

Stefan Pastuszewski

Biblijny *rewers* w kompozycji rzeźbiarskiej *Potop*

słowa kluczowe: fontanna, rzeźba, potop, Bydgoszcz

Nie jest bezpośrednio znana myśl filozoficzna towarzysząca Ferdinandowi Lepckemu (1866-1909) przy tworzeniu kompozycji rzeźbiarskiej *Potop*, która od 1904 roku wrosła w przestrzeń tożsamości Bydgoszczy tak silnie, że jakoby wymusiła w 2014 roku rekonstrukcję kompozycji zniszczonej w 1943 roku. *Siła wyrazu* nie wynikała tylko z monumentalizmu dzieła (6,25 metrów wysokości, 8 ton wagi), ale także – a może przede wszystkim – z jego wymowy ideowej, z narracji w nim zawartej. Jest to bowiem w znacznym stopniu dzieło narracyjne, fabularne nawet, co zresztą wcale nie umniejsza jego rangi estetycznej. Epoka, w której powstawało wymagała od sztuk wizualnych także swoistego teatrum, jako że fotografia, kino były jeszcze w powijakach, a telewizja dopiero w stadium koncepcyjnym. Zresztą konkurs, który wywołał *Potop*, nie określając tematyki zgłoszonych prac, wymagał dzieła „monumentalnego o symbolicznej wymowie”, czyli w istocie takiego, w którym *coś się dzieje i które coś opowiada*, choć nie wprost.

Mimo że w procesie twórczym artysty rzeźbiarza intuicje i emocje bardzo często walczą o palmę pierwszeństwa z myślą, to jednak poprzedzający powstanie *Potopu* dorobek F. Lepckiego wskazuje na to, że był to twórca przykładający dużą wagę do przekazu treściowego, w tym tzw. *głębi filozoficznej*, choć oczywiście nie czynił tego *wprost*. Jego *Rzeźbiarz* z 1893 roku, przedstawiając najprawdopodobniej Fidasza opartego o odwzorowanie swojej rzeźby *Zeus z Otricoli*, mówi o mękach twórczych artysty, prowadzących nieraz do zniechęcenia, a nawet załamania¹. Wiele do myślenia daje też relief grupowy *Zle sumienie (böses*

¹ Klaus Weschenfelder, *Er starb, nachdem er die letzte Tasse Kaffee ausgelöffelt hatte. Zur Bibliographie des Bildhauers Ferdinand Lepcke*, [w:] Nicky Heise, Susanne Kähler i Klaus Weschenfelder, *Ferdinand Lepcke (1866-1909). Monographie und Werkverzeichnis*, Coburg 2012, Kunstsammlungen der Veste Coburg, s. 8.

Gewissen) z 1898 roku, a więc z roku projektowania *Potopu*. Mężczyzna i kobieta, prawdopodobnie ojciec i matka, rozpaczają nad ciałem młodzieńca (syna).

Gra dwóch rewersów

Awersem, jaśniejszą stroną biblijnej opowieści o potopie, jest ocalenie garstki wybranych ludzi i po jednej parze wszystkich zwierząt zabranych na Arkę; *rewersem* zaś zagłada pozostałych stworzeń, czyli absolutnej większości żyjącego świata. Dramatowi Noego, lecz z *happy endem*, towarzyszy więc tragedia niewybranych.

F. Lepcke skupił się na *rewersie* i chyba nie tylko dlatego, że był on bardziej malarski². Artysta miał bowiem do powiedzenia coś innego niż przesłanie religijne, strywializowane przez ciągłe powtarzanie i sztywną egzegezę.

Biblijny *rewers potopu* brzmi: *Postanowiłem położyć kres istnieniu wszystkich ludzi, bo ziemia jest pełna wykroczeń przeciw mnie; zatem zniszczę ich wraz z ziemią [Rdz 6,13]; [...] za siedem dni spuszczę na ziemię deszcz, który będzie padał czterdzieści dni i czterdzieści nocy, aby wyniszczyć wszystko, co istnieje na powierzchni ziemi – cokolwiek stworzyłem [Rdz 7,4]; Wody [...] podnosiły się coraz bardziej nad ziemię, tak że zakryły wszystkie góry wysokie, które były pod niebem. Wody się więc podniosły na piętnaście łokci³ ponad góry i zakryły je. Wszystkie istoty poruszające się na ziemi z ptactwa, bydła i innych zwierząt i z wszelkich jestestw, których było wielkie mnóstwo na ziemi, wyginęły wraz ze wszystkimi ludźmi. Wszystkie istoty, w których nozdrzach było ożywiający tchnienie życia, wszystkie, które żyły na lądzie, zginęły. I tak Bóg wygubił doszczętnie wszystko, co istniało na ziemi, od człowieka do bydła, zwierząt pełzających i ptactwa powietrznego; wszystko zostało doszczętnie wytępione z ziemi. Pozostał tylko Noe i to, co z nim było w arce [Rdz 7,19-23].*

Rewers według F. Lepckego przedstawia się następująco: Na skalnym szczycie nagi mężczyzna lewym ramieniem podtrzymuje omdlałą kobietę, opierając jej ciało o swoje biodro, a prawą usiłuje wciągnąć wdrapującego się na skałę drugiego mężczyznę. Poniżej leży omdlała matka, do której garnie się zdziwione całą sytuacją dziecko. Za nimi lew, całkiem niegroźny, otępiały nawet, też próbujący wydostać się z wodnego żywiołu. Po lewej niedźwiedzica trzymająca w pysku małe niedźwiedziątko, starając się unosić je nad wodą. Po prawej mężczyzna zmagający się z wężem. A wszystko to w strugach tryskającej zewsząd wody.

Zestawiając te obydwa *rewersy*: jeden zapisany w czasie przeszłym, drugi w teraźniejszym (rzeźbiarz wyrzeźbił przecież moment, chwilę), widzimy, że

² Przedstawienia Arki w malarstwie światowym nie są zbyt frapujące, *obciąża* je oczywistością ów tkwiący w świadomości odbiorcy *happy end*.

³ Około 7,5 m, gdyż jeden łokieć to około 0,5 m.

jasność, a przynajmniej promyk nadziei, tkwi w przedstawieniu drugim, rzeźbiarskim. Wynika to oczywiście z *zatrzymania w kadrze* rzeźby momentu przed *ostatecznym rozwiązaniem*, a nawet jakby nieuwzględnienia owego *ostatecznego rozwiązania*. Jest to więc, jeśli nie protest przeciw boskiemu zrządzeniu, to przynajmniej dyskurs z nim. Zapadł już wyrok, ale nie został on jeszcze wykonany.

Twórczy kontynuator



Zainteresowanie *rewersem* biblijnego potopu przez twórców sztuk wizualnych ma swoją historię. Eksponowanie czynnika ludzkiego zamiast teologicznego w artystycznych przedstawieniach biblijnego potopu rozpoczęło się w sztuce od renesansu. Temat potopu funkcjonował też w niemieckich kręgach artystycznych XIX wieku.

W Berlińskiej Galerii Narodowej (Berliner Nationalgalerie) znajduje się wykonany w 1804 roku relief z gipsu pokrytego brązem autorstwa Rudolfa Schadowa (1786-1822). Nosi on tytuł *Potop* (*Die Sintflut*) i zawiera w sobie cytaty z Rafaela Santi (1483-1520); podobną do Madonny niewiastę z dzieckiem na ręku (u F. Lepkego

omdlała matka jakby opuściła swoje dziecko). Rzeźba ta nawiązuje też na swój sposób do twórczości Michała Anioła (1475-1564).

W 1886 roku w Królewskiej Akademickiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych rzeźbiarz Max Klein (1847-1908) przedstawił projekt grupy pod tytułem *Bez wyjścia* (*Kein Entrinnen*) lub *Potworności Potopu* (*Schrecken Sintflut*). W grupie tej góruje silacz wnoszący kobietę na skalę; w większej opresji znajduje się druga kobieta i lew (jak u F. Lepkego).

Bydgoska kompozycja *Potop* najbardziej zbliżona jest jednak do fontanny o takiej samej nazwie (*Sintflutbrunnen*) autorstwa Paula Aichele (1859-1910), wystawionej w 1896 roku, a wybudowanej w 1909 roku na Hamburger Platz, obecnie na Perelsplatz w berlińskiej dzielnicy Friedenau. Nagi mężczyzna trzyma

w ramionach omdlałą (utopioną?) kobietę, a na skale matka – podobnie jak matka u R. Schadowa – tuli dziecko. Rzeźba ma wysokość 4,5 m.

Cytaty z twórczości innych artystów, czy wręcz inspiracje, są w sztukach wizualnych czymś normalnym i daleko im do przestępstwa plagiatu. Takie postępowanie jest nawet w dobrym tonie, bo świadczy o wspólnotcie artystycznej i wspólnej dbałości o rozwój określonego trendu. Zresztą motyw heroicznego mężczyzny ratującego kobiety z wodnego żywiołu często występował w *berlińskiej szkole rzeźby*, w dodatku w wielu wariantach, warto choćby wspomnieć *Niezwykły polów (Der Seltene Fang)* Ernsta Hertera (1846-1917) wystawiony w 1891 roku w berlińskim Viktoriapark⁴. Dalekim echem jest wzniesiona w 1911 roku w Schwerinie fontanna Hugona Berwalda-Schwerina (1863-1937) pod tytułem *Rozbitkowie z żywiołu morskiego (Schiffsbrüchige)*, będąca jakby kontynuacją bydgoskiego *Potopu*. F. Lepcke, projektując bydgoską kompozycję rzeźbiarską *Potop*, skorzystał bez wątpienia z osiągnięć swoich poprzedników i kolegów, lecz wniósł do nich wiele, bardzo wiele swojego.

Dramatyzując, oddzielił matkę od dziecka, które bezsilnie spogląda na nią, żywa jeszcze (świadczy o tym wczepiona w skalę ręka), ale bezsilną, omdlałą. Mężczyzna z samego szczytu nie niesie, niczym pan młody, panny młodej na rękach (rozwiązanie Maxa Kleina), lecz opiera ją, również omdlałą, na swoim biodrze, a drugą ręką wciąga na skalę starszego mężczyznę. Wprawdzie u Maxa Kleina jest również lew, lecz nie tuli się on w strachu do ludzi, tylko – podobnie jak oni – walczy o życie, bowiem sam wspina się na skały, z miną cokolwiek zdziwioną, bezradną (głowa tego króla puszczy jest jak z dziecięcej baśni). Novum, najbardziej zresztą wzruszającym widzów, jest u F. Lepckego niedźwiedzica wyciągająca z wody podtopione niedźwiedziątko. Jest ono żywe, bo żadne zwierzę nie ratuje przecież drugiego martwego zwierzęcia.

F. Lepcke, jak widać, twórczo połączył i rozwinął dotychczasowe rzeźbiarskie przedstawienia *rewersu* potopu. Główną treścią jego teatrum nie jest jednak chaotyczna walka o życie, jak u R. Schadowa, ale zostaje ona uporządkowana, jak u M. Kleina czy P. Aichele. Porządek ten to ujęcie postaci w parę⁵ i w jedną trójkę, która chyba jest najbardziej dynamiczna i dramatyczna zarazem (mężczyzna, stojąc na najwyższym szczycie, z którego nie ma już ucieczki, próbuje ratować

⁴ Suzanne Kähler, *Schumck für jeden Ort.? Ferdinand Lepckes Werk im öffentlichen Raum*, [w:] Nicky Heise, Susanna Kähler i Klaus Weschfenelder, *Ferdinand Lepcke (1866-1909). Monographie und Werkverzeichnis*, op. cit., s. 84.

⁵ Pojedyncza sylwetka bezradnego lwa, w końcu króla zwierząt, potęguje grozę; połączenie go w parę byłoby trywialne i groziło artystycznym przegadaniem, jako że król, choćby tylko zwierząt, jest tylko jeden. F. Lepcke już w 1896 roku sportretował *króla puszczy* w kameralnej rzeźbie *Dziewczyna z lwem*.

kobietę i drugiego mężczyznę), ale też ekspozycja ekstremum ucieczki bez szans (wierzchołek zalewanej przez wodę góry i to 7,5 metra ponad szczyt). Doprowadzenie sytuacji walki o życie do punktu ekstremalnego nadaje dziełu cechę temporalności. Pojawia się bowiem chwila przełomowa, chwila przed *ostatecznym rozwiązaniem* i to ona zastyga w brązie. Połączenie migotliwości z ciężarem staje się – prawem kontrastu – dodatkowym walorem artystycznym całego dzieła.

Między neoklasycyzmem a secesją

F. Lepcke jako rzeźbiarz, w odróżnieniu od malarzy i grafików, których dzieła nie wymagały *kosztownych zamówień*, był w szczególnej sytuacji. W Berlinie u schyłku XIX wieku miała miejsce batalia: *secesja kontra wilhelminizm*. Od 1890 roku mamy do czynienia z reformowaną opozycją w stosunku do neobarokowego stylu państwowego⁶.

Cesarz (1888-1918) Wilhelm II (1859-1941) zachowywał się niczym dyktator dobrego smaku, uzurpując sobie wiedzę na temat tego, co zasługuje na miano „sztuki”. *Sztuka, która przekracza określone przeze mnie prawa i bariery, przestaje być sztuką, jest fabrykatem, rzemiosłem a ono nigdy nie może stać się sztuką*⁷ – twierdził. To cesarz, pośrednio poprzez swój kanon sztuki, decydował o zamówieniach na rzeźby oraz o efektach konkursów. Tak więc artysta, chcąc zarobkować, musiał unikać owej „choroby morskiej”, jak Wilhelm II – fascynat

neobaroku i naturalizmu – określał secesyjną dynamikę linii⁸.

F. Lepcke – od 1891 roku członek Verein Berliner Künstler (Związek Berlińskich Artystów) – był, choćby tylko zaocznie, świadkiem burzy, jaka się rozpętała po otwarciu (5 listopada 1892 roku w salonie tego związku) wystawy Edvarda Muncha (1863-1944), zamkniętej w atmosferze skandalu już po tygodniu, która jednak na zasadzie reakcji w 1898 roku doprowadziła do powstania stowarzyszenia



⁶ Klaus Weschenfelder, op. cit., s. 15.

⁷ Gabriele Fahr-Becker, *Secesja*, z niemieckiego przełożyła Barbara Ostrowska, Königswinter 2007, Tandem Verlag GmbH, s. 255.

⁸ Ibidem, s. 255-258.

artystycznego pod nazwą *Secesja Berlińska (Berliner Sezession)*. Niemniej artysta, jako uzależniony od zamówień rzeźbiarz, nie miał szans w pełni zanurzyć się w secesję, która deklarowała zdecydowane zerwanie z akademickim historycyzmem dominującym w drugiej połowie XIX wieku, choć wpływom Jugendstilu mimo wszystko uległ.

O związkach F. Lepckego z rodzącą się secesją świadczy symbolizm jego prac oraz fascynacja wieczną kobiecością.

Sztuki wizualne Art Nouveau i Jugendstil budziły uczucia wyobrażeniowe poprzez zaszyfrowanie głębokiej treści⁹. Stosowano zabieg synestezji, czyli współodczuwania, to znaczy wywoływania różnych wrażeń zmysłowych przy oddziaływaniu tylko na jeden zmysł. Synestezja była celem wszystkich artystów około roku 1900. Mistrzowskim wzorcem w tej dziedzinie stał się Richard Wagner (1813-1883), który zespolił muzykę, język i spektakl w sugestywne przeżycie zmysłowe¹⁰.

F. Lepcke w bydgoskim *Potopie* też zespolił kształty i światłocienie¹¹ z muzyką spadających kropeł, wykraczając jednak tym samym poza typową synestezję.

O skłanianiu się F. Lepckego ku duchowi secesji świadczy też typowe dla tego prądu *chwytanie ruchu*. *Zapisów dynamiki* dokonywali: Arthur Lewin Funcke (1866-1937), Nikolaus Friedrich (1865-1914), Reinhold Felderhoff (1865-1919). *Łuczniczka* też jest *zakuciem w brąz ruchu*.

Jeszcze wyraźniejszy wpływ na bydgoski *Potop* mogła mieć secesyjna idea *wiecznej kobiecości*. Ciało kobiety jest symbolem wszelkiego piękna, jest *amalgamatem drżącej erotyki i duchowego szlachectwa*¹². Berliński artysta miał ugruntowaną sławę jako znakomity rzeźbiarz w kategorii kobiecego aktu¹³. Takie kameralne rzeźby, jak *Ewa z wężem* (1890), *Zashuchana* (1890), *Piszczaka* (1890), *Wielka Zabawka* (1903), *Kąpiąca się* (1891), *Pozbawiona marzeń* (1891), *Piszczaka* (1894), *Harfistka* (1909), *Dziewczyna z lwem* (1896), *Czerpiąca wodę* (1907-1908), *Fyrne* (1907-1908), *Hero* (1908), nawet i *Zaskoczenie* (1899) oraz *Ponowne widzenie* (1909), przedstawiające całujące się pary, świadczą o fascynacji aż do idealizacji i pogańskiej oczywiście sakralizacji kobiecego ciała. W Bydgoszczy taką *uświęconą figurą* jest *Łuczniczka*, jako jedna ze 100 wykonanych przez współpracujących z rzeźbiarzem odlewników kopii tego

⁹ Grecki termin *symbolu* oznacza tajemniczy znak

¹⁰ Gabriele Fahr-Becker, op. cit., s. 15.

¹¹ Kompozycja w Bydgoszczy została przemyślnie ustawiona na osi północny zachód – południowy wschód, co w czasie całego dnia daje bogatą grę światła i cienia.

¹² Gabriele Fahr-Becker, op. cit., s. 15.

¹³ Taką sławę posiada też polski rzeźbiarz Michał Pronobis, który odważył się dokonać w latach 2008-2014 twórczej rekonstrukcji bydgoskiego *Potopu*; krytycy mówią o uprawianiu przez niego swoistej *filozofii ciała*.

popularnego posągu. W temacie tym, a także w swych pełnych niesamowitej ekspresji *Tancerkach* (1905), artysta połączył klasycystyczną formę z wysublimowanym portretem kobiety. Otto Adler nie mógł się nachwalić *wykonanych z troską o najdrobniejsze szczegóły aktów piękności w ich skomponowanych pozach, wyrażając przy tym uznanie dla zdolności modelek, które przyjmowały te pozy w pracowni artysty*¹⁴. Fama głosi, że twórcę łączyło z modelkami coś więcej niż zachwyt nad ich pięknem i wspólne zadanie do wykonania. Tę ponadprzeciętną fascynację kobiecością zauważył też Adolf Rosenberg (1850-1906), naigrywając się w swej recenzji bydgoskiego konkursu¹⁵ z gorszącej bliskości golasów i kościola oraz szkoły¹⁶.

Niemniej F. Lepcke, szukając na bogatym w końcu rynku niemieckiej sztuki jakiegoś miejsca dla siebie, jakiejś niszy, wprowadził nań swój znak firmowy w postaci kobiecego aktu¹⁷ o subtelnych, wijących się dekoracyjnie jak w pełnej secesji liniach.

F. Lepcke, wyraźnie uciekając od wilhemińskiego neobaroku, starał się ukryć swoje secesyjne ciągoty pod kurtyną fascynacji klasycyzmem i starożytnością, bardziej już bliskich cesarskiemu *arbitrowi elegantiarum*. Tym bardziej, że w owym tygłu sprzeczności *fin de siècle* fascynacje takie też były w cenie, dowodem czego stała się pierwsza nowożytna olimpiada w 1896 roku w Atenach. Wywołała ona na powrót kult ludzkiego piękna i silnego ciała, co oczywiście widoczne jest nie tylko w *Potopie*, ale i w innych realizacjach berlińskiego artysty. Ostatecznie F. Lepcke zdystansował się stylistycznie od neobaroku szkoły Reinholda Begasa (1831-1911), jak również od chłodnego klasycyzmu swego nauczyciela Fritza Schapera (1841-1919)¹⁸.

Niemożliwość jednoznacznego ulokowania twórczości F. Lepckiego w którymś z prądów artystycznych epoki z jednej strony wynika z *burzy artystyczno-filozoficznej fin de siècle*, ale z drugiej świadczy o wyjątkowości i silnej osobowości tego twórcy. Niemniej trzeba wiedzieć, że wszelkie dywagacje na temat świadomego włączenia się twórcy w taki czy inny prąd artystyczny muszą się zmierzyć, a nawet muszą ulec tej wielkiej składowej procesowi twórczego, jaką jest intuicja. To ona – połączona z emocjami – nadaje dziełu życie, czego ewidentnym przykładem jest twórczość omawianego rzeźbiarza.

¹⁴ Otto Adler, *Moderne Schönheit-Propheten*, [w:] *Die Schönheit*, red. Karl Vanselow, Berlin 1909, Verlag der Schönheit, s. 190.

¹⁵ Adolf Rosenberg, *Berliner Konkurrenzen im Jahre 1898/99. Eine kritische Beurteilung*: „Berliner Architekturwelt” 1899, nr 12, s. 434.

¹⁶ Luteriański kościół św. Pawła na placu Wolności w Bydgoszczy.

¹⁷ Klaus Weschenfelder, op. cit., s. 20.

¹⁸ Klaus Weschenfelder, op. cit., s. 8.

Mistycyzm, nihilizm, egzystencjalizm

Widz teatrum *Potopu* po oswojeniu się z monumentalizmem kompozycji i odczytaniu jej fabuły, doświadczając uczucia grozy, przerażenia i litości, zaczyna swą intelektualną refleksję od pytań: *dlaczego?* i *po co?* Zaczyna wieść dyskurs ze sprawcą przedstawionego zdarzenia. Widok skazanych na zagładę ciał pięknych kobiet i zdrowych, muskularnych mężczyzn¹⁹, niewinnych przecież z istoty swej zwierząt rodzi bunt, wywołuje myśl o okrutnym absurdzie. Mało kto, z wyjątkiem Teatru Pantomimy *Dar*, który – inspirowany bydgoskim *Potopem* – wystawił dwukrotnie przed fontanną przedstawienie²⁰, przywołujące przyczyny Bożego wyroku oraz eksponujące chrześcijańską, bierną nań zgodę, sięga pośrednio do jasnego *awersu* Biblii i pokazuje szczęśliwców skupionych wokół Noego. Refleksyjny widz pozostaje jednak w mrokach *rewersu* i w rezultacie, na kanwie kultu życia, buzującego przecież w nim samym, odchodzi od Biblii, a przynajmniej od jej dydaktycznego przesłania.

Nie ma żadnych wiadomości dotyczących światopoglądu F. Lepckiego i można go tylko zrekonstruować poprzez retrospektywny wgląd w epokę oraz wywieść z oglądu i kontemplacji pozostawionych przez rzeźbiarza dzieł.

Duchowość i myśl F. Lepckiego wyrasta zarówno z klimatu i zdarzeń epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć, jak i z dominujących prądów umysłowych w ówczesnej Europie.

Mistycyzm i katastrofizm splatały się wówczas z nihilizmem i – jakby w neurotycznej reakcji – z eudajmonizmem. Europa *fin de siècle* 'u drżała z trwogi i... bawiła się.

Kompozycja rzeźbiarska *Potop* sugeruje przede wszystkim wyrastanie z ducha niemieckiego mistycyzmu romantycznego, którego w sztukach wizualnych najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem był Caspar David Friedrich (1774-1840), *twórca metaforycznych, nastrojowych pejzaży, w których przeciwstawiał małość człowieka potędze natury, wzbudzając refleksję nad tragizmem ludzkiej egzystencji*²¹.

Najpewniej jednak można mówić o wyraźnym wpływie – jakże popularnej w okresie aktywności twórczej F. Lepckiego – filozofii Friedricha Nietzschego (1844-1900), dla którego jedyną realną wartością na tym świecie było krzewienie się samego życia²². Wzbogacił on, wprowadzone do filozofii przez Arthura

¹⁹ W Księdze Rodzaju, opisującej okres przed potopem, odnotowano, że córki człowiecze były piękne, a „w owych czasach byli na ziemi giganci” [Rdz 6, 1-4].

²⁰ Beata Ślefarska, *Po nas – wspaniały Potop*, „Akant” 2014, nr 8, s. 27.

²¹ *Historia sztuki. Twórcy, nurty, style*, red. Anna Katarzyna Maleszko, Warszawa 2003, Wydawnictwo Świat Książki, s. 107.

²² Rudolf A. Makkreel, *Problem wartości pod koniec wieku dziewiętnastego*, z angielskiego



Schopenhauera (1788-1960), pojęcie *woli życia* o elementy dionizyjskie: przekraczanie samego siebie, stawanie się, niszczenie w celu tworzenia. Jednym ze sposobów wyrażania się woli mocy, do której z natury dąży człowiek jest bowiem wola życia²³. Objawia się ona w dionizyjskim kulcie chwili²⁴, w docenianiu jej wagi, choćby chwili tak dramatycznej jak ta utrwalona w bydgoskim *Potopie*²⁵.

Wtedy też pojawił się w Niemczech, jako odpowiedź na głoszący zmierzch i upadek cywilizacji dekadentyzm, prąd *Sily i Nowego Początku*, jako wywołanie nadchodzącej *złotej epoki* XX wieku. Bydgoski *Potop* wbrew pozorom siłą taką re-

prezentuje, w tym także poprzez ekspozycję przewagi altruizmu nad egoizmem. Symbolem siły jest też potężne cielsko lwa, choć chwilowo oszołomionego. Kameralnej rzeźbie z 1896 roku *Dziewczyna z lwem* artysta nadał drugi znamieny tytuł *Moc* (Macht).

Szukając odpowiedzi na pytania: *dlaczego?* i *po co?*, *dlaczego ów Potop?* można też sięgnąć do nietzscheańskiej *Genealogii moralności* (1887), w której zawarte jest stwierdzenie, że *na przestrzeni wieków dokonano się zasadnicze przesunięcie w rozumieniu pojęcia kary, początkowo traktowanej jako sposób bezbolesnej odpłaty (w sensie rekompensaty), później na przykład jako coś, co ma wzbudzać strach*²⁶. Mamy więc w tej filozofii do czynienia z wyraźną opozycją do Bożej sprawiedliwości, której wyrazem miał być potop. Nie był on bowiem tylko odpłatą, ale również świadomym wywołaniem uczucia grozy, a w efekcie

przełożył Maciej Sosnowski, [w:] *Historia filozofii zachodniej*, red. Richard A. Popkin, Poznań 2003, Wydawnictwo Zysk i Spółka, s. 570.

²³ Ibidem, s. 572.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, 1872.

²⁵ Nietzscheańskim tropem może być wymowa reliefu *Böses Gewissen* z 1898 roku.

²⁶ Rudolf A. Makkreel, op. cit, s. 573.

wymuszeniem posłuszeństwa poprzez strach. Boża odplata nie była bezbolesna i nie jest także bezbolesnie wychwytywana przez widzów kontemplujących bydgoską fontannę. Zazwyczaj odchodzą od niej poruszeni. *Potop* jest więc opozycją wobec kultury i moralności, której osnową było bezrefleksyjnie praktykowane chrześcijaństwo (rytualizacja). Zmusza do zastanowienia, co wcale nie znaczy, że do niewiary. Problemem jest bowiem żydowska koncepcja mściwego Jahwe.

W miarę prostą linią wiodącą od nietzscheańskiego nihilizmu do czasów współczesnych, a także pozwalającą ludziom obecnej epoki zrozumieć bydgoski *Potop*, jest egzystencjalizm, będący swoistą reakcją na potop II wojny światowej. Należy tu przede wszystkim przywołać Alberta Camusa (1913-1960), który z wyraźną atencją analizował nihilizm, aby ostatecznie rozwinąć koncepcję heroizmu egzystencjalnego (*Mit Syzyfa*, 1942; *Dżuma*, 1947; *Człowiek zbuntowany*, 1951). O zbieżności myśli zawartej w dziele F. Lepckiego z myślą A. Camusa, choć przecież o pół wieku późniejszą, świadczy sięganie przez obydwu twórców do starożytności (główne figury symboliczne A. Camusa to Syzyf i Prometeusz). A. Camus twierdził, że istotą absurdu jest branie na siebie cierpienia w świecie bez sensu i bez Boga. Życie jest więc wartością samą w sobie (F. Nietzsche), to ono jest Bogiem. W takiej sytuacji bunt człowieka zmierza nie tyle do rewolucyjnego przekształcenia rzeczywistości, co jest stałą i niekończącą się walką o ludzką godność²⁷. Jest to poczucie doświadczane, choćby intuicyjnie, przez wszystkich kontemplujących bydgoski *Potop*, niezależnie od ich światopoglądu, w tym chrześcijańskiego. Wywodzi się bowiem zarówno z ludzkiego jestestwa, jak i z synkretycznego humanizmu początku XXI wieku. Jest postawą, która „wyraża się w szacunku dla wolności i istnienia”²⁸.

Na tym chyba polega sens powrotu w 2014 roku, po 71 latach fizycznej, bo przecież nie symbolicznej, nieobecności²⁹ kompozycji rzeźbiarskiej *Potop* do parku Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

²⁷ Rudolf A. Makkreel, op. cit., s. 573.

²⁸ Thomas R. Flynn, Egzystencjalizm i jego kontynuacje, z angielskiego przełożył Maciej Kaczyński [w:] *Historia filozofii zachodniej*, op. cit., s. 715.

²⁹ Marek Romaniuk, „Bydgoskie” rzeźby Ferdinanda Lepckiego, [w:] *Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu*, z. 3, red. Lech Łbik i Piotr Winter, Bydgoszcz 1998, Pracownia Dokumentacji i Popularyzacji Zabytków Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, s. 57.

The Biblical *reverse* in the sculpting composition *Deluge*

keywords: *Deluge*, fountain, sculpture, Bydgoszcz

The sculpting composition *Deluge* from Bydgoszcz, for which Ferdinand Lepcke received the title of professor of fine arts, has not only its own narrative, but also philosophy. It is deeply rooted in German Romanticism, but is also based on Nietzscheism, whereas these days it is even associated with existentialism. The essence of this philosophical thought is to limit the sense of life to a moment and perpetual fighting against adversity. The Bydgoszcz *Deluge* shows the reverse, the dark side of the Biblical story about the Deluge. It preserves in bronze a moment before the *final solution*.

Biblische *Rückseite* in der bildhauerischen Komposition *Potop* (Sintflut)

Schlüsselwörter: *Sintflut*, Springbrunnen, Skulptur, Bydgoszcz

Die bildhauerische Komposition *Potop* (*Sintflut*) aus Bydgoszcz, wofür Ferdinand Lepcke zum Professor der schönen Künste ernannt wurde, besitzt nicht nur ihre eigene Wiedergabe, sondern auch ihre Philosophie. Sie ist in der deutschen Romantik tief verwurzelt, jedoch basiert sie vor allem auf Nietzsches Denken, gegenwärtig assoziiert man die Komposition sogar mit dem Existentialismus. Der Kern dieses philosophischen Gedankens beruht darin, dass man den Sinn des Lebens auf einen Augenblick und einen andauernden Kampf mit Widrigkeiten zurückführt. Die Komposition *Potop* (*Sintflut*) in Bydgoszcz stellt nämlich die Rückseite, und zwar die Schattenseite des biblischen Gleichnisses von der Sintflut, dar. Sie hält in der Bronze einen Augenblick vor der *endgültigen Auflösung* fest.