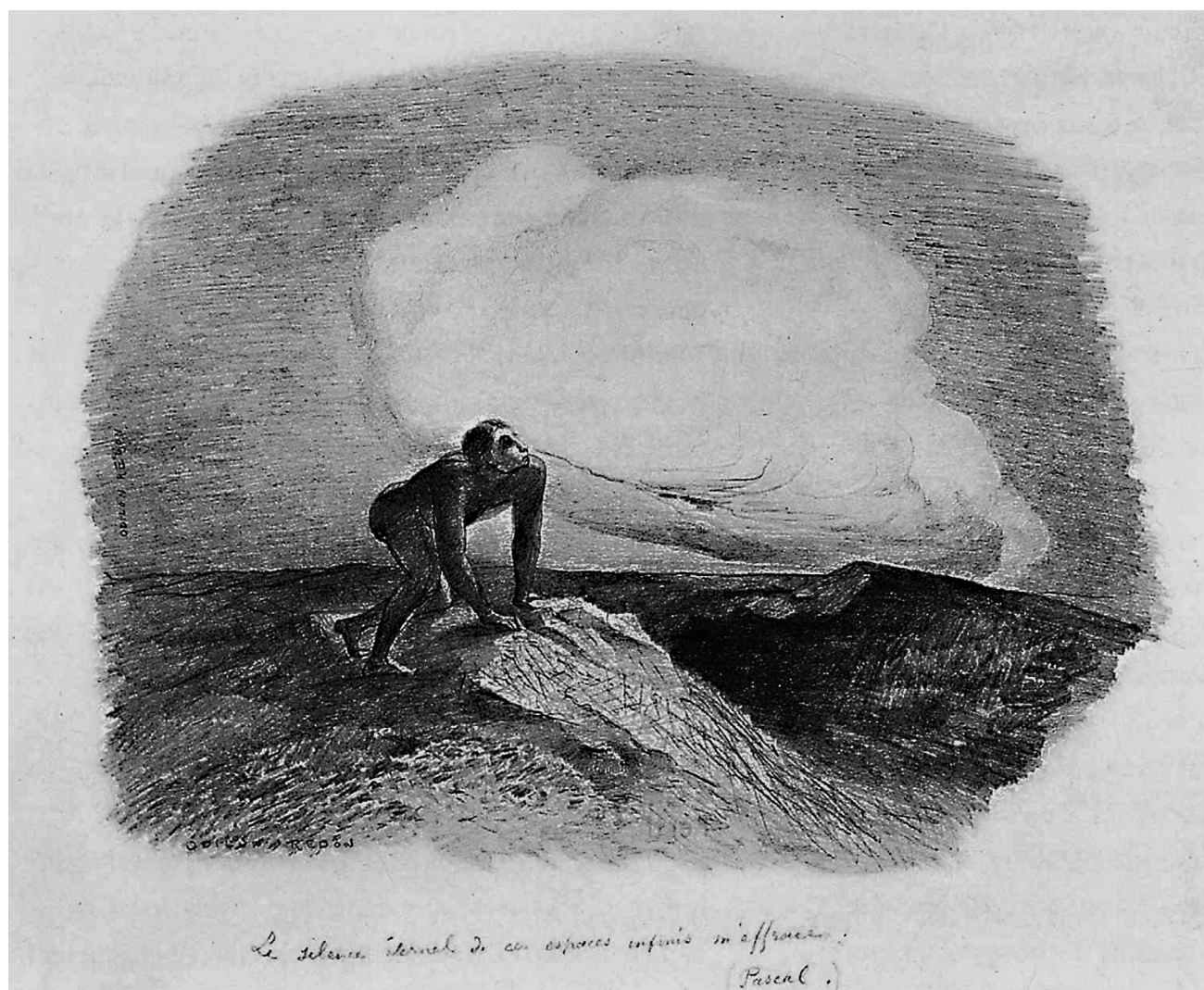
ka oraz wołów na tle nieba. Niebo zasnuwają tu „kłębiące się szare i srebrne góry spiętrzonych obłoków”¹⁹. W średniowiecznej i nowożytnej sztuce europejskiej chmury pełniły przede wszystkim funkcje symboliczne, nawiązując do szeregu podanych w *Biblii* przykładów manifestowania przez Boga Izraela swej obecności pod postacią obłoku²⁰. W dobie oświecenia, a szczególnie w zdominowanym przez światopogląd naukowy stuleciu XIX, wymienione zjawiska meteorologiczne przedstawiano wszakże głównie jako element przyrodniczy. Fascynując swoją zmiennością, stały się one jednym z najpopularniejszych motywów ówczesnej sztuki. John Ruskin był wręcz zdania, że „twórczość malarska jego czasów sprowadzała się do służby obłokom [*the service of clouds*]”. Zarazem autor ten uważał zainteresowanie chmurami – jako „widokami rzeczy postrzeganych przez ekran formacji atmosferycznych” – za niepokojące świadectwo „poddania się temu, co chwilowe”²¹. Należał do tych myślicieli i twórców, którzy polemizowali z materialistyczną wersją ewolucyjnego rozwoju świata reprezentowaną przez Charlesa Darwina i zwolenników jego teorii. Odsłanianą w badaniach naukowych „prawdę natury” traktował jako „część prawdy Boga”²².

