



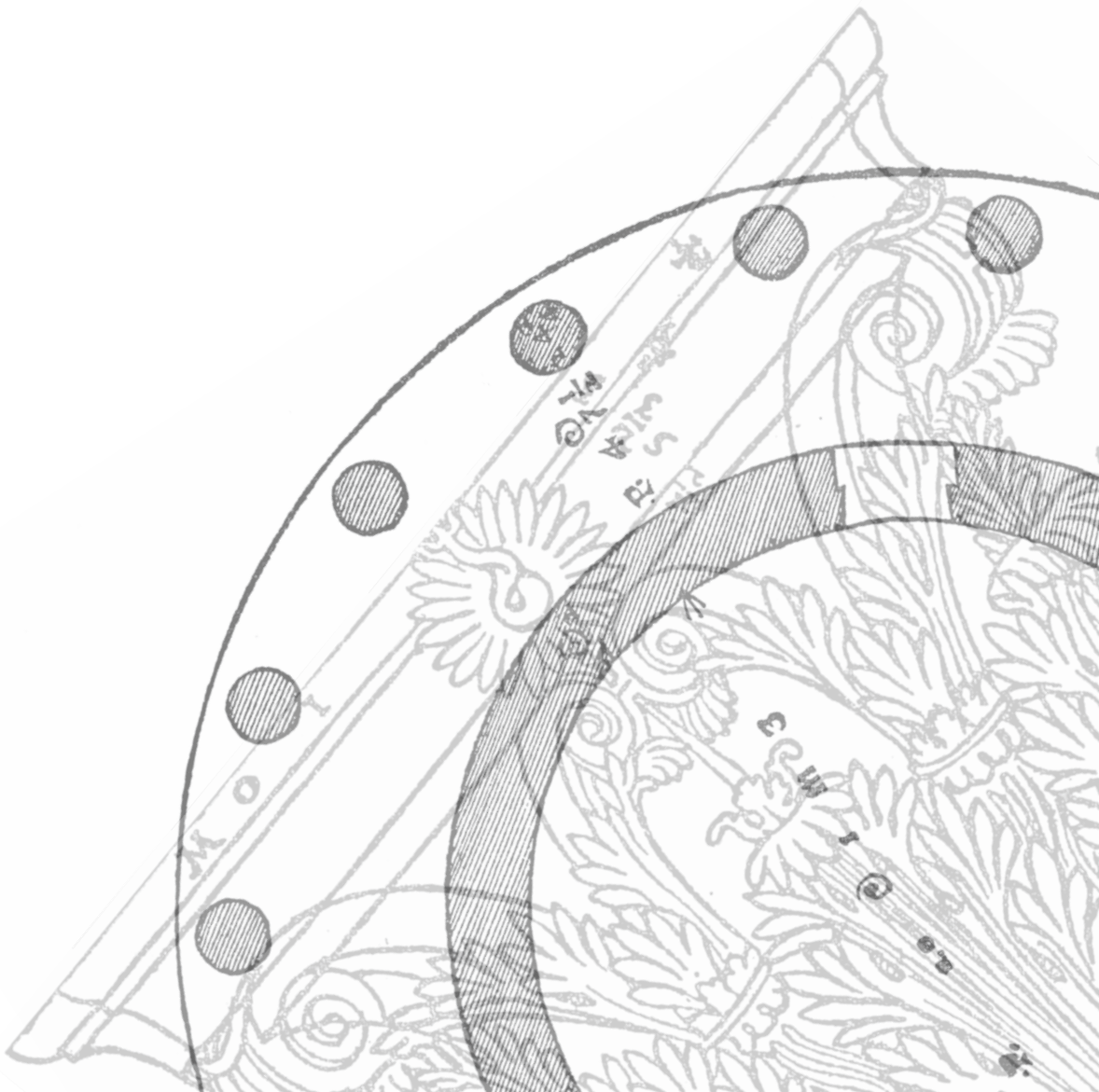
Architektura znaczeń

Architektura znaczeń

*Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani
w 65. rocznicę urodzin
i w 40-lecie pracy dydaktycznej*

Redakcja naukowa:
Anna Sylwia Czyż
ks. Janusz Nowiński
Marta Wiraszka

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2011





Zb Bani

Architektura znaczeń

*Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani
w 65. rocznicę urodzin
i w 40-lecie pracy dydaktycznej*

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2011

Komitet Redakcyjny:
Waldemar Deluga
ks. Michał Janocha
Anna Sylwia Czyż
ks. Janusz Nowiński
Marta Wiraszka

Redakcja naukowa:
Anna Sylwia Czyż
ks. Janusz Nowiński
Marta Wiraszka

korekta:
Jadwiga Janik

opracowanie graficzne:
Sławomir Krajewski

Fot. na str. 2:
Sławomir Krajewski

realizacja:



tamkapress

www.tamkapress.pl

© **Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie**
Instytut Historii Sztuki

Wszelkie prawa zastrzeżone

Nieautoryzowane kopiowanie i rozpowszechnianie całości
lub fragmentu niniejszej publikacji powoduje naruszenie
praw autorskich.

Warszawa 2011

Printed in Poland
ISBN 978-83-924446-6-4

Kultura jest szczególnym atrybutem i specyfiką charakteryzującą człowieka indywidualnie i zbiorowo. Składa się na nią dorobek ludzkości, zarówno w płaszczyźnie materialnej jak i duchowej, obejmujący całość kształt przestrzeni dziejów. Jako tak bogata rzeczywistość, kultura jest trudna do jednoznacznego określenia. Opisując kulturę można wskazać między innymi na jej cechy, eksponować jej historyczność, reguły życia, wartości i konkretne zachowania, uczenie się i dostosowywanie do środowiska społecznego itd. Zasadniczym i bezpośrednim podmiotem kultury oraz jej twórcą jest przede wszystkim osoba ludzka. Chociaż społeczności takie jak państwo czy naród mogą i powinny stwarzać korzystniejsze warunki dla jej rozwoju, jednakże ostatecznie twórcą, sprawcą i natchnieniem jest człowiek. W kulturze znajdują swe odbicie tęsknoty i pragnienia ducha ludzkiego, a także satysfakcje z dokonanych dzieł i spełnionych zamierzeń. Człowiek przez kulturę zdobywa podstawowe doskonałości bytowe, estetyczne i moralne, odkrywa swoje zdolności i je kształtuje, a często czyni także użytecznymi dla innych. Kultura to także społeczne relacje międzyludzkie, począwszy od rodziny, która wychowuje do kultury, przez naród, który jest jednoczony kulturą, aż do całej ludzkości, dla której prawdziwa kultura, to synonim pokoju.

Znajomość naszych kulturowych korzeni, sięganie do dorobku cywilizacyjnego pokoleń, rozwija nas i czyni spadkobiercami tradycji. Trudno wyobrazić sobie życie i aktywność twórczą współczesnego człowieka w oderwaniu od tego, co osiągnęli nasi przodkowie w dziedzinie techniki, literatury, architektury, bądź sztuki. Stawiamy sobie dziś pytanie, czy warto poznawać ich dorobek, ich dokonania i osiągnięcia? Czy nie jest to

marnotrawienie czasu? Odpowiedź jest jednoznaczna – trzeba poznawać. Po pierwsze: dlatego, że nie opłaca się odkrywać tego co już zostało przez innych odkryte i dokładnie opisane. Właściwa wiedza o przeszłości i sprawdzonych w niej rozwiązaniach powinna mieć wymiar praktyczny. Niektóre bowiem rozwiązania wymyślone w czasach zamierzchłych są aktualne do dziś – nadal są użyteczne i cieszą oko. Np. kolumna – tak częsty i charakterystyczny symbol starożytnej Grecji – sprawdziła się w budownictwie późniejszych wieków jako element zdobniczy, ale też wspierający konstrukcję. Po drugie: osoba, która poznaje kulturę przodków, doznaje wielorakich wrażeń, emocjonalnych, duchowych, czy estetycznych. Wiedza o osiągnięciach kulturalnych poprzednich pokoleń daje nam wiele niezapomnianych przeżyć. I wreszcie: świadomość kulturowa, znajomość dorobku przodków, np. dramatu antycznego, pozwala twórcom współczesnym podjąć dialog z tradycją, a nam – widzom – zrozumieć nawiązujące np. do antyku współczesne utwory. Znajomość dorobku przodków jest zatem naszą wizytówką jako ludzi kulturalnych i Europejczyków. Przede wszystkim jest jednak przepustką do świata wiedzy, już zdobytej przez ludzkość i możliwej do wykorzystania we współczesnej gospodarce, technice czy architekturze.

Osobą, która od wielu lat stara się przybliżyć studentom dorobek historii sztuki jest prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania. Po ukończeniu w 1969 r. studiów na Uniwersytecie Warszawskim, w 1973 r. podjął pracę na stanowisku asystenta w Akademii Teologii Katolickiej (ob. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), gdzie pracuje do dziś na stanowisku profesora nadzwyczajnego, będąc kierownikiem Katedry Historii Architektury Średniowiecznej i Nowożytnej na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych. Prowadzi także zajęcia w Zakładzie Historii Sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego. W tym czasie powierzano mu różnorodne obowiązki, takie jak: opiekun roczników studentów, wieloletni członek komisji rekrutacyjnej na studia dzienne i zaoczne, koordynator i opiekun praktyk studenckich, kurator kierunku historia sztuki, dyrektor Instytutu Historii Sztuki w latach 2002-2005 oraz od 2009 r. Profesor Zbigniew Bania był także przez dwie kadencje (1994-1999) prodekanem Wydziału Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych ATK. W 2003 r. został wybrany na członka Rady Naukowej Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk oraz członka Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Jest także członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Mimo tych rozlicznych zajęć i obowiązków Pan profesor Zbigniew Bania prowadzi z wielkim uznaniem młodzieży akademickiej wykłady oraz seminaria magisterskie i doktorskie. Do tej pory pod jego kierunkiem powstało 9 prac doktorskich oraz ok. 150 prac magisterskich. Ciesząc się dużym autorytetem wśród nauczycieli akademickich był wielokrotnie proszony o recenzje prac doktorskich i magisterskich.

Posiadając wieloletnią praktykę nauczyciela i wykładowcy potrafi przekazywać wiadomości z wykładanych przedmiotów w sposób ciekawy i kompetentny, wzbudzając zainteresowanie wśród młodzieży akademickiej trudną dziedziną jaką jest historia architektury. Jego działalność na polu organizacyjnym, zwłaszcza na rzecz nauki, jest bogata i wielostronna, a przede wszystkim twórcza i zasługująca na szczególne uznanie.

Z okazji Jubileuszu 65-lecia urodzin i 40-lecia pracy dydaktycznej Społeczność Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie składa Panu Profesorowi najserdeczniejsze gratulacje oraz życzenia zdrowia, satysfakcji z licznych życiowych dokonań i osobistej pomyślności. Pańska wieloletnia wytężona praca i głębokie zaangażowanie przyczyniły się w znaczący sposób do rozwoju naszego Wydziału i Uniwersytetu oraz umocnienia pozycji, jaką obecnie może się poszczycić. Wśród wielu zasług, których, wszystkich nie sposób wyliczyć, nie można pominąć Pańskiego wieloletniego zaangażowania i znaczących sukcesów w dziele wychowania i kształcenia kadry naukowej oraz specjalistów z zakresu historii sztuki. Udało się Panu stworzyć prawdziwą szkołę naukową o nieprzemijającej wartości. Dziś otacza Pana grono wiernych uczniów pełnych wdzięczności za okazywaną im przez lata troskę i osobistą sympatię. Z okazji 65-tej rocznicy urodzin w imieniu Rady Wydziału i swoim własnym składam Panu Profesorowi najserdeczniejsze życzenia dalszej wieloletniej aktywności w dobrym zdrowiu i kondycji. Życzę z całego serca spełnienia kolejnych marzeń, radości czerpanej z wielobarwnej palety zainteresowań, dobrych wspomnień, aby dzięki nim można było przetrwać gorsze chwile, wychodzenia ponad to co praktyczne i rozkoszowania się tym co kryje się w każdym z nas i otaczającym świecie. *Ad multos annos!*

ks. prof. UKSW, dr hab. Jarosław Koral
Dziekan Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych UKSW

¶ Znaczenia architektury i architektura znaczeń. Słów kilka o profesorze Zbigniewie Bani

Profesor Zbigniew Bania od lat zajmuje się badaniem znaczeń architektury. Dzisiaj otrzymuje książkę „Architektura znaczeń”. Czym są znaczenia architektury? Na to pytanie odpowiadają publikacje profesora, poświęcone treściom ideowym form architektonicznych, których wykaz zamieszczony jest w bibliografii. Czym jest „Architektura znaczeń”? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć niniejsza książka, Jemu dedykowana w 65. rocznicę urodzin oraz w 40. rocznicę pracy naukowo-dydaktycznej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

A zatem – co oznacza „Architektura znaczeń”? Tworzy ją – o czym można przekonać się już po lekturze spisu treści – szerokie i zróżnicowane grono autorów. Jak w każdej księdze pamiątkowej, odnajdziemy tu prawdziwe *pan-opticum* tematów, miejsc, epok i metod badawczych, tworzących – używając sformułowania tytułu Joanny Sosnowskiej – „dziwny ogród”.

W zakresie chronologicznym tematy obejmują dziesięć stuleci – od początku drugiego tysiąclecia (Tadeusz Gołgowski), przez średniowiecze (Adam Soćko), barok oczywiście (Kazimierz Kuczman) i wiek dziewiętnasty (Andrzej Betlej), aż po początek trzeciego tysiąclecia i postmodernizm (Paulina Sztabińska).

W zakresie terytorialnym – od Jerozolimy (Tadeusz Zadrozny), przez Afrykę, przywołaną przez wizerunek Afrykanina (Aneta Pawłowska), Makau na Dalekim Wschodzie (Łukasz Sadowski), aż po Nową Jerozolimę w Wicekrólestwie Peru (Ewa Kubiak) i Nowy Jork (Andrzej K. Olszewski).

Dominują, co zrozumiałe, tematy architektoniczne. Najwięcej wśród nich wątków rodzimych, w których nierzadko można odnaleźć echa osobistych

zainteresowań Jubilata. Autorzy analizują poszczególne obiekty architektury – kościoły kolegiackie w Opatowie (Maria Brykowska), Wolborzu (Piotr Gryglewski), Jarosławiu (Irena Rolska); dzieła architektury obronno-rezydencjonalnej – dwór wieżowy (Piotr Lasek) i *palazzo in fortezza* (Leszek Kajzer); dzieła wieku dziewiętnastego – *Palazzo della Cancelleria* w Kamieńcu Podolskim (Marta Wiraszka), warszawski wiadukt Markiewicza (Agnieszka Kasprzak-Miler), dekorację architektury secesyjnej (Bartłomiej Gutowski); dzieła wieku dwudziestego – wille Dawida Landé w Turczynku (Krzysztof Stefański), osiedle domów oficerskich we Lwowie (Jakub Lewicki), wnętrza Jana Golińskiego (Anna Kostrzyńska-Miłosz), aż po współczesne kościoły Stanisława Niemczyka (Julia Sowińska-Heim). Znalazły się też uwagi na temat organizacji prac budowlanych u reformatów (Adam Jan Błachut).

Drugie miejsce po architekturze zajmują artykuły poświęcone malarstwu – wielkim artystom, jak Velázquez (ks. Andrzej Witko) oraz dziełom, jak *Angelus Novus* Paula Klee (Eleonora Jedlińska). Najwięcej autorów analizuje dzieła malarstwa polskiego, poczynając od wizerunków maryjnych (ks. Kazimierz Łatak), poprzez obrazy z dawnej kolegiaty w Łowiczu (Anna Sylwia Czyż), barokowe portrety pędzla Józefa Rajceckiego (ks. Janusz Nowiński) i Adama Swacha (Anna Ewa Czerwińska) aż po badanie ukrytych znaczeń malarstwa portretowego (Jakub Pokora).

Oprócz architektury i malarstwa reprezentowane są także inne dyscypliny plastyczne – rzeźba (Artur Badach, Katarzyna Chrudzimska-Uhera), tkanina (Agnieszka Bender), teatr plastyczny (Dominika Łarionow). Dominuje badanie funkcji ideowych dzieł sztuki, czego przykładem jest artykuł o Arkadii i świątyni Sybilli (Teresa Grzybkowska).

Nie zabrakło akcentów bizantyjsko-ruskich (ks. Michał Janocha), protestanckich, a ściślej ariańskich (Przemysław Nowogórski), a także hebrajskich (Iwona Brzewska, Waldemar Deluga) i żydowskich (Inka Gadowska, Lechosław Lameński).

Osobne miejsce zajmuje szeroko pojęte piśmiennictwo i literatura jako źródło do dziejów architektury i sztuki, poczynając od *Miasta Dam* Christine de Pizan (Małgorzata Wrześniak), przez relacje Fryderyka Kotowicza o pobycie Potockich w Warszawie z 1763 r. (Krzysztof Gombin) i ks. Ignacego Hołowińskiego z pielgrzymki do Ziemi Świętej (Tadeusz Zadrozny), a także literatura o sztuce, jak teksty św. Wincentego Pallottiego (ks. Stanisław Kobielus) czy Stéphane Mallarmégo o rzemiośle artystycznym (Zbigniew Naliwajek). Znalazła się też refleksja muzealnika (Dorota Fólga-Januszewska).

Zwraca uwagę różnorodność zastosowanych metod badawczych – od szczegółowej analizy archiwistycznej (Andrzej Betlej), historycznej (Przemysław Mrozowski), ikonograficznej (Jowita Jagła, Tomasz Dziubecki), przez komparatystykę interdyscyplinarną (Grzegorz Sztabiński), aż po syn-

tezy politologiczne (ks. Henryk Skorowski). Bogate jest też *spectrum* środków stylistycznych, od ściśle naukowego dyskursu po esej naukowy (Anna Małecka) i impresję (Wanda Nowakowska).

Autorów zamieszczonych tu pięćdziesięciu trzech artykułów łączy osoba Zbigniewa Bani – profesora, szefa Instytutu, kolegi ze studiów lub z pracy, przyjaciela. Reprezentują oni różne pokolenia historyków sztuki (i nie tylko historyków sztuki) i różne ośrodki naukowe. Spośród tych ostatnich wymienię cztery, dobrze w tym tomie reprezentowane, z którymi ściśle wiąże się osoba i działalność Jubilata.

Pierwszym jest Uniwersytet Warszawski. Jego progi przekroczył jesienią 1964 r., z czystym indeksem w rękę, nieśmiały maturzysta z Tarnowa, chyba nieświadom jeszcze, że z tym miastem i z wybraną przez siebie historią sztuki dane mu będzie wiązać się na całe życie. Tutaj studiował, słuchając wykładów profesorów Jana Białostockiego i Michała Walickiego, tutaj w 1969 r. obronił swoją pracę magisterską o arsenał warszawski, napisaną pod kierunkiem prof. Stanisława Lorenza. Tutaj, na seminarium prof. Adama Miłobędzkiego opracował i w 1977 r. obronił doktorat o pałacu w Podhorcach. Sam Jubilat w prywatnych rozmowach wielokrotnie wyraża pogląd, że ze wszystkich swoich prac monografię pałacu podhoreckiego ceni sobie najbardziej. W 1978 r. dysertacja uzyskała pierwszą nagrodę imienia ks. prof. Szczęsnego Detloffa, przyznawaną przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki, w dziale prac niepublikowanych, a trzy lata później została wydana w „Roczniku Historii Sztuki”. Do wspomnień ze swoich studenckich i doktoranckich czasów na Uniwersytecie Warszawskim Zbigniew Bania powraca chętnie, a w miarę upływu lat, coraz częściej.

Drugim ośrodkiem jest Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, dawna Akademia Teologii Katolickiej. Z tą uczelnią Zbigniew Bania związał się najdłużej i najmocniej. Zaraz po zakończeniu studiów doktoranckich w 1973 r. został tu zatrudniony jako asystent, później adiunkt, wreszcie profesor nadzwyczajny. Kierunek Historii Sztuki, od 1999 r. przekształcony w Instytut, zawdzięcza Zbigniewowi Bani znacznie więcej, aniżeli wynika to z oficjalnego *curriculum vitae*. Przez długie lata wspomagał on formalnie i nieformalnie swego szefa, ks. prof. Janusza St. Pasierba, w organizacji pracy kierunku, w ustalaniu koncepcji jego rozwoju, planu wykładów i objazdów, w rozlicznych działaniach merytorycznych i organizacyjnych. Ksiądz Pasierb, który wytyczył naszej łodzi odległe horyzonty i rozpiął nad nią żagiel na wysokim maszcie, znalazł w młodym Zbyszku pokornego i wytrwałego sternika, a w godzinach sztormów wypróbowanego wioślarza. Piszący te słowa z wdzięcznością wspomina swoje czasy studenckie na ATK i wykłady z historii architektury, kompetentne, klarowne, architektonicznie zdyscyplinowane, a jednocześnie pełne autentycznej pasji. Od tego czasu wykla-

dowcy przybyło wiedzy, doświadczenia i siwych włosów, a nowe pokolenia studentów są nadal pod świeżym urokiem wykładów „swojego” profesora.

W marcu 1994 r., cztery miesiące po śmierci ks. Pasierba, Zbigniew Bania obronił na ATK rozprawę habilitacyjną *Kalwarie polskie w XVII wieku. Dzieje stosowania w Europie od X do końca XVII wieku uświęconych Pasją Chrystusa miar jerozolimskich*. Do myśli tam zaprezentowanych powrócił później w 1997 r. w książce *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański – Anastasis – Kalwaria*. Rada Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych dostrzegła i doceniła talenty organizacyjne Zbigniewa Bani, wybierając go dwukrotnie w 1994 i 1996 r. prodziekanem do spraw studentów. Dzięki jego niestrudzonemu wysiłkom wkładanym w budowanie środowiska naukowego na uczelni Sekcja Historii Sztuki została przekształcona w kierunek, a od roku 1999 w Instytut, który w 2002 r. uzyskał prestiżowy Certyfikat Jakości Kształcenia wydawany przez Konferencję Rektorów Uniwersytetów Polskich będący potwierdzeniem wysokiej jakości oferty dydaktycznej. Grono historyków sztuki na UKSW obdarzało i obdarza nieśląbnącym zaufaniem swojego profesora i kolegę, powierzając mu trzykrotnie kierownictwo nad swoim gremium: w latach 1999-2002, później – w latach 2002-2005 i ostatnio od roku 2009.

Trzecią stołeczną instytucją, z którą związały się losy Zbigniewa Bani, jest Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, do którego w roku 2003 i ponownie w 2009 został włączony w poczet członków Rady Naukowej. Udział w pracach Rady pomógł mu w nawiązaniu szerszych kontaktów naukowych i w pogłębieniu wizji historii sztuki w rozleglejszej perspektywie humanistycznej.

I wreszcie placówka czwarta, Uniwersytet Łódzki. Od czasu rozpoczęcia wykładów w tamtejszym Zakładzie Historii Sztuki w 1994 r. życie profesora Bani toczy się pomiędzy Warszawą i Łodzią. Jego rola w kształtowaniu młodego, prężnego środowiska łódzkich historyków sztuki wydaje się trudna do przecenienia. Oba ośrodki – na UKSW i na Uniwersytecie Łódzkim – mają mu wiele do zawdzięczenia. Warszawskie i łódzkie seminaria Zbigniewa Bani ukończyło łącznie ponad stu pięćdziesięciu magistrów (z czego stu przypada na UKSW, a pięćdziesięciu na Łódź) oraz ośmiu doktorów – tutaj Łódź i Warszawa podzieliły się po połowie, a doliczyć też należy doktora z Instytutu Sztuki PAN – Tadeusza Zadroźnego. Z drugiej strony praca naukowo-dydaktyczna na dwóch uniwersytetach, przy nieuniknionych uciążliwościach nie tylko komunikacyjnych, przynosi dużo doświadczeń samemu wykładowcy. Poszerza perspektywę, kształtuje twórczy krytycyzm oraz zdrowy dystans, niezbędny przy całym zaangażowaniu w obu środowiskach. Wydaje się, że miasto pałaców Poznańskiego, Heinzla i Kindermana, domów bankowych Landaua i Goldfedera oraz fabryk Scheiblera

i Silbersteina skierowało zainteresowania Zbigniewa Bani w kierunku historyzmu, a także w kierunku uwarunkowań gospodarczych i socjopolitycznych architektury. I to jest chyba też jedno ze znaczeń „Architektury znaczeń”.

Talenty naukowe, dydaktyczne i organizacyjne rzadko chadzą razem, znacznie częściej parami lub w pojedynkę. U profesora Zbigniewa Bani spotkały się wszystkie trzy. „Bog trojcu lubi” – jak mawiają nasi bracia na Wschodzie. Ile to kosztuje – wie najlepiej On sam. Co to daje – wiedzą dobrze jego współpracownicy, doktoranci, studenci.

Zbigniew Bania, *vir doctus et doctor*, jest także w jakimś sensie *pontifexem*, czyli budowniczym mostów. Łączy Warszawę z Łodzią, łączy pracę naukową z dydaktyką, łączy średniowiecze z nowożytnością i dziewiętnastym wiekiem, a nade wszystko łączy ludzi i środowiska.

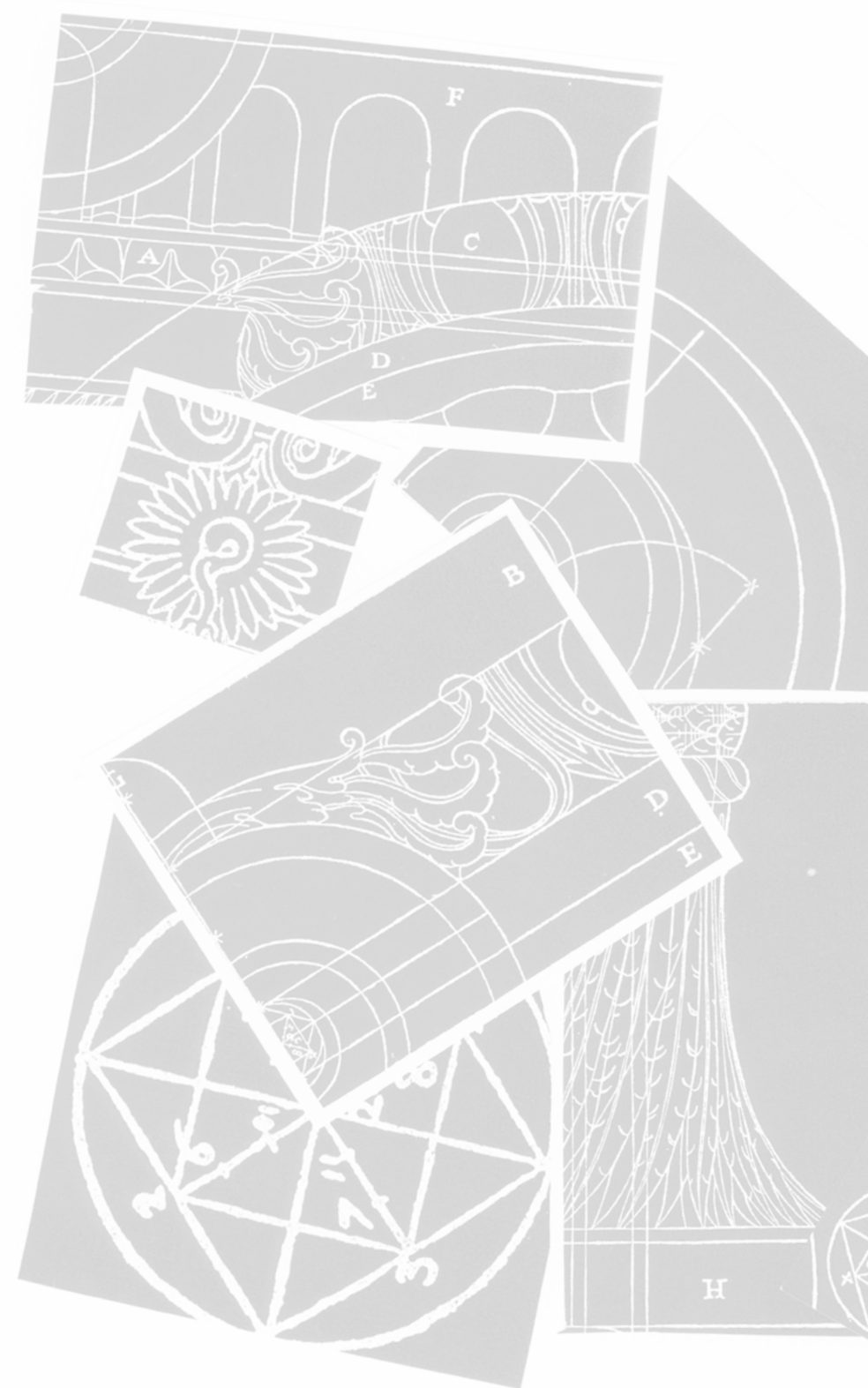
Dodajmy na marginesie, że wśród wielu humanistycznych pasji Jubilata niepoślednie miejsce zajmuje muzyka klasyczna. Jest w tej materii koneserem. Chyba to nie przypadek, wszak przekonanie o zależności muzycznej harmonii i estetycznej symetrii od matematycznej proporcji i miary, sięgające korzeniami pitagorejczyków, podzielane przez Augustyna i Boecjusza, a przejęte przez myślicieli średniowiecza, zdaje się poświadczać, że istnieje coś takiego, jak *concordantia musicae et architecturae*.

Pisząc o Jubilate jako dociekliwym naukowcu, doświadczonym dydaktyku i sprawnym organizatorze nie można przeoczyć tego, co najważniejsze. Jakkolwiek banalnie by to nie zabrzmiało, powiem krótko: Zbyszek to po prostu szlachetny człowiek. Życzliwy, otwarty, nie zamykający się w ciasnych schematach, zawsze gotowy do dzielenia się swoją wiedzą i doświadczeniem, chętny do udzielenia pomocy Człowiek, który umie słuchać, który nie patrzy z góry, który nie ma gotowych odpowiedzi na trudne pytania, na którym można zawsze polegać.

I na tym pewnie wypada skończyć, aby wstęp do księgi Jubileuszowej nie przerodził się w laudację, ani, co gorsze, we wspomnienie *in memoriam*.

W imieniu wszystkich współpracowników z Instytutu Historii Sztuki UKSW, a także w imieniu wszystkich autorów artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie oraz tych, których nazwiska znalazły się w *tabula gratulatoria*, chcę na koniec powiedzieć po prostu: dziękujemy, Zbyszkule. Życzymy Ci, niech dalsze lata badań zaowocują nowymi pasjonującymi odkryciami znaczeń architektury. A miłym Czytelnikom życzymy, aby zamieszczone tu artykuły były inspiracją do budowy nowych przęseł i sklepień architektury znaczeń.

ks. Michał Janocha
Instytut Historii Sztuki UKSW



¶ **Profesorowi Zbigniewowi Bani składają gratulacje z racji jubileuszu:**

Biblioteka Narodowa
Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Instytut Historii Sztuki, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Uniwersytet Mikołaja Kopernika
w Toruniu
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Międzynarodowe Centrum Kultury
Muzeum Diecezjalne w Płocku
Muzeum Łazienki Królewskie
Muzeum Narodowe w Poznaniu
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Muzeum w Nieborowie i Arkadii
Zamek Królewski na Wawelu
Zamek Królewski w Warszawie

Jan Leszek Adamczyk

Teresa i Jan Bajorkowie
Alicja i Andrzej Baniowie
Krzysztof Bedyński
Józef Andrzej Baranowski
Iwona i Marek Białowąsowie
Małgorzata Biernacka
Marta i Wojciech Bobercy
Ryszard Bobrow
Ryszard Brykowski
ks. Stefan Cegłowski
Krzysztof Cichoń
Ewa Chołodzińska
Wanda Górka
Jan Grygiel
Andrzej Grzybkowski
Magdalena Gutowska
Karol Guttmejer
Małgorzata Hoffman
Tomasz Jakubowski
Monika Janiszewska
Jarosław Jarzewicz
Joanna Kaczyńska
Stanisław Kalinkowski
Mariusz Karpowicz
ks. Marek Kędzierski SDB
Monika Komar-Duval
Barbara i Krzysztof Kopańscy
Jerzy Kowlaczyk
Anna Kozak

Andrzej Kozieł
Marzena Królikowska-Dziubecka
Monika Kunkhe
Anna i Leszek Kwiatkowscy
Beata Lewińska Gwóźdź
Joanna Lubos-Kozieł
Tomasz Makowski
Andrzej Miedza
Katarzyna Mikocka-Rachubowa
Jacek Miler
ks. Henryk Nadrowski
ks. Jan Nieciecki
Małgorzata Omilanowska
Jan K. Ostrowski
Andrzej Ossowiecki
Joanna Paprocka-Gajek
Andrzej Papuziński
o. Jerzy Paszenda
Henryka i Mirosław Perz
Hanna Podgórska
Maria Poprzęcka
Barbara Przybyszewska-Jarmińska
Joanna i Marek Pulnik
Marzena Rączkowska z rodziną
Maria Romanowska-Zadrożna
Andrzej Rottermund
Wanda M. Rudzińska
Daniela Rywиковá
Danuta i Bazyl Semeniuk
Renata Słoma
Małgorzata Sobieraj
Andrzej Stoga
Marie Štastná
Andrzej Szczepaniak
Wojciech Szota
Katarzyna i Jakub Sitowie
Kazimierz Stachurski
Margerita i Jan Szulińscy
Ewa Wachta
Bartłomiej Wachta
Michał Wardzyński
Wojciech Wiścicki
Maciej Włodarski
Halina Wodiczko
Jan Wrabec
Andrzej Wroński
Robert Wróbel
Marta Wróblewska
Krzysztof Załęski
Alicja Zaráś

¶ Bibliografia prac prof. Zbigniewa Bani



- *Arsenal Warszawski*, Warszawa 1978.
- Rec.: W. Fijałkowski, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977, „Kronika Warszawy” 1978, 3-35, s. 109-112.
- Razem z: T. S. Jaroszewski, *Pałac Rady Ministrów*, Warszawa 1980.
- *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, s. 97-168.
- Razem z: S. Kobielus, *Jasna Góra*, Warszawa 1983.
- Razem z: J. Golonka, S. Kobielus, *Jasna Góra. Przewodnik*, Warszawa 1984.
- Rec.: V. Funk, *Veit Stoss. Der Krakauer Marienaltar*, Freiburg-Basel-Wien 1985, „Collectanea Theologica” 1987, fasc. 3, s. 189-190.
- *Warszawski pałac Denhoffów*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane prof. Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Z. Bania, Warszawa 1988, s. 366-371.
- Razem z: A. K. Olszewski, *Klasyfikacja i typologia nagrobków*, Warszawa 1989.
- Razem z: S. Kobielus, *Częstochowa. La Madonna di Jasna Góra*, Verona 1991.
- *Kalwarie polskie w XVII wieku. Dzieje stosowania w Europie od X do końca XVII wieku uświęconych Pasją Chrystusa miar jerozolimskich*, Warszawa 1993.
- *Allgemeines Künstlerlexikon*, K. G. Sauer Verlag, München-Leipzig 1993-1997, t. 6-16. (Biogramy architektów: B. Ch. Benoit, G. M. Bernardoni, J. Breffus, J. Briano, J. Brizio, K. Bonadura St., K. Bonadura Mł., M. Castello, A. Catenazzi, Jan Catenazzi, Jerzy Catenazzi, C. Ceroni, F. Ceroni, J. Canger, D. Cioli).
- *Barok i rokoko w Europie Środkowo-Wschodniej*, w: *Sztuka Świata*, Warszawa 1994, t. 7, s. 325-350.
- *Rola duchowieństwa górnośląskiego w ożywieniu idei naśladowania Jerozolimy w XIX i XX wieku (na przykładzie Góry św. Anny i Piekar Śląskich)*, w: *Duchowieństwo śląskie wobec przemian społeczno-kulturalnych w XIX i pierwszej połowie XX wieku, Materiały sesji historycznej zorganizowanej w Warszawie 7 XI 1995*, red. W. Musialik, J. Myszor, Warszawa 1995, s. 53-63.
- *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1995-1996, t. 1-6. (Biogramy architektów: J. Ankiewicz, P. Beber, J. Brizio, M. Castelli, J. Ch. Ceroni, K. Ceroni, W. Ekielski, K. M. Franz, J. Hoffman, J. Huss, H. Ittar, J. D. Jauch, H. Majewski, W. H. Minter, G. Słoński).
- *Zabytki architektury w Polsce*, w: *Zarys problematyki ochrony zabytków. Skrypt dla uczestników kursów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami*, red. T. Rudkowski, Warszawa 1996, s. 73-82.
- *Pałac Biskupów Krakowskich w Warszawie. Próba odtworzenia XVII-wiecznej dyspozycji wnętrz*, w: *De gustibus. Studia ofiarowane przez przyjaciół Tadeuszowi Stefanowi Jaroszewskiemu z okazji 65 rocznicy urodzin*, red. R. Pasieczny, A. Ziemia, Warszawa 1996, s. 64-69.
- *Encyklopedia Britannica – edycja polska*, Poznań 1997-2005, t. 3-6, 9. (Hasła: K. Bay, K. Bażanka, J. S. Bellotti, B. Berecci, kaplica Boimów we Lwowie, K. Bonadura, M. Castelli, J. Z. Deybel).
- *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański – Anastasis – Kalwaria*, Warszawa 1997.

- *Tak zwany wpływ Adrychomiusza na XVII-wieczne kalwarie polskie*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej. Jerusalem in European Culture, Materiały konferencyjne IS PAN*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 257-262.
- *Latyfundium katolickie w Małopolsce i na Śląsku, czyli o mecenacie Gaszyńskich, Oppersdorffów i Zebrzydowskich*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1997*, red. A. J. Baranowski, Warszawa 1998, s. 95-104.
- *Kolegiata w Łasku*, Łódź 2000.
- *Deutsche Kreuzwege und polnische Kalvarienberge. Fortsetzung oder ein neues Modell?*, w: *Im Gedächtnis der Kirche neu erwachen. Studien zur Geschichte des Christentums in Mittel- und Osteuropa*, Köln-Weimar-Wien 2000, s. 285-294.
- *Pojęcie rezydencji w architekturze polskiej XVII i XVIII wieku na przykładzie Podhorzec i Brodów*, w: *Sztuka Ziemi Wschodnich Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 381-391.
- *Zamek w Ossolinie. Jego dzieje i funkcja*, w: *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XV-XVIII w. na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Wybrane przykłady, Materiały z sesji naukowej – Kielce 18 września 1999*, red. J. L. Adamczyk, Kielce 2000, s. 89-102.
- *Razem z: M. Wiraszka, Kamieniec Podolski miasto-legenda. Zarys dziejów urbanistyki i architektury od czasów najdawniejszych do współczesności*, Warszawa 2001.
- *Prawdziwe dzieło architektury*, w: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002, s. 187-196.
- *Średniowieczna kolegiata w Łasku*, w: *Sztuka Polski Środkowej. Studia. Architektura średniowieczna i nowożytna*, red. E. Kubiak, K. Stefański, P. Gryglewski, Łódź 2002, s. 48-56.
- *Minaret czy minarety katedry w Kamieńcu Podolskim*, „Roczniki Humanistyczne” 2002, z. 4 – specjalny, *Prace ofiarowane Jerzemu Paszendzie SJ z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin*, Lublin 2002, s. 507-513.
- *Gmach dawnej Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*, w: *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego – Ars et educatio*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 259-264.
- *Dzieje pałacu w Podhorcach w XVIII-XX wieku*, w: *Ocalić dla przyszłości. Studia ofiarowane profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu*, red. P. Paszkiewicz, G. Ruszczyk, Warszawa 2003, s. 105-112.
- *List Konstantego Tencalli do hetmana Stanisława Koniecpolskiego*, „Saeculum Christianum” 2003, nr 2, s. 279-285.
- *Rec.: A. Bartetzky, Das Grosse Zeughaus in Danzig. Baugeschichte. Architekturgeschichte. Stellung. Representative funktion*, Stuttgart 2000, „Ikonotheke” 2004, s. 225-230.
- *Sibi – Amicis – Posteritati. O siedzibie polskiego ziemianina w XVI i XVII wieku*, w: *Dziedzictwo pierwszej Rzeczypospolitej w doświadczeniu politycznym Polski i Europy*, red. J. Ekes, Nowy Sącz 2005, s. 89-98.
- *Czytając Adama Miłobędzkiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, s. 5-13.
- *Górna sala warszawskiego pałacu kanclerza Jerzego Ossolińskiego*, „Archeologia Historica Polona” 2005, nr 1, s. 309-315.
- *Konserwacja architektury w Polsce*, w: *O zabytkach. Opieka – ochrona – konserwacja*, red. T. Rudkowski, Warszawa 2005, s. 57-69.

- *„Kazać porobić, byle były jak najmodniejsze”. Relacje między inwestorem a budowniczym w polskiej architekturze nowożytnej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 6, *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. I, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2005, s. 21-28.
- *Góra Świętej Anny – Jerozolima i Rzym Górnego Śląska*, w: *Pielgrzymowanie i sztuka. Góra Świętej Anny i inne miejsca pielgrzymkowe na Śląsku*, red. J. Lubos-Kozieł, J. Gorzelik, J. Filipczak, A. Lipnicki, Wrocław 2005, s. 49-58.
- *Kraków – Rzymem Rzeczypospolitej w pierwszej połowie XVII wieku*, w: *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. J. K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 25-34.
- *Od fundatora do wykonawcy. Twórcy architektury XVII-XVIII w. w Polsce*, w: *Architekt – Budowniczy – Mistrz murarski, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 24-25 listopada 2004*, red. H. Faryna-Paszkiewicz, M. Omilanowska, J. Sito, Warszawa 2007, s. 47-54.
- *Fundator i jego dzieło na przestrzeni dziejów*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 8, *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 3, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 7-14.
- *Podhorce po 20 latach*, w: *Podhorce i Wilanów – interdyscyplinarne badania założeń rezydencjonalnych*, „Zeszyty Archeologiczne i Humanistyczne Warszawskie” 2008, nr 1, s. 11-15.
- *Rzeźba w architekturze – przegląd problematyki*, w: *Rzeźba w architekturze*, red. K. Chrudzimska-Uhera, B. Gutowski, Warszawa 2008, s. 13-27.
- *Forum Wazów czy Forum Romanum?*, w: *Trwać oznacza ocalić dobro i piękno. Pamięci księdza Janusza St. Pasierba w 15. rocznicę śmierci*, red. M. Wilczek, T. Tomasiak, Pelplin 2008, s. 271-280.
- *Szymon Bogumił Zug i jego arcydzieło – zbór ewangelicko-augsburski w Warszawie*, w: *Ewangelicy w dziejach Warszawy, Materiały z sesji naukowej w Bibliotece Uniwersyteckiej, Warszawa 13 czerwca 2008*, red. J. Gandawski, A. Wołodko, Warszawa 2008, s. 93-100.
- *Nowożytne zamki polskiej magnaterii. Uwagi o reprezentacji na wybranych przykładach*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 9, *Ceremoniał i obyczaj w XVI-XVIII wieku*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2008, s. 111-120.
- *Architektura kościołów kanoników regularnych laterańskich ze szczególnym uwzględnieniem kongregacji Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie*, w: *Przemijanie i trwanie. Kanonicy Regularni Laterańscy w dawnej i współczesnej Polsce, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej z okazji 600-lecia fundacji opactwa Bożego Ciała w Krakowie*, red. K. Łatak, I. Makarczyk, Kraków 2009, s. 59-66.
- *O niezwykłej karierze kolumnacji w polskiej architekturze XVIII wieku*, w: *Homo creator et receptor atrium – Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2010 (w druku).
- *Długi księcia kanclerza czyli jeszcze słów kilka o twórcach ołtarza Cudownego Obrazu na Jasnej Górze*, w: *Księga ku czci o. Jana Golonki...*, Częstochowa (w druku).
- *Architektura XVII wieku*, w: *Sztuka polska XVII wieku*, red. Z. Bania, Warszawa, t. 4 (w druku, wyd. Arkady).

Jednym z Autorów dedykujących swój artykuł Szanownemu Jubilatowi w niniejszej Księdze pragnął być Ś.P. prof. Jerzy Lileyko. Niestety, śmierć profesora nie pozwoliła mu zrealizować tego zamiaru. Dlatego postanowiliśmy przywołać Jego Osobę, reprodukcją list – adresowany do ks. Janusza Nowińskiego – w którym prof. Lileyko dziękuje za otrzymane zaproszenie do publikacji i deklaruje złożenie tekstu.

Redakcja

Warszawa, 2. XII. 2008r.

Szanowny Księżo Dostatne

Upniejnie dziękuję za zaproszenie do udziału w Księdze Pamiątkowej na jubileusz Pana Profesora Zbigniewa Bani. Z przyjemnością złożę artykuł w objętości i wg ustosunków podanych przez Komitet Organizacyjny. Tytuł artykułu przedam Usiobu Dostatni w terminie późniejszym.

Kor jeone dziękuję za zaproszenie.

Zasadę umowy szacunku z zyczeniami do prowadzenia szlachetnego przedsięwzięcia do skutecznego końca.



Jerzy Lileyko

Tadeusz Gołowski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Fatymidzki kalif al-Hakim bi-amr Allah i zburzenie kompleksu Grobu Świętego w Jerozolimie

Wkrótce po śmierci Muhammada w kształtującej się dopiero wspólnocie muzułmańskiej nastąpił rozłam na tle sporu o sukcesję po Proroku. Niektórzy muzułmanie twierdzili, iż to Ali Ibn Abi Talib powinien być jego następcą, ponieważ jako kuzyn i zarazem zięć Proroka, miał do tego najlepsze kwalifikacje. Zwolennicy Alego (ar. *szī'at Ali*, czyli szyici) uważali, iż przywództwo w całej społeczności islamskiej powinni sprawować potomkowie Alego i jego żony Fatimy, córki Proroka. Tylko oni posiadli bowiem specjalne posłannictwo do interpretacji Koranu oraz prawa religijnego i wiary (doktryna imamaty). Po śmierci Alego, w zmieniających się warunkach historycznych szyizm rozpadł się na kilka odłamów. W sto lat po śmierci Proroka, w VIII w. pojawili się ismailici. Imamowie ismailiccy kwestionowali zarówno polityczne przywództwo jak i autorytet religijny sunnickiego kalifatu abbasydzkiego i uważali, że Abbasydzi, podobnie ich poprzednicy Umajjadzi, to uzurpatorzy, którzy pozbawili prawowiernych imamów alidzkich ich roszczeń do przywództwa we wspólnocie muzułmańskiej¹.

W 909 r. na terenie Ifrikijji (ob. Tunezja i wsch. Algiera) powstało państwo ismailickie, które rzuciło otwarte wyzwanie hegemonii abbasydzkiej i sunnickiej interpretacji islamu. Jego władcą został Ubajd Allah Al-Mahdi (909-934), który obalił panującą w kraju sunnicką dynastię Aghlabidów i został proklamowany kalifem. Nowa szyicka dynastia wzięła swą nazwę od imienia córki Proroka Fatimy, od której Fatymidzi wywodzili swe

¹ Podstawowe opracowania o izmailitach autorstwa Farhada Daftary to: *The Ismailis. Their History and Doctrine*, Cambridge 1992; *A Short History of the Ismailis. Traditions of a Muslim Community*, Edinburgh 1998 (polskie wydanie: *Ismailici. Zarys historii*, Warszawa 2008).

pochodzenie. Odtąd imamowie fatymidzcy, zdobywszy władzę polityczną, zaczęli działać jako rzecznicy islamu szyickiego a ich celem stało się objęcie swym zwierzchnictwem całej wspólnoty muzułmańskiej. Punktem zwrotnym w historii dynastii było wstąpienie na tron w 953 r. czwartego imama al-Mu'izz li-din Allaha. W 969 r. udało się mu zdobyć Egipt, który nękany przez liczne kryzysy polityczne i gospodarcze stał na skraju anarchii. Kampanię w imieniu imama prowadził jego generał Dżawhar, który opanował Egipt, nie napotkawszy prawie żadnego oporu. Obóz Dżawhara pod dawną stolicą Egiptu al-Fustat szybko przekształcił się w nowe miasto Al-Kahira (Kair). Kilka lat później al-Mu'izz przeniósł swój dwór do Kairu i Egipt stał się centrum państwa Fatymidów aż do końca dynastii w 1171 r.²

Aspiracje Fatymidów do powszechnego panowania w świecie islamu zdezerowały się wkrótce z politycznymi realiami. Fatymidzi byli za słabi, aby obalić kalifat abbasydzki w Bagdadzie i utrzymać na długo wpływy w Afryce Północnej i na Sycylii. Mimo to, za panowania kalifów al-Aziza (975-996), al-Hakima (996-1021), al-Zahira (1021-1035) i al-Mustansira (1035-1094), Egipt fatymidzki odgrywał rolę potęgi śródziemnomorskiej. Fatymidzi z powodzeniem walczyli z Bizancjum o wpływy w Syrii, a z karmatami z Bahrajnu (inny odłam szyitów) i ich sprzymierzeńcami o panowanie nad Palestyną, którą w końcu opanowali. Mimo utraty posiadłości w Ifrikijji Fatymidzi kontrolowali Egipt i Morze Czerwone, władali też świętymi miastami islamu, Mekką i Medyną oraz Jemenem, zapewniając sobie w ten sposób kontrolę nad szlakami handlowymi między Oceanem Indyjskim i Morzem Śródziemnym. Opanowanie Egiptu dało państwu Fatymidów solidne podstawy gospodarcze, oparte na rolnictwie, rzemiośle i handlu. Dochody z ceł od przypraw i towarów luksusowych przybywających z Indii i Dalekiego Wschodu stanowiły, obok podatku gruntowego, najważniejszy punkt budżetu państwa Fatymidów³.

Fatymidzi, z nielicznymi wyjątkami, prowadzili politykę tolerancji wobec innych społeczności religijnych i etnicznych (chrześcijan, żydów czy sunnitów), i nigdy nie narzucali siłą ismailizmu swym poddanym. Większość egipskich muzułmanów pozostała przy sunnizmie. W okresie Fatymidów Egipt był – tak jak to jest prawie do dziś – krajem wsi i rolnictwa. Prawdopodobnie większość ludności wiejskiej w Egipcie była za Fatymidów nadal

² Podstawowe nowe opracowania dotyczące Fatymidów: M. Brett, *The Rise of the Fatimids. The World of the Mediterranean and the Middle East in the Fourth Century of the Hijra/Tenth Century C.E.*, Leiden 2001; H. Halm, *The Empire of Mahdi. The Rise of the Fatimids*, Leiden 1996; Tenże, *Die Kalifen von Kairo. Die Fatimiden in Ägypten 973-1074*, München 2003.

³ P. Sanders, *The Fatimid State, 969-1171*, w: *The Cambridge History of Egypt*, Cambridge 1998, t. 1, *The Islamic Egypt, 640-1517*, s.151-174.

chrześcijańska, a w wielkich miastach chrześcijańscy urzędnicy (ar. *kuttab*)⁴ zajmowali wiele stanowisk w administracji publicznej, w tym ważniejsze z nich, szczególnie za panowania kalifa al-Aziza (975-996).

Następcą al-Aziza był jego jedyny syn al-Hakim bi-amr Allah (996-1021), najbardziej znany kalif fatymidzki. Historyków chrześcijańskich jak i muzułmańskich, a także współczesnych badaczy, intrygowała jego osobowość i jego często nieobliczalne zachowanie. Nie jest łatwo, w świetle zachowanych źródeł, zrozumieć osobowość al-Hakima, czy wyjaśnić jego postępowanie, tym bardziej, że są to wyłącznie niechętnie mu przekazy sunnickie lub niemuzułmańskie. Zazwyczaj wskazywały one na jego mocno wypaczoną i dziwną osobowość, przedstawiając go jako osobę o niezrównoważonym charakterze z dziwnymi i niezrozumiałymi zachowaniami. Zbyt prostym wytłumaczeniem wydaje się jednak przypuszczenie, iż al-Hakim był szalony, a takie wyjaśnienie jego postępowania spotykamy najczęściej w starszych opracowaniach na temat tego kalifa⁵. Jego zmienne nastroje, niestały gust, czasem skłonność do luksusu a innym razem ascetyzm, nocne spacerki i bezsenność, wszystko to wskazuje na nerwowy temperament. Jahja Ibn Sa'id al-Antaki, historyk melkicki żyjący w czasach al-Hakima, przypuszcza, że zachowanie kalifa i jego niezrównoważone usposobienie było rezultatem tego, iż cierpiał na rodzaj depresji (ar. *malinchulija*). Jego depresyjne usposobienie zostało być może pogłębione w okresie dorostania przez lekceważące traktowanie ze strony jego wychowawców i regentów – Ibn Ammara, a szczególnie Bardżawana. Jednak nawet niechętni al-Hakimowi autorzy podkreślają, że był on także wspaniałomyślny, bezinteresowny, dbał o sprawiedliwość i przychylnie oraz uważnie wysłuchiwał skarg poddanych.

W pamięci egipskich chrześcijan, zarówno Koptów jak i melkitów, al-Hakim zapisał się jako prześladowca chrześcijaństwa, stawiany na równi z pogańskimi cesarzami rzymskimi. Z tego powodu źródła chrześcijańskie nie mogły miło wspominać kalifa. Dwaj autorzy chrześcijańscy, współcześni czasom al-Hakima, którzy przekazują nam istotne informacje o jego antychrześcijańskiej polityce, to koptyjski biskup Tinnis Michał (ur. ok. 1000),

⁴ A. A. Duri, *Diwan*, w: *The Encyclopedia of Islam. New Edition*, Leiden 1986, t. 2, s. 332-337; D. Sourdel, R. Sellheim, *Katib*, w: *The Encyclopedia...*, dz. cyt., t. 4, s. 785-787; Y. Lev, *State and Society in Fatimid Egypt*, Leiden 1991, s. 179-196.

⁵ Przykład takiego wytłumaczenia postępowania al-Hakima: K. Hitti, *Dzieje Arabów*, Warszawa 1969, s. 522-23, gdzie fragment go dotyczący zatytułowano *Obląkany kalif*. Nowe badania, oparte o analizę edyktów i uwzględniające okoliczności rządów al-Hakima, ukazują inny obraz jego osobowości. Zob. np.: H. Halm, *Die Treuhänder Gottes. Die Edikte der Kalifen al-Hakim*, „Der Islam” 1986, t. 63, nr 1, s. 11-72; Tenże, *Die Kalifen...* dz. cyt., s. 167-304.

kontynuator *Historii Patriarchów Aleksandryjskich* i autor zawartej tam biografii patriarchy Zachariasza (1004-1032), oraz historyk melkicki Jahja (Jan) Ibn Sa'id al-Antaki (ur. ok. 980), kontynuator *Kronik* melkickiego patriarchy Eutychiusza (Sa'id Ibn Bitrika)⁶.

Jednym z antychrześcijańskich posunięć kalifa była próba zmniejszenia roli niemuzułmanów (ar. *ahl al-dhimma, dhimmi*)⁷ w administracji państwowej. Muzułmanie nie lubili chrześcijańskich urzędników z powodu ich pozycji w administracji, bogactwa i lekceważenia prawa muzułmańskiego, ponadto uważali, iż Fatymidzi ich faworyzują. Ponieważ chrześcijańscy urzędnicy ciągle jeszcze stanowili większość w urzędach centralnych, przede wszystkim w urzędach finansowych, to oni byli głównymi ofiarami prześladowań. Podczas swych rządów kalif starał się zislamizować biurokrację i oczyścić z chrześcijan szeregi służby publicznej zastępując ich muzułmanami. Skończyło się to, jak pisze Jahja Ibn Sa'id al-Antaki, porażką, ponieważ nie można było znaleźć potrzebnej liczby wyszkolonych urzędników muzułmańskich, którzy zastąpiliby zwolnionych ze stanowisk *dhimmi*. Próbowano więc zmusić wszystkich chrześcijańskich urzędników do konwersji na islam, lecz i ten zamiar się nie powiódł, gdyż po ustaniu prześladowań większość konwertytów powróciła do wiary przodków i biurokracja nie została zislamizowana. Jak się wydaje, zarówno urzędnicy chrześcijańscy, jak i ich muzułmańscy koledzy musieli znosić zmienne nastroje kalifa, a istniejące źródła nie wskazują aby chrześcijanie byli traktowani inaczej niż muzułmanie. Kalif karał głównie urzędników winnych malwersacji lub zaniedbania obowiązków.

Podczas swych rządów al-Hakim starał się wprowadzić w życie niektóre dyskryminacyjne przepisy tzw. Paktu Umara⁸, według których niemuzułmanie powinni nosić odróżniające ich stroje i specjalne znaki jako zewnętrzne

⁶ O Michale, biskupie Tinnis zob. J. den Heijer, *Miha'il évêque de Tinnis et sa contribution à l'Histoire des Patriarches Alexandrins*, „Parole de l'Orient” 1990-1991, t. 16, s. 179-188. Najlepszym, jak dotąd, opracowaniem na temat Jahja Ibn Sa'id al-Antaki jest nieopublikowana drukiem rozprawa: J. H. Forsyth, *The Byzantine-Arab Chronicle (938-1034) of Yahya b. Sa'id al-Antaki* (Ph.D. Dissertation, University of Michigan 1977).

⁷ G. Vajda, *Ahl al-Kitab, The Encyclopedia...*, dz. cyt., t. 1, s. 264-266; E. Cahen, *Dhimma*, w: *The Encyclopedia...*, dz. cyt., t. 2, s. 227-231; C. E. Bosworth, *The Concept of dhimma in Early Islam*, w: *Christians and Jews in the Ottoman Empire*, red. B. Braude, B. Lewis, New York 1982, t. 1, s. 39-61.

⁸ A. Noth, *Abgrenzungsprobleme zwischen Muslimen und Nicht-Muslimen. Die „Bedingungen Umars (aš-šurut al-ummariyya) unter einem anderen Aspekt gelesen*, „Jerusalem Studies in Arabic and Islam” 1987, s. 290-315; M. Cohen, *What was the Pact of Umar? The literary-historical study*, „Jerusalem Studies in Arabic and Islam” 1999, s. 100-157; Y. Lev, *Persecutions and conversion to Islam in Eleventh-Century Egypt*, w: *The Medieval Levant. Studies in Memory of Eliyahu Ashtor*, Haifa 1988, s. 73-91.

wyróżniki ich niższego statusu, co było dla nich niekiedy uciążliwe. Wprowadzono także ograniczenia w sprawowaniu kultu religijnego i zakazano publicznego obchodzenia świąt chrześcijańskich. Celem tych przepisów, jak się wydaje, była izolacja *dhimmi*, utrudnienie im życia i skłonienie słabszych spośród nich do przyjęcia islamu. Kalif był jednak niekonsekwentny w swych działaniach, gdyż pozwolił chrześcijanom, którzy nie godzili się z takimi ograniczeniami, na emigrację na tereny znajdujące się pod panowaniem Bizancjum lub do chrześcijańskiej Nubii. Te dyskryminacyjne przepisy, wprowadzane zresztą już wcześniej i wielokrotnie ponawiane, a których znaczenie było przesadnie opisywane przez autorów chrześcijańskich i sunnickich, dawały – jak się wydaje – niewielki efekt, sądząc po licznych ich ponowieniach przez późniejszych kalifów.

W latach 1009-1019 z rozkazu al-Hakima ograbiono i zniszczono wiele kościołów, klasztorów i synagog, oraz skonfiskowano należące do nich dobra. Zdarzało się to i wcześniej, za poprzedników Fatymidów, a motywem była zazwyczaj chciwość władców i pustki w kasie państwowej. Nie inaczej było i za Fatymidów. Motywem takiego postępowania al-Hakima była jego chciwość i notoryczny brak środków pieniężnych na opłacenie buntującej się armii⁹. Skarbce kościelne płańdrowano, a ich zawartość sprzedawano lub rozdawano jako prezenty wojsku. Materiał budowlany z burzonych kościołów lub bezczeszczonego cmentarza, a szczególnie drewno, sprzedawano, gdyż był to szczególnie cenny towar ze względu na jego chroniczny brak w Egipcie. Jednak najdotkliwiej społeczności chrześcijańskie odczuły konfiskatę kościelnych i klasztornych pobożnych fundacji (ar. *wakf*), czyli należących do nich nieruchomości lub posiadłości ziemskich. Wiele z nich sprzedano lub rozdzielono między żołnierzy jako działki lub darowizny, i tych chrześcijanie nie byli już w stanie odzyskać po ustaniu prześladowań. Niektóre kościoły zostały zamienione na meczety, i te były także dla chrześcijan stracone. Jak pisze Yahya al-Antaki, do przełomu 1012 i 1013 r. zburzono prawie wszystkie kościoły w Egipcie¹⁰.

W świadomości chrześcijan imię al-Hakima związane jest z najbardziej haniebnym czynem, jakim było zniszczenie kompleksu Grobu Świętego w Jerozolimie. To wielkie założenie architektoniczne ufundowane przez

⁹ H. Halm, *Die Kalifen...*, dz. cyt., s. 221-222.

¹⁰ Żaden z dekretów al-Hakima nie nakazuje zburzenia wszystkich kościołów na terenie państwa Fatymidów ani w Egipcie. O dekrete tego rodzaju nie wspomina także żadne ówczesne źródło. Muzułmański historyk Al-Makrizi (zm. 1442) pisze natomiast, iż al-Hakim zburzył w ciągu dwóch lat w Syrii i Egipcie ponad 1030 kościołów. Większość tych zniszczeń musiała być dokonana w latach 1008-1020, i dotknęły one głównie stolicę, jej okolice i najważniejsze miasta. Wydaje się, iż świątynie wiejskie miały więcej szczęścia. Tamże, s. 222-223.

Konstantyna Wielkiego, które składało się z rotundy nad grobem Chrystusa (*Anastasis*), otwartego dziedzińca otoczonego z trzech stron portykiem (*Tripoticos*, dziedziniec Golgoty) i bazyliki nad grota, w której znaleziono relikwie Krzyża (*Martyrion*), pozostało po zdobyciu Jerozolimy przez muzułmanów, tak jak inne kościoły, w posiadaniu chrześcijan. Kiedy muzułmanie zajęli opuszczone Wzgórze Świątynne i stworzyli tam swoje centrum religijne, kompleks Grobu Świętego pozostał, mimo sporadycznych aktów agresji, nienaruszalnym dobrem chrześcijan i obiektem podziwu muzułmanów. W czasach al-Hakima założenie zbudowane przez Konstantyna Wielkiego było głównym sanktuarium chrześcijańskim na terytoriach zajętych przez muzułmanów i kalif doskonale zdawał sobie sprawę z jego znaczenia.

Prawie wszystkie źródła jakimi dysponujemy, chrześcijańskie i muzułmańskie, opisują mniej lub bardziej szczegółowo, zniszczenie kompleksu Grobu Świętego i przypisują je nienawiści al-Hakima do chrześcijan, ale bez wskazania jakiegoś konkretnego powodu. Istnieją jednak przekazy muzułmańskie, które podają, co bezpośrednio skłoniło kalifa do podjęcia tej decyzji. Piszą o tym dwaj historycy muzułmańscy Ibn al-Kalanisi (zm. 1160) oraz Ibn al-Dżawzi (zm. 1265). Mimo, iż nie tworzyli oni w czasach al-Hakima, obaj piszą o jego panowaniu i o sytuacji w Palestynie w tym okresie. Obaj korzystają ze wspólnego źródła, jakim było dziś już zaginione dzieło historyczne, którego autorem był Hilal as-Sabi (zm. 1056)¹¹. Otóż kalif corocznie był świadkiem pielgrzymek rzeszy swych chrześcijańskich poddanych udających się do Jerozolimy w celu nawiedzenia Grobu Świętego i uczestniczenia w obchodach Wielkanocy, które tam miały szczególnie uroczysty charakter. Chciał więc poznać powody, które skłaniają chrześcijan do odwiedzania tego miejsca. Pragnął ponadto dowiedzieć się czegoś o topografii kompleksu Grobu Świętego i o odbywających się tam obrzędach. Kalif poprosił o to ismailickiego misjonarza (ar. *da'i*) Kutekina, który dobrze znał sytuację w Syrii i Palestynie. Kutekin opowiedział kalifowi, że w wigilię Wielkanocy w rotundzie ma miejsce niezwykle zdarzenie – zgaszone lampy oliwne ustawione na grobie Chrystusa zapalają się w cudowny sposób od ognia, który jakoby spływa z nieba¹². Kutekin wyjaśnił, iż nie jest to żaden cud, lecz sprytnie zaaranżowane oszustwo. Lampy napełnione są mieszaną oleju z drzewa balsamowego i jaśminu, która pali się czystym, jasnym płomieniem, i połączone są ze sobą cienkim, dobrze ukrytym drutem, także zwilżonym olejem. Kiedy podczas modłów nadchodzi moment rze-

¹¹ M. Canard, *La destruction de l'église de la Résurrection par le calife Hakim et l'histoire de la descente de feu sacré*, „Byzantion” 1965, s. 20.

¹² I. Kratchkovsky, *Le „feu béni” d'après récit d'al-Biruni et d'autres écrivains musulmans du X^e au XIII^e siècle*, „Proche-Orient chrétien” 1999, s. 257-276.

komego zstąpienia ognia z nieba, któryś z duchownych przybliży płomień do drutu, który chwytając go przekazuje od lampy do lampy i zapala je wszystkie. Ci którzy to widzą mają wrażenie, iż ogień zstępuje z nieba¹³.

Kalif potępił to oszustwo i jesienią 1009 r. nakazał zniszczenie kompleksu Grobu Świętego. Miał być on zrównany z ziemią, wszystkie relikwie zniszczone, a wyposażenie i dobra skonfiskowane. Odpowiedni edykt przygotował Mansur Biszr Ibn Sirus, chrześcijański sekretarz z kancelarii kalifa. Odpowiedzialnymi za wykonanie rozkazu byli Jaruk, fatymidzki gubernator Ramla i Jakub, lokalny misjonarz ismailicki. Patriarcha Jerozolimy Orestes, uprzedzony o zamiarach władz przez swoich współwyznawców z otoczenia kalifa, zdołał przed przybyciem wojska opróżnić kościoły ze wszystkich cennych ozdób i świętych sprzętów. 27 września 1009 r. ludzie Jaruka wkroczyli na teren kompleksu Grobu Świętego, skonfiskowali wszelkie sprzęty jakie tam znaleźli i rozpoczęli niszczenie rotundy *Anastasis*, która została rozebrana aż do podstaw. Zniszczono także dziedziniec Golgoty, bazylikę i wszystko co jeszcze znajdowało się na tym terenie. Usytuowany w pobliżu kompleksu Grobu Świętego żeński klasztor Dair as-Siri został także zburzony. Na koniec ruiny zburzonych budowli zostały dokładnie uprzątnięte¹⁴.

U schyłku rządów al-Hakima nastąpił kolejny dramatyczny zwrot w polityce wobec chrześcijan. Kalif zaczął odwoływać swoje restrykcyjne dekry i niwelować ich skutki. Chrześcijanie otrzymali zezwolenia na odbudowę swych świątyń i zwrot, o ile było to możliwe, zagarniętego mienia klasztornego i kościelnego. W 1020 r. nowy patriarcha Jerozolimy Nikeforos otrzymał dekret zezwalający na odzyskanie skonfiskowanych dóbr kościołów w Jerozolimie, Betlejem i Lyddzie. Podjęto wtedy prowizoryczne prace zabezpieczające resztki kompleksu Grobu Świętego. Jednak najbardziej niezwykłym krokiem al-Hakima było zezwolenie na powrót do chrześcijaństwa i judaizmu tym, którzy przeszli na islam. Apostazja w islamie była karana śmiercią, toteż konwertyci obawiali się złamania prawa muzułmańskiego. Na początku byli oni nieufni, potem jednak proces powrotu do chrześcijaństwa nabrał rozpędu. Ci, którzy prosili o pozwolenie na powrót do wiary przodków motywowali to tym, że przeszli na islam pod przymusem. Ponieważ Koran tego zabrania, wszyscy, którzy prosili o takie pozwolenie, otrzymali je.

W nocy 13 lutego 1021 r. al-Hakim w tajemniczych okolicznościach zniknął, a jego następcą został syn kalifa al-Zahir. Prawdziwą władzę miała jednak jego ciotka Sitt al-Mulk, która według niektórych źródeł odpowiadała

za śmierć al-Hakima. Nowy kalif al-Zahir potwierdził prawo powrotu konwertytów do wiary przodków, wyjaśniając, że przejście na islam pod przymusem jest przeciwne Koranowi¹⁵. Ci, którzy wyemigrowali, otrzymali prawo powrotu do Egiptu, ale musieli zapłacić pogłówne za lata, w których byli na emigracji. Podobnie mieli uczynić konwertyci. Celem tego dziwnego prawnego rozwiązania było anulowanie ważności aktu przejścia na islam przez stwierdzenie, że został on wymuszony, co ucinając wszelką możliwość uznania konwertytów za apostatów w świetle prawa muzułmańskiego.

W 1028 r. Fatymidzi i Bizantyjczycy zawarli rozejm a potem podpisali traktat pokojowy. Al-Zahir zgodził się na odbudowę kompleksu Grobu Świętego, w zamian za co Bizantyjczycy przystali na ponowne otwarcie meczetu w Konstantynopolu, który służył jeńcom muzułmańskim, i ustanowili tam muezzina. W modlitwach piątkowych znów wymieniano tam imię władcy fatymidzkiego. Przez kilka dziesięcioleci kompleks Grobu Świętego pozostawał jednak w ruinie. Prace budowlane w Jerozolimie rozpoczęto dopiero w 1046 r., kiedy na tronie bizantyjskim zasiadał Konstantyn IX Monomach, a kalifem w Kairze był al-Mustansir. W 1048 r. kompleks Grobu Świętego został ponownie konsekrowany. Z konstantyńskiego zespołu budowli odbudowano tylko *Anastasis*. Odnowiono także otoczony krągankami dziedziniec Golgoty, który pierwotnie oddzielał *Anastasis* od *Martyrionu*. Zrezygnowano z odbudowy bazyliki (*Martyrion*), a z jej ruin ocalono tylko kaplicę znalezienia relikwii Krzyża Świętego oraz prowadzące do niej schody. W takiej formie założenie przetrwało do czasów zdobycia Jerozolimy przez krzyżowców w 1099 r. Wtedy, po powstaniu Królestwa Jerozolimskiego, nastąpiła jego ostatnia gruntowna przebudowa.

¹³ M. Canard, dz. cyt., s. 20-23.

¹⁴ Tamże, s. 16-43; H. Halm, *Die Kalifen...*, dz. cyt., s. 224-225.

¹⁵ Y. Lev, *Persecutions...*, dz. cyt., s. 73-91.

Piotr Lasek

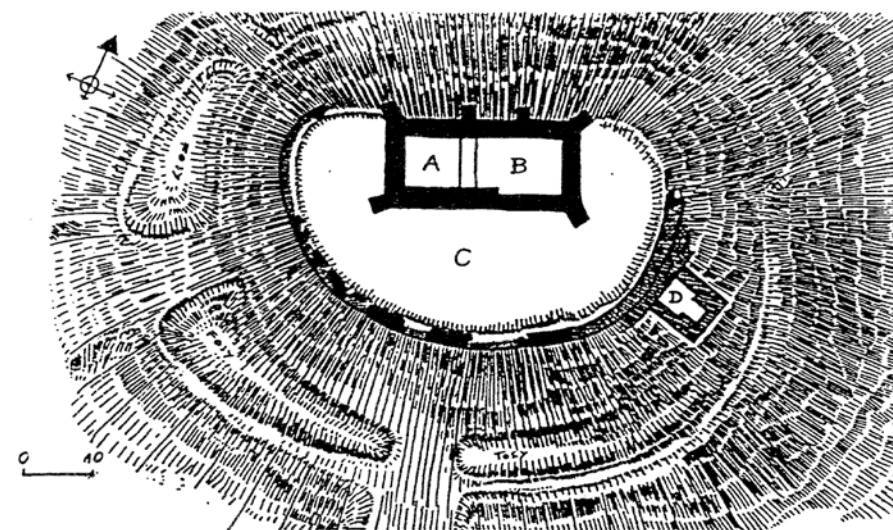
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

¶ Zagadnienie tzw. dworów wieżowych. Przyczynek do badań nad późnośredniowiecznym budownictwem obronno-rezydencjonalnym

Wydaje się, iż terminologia używana w polskiej literaturze przedmiotu dla określenia budowli obronno-rezydencjonalnych o wertykalnej dyspozycji bryły, jest w chwili obecnej ugruntowana. Można odnieść takie wrażenie zwłaszcza po publikacji drugiego już wydania pracy teoretyka architektury obronnej, Janusza Bogdanowskiego¹, oraz tworzonych z jego wybitnym współudziałem *Słownika terminologicznego architektury obronnej*². Niemniej w praktyce okazuje się, że wśród różnorodności formalnej i funkcjonalnej realizacji wieżowych, przy często niewystarczającym stopniu rozpoznania poszczególnych zabytków oraz złym stanie ich zachowania, wypracowane przez teoretyków określenia i definicje nie zawsze pasują do sytuacji zastanej w terenie. Moim zdaniem, wszelkie dyskusje terminologiczno-typologiczne powinny wychodzić z założenia, iż używane w stosunku do poszczególnych zabytków średniowiecznej sztuki obronnej określenia są jedynie pomocniczym uogólnieniem, służącym lepszemu naświetleniu charakteru, zasięgu, przemian itp. danego typu architektonicznego. Powinny być one oparte na relatywnie dobrze rozpoznanych przykładach, i to przykładach nie odosobnionych, ponadto poparte analizą źródeł pisanych z epoki (niestety wobec ich nieprecyzyjności i niejednoznaczności rzadko przynosi to oczekiwane rezultaty), oraz w możliwie jak najczytelniejszy sposób określać istotę omawianego typu. Natomiast w sytuacji, gdy terminologia przedmiotu zaczyna funkcjonować w oderwaniu od realiów

¹ J. Bogdanowski, *Architektura obronna w krajobrazie Polski. Od Biskupina do Westerplatte*, Kraków 2002.

² J. Bogdanowski, Z. Holcer, M. Kornecki, *Słownik terminologiczny architektury. Architektura obronna*, Warszawa 1994.



1. Bydlin, rzut założenia wg S. Kołodziej-skiego (fot. z archiwum autora)

i swej zasadniczej (tzn. pomocniczej, porządkującej) funkcji, kiedy zaczyna być „sztuką dla sztuki”, może wprowadzić chaos i niepotrzebne komplikacje. Mając na uwadze powyższe spostrzeżenia, w dalszej części niniejszego tekstu podejmę właśnie problematykę typologiczną i terminologiczną. Dociekania będą dotyczyły powstania i rozwoju terminu „dwór (dom) wieżowy”. Forma architektoniczna, którą poszczególni badacze rozumieją pod tą nazwą, wydaje się bowiem wysoce niejednoznaczna. W szczególności zaś pragnąłbym powiązać z owym mianem konkretną grupę późnośredniowiecznych budowli obronno-rezydencjonalnych.

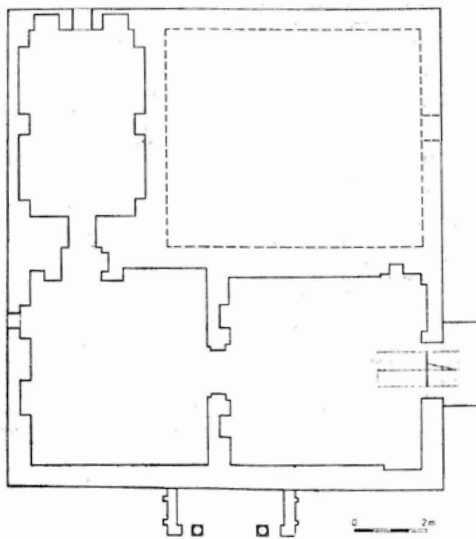
Termin „dwór (dom) wieżowy” został prawdopodobnie przyjęty w rodzimej literaturze przedmiotu za publikacjami anglojęzycznymi (*tower-house*³), gdzie zwykło się tak określać późnośredniowieczne i wczesnonowożytnie wieże mieszkalne, zwłaszcza z terenów Szkocji i Irlandii⁴. W nieco innym znaczeniu występuje ono także w języku niemieckim (*Turmhaus*⁵). W Polsce, bodaj jako jedna z pierwszych, próbę połączenia miana „dwór wieżowy” z konkretną grupą budowli podjęła Teresa Jakimowicz. W pracy *Dwór murowany w Polsce*

³ S. Toy, *A History of Fortification*, Melbourne 1955, s. 176-181; M. Webb, *Architecture in Britain. The Middle Ages*, Harmondsworth 1956, s. 167-169; A. Brown, *English Castles*, London 1962, s. 61, 94, 107-108; N. J. G. Pounds, *The Medieval Castle in England and Wales. A Social and Political History*, Cambridge 1994, s. 278-290.

⁴ T. Barry, *The Archaeology of the Tower House in Late Medieval Ireland*, w: *The Study of Medieval Archaeology. European Symposium for Teachers of Medieval Archaeology, Lund 11-15 VI 1990*, red. H. Andersson, J. Wienberg, Stockholm 1993, s. 211-217; N. J. G. Pounds, dz. cyt., s. 269-272.

⁵ Otto Piper określał tym terminem wielokondygnacyjne budowle, zbliżone formalnie do wież mieszkalnych, lecz powstałe w miastach. O. Piper, *Burgenkunde*, München 1912, s. 681.

2.
Ciechocin,
rzut piwnic
dworu wg
T. Grabarczyka
i L. Kajzera
(fot. z archiwum
autora)



w wieku XVI. Wieża-kamienica-kasztel badaczka wyodrębniła tzw. „proste dwory wieżowe”, do których zaliczyła pierwszą fazę budowlaną dworu w Jeżowie (ob. wieś Wilczyńska), realizacje w Skrzyszowie, Uchaniach, Wieruszycach oraz Jakubowicach Konińskich⁶. Niemniej Teresa Jakimowicz nie sprecyzowała dlaczego wybrane zabytki określiła właśnie mianem „dworów wieżowych”. Używała też równoważnie na ich określenie terminu „wieże”, co może wskazywać, iż chodziło nie tyle o zaznaczanie odrębnej formy

architektonicznej owych zabytków, ile raczej wskazanie ich pokrewieństwa funkcjonalnego i własnościowego (dwory średniozamożnej szlachty) oraz wspólnego czasu powstania (1. ćw. XVI w.). Tak więc w interpretacji badaczki termin „proste dwory wieżowe” można rozumieć jako wieże mieszkalne – siedziby szlacheckie, powstałe na przełomie średniowiecza i nowożytności⁸. Także i w innych częściach swej pracy autorka, dość dowolnie, używa określeń typu: „dom wieżowy”⁹, „pałac wieżowy”¹⁰, „pogranicze wieży obronnej i domu mieszkalnego”¹¹, i zdaje się rozumieć pod nimi po prostu wieże mieszkalne. Dzięki publikacji Teresy Jakimowicz miano „dwór wieżowy” na stałe weszło do literatury przedmiotu¹². Termin ów użyty został przez badaczkę na określenie budowli wprawdzie należących do jednego typu architektonicznego, lecz niekiedy bardzo odmiennych formalnie. W oderwaniu od zarysowanego przez nią kontekstu czasowego i własnościowego tych realizacji nieuchronnie nastąpić musiało rozmycie pierwotnego znaczenia rozpatrywanego określenia. O ile bowiem Leszek Kajzer, odnosząc się do podziału typologicznego przedstawionego

⁶ T. Jakimowicz, *Dwór murowany w Polsce w wieku XVI. Wieża-kamienica-kasztel*, Warszawa-Poznań 1979, s. 111, 113.

⁷ Tamże, s. 113.

⁸ Tamże, *passim*.

⁹ Tamże, s. 51, 61, 68-69.

¹⁰ Tamże, s. 91.

¹¹ Tamże, s. 98.

¹² Zob. np. L. Kajzer, *Zamki i społeczeństwo. Przemiany architektury i budownictwa obronnego w Polsce w X-XVIII w.*, Łódź 1993, s. 209; J. Bogdanowski, *Architektura...*, dz. cyt., s. 517.

3.
Bydlin,
próba
rekonstrukcji
założenia
zamkowego
w pocz. XV w.
(rys. autora)



przez Teresę Jakimowicz, używa miana „dwór wieżowy” w znaczeniu „wieża mieszkalna, siedziba o wertykalnej dyspozycji”, określając nim grupę „domów pańskich” o charakterze wybitnie wysokościowym, funkcjonujących w Koronie na przełomie średniowiecza i epoki nowożytnej¹³, o tyle już w pracy Ireny Rolskiej-Boruch spotykamy zgoła odmienną definicję omawianego terminu. Badaczka ta pisze, iż *Dom mieszkalny położony w obrębie umocnień, nawet kilkukondygnacyjny był dworem wieżowym lub kamienicą, niezależnie od jego formy, dom zaś o jednej kondygnacji (parterowy) – również dworem*¹⁴. Trudno

¹³ Badacz ten, zgodnie z intencjami Teresy Jakimowicz, pisze, iż *Dwory wieżowe, łączące w sobie funkcje mieszkalne, obronne i reprezentacyjne, stanowiące połączenie w bryle jednego budynku zadań pełnionych przez domy zamkowe, wieże obronne i reprezentacyjne aule, w oczywisty sposób nawiązują do średniowiecznych donjonów. [...] w kontekście powyższego sądu wymieniając wieże w Szamotułach (po przebudowie przez Łukasza II Górkę), Wojciechowie i Rzemieniu oraz siedzibę Leszczyńskich w Gołuchowie. L. Kajzer, dz. cyt., s. 210.*

¹⁴ I. Rolska-Boruch, *„Domy Pańskie” na Lubelszczyźnie od późnego gotyku do wczesnego baroku*, Lublin 2003, s. 20.

się oprzeć wrażeniu, iż przy takim rozumieniu miana „dwór wieżowy” można nim objąć niemal każdy dwór czy dom zamkowy, byle by tylko posiadał więcej niż jedną kondygnację naziemną. Tym samym, *de facto*, przestaje on odpowiadać pojęciu „wieży mieszkalnej”, bowiem wieżą zwykło się nazywać budowle o wysokości większej niż długość boku ich podstawy¹⁵.

Wobec powyższych niejasności, związanych ze znaczeniem terminu „dwór wieżowy” należy się zastanowić nad zasadnością jego stosowania. Użycie w tej nazwie słowa „dwór” zamiast „wieża” osłabia nacisk na wertykalne ukształtowanie danej realizacji oraz sugeruje jej przede wszystkim mieszkalny i rezydencjonalny charakter. Zapewne w intencji Teresy Jakimowicz miało to podkreślić zatracanie we wczesnonowożytnych wieżach mieszkalnych cech obronnych i ich przemianę w wiejskie siedziby szlachcica – ziemianina. Niemniej wybitnie rezydencjonalnych walorów nie pozbawione były także realizacje wcześniejsze z XV, a nawet XIV stulecia. Dobrym przykładem jest tu, ostatnio poddawana badaniom archeologicznym¹⁶, wieża mieszkalna w Gołańczy¹⁷, czy tzw. Baszta Halszki w Szamotułach¹⁸. Z drugiej strony, niektóre wieże mieszkalne z XVI w. wciąż zachowywały tradycyjną, wybitnie wertykalną formę i nie pozbawione były bynajmniej walorów obronnych¹⁹. Wobec tego nie widzę po-

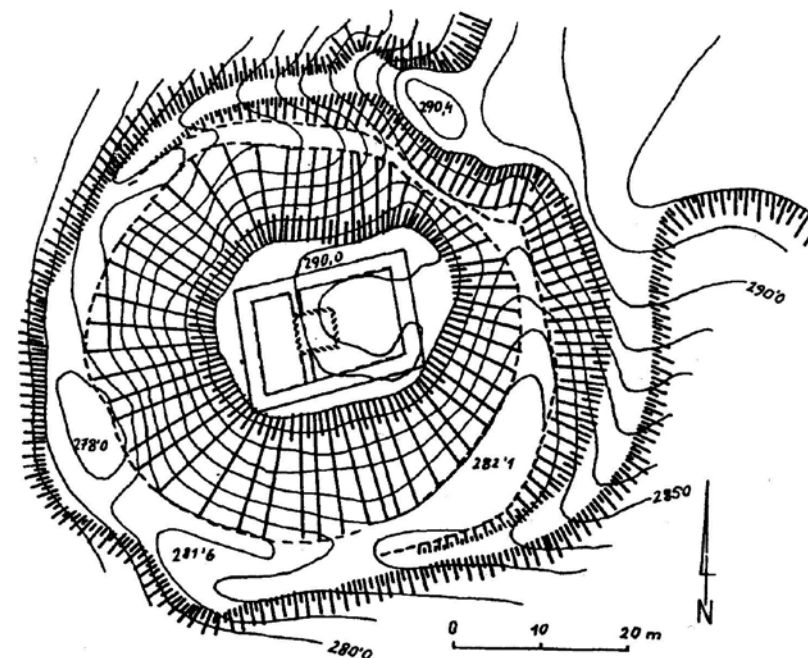
¹⁵ Zob. L. Kajzer, dz. cyt., s. 100; S. Kołodziejski, *Średniowieczne rezydencje obronne możnowładztwa na terenie województwa krakowskiego*, Kraków 1994, s. 42.

¹⁶ Badania prowadzone są pod kierunkiem dr Artura Rózańskiego (Instytut Archeologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu) oraz Tomasza Olszackiego (Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego), którym w tym miejscu pragnąłbym podziękować za wiele cennych uwag na temat tego zabytku.

¹⁷ Zob. M. Strzałko, *Pałace i dwory w dawnym województwie kaliskim. Materiały do dziejów rezydencji w Polsce*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa 1997, vol. 5, t. 2, s. 45; J. Skuratowicz, *Piętnastowieczne prywatne zamki w Wielkopolsce*, w: *Wielkopolska-Polska-Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski, Poznań 2006, s. 154.

¹⁸ Budowla ta, której funkcje w średniowieczu Teresa Jakimowicz postrzegała jako „wieżę przybramną”, w świetle nowszych badań jawi się jako reprezentacyjna rezydencja Szamotulskich herbu Nałęcz. Jej fasady zdobiono blendami oraz dekoracyjnymi wzorami z cegły zendrówki, zaopatrzona też była w urządzenia grzewcze (kominki) oraz wykusz latrynowy, umieszczony najprawdopodobniej w elewacji wschodniej. Posiadała również we wnętrzach dekorację malarską o motywach rybiego pęczera, pochodzącą z 2. poł. XV w. T. Jakimowicz, *Wyniki wstępnych badań na zamku w Szamotułach*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1973, z. 1, s. 174; W. Gałka, *Zamek w Szamotułach. Studium historyczno-architektoniczne*, Poznań 1994, s. 31, mps w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Poznaniu.

¹⁹ Np. wieża w Rzemieniu, wzniesiona przed 1508 r. na kopcu otoczonym fosą. J. Graczyk, W. Malawski, M. Rozbicka, J. Serafinowicz, *Wieża mieszkalno-obronna w Rzemieniu. Studium historyczno-architektoniczne i badania architektoniczne*, Rzemień-Warszawa 1988-1989, s. 110, mps w archiwum KOBiDZ w Grodzisku Mazowieckim oraz w archiwum Wojewódzkim Urzędu Ochrony Zabytków w Tarnobrzegu. Podobnie obronnych charakter miały wieże mieszkalne zamku janowieckiego, powstałe w pocz. XVI w. M. Supryn,



4. Janowiczki, rzut budowli obronno-rezydencjonalnej wg S. Kołodziejskiego. (fot. z archiwum autora)

trzeby wprowadzania niejasnego miana „dwór wieżowy” dla opisu budowli obronno-rezydencjonalnych o wyraźnie wertykalnym charakterze, dających się objąć terminem „wieża mieszkalna”, tzn. *budowle o charakterze wysokościowym, stanowiące siedzibę pańską, w której w jednym budynku zostały zawarte elementy mieszkania, obrony i reprezentacji*²⁰. Natomiast istotnie, określenie to może być przydatne dla oznaczenia realizacji o charakterze przejściowym i niejasnej klasyfikacji. Problem ten, jako jeden z pierwszych, poruszył Stanisław Kołodziejski, wskazując grupę budowli (np. Bydlin, Janowiczki)²¹ (il. 1), nie będących w istocie wieżami, których podobieństwa formalne, w tym zwłaszcza duża grubość murów fundamentowych, pozwalają domyślać się ich wertykalnego charakteru. W rezultacie badacz ten przyjął, iż *są one formami pośrednimi pomiędzy zwykłym niskim budynkiem obronnym a wieżą*²², proponując, za Januszem Bogdanowskim, określenie tej grupy terminem „kamieniec”²³. Niemniej, ten ostatni wydaje się mieć kłopoty z jasnym sprecyzowa-

Archeologia zamku w Janowcu. Dzieje budowli w świetle badań archeologicznych z lat 1976-2001, Kazimierz Dolny-Janowiec 2008, s. 57-58.

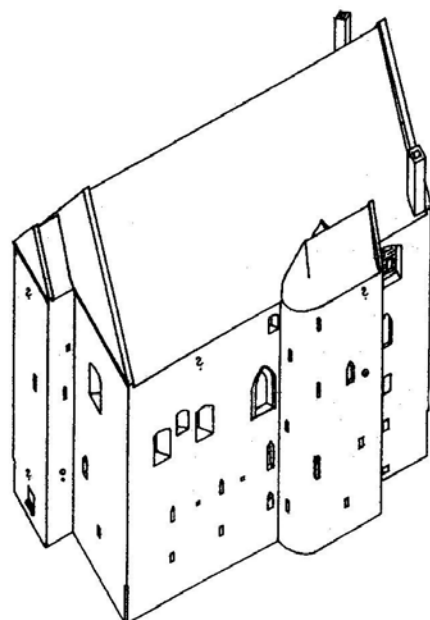
²⁰ Definicja za: B. Jacaszek, *Średniowieczne murowane wieże mieszkalne na Śląsku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1996, z. 298, s. 4.

²¹ S. Kołodziejski, *Średniowieczne...*, dz. cyt., s. 40-44.

²² Tamże, s. 42.

²³ J. Bogdanowski, *Dawna linia obronna Jury Krakowsko-Częstochowskiej*, „Ochrona Zabytków” 1964, nr 4, s. 8, 10; Tenże, *Obronna wieża mieszkalna dworu Karwacjanów*

5.
Litovice,
rekonstrukcja
bryły wg
Miroslava Rykla
(fot. z archiwum
autora)



dzimej skały, w górnej zaś z budynku, będącego dziełem człowieka²⁴. Z kolei w rozprawie dotyczącej rozpoznanej przez Janusza Bogdanowskiego budowli Karwacjanów w Gorlicach, autor pod nazwą „kamieniec” każe się domyślać niskiej formy pośredniej między zwykłym budynkiem obronnym, określonym niekiedy właśnie mianem „kamieńca, kamienicy” (np. Olsztyn, Sancygniów), a wieżą²⁵. Natomiast w jego monumentalnej pracy *Architektura obronna w krajobrazie Polski. Od Biskupina do Westerplatte* pod nazwą „kamieniec” pojawia się odmiana „kamieńcowa” systemu wieżowego, charakterystyczna dla grupy wczesnych zamków zwanych też niekiedy „bezwieżowymi. W istocie bowiem skała, wzniesienie lub nasyp stwarza jakby cokół dla ciasno zatoczonego obwodu murów. Nadaje to całości nie tylko pozór, ale też zakres oddziaływania wieży, mimo, iż w obrębie murów mieści się mały obudowany dziedziniec²⁶. Jednak w tej samej publikacji, na innym miejscu Janusz Bogdanowski podaje także odmienne znaczenie hasła „kamienica/kamieniec”: 1. na terenie zamku budynek murowany (wg lustracji), o nieokreślonym bliżej przeznaczeniu; 2. na terenie zespołu dworskiego budynek murowany o przeznaczeniu mieszkalnym lub gospodarczym, w tym często wzniesiony na kopcu ziemnym

w Gorlicach, w: *Architektura rezydencjonalna i obronna woj. rzeszowskiego w świetle badań prowadzonych w 25-lecie PRL. Materiały z sesji naukowej Łańcut 9-10 maja 1970 r.*, Łańcut 1972, s. 165.

²⁴ J. Bogdanowski, *Dawna...*, dz. cyt. s. 8.

²⁵ Tenże, *Obronna...*, dz. cyt., s. 165.

²⁶ Tenże, *Architektura...*, dz. cyt., tabl. 48.

niem, jaką rzeczywiście budowlę rozumie pod wspomnianą nazwą. W obszernym artykule *Dawna linia obronna Jury Krakowsko-Częstochowskiej* badacz podaje, iż jednym z najprostszyc zamków na terenie Jury Krakowsko-Częstochowskiej był typ, którego trzon stanowiła niewielka, lecz trudno dostępna skała, zwieńczona nieregularnym jednoprzestrzennym budynkiem – „kamieńcem” [...]. Kamieniec na skałe nie przekraczał zapewne 2-3 kondygnacji, zatem powstająca tym sposobem jakby wieża [podkreślenie, P. L.], w swej dolnej części składała się z ro-

jako „skarbiec”. Wyposażenie obronne nieznane. Termin związany z użyciem kamienia jako budulca²⁷. Niejasności, związane ze wspomnianą terminologią, pogłębia dodatkowo fakt, iż Teresa Jakimowicz²⁸, a także Leszek Kajzer, w „kamienicach” widzą obniżone wieże, wywodzące się tak z budowli jednoprzestrzennych, jak i dwuwnętrzowych dworów – wież²⁹. Jako przykłady takich „kamienic” wspomniani badacze wymieniają zwłaszcza budowle w Łopatkach³⁰, jak też drugą fazę budowlaną realizacji w Jeżowie³¹ oraz tzw. lamus w Ropie³².

W rezultacie powyższych niejasności, związanych ze znaczeniem terminów takich jak „kamieniec” czy „kamienica”, proponuję dla określenia grupy budowli stanowiących formę przejściową między wieżą mieszkalną a horyzontalnie ukształtowanym dworem obronnym, przyjąć termin „dwór (dom) wieżowy”. Wśród tego rodzaju realizacji, znanych z ziem Korony, widoczne są dwie koncepcje ukształtowania bryły. Różnią się one nieco pod względem formalnym, niemniej wywodzą ze wspólnego ideowo i funkcjonalnie wzorca – wertykalnie ukształtowanych średniowiecznych siedzib obronno-rezydencjonalnych.

W pierwszej odmianie dworów wieżowych spotykamy budowle niewątpliwie genetycznie zależne od „klasycznych” wież mieszkalnych, będące ich niską, przysadzistą redukcją. Ich ukształtowanie odpowiada w znacznej mierze wyróżnionej przez Teresę Jakimowicz i Leszka Kajzera grupie „kamienic”. Będą to więc wielokondygnacyjne dwory obronne³³, charakteryzujące się zwartymi, kubicznymi bryłami, występujące samodzielnie lub w powiązaniu z obwodem obronnym, niekiedy posiadające też własne urządzenia obronne. Choć zazwyczaj omawiana grupa typologiczna łączona jest ze schyłkiem

²⁷ Tamże, s. 524.

²⁸ T. Jakimowicz, *Dwór...*, dz. cyt., s. 115-132.

²⁹ Cyt. za: L. Kajzer, dz. cyt., s. 210.

³⁰ Tamże, s. 211; T. Jakimowicz, *Dwór...*, dz. cyt., s. 120-121.

³¹ Zob. T. Jakimowicz, *Dwór...*, dz. cyt., s. 124-126

³² Tamże, s. 117.

³³ Zob. J. Bogdanowski, *Architektura...*, dz. cyt., s. 517; M. Chorowska, *Rezydencje średniowieczne na Śląsku. Zamki, pałace, wieże mieszkalne*, Wrocław 2003, s. 17.



6.
Glimmingehus
– Festes Haus
wg Armina
Tuulse
(fot. z archiwum
autora)

średniowiecza i początkiem czasów nowożytnych, pierwsze przykłady takich realizacji można wyróżnić już w XIV w., jak np. budowla w Ciechocinie nad Drwęcą³⁴ (il. 2), powstała w drugiej lub trzeciej ćwierci tegoż stulecia z inicjatywy biskupów włocławskich, Macieja lub Zbyluta Pałuków. Był to trójkondygnacyjny budynek, posadowiony na rzucie czworoboku zbliżonego do kwadratu, o wymiarach 12,30 x 13,70 m, a więc posiadał *de facto* formę zbliżoną do niektórych wczesnonowożytnych „dworów wieżowych”, jak np. Jeżowa w II fazie budowlanej³⁵ czy też budowli w Ropie³⁶. Niemniej w świetle posiadanych informacji wydaje się, iż istotnie największy rozkwit omawianego typu budowli nastąpił wraz ze schyłkiem XV stulecia (np. prawdopodobnie przynależy tu I faza budowlana zamku w Uchaniach³⁷, realizacje w Łopatkach³⁸, Skotnikach³⁹, Majkowie w I fazie budowlanej⁴⁰).

Drugą odmianą dworów wieżowych, pojawiającą się już w XIV w. (Bydlin⁴¹), (il. 3), a rozwijającą się niezwykle dynamicznie w stuleciu następnym, są budowle posadowione na rzucie zbliżonym do prostokąta (być może dom zamkowy w Raciążku⁴², Janowiczki⁴³, być może dwór z XV w. w Szydłowcu⁴⁴, dwór w Drzewicy⁴⁵), (il. 4). Realizacje te, o masywnych, grubych murach, poprzez swą wysokość (zazwyczaj posiadały 3-4 kondygnacje naziemne), a często także i usytuowanie (np. na kulminacjach wzniesień – Bąkowa Góra⁴⁶), wyraźnie dominowały nad otoczeniem. Być może więc mogły

³⁴ T. Grabarczyk, L. Kajzer, *Średniowieczny dwór murowany biskupów włocławskich w Ciechocinie nad Drwęcą*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Archaeologica” 1987, s. 124, 126.

³⁵ M. Dayczak-Domanasiewicz, *Uwagi o architekturze dworów w Jeżowie i Szymbarku*, w: *Architektura rezydencjonalna...*, dz. cyt., s. 170-174.

³⁶ B. Tondos, J. Tur, *Materiały z ewidencji zabytków architektury dworskiej XVI i XVII w. w woj. rzeszowskim*, w: *Architektura rezydencjonalna...*, dz. cyt., s. 62-63;

³⁷ I. Rolska-Boruch, *Siedziby magnackie i szlacheckie na ziemiach zwanych Lubelszczyzną 1500-1700. Założenia przestrzenne, architektura, funkcje*, Lublin 1999, s. 292-293.

³⁸ L. Kajzer, *Łask, Łopatki i Ostrów – dwory*, w: *Pałace i dwory w dawnym województwie sieradzkim*, oprac. L. Kajzer, Warszawa 1994, t. 2, s. 86-88.

³⁹ Z. Błaszczak, *Dwór w Skotnikach nad Pilicą*, „Ochrona Zabytków” 1998, nr 2, s. 162-168.

⁴⁰ W. Tomicka-Puget, J. Rozpędowski, *Zamek w Majkowie. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, Warszawa 1959, s. 16-17, mpis w archiwum KOBiDZ w Grodzisku Mazowieckim.

⁴¹ B. Muzolf, *Bydlin – zamek. Sprawozdanie z badań archeologicznych*, Katowice 1988, s. 34-35, mpis w archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach.

⁴² L. Kajzer, *Zamek w Raciążku. Budownictwo obronno-rezydencjonalne Kujaw i Ziemi Dobrzyńskiej, cz. 1*, Łódź 1990, s. 146.

⁴³ S. Kołodziejski, *Paw na janowickim zamku*, „Teki Krakowskie” 1994, s. 65-67.

⁴⁴ W. Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1967, s. 267-269.

⁴⁵ B. Guerquin, *Zamek w Drzewicy*, „Teki Konserwatorska” 1952, s. 11.

⁴⁶ L. Kajzer, J. Salm, *Die Burgen der polnischen Ebene und ihr topographische Situation*, „Castrum Bene” 2006, s. 175-176.

kojarzyć się z wieżą, choć, z drugiej strony, formalnie trudno je do wież zaliczyć, zwłaszcza wobec złego stanu zachowania relikwów architektury tych budowli. Na terenie naszego kraju właściwie jedynym zabytkiem, umożliwiającym rekonstrukcję bryły tego rodzaju dworów wieżowych, jest realizacja w Krajence, wzniesiona jednak według Tomasza Wujewskiego późno, bo dopiero w połowie XVI w.⁴⁷ Wrażenie o jej pierwotnych rozmiarach i ukształtowaniu dają lepiej zachowane przykłady z terenów innych państw Europy. W Czechach są to np. budowle w Dražicach, ok. 1335 r.⁴⁸; Litovicach, druga ćwierć XIV w., obecnie część Hostivic koło Pragi⁴⁹ (il. 5); Čachrovie⁵⁰; Vitkův Hradku⁵¹. W Niemczech tego typu realizacje, określane niekiedy mianem *Festes Haus*⁵² lub też *Hohen Haus*, znajdujemy, np. w Gatersleben⁵³, dobrym przykładem jest tu też dom zamkowy w Beichlingen⁵⁴. Budowle rozpatrywanego typu pojawiają się także w Danii, np. Hammershus⁵⁵, Torpahus⁵⁶, Scheglerschloss⁵⁷, oraz w Szwecji, np. Glimmingehus⁵⁸ (il. 6).

Niniejszy tekst stanowi jedynie wstęp do dalszych badań. Żywię nadzieję, iż przyczynią się one do lepszego rozpoznania problematyki średniowiecznej architektury obronno-rezydencjonalnej, którą zacząłem zgłębiać dzięki zachęcie i pomocy szanownego Jubilata.

⁴⁷ T. Wujewski, *Zamek w Krajence*, Poznań 2008, s. 85-95.

⁴⁸ D. Menclová, *Česke hrady a zámky*, Praha 1972, t. 2, s. 34-41.

⁴⁹ Tamże, s. 42; L. Svoboda, J. Úlovec, P. Chotěbor, Z. Procházka, Z. Fišera, J. Anderle, J. Slavík, M. Rykl, T. Durdík, V. Brych, *Encyklopedie Českých tvrzí*, Praha 1998, t. 2, s. 416-417.

⁵⁰ L. Svoboda, J. Úlovec, P. Chotěbor, Z. Procházka, Z. Fišera, J. Anderle, J. Slavík, M. Rykl, T. Durdík, V. Brych, dz. cyt., t. 1, s. 72-73.

⁵¹ T. Durdík, *Ilustrovaná encyklopedie český hradů*, Praha 2009, s. 598-599.

⁵² H. W. Böhme, B. von der Dollen, D. Kerber, C. Meckseper, B. Schock-Werner, J. Zeune, *Burgen im Mitteleuropa. Ein Handbuch*, Stuttgart 1999, t. 1, s. 128-129; F. W. Krahe, *Burgen und Wohntürme des deutschen Mittelalters*, Stuttgart 2002, Bd. 1, s. 138; N. Hofer, M. Krenn, *Das Feste Haus – realität oder fiktion eines mittelalterlichen Bautyps*, referat wygłoszony podczas 11 międzynarodowej konferencji Castrum Bene, „Terminologie und Typologie in der Burgenforschung”, Gyöngyös-Mátrafüred, 3-6 września 2009. Streszczenie wystąpienia publikowane w: „Castrum” 2009, t. 2, s. 21.

⁵³ F. W. Krahe, *Burgen und Wohntürme...*, dz. cyt., Bd. 2, s. 119.

⁵⁴ G. Strickhausen, *Beobachtungen zur älteren Baugeschichte des Hohen Hauses auf Schloss Beichlingen*, w: *Von der Burg zum Schloss. Landherrlicher und Adelliger Profanbau in Thüringen im 15 und 16 Jahrhundert*, red. H. Laß, Weimar-Erfurt 2001, s. 67-93.

⁵⁵ A. Tuulse, *Castles of the western World*, New York 2002, s. 111.

⁵⁶ E. Lundberg, *Herremannens bostad. Studien över nordisk och allamänt västerländsk bostadsplanläggning*, Stockholm 1935, s. 142.

⁵⁷ Tamże, s. 143.

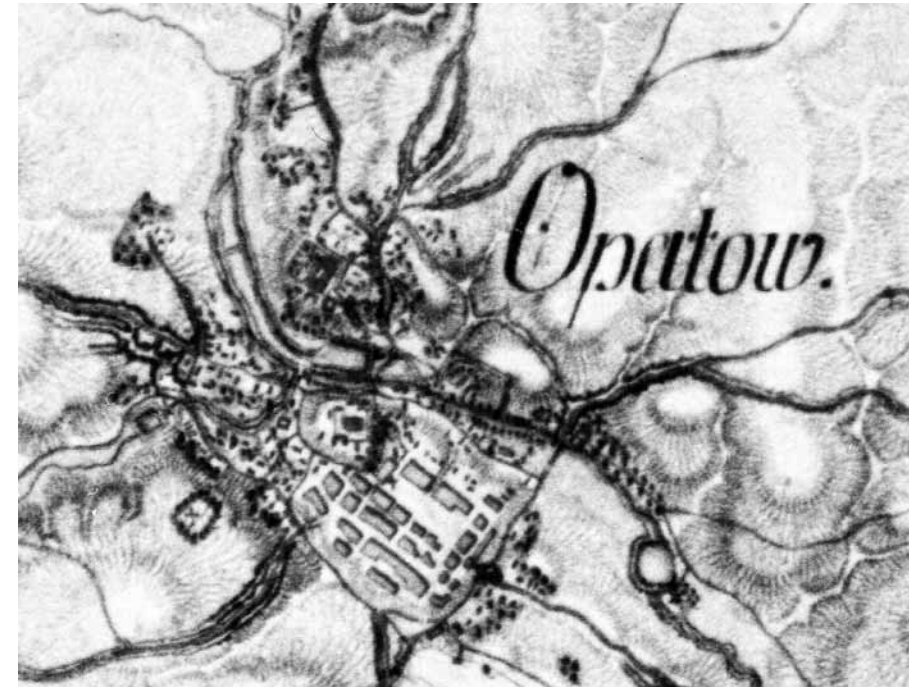
⁵⁸ A. Tuulse, dz. cyt., s. 115.

Maria Brykowska
Politechnika Warszawska

¶ Ze studiów nad odbudową miasta i kolegiaty w Opatowie w latach 1514-1532 z fundacji kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego

Nie przypadkowo Krzysztof Szydłowiecki, wówczas podkanclerzy wielki koronny, powziął zamiar wykupienia od biskupów lubuskich miasta Opatowa i kolegiaty, mimo, że i miasto i świątynia zostały ograbione i spalone podczas najazdu Tatarów w 1502 r. Skupiony na karierze politycznej i gromadzeniu majątku, dopiero po ślubie z Zofią z Targowiska (ok. 1512), za przykładem najbliższej rodziny rozpoczął budowę siedziby rodowej w Ćmielowie oraz starania o posiadanie własnego miasta i świątyni-mauzoleum. Wcześniej jego ojciec Stanisław, starosta krakowski, założył miasto (1426) i zbudował zamek w Szydłowcu (1470), a brat Mikołaj, starosta radomski, był fundatorem rozbudowy tegoż zamku na okazałą renesansową siedzibę rodową (1515-1525) i kościoła parafialnego w Ćmielowie (przed 1509). Drugi jego brat Jakub, podskarbi koronny, ufundował w Szydłowcu murowany, późnogotycki kościół pw. św. Zygmunta (1496-1509) z kaplicą mauzoleum Szydłowieckich, a w Ćmielowie rozpoczął budowę zamku i nadał miastu prawo magdeburskie (1505)¹. Nie ma wątpliwości, że Szydłowieccy, pełniący wysokie funkcje na dworze Jagiellonów i zajmujący najważniejsze stanowiska państwowe, należeli do elity i nielicznych wówczas

¹ J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki zygmunto-wskich czasów*, Poznań 1912; M. Brykowska, *Architektura kościoła św. Zygmunta w latach 1493-1525 w świetle najnowszych badań*, w: *Z dziejów parafii szydłowieckiej. Materiały sesji popularnonaukowej, 21 lutego 1998 roku*, red. J. Wijaczka, Szydłowiec 1998, s. 145-164; M. Brykowska, *Fundacje Szydłowieckich (1470-1532) – między gotykiem a renesansem*, w: *Z dziejów budownictwa rezydencjonalno-obronnego na terenie województwa sandomierskiego*, red. W. Iwańczak, Kielce [w druku].



1. Opatów, plan miasta, 1804 r., A. Mayer von Heldensfeld, fragm. Mapy Galicji Zachodniej. Org. Österreichisches Staatsarchiv-Kriegsarchiv, Wiedeń, (fot. KOBIDZ oddz. Kielce)

magnatów w Rzeczypospolitej (jak np. Tarnowscy) wzorujących się na mecenacie królewskim.

Początkowo, Krzysztof Szydłowiecki, jako właściciel Ćmielowa (od 1510), uzyskał od króla potwierdzenie lokacji miasta (1512) i rozpoczął rozbudowę zamku na siedzibę rodu (1519). Jako kasztelan sandomierski (1509-1515) znał wcześniej Opatów, doceniając jego dogodną lokalizację na skrzyżowaniu ważnych traktów handlowych i prestiż ugruntowany średniowieczną metryką, oraz tradycją sejmików Ziemi Sandomierskiej obradujących w kolegiacie – i z tych względów postanowił zakupić miasto. Swoje zamiary przedstawił zapewne królowi Zygmuntowi I. Ze względu na liczne obowiązki podkanclerza w 1514 r. (prowadził sejm piotrkowski, przebywał dwa miesiące na dworze królewskim w Budzie, przygotowywał zjazd wiedeński) Krzysztof Szydłowiecki wyznaczył Łukasza Górkę, kasztelana poznańskiego, do przygotowania aktu zakupu dóbr opatowskich z miastem i kolegiatą od biskupów lubuskich². Już jako kanclerz wielki koronny i właściciel Opatowa, otrzymał na zjeździe wiedeńskim w 1515 r. od cesarza Maksymiliana I Habsburga, odpowiednio dla swojej pozycji i zasług w Rzeczypospolitej i poza granicami, tytuł barona, a do herbu rodowego Odrowąż – „przewróconego smoka”.

² J. Kieszkowski, dz. cyt., s. 196-200.

POŁOŻENIE KOLEGIATY W STRUKTURZE OSADNICZEJ

Kolegiata św. Marcina, orientowana, zbudowana została ok. połowy XII w. na południowej skarpie nad potokiem Łukawka (Opatówka). Wzmiankowana w 1206 r., zajmowała ważne miejsce w Ziemi Sandomierskiej, pełniąc krótko funkcję katedry biskupstwa misyjnego dla Rusi. W 1237 r., wraz z całym zespołem osadniczym, weszła w skład dóbr przekazanych przez księcia Henryka Brodatego na własność biskupom lubuskim.

Opatów przechodził dwa etapy urbanizacji. Wcześniej, na północ od kolegiaty, po przeciwnej stronie rzeki na wzniesieniu zwanym Żmigrodem, dzięki dogodnemu położeniu przy ważnym trakcie z Rusi przez Sandomierz do Torunia i dalej do Prus, oraz przez Piotrków do Wielkopolski, rozwijał się od X/XI w. zespół osadniczy z grodem, podgrodzem i dwiema osadami targowymi (od XII w.) i kościołem parafialnym Najświętszej Marii Panny.

W trzeciej ćwierci XIII w. miała miejsce wczesna faza lokacyjna, potwierdzona przez Leszka Czarnego przywilejem o znaczeniu dokumentu lokacyjnego (1282), z zezwoleniem na budowę zamku. Dokument ten odnosił się do zespołu osadniczego na wzgórzu żmigrodzkim, co pośrednio potwierdza Jan Długosz³. Poza czytelnym traktem z południa na północ i zachód nie zachowały się inne elementy struktury Starego Miasta.

Druga osada targowa rozwijała się zapewne od XIII w. w sąsiedztwie kolegiaty, przy skrzyżowaniu traktów z Rusi przez Sandomierz do Prus i Wielkopolski, oraz z Rusi przez Zawichost i dalej przez Łagów do Krakowa i Wrocławia. To właśnie na wyniesieniu w linii wschód-zachód – należącym do kapituły, biskup lubuski Stefan II założył nowe miasto Opatów, potwierdzone w dokumencie Łokietka z 1328 r. jako *oppidum Magnum Oppathov*⁴. Naturalne zabezpieczenie obronne miasta lokacyjnego wraz z kolegiatą, od zachodu, północy i od wschodu, tworzyło zakole i rozlewiska rzeczki Łukawki.

Dzięki translacji dogodnej lokalizacji, w mieście „Wielkim Opatowie” w XIV i XV w. rozwijał się wielki handel. Sprzyjały temu także komora celna, znaczący rozkwit rzemiosł i słynne jarmarki. Brak szczegółowych badań

³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, woj. kieleckie, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff, z. 7, pow. opatowski, Warszawa 1959, s. 39; F. Kiryk, *Opatów XIII-XIV wieku*, w: *Opatów. Materiały z sesji 700-lecia miasta*, red. Tegoż, Sandomierz 1985, s. 21-36; Tenże, *Urbanizacja Małopolski. Województwo sandomierskie XIII i XIV wiek*, Kielce 1994, s. 88-91 (autor uwzględnia wyniki badań archeologicznych na terenie Żmigrodu – J. Gassowski, 1953 r. i Zamczyska – J. Kuczyński, 1966 r.).

⁴ W. Fudalewski, *Miasto Opatów podług źródeł i podań*, Warszawa 1895, s. 3-12; F. Kiryk, *Urbanizacja...*, dz. cyt., s. 88-91 (w 1359 r. wymieniony został urząd wójta); B. Krasnowolski, *Lokacyjne układy urbanistyczne na obszarze Ziemi Krakowskiej w XIII i XIV wieku*, Kraków 2004, cz. 2, *Katalog lokacyjnych układów urbanistycznych*, s. 172-177.

struktury urbanistycznej miasta Opatowa pozwala jedynie domyślać się, że podczas lokacji wytyczono wydłużony plac rynkowy, dostosowany do konfiguracji terenu, i zachowane do dziś bloki zabudowy i ulice wylotowe. Na węższej, wschodniej pierzei rynku zbudowany został ratusz z kramami, poświęcony w 1457 r., a obok cmentarza kościół pw. Świętego Ducha. Nie wiadomo, czy w tym okresie miasto otaczały fortyfikacje.



2. Widok kolegiaty i bramy Warszawskiej od strony północnej, rys. Michał Elwiro Andriolli, 1879 r. (fot. z „Tygodnika Powszechnego” 1882, cz. 2, s. 769)

Położenie i znaczenie Opatowa w Ziemi Sandomierskiej sprawiło, że to właśnie tu, w kolegiacie – we wnętrzu i wokół świątyni, organizowano sejmiki szlacheckie, m.in. w 1434 r., 1473 r. i w 1490 r. z udziałem Kazimierza Jagiellończyka⁵. Kiedy w 1471 r. przy dawnym kościele pw. Najświętszej Marii Panny na Żmigrodzie, osadzono zakon franciszkanów obserwantów (bernardynów), kolegiata przejęła dodatkową funkcję administracyjną i duszpasterską parafii miasta Opatowa.

Pomyślny okres rozwoju Opatowa w XV w. przerwał najazd Tatarów i zniszczenie miasta i kolegiaty przez pożar w 1502 r. Niedługo potem, dzięki przywilejom nadanym mieszczanom przez króla Aleksandra w 1505 r., stopniowo odradzało się rzemiosło oraz – tak jak to było wcześniej – krajowy i międzynarodowy handel z Rusią i Prusami. Odnotowano m.in. pędzone przez Opatów stada wołów z Rusi na Śląsk i do Wielkopolski (1511), do których dołączano stada miejscowe⁶. Odbudowie nie sprzyjało jednak wydłużenie miasta, zdecydowano więc o jego sprzedaży wraz z okolicznymi dobrami (m.in. wsią Marcinkowice z dworem biskupim).

OPATÓW PRYWATNYM MIASTEM KRZYSZTOFA SZYDŁOWIECKIEGO

Już 14. listopada 1514 r., po otrzymaniu przez biskupów lubuskich zezwolenia od papieża na sprzedaż nieruchomości, Krzysztof Szydłowiecki stał się właścicielem należących do kapituły 16 wsi i miasta Opatowa⁷. Niedługo potem powiększył stan posiadania, kupując w 1517 r. posiadłość ziemską

⁵ Z. Trawicka, *Opatów miejscem obrad sejmików województwa sandomierskiego*, w: *Opatów...*, dz. cyt., s. 135-138.

⁶ F. Kiryk, *Urbanizacja...*, dz. cyt., s. 89.

⁷ J. Kieszowski, dz. cyt., s. 181.

3.
Portal
do kruchty
północnej,
przed 1514 r.
(fot. autorki)



z zamkiem w Tudorowie, położonym przy trakcie z Opatowa do Sandomierza. Nie ma wątpliwości, że od 1514 r. rozpoczął się niezwykle ważny okres w dziejach prywatnego miasta Opatowa. W jego odbudowie, z fundacji Szydłowieckiego, zachowano strukturę średniowieczną z podłużnym rynkiem i ratuszem, ale też skorygowano zapewne dawny układ komunikacyjny odpowiednio do nowych fortyfikacji i bram (rozebranych wraz z trzema bramami w XVIII w.). Obecnie można odtworzyć przebieg murów obronnych. Z pewnością ich linia od północy przebiegała w przedłużeniu zachowanych fragmentów od strony bramy Warszawskiej w kierunku na wschód, wzdłuż rzeczki Łukawy. Natomiast linię fortyfikacji od południa i wschodu poświadcza późniejsza nazwa ul. Wałowej. Mur obronny od południa łączył się zapewne z zachodnim murem oporowym (obronnym?) otaczającym kolegiatę. Taką rekonstrukcję poświadcza najstarszy znany plan miasta Antona Mayera von Heldensfelda z 1804 r.⁸, na którym widać ponadto relikty być może bramy Sandomierskiej (w linii fosy i na osi obecnej ul. Iwańskiej), niegdyś prowadzącej przez Tudorów i Włostów do Sandomierza (il. 1).

Prawdopodobnie jeszcze podczas budowy fortyfikacji funkcjonował dawny trakt do Nowego Miasta Korczyna i Krakowa przez Łągów, co pośrednio może wskazywać na położenie bramy Krakowskiej na zamknięciu głównej ulicy w przedłużeniu południowej pierzei rynku. Zapewne w narożniku północno-wschodnim miasta zbudowano bramę Lubelską, skierowaną przez most w kierunku Gierczyc (z odnogą na Ćmielów), Zawichostu i dalej do Lublina (bądź Krasnegostawu). Należy dodać, że w tym samym okresie fundator przyczynił się (razem z bratem Mikołajem) do realizacji

⁸ A. Mayer von Heldensfeld, *Carte von West-Galizien...*, 1801-1804. Oryginał znajduje się w Österreichisches Staatsarchiv-Kriegsarchiv w Wiedniu (Zbiór kartograficzny, sygn. B.Xia, Col. VIII, sec. 98), negatyw w zbiorach KOBIDZ oddz. Kielce. Plan nie był dotąd wykorzystany do analizy urbanistyki miasta. Za odtbitkę fragmentu mapy (Opatów i okolice) winna jestem podziękowanie p. Dariuszowi Kalinie.

murów obronnych w mieście Sambor, widocznych na planie Friedricha von Miega z lat 1779-1782⁹.

Odpowiednie podstawy rozwoju gospodarczego miasta stanowiły przywileje nadane mieszczanom w 1521 r. i w 1524 r. przez Krzysztofa Szydłowieckiego, i potwierdzone przez króla, były one połączone z nałożonym na mieszczan obowiązkiem *naprawy murów i wież*¹⁰. Już w 1522 r. nazwa *fortalicium* w dokumentach poświadczała końcową fazę budowy fortyfikacji.

Wydarzeniem było założenie wodociągów miejskich w 1528 r. przez Wacława z Nowego Miasta na Morawach¹¹. Pomyślny rozwój miasta przerwał kolejny kataklizm – pożar w 1550 r. Należy podkreślić, że zrealizowane fortyfikacje w latach 1515-1524 nie tylko miały zapewniać miastu harmonijny rozwój gospodarczy, i chronić go przed wojskami tatarskimi czy tureckimi, ale też symbolizowały pozycję Krzysztofa Szydłowieckiego. Opatów, położony w centrum dóbr oraz między siedzibą rodową w Ćmielowie i zamkiem w Tudorowie, był jednocześnie doskonale skomunikowany z najważniejszymi ośrodkami władzy Jagiellonów, a tym samym z miejscami pełnienia urzędu kanclerza – z Nowym Miastem Korczynem, Krakowem, Sandomierzem, Piotrkowem i Radomiem i dalej, z miastami poza granicami Królestwa Polskiego.

Okres od 1514 r. do połowy XVI w. był również pomyślny dla odbudowy kolegiaty, która w strukturze miasta i w panoramie od północy zachowała tradycyjną ekspozycję. Dodatkowo świątynia uzyskała trwałe połączenie z systemem obronnym miasta, oraz komunikację funkcjonalną – schodami od strony rynku i głównego traktu, wyznaczonego bramami Sandomierską i Warszawską (il. 2).

⁹ Oba miasta wykazują wiele wspólnych elementów, co wymaga dalszych badań. J. Kieszowski, dz. cyt., s. 359, 622; H. Petryschyn, *Die Karte F. von Mięgs (1779-1782) als Quelle für das Stadtwesen Galiziens*, Lwiv 2006, s. 205.

¹⁰ F. Kiryk, *Urbanizacja...*, dz. cyt., s. 89.

¹¹ Tamże, s. 27.



4.
Widok kolegiaty
od północnego
wschodu
(fot. P. M.
Zaniewski)

KOLEGIATA PO POŻARZE W 1502 R.

Mimo braku opisu zniszczeń, bądź widoku spalonej świątyni, z pewnością – jak i dziś – w jej planie i w bryle dominowała architektura romańska. Wypaleniu uległo zapewne wewnątrz przekryte stropem wraz z więźbą dachową. Zawaliły się szczyty transeptu oraz częściowo zniszczona została wieża północna i szczyty – wschodni i zachodni. Nie wiadomo w jakim stanie zachowały się parterowe pomieszczenia dobudowane po obu stronach kościoła.

Architektura romańskiej kolegiaty nie jest jednorodna. Z badań architektonicznych i sondaży archeologicznych wynika, że przed spaleniem pochodziła z drugiego etapu budowy (2. ćw. XIII w.), lecz w rozplanowaniu i układzie przestrzennym zachowała najważniejsze cechy pierwszej budowli z fundacji książęcej, przypisywanej Henrykowi Sandomierskiemu (ok. poł. XII w.). Była to dwuwieżowa bazylika filarowa na planie krzyża łacińskiego, z transeptem z absydami i z prezbiterium z absydą, przekryta stropem¹². Między wieżami znajdowała się wówczas kruchta otwarta trzema arkadami. W późniejszym etapie, w drugiej ćwierci XIII w., przy udziale warsztatu cysterskiego, przebudowano (bądź nadbudowano) wieżę południową z bliźniaczymi przeźrociami i ozdobnymi gzymsami, a po zamurowaniu portyku arkadowego w kruchcie między wieżami wymurowano trójprzęsłową, sklepioną kryptę zachodnią. Po rozebraniu absydy, prosto zamknięte prezbiterium z trzema okienkami, ozdobiono cokołem, lizenami i fryzem arkadkowym na bocznych ścianach (pierwotnie zapewne też od wschodu)¹³. Do poziomego sklepienia nad kryptą dostosowano nowy główny portal romański – opisany przez Jana Długosza (częściowo zachowany *in situ*), a wyżej wykonano fryz z ornamentem zwierząt i rozet. Drugi portal wstawiono przy nawie bocznej, od północy. Natomiast zlikwidowanie krypty łączyć można z późniejszą fazą osadzenia w fasadzie późnogotyckiego portalu

¹² Z. Świechowski, *Kościelec. Opatów*, Warszawa 1954, s. 35-44 (tu przegląd materiałów źródłowych, wcześniejszych publikacji i dokumentacja pomiarowa z 1954 r. ZAP, wniosek z badań architektoniczno-archeologicznych – Z. Tomaszewski, J. Gąssowski, 1953 r.); Z. Świechowski, *Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków*, Warszawa 1963, s. 190-195; Tenże, *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000, s. 182-184; Tenże, *Katalog architektury romańskiej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 340-351.

¹³ A. Tomaszewski, J. Kuczyński, *Sprawozdanie z badań przeprowadzonych w okresie od 30 czerwca do 10 lipca 1964 r. nad architekturą romańską w Opatowie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1964, s. 105-126; A. Tomaszewski, *Romańskie kościoły z emporami zachodnimi na obszarze Polski, Czech i Węgier*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 97-100; Z. Świechowski, *Architektura romańska...*, dz. cyt., s. 182-184; W. Gliński, *Kilka uwag na temat architektury romańskiej kolegiaty pw. św. Marcina w Opatowie*, w: *Architektura romańska w Polsce. Nowe odkrycia i interpretacje. Materiały sesji naukowej, Gniezno 9-11.04.2008*, red. T. Janiak, Gniezno 2009, s. 357-365.

w świetle portalu romańskiego, oraz fragmentu maswerkowego, trójlistnego fryzu. W masywie zachodnim między wieżami znajdowała się empora, poświadczona wejściem z wieży południowej. Dominująca do dziś w planie i bryle kolegiata romańska, jedna z większych i lepiej zachowanych, posiada trwałe miejsce w dziejach architektury polskiej¹⁴.

Romańskiego układu przestrzennego nie zmieniły, sukcesywnie dobudowywane do naw bocznych od drugiej połowy XIII do końca XV w., różne pomieszczenia związane z funkcją kolegiaty i miejscem sejmików szlacheckich Ziemi Sandomierskiej. Odkryto, że jako pierwsze zostało dostawione do wieży południowej pomieszczenie z murem z ciosów w dolnej części. W okresie późniejszym znajdował się tu dwuprzęsłowy kapitułarz, ze sklepieniami żebrowymi i freskami z drugiej połowy XV w. Obok niego urządzona była zakrystia. Po przeniesieniu parafii do kolegiaty św. Marcina w 1471 r., do nawy północnej dobudowano ciąg pomieszczeń z zakrystią wikariacką oraz kostnicą przylegającą do transeptu (z fundacji Jana Bronikowskiego kantora opatowskiego).

Kolejne przemiany jakie nastąpiły w architekturze świątyni podczas odbudowy w pierwszej połowie XVI w., odnotowane w badaniach w 1953 r. i w literaturze, oraz ostatnie odkrycia dodające nowe wartości artystyczne do romańskiej kolegiaty, wymagają dodatkowej analizy i interpretacji¹⁵.



5. Północny szczyt transeptu kolegiaty, fragment z okienkiem późnogotyckim (fot. P. M. Zaniewski)

¹⁴ *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, t. 1. s. 736; Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1982, s. 248 (obie pozycje uwzględniają wyniki badań z 1964 r.); Tenże, *Architektura kolegiaty w Opatowie i jej geneza*, w: *Opatów...*, dz. cyt., s. 11-20; M. Kamińska, *Kilka uwag na temat architektury romańskiej kolegiaty św. Marcina w Opatowie*, w: *Architektura...*, dz. cyt., s. 341-355.

¹⁵ W. Łuszczkiewicz, *Kościół kolegiacki św. Marcina w Opatowie, studium zabytku romańszczyzny XII wieku w Polsce*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1897, s. 17-47; *Katalog...*, dz. cyt., s. 39-47. Nowsze badania nowożytnych faz architektury w kolegiacie w Opatowie zawierają prace: J. Zub, *Opatów – kolegiata pw. Św. Marcina (woj. świę-*

ARCHITEKTURA KOLEGIATY W OPATOWIE W PIERWSZEJ POŁOWIE XVI W.

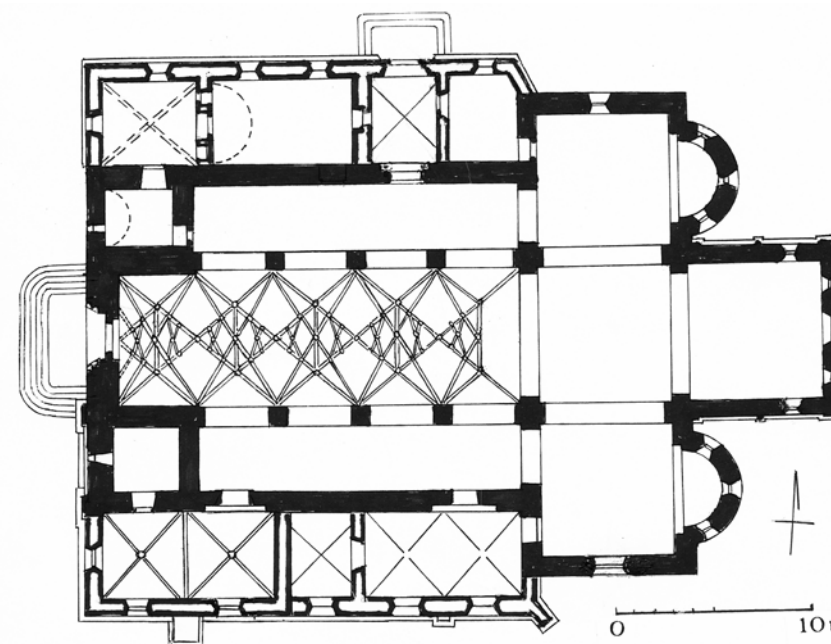
Nie trudno zauważyć, że architektura kolegiaty z okresu odbudowy w pierwszej połowie XVI w. była realizowana w kilku etapach przez różne warsztaty: w latach 1505-1514 – kiedy odbudowę podjęli biskupi lubuscy, oraz od 1516 r. i w latach 1519-1532 – gdy prace prowadzone były z fundacji Krzysztofa Szydłowieckiego. Dotąd nie brano pod uwagę faktu, że prowadzenie odbudowy świątyni mogło przebiegać według takiego samego porządku, jak podczas nowych realizacji. W pierwszej kolejności na stojących murach wznoszono dach, po czym murowano szczyty osłaniające poddasze, a następnie wewnątrz przekrywano sklepieniem¹⁶. W przypadku kolegiaty w pierwszej kolejności wymieniono i podwyższono koronę murów, a po wystawieniu dachu, dalsze prace budowlane prowadzono od strony prezbiterium.

Wschodni, kamienny szczyt kolegiaty był niezwykle ważny w ekspozycji bryły świątyni od strony rynku, i z tego względu wyróżniony został formą architektoniczną. Najbardziej charakterystyczne było odbudowanie szczytu w płaszczyźnie lica ściany prezbiterium. Gładki, ciosowy szczyt podwyższono w stosunku do pierwotnego i flankowano cylindrycznymi wieżyczkami zwieńczonymi fialami. Krawędź szczytu ozdobiły sterczyny z herbami przypisanymi kanonikom kapituły i gmerkami mieszczan opatowskich¹⁷. Najbardziej uzasadnione byłoby przypisanie budowy inicjatywie biskupów lubuskich i datowanie jej na lata 1505-1512, a wykonanie – miejscowym budowniczym, którzy użyli ciosów pochodzących z rozbiórki i nieco drobniejszych, z miejscowego żółtoszarego i rdzawego piaskowca. Następnie, według podobnych zasad, ale bez ozdobnych zwieńczeń, podwyższono szczyt zachodni, przypuszczalnie równocześnie z odbudową wieży północnej. Przemawia za tym powiązanie warstw ciosowego lica zachodniej wieży i nawy (niezależnie od konserwacji w 1911 r.). Należy zauważyć, że użyty dodatkowo w licu wieży łamany kamień i fazowane obramienia okienek, nie mogły mieć wpływu na datowanie jej odbudowy na XV – bądź początek XVI w. Biskupi lubuscy, zarządzający kolegiatą od XIII w., preferowali zatem ideę odbudowy z zachowaniem romańskiej struktury.

tokrzyskie), Tarnobrzeg 1999, s. 8-10, 13-17; Z. Pałubska, *Kolegiata św. Marcina w Opatowie*, Opatów 2006; Tejże, *Kolegiata św. Marcina z Tours. 800 lat pomnażania Bożej Chwały*, Opatów-Wrocław 2007; Z. Świechowski, *Katalog architektury...*, dz. cyt., s. 350-351.

¹⁶ W. Krassowski, *Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach Polski*, Warszawa 1990, t. 2, s. 86.

¹⁷ W. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 34.



6. Plan dolny kolegiaty ze sklepieniem późnogotyckim w nawie głównej, stan 1. poł. XVI w. wg pomiaru z 1954 r. w zb. ZAP PW (opr. autorki)

Kiedy Krzysztof Szydłowiecki w 1512 r. przekazał fundusze na odbudowę świątyni, zapewne przeznaczono je na zakończenie budowy wieży i wykonanie portalu do kruchty północnej, ukończonego przed połową 1515 r.¹⁸ (il. 3). Kamienny, profilowany, ostrołukowy portal otaczał wczesnorennesansowy ornament kandelabrowy w formie wici roślinnej wyrastającej z dwóch naczyń. W dekoracji po prawej stronie umieszczony został herb Łabędź, należący do matki fundatora, a w kluczu herb Odrowąż. Zarówno profil, przekrój jak i ostro cięty w kamieniu ornament, pozwalają przypisać ten gotycko-renesansowy portal nieznanemu kamieniarzowi, pochodzącemu zapewne z grupy Franciszka Włocha, pracującej na Wawelu, lub przybyłemu bezpośrednio z Górnych Węgier.

W 1516 r. Leon X przeniósł przywilej *prawa patronatu nad kolegiatą św. Marcina w Opatowie na Krzysztofa Szydłowieckiego i jego następców*¹⁹. Od tam zaczyna się nowy etap odbudowy świątyni z fundacji kanclerza. W pierwszej kolejności wzięto pod uwagę eksponowanie bryły i elewacji północnej od strony dojazdów do miasta (il. 4). Zbudowano wówczas nowe szczyty nad transeptem, jako autonomiczne, schodkowe ze sterczynami, wypełnione trzema smukłymi, uskokowymi blendami z tynkowanym tłem, w strukturze

¹⁸ Tamże, s. 20, 37; J. Kieszkowski, dz. cyt., s. 346-348; A. Miłobędzki, *L'influence de l'Europe Centrale et de l'Italie sur l'architecture de la Pologne meridionale (1430-1530)*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” 1967, nr 1-3, s. 68-80.

¹⁹ J. Kieszkowski, dz. cyt., s. 744.

7. Wnętrze nawy w kierunku prezbiterium (fot. autorki)



wielu ceglanych szczytów Małopolski. Szczyty transeptu, dzięki użyciu ciosów z ciemno-różowego piaskowca, różniły się jednak nie tylko od szczytu wschodniego i zachodniego w kolegiacie, ale i od ceglanych szczytów kościołów w Małopolsce. Ponadto, w elewacji północnej, środkowa wnęka wyróżniona profilem ćwierćkolistym, ujmowała niewielkie okienko z ornamentem tzw. suchej gałęzi²⁰ (il. 5). Nie ma wątpliwości, że w Opatowie działał wówczas warsztat, w skład którego wchodził, obok budowniczych z Małopolski, także kamieniarze pochodzący z Centralnej Europy (np. z kręgu Benedykta

Reita). Elewacja północna, z wieżą, szczytem i wstawionym wcześniej portalem z herbem fundatora, pełniła ważną funkcję jako główna elewacja od strony wjazdu do miasta i wejścia z rynku.

W tym kontekście warto przyrzeć się odbudowie północnych przybudówek z łamanego kamienia i narożnikami z ciosów. Za ich datowaniem na drugą połowę XV w. przemawiają kamienne obramienia okien w kształcie trójlistnego (?) maswerku. Natomiast wnętrza mogły być wykończone podczas odbudowy po 1516 r. Pomieszczenie przy wieży – *izdebka drobna*, przeznaczona być może na skarbiec, zapewne wówczas została przekryta sklepieniem krzyżowo-żebrowym (?) ze wspornikami w kształcie głowy kobiecej²¹. Z *salki kapitulnej* (zapewne dawnej zakrystii) prowadził do skarbcza, umieszczony na osi, portal gotycko-renesansowy „typu długoszowskiego”, wykonany z różowego piaskowca. Drugi późnogotycki portal z kruchty do pomieszczenia przy transepcie (dawnej kostnicy), o wykroju osłego grzbietu, posiadał identyczną formę jak portal znajdujący się od wschodu nad arkadą bramy Warszawskiej.

²⁰ Z. Świechowski, *Regiony w późnogotyckiej architekturze Polski*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962*, Warszawa 1965, s. 128-129; T. Węclawowicz, *Małopolska i Ziemia Ruskie Korony*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyski, Warszawa 1995, s. 79-80; P. Crossley, *Powrót do lasu i niemiecka przeszłość w czasach Dürera*, „Dziela i Interpretacje” 1990, s. 120-126; M. Brykowska, *Kolumna-drzewo. Uniwersalność symboliki drzewa*, „Teki Komisji Architektury i Urbanistyki” 1997, s. 148-149.

²¹ Zachował się jeden ze wsporników w narożniku południowo-wschodnim (XVI w.). W. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 26-27; *Katalog...*, dz. cyt., s. 41.

8. Fragment sklepienia nawy nad chórem muzycznym, zachowana we fragm. polichromia przed 1547 r., po konserwacji (fot. P. M. Zaniewski)



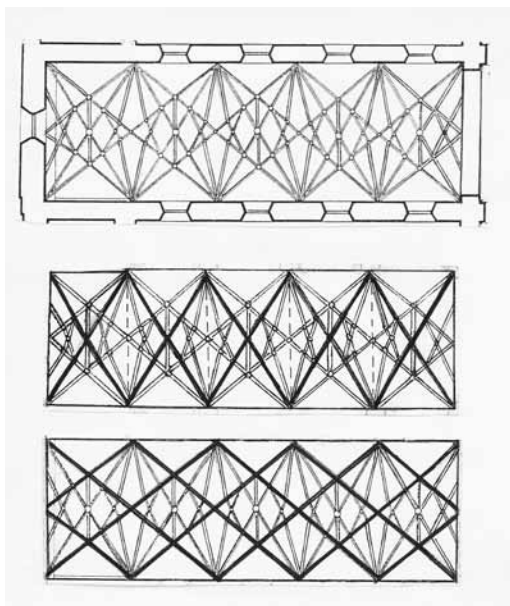
W 1519 r. Krzysztof Szydłowiecki odnowił dawne przywileje członków kapituły kolegiackiej w tzw. *Przywileju opatowskim*²². Po ustabilizowaniu sytuacji prawnej, zapewne w latach 20. XVI w., przystąpił do realizacji nowej koncepcji wnętrza świątyni według wzorów włoskich. Nie wiadomo w jakim stopniu interesowała kanclerza architektura sakralna, ale potwierdzone są jego kontakty z najważniejszymi architektami zatrudnionymi na Wawelu. Znał mistrza Benedykta, także z okresu budowy wieży w Piotrkowie (1511-1521) i przyjazdów do Sandomierza (1523-1529), Bartolomea Berrecciego, w którego warsztacie zamówił nagrobek syna Ludwika Mikołaja (zm. 1525) i brata Mikołaja (1532), czy Bernardina de Gianotis, który wykonał odlew jego własnej płyty nagrobnej (1526)²³. Był to właściwy moment do zakończenia odbudowy wnętrza świątyni z myślą o mauzoleum rodu Szydłowieckich.

Nieznanym architekt, podczas krótkiego pobytu w Opatowie, mógł zauważyć wszystkie najważniejsze elementy architektoniczno-przestrzenne wnętrza świątyni romańskiej – plan krzyża łacińskiego i bazylikową nawę filarową (il. 6-7), które występowały również we wczesnorennesansowych kościołach

²² J. Kieszkowski, dz. cyt., s. 333, 747.

²³ Tamże, s. 276, 377, 445-449; M. Florek, *Zabudowa wzgórza zamkowego w Sandomierzu w średniowieczu*, w: *Późnośredniowieczne zamki na terenie dawnego województwa sandomierskiego*, red. L. Kajzer, Kielce 2005, s. 102; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba w XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984, s. 86 nn.

9.
Rekonstrukcja
sklepienia
w nawie
i analiza jego
struktury
(opr. autorki)



włoskich. W XVI w. w Polsce kojarzono zbieżności architektury romańskiej z renesansową, wynikające ze wspólnego źródła – wzorów antycznych. Warto przypomnieć, że w XVI w. realizowano jednak w Polsce nadal formy późnogotyckie²⁴. W Opatowie z pewnością założono przekrycie całego wnętrza sklepieniem na miejscu spalonego stropu (w 1953 r. potwierdzonego odkrytymi otworami po belkach stropowych powyżej sklepień – nad nawami, w transepcie i w prezbiterium), jednak zrealizowano wówczas tylko sklepienie

w nawie głównej. I nie było to sklepienie nowożytnie o genezie włoskiej – takie najwcześniej pojawiło się dopiero w katedrze w Płocku (1532-1535, Bernardino de Gianotis), czy w kościele parafialnym w Chodlu (1541)²⁵.

Sklepienie w nawie głównej zrealizowano w strukturze i formie późnogotyckiej, jako żebrowo-sięciowe. Część jego żeber została później zlikwidowana, dla uzyskania większych płaszczyzn dla polichromii późnobarokowej (1711-1740). Jednak można je odtworzyć według odkrytych w przeszłości nad chórem muzycznym fragmentów malarskiej dekoracji roślinnej i heraldycznej (il. 8), sygnowanej *Matias de Coczko 1547* – malarza ze Słowacji²⁶. Rekonstrukcję sklepienia oparto na analizie struktury nie tylko zachowanego przęsła (il. 9), ale i badaniach porównawczych z dużą grupą tego typu sklepień żebrowo-sięciowych, realizowanych w środkowej Europie (Słowacja, Małopolska, Śląsk, Ziemie Ruskie Korony i inne obszary)²⁷. Nie wykazano dotąd

²⁴ Z. Świechowski, *Zagadnienie odrodzenia romanizmu w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, nr 1, s. 339-342; A. Miłobędzki, *Architektura i społeczeństwo*, w: *Polska w epoce Odrodzenia. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Wyczański, Warszawa 1970, s. 231, 258-262.

²⁵ R. M. Kunkel, *Renesansowa katedra płocka i jej twórca Bernardinus de Gianotis*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1987, nr 3-4, s. 227-240, 245-246; M. Brykowska, *Sklepienia i przestrzeń. Ze studiów nad koncepcją architektoniczną wnętrz sakralnych XVI w.*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu. L'Europe moderne – nouveau monde, nouvelle civilisation?*, Warszawa 2009, s. 356-357.

²⁶ J. Zub, dz. cyt., s. 10; Z. Pałubska, *Kolegiata św. Marcina z Tours...*, dz. cyt., s. 13.

²⁷ J. T. Frazik, *Sklepienia żebrowe w Polsce XV wieku*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*.



10.
Renesansowy
strop
kasetonowy
pod chórem
muzycznym
(fot. autorki)

wyraźnych analogii dla sklepienia w Opatowie, ale po rekonstrukcji pierwotnej struktury, za najbardziej zbliżone można wskazać sklepienie prezbiterium kościoła w Felsztynie koło Sambora na Rusi Czerwonej (po 1500).

Z pewnością pozostawione romańskie imposty filarów, wykazujące źródło antyczne rzymskie, i ciosowe arkady międzynawowe doskonale harmonizowały z „nowożytnym” wnętrzem kolegiaty. Gzymsy impostowe zostały usunięte od strony nawy, kiedy w drugiej połowie XVIII w. malowano kolosalny porządek architektoniczny²⁸. Wraz z budową sklepienia, po zamurowaniu pierwotnych okien, umieszczono w „lunetach” nowe otwory okienne, a część romańskich okien powiększono (w fasadzie, od południa w transepcie, w prezbiterium, od wschodu).

W miarę postępujących prac, we wnętrzu kolegiaty stosowano renesansowe elementy wystroju o genezie włoskiej. W przejściu między kapitułarzem i wieżą południową wstawiono renesansowy portal zwieńczony gzymsem. W trzech portalach zachowały się renesansowe drzwi żelazne w skośną kratę. W przęsle zachodnim, pod chórem muzycznym (il. 10), wykonano renesansowy strop kasetonowy z malowanymi rozetami²⁹. Na ścianach pod chórem odkryto

Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976 r., red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 535, il. 18, s. 541, il. 23-24.

²⁸ Z. Świechowski, *Kościółec...*, dz. cyt., s. 42; Z. Pałubska, *Kolegiata św. Marcina z Tours...*, dz. cyt., s. 13.

²⁹ B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1. połowy XVI wieku. Dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 181, 185.

11.
Nagrobek
Krzysztofa
Szydłowieckiego
z lat 1526-1536;
po lewej tablica
ku czci abpa
Jerzego Szákmary
z 1527 r.
(fot. P. M.
Zaniewski)



malowane zacheuszki w formie wieńców, zbliżone do tych, które malował przed 1531 r. Stanisław Samostrzelnik w farze w Szydłowcu. Artysta w służbie kanclerza przebywał od 1511 r., a z Opatowem kojarzony jest jako autor renesansowych miniatur przedstawiających kanclerza i patrona kolegiaty św. Marcina na dokumencie tzw. *Przywileju opatowskiego*, co nie wyklucza jego udziału w malowaniu stropu i zacheuszków w kolegiacie³⁰.

Wśród rozlicznych obowiązków państwowych, myślał też fundator o wyposażeniu kolegiaty w dzieła sztuki. Według tradycji, Krzysztof Szydłowiecki przywiózł z Włoch obraz *Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus i św. Janem Chrzcicielem*, przypisywany Timoteo Vittiemu z Urbino, obecnie znajdujący się w ołtarzu w absydzie w południowym ramieniu transeptu³¹. Kanclerz fundował też ołtarze, z których zachowały się kamienne fragmenty renesansowych *aedicul* (1525-1530), z pilastrami pokrytymi ornamentem cekinowym i z dwiema płaskorzeźbami – po lewej św. Zygmunta i po prawej św. Krzysztofa.

Integralną częścią koncepcji wnętrza stanowiło mauzoleum Szydłowieckich. Niegdyś uważano, że pierwotnie sytuowane było w prezbiterium. Obecnie wydaje się jednak, że ze względu na przeznaczenie prezbiterium dla kanoników kolegiaty, od początku projektowano nagrobki przyścienne w przestrzeni północnego ramienia transeptu. Pierwsze z nich to pomniki synów kanclerza – Ludwika Mikołaja (zm. 1525) i Zygmunta (zm. 1530). W centralnym, wyeksponowanym miejscu zaplanowano pomnik nagrobny kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego (il. 11). Po lewej stronie nagrobka kanclerza

znajduje się dziś tablica ufundowana w 1527 r. ku pamięci jego przyjaciela Jerzego Szákmary, arcybiskupa ostrzyhomskiego³². W tym okresie świątynia opatowska musiała być odwiedzana i dobrze znana, także poza granicami, o czym świadczy przywilej odpustowy nadany w 1520 r. przez bpa Tomasza Bakacsa za odwiedzenie kolegiaty św. Marcina w Opatowie.

Nagrobek Krzysztofa Szydłowieckiego, pod względem opracowania artystycznego dorównujący pomnikom królewskim w Kaplicy Zyguntowskiej, składa się z kilku skomponowanych części: z pochylonej płyty z brązu z leżącą postacią fundatora – odlanej za jego życia w krakowskim warsztacie Bernardina de Gianotis, brązowych i marmurowych renesansowych detali i ornamentów po bokach i w zwieńczeniu, oraz z odlanej w brązie płyty na cokole z płaskorzeźbioną sceną z postaciami opłakującymi śmierć wielkiego magnata i kanclerza – tzw. *Lament Opatowski* (1533-1536), wykonanej z udziałem Jana Ciniego ze Sieny z fundacji hetmana Jana Tarnowskiego (zięcia Szydłowieckiego)³³.

Nie wiadomo na jakim etapie były prace wykończeniowe we wnętrzu kolegiaty, kiedy w grudniu 1532 r. nastąpił nagły zgon fundatora. Najbardziej prawdopodobne, że odbudowa świątyni była na ukończeniu, ale malowanie wnętrza i drobne prace prowadzono do 1547 r., co poświadczają daty na sklepieniu i wykute w kamieniu na zachodnim gładzie okna w absydzie przy transepcie północnym i w szczyście zachodnim.

Nie wszystkie problemy architektoniczno-przestrzenne i budowlane miasta i kolegiaty w Opatowie podczas odbudowy w latach 1505-1547 zostały wyjaśnione. Mimo to nie ma wątpliwości, że Krzysztof Szydłowiecki, kanclerz wielki koronny, jak wcześniej – od 1470 r. – jego ojciec i bracia, na wzór fundacji królewskich, zrealizował siedzibę rodową w Ćmielowie oraz odbudował miasto Opatów i tamtejszą kolegiatę z zamiarem umieszczenia w niej mauzoleum rodu. Zrealizowany program wyprzedził późniejszą praktykę magnatów w Rzeczypospolitej, jak np. w Zamościu. Fundacyjna działalność Krzysztofa Szydłowieckiego – również poza Opatowem, nie była dotąd doceniona, być może z tego względu, że pozostawała w cieniu jego kariery politycznej na dworze Jagiellonów i osiągnięć dyplomatycznych. Z pewnością, obracając się w gronie humanistów na dworze królewskim w Krakowie, Budzie i Pradze, wiedział, że *dążenie do sławy – według Arystotelesa, osiągalne jest przez mecenat budowlany*³⁴. Myśl tę kontynuował w Olyce i Nieświeżu jego wnuk urodzony w Ćmielowie – książę Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka”³⁵.

³⁰ W. Puget, *Przyczynki do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ścienne w budowach fundacji Szydłowieckich*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce 1973*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 487-491.

³¹ B. Modrzejewska, *Włoski obraz renesansowy w kolegiacie opatowskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1967, s. 146-176. Problem renesansowych ołtarzy: *Katalog...*, dz. cyt., s. 44.

³² J. Kierzkowski, dz. cyt., s. 648.

³³ H. Kozakiewiczowa, *Renesans i manieryzm w Polsce*, Warszawa 1978, s. 30, 40-43.

³⁴ A. Miłobędzki, *Architektura...*, dz. cyt., s. 263.

³⁵ T. Bernatowicz, *Miles Christianus et peregrinus*, Warszawa 1998, s. 9 nn.

Kazimierz Kuczman

Zamek Królewski na Wawelu

¶ O wawelskich stropach ramowych

Problem stropów w rezydencji królewskiej na Wawelu odnosi się głównie do renesansowych nakryć w salach i komnatach, belkowo-kasetonowych, malowanych, ze złożonymi rozetami. Prym wiódł pośród nich, unikatowy w skali europejskiej, pułap w sali Poselskiej, z rzeźbionymi głowami ludzkimi i herbami królewskimi, dzieło zespołu artystów z Sebastianem Tauerbachem na czele¹. Stropy te niezachowane, z wyjątkiem parteru i pierwszego piętra południowej części wschodniego skrzydła zamku, na drugim piętrze tegoż skrzydła, a także w sali Senatorskiej i w skrzydle zachodnim zostały zastąpione w XX w. pseudorenesansowymi nakryciami. Pozostałe pomieszczenia na pierwszym piętrze, zniszczone pożarem w 1702 r., Adolf Szyszko-Bohusz nakrył sklepieniami. W niniejszej wypowiedzi pragnę skoncentrować się na wczesnobarokowych, ramowych stropach, umieszczonych w części wewnątrz po 1595 r., które w 1702 r. również uległy spaleni, i w ich miejsce wymieniony architekt wprowadził stropy imitujące barokowe².

Zygmunt III, który osiadł na Wawelu w 1587 r., przez kilka pierwszych lat swego panowania nie podjął żadnych kroków zmierzających do zmian architektonicznych w rezydencji, emanującej jeszcze blaskiem z czasu Jagiellonów. Rok 1595 już w swym początku przyniósł wydarzenia, które skłoniły króla do ujawnienia znakomitych predyspozycji do fundacji w zakresie architektury i rzeźby, związanych z najnowszymi trendami w sztuce europejskiej, rodem z Włoch. 29 stycznia tegoż roku pożar zniszczył dachy

¹ Zob. A. Fischinger, M. Fabiański, *Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu. 1504-1548*, Kraków 2009, K. Kuczman, *Renesansowe głowy wawelskie*, Kraków 2004, passim.

² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 1, *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 40-47.

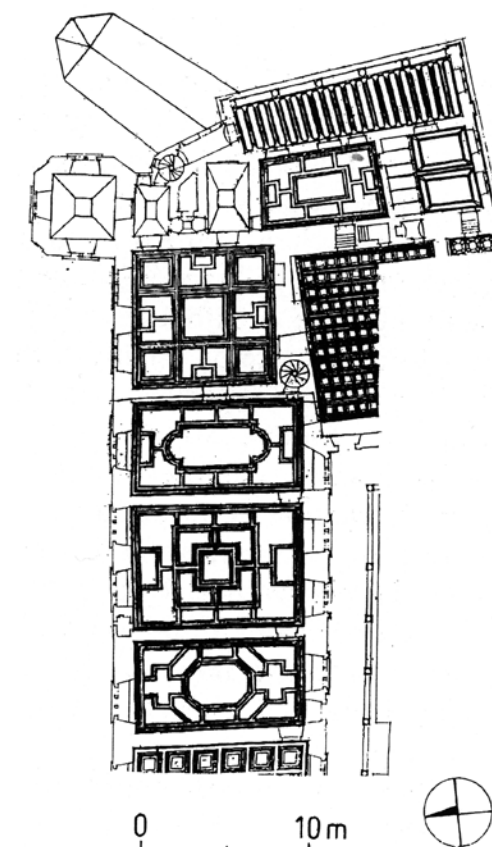
północno-wschodniej części zamku, między dwoma murami ogniowymi, a także stropy we wnętrzach drugiego piętra, poczynawszy od wielkiej sieni i pokoju przed altaną w Wieży Duńskiej, po sień przed salą Senatorską. Spaliło się również nakrycie Kurzej Nogi³. Wkrótce przystąpiono do usuwania szkód. Skoro różne poczynania zrealizowano za *ustnym rozkazaniem JK Mości*⁴, to władca musiał być bezpośrednio zaangażowany w prace – czuwał nad nimi na miejscu, wiążąc niewątpliwie z odnowieniem zamku „rezydencjonalne” plany, o czym dziś zapomina się ogłaszając przeniesienie już w 1596 r. stolicy, a tym samym głównej siedziby królewskiej do Warszawy. Napisałem już swego czasu, że skutki pożaru wyzwoliły ambicje i inicjatywę króla w zakresie planów budowlanych, stały się katalizatorem przemian w sztuce polskiej i sprawiły w dużym stopniu, że początek nowego stulecia otworzył nową fazę w jej dziejach, nie tylko w zakresie architektury⁵.

Do realizacji swych celów król zatrudnił na Wawelu zespoły artystów włoskich, z którymi współpracowali miejscowi rzemieślnicy. Jan Trevano, lugańczyk kształcony w Rzymie w kręgu Carla Maderny, był głównym bu-

³ W. Leitsch, *Der Brand im Wawel am 29. Jänner 1595 (Pożar na Wawelu 29 stycznia 1595 r.)*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1978, s. 245-260.

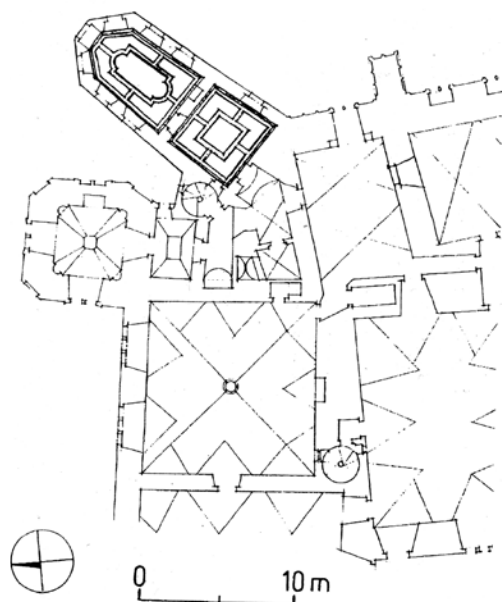
⁴ A. Chmiel, *Wawel*, t. 2, *Materiały archiwalne do budowy zamku*, „Tekę Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej” Kraków 1913, s. 467 nn.

⁵ Obszerny ustęp dotyczący odnowienia zamku przez Zygmunta III znalazł się w monumentalnym opracowaniu: S. Tomkowicz, *Wawel*, t. 1, *Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, „Tekę Grona Galicji Zachodniej” Kraków 1908, s. 352. Szerzej podsumowali działania: A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 36 nn oraz K. Kuczman, *Przełom wawelski*, w: *Sztuka XVII wieku w Polsce, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 163-176, cyt. s. 163.



1. A. Szyszko-Bohusz, projekty stropów II p. skrzydła płn. zamku, przed 1929 r. (fot. ZK na Wawelu, Dział Dokumentacji)

2.
A. Szyszko-Bohusz,
projekty stropów
w Kurzej Stopce,
przed 1929 r.
(Fot. ZK
na Wawelu, Dział
Dokumentacji)



downicznym, z którym współpracowali jego ziomkowie: Jan Chrzyciel Petrini i Ambroży Meazi (Meazzi). Projektu Jana Trevana jest klatka schodowa Senatorska, kaplica królewska, wieża mieszkalna zw. Zygmunta III, marmurowe portale „uszate” z herbami Wazów oraz kominki, wśród nich najokazalszy w sali Pod Ptakami. Jemu też należałoby przypisać zaprojektowanie stiuków w kaplicy i pomieszczeniach w wieży zw. Zygmunta III, mających wyraźnie rzymską genezę⁶.

Stropy musiały odgrywać dużą rolę w dekoracji architektoniczno-rzeźbiarsko-malarskiej wnętr zamkowych⁷. Co dziś o nich wiemy? Źródła archiwalne nie podają szczegółowych informacji, z danych zawartych w rewizjach zamku można jednak wyciągnąć ogólne wnioski o ich charakterze. I tak, w rewizji z 1665 r. w sali Pod Orłem odnotowano: *Podniebienie malowane złociste, rzezane, z orłem we środku [...], pod tem podniebieniem obrazy malowane równo z oknami*. W sali Pod Ptakami wskazano: *podniebienie malowane razem z ptakami, rozmaitemi figurami, niektóre miejscami obrazy w stropie malowane*, nieco dalej zamieszczając nieco szerszą informację: *podniebienie malowane razem z ptakami, rozmaitemi figurami, niektóre miejscami obrazy w stropie malowane*⁸. We wnętrzach przed altaną i w altanie były też: *podniebienia malowane w ramach złocistych*, w tym jedno w ramach *okrągłych i kwadratowych*⁹. Informacje te poszerza nieco, o ilość plafonów w poszczególnych stropach, rewizja z 1692 r. I tak, w sieni za izbą Senatorską naliczono w *podniebieniu obrazów trzynaście*¹⁰, a w sieni przed salą Pod Ptakami wymieniono: *podniebienie z malowanymi obrazami, których jest dziesięć*. W samej zaś sali Pod Ptakami odnotowano: *Nade drzwiami druty żelazne, na których ptacy i osoby różne*

⁶ K. Kuczman, *Przełom...*, dz. cyt., s. 174.

⁷ Zob. T. Mańkowski, *Dzieje wnętr wawelskich*, Warszawa 1957, s. 32-33.

⁸ A. Chmiel, dz. cyt., s. 531.

⁹ Tamże, s. 533.

¹⁰ Tamże, s. 569.

wiszą, ale tych ptaków niemasz już do połowy, a także: *obrazów w podniebieniu dziewięć*¹¹. W tejże rewizji wymieniono też w Kurzej Stopce: *Pułap rzezany złocistą robotą, w nim włoskie pikture; także dokoła obrazów włoskich jedenaście z ramami złocistymi*¹².

Obecność obrazów malowanych, czyli plafonów, w stropach identyfikuje te stropy jako ramowe. Określenie „stropy ramowe” stosunkowo niedawno utrwaliło się w polskiej literaturze, w czym główna zasługa Jana Tajchmana oraz Jakuba Lewickiego¹³. Wymienieni badacze dłuższe *passusy* poświęcili niezachowanemu wawelskiemu stropom, podnosząc ich rolę w upowszechnieniu w Polsce nakryć tego typu¹⁴. Przypomnijmy, że ich specyfika polegała na tym, iż do konstrukcji belkowej podwieszono były ramy, w które wmontowywano malowane olejno na płótnie kompozycje. Plafony miały kształt różnych pól geometrycznych, z czasem coraz bardziej urozmaicony, a ich ramy były łączone z ramami przyściennymi tzw. mostkami. Pozostałe pola, „resztki”, wypełniano też malowidłami. Plastyczne ozdoby w miejscach styku ram określane są jako kwiatony.

Plafony były różnej wielkości, skoro w sieni przed salą Senatorską zmieściło się ich trzynaście, a w większej sali Pod Ptakami jedynie dziewięć. W sali Pod Orłem malowidłom plafonowym towarzyszyły na ścianach obrazy *malowane równo z oknami*. Podobnie było zapewne również w innych salach. Strop tejże sali wyróżniał się jeszcze przedstawieniem orła pośrodku¹⁵. Była to niewątpliwie pełnoplastyczna, drewniana rzeźba ptaka, może z ruchomymi skrzydłami, tak jak niewiele późniejsza, z czasów Władysława IV, figura orła zachowana w kościele Mariackim w Krakowie¹⁶.

Najbardziej oryginalną formę, a raczej dekorację, miał strop sali Pod Ptakami. Prezentował się niczym ogród rajski, z figurkami ptaków, a także ludzkich postaci, może o charakterze groteskowym, zapewne doczepionych do kwiatonów. Uzupełnieniem dekoracji stropowej były podobne figurki umieszczone na prętach nad portalami. Sekretarz pani Renate de Guébriant, towarzyszącej królowej Ludwice Marii w podróży do Polski, zanotował jej

¹¹ Tamże, s. 570.

¹² Tamże, s. 564.

¹³ J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria C, *Studia i Materiały*, t. 4, Warszawa 1989, s. 30-32; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. I*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1995, z. 2, s. 95-112; Tenże, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1995, z. 3-4, s. 215-234.

¹⁴ J. Tajchman, dz. cyt., s. 31; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. I...*, dz. cyt., s. 96-99; Tenże, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 234.

¹⁵ A. Chmiel, dz. cyt., s. 531.

¹⁶ Zob. K. J. Czyżewski, nota katalogowa nr 13, w: *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572-1764*, Katalog wystawy, red. J. K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, Warszawa 2000.

wrażenia dotyczące m.in. sali Pod Ptakami: *W izbie głównej znajdują się trofea króla Zygmunta z tysiącem dodatków i ozdóbek snycerskiej roboty na stropie, z którego zwieszają się orły srebrne, herby Polski; lada powiew powietrza porusza je, nadając im rodzaj życia zwodzącego zarówno wzrok jak wyobraźnię*¹⁷. Wątpić należy, by wszystkie ptaki w sali były herbowymi orłami Polski. Może jedynie kilka pośrodku, które tu przeniesiono na pozostałe. Trudno znaleźć w ówczesnej sztuce europejskiej analogię do takiej dekoracji wnętrza. Udzwinienie kompozycji mieści się w postawie manieryzmu, choć Tadeusz Mańkowski dostrzegł tu cechy baroku: *Dekoracja izby „Pod Ptakami” stanowi barokową analogię dekoracji sali „Pod Głowami” z czasów renesansu. Obie są oryginalne w swej koncepcji artystycznej i trudno dla nich znaleźć analogię w ówczesnej sztuce europejskiej. Jedna i druga w samym pomysłu ma cechy swoiste i nosi piętno swej epoki. Połączenie stylowych elementów architektury i malarstwa z plastyką, wykazujące wyraźne tendencje naturalistyczne, stanowi jeden z charakterystycznych rysów baroku, potraktowany w tym wypadku w sposób gdzie indziej nie stosowany*¹⁸.

Jan Tajchman twierdzi, że interesujące nas stropy wawelskie były typu weneckiego, czyli o formach rozwiniętych w drugiej połowie XVI w. w Wenecji, zwłaszcza w Pałacu Dożów¹⁹. W ostatniej dekadzie minionego stulecia autor niniejszych słów oraz Jakub Lewicki, niezależnie od siebie i niemal równocześnie, wysunęli przypuszczenie, że autorem koncepcji wawelskich stropów jest Tomasz Dolabella²⁰. Wiadomo, że malarz przed przybyciem do Polski współpracował ze swym mistrzem Antoniem Vassilacchim zw. Aliense przy dekoracji stropów w weneckim Pałacu Dożów. Jemu przypisuje się malowidło *Doża Pasquale Cicogna adorujący Najświętszy Sakrament*. Tak więc, sprowadzony przez Zygmunta III artysta był dobrze zaznajomiony z wenecką formą stropów ramowych i trudno sobie wyobrazić, by zatrudniony przez króla do dekoracji odnawianych sal zamkowych, w tym stropów, nie zaproponował kształtu kompozycji własnych malowideł plafonowych, nakreślając zapewne przy okazji profile ich obramień. W sumariuszu wielkorządowym z lat 1599-1600 znajduje się wzmianka: *Na resztę J. M. Panu Wielkiemu Malarzowi i Mularzowi*²¹. Zapewne określenie „wielki mularz”, wzbudzające kiedyś wątpliwości czy dotyczy Tomasza Dolabelli,

¹⁷ A. Chmiel, dz. cyt., s. 559; zob. także: W. Terlecki, *Zamek Królewski na Wawelu i jego restauracja*, Kraków 1933, s. 98.

¹⁸ T. Mańkowski, dz. cyt., s. 33.

¹⁹ J. Tajchman, dz. cyt., s. 31.

²⁰ K. Kuczman, *Przełom...*, dz. cyt., s. 174-175; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. I...*, dz. cyt., s. 99; Tenże, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 221.

²¹ O. Solarz, *Nieznane źródło do historii przebudowy pałacu wawelskiego za panowania Zygmunta III Wazy*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1960, t. 2, s. 460.



3.
Strop sali
Pod Orłem,
stan z ok. 1930 r.
(fot. S. Michta)

może się odnosić do niego jako projektanta stropów. Nie on był jednak wykonawcą drewnianych obramień plafonów, lecz zapewne Jan Klug, wymieniany w źródłach jako *Sac. Reg. Maj. Sculptor i Króla JMci snicarz*, być może identyczny z Hanusem, *snycerzem Króla Jegomości*²².

Nie znamy tematów malowideł w ramowych stropach wawelskich. Można jedynie przypuszczać, że podobnie jak w późniejszych stropach zamków królewskich w Warszawie i Łobzowie, dekorowanych również przez Tomasza Dolabellę, głosiły one chwałę Rzeczypospolitej i dynastii Wazów. Tematykę tę rozwijały niewątpliwie obrazy na ścianach. Wypada jeszcze odnieść się do czasu wykonania omawianych stropów. Wiadomo, że artysta

²² O współpracy Jana Kluga z Tomaszem Dolabellą pisze S. Tomkowicz, dz. cyt., passim; na temat Jana Kluga: M. Łodyńska-Kosińska, *Klug Johannes*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1986, t. 4, s. 21 (tam wcześniejsza literatura).

przybył do Krakowa nie później niż w 1598 r.²³ Można się spodziewać, iż od razu przystąpił do tworzenia projektów i malowania obrazów, co wydaje się potwierdzać wymieniony sumariusz wielkorządowy. Trudno precyzyjnie określić datę ukończenia budowy stropów. Można jedynie powiedzieć, iż nastąpiło to w pierwszych latach XVII stulecia.

Ramowe stropy w zamku wawelskim, zniszczone w 1702 r. pożarem wzniesionym przez szwedzką załogę okupującą wzgórze, zastąpione zostały pułapami bardziej płaskimi, mniej efektownymi, które przetrwały do XIX w., kiedy to Austriacy przerobili wnętrza królewskiej rezydencji na pomieszczenia lazaretu. Po odzyskaniu Wawelu przez Polaków i przed przystąpieniem do odnawiania zamku, wypląnął problem nowych nakryć wnętrz. Przeważała, zrealizowana przez Adolfa Szyszko-Bohusza, idea rekonstrukcji pierwotnych stropów, tak renesansowych, jak i barokowych²⁴. Należało szukać wzorów do stropów ramowych. Niestety pułapy w zamkach królewskich w Warszawie i Ujazdowie również się nie zachowały. Pozostały stropy w pałacu biskupim w Kielcach i częściowo w zamku w Podhorcach – późniejsze niż wawelskie, z lat 40. XVII w. Nawiązując do propozycji architekta Kazimierza Wyczyńskiego z 1910 r., wybrano Podhorce, pałac bliski Adolfowi Szyszko-Bohuszowi, który poświęcił mu artykuł²⁵. Zapewne w okresie przygotowywania owej publikacji wykonano tam dwa rysunki w skali 1:1 profili i detali ram stropowych – wewnętrznej i przyściennej, które posłużyły do opracowania projektu stropu w sali Pod Ptakami. O ile pierwszy profil niemal skopiowano, to drugi został w znacznym stopniu zmieniony. Również ogólny kształt stropu nie ma wiernego odpowiednika w Podhorcach. Ten pierwszy z nowych ramowych pułapów wawelskich, zbudowany w latach 1928-1929, ujawnia, że nie chodziło tu o wierne kopiowanie stropów podhoreckich. W siedmiu wawelskich wnętrzach mamy do czynienia z trawestacją stropów z dwóch sal pałacu Konięcpolskich (sala Stołowa, pokój Karmazynowy), z których do czasu jego pożaru w 1956 r., przetrwał jedynie jeden, w sali Stołowej²⁶.

²³ S. Tomkiewicz, *Dolabella Tommaso*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, t. 2, s. 72-77.

²⁴ W. Terlecki, dz. cyt., s. 96-100, 136-137; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 233-234; P. Dettloff, *Lata 1916-1939*, w: P. Dettloff, M. Fabiański, A. Fischinger, *Zamek Królewski na Wawelu. Sto lat odnowy (1905-2005)*, Kraków 2005, s. 70.

²⁵ A. Szyszko-Bohusz, *Zamek w Podhorcach*, „Sztuki Piękne” 1924-1925, s. 149-164. O stropach w pałacu podhoreckim zob.: Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, s. 114; J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. I...*, dz. cyt., s. 103-104; Tenże, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 229-230.

²⁶ J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. I...*, dz. cyt., s. 103; Tenże, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 229.

Projekty nowych stropów ramowych zostały wykonane w zespole kierowanym przez Adolfa Szyszko-Bohusza²⁷. Na malarskie plafony rozpisano konkurs, rozstrzygnięty w 1931 r. Komisja oceniająca uznała, że *wszystkie prace noszą cechy wybitnie współczesne ze zrozumieniem problemów malarskich i nie krępując się historyczną tradycją nawiązują do najlepszej tradycji malarstwa, dzięki czemu nie rażą w murach Wawelu*²⁸. Plafony o tematyce alegorycznej, wykonane przez czołowych polskich kolorystów w latach 1931-1936, stały się wielką galerią tego kierunku w polskim malarstwie, nie w pełni jeszcze docenioną²⁹. W stosunku do nowych, pseudobarkowych stropów, wysunięto wiele zarzutów, m.in. ich ahistoryczność. W ich obronie stanął m.in. Władysław Terlecki, który w monografii zamku stwierdził: *Sądzimy, że zarzut połowicznej historyczności jest tu bezprzedmiotowym; sale wawelskie nie mają być chyba lekcją poglądową stylów historycznych. Motywy historyczne zostały zastosowane swobodnie i zespolone w organiczną całość i takie rozwiązanie jest chyba z punktu widzenia konserwatorskiego bardziej wskazane niż wierne naśladowanie zachowanych w zamku form wczesno barokowych, gdyż w ten sposób łatwiej odróżnić formy pierwotne od nowych*³⁰. Ze stwierdzeniem tym wypada się dziś zgodzić. Ani forma stropów, ani charakter plafonów nie budzą po latach kontrowersji. Zarzut ich ahistoryczności odbierany jest obecnie jako walor, przeciwstawiany nie-realnym purystycznym mrzonkom konserwatorskim³¹.

²⁷ W. Terlecki, dz. cyt., s. 96-102; P. Dettloff, dz. cyt., s. 70.

²⁸ Cyt. za: P. Dettloff, dz. cyt., s. 70.

²⁹ M. Skrudlik, *Dekoracja plafonów wawelskich*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1934, nr 209, s. V; P. Dettloff, dz. cyt., s. 70. Plafony wykonali: Lucjan Adwentowicz, Józef Jarema, Felicjan Szczęsny Kowarski, Leonard Pękałski, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski, Janina Muszkietowa i Józef Pankiewicz.

³⁰ W. Terlecki, dz. cyt., s. 97-98.

³¹ Zob. J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce, cz. II...*, dz. cyt., s. 233-234.

Leszek Kajzer
Uniwersytet Łódzki

¶ Z problematyki badań założeń typu palazzo in fortezza w Polsce

W 1962 r. ukazała się drukiem rozprawa doktorska nieżyjącego już historyka architektury i konserwatora prof. Andrzeja Gruszeckiego, poświęcona zamkom bastionowym z terenu Małopolski¹. O zaniedbaniu polskich studiów nad nowożytnymi fortyfikacjami wspominał już w przedmowie do tej rozprawy Jan Zachwatowicz, i sąd ten jest do dziś w znacznej mierze aktualny². Skalę tych opóźnień badawczych dobrze ilustruje rozprawa Jana Leszka Adamczyka, w której autor po raz pierwszy poddał dokładniejszej analizie źródło tak podstawowe dla wczesnonowożytnych fortyfikacji kresowych jak mapa siedemnastowiecznej Ukrainy, sporządzona przez francuskiego inżyniera wojskowego i kartografa Wilhelma le Vasseur de Beauplana³. Była ona przecież wcześniej ogólnie znana, omawiana i analizowana przez wielu badaczy różnych dziedzin nauk historycznych, ale nigdy nie poddana takiej całościowej obserwacji.

Bardzo ważne miejsce w studiach nad interesującym nas typem warownych rezydencji zajmuje opracowanie autorstwa Szanownego Adresata tego tomu, czyli studium dotyczące siedziby Stanisława Koniecpolskiego w Podhorcach⁴. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż jest to nie tylko najwspanialsze

¹ A. Gruszecki, *Bastionowe zamki w Małopolsce*, Warszawa 1962.

² J. Zachwatowicz, *Przedmowa*, w: A. Gruszecki, dz. cyt., s. 5. Z drugiej strony stwierdzić jednak wypada, obserwowane w ostatnich latach, znaczne przyspieszenie studiów nad fortyfikacjami z XIX i XX w. Zob. P. Molski, *Ochrona i zagospodarowanie wybranych zespołów fortyfikacji nowszej w Polsce*, Warszawa 2007 (tu obszernie zestawienie literatury dotyczącej twierdz z XIX i XX w.).

³ J. L. Adamczyk, *Fortyfikacje stałe na polskim przedmurzu od połowy XV do końca XVII wieku*, Kielce 2004.

⁴ Z. Bania, *Pałac w Podhorcach*, „Rocznik Historii Sztuki” 1981, s. 97-170.

założenie typu *palazzo in fortezza* powstałe w XVII w. na ziemiach polskich, ale i że nadal kryje ono w sobie jeszcze wielkie możliwości poznawcze⁵.

Mimo, że od czasu książki Andrzeja Gruszeckiego upłynęło już pół wieku, jej walor nie podlega dyskusji, także dlatego, iż jest to do dziś jedyna w polskiej literaturze próba zbadania określonego typu nowożytnych warowni, obserwowanych w skali jednej z głównych prowincji Rzeczypospolitej Szlacheckiej. Uwzględniając tylko ujęcia panoramiczne, walor również podstawowy, jak wspomniana wyżej praca, mają jeszcze co najmniej cztery nowsze publikacje. Najstarszą jest opublikowana w 1980 r. obszerna monografia architektury polskiej XVII w. pióra Adama Miłobędzkiego, w której badacz sporo miejsca poświęcił tak fortyfikacjom, jak i ich szczególnej odmianie, czyli założeniom typu *palazzo in fortezza*⁶. Tylko architektury obronnej, obserwowanej *od Biskupina do Westerplatte* czyli na całej przestrzeni swych dziejów, dotyczy ważna książka Janusza Bogdanowskiego⁷. Fortyfikacjom siedemnastowiecznym z ziem koronnych Rzeczypospolitej poświęcone jest interesujące studium poznańskiego historyka Zbigniewa Pilarczyka⁸, a „fortecom Rzeczypospolitej” z tegoż czasu ciekawa książka toruńskiego badacza Bogusława Dybasia⁹.

Janusz Bogdanowski w swojej pracy najwięcej uwagi poświęcił systematyce urządzeń obronnych, i według tych kryteriów uporządkował realizacje interesującego nas okresu, czyli czasów: „twierdz klasycznych” i „twierdz głównych”. Natomiast Zbigniew Pilarczyk starał się omówić przemiany siedemnastowiecznych warowni w obrębie sześciu głównych grup obiektów, które określił jako: siedziby drewniane, dwory obronne na kopcach, dwory obronne murowane, siedziby z umocnieniami bastejowymi, siedziby

⁵ Z. Bania, *Podhorce po 20 latach*, w: *Podhorce i Wilanów. Interdyscyplinarne badania założeń rezydencjonalnych*, „Zeszyty Archeologiczne i Humanistyczne Warszawskie” 2008, nr 1, s. 11-15.

⁶ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.

⁷ J. Bogdanowski, *Architektura obronna w krajobrazie Polski. Od Biskupina do Westerplatte*, Warszawa-Kraków 1996.

⁸ Z. Pilarczyk, *Fortyfikacje stałe na ziemiach koronnych Rzeczypospolitej w XVII wieku*, Poznań 1997.

⁹ B. Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII wieku*, Toruń 1998; M. Nagielski, *Miasta i twierdze Rzeczypospolitej w dobie rokoszu Jerzego Lubomirskiego*, w: *Zamki i przestrzeń społeczna w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. M. Antoniewicz, Warszawa 2002, s. 228-242. Z wcześniejszych prac: J. Baranowski, *Zamek w Łańcutu – pojęcie rezydencji magnackiej w połowie XVII wieku w Polsce*, w: *Architektura rezydencjonalna i obronna województwa rzeszowskiego w świetle badań naukowych prowadzonych w 25-lecie PRL, Materiały z Sesji Naukowej, Łańcut 9-10 maja 1970 r.*, Łańcut 1972, s. 67-76. O pożytkach wynikających z analizy inwentarzy majątkowych zob. L. Kajzer, *Z badań nad „zamkiem” w Orłowie Murowanym*, w: *Mémoires archéologiques*, red. A. Kokowski, Lublin 1985, s. 181-193.

z umocnieniami bastionowymi i zespoły obronne. Inną drogą w swej systematyzacji poszedł Bogusław Dybaś, zwracając szczególną uwagę na inicjatorów i decydentów budowy twierdz, zróżnicowanie inicjatyw państwowych, magnackich i miejskich, rolę projektantów i wreszcie problem funkcjonowania warowni w warunkach realiów gospodarczych i społecznych interesującego nas okresu. Widać, że autorzy omawianych prac, wywodząc się swymi korzeniami z odmiennych tradycji analitycznych i różnych doświadczeń metodologicznych prezentowanych przez siebie nauk historycznych, w równie zróżnicowany sposób podchodzili do całokształtu problematyki warowni XVII w. Nie komentując tych dość zrozumiałych dla mnie różnic w optyce poznawczej, prezentowanych przez: historyków architektów, badaczy krajobrazu kulturowego, historyków, zabytkoznawców, historyków sztuki czy przedstawicieli innych nauk historycznych, myślę, że na liście tej nie może zabraknąć także archeologów, a konkretnie tych zajmujących się czasami w pełni historycznymi. Ponieważ prezentuję taką właśnie specjalność i zawsze interesowałem się problematyką nowożytnych warowni, z kronikarskiego tylko obowiązku wspomnę o własnych pracach dotyczących zróżnicowanych możliwości interpretacji różnego rodzaju nasypów ziemnych, najczęściej określanymi przez archeologów wspólną, ale nie zawsze precyzyjną nazwą – „grodzisk”¹⁰. Pożytki płynące z zainteresowania archeologów nowożytnymi fortyfikacjami widzę natomiast w, niejako immanentnie przypisanej tej nauce, możliwości identyfikacji w terenie nowych, dotąd nieznanymi reliktyw założeń obronnych i obronno-rezydencjonalnych (i poznawaniu obiektów dotąd nie badanych), a więc w znacznym wzbogaceniu ilości możliwych do analizy obiektów, czyli w przyroście materiałów źródłowych.

Słownikowa definicja włoskiego terminu *palazzo in fortezza* zwraca uwagę na brak w języku polskim jej jednoznacznego odpowiednika, wspominając zarówno o istnieniu pałacu-rezydencji, jak i otaczającego go obronnego założenia bastionowego lub kleszczowego¹¹. Pojawienie się tego typu obiektów tłumaczone jest z jednej strony nowożytnym rozwojem sztuki obronnej, z drugiej tendencjami renesansowymi, propagującymi komfort mieszkalny i otwarcie na krajobraz. Natomiast w Polsce przyjęcie tej idei *doprowadziło*

¹⁰ *Grodziska średniowieczne i nowożytne*, „Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi. Seria Archeologiczna” 1989-1990 (wyd. 1993), s. 33-343; „*Grodziska sarmackie*”. *Wstęp do problematyki badawczej*, w: *Słowiańszczyzna w Europie średniowiecznej*, red. Z. Kurnatowska, Wrocław 1996, t. 2, s. 181-189; *Z badań nad „fortalicjami sarmackimi” w Wielkopolsce*, w: *Patientia et Tempus. Księga jubileuszowa dedykowana doktorowi Marianowi Korneckiemu*, Kraków-Warszawa 1999, s. 87-94.

¹¹ J. Bogdanowski, Z. Holcer, M. Kornecki, A. Swaryczewski, *Słowniczek terminologiczny dawnego budownictwa obronnego w Polsce*, w: J. Bogdanowski, dz. cyt., s. 538-539.

do wytworzenia typu nieobronnego dworu wiejskiego – stanowiącego redukcję programu pałacu – najczęściej drewnianego, otoczonego fosą, ziemnym obwodem obronnym z bastionami i bramą z mostem zwodzonym¹². Nie komentując zasadności definicji „nieobronnego dworu” otoczonego przeszkodą wodną, wałami, bastionami itp., zwrócić tu pragnę uwagę na dwa, zapomniane momenty, które już dawno, i bardzo wyraźnie podkreślał Adam Miłobędzki¹³. Jednym jest sens tych warownych rezydencji będących ostatnią już w rytmie przemian europejskiej architektury próbą połączenia ze sobą wymogów wygody i bezpieczeństwa, drugą adres społeczny, gdyż na fundowanie takich założeń pozwolić sobie mogli w warunkach polskich, na dobrą sprawę tylko przedstawiciele magnaterii. Najbardziej znanymi założeniami, zarówno „miejskim” jak i „wiejskimi”, są bezwątpienia: Zamość Zamoyskich i Nieśwież Radziwiłłów, oraz kresowe: Złoczów i Żółkiew Sobieskich, Brody i Podhorce Koniecpolskich, a także Łańcut, przebadany dopiero przez Janusza Bogdanowskiego¹⁴. Czysty italianizm mieszał się w tych realizacjach z elementami bardziej tradycyjnymi lub wręcz archaicznymi.

Przytaczany na początku tego tekstu Andrzej Gruszecki przeanalizował w swej pracy 10 relatywnie dobrze zachowanych obiektów (Czemierniki, Wiśnicz, Pieskowa Skała, Pilica, Danków, Ujazd, Łodygowice, Ćmielów, Rzemień i Krzepice), z których tylko niektóre modernizowane zamki uznać należy za założenia interesującego nas typu, a Łodygowice określić można jako „dworskie”. Andrzej Gruszecki uwzględnił także kilka warowni (Rożnów, Baranów Sandomierski, Przeclaw, Pińczów, Ossolin, Giełda koło Zagórska i Breń), do dokładniejszej charakterystyki których brak było wtedy wystarczających danych¹⁵. Większość z wymienionych tu obiektów jako „twierdze Rzeczypospolitej” potraktował Bogusław Dybaś i uwzględnił na swej mapie¹⁶. Ponieważ właśnie Małopolskę, a także Pomorze czyli dawne Prusy, uznać można jako tereny znajdujące się we współczesnych granicach Rzeczypospolitej i najbardziej nasycone interesującymi nas warowniami, najwięcej uwagi poświęcimy historycznej prowincji wielkopolskiej, czyli ziemiom właściwej Wielkopolski, Kujaw i Polski centralnej¹⁷.

¹² Tamże, s. 539.

¹³ *Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczajów polskiego*, opr. A. Miłobędzki, Wrocław 1957, s. 80-81. Zob. A. Miłobędzki, dz. cyt., *passim*.

¹⁴ J. Bogdanowski, *Fortyfikacje łańcuckie na tle małopolskiej sztuki obronnej*, Łańcut 1976.

¹⁵ A. Gruszecki, dz. cyt., s. 81 nn, 255. „Giełda koło Zagórska” to oczywiście Giełda koło Zgórska, pod Mielcem.

¹⁶ B. Dybaś, dz. cyt., mapa-wyklejka przy tylnej okładce książki.

¹⁷ Problematyką zajęto się raz i to sumarycznie. Publikacja jest jednak słabo w Polsce dostępna: A. Andrzejewski, L. Kajzer, *Modernizations of Medieval Castles and the Problem of „palazzo in fortezza” in Great Poland in the 15th-17th Centuries*, w: *Castella Maris Baltici*, red. A. Caune, I. Ose, Riga 2007, s. 9-18.

Na cytowanej już mapie autorstwa Bogusława Dybasia na terenie Wielkopolski uwzględnione zostały tylko trzy obiekty. Są to: Kalisz i Poznań – dwa warowne, otoczone fortyfikacjami bastionowymi miasta, i założenie typu *palazzo in fortezza* w Zbąszyniu. To ostatnie doczekało się artykułu autorstwa Renaty Linette i traktować je można jako tylko wstępnie opracowane, gdyż nigdy nie stało się przedmiotem solidniejszych studiów historycznych¹⁸. Stara obronna rezydencja Zbąskich i Ciświckich przekształcona została w założenie typu *palazzo in fortezza* (o orientacyjnych, bardzo dużych, wymiarach poligonu zewnętrznego, wynoszących aż ok. 250 i 350 m), zapewne przez Abrahama Ciświckiego – kasztelana śremskiego w latach 1627-1644, i do dziś nie stała się przedmiotem badań terenowych. Stwierdzić więc można, że nawet o formie obiektu mało wiemy i dlatego też dziwić mogą pojawiające się w literaturze opinie typu: *fortyfikacje urządzono wprawdzie według najnowszych wymogów sztuki wojennej, w sumie jednak to reprezentacyjno-obronne założenie otrzymało... nader skromną redakcję*¹⁹. Liczę, że badania terenowe w istotny sposób wzbogacą naszą wiedzę o tym interesującym obiekcie, a niejako ilustrację takiego stwierdzenia dostarczą archeologiczno-architektoniczne badania przeprowadzone niedawno w podpiotrkowskich Gorzkowicach. Znajduje się tam duży nasyp ziemny, który już w *Katalogu zabytków sztuki*, opisywany był jako fortalicja, zapewne z XVII w.²⁰

Wyniki badań terenowych fortalicji w Gorzkowicach ocenić należy jako ciekawe²¹. Jej prostokątny nasyp, o wymiarach górą 65 x 105 m, dołem 95 x 125 m, był od północy, czyli po krótszym boku, wzbogacony dwoma wysuniętymi masywami, chyba planowanymi jako bastiony (wym. ok. 10 x 30 m). Pomiędzy „bastionami” zidentyfikowano pozostałości partii fundamentowych, może nigdy nie dokończonego, a przynajmniej nie noszącego wyraźnych śladów użytkowania, kamiennego budynku. Był to obiekt na planie wydłużonego prostokąta (wym. 12,5/13 x 27 m), dwutraktowy, prawdopodobnie podzielony w każdym z nich na 4 lokalności, może oszkarpowany przy narożach, o ścianach fundamentowych szerokości 1,5-1,7 m. Obiekt ten określić można jako „budynek bramny”, a jego wpasowanie we wspomniane nasypy niedwuznacznie wskazuje, że stanowić

¹⁸ R. Linette, *Twierdza w Zbąszyniu*, w: *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, red. T. Rudkowski, Poznań 1970, s. 39-50.

¹⁹ T. Jakimowicz, *Architektura świecka w Wielkopolsce w latach około 1540 do około 1630*, w: *Studia...*, dz. cyt., s. 36.

²⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1954, s. 201.

²¹ A. Andrzejewski, J. Pietrzak, *Nowożytna „fortalicja” w Gorzkowicach, gmina loco, województwo piotrkowskie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Archaeologica” 1997, s. 187-205.

miał rodzaj murowanej kurtyny, z przelotem bramnym, opartej z obu stron o umocnienia ziemne. Tak rekonstruowaną organizację północnego frontu gorzkowickiej fortalicji uznać więc wypadałoby za zupełnie typową. Natomiast zaskoczenie przyniosły wyniki przebadania górnego *plateau*, na którym nie stwierdzono wyraźnych śladów użytkowania.

Pełną interpretację wyników badań terenowych Gorzkowic utrudnia brak szerzej zakrojonej kwerendy historycznej. Dotychczasowy stan wiedzy pozwala jednak sugerować, że w pierwszej połowie XVII w. miejscowość ta znajdowała się w rękę Pobogów-Konieczpolskich, i być może jeden z przedstawicieli tej rodziny wznosił, a właściwie tylko zamierzył wzniesienie tej warowni. Natomiast najbardziej prawdopodobną przyczyną nie dokończenia tej inwestycji był potop szwedzki. Jeśli przyjmiemy tę sugestię, to obiekt należałoby datować na drugą ćwierć XVII w. i interpretować jako założenie niedokończone, może właśnie typu *palazzo in fortezza*, z którego zrealizować zdążono tylko: 1. uformowanie głównego nasypu ziemnego, 2. zamarkowanie nasypów pod dwa północne bastiony, 3. wzniesienie (może niedokończonego) budynku bramnego. Tak więc przed 1655 r. wykonano tylko część programu dotyczącego walorów obronnych założenia, a w ogóle nie zaczęto realizować programu rezydencjonalnego. Opisany stan zaawansowania inwestycji nie pozwala pewnie wypowiadać się na temat planów hipotetycznego fundatora, który zamierzał zrealizować tu obronną magnacką rezydencję lub obiekt o charakterze tylko militarnym.

Mniej znaków zapytania przyniosły badania innego założenia, zlokalizowanego na okrajach miasteczka Brudzew, leżącego koło Turku²². W interesujących nas czasach miejscowość należała do dwóch kolejno po sobie następujących przedstawicieli rodziny Łaszczów, których ojciec Piotr przywędrował do Wielkopolski z Rusi, a jego syn – Piotr II, w latach 1633-1652 kasztelan łądzki, ugruntował pozycję rodu poprzez intratne małżeństwa, najpierw z Katarzyną Grudzińską, a potem w 1632 r. z Zofią Ciświcką, córką wspomnianego już Abrahama, fundatora warownej rezydencji *palazzo in fortezza* w Zbąszyniu²³. Czterobastionowe, relatywnie nieźle zachowane założenie brudzewskie zajmuje, wewnątrz wałów i nasypów ziemnych, prostokąt o wymiarach 80 x 115 m. Poznanie tego prostokątnego dziedzica doprowadziło do wniosku, że obiekt powstał na tzw. surowym korzeniu i był

²² A. Andrzejewski, K. Gorczyca, L. Kajzer, *Fortalicja typu „palazzo in fortezza” w Brudzewie koło Turku*, „Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski” 2006, cz. 1, s. 201-212; A. Andrzejewski, K. Gorczyca, L. Kajzer, *Weryfikacyjno-konserwatorskie badania fortalicji w Brudzewie koło Turku, przeprowadzone w roku 2004*, „Łódzkie Sprawozdania Archeologiczne” 2006-2007, s. 363-381.

²³ K. Gorczyca, *Siedziby właścicieli Brudzewa*, Konin [b.r.] (mps w archiwum Muzeum Okręgowego w Koninie).

użytkowany stosunkowo krótko. W zachodnim, krótszym boku znajdowała się brama, na osi której, w części wschodniej dziedzińca, stał drewniany, ulokowany na ceglanym podmurowaniu i częściowo podpiwniczony dwór. Miał on hipotetycznie określone wymiary na ok. 13,5 x 33 m (czyli w proporcji 1 : 2,5) i naroża opięte cylindrycznymi lub oktogonalnymi wieżyczkami/basztkami.

Najwięcej wiemy o pałacowym wystroju dworu, ze szklanymi oknami, stiukowymi ozdobami i z kolorowymi piecami wykonanymi ze zdobionych, polewanych kafli, utrzymanych w stylistyce typowej dla najlepszych przykładów kaflarstwa epoki Wazów. Choć brak na to bezpośredniego poparcia w źródłach, wydaje się, że lata 1632-1633, czyli czas małżeństwa z Zofią Ciświcką ze Zbąszynia i zarazem uzyskania senatorskiej godności, były najlepszymi motywacjami i zarazem bezpośrednimi przyczynami rozpoczęcia przez Piotra II Łaszczę budowy opisanego *palazzo in fortezza*. Jeśli przyjąć, że realizacja zamierzenia potrwać mogła od 5 do 10 lat, to na funkcjonowanie warownej rezydencji pozostało tylko około 15 lat, gdyż zniszczono ją prawdopodobnie w trakcie potopu szwedzkiego i nigdy potem nie została przywrócona do świetności.

Kolejnym obiektem, o którym chciałbym wspomnieć, jest nieznane dotąd w literaturze założenie obronno-rezydencjonalne w Chrzastowie, czyli w zapilicznej (leżącej już po stronie małopolskiej) dzielnicy miasteczka Koniecpol, znajdującego się na okrajach sieradzkiego, a znanego ze wspańskiego założenia obronnej świątyni, ufundowanej przez hetmana Stanisława Koniecpolskiego²⁴. Dziś w Chrzastowie znajdują się: klasycyzujący, chyba nie najwyższej urody, pałac po mieszkających w nim w XIX i XX w. Potockich, oficyny, kaplica i pozostałości założenia parkowego. Jednym ze składników tego zespołu jest heksagonalna wieża-basza, w starszej literaturze odnoszona także do XIX w. Hipotezę tę wypadało zweryfikować, gdyż obiekt wydawał mi się budową siedemnastowieczną. Dziś, po dwusezonowych badaniach terenowych²⁵, wypada podsumować uzyskane informacje.

²⁴ A. Miłobędzki, dz. cyt., s. 171, 202. Literatura dotycząca dziejów miejscowości i funkcjonujących w niej siedzib: L. Kajzer, J. Augustyniak, *Wstęp do studiów nad świeckim budownictwem obronnym sieradzkiego w XIII-XVII / XVIII wieku*, Łódź 1986, s. 132-133; W. Gliński, *Uwagi na temat siedziby możnowładczej Pobogów-Koniecpolskich w Chrzastowie-Koniecpolu*, w: *Przemiany architektury rezydencjonalnej w XV-XVIII w. na terenie dawnego województwa sandomierskiego. Wybrane przykłady*, red. J. L. Adamczyk, Kielce 2000, s. 145-154.

²⁵ A. Andrzejewski, L. Kajzer, T. Olszacki, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych przeprowadzonych w rejonie pałacu w Chrzastowie-Koniecpolu, w dniach 16-30 czerwca 2008 r.*, Łódź 2008; A. Andrzejewski, L. Kajzer, A. Nierychlewska, T. Olszacki, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych przeprowadzonych w rejonie pałacu w Chrzastowie-Koniecpolu, w dniach 10 sierpnia – 4 września 2009 r.*, Łódź 2009. Oba maszynopisy znajdują się w archiwum częstochowskiej delegatury WUOZ w Katowicach.

Stwierdzono, że obiekt jest niestety bardzo zniszczony, a możliwości przeprowadzenia szerszej zakrojonych prac badawczych już praktycznie nie istnieją. Udało się jednak ustalić, że zachowana wieża-basza północno-zachodnia była jedną z czterech heksagonalnych budowli obronnych, stojących na narożach murowanego obwodu, zajmującego prostokąt o wymiarach 50 x 100 m, wewnątrz którego, w partii północnej, znajdował się pałac. Znaleziono później jeszcze jedną (z dwóch hipotetycznych) identyczną wieżę, która wyznaczała połowę dłuższej kurtyny. Odkryto więc kompletnie dotąd nieznane założenie typu *palazzo in fortezza*, które traktować można bardziej jako bastionowe – lub raczej stanowiące jakąś hybrydę tego systemu obronnego, niż bastionowe. Jego dokładniejsza analiza dopiero powstaje i stąd jeszcze za wcześnie na precyzyjne opisy. Już teraz warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że tylko odpowiednio zaplanowane badania terenowe, ewentualnie odnalezienie przekazu pisanego rzucającego zupełnie nowe światło nawet na znany już obiekt, doprowadzić może do takich właśnie niespodziewanych odkryć.

Założenia tego typu omawiane są w literaturze stosunkowo rzadko, a jako najbardziej znany traktować można podkielecki Sobków²⁶. Zajmuje on obszar o połowę większy niż Chrzastów (85 x 129 m), czyli powierzchnię ponad 1 ha. Na trzech narożach tej obronnej rezydencji znajdują się pięcioboczne *puntone*, a w narożniku północno-zachodnim dwukondygnacyjny, zaopatrzony w trzy kluczowe strzelnice do broni ręcznej, „pseudobastion”. Opisana kreacja datowana jest przez monografistkę na lata: od 1563 r. do czwartej ćwierci XVI w. lub pierwszej ćwierci XVII w., czyli do horyzontu lat ok. 1600, co może wydawać się chronologią możliwą do przyjęcia, ale równocześnie dość wczesną²⁷.

Ostatnim, nowo zidentyfikowanym obiektem, również z terenu Małopolski, jest kompletnie dotąd nieznane założenie obronne w Pągowcu, na przedmieściach ariańskiego Rakowa. Odkrył je kielecki archeolog Waldemar Gliński, a dzięki weryfikacji terenowej przeprowadzonej w 2005 r., założenie to zostało wprowadzone do literatury²⁸. Zidentyfikowano relikty dwóch, łączących się ze sobą pod kątem prostym, wałów (południowego i zachodniego) i częściowo uformowanego, łączącego je bastionu. Brak pozostałości fortyfikacji i śladów użytkowania terenu przekonuje, że założenie,

²⁶ M. Brykowska, *Fortalicja w Sobkowie. Przemiany architektoniczno-przestrzenne w XVI-XVIII wieku*, w: *Przemiany...*, dz. cyt., s. 67-87. Zob. także D. Kalina, *Gmina Sobków*, Kielce 2002, s. 63-71.

²⁷ M. Brykowska, dz. cyt., s. 69-70.

²⁸ A. Andrzejewski, L. Kajzer, *Sprawozdanie z archeologicznych badań weryfikacyjnych domniemanej fortalicji w Pągowcu koło Rakowa przeprowadzonych w 2005 roku*, „Łódzkie Sprawozdania Archeologiczne” 2006-2007, s. 353-362.

zaplanowane jako obronna rezydencja typu *palazzo in fortezza*, nigdy nie zostało ukończone. Przyczyniły się do tego zapewne niepokoje religijne i sukcesywne niszczenie heretyckiego gniazda, jakim była pągowiecka siedziba arianina Jakuba Sienińskiego, którego synowie nie byli już w stanie kontynuować ojcowskiego zamierzenia.

Odkrycia nowych, dotąd nie znanych, obiektów typu *palazzo in fortezza* nie wyczerpują całokształtu interesującej nas problematyki. Trochę miejsca poświęcić tu także wypada, słabo dotychczas odnotowanemu w literaturze, zagadnieniu ich ewentualnych redukcji formalnych, a także blokowi zagadnień wywodzących się bardziej z historii społecznej i gospodarczej niż wojskowej. Już Adam Miłobędzki, publikując ponad pół wieku temu krytyczne wydanie tekstu *Krótkiej nauki budowniczej...* nie miał wątpliwości, że założenia typu *palazzo in fortezza* fundowane były, z racji swej rozległości, wspaniałości i wielu innych czynników, a więc generalnie wielkiej kosztochłonności, przez magnatów czy wręcz „kresowych królewiat”. Jednakże zarówno historycy sztuki, jak i archeolodzy już od dość dawna zwracali uwagę na fakt obecności i odnajdywania w terenie lub w opisach źródłowych, obiektów, które uznać można za formalne redukcje magnackich warowni interesującego nas typu²⁹. Na ich temat brak jest jednak jeszcze obszerniejszej literatury, intensywnych badań terenowych i studiów monograficznych, choć tematu nie można traktować jako całkowicie zapomnianego³⁰.

Bardziej zaawansowane widzenie tematu pojawiło się w latach 80. ubiegłego wieku i od tego czasu w literaturze często spotykamy określenia typu „sarmackie fortalice”, lub wręcz „grodziska sarmackie”, dla ich ziemnych pozostałości³¹. Do obiektów takich zaliczyć wypada np. dobrze znany zarówno historykom sztuki jak i muzyki (bo to przecież słynny moniuszkowski *Straszny dwór*) zespół w Kalinowej koło Błaszek, z murowaną rezydencją dworską z drugiej ćwierci XVII w.³² Ulokowana jest ona na rozległym

²⁹ Zob. prace cytowane w przypisach nr 9 i 10.

³⁰ Marginalnie informacje o wałach i narysach z kurtynami i bastionami pojawiały się przy analizie licznych obiektów dworskich, np. A. Stelmach, *Nie zachowane dwory Sieniawskich w Oleszycach, Dzikowie i Dziewięcierzu w powiecie lubaczowskim*, w: *Architektura...*, dz. cyt., s. 253-261.

³¹ T. Chrzanowski, *Dom – szlachecki wczasy i szlacheckie państwo*, w: *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 70-117; Tenże, *Sarmatyzm – mity dawne i współczesne*, w: Tegoż, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 7-29; L. Kajzer, *Archeologiczny rodowód dworu. Przemiany siedzib obronno-rezydencjonalnych Polski centralnej w późnym średniowieczu i czasach nowożytnych*, Łódź 1998.

³² Z. Białowicz-Krygierowa, *Dwór w Kalinowej*, „Studia i Materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1962, z. 1, s. 7-19; T. Jakimowicz, *Renesansowe i manierystyczne rezydencje w Wielkopolsce*, Poznań 1971, s. 79-81.

czworobocznym *plateau* (wyspie) o kształcie lekko trapezoidalnym (wym. ok. 60 x 70 m), otoczonym nawodnioną fosą, otwierającą się ku północy w duży staw. Nie prowadzono tu nigdy żadnych badań terenowych. Spodziewać się jednak należałoby istnienia śladów drewnianych parkanów, poprowadzonych krawędziami wyspy i może wzmocnionych w narożach „basztkami”, czyli obronnymi dziełami narożnymi, jakże typowo notowanymi w nowożytnych inwentarzach dworskich. Wątpliwości, czy mamy tu do czynienia z pierwocinami nieobronnej rezydencji, pomieszczonej między dziedzińcem a ogrodem (stawem, parkiem), czy właśnie z redukcją magnackiego założenia obronno-rezydencjonalnego typu *palazzo in fortezza*, nie jestem w stanie rozstrzygnąć. Natomiast warto odnotować, że archeologiczna weryfikacja małej wysepki na stawie, leżącej na północ od dworu, wykazała obecność grubych na ok. 2 m poziomów kulturowych, stanowiących pozostałość po późnośredniowiecznej rezydencji poprzednich posiadaczy włości kalinowskiej, czyli możnych Zarembów³³.

Także zweryfikowany w trakcie badań terenowych został zespół dworski w Białej koło Wielunia³⁴. Znajduje się tam duża prostokątna wyspa (wym. ok. 80 x 100 m), z wyraźnie widocznymi do dziś elementami wysunięcia narożników, okolona nawodnionymi rowami, groblami i fosami, lekko przeformowanymi i funkcjonującymi obecnie jako stawy rybne. Obiekt w 1551 r., gdy Stanisław Bielski z Białej dokonywał podziału dóbr oprawnych swej żony Anny z Kośmidrów, określony został jako *fortalicium cum fossatus*, a w 1597 r. znajdowało się tu tylko „domostwo wielkie”. Natomiast w 1683 r. w miejscu tym stał murowany budynek dworski (chyba ten sam?), określony jako *kamienica pod gontami staremi, miejscami dranicami poprawiona*, o jednym sklepie i trzech murowanych kominach. Domostwo to w 1770 r. było już opuszczone, a dziś nie istnieje³⁵. Wysunięcie narożnych partii wyspy niedwuznacznie wskazuje, że mieściły się tam, zapewne drewniane basztki ze strzelnicami, umożliwiające ostrzał przeciwników, a także prowadzenie flankowego ostrzału po kurtynach. Mimo, że mieszkających w opisywanej Białej Wieruszów-Bielskich, herbu Wierusz, można zaliczyć do szlacheckiej elity ziemi wieluńskiej, to w skali ogólnopolskiej była to

³³ M. Głosek, L. Kajzer, A. Wójcik, *Późnośredniowieczna siedziba obronna rodu Zarembów w Kalinowej, gm. Błaszki, woj. sieradzkie w świetle badań weryfikacyjnych przeprowadzonych w 1988 roku*, Łódź 1988 (mps w archiwum sieradzkiej delegatury WUOZ w Łodzi, dalej jako WUOZ delegat. Sieradz).

³⁴ A. Marciniak-Kajzer, H. J. Horbacz, L. Kajzer, *Nowożytne założenie obronne w miejscowości Biała, gm. loco, woj. sieradzkie w świetle badań weryfikacyjnych przeprowadzonych w 1993 roku*, Łódź 1993 (mps WUOZ delegat. Sieradz).

³⁵ L. Kajzer, *Dwory obronne wieluńskiego w XIII-XVII wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archaeologica” 1984, s. 64-66.

co najwyżej szlachta średniozamożna³⁶. Nie może więc dziwić, że ich obronny zespół dworski stanowił wyraźną redukcję formalną magnackiej rezydencji typu *palazzo in fortezza*, w której rolę pałacu pełnił murowany dwór, a zamiast czterech bastionów i kurtyn domostwo chroniły drewniane parkany i „basztki” z otworami strzelniczymi.

Już 15 lat temu powstała pod moją opieką niepublikowana rozprawa Moniki Wojcieszczyk, w której dokonała ona przeglądu nowszych studiów nad interesującymi nas założeniami obronno-rezydencjonalnymi³⁷. Przyglądając się dziś dokonaniom tej autorki można sądzić, że spośród 72 uwzględnionych obiektów, ponad 25 można zaliczyć właśnie do wieloznacznie rozumianych redukcji dużych, magnackich założeń obronno-rezydencjonalnych typu *palazzo in fortezza*, albo do realizacji nieco wcześniejszych, jeszcze o charakterze raczej bastejowym. Nie dziwi największa ich koncentracja na terenie Małopolski i Rusi, a szczególnie na ziemiach przemyskiej i sanockiej: Baligród, Berezka, Bircza, Kolbuszowa, Kopyśno, Korytniki, Krzywca, Niebieszczany, Oleszyce, Olszany, Tuligłowy, Uherce Mineralne, Wielkie Oczy, Wożuszyn, Zawieprzyce, Żurawiczki. Pojawiają się jednak również w szeroko pojętej Prowincji Wielkopolskiej: Kliczków Mały, Kluczewsko, Mączniki, Sędzimirowice; oraz na północnym-wschodzie, czyli na Mazowszu i Podlasiu: Chrcynno/Nasielsk, Miedzna, Mordy, Ostromeńczyn. Zły stan zachowania, tak reliktyw budowli jak i nasypów ziemnych, oraz tylko incydentalnie przeprowadzone badania wymienionych obiektów sprawiają, że są one prawie kompletnie zapomniane przez współczesnych badaczy.

Równocześnie nie ma chyba wątpliwości, że nie są to założenia obronno-rezydencjonalne fundowane przez magnaterię, ale przez średniozamożną, a do tego najczęściej urzędniczą, szlachtę. Nie jest też chyba przypadkiem, że na tych dość bogatych, i w miarę kulturalnych posesorów najżywiej oddziaływały splendory rezydencji magnackich, budząc zazdrość i chęć naśladowania zarazem.

Tekst ten nie pretenduje do wyczerpania referowanego tematu. Doceniam bowiem tak merytoryczne skomplikowanie całej problematyki warownych rezydencji, najbardziej typowych na ziemiach polskich dla XVII w., jak i stan badań, zarówno terenowych i kameralnych, który trudno uznać

³⁶ T. Stolarczyk, *Szlachta wieluńska od XIV do połowy XVI wieku*, Wieluń 2005, s. 65-68, 250.

³⁷ M. Wojcieszczyk, *Nowe badania nad problematyką „palazzo in fortezza” w Polsce*, Łódź 1995 (mps w archiwum Instytutu Archeologii UŁ). Zob. też ciekawe uwagi o walorach obronnych warowni z XVII w. P. Lasek, *Realna wartość obronna założeń w typie palazzo in fortezza z terenów Rzeczypospolitej w świetle zasad sztuki fortyfikacyjnej XVII wieku*, w: *Podhorce i Wilanów. Interdyscyplinarne badania założeń rezydencjonalnych*, „Zeszyty Archeologiczne i Humanistyczne Warszawskie” 2008, nr 1, s. 141-147.

za zadawalający. Warto przecież przypomnieć, że od czasu rozprawy Andrzeja Gruszeckiego żadna z prowincji Rzeczypospolitej nie doczekała się próby ujęcia monograficznego.

Tytułowa problematyka znajduje się obecnie niejako na uboczu, pomiędzy zainteresowaniami badaczy warowni średniowiecznych, a fortyfikacji z XIX i XX w., których poznawanie postępuje chyba nieco szybciej. Tezę o swoistym zapóźnieniu studiów nad fortyfikacjami staropolskimi traktować można po części jako paradoks, ale chyba wynika ona także z tego, że dla jednych badaczy są „za młode”, dla drugich „za stare”. Wiąże się to też ze zróżnicowaniem warsztatu poznawczego i całą specyficzną metodyką stosowaną przez przedstawicieli poszczególnych specjalności. Liczy się również struktura organizacyjna nauk historycznych, których podziały nie zawsze ułatwiają badanie określonych problemów, szczególnie w realiach braku odpowiednich relacji pomiędzy historykami, historykami sztuki, archeologami, badaczami architektury i budownictwa itp. Nie ulega przecież wątpliwości, że tytułowe warownie wymagają optyki w pełni interdyscyplinarnej, o którą łatwiej w deklaracjach uczonych niż w codziennej praktyce badawczej.

Doceniając potrzebę intensyfikacji studiów nad założeniami obronno-rezydencjonalnymi typu *palazzo in fortezza* (oraz nad szerzej pojętymi staropolskimi fortallicjami), myślę, że przyszłe działania winny biec co najmniej dwutorowo. Polegać one powinny na wprowadzaniu do literatury obiektów dotąd kompletnie nieznanych lub słabo rozpoznanych, oraz na poznawaniu obrazu formalnego i uwarunkowania społecznego, ale też przecież artystycznego, innych założeń niezależnie od ich skali, także wielkościowej.

Poznając bowiem wyłącznie obronne rezydencje polskiej magnaterii, jesteśmy w stanie zaobserwować tylko przysłowiowy wierzchołek góry lodowej, zjawiska bardzo interesującego, niby ogólnie kojarzonego przez badaczy, ale w gruncie rzeczy wyjątkowo słabo poznanego i nadal kryjącego w sobie wielkie walory poznawcze.

Piotr Gryglewski
Uniwersytet Łódzki

¶ Dawna kolegiata w Wolborzu – fazy rozbudowy

Pokolegiacka świątynia w Wolborzu, jak dotąd, nie doczekała się monograficznego ujęcia. W pracach badawczych historyków architektury odnoszących się do Wolborza, pojawiała się głównie problematyka tamtejszych rezydencji – zamku i założenia pałacowego¹. Najobszerniejszym omówieniem głównej świątyni miasta pozostaje tekst zamieszczony w inwentarzu zabytków dawnego powiatu piotrkowskiego². Zawarte tam informacje, w skróconej wersji, zostały powtórzone w katalogu zabytków sztuki województwa łódzkiego³. Nieco miejsca wolborskiej farze poświęcił również Józef Lepiarczyk przy okazji omówienia twórczości Franciszka Placidiego⁴. Przedstawione poniżej spostrzeżenia również nie pretendują do roli całościowego opracowania monograficznego. Zamierzeniem autora jest raczej przedstawienie najbardziej

¹ W. Puget, *Wolbórz. Dzieje miasta i rezydencji biskupów kujawskich*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 161-173; Tejże, *Wolbórz – zamek i pałac*, w: *Materiały do dziejów rezydencji w Polsce*, opr. Wanda Puget, Warszawa 1990, t. 1, *Województwo sieradzkie*, s. 63-105; L. Kajzer, J. Augustyniak, *Wstęp do studiów nad świeckim budownictwem obronnym sieradzkiego w XIII-XVII/XVIII wieku*, Łódź 1986, s. 223-225; E. Kubiak, *Zamek w Wolborzu – rezydencja biskupów wrocławskich*, w: *Sztuka Polski Środkowej – studia. Architektura nowożytna*, Łódź 2000, s. 15-50; A. Domański, Z. Perzanowski, *Wolbórz. Zarys historyczno-urbanistyczny i wnioski konserwatorskie odnośnie zabytkowego miasta*, Kraków 1960, mps Wojewódzki Konserwator Zabytków Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim (dalej jako WKZ Piotrków Tryb.).

² *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny. Część IV. Powiat piotrkowski, województwo łódzkie*, Warszawa 1950, s. 311-324.

³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1954, s. 224-227.

⁴ J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi około 1710-1782*, „Rocznik Krakowski” 1965, s. 63-126.

interesujących, jak się wydaje, problemów związanych z fazami realizacji tego obiektu. Zaprezentowane tu propozycje w dużej mierze bazują na analizie dostępnych materiałów archiwalnych. Informacje zawarte w opisach budowli zostały skonfrontowane z istniejącym obiektem i zachowanymi relikwiami architektonicznymi.

Dzieje i wygląd głównej świątyni Wolborza miały bezpośredni związek z przeszłością tej miejscowości. Jej początki sięgają czasów osadnictwa wczesnodziejowego. Pierwsza wzmianka o Wolborzu odnosi się do 1065 r.⁵ Rozwijający się w tym miejscu ośrodek stanowił podstawę późniejszej kasztelanii.

Wymieniona dopiero w 1228 r., musiała istnieć znacznie wcześniej, gdyż weszła w skład uposażenia, powstałego ok. 1125 r., biskupstwa wrocławskiego⁶. Położenie odnotowanej wtedy *Woybor – villa* z kościołem miało pokrywać się z terenami podgrodzia⁷. Pierwsza lokacja miasta nastąpiła w 1273 r., zaś kolejna, na prawie magdeburskim, w 1357 r.⁸ Przynajmniej ten drugi akt wiązał się z obecnym centrum miejscowości. Znaczenie miasta i fundacje jego monumentalnych budowli były bezpośrednio związane z aktywnością jego właścicieli – biskupów wrocławskich. Ośrodek ten można zestawiać z podobnymi zespołami, jakie rozkwitały od XV w. w dawnych kluczach dóbr arcybiskupich i biskupich w Łowiczu, Pułtusk czy Kielcach. Rozwój Wolborza był stymulowany położeniem w pobliżu ważnych szlaków komu-

⁵ S. Zajączkowski, S. M. Zajączkowski, *Materiały do słownika geograficzno-historycznego dawnych ziem łęczyckiej i sieradzkiej do 1400 roku*, Łódź 1970, t. 2, s. 188-190; S. Siniarski, *Kalendarz z dziejów Wolborza 1065-1982*, Warszawa 1984, s. 8; W. Puget, *Wolbórz. Dzieje...*, dz. cyt., s. 161-166.

⁶ *Codex Diplomaticus Poloniae*, wyd. L. Rzyszczyński, A. Muczkowski, Warszawa 1847, t. 1, s. 19, 31-32.

⁷ S. Arnold, *Władztwo biskupie na grodzie wolborskim*, Warszawa 1921, s. 15-17.

⁸ O rozwoju urbanistycznym Wolborza zob. W. Puget, *Wolbórz. Dzieje...*, dz. cyt., s. 161-171.



1. Kościół pw. św. Mikołaja, widok od zachodu (fot. autora)

nikacyjnych. Dogodna lokalizacja, bliżej Krakowa, a w późniejszym czasie miast sejmowych, uczyniła z niego wygodną, często wykorzystywaną rezydencję biskupią⁹. Początkowo siedzibą hierarchów był zamek, przekształcony i użytkowany przynajmniej od XV w. do połowy XVIII w.¹⁰ W czasie rządów abpa Antoniego Ostrowskiego, w latach 1768-1773, została wzniesiona okazała, nowa siedziba z pałacem i wielkim założeniem ogrodowym. Była to ostatnia, wielka inwestycja potwierdzająca wciąż ważną rolę tego miasta. W wyniku porozbiorowych zmian terytorialnych i organizacyjnych diecezji, Wolbórz bezpowrotnie utracił swoje znaczenie¹¹. Przez kilkadziesiąt lat dobra klucza wolborskiego funkcjonowały w obrębie jurysdykcji arcybiskupów gnieźnieńskich. Jednak dzięki staraniom abpa Antoniego Ostrowskiego, w 1764 r. nastąpiło przyłączenie klucza wolborskiego do diecezji wrocławskiej¹². W ostatnich latach istnienia Rzeczypospolitej dobra te funkcjonowały jako enklawa na terenach bezpośrednio podległych arcybiskupstwu gnieźnieńskiemu.

Trudno jednoznacznie określić czas powstania tutejszej parafii i pierwotną lokalizację fary. Tradycja głosi, że kościół miał powstać przed 1148 r.¹³ Wiadomo, że w 1215 r. w Wolborzu obradował synod prowincjonalny, co pośrednio zaświadcza o istnieniu świątyni. Pierwsza, jednoznaczna wzmianka o niej znalazła się dopiero w tekście immunitetu dla dóbr biskupich, wydanego w 1239 r. przez księcia Konrada Mazowieckiego¹⁴. Interesujący nas kościół pw. św. Mikołaja, został wzniesiony w centrum zespołu miejskiego, lokowanego najpóźniej w połowie XIV w. Na początku XVI w. przy wolborskiej świątyni parafialnej było trzech wikariuszy¹⁵. Na mocy aktu wystawionego w 1538 r. w Piotrkowie, przy kościele wolborskim ustanowiono kolegium sześciu mansjonarzy. Natomiast kapituła kolegiaty wolborskiej

⁹ Korzystne położenie decydowało również o częstych wizytach monarszych. Tamże, s. 166-167.

¹⁰ E. Kubiak, dz. cyt., s. 30-50.

¹¹ Nową siedzibą diecezji został Kalisz. Dobra wolborskie zostały skonfiskowane przez skarb państwa. W 1818 r. rezydencję przejęła Komisja Rządowa Wojny. W. Puget, *Wolbórz. Dzieje...*, dz. cyt., s. 168-170.

¹² S. Siniarski, dz. cyt., s. 72

¹³ W niektórych opracowaniach datowanie pierwotnej świątyni jest zamykane latami 1148-1215. J. Łaski, *Liber beneficiorum archidiececesis gnesnensis*, wyd. J. Korytkowski, Gniezno 1881, t. 2, s. 175; *Zabytki...*, dz. cyt., s. 313; *Katalog...*, dz. cyt., s. 224.

¹⁴ Wśród najstarszych świątyń Wolborza mógł znajdować się kościół pw. Świętego Krzyża, którego usytuowanie jest łączone z osadą przedkolacyjną (tzw. Stare Miasto). T. Lalik, *Stare Miasto w Łęczycy*, „Kwartalnik Kultury Materialnej” 1954, nr 43, s. 670; W. Puget, *Wolbórz. Dzieje...*, dz. cyt., s. 162.

¹⁵ J. Łaski, dz. cyt., s. 174-175; J. Gryglewski, *Wolbórz*, w: *Rocznik na rok przestępny 1872*, Piotrków 1872, s. 73; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1893, t. 13, s. 822-825.



2. Kościół pw. św. Mikołaja, widok od północnego-wschodu (fot. autora)

została erygowana, dzięki staraniom biskupa wrocławskiego Mikołaja Dzierzgowskiego, przez abpa Piotra Gamrata na mocy dokumentu wystawionego w Piotrkowie w marcu 1544 r.¹⁶ W 1818 r. nastąpiła kasata kapituły kolegiaty, a świątynia zaczęła funkcjonować jako kościół parafialny. Pozostający w Wolborzu w tym czasie czterech członkowie kapituły, na mocy decyzji z 1824 r., mieli zachować swoje pensje do końca życia¹⁷.

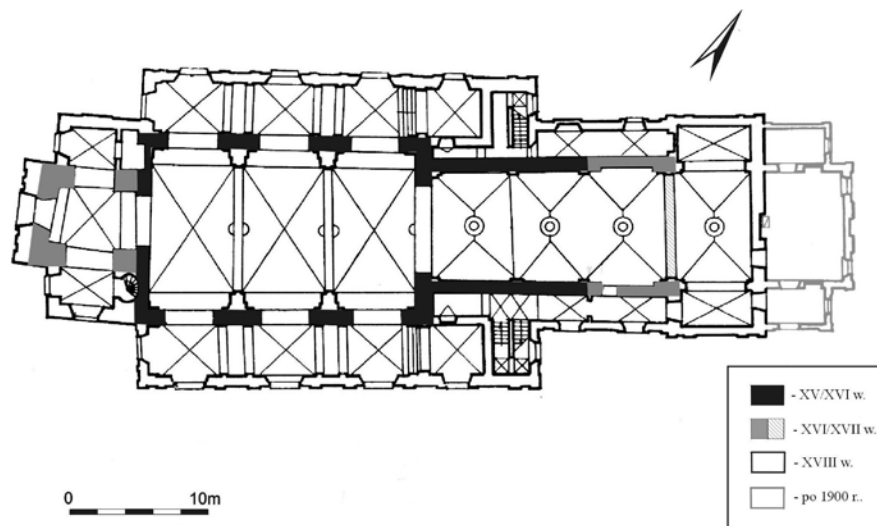
Górująca w centrum wolborskiego rynku dawna kolegiata św. Mikołaja, jak już wspomniano, w niewielkim stopniu znajdowała zainteresowanie badaczy (il. 1). Budowli w obecnej postaci wytykano bezstylowość znacznych partii¹⁸. Wydaje się, że ta cecha wolborskiego kościoła, wraz z dość niejasną chronologią, czyniła z niego mało atrakcyjny przedmiot analiz. Kiedy w drugiej połowie XIX w. ks. Justyn Gryglewski starał się przybliżyć dzieje dawnej kolegiaty z ubolewaniem stwierdzał: *Zewnętrzna strona wolborskiego kościoła, prócz imponującej wieży, niczem się nie odznacza. Struktura jego do żadnego porządku architektonicznego wyłącznie nie należy. Ściany boczne*

¹⁶ *Akta dekanatu piotrkowskiego*, sygn. 155, Archiwum Archidiecezjalne w Łodzi (dalej jako AAŁ). W 1598 r. uposażenie kapituły kolegiaty zostało wzbogacone przez bpa Hieronima Rozdrażewskiego. Zob. J. Gryglewski, dz. cyt., s. 73-76.

¹⁷ J. Gryglewski, dz. cyt., s. 76. Na temat burzliwych wydarzeń (zwłaszcza w 1821 r.) związanych z dochodami wikariuszy zob. *Konsystorz forlany piotrkowski, Akta co do kościoła parafialnego w Wolborzu*, sygn. 131 (AAŁ).

¹⁸ *Katalog...*, dz. cyt., s. 225.

3.
Plan kościoła
pw. św. Mikołaja,
proponowane
fazy rozbudowy
(opr. autora)



nizkie, od strony wschodnio-północnej nadają mu pozór raczej kamiennicy, niż kościoła. Widać, że całość nie od razu powstała¹⁹. Opisujący budowlę zdawał sobie sprawę z niejednorodnej struktury świątyni. Podejrzewał, że dawny kościół może w początkach chrześcijaństwa w Polsce, wystawiony w stylu starogotyckim²⁰, został rozbudowany przez dodanie naw bocznych. Poza tym, jako późniejsze traktował również wieżę kościoła i wschodnią partię budowli, mieszczącą wówczas zakrystię i kapitułarz (il. 2). Jako istotne dla zmiany wyglądu obiektu, wskazywał kilka dat. Zwracał uwagę na przywilej z 1550 r. przekazujący kaplicę św. Anny cechowi kuźnierzy. Byli oni zobowiązani do jej uporządkowania i ozdobienia po pożarze, który miał miejsce rok wcześniej²¹. Na tej podstawie przyjmowano, że opisywane zniszczenia dotyczyły kolegiaty, równocześnie przyjmując istnienie kaplicy św. Anny²². Natomiast w przywileju bpa Stanisława Karnkowskiego z 1579 r., wzmiankowane było pokrycie kościoła dachówką i wystawienie wieży²³. W swojej relacji ks. Justyn Gryglewski pomijał niemal zupełnie informacje dotyczące osiemnastowiecznej przebudowy.

Autorzy opracowania *Zabytki sztuki w Polsce*, a co za tym idzie również tekstu w *Katalogu Zabytków sztuki w Polsce*, określali chronologię świątyni na podstawie wcześniejszych sugestii. Równocześnie jednak starano się informacje te skonfrontować z zachowanym kościołem. Na podstawie widocznych

na strychach fragmentów murów, oczywistą była konkluzja, że trzon istniejącej budowli stanowi obiekt o cechach architektury gotyckiej. Datowano go ogólnie na XV w.²⁴ Poza tym przyjęto, na podstawie przytaczanych wcześniej wzmianek, że w latach 1549-1579 miała miejsce rozbudowa kościoła polegająca na jego powiększeniu i dodaniu wieży. Tekst opracowania powtarzał również informację o dobudowaniu w 1580 r. kaplicy św. Anny. Ostatnią fazę przekształceń łączono z przebudową kościoła w połowie XVIII w., według projektu Franciszka Placidiego. Zakończenie tych prac określała data konsekracji kościoła w 1766 r.²⁵ Przytoczona powyżej faktografia ustalała trzy główne fazy rozwoju kolegiaty św. Mikołaja (il. 3). Pierwsza była związana z powstaniem budowli gotyckiej, druga obejmowała nowożytną rozbudowę tego obiektu, która - jak się wydaje - miała miejsce głównie w drugiej połowie XVI w. Ostatnia faza była związana z rozbudową w połowie XVIII w., a łączoną z okresem rządów abpa Antoniego Ostrowskiego i działalnością Franciszka Placidiego. Odnosząc się do tej ostatniej fazy, Wanda Puget podnosiła pewne wątpliwości. Badaczka zwracała uwagę na relacje o opłakanym stanie kościoła w pierwszych latach XIX w.²⁶, równocześnie stwierdzając, że *przebudowę kościoła potwierdza analiza stylowa oraz wzmianka o jego konsekracji w 1766 r.*²⁷ Trzeba jednak zaznaczyć, że katastrofalny stan obiektu był raczej wynikiem zaniedbań dopiero z okresu wojen i niepokojów przełomu XVIII i XIX w. Pośrednio przemawia za tym opis z 1780 r. określający kościół jako nowy i *murowany kształtnie*²⁸. Jednak niejasności związane z poszczególnymi fazami rozbudowy wolborskiej świątyni znajdują potwierdzenie w tekstach innych opracowań. W historycznym omówieniu dziejów miasta, autorstwa Stefana Siniarskiego, znalazło się stwierdzenie, że do 1579 r. do kościoła dobudowano podstawę wieży, nawy boczne, zakrystię, kapitułarz na piętrze i dwie kaplice²⁹. Bardziej zaskakujące są spostrzeżenia autorów dokumentacji konserwatorskiej, którzy czas powstania naw bocznych

²⁴ *Zabytki...*, dz. cyt., s. 313.

²⁵ Tamże, 313 i 327; *Katalog...*, dz. cyt., s. 224-225; Atrybucja zaproponowana przez autorów była podyktowana wskazówkami Józefa Lepiarczyka. Zob. J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 101, przypis 117.

²⁶ Kościół wymagał niezbędnych prac remontowych. W 1816 r. świątynia została zabezpieczona na czas remontu, a nabożeństwa przeniesiono do kaplicy św. Anny. Prace przy dawnej kolegiacie zakończono w 1820 r. S. Siniarski, dz. cyt., s. 88; R. Kaczmarek, *Źródła do historii miast łódzkiego okręgu przemysłowego w XIX wieku*, Warszawa 1958, s. 102-104, przypis 13-14.

²⁷ W. Puget, *Wolbórz. Dzieje...*, dz. cyt., s. 168.

²⁸ *Akta dekanatu piotrkowskiego, Akta historyczne dotyczące kolegiaty w Wolborzu*, sygn. 154, s. 5-7, (AAŁ).

²⁹ S. Siniarski, dz. cyt., s. 41-42.

¹⁹ J. Gryglewski, dz. cyt., s. 77.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² *Słownik...*, dz. cyt., s. 824.

²³ J. Gryglewski, dz. cyt., s. 77.

umiejscawiali po połowie XIX w.³⁰ Wszystkie te uwagi skłaniają do podjęcia próby uporządkowania tych informacji.

Kościół pw. św. Mikołaja jest budowlą murowaną, orientowaną i wolnostojącą, o układzie trójnawowym, pseudobazylikowym, z długim, zamkniętym prostokątnie prezbiterium. W bryle budowli wyodrębnić można kilka części składowych. Od zachodu usytuowana została przysadzista wieża o ozdobnym hełmie, nieznacznie górującym ponad połaciami dachu korpusu. Nieco niższa linia dachu ciągnie się ponad wyodrębnionym, długim chórem, na którego zakończeniu znajduje się poszerzona bryła dawnej zakrystii i kapitułarza. Otynkowane ściany świątyni pokrywa oszczędna dekoracja. Całe wnętrze kościoła zostało sklepienie (il. 4). Konstrukcja przykrycia nawy głównej nawiązuje do systemu ścienno-filarowego, wykorzystując rozbudowane podpory przyscienne. W nawach i ponad kaplicami znajdują się sklepienia krzyżowe, natomiast w prezbiterium zastosowano kolebkę z lunetami. Nawa główna jest czytelnie podzielona na trzy przęsła rozdzielone gurtami. W nawach bocznych poszczególne pola sklepienne wydzielają szerokie, ograniczone parami gurtów kolebki. W prezbiterium wyodrębniono jedynie ostatnie przęsło. Zachowany kształt budowli jest wypadkową kilku przebudów, znanych z historii obiektu. Ich konsekwencją są liczne nieregularności widoczne w planie budowli³¹. Na obecnym etapie badań, najstarszą, możliwą do rekonstrukcji formą wolborskiego kościoła jest budowla gotycka. W odniesieniu do tego etapu możemy opierać się jedynie na analizie najstarszych, zachowanych partii budowli. Wśród czytelnych relikwów średniowiecznego kościoła trzeba wymienić, widoczne na strychach, partie murów obwodowych obecnej nawy głównej i prezbiterium. W przypadku tego ostatniego czytelne są one jedynie na długości jednego przęsła³². Górną partię murów obiega dekoracyjny, tynkowany pas, wypełniony malowanymi motywami geometrycznymi i ze śladami napisu³³. Na południowej ścianie widoczne są resztki rozebranych przypór i zamurowanych okien o półkolistym zamknięciu³⁴. Wśród wspomnianych, widocznych pozostałości gotyckiego kościoła, najbardziej okazałe prezentuje się fragment szczytu zachodniego, obecnie stanowiący wschodnią ścianę wieży³⁵. Zachowały się trzy środkowe pola, rozczłonkowane ustawionymi kątowo lizenami. Pomiędzy nimi znajdują się zdwojone blendy,

³⁰ Pracownia Projektowa „Architekt”, *Dokumentacja kościoła parafialnego w Wolborzu*, 1993, mps WKZ Piotrków Tryb.

³¹ Są one szczególnie widoczne w niesymetrycznym usytuowaniu łuku tęczy i portalu prowadzącego z kruchty do nawy głównej.

³² Dalszy bieg murów jest widoczny z zewnątrz i został otynkowany.

³³ Napis o późnogotyckim kroju liter jest wcześniejszy, później na podbiele został namalowany geometryczny wzór. *Zabytki...*, dz. cyt., s. 315.

³⁴ Zamknięcie okien było opisywane jako ostrołukowe. Tamże, s. 315.

³⁵ Przerys zachowanego fragmentu szczytu: Tamże, s. 315.



4. Kościół pw. św. Mikołaja, wnętrze (fot. autora)

zamknięte półkole. W środkowym, najwyższym polu widoczne są ślady 6 kondygnacji arkad, w skrajnych zaś były przynajmniej cztery. Ponad tymi ostatnimi widoczne są zwieńczenia w formie trójkątnych wimperg z okulusami. Na podstawie opisanych powyżej relikwów autorzy *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* datowali tę fazę budowy kościoła na XV w.³⁶ Wydaje się jednak, że bardziej precyzyjnym byłoby usytuowanie jego powstania nieco później. Formy szczytu zrealizowanego w Wolborzu nasuwają oczywiste skojarzenia z wpływami północnej architektury ceglanej, której przykłady licznie pojawiały się na obszarach Kujaw i Mazowsza u schyłku XV i na początku XVI w.³⁷

³⁶ *Katalog...*, dz. cyt., s. 224-225.

³⁷ R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 147.

5.
Kościół pw.
św. Mikołaja,
wnętrze nawy
głównej
w kierunku
północnym
(fot. autora)



Biorąc pod uwagę widoczne fragmenty murów korpusu i nawy, autorzy *Zabytków Sztuki w Polsce* rekonstruowali pierwotny kościół jako jednonawowy, bezwieżowy o wydłużonym prezbiterium³⁸. Zgadając się z generalnymi założeniami tej rekonstrukcji, należy jednak zauważyć, że być może ówczesna świątynia dysponowała krótszym prezbiterium, pokrywającym się z istniejącymi współcześnie dwoma przęsłami zachodnimi³⁹ (il. 6). Jedną z przyczyn, dla których takie założenie wydaje się uzasadnione, jest ówczesna rola wolborskiego kościoła. Około 1500 r. była to jedynie świątynia parafialna. Dopiero po ustanowieniu prepozytury i kapituły, czyli po 1544 r., mogła zaistnieć potrzeba rozszerzenia prezbiterium. Prawdopodobnie była to budowla niesklepiona⁴⁰. Wydaje się, że tak rekonstruowana świątynia może być zestawiana ze wznoszonymi na przełomie XV i XVI w. kościołami na północnych terenach Polski, w geograficznej bliskości stolicy diecezji wrocławskiej. Wśród nich można przywołać przykład dawnej kolegiaty w Sierpcu. Obiekt ten wznoszono pomiędzy 1483 a 1513 r.⁴¹ W zestawieniu z kościołem

³⁸ *Zabytki...*, dz. cyt., s. 316.

³⁹ Prawdopodobnie było ono zamknięte ścianą prostą. To założenie wynika z prostokątnej formy późniejszego chóru, który najprawdopodobniej powtarzał pierwotny układ.

⁴⁰ W górnych partiach ścian korpusu, od wewnątrz widoczne są ślady po belkach stropowych.

⁴¹ R. M. Kunkel, dz. cyt., s. 320-322.

pw. św. Mikołaja, obie budowle dysponowałyby podobnymi proporcjami przy nieco mniejszych rozmiarach wolborskiej budowli. Analogie ze świątynią w Sierpcu, do pewnego stopnia mogą dotyczyć dekoracji szczytów, czy też zastosowania okien zamkniętych półkolem.

Kolejnym etapem przekształceń kościoła pw. św. Mikołaja były zmiany wprowadzone po połowie XVI w. Wydaje się, że omówienie tej fazy realizacji napotyka na największe problemy. Z jednej strony wynika to z braku zadowalających przekazów źródłowych, z drugiej zaś, z osiemnastowiecznych przekształceń budowli. W dotychczasowych opracowaniach szesnastowieczne inwestycje są ograniczone latami 1549-1580⁴². Pierwsza z dat odnosi się do pożaru, który miał w jakimś stopniu uszkodzić budynek. Prawdopodobnie, poza potrzebą usunięcia potencjalnych zniszczeń, czynnikiem skłaniającym do rozbudowy kościoła były jego nowe funkcje kolegiaty. Zakończenie tych prac jest związane z okresem rządów bpa Stanisława Karnkowskiego. W przywileju dla wolborskiej szkoły z 1579 r., odnotowywano pokrycie świątyni dachówką i dobudowanie wieży⁴³. W tym samym czasie miała powstać kaplica św. Anny⁴⁴. W odniesieniu do tej ostatniej inwestycji należy jednak zgłosić pewne wątpliwości. Istnienie takiej budowli już w XVI w. miał potwierdzać dokument z 1550 r.⁴⁵ Nie można jednak wykluczyć, że ówczesny akt przekazujący kaplicę kuśnierzom, dotyczył innej, wówczas drewnianej kaplicy pod tym samym wezwaniem, funkcjonującej na przedmieściach Wolborza. W pochodzącym z 1633 r. opisie kolegiaty nie została odnotowana żadna kaplica⁴⁶. Równocześnie w tym samym tekście znajduje się wzmianka o ołtarzu z obrazem św. Anny, który można lokalizować w południowo-zachodniej części nawy⁴⁷. Prawdopodobnie tradycję tego miejsca utrwala położenie późniejszej, osiemnastowiecznej kaplicy.

Mniej dyskusyjną zmianą w ówczesnym wyglądzie kościoła jest odnotowana w 1579 r. budowa wieży⁴⁸. Zmiana bryły kościoła polegająca na dobudowaniu wieży bardziej eksponowała kolegiacką świątynię. Jak już wspomniano, praw-

⁴² *Zabytki...*, dz. cyt., s. 313.

⁴³ J. Gryglewski, dz. cyt., s. 77.

⁴⁴ *Słownik...*, dz. cyt., s. 824.

⁴⁵ J. Gryglewski, dz. cyt., s. 77.

⁴⁶ *Akta Arcybiskupów Gnieźnieńskich*, Wiz. 58, s. 2-3, Archiwum Diecezjalne we Wrocławku (dalej jako ADW).

⁴⁷ W ołtarzu znajdował się, ozdobiony srebrnymi koronami i wotami, obraz *Św. Anny Samotrzeć*. Tamże.

⁴⁸ W obecnym stanie, górne kondygnacje wzniesione na masywnych, równych wysokości korpusu murach, jako ścianę zachodnią wykorzystują środkową partię gotyckiego szczytu. Nie można wykluczyć, że w XVI w. powstała jedynie podstawa dzisiejszej wieży (mogła być zwieńczona drewnianą konstrukcją), na której wzniesiono dopiero osiemnastowieczne, zachowane partie. Realizację podstawy wieży wzmiankuje S. Siniarski, dz. cyt., s. 41-42.

dopodobnie w tym samym czasie wydłużono prezbiterium kościoła, którego wnętrze powinno było pomieścić członków miejscowej kapituły⁴⁹. W 1633 r. kolegiata była częściowo przesklepiona⁵⁰. Wzmiankę tę można odnieść do istniejącego sklepienia prezbiterium. Jego trzy, zachodnie przęsła mogły powstać na początku XVII w., lub nieco wcześniej na przełomie wieków⁵¹. Kolebkę sklepienia pokrywa prosta, linearna dekoracja, powtórzona, nieco inaczej, we wschodnim przęśle przekształconym po 1900 r.⁵²

Zasadnicze znaczenie dla obecnego stanu kościoła pw. św. Mikołaja, miała jego osiemnastowieczna przebudowa z inicjatywy abpa Antoniego Ostrowskiego w latach 1764-1766⁵³. Ta ostatnia data odnosi się do konsekracji nowej świątyni. Efekt prowadzonych wówczas prac oddaje tekst wizytacji pochodzącej z 1780 r.⁵⁴ Rzut kościoła został wzbogacony ciągiem naw bocznych, na których zamknięciu znalazły się kaplice. Zewnętrzna bryła świątyni została ujednolicona linią ścian kryjących nawy i kaplice. Na ich powierzchni zastosowano oszczędną artykulację. Najbardziej dekoracyjną formę uzyskał ozdobny, kryty blachą hełm wieży⁵⁵. Przesklepiony korpus uzyskał układ pseudobazylikowy. Zastosowane w nawie sklepienia mają układ krzyżowy z wydatną dekoracją, swoim profilem naśladując gotyckie żebra. Na bocznych ścianach korpusu, ponad arkadami międzynawowymi,

⁴⁹ Z okresem poprzedzającym przebudowę Placidiego, można powiązać zachowane, widoczne na strychach fragmenty gzymsów wieńczących gotyckie ściany korpusu.

⁵⁰ *Akta Arcybiskupów Gnieźnieńskich*, Wiz. 58, s. 3 (ADW).

⁵¹ W wizytacji z 1633 r. znajduje się wzmianka o niedawnym wymalowaniu kościoła, trudno jednak rozstrzygnąć czy prace te miały związek z budową sklepienia. *Akta Arcybiskupów Gnieźnieńskich*, Wiz. 58, s. 3 (ADW).

⁵² W wyniku przebudowy, która zapewne miała miejsce po 1900 r., prezbiterium zostało przedłużone do stanu obecnego. Dzisiejsze, ostatnie przęsło rozszerzone o dwa prostokątne aneksy, pierwotnie w dolnej kondygnacji kryło zakrystię ze skarbcem, na piętrze zaś kapitułarz. W wyniku przebudowy usunięto podziały a przęsło otrzymało sklepienie, formą i dekoracją nawiązujące do starszej części. Nowa zakrystia znalazła się w przybudówce dodanej do ściany wschodniej. Ostatnie przekształcenia kościoła wolborskiego znacząco zmieniły, zwłaszcza warunki w prezbiterium. Wykorzystanie przestrzeni dawnej zakrystii i kapitułarza, jako kolejnego, poszerzonego przęsła prezbiterium spowodowało przesunięcie w głąb ołtarza głównego. Konsekwencją tego jest oddalenie jego nastawy i rozstawienie figur aniołów, które przedtem mieściły się w węższej przestrzeni. Zmianie uległo również oświetlenie tej części wnętrza. Pierwotne zamknięcie prezbiterium, w przęśle z dwoma oknami było znacznie jaśniejsze.

⁵³ W monografii Franciszka Placidiego pojawiają się daty realizacji 1764-1766, lub do 1768 r. w wykazie prac architekta. J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 119.

⁵⁴ *Akta dekanatu piotrkowskiego, Akta historyczne dotyczące kolegiaty w Wolborzu*, sygn. 154 (AAŁ).

⁵⁵ Autor relacji z 1780 r. stwierdził, że kościół jest z *wieżą pięknej struktury, która obita jest miedziami z kopułą połączoną y krzyżem żelaznym nad kopułą wyniesionym* (*Akta dekanatu piotrkowskiego, Akta historyczne dotyczące kolegiaty w Wolborzu*, sygn. 154, s. 7, AAŁ). Na zakończeniu linii dachu korpusu znajdowała się sygnaturka, również ze złożoną *kopułą*, która miała swój odpowiednik ponad kapitułarzem, ponad wschodnim krańcem budowli. Tamże, s. 12.

sklepień, zarysowują ostrołukowe pola. W nawie głównej występuje konsekwentny układ przeszłowy na gurtach. W bocznych zastosowano przęsła krzyżowe, wzdłuż filarów rozdzielone kolebką na parach gurt. Podstawą przykrycia nawy środkowej są wstawione do wnętrza przyścienne filary. Prawdopodobnie są one dodatkowo stabilizowane przez odcinki naw bocznych. Przy wschodniej ścianie prezbiterium znalazła się piętrowa przybudówka, w której na parterze znajdowała się zakrystia ze skarbcem, zaś na piętrze funkcjonował kapitułarz⁵⁶. Wzdłuż ścian prezbiterium poprowadzono sklepienie, wąskie pomieszczenia, głównie o funkcjach komunikacyjnych⁵⁷.

Jak już wspomniano, przebudowa była prowadzona pod kierunkiem Franciszka Placidiego, którego udział w tym przedsięwzięciu jest potwierdzony źródłowo⁵⁸. Monografista twórczości architekta, stwierdzał, że *gdyby nie wyraźna wiadomość archiwalna, można by – opierając się li tylko na analizie formalnej – zaliczyć barokizację kościoła wolborskiego wyłącznie do zasięgu działalności architektów warszawskich*⁵⁹. Badacz wątpił czy z krakowskim twórcą można łączyć podziały zewnętrzne i wewnętrzne kościoła, a także hełm wieży⁶⁰. Podsumowując stwierdzał, że *charakter ogólny całości barokizacji kościoła jest bardzo skromny i nie zdradza w zasadzie charakterystycznych cech stylu Placidiego, który widocznie (i zgodnie z wolą zleceńodawcy) ograniczył się do powierzchownej modernizacji zewnętrznego i wewnętrznego wyglądu świątyni, wyzyskując maksymalnie mury gotyckie i późniejsze*⁶¹.

Wbrew dotychczasowym opiniom, trudno nie odmówić wolborskiej świątyni pewnej logiki i powściągliwej elegancji. W zewnętrznym kształcie i planie budowli można dostrzec konsekwentne stosowanie trójpodziału

⁵⁶ Pomieszczenia te były rozdzielone stropem. We wschodniej ścianie, obecnie zamykającej prezbiterium widoczne są dwa, częściowo zamurwane okna, pierwotnie oświetlające kapitułarz.

⁵⁷ Od strony południowej znajdowała się kruchta wejściowa. Sam korytarz pozwalał na swobodne przechodzenie między zakrystią, prezbiterium i kaplicą. Poza tym łączył się z klatką schodową wiodącą do łoży południowej. Podobne funkcje miał ciąg północny, pozwalający na przejście z kapitułarza (prowadzące do niego schody znajdowały się w północnym aneksie) do prezbiterium, północnej kaplicy lub na klatkę schodową łoży północnej. *Akta dekanatu piotrkowskiego, Akta historyczne dotyczące kolegiaty w Wolborzu*, sygn. 154, s. 10-12 (AAŁ).

⁵⁸ W liście z 23 XI 1764 r. architekt omawiał sprawę pozyskania odpowiednich murarzy do prac przy kościele w Wolborzu (J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 100). Wiadomo także, że w tym samym czasie przebywali w Wolborzu inni architekci pracujący dla abp Antoniego Ostrowskiego. W latach 1766 i 1768 wymieniani są w księgach metrykalnych Wolborza Jan Jabłoński i Jan Adrian Kluk. W. Puget, *Wolbórz – zamek...*, dz. cyt., s. 69, przypis 48.

⁵⁹ J. Lepiarczyk, dz. cyt., s. 101.

⁶⁰ Ten ostatni zestawiał z warszawskimi obiektami, zaś samo zwieńczenie z jednym z rysunków Franciszka Placidiego. Tamże, s. 100, przypis 116.

⁶¹ Tamże, s. 101.

6.
Kościół pw.
św. Mikołaja,
wnętrze
prezbiterium
(fot. autora)



brył. Przysadzistej wieży od strony północnej i południowej towarzyszą niskie aneksy krucht⁶². Układ trzech części najmniej może być widoczny w pseudobazylikowym korpusie, który przykrywają jednolite połacie dachu, jednak istnienie bocznych ciągów naw sugerują, „nachodzące” na bryłę prezbiterium, ściany bocznych kaplic. Trójosiowość dotyczy również chóru, któremu towarzyszą równoległe, niższe ciągi komunikacyjne. Całość zamyka szerokie przęsło pierwotnie kryjące zakrystię i kapitułarz. Dość logicznie rozmieszczone są również widoczne na elewacjach podziały. Na ścianach korpusu i kaplic, wydzielone przez lizeny pola naprzemiennie ujmują gładką

ścianę i otwory okienne. Wiernie odpowiadają one podziałom architektonicznym zastosowanym we wnętrzu⁶³. Wyjątkiem od tej zasady są gładkie ściany prezbiterium, które pozostawały jedynym, widocznym elementem starszej budowli.

Zastosowane w Wolborzu rozwiązania można tłumaczyć wieloma czynnikami. Wśród nich należy wymienić próbę ujednoczenia i zmonumentalizowania budowli. Obiegające kolegiatę, jednolite ściany tworzą rodzaj unifikującego parawanu, za którym zostają ukryte części składowe budowli narastające w przeszłości⁶⁴. Dodanie naw bocznych i sklepień w korpusie podnosiło

⁶² Pierwotnie były to kruchty, obecnie wnętrze północnego aneksu pełni funkcję kaplicy.

⁶³ Podobny schemat dekoracyjny z lizenami, powiązany z systemem podziałów sklepień można zaobserwować w nadbudowanym ambicje katedry wawelskiej.

⁶⁴ Rozwiązanie tego typu może być zestawiane z innymi, barokizowanymi obiektami np. dawną kolegiatą w Łowiczu. Chronologię „obudowy” jej wschodnich partii określają realizacje kaplic prymasa Adama Ignacego Komorowskiego (1760-1764) i przebudowa kaplicy św. Wiktorii (1782-1783). Wcześniej tego typu „parawan” zastosowano w ścianach ambitu obiegającego katedrę wawelską (kon. XVII w. i 1713-1715). Na ujednoczenie zewnętrznych kaplic zdecydowano się również w Gnieźnie, po pożarze katedry w 1760 r.

również prestiż budowli. Przy całym modernizacyjnym wysiłku, wydaje się, że istotnym było pośrednie nawiązanie do przeszłości kolegiaty. Być może w takim kontekście należy rozpatrywać dość archaiczne formy sklepień nawy głównej, których krzyżowy układ podkreślają niemal gotyckie żebrza (il. 5). Podobne cechy stylowe mają ostrołukowe wykroje usytuowane ponad arkadami międzynawowymi. Dokonując oceny tego obiektu należy pamiętać o randze fundatorów – biskupów włocławskich i znaczeniu jakie miał dla nich Wolbórz. Istotną pozycję tego miejsca manifestowało nowe założenie pałacowe. Trudno więc przyjąć, że główna świątynia miasta nie uzyskała odpowiedniej formy. Być może w dotychczasowych analizach zbyt usilnie próbowano dostrzec jej „stylistyczną czystość”. Wolborskiej przebudowie bliżej do wymogów wielu, nowożytnych barokizacji⁶⁵, których istotą nie tyle były nowe rozwiązania, a raczej pogodzenie, zaznaczonej dawnymi relikami, wielowiekowej tradycji z nowymi wyzwaniami.

J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, w: *Łowicz. Dzieje miasta*, red. J. Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 561-573.

⁶⁵ Ostatnio na temat barokizacji: M. Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen*, Augsburg 2005.

Ewa Kubiak
Uniwersytet Łódzki

¶ Jerozolima na ziemiach Nowego Świata – Święte Miasto w sztuce Wicekrólestwa Peru

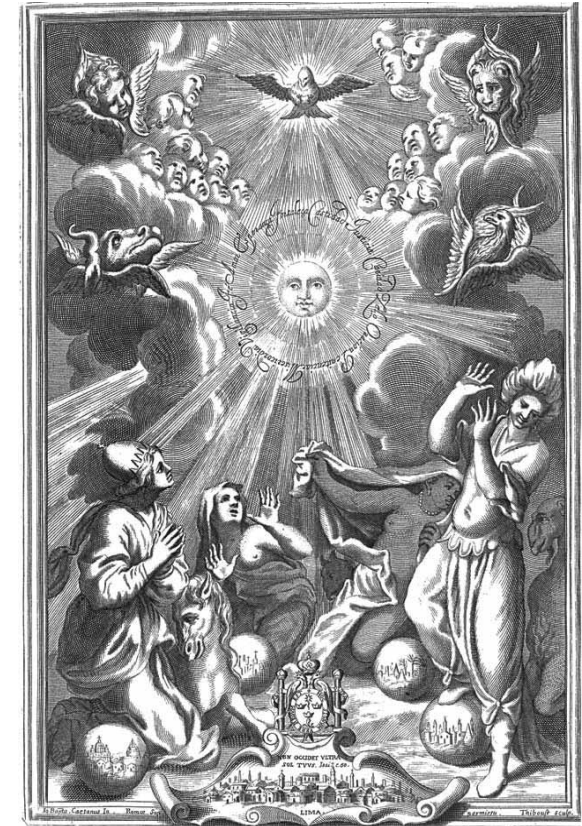
Limę założono 18 stycznia 1535 r., a symbolicznego aktu fundacyjnego dokonał Francisco Pizarro. Miasto otrzymało idealny plan szachownicy złożony z 117 prostokątnych kwartałów – układ taki zgodny jest z klasycznym modelem kolonialnych miast hiszpańskiej Ameryki. Do dziś plan ten można odnaleźć w historycznym centrum metropolii. Zdaniem Humberto Rodrigueza Camilloni, jest to symbol unifikacji będącej niezbędnym elementem tworzenia więzów nowego społeczeństwa po konkwisie i kolonizacji. Stanowił odzwierciedlenie jednorodnej struktury organizacyjnej miasta podporządkowanego jednej władzy, gdzie obowiązywał jeden oficjalny język i jedyna prawdziwa w ówczesnym świecie religia. Pod wpływem hiszpańskiej misji ewangelizacyjnej w Nowym Świecie zaczęto traktować regularny szachownicowy układ urbanistyczny miast Ameryki Łacińskiej w sensie transcendentnym. Plan Limy zatem może być uznany jako zobrazowanie idei religijnej¹.

Lima otrzymała nazwę godną chrześcijańskiej stolicy w Nowym Świecie *Ciudad de los Reyes* – czyli Miasto Trzech Króli. Według relacji Amadeo Freziera z podróży do Ameryki Południowej w latach 1713-1715, Hiszpanie podbili dolinę Rimac w święto Trzech Króli i dla upamiętnienia tej daty nadali nazwę miastu. Chociaż do naszych czasów dotrwało określenie miasta będące przekształceniem dawnej nazwy doliny – Rimac, to w herbie pozostało wspomnienie dawnego miana – wizerunek trzech koron².

¹ C. H. Rodriguez, *Utopia Realized in the New World: Form and Symbol of the City of Kings*, w: *Settlements in the Americas Cross-Cultural Perspective*, Salem-Massachusetts 1993, s. 28-29.

² A. Frezier, *Relación del viaje por el Mar del Sur*, Caracas 1982, 182-183.

Od początku Limie nadano charakter miasta o specjalnym znaczeniu religijnym. Nazwa *Ciudad de los Reyes* została wybrana przez Francisca Pizarra, i już w pierwszej kronice Limy pisał o tym Barnabé Cabo. Wspominał on, że miasto zostało oddane pod patronat i polecone pamięci Magów. Autor kroniki porównuje też odkrycie wybrzeży Peru do podróży Trzech Króli i Epifanii – podobnie jak Trzej Królowie dotarli w swej radosnej wędrówce do Betlejem by uczcić i adorować nowo narodzonego Zbawiciela, tak i hiszpański gubernator oraz jego towarzysze podróżowali przez pustynie



1. Karta tytułowa dzieła *El Sol del Nuevo Mundo*, 1683 r. (fot. z archiwum autorki)

i doliny wybrzeża, poszukując idealnej lokalizacji na założenie miasta, aż wreszcie zostało im objawione miejsce, gdzie później powstała stolica. Święto Trzech Króli było obchodzone w Limie bardzo hucznie w okresie kolonialnym, jak podaje Barnabé Cobo: *Lima świętuje dzień Trzech Króli [Pasqua de Reyes] z wielką pompą; 6 stycznia, każdego roku słychać dźwięk trąb, królewskie proporce są niesione w wielkiej procesji*³.

Ciekawe jest również niezwykle symboliczne traktowanie samej fundacji miasta. Według tradycji brało w niej udział dwanaście osób, choć niektórzy badacze nie zgadzają się z tym poglądem i nie potwierdzają historyczności tej relacji. Jednak Gil González Dávila stwierdził kategorycznie, iż fundatorami miasta było dwunastu *synów ojczystej Korony Hiszpańskiej*. Jasna wydaje się paralela do liczby apostołów. Sytuacja ta nie była wyjątkowa w przypadku Limy. Taka sama, symboliczna liczba dwunastu mnichów franciszkańskich przybyła do Nowej Hiszpanii, by tam wypełnić misję ewangelizacji. Nazywani zostali apostołami Nowego Świata, a ich wizerunek do dziś zdobi ściany

³ Cyt. za: C. H. Rodriguez, dz. cyt., s. 33.

2.
Plan Limy
z książki
*La Estrella
de Lima...*,
1688 r.
(fot. z archiwum
autorki)



klasztoru franciszkańskiego w Huejotzingo⁴. Ale i w Peru do dziś zakon franciszkanów jest znany jako „Prowincja Dwunastu Apostołów” – model stworzony w Ameryce Południowej jest zatem bliski temu z Meksyku⁵.

Traktowanie miasta w sakralny sposób znalazło odbicie w jego przedstawieniach. Alegoryczny wizerunek Limy został umieszczony na stronie tytułowej *El Sol del Nuevo Mundo* Francisco Antonio de Montalvo, publikacji wydanej w 1683 r. w Rzymie w związku z beatyfikacją Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606) – drugiego arcybiskupa Limy (il. 1). Ilustracja powtarza najprawdopodobniej jedno z płócien, które zdobiło ulice miasta w czasie uroczystości beatyfikacyjnych. W górnej części grafiki znajduje się przedstawienie Ducha Świętego pod postacią gołębicę adorowanego przez aniołki i Cztery Istoty z wizji Ezechiela. Poniżej widać słońce z ludzką twarzą – to Toribio Alfonso de Mogrovejo – *Sol del Nuevo Mundo*. Słońce jest otoczone napisem, który wymienia cnoty błogosławionego: *Amor, Esperanza, Fortaleza, Castidad, Celo, Oración, Penitencia, Misericordia, Vigilancia* i *Fe*. Promienie słoneczne padają na personifikacje czterech kontynentów, przedstawione w tradycyjny sposób pod postaciami kobiet w towarzystwie egzotycznych zwierząt. Na samym dole

⁴ Misjonarze pojawili się w Meksyku w 1524 r. i od tego momentu datować można początek ewangelizacji Nowej Hiszpanii. G. Kubler, *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, Mexico 1982, s. 15-16.

⁵ C. H. Rodriguez, dz. cyt., s. 33-34.

kompozycji znajduje się herb stolicy Peru umieszczony ponad panoramą miasta opatrzoną łacińskim cytatem z Biblii – *Non occident ultra Sol Tuus* (Iz 60, 20 – *Twe słońce nie zajdzie już więcej*)⁶, i podpisana: *Lima*. Cytat można interpretować jako odniesienie do osoby błogosławionego, któremu poświęcone zostało wydawnictwo. Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę szerszy kontekst tego rozdziału *Księgi Izajasza*, przedstawienie można odczytać jako wizję Niebiańskiej Jerozolimy, do której Lima została tutaj przyrównana⁷.

Interpretacja Limy jako Nowej Jerozolimy funkcjonowała i później. Wiąże się to z powszechnym w okresie kolonialnym rozumieniem odkrycia Nowego Świata w nawiązaniu do *Apokalipsy św. Jana*: *I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły i morza już nie ma. I Miasto Święte – Jeruzalem Nowe ujrzałem zstępujące z nieba od Boga* (Ap 21, 1-2). Słowa objawienia idealnie pasują jako alegoryczno-teologiczna paralela powiązana z odkryciem Ameryki i nowymi zadaniami, które otwierały się przed chrześcijańskim światem. Choć w rzeczywistości plan Limy nie jest idealny, a poszczególne kwatery nie mają zarysu kwadratu, to na ilustracjach bardzo często bywał on idealizowany. Jako przykład może posłużyć widok Limy z książki Francisco de Echave y Assu, *La Estrella de Lima Convertida en Sol sobre Svs Tres Coronas* wydanej w Antwerpii w 1688 r. (il. 2). Układ miasta, bardziej regularny w momencie założenia stolicy, zmienił się znacznie do lat 80. XVII w., czyli do chwili powstania grafiki⁸. Przybyło wiele kwartałów o nieregularnym zarysie, poszerzony został obszar miasta, a jednak w ilustracji zdecydowano się na umieszczenie planu idealnego – symbolicznego. Kwartały otrzymały narys bardziej zbliżony do kwadratu niż w rzeczywistości. Uczyniono tak dlatego aby widok planu Limy bliższy był wizji Niebiańskiego Jeruzalem z *Apokalipsy św. Jana*, gdzie mury miasta tworzą