O stosunku analizowanego obrazu do zasygnalizowanych tu antynomii epoki pozwala wnioskować geneza uformowania motywu chmur. Pracując nad *Ziemią* od 17 IX do 5 X 1898, artysta wiele razy przemalowywał obłoki, dążąc wszelako do utrzymania „pierwotnej idei”²³. Jej zarys jest czytelny na rysunkowym szkicu do płótna. Ukazuje on rozległy pejzaż ze wzniesieniem na pierwszym planie i położonym w głębi po lewej stronie pasmem lasu. W centrum pejzażu widać zarys oracza i wołów. Na szkicu, w odróżnieniu od ostatecznej wersji, pejzaż jest oglądany z podwyższonego punktu widzenia. Elementem zachowanym w obrazie olejnym okazuje się natomiast wielka chmura kłębiasta usytuowana powyżej oracza i na pionowej osi. Rozległy pejzaż i ukształtowanie obłoków na szkicu pozwalają domniemywać, że Ruszczyc inspirował się płótnem Jacoba van Ruisdaela *Promień słońca* (ok. 1660), znajdującym się od 1784 r. w Luwrze, zwiedzanym przez polskiego artystę w czerwcu 1898, a więc niedługo przed malowaniem *Ziemi*. Również w dziele holenderskiego autora chmury tworzą horyzontalne pasmo, z którego na osi pola obrazowego wykształcają się rozbudowane ku górze kłęby z dominującym w centrum owalnym obłokiem. I jak w pracy Ruisdaela spiętrzone kształty zawisają nad wyróżnionym w środku strefy pejzażowej rozświetlonym obszarem ziemi, tak na płótnie Ruszczycy chmury piętrzą się nad umieszczoną centralnie grupą figuralną. Różni obie prace natomiast to, że w *Promieniu słońca* obłoki spowijają odległe plany ziemi, podczas gdy w dziele polskiego malarza ich warstwa jest zawieszona powyżej ziemi, co prowadzi do utworzenia jaśniejszej szczeliny między nią a nimi.

O korekcie układu chmur zdecydowała inspiracja freskiem Rafaela *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* (1508–1509, Rzym,



il. 2 C. D. Friedrich, *Krzyż w górach*, 1807-1808, ol. pł., 115 × 110,5; Staatliche Kunstsammlungen, Drezno. Za: Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Kreuz_im_Gebirge.jpg?uselang=de (data dostępu: 11 XI 2017)



il. 3 O. Redon, *Wieczna cisza tej nieskończonej przestrzeni przeraża mnie (Le Silence Eternel des Espaces Infinis m'effraie)*, 1870, rys. oł., 15,42 × 12,57; Za: A. Mellerio, *Odilon Redon. Peintre, Dessinateur et Graveur*, Paris 1923, s. 118

Pałac Papieski, Stanza della Signatura) [il. 4]. Włoski autor wyobraził rozciągnięte na całej szerokości malowidła pasmo chmur, zawieszane nad ziemią i zacienione od spodu, będące podstawą trójczłonowego, symetrycznego układu figuralnego z członem środkowym wyższym od bocznych. Logika ta została przetransponowana w układzie chmur na obrazie Ruszczyca. Podobieństwo polega również na wykorzystaniu szczeliny między ziemią a chmurami jako miejsca prezentacji istotnego motywu: tam monstrencji z ciałem Chrystusa, tutaj grupy oracza. Analogii dopełnia to, że wzorem dla opracowania sylwetki i gestykulacji rolnika była postać w dolnej strefie renesansowego arcydzieła, umieszczona na prawo od pionowej osi obrazu, unosząca lewą rękę po skosie ku niebu i jednocześnie spoglądająca ku strefie ziemi. Geneza przedstawienia zjawiska atmosferycznego przez Ruszczyca pozwala je rozpoznać jako rezultat transformacji rafaelskiej wizji nieba.

Zestawienie wspomnianych obrazów Ruisdaela i Rafaela z dziełem Ruszczyca ukazuje zarazem całkowicie odmienne opracowanie strefy ziemi przez polskiego malarza. Zdjęcia wykonane przez Jana Bułhaka²⁴ pozwoliły ustalić, że artysta zmodyfikował wygląd pagórków w okolicach Bohdanowa, nie tylko „usuwając” porastające je drzewa, lecz także zwiększając ich wysokość²⁵. W strukturze pola obrazowego wzniesienia zajmują jednak tyle samo miejsca co strefa ziemi we wspomnianych pracach Ruisdaela i Rafaela – sięgają do ok. 1/3 jego wysokości. Zmiana polega na zasłonięciu głębi przestrzeni – pasmem ziemi.

W tym zakresie artysta korzysta ze wspomnianej wyżej osnowy symbolicznej. Z kolei w ustaleniu relacji między ziemią a zwierzętami i oraczem, którzy wyłaniają się spoza pasma ziemi, czytelna jest inspiracja *Wolnością wiodącą lud na barykady* Eugène’a Delacroix (1830), również znaną malarzowi z Luwru, na której postaci wyłaniają się zza barykady. O ile jednak przed obrazem Delacroix odbiorca konfrontuje się z tymi postaciami²⁶, o tyle tutaj – z pasmem ziemi. Wynika to ze stosunku tego pasma do wołów i oracza. Umieszczenie figur na tle nieba nadaje ziemi charakter porównywalny z cokołem. Również barykada na płótnie Delacroix, na którą wspina się Wolność i przed którą leżą zabici, przypomina strefy cokołowe pomników, w tym przypadku triumfalnych²⁷. Wszelko na obrazie Ruszczyca została odwrócona właściwa dla pomników proporcja między cokołem a figurą. Ziemia nie jest podporządkowana figurze, lecz na odwrót. „Cokół” ziemi rozciąga się daleko poza grupę figuralną – osobiwią „kwadrygę” – służąc jej za podstawę jedynie na krótkim odcinku. U Ruszczyca partia ziemi pozostaje elementem niezależnym od grupy figuralnej. Zarazem bruzdy ziemi kierują spojrzenie widza od lewej strony po skosie i w górę, właśnie ku tej grupie. W przypadku pomnika cokół służy wywyższeniu rzeźby i umożliwia odbiorcy skupienie uwagi na samej figurze. Na obrazie Ruszczyca natomiast nie sposób postrzegać grupy w oderwaniu od ziemi. Niech więc będzie



²⁴ Zob. J. Bułhak, *Wiek męski Ferdynanda Ruszczyca*, [w:] *Ferdynand Ruszczyk. Życie...*, s. 92.

²⁵ Zob. *Symbolizm...*, s. 108.

²⁶ Zob. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983. Przemiany malarstwa XIX-wiecznego polegały m.in. na opracowaniu nowych strategii włączania obecności widza przed obrazem w logikę przedstawianych zdarzeń, czyli na zdefiniowaniu „widza implikowanego”. Odbiorca został „ufundowany w samej strukturze dzieła”, „usytuowany” w nim zgodnie z wpisanymi w nie „warunkami aktualizacyjnymi, umożliwiającymi ukonstytuowanie sensu dzieła w recypującej świadomości”, opartymi na „wewnętrznych przesłankach recepcji”, takich jako „perspektywa, kompozycja i elementy treściowe”. Kemp uznał obraz Delacroix za przykład typu, który uniemożliwia widzowi przyjęcie postawy kontemplacyjnej i stawia go w sytuacji „bez wyjścia”: „Widz nie jest sam – tak można rozumieć przesłanie spojrzenia i gestów, a nawet jeszcze więcej: kierunek natarcia idzie właśnie na niego [...]. Perspektywa traci swą funkcję wprowadzającą, nie daje widzowi żadnej optycznej mocy dyspozycyjnej” (*ibidem*, s. 24-27, 54).

²⁷ Zob. W. Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingres’a i „Wolności” Delacroix*, „Artium Quaestiones” t. 8 (1997), s. 79.



²⁸ F Ruszczyca, *Paryż, 7 VII 1898 roku*, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 84-85.

²⁹ Zob. R. Bedell, *op. cit.*, s. 49-79.

wolno przyrównać relację między tymi komponentami do sytuacji, gdy schody zachowują semantyczne pierwszeństwo względem miejsca, do którego prowadzą.

Podpowiedzią dla ukształtowania stosunku między strefą ziemi a grupą figuralną była ekspozycja dzieł Claude'a Moneta (w Galerie Georges Petit, gdzie artysta zaprezentował 61 prac), zwiedzana przez Ruszczyca w lipcu poprzedzającym jesienne prace nad *Ziemią*:

Było już 1/2 6-tej, a że jutro zamknięcie wystawy obrazów Claude'a Moneta, więc byłem przez ostatnie 1/2 godziny tej wystawy. Szczęśliwy traf. Należy ona do najsilniejszych wrażeń moich w Paryżu. Patrząc na te roztopione farby, na to powietrze, tak dziwnie oddane, odczułem wiele rzeczy, których dawniej nie znałem. Było to jakieś objawienie. Po nim nie chciałem żadnych obrazów widzieć. Niech to będzie ostatnie wrażenie artystyczne w Paryżu...²⁸

Monet pokazywał wtedy m.in. studia klifów z Val-Saint-Nicolas koło Dieppe i Petit Ailly. Na pracach tych przedstawione są masy ziemi umieszczone na pierwszym planie, sięgające połowy obrazu, a niekiedy nawet jego górnego brzegu.

Monetowskie odzwierciedlanie formacji skalnych, rozpoczęte jeszcze w latach 80. XIX w., było przejawem wpływu rozległych badań geologicznych na ówczesne malarstwo pejzażowe²⁹. Badania te, inspirowane w znacznym stopniu przez Darwinowską teorię ewolucji, gruntownie przeobraziły wiedzę o dziejach świata i zmieniły postrzeganie miejsca człowieka w porządku przyrody. Skrywane w ziemi szczątki dostarczały dowodów na istnienie wymarłych gatunków na długo przed pojawieniem się ludzi. Jak Mikołaj Kopernik usunął Ziemię z fizycznego centrum wszechświata, tak geologia w XIX w. usunęła *homo sapiens* z centrum procesu dziejowego. W porównaniu z rozległością czasu geologicznego istnienie ludzi okazało się przelotnym momentem. Odkrycia geologów były wykorzystywane zarówno do potwierdzania narracji biblijnej, w szczególności popopu, jak i do jej absolutnego negowania. Wydłużenie historii Ziemi z 6000 lat, podawanych według kalkulacji opartych na *Biblii*, do milionów oraz udowodnienie ewolucyjnego charakteru całej przyrody uznawano – patrząc już z perspektywy całego XIX w. – za najważniejsze odkrycie naukowe stulecia. Coraz większe poparcie zyskiwał pogląd, że życie na Ziemi nie powstało w akcie kreacji, lecz z niej samej, w wyniku samoródtwa. Człowieka zaczęto traktować jako ostatnie ogniwo rozpoczętego w ten sposób łańcucha ewolucyjnego, zamiast, jak dotąd, jako istotę odrębną od świata zwierzęcego.

Już od lat 70. XIX w. impresjonizm był łączony przez krytykę artystyczną z „myśleniem ewolucjonistycznym”. Przyrównywano malarzy posługujących się nowatorskimi środkami wyrazu do „ludzi z epoki kamienia wykuwających swoją broń bez wsparcia jakiegokolwiek tradycji”. Monet był zaprzyjaźniony z propagatorami ewolu-



il. 4 R. Santi, *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, 1509–1519, fresk, 500 × 770; Muzeum Watykańskie, Watykan. Fot. Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disputa_del_Sacramento_\(Rafael\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disputa_del_Sacramento_(Rafael).jpg) (data dostępu: 11 XI 2017)



³⁰ R. Kendall, *Monet and the Monkeys: the Impressionist Encounter with Darwinism*, [w:] *Endless Form...*, s. 293-295, 308-316.

³¹ Zob. P. Krakowski, *Krajobraz idealny w malarstwie XVIII i XIX wieku*, „Folia Historiae Artium” t. 12 (1976).

³² Zob. m.in. M. Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford [California] 1989.

³³ *Antropologia*, „Gazeta Polska” 1867, nr 219, s. 1.

cjonizmu. Do problematyki darwinizmu przekonał artystę Georges Clemenceau. Organizując wyprawy na wybrzeże Normandii, francuski malarz sięgał po motywy znane z publikacji naukowych poświęconych geologii. Wspomnianemu przyjacielowi mówił: „Odnalazłem tam wspaniałe odcisk początku świata, minionych czasów, świeżość samotności, udrękę planetarnego dramatu”³⁰. Spośród obrazów Moneta powstałych na klifach normandzkich w początku lat 80. XIX w. na uwagę zasługuje *Kościół w Varengeville o poranku*. Przedstawia szerokie pasmo zbruzdzonych skał stromego brzegu, rozciągające się na całej szerokości pola obrazowego, na którym widać niewielką budowlę sakralną. Dzieło to oparte jest więc na analogicznej osnowie symbolicznej jak *Ziemia Ruszczyca*.

Za paralelne do twórczości Moneta można uznać także przedstawienia młyna w Bohdanowie polskiego autora, powstałe na przełomie lat 1897 i 1898. Ukazują one – na pierwszym planie i po lewej stronie, wznoszące się powyżej połowy płótna – masy śnieżno-lodowe, przypominające sposób kadrowania klifów na niektórych obrazach francuskiego impresjonisty. Nie sugerują bezpośredniej zależności, lecz jedynie analogiczną ekspozycję strefy ziemi, regulującej percepcję przestrzeni otwierającej się poza nią. Obrazy te świadczą o utrzymującej się u Ruszczyca od czasów wypraw na Krym i Rugię skłonności do przybliżania spojrzenia widza ku ziemskiej materii, prezentującej się jako podstawa pozostałych motywów, która zarazem zachowuje względem nich optyczną autonomię i odrębność. Taki sam charakter ma pasmo ziemi w najsławniejszym dziele polskiego malarza.

Obrazowanie surowych formacji skalnych w sztuce XIX w. bez wątpienia wywodzi się z sięgającej początków stulecia XVIII estetyki malowniczości, głoszącej potrzebę odejścia od tradycji pejzażu idealizowanego³¹, pochwałą przedstawiania przyrody rodzimej, a przy tym surowej i pierwotnej³². Jednak w końcu XIX w. wyobrażenia skał i ziemi konotowały dużo szersze znaczenia. Zbyt wiele w międzyczasie, nie tylko w kulturze wizualnej, lecz także w malarstwie krajobrazowym, przybyło przedstawień formacji skalnych mówiących o historii przeobrażeń Ziemi. O odkryciach geologicznych i ich wpływie na rozumienie świata szeroko dyskutowano w polskiej prasie drugiej połowy XIX w.:

Geologia głównie była bodźcem do wykształcenia antropologii, ona nadała jej ważność, okazując różne pokłady ziemi, a w nich dowody, że życie ludzi, zwierząt i roślin na Ziemi miało swoje okresy. Geologia okazała nam, że człowiek w jednym z dawniejszych periodów budową swoją podobny był do niektórych dziś żyjących zwierząt, okazała, że zwierzęta dawniejsze niektóre do dzisiejszych naszych roślin były podobne – a to dało możliwość do zrozumienia i okazania łączności, które wiążą życie roślin i zwierząt, że było i jest przejście z jednego do drugiego³³.

Przed podjęciem dalszej analizy *Ziemi* trzeba przypomnieć, że

Ruszczykowe studia skał na Krymie zaowocowały zaginionymi obecnie obrazami *Faun* (*Gwiazda wieczorna*) i *Trytony* (*W głębi morza*), powstałymi w 1897 r. z inspiracji ulubionymi przez polskiego malarza dziełami szwajcarskiego symbolisty Arnolda Böcklina: „Jakie szczęście, że pojechałem przez Basel – dla Böcklina *Zentaurenkampf* mógłbym jeszcze większą podróż zrobić. To dla mnie”³⁴. Böcklina, związanego z kręgiem kultury niemieckiej, gdzie darwinizm stał się „rodzajem ludowej filozofii [*Volksphilosophie*]”³⁵, szczególnie frapowały dyskusje nad pochodzeniem życia z materii Ziemi. Pod ich wpływem modyfikował Szwajcar ujęcia tematów mitologicznych³⁶. Czy jednak Ruszczyk dostrzegał te wpływy w malarstwie Böcklina? *Faun*, znany z reprodukcji, przedstawia pejzaż morski ujęty w „ręcznikowy”, panoramiczny kadr. Tytułowa postać, „co z lasów wymknęła się na brzeg obcego żywiołu”, „siedzi na skale i gra wpatrzona w samotną bladą gwiazdę wieczorną...”³⁷. Skały, nawarstwiające się od lewej strony obrazu, po których faun dotarł w pobliże fal, odnoszą do żywiołu ziemi. Natomiast fale – „wciąż pędzące i pędzące”, bo kiedy „rozbija się jedna, nadchodzi druga” – są „muzyką morza”, z nią zaś „mieszają się” „dźwięki jakiegoś nieswojskie, lutni zaczarowanej jakiegoś fauna”³⁸. Tematem obrazu jest zderzenie materii z pierwiastkiem duchowym – motywy akwaticzne były ulubionym środkiem sugerowania głębi w poezji i sztuce tego czasu³⁹. *Faun* Ruszczyca chce z pomocą sztuki muzycznej przezwyciężyć to, że ogranicza go materia przyrody, że formuje go ziemia.

Obraz ten jest bardzo bliski najsłynniejszemu dziełu Ruszczyca. Zestawia w układzie pasmowym dwa żywioły, które później zastąpią ziemia orna (równie ciemna co skały) i chmury (równie białe co „mleczna piana” fal)⁴⁰. Czy zatem *Ziemia* zdradza podobną co *Faun* problematykę?

Widoczne na niej wzniesienie, sięgające nie więcej niż jednej trzeciej wysokości pola obrazowego, prezentuje się jako szczyt dużo większej stromizny. Wywołuje u obserwatora projekcję, że również on zostaje na tej ziemi usytuowany. Artysta był świadom tkwiących w sztuce możliwości wyznaczania miejsca odbiorcy modelowego. Kilka miesięcy przed malowaniem *Ziemi* rozpoznawał ten potencjał, podziwiając panoramę Tatr autorstwa Jana Styki⁴¹. Wcześniej, stojąc przed swym *Faunem*, pisał: „patrzę i zdaje mi się, że jestem na brzegu morza i że te fale naprawdę rozbijają się o skałę przede mną”⁴². W konsekwencji percepcja obrazu *Ziemia* otwiera możliwość dostrzeżenia, że sytuacja „tam” na szczycie stanowi formę dopowiedzenia sytuacji „tutaj”, sytuacji widza stojącego przed obrazem. Odniesienie do widza jest potwierdzane w tym, że jedno ze zwierząt przechyla ku niemu głowę i na niego patrzy. To zaś, co wynika z tego odniesienia, daje się odczytać ze sposobu osadzenia figur na wzniesieniu.

Ziemia wznosi się od lewej po skosie, który przełamuje się i dalej stopniowo zbliża się do zarysu horyzontalnego. Przebieg konturu ziemi jest przy tym analogiczny do krzywizny sylwetek wołów. Kształty



³⁴ F. Ruszczyk, *Bazylea*, 8 VIII 1898 roku, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 86. Tamże liczne, pełne uwagi wzmianki Ruszczyca o Böcklinie.

³⁵ A. Kelly, *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwinism in Germany, 1860–1914*, Chapel Hill [North Carolina] 1981, s. 5.

³⁶ Zob. A. Karl, *Darwin or Dionysus? The Fabulous Beasts of Arnold Böcklin*, [w:] *Visualising the Unseen, Imagining Unknown, Perfecting the Natural: Art and Science in the 18th and 19th Centuries*, ed. A. Graciano, Newcastle 2008; P. Kort, *Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich*, [w:] *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen* [kat. wystawy], Hrsg. P. Kort, M. Hollein, Köln 2009.

³⁷ F. Ruszczyk, *Petersburg*, 18 VIII 1897 roku, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 66.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Zob. J. Malczewski, odpowiedź na ankietę, „Przegląd Powszechny” 1906, nr 23, s. 80; A. Lange, *Wiersze wybrane*, wyb., oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003, s. 18, 22, 39.

⁴⁰ F. Ruszczyk, *Petersburg*, 18 VIII 1897 roku, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 66.

⁴¹ Zob. *idem*, *Warszawa*, 25 V / 6 VI 1898 roku, [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 83: „Widz znajduje się wysoko w górach, nad doliną Pięciu Stawów, naokoło wysokie skały”.

⁴² *Idem*, *Petersburg*, 1 X 1897 roku, [w:] [w:] *idem*, *Dziennik...*, cz. 1, s. 68.



⁴³ Znaczący twórczości malarza, **H. Borsch-Supan** i **K. W. Jähnig** (*Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, s. 131-168), podają ponad 90 pozycji dotyczących twórczości Friedricha powstałych od śmierci artysty do 1898 roku.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 290.

⁴⁵ *Kościół w Bohdanowie*, 1900; Muzeum Narodowe w Krakowie; *Szczyty kościołów wileńskich*, 1911; zaginiony, repr. w: *Ferdynand Ruszczyk, 1870-1936. Pamiętnik...*, il. 85.

⁴⁶ **R. Rapetti**, *Landschaften und Symbole*, [w:] **R. Thomson, R. Rapetti, F. Fowle**, *Traumlandschaften. Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky*, Stuttgart 2012, s. 25-26.

zwierząt prezentują się jako rozwinięcie tego konturu. Nadto woły o brązowym umaszczeniu, różnicowanym przez jaśniejsze plamy bliskie szarości, sprawiają wrażenie, jakby były uformowane z tej samej materii, co skiby roli, zdają się optycznie wyłaniać z ziemi. Przerwywając na chwilę opis, wróćmy do obrazów Ruszczyca, na których sylweta młyna optycznie wyłania się zza lodowo śnieżnej masy wypełniającej centrum obrazu. Krągłość krawędzi tej ostatniej znajduje swoje powtórzenie w krągłości koła młyńskiego. Dla oka i widzenia płaszczyznowego koło wizualizuje wprawienie w ruch energii tkwiącej w materii Ziemi. Jeszcze inaczej, gdyż przez strukturalną przyległość ziemi i koła młyńskiego, zależność ta zostanie ukazana w wersji z 1898 roku.

Sylwety wołów kierują spojrzenie odbiorcy ku ziemi, z którą niemal stykają się ich zwieszony pyski. Jednocześnie, jako twory wyłaniające się z niej, zwierzęta „wymuszają” zmianę przebiegu chmur. Podstawa obłoków jawi się jak „uniesiona” przez wcinające się w ich obręb karki wołów. Ruszczyk wykorzystał oferowane przez język malarski możliwości powoływania relacji płaszczyznowych, kreując zależność analogiczną do tej między krucyfiksem a chmurami, ukazanej na wspomnianym obrazie Friedricha *Krzyż w górach* (Ołtarz Deczyński, 1807-1808). Pasma obłoków są napięte jak struna przez połączenie z chrześcijańskim symbolem osadzonym na górskim szczycie. Jakkolwiek niemiecki malarz nie został w XIX w. zapomniany⁴³, jakkolwiek wędrujący na Rugię polski artysta być może słyszał jego nazwisko, jego obrazy raczej nie były mu znane. Najprawdopodobniej nie zetknął się również z zawierającym ten sam motyw, a przekazany w 1888 r. do Nationalgalerie w Berlinie i datowany na lata 1806-1807, rysunkiem wykonanym sepia, który ukazuje analogiczną zależność między krzyżem a chmurami⁴⁴. Niewykluczone, iż dalsze studia odsłoniłyby jakąś formę zapośredniczenia tego fenomenalnego rozwiązania przez innych romantyków niemieckich bądź przez ich następców. Kompozycje Ruszczyca z motywem krzyży na tle nieba czy gór wywodzą się bowiem z tradycji reprezentowanej bardzo silnie także w niemieckim malarstwie romantycznym⁴⁵. Z sytuacją, w której chmura jest „dźwigana” przez pierwszoplanowy motyw, mamy również do czynienia na wspomnianym już obrazie Redona *Wieczna cisza tej nieskończonej przestrzeni przeraża mnie* z 1870 r., który ukazuje tę samą ośnowę symboliczną co *Krzyż w górach* Friedricha i *Ziemia* Ruszczyca. Dzieło Redona należy do cyklu zatytułowanego ostatecznie w 1883 r. *Początki (Les Orgines)*. Przedstawia pusty pejzaż z figurą na szczycie wzniesienia; ta, „choć patrzy w nieskończoność [...], wydaje się czołgać na czworakach, wyczerpana i niezdecydowana co do swego miejsca na ziemi”, która „cofa nas do Darwina”⁴⁶. Swym sposobem bycia postać jednocześnie narusza porządek nieba, reprezentowany przez wielki obłok. Również na obrazie Ruszczyca jest ukazany motyw wyłaniający się z materii ziemi, ingerujący w „trójcowy” porządek nieba i wymuszający jego korektę.

Wszelako w *Ziemi* sylweta oracza jawi się jako odrębna od zwierząt. Specyficzne, optyczne oddziaływanie jego postaci wynika z niemal całkowitego przesłonięcia pługu przez pasmo ziemi. Tym samym odnosi się ona nie tyle do wykonywanej pracy, ile do wołów. W grupie tej tematyzowane jest zatem zagadnienie stosunku różnych istot do ziemi i nieba. Człowiek, z jednej strony, wykonuje gest ręką; tak jak sylwety wołów powtarzają zarys ziemi, tak ona powtarza zarys grzbietu jednego z wołów. Z drugiej strony, gest ten jest skierowany ku górze i ku niebu. Jemu też podporządkowana jest pochylona głowa oracza – ośrodek myśli. Gest ten jest przy tym optycznie określony przez szare, wąskie i ukośne pasmo chmury powyżej rolnika. Relacja, jaką to wąskie pasmo tworzy z centralnym obłokiem, znajduje powtórzenie w ułożeniu bicia unoszonego przez oracza. Jest ów bicz tyleż narzędziem służącym pracy, ile znakiem identyfikacji z porządkiem nieba. Oracz, niczym wspomniana postać z fresku Rafaela *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, wskazuje ku niebu. I zarazem: jak na wspomnianym dawniejszym obrazie Ruszczyca faun ku falom, tak tu oracz zwraca się ku „muzyce” chmur, usiłując przezwyciężyć swój związek z ziemią.

Co najmniej od pół wieku przed namalowaniem obrazu *Ziemia* rozprawiano, czym są tzw. duchowe władze człowieka – czy rysem go wyróżniającym, czy też wspólnym z innymi gatunkami. Sugerowano, że rodzaj ludzki, nie będąc od zwierząt istotnie odmiennym ani pod względem budowy ciała, ani instynktów, ani „zdolności do stopniowego doskonalenia”, ani „daru mowy”, ani „świadomości siebie”, ani „poczucia piękna”, ani „poruszeń duszy” (gdyż „różnica duchowa” okazała się jedynie „ilościowa, nie zaś jakościowa”)⁴⁷, ani „uczuć moralnych”, ani „sumienia”, zaznacza swoją odrębność dzięki własnej historii⁴⁸ oraz dzięki byciu „zwierzęciem religijnym”, „Czczącym Stwórcę”, dzięki swojej „religijnej duszy”⁴⁹. Choć i tego nieraz mu odmawiano, twierdząc, „że wiara w czynne potęg ducha [tj. w Boga – M. H.] jest naturalnym następstwem innych potęg duchowych”⁵⁰. Dostrzegając różnicę w stosunku wołów i człowieka do ziemi i nieba, widz, znajdujący u podnóża masy ziemi, odnosi ją do siebie, stając w obliczu dwóch narracji o pochodzeniu życia – przed pytaniem o to, czy ludzka egzystencja okazuje się zbliżona do sposobu bycia zwierząt, czy do wysiłków oracza.

Ziemia Ruszczyca, tak samo jak nieco późniejszy *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera (1902–1903)⁵¹, wizualizuje kluczowy dwugłós epoki na temat istoty i pochodzenia człowieka, świadomość nowej sytuacji, która wybrzmiewała ówczasie z licznych tekstów, także z tych mówiących o sztuce:

Popęd do uświadamiania sobie swego stanowiska i jego zagadek [...] wyróżnił człowieka z rzędu stworzeń, jako jego początek [...].

Dzisiaj, przed tysiącem płócien o doskonałej technice, „świętyń bez Boga”, stoimy głusi i niemi. Nerwy nasze, wysubtelnione doświadczeniem, stępia-



⁴⁷ Pochodzenie człowieka. Najnowsze dzieło Darwina, „Gazeta Polska” 1871, nr 106–107, s. 129–132.

⁴⁸ Zob. B. Limanowski, *Małpa i człowiek. Wyjątek z dzieła Quineta pt. „La Creation”, „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 1, s. 7: „Jakaż to więc cecha istotna, niezaprzeczalna, która się wymykała tym potężnym geniuszom [tj. naturalistom – M.H.]? Poszukajmy jej – chociaż uderza swoją oczywistością. Inteligencja – powiecie może. Nie, ona znajduje się i u zwierząt. Instykt społeczny? I to nie, mają go owady. Szukajmy jeszcze. Cóż jest w człowieku, a nie ma w najmniejszej dozie w pozostałej żyjącej naturze? Wyjaśniając to, powiem rzecz bardzo prostą. Oto: że ma on świat historyczny, że się przeobraża z biegiem czasu nie tylko indywidualnie, ale i rodzajowo; że wzrasta z pokolenia w pokolenie, że wydziela z siebie powłokę społeczną, historyczną, architektoniczną, cały świat kolejnych tradycji i, jednym słowem, że on jeden ma historię, która się powiększa, zasila się sama przez się, gdy dla innych zwierząt może być tylko jedyny opis. Oto człowiek i jego królestwo wobec innych królestw przyrody. *Alius in alio tempore, linguam genus vivendi, mores, artes mutat. Soles historiam occupant et implet.* Oto są rysy, których szukałem, nie ma ich w Linneuszu, a są wszędzie wykryte w ludzkiej naturze”.*

⁴⁹ Zob. W. Niewiadomski, *Z działu przyrody*, „Bluszcz” 1870, nr 29, s. 24: „Człowiek na najniższym stopniu hierarchii społecznej, przedzielony morzami od ognisk cywilizacji, człowiek dziki, Borszyn, Kafr lub Hottentot, wyrabia sobie przeciw jakąś wiarę w byt jestestw niebieskich, przed którymi się korzy. Religijność odróżnia nas od zwierząt, które ani śladu podobnych zjawisk nie przedstawiają”.

⁵⁰ *Pochodzenie...*, nr 107, s. 2.

⁵¹ Zob. M. Haake, *O jednym z aspektów obrazu „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. Między Stworzeniem a ewolucjonizmem*, „Rocznik Historii Sztuki” t. 41 (2016).



⁵² W. Peliska, Wystawy, „Przegląd Tygodniowy” 1903, nr 29, s. 348.

⁵³ *Ibidem*.

ły na kombinacje, kształty i dźwięki, które nie budzą żadnego drgnienia, żadnego dreszczu, żadnej błyskawicy w duszy! [Bądź] [c]o bądź, czy przynieśliśmy ze sobą wspomnienie absolutu, czy w małpie musimy szanować przodka, a ustrój duchowy zawdzięczać warunkom zewnętrznym, mamy nerwy obnażone: nie wystarczają nam te prawdy, które leżą w widzialnej logice przyrody, w logice światłocienia, w stosunku barw do siebie, te wewnętrzne syntezy, nad którymi przeszliśmy już do porządku dziennego, potrzebujemy silnych rzutów naprzód, orlich wzlotów w obłoki, potrzebujemy błysku nowego światła, dźwięku nowej struny, które przyniosą nową zdobycz, wyłowioną w tajemniczej, mrocznej głębi ducha!⁵²

Wśród dzieł, które tę zdobycz przyniosły, wymienia autorka przytoczonej opinii:

ponurą i żywiolową pieśń Ruszczycy, jak pieśń Wajdeloty groźną i tragiczną, o władnych i dzikich siłach przyrody, o kalwarii człowieka, wypowiedzianej w ciężkich skibach odwalonej ziemi [...]⁵³.

Keywords

Ferdynand Ruszczyc, evolutionism, Darwin

References

1. **Ruszczyc Ferdynand**, *Dziennik*, oprac. E. Ruszczyc, cz. 1, Warszawa 1994.
 2. *Ferdynand Ruszczyc, 1870–1936. Życie i dzieło* [kat. wystawy], oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, A. Kroplewska-Gajewska, red. **E. Targoń**, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002.
 3. *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Hrsg. **P. Kort, M. Hollein**, Köln 2009.
 4. *Endless Form. Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, ed. **D. Donald, J. Munro**, New Haven – London 2009.
 5. *The Art of Evolution. Darwin, Darwinism and Visual Culture*, ed. **B. Larson, F. Brauer**, Lebanon 2009.
-

Dr. hab. Michał Haake, michalhaake@gmail.com

Art historian working currently at the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University. He deals with the methodology of art and the history of modern art. The author of the books: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Portrait in Polish Painting at the Dawn of Modernity, 2008); *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (Figuralism of Aleksander Gierymski, 2015).

Summary

MICHAŁ HAAKE (Adam Mickiewicz University, Poznań) / Symbolism and geology. On the motif of earth in Ferdinand Ruszczyk's creativity

The text is an attempt at a new recognition of the semantics of Ferdinand Ruszczyk's painting *Ziemia* (The Land). Through the comparison with the works of European painting, in the dialogue with which the Polish artist shaped his work, the sphere of the earth was interpreted as a place of emergence of animal and human figures. The range of clouds stretched over them, for which the model was the image of the sky from Raphael's fresco *Disputation of the Holy Sacrament* was recognized as a representation of the order of transcendence. The imagined confrontation of both spheres was read as a visualization of the most important dispute of the second half of the 19th century concerning the origin of the world and man, which broke out between the religious and scientific worldviews after the publication of Charles Darwin's works that were widely commented in the Polish press and translated into Polish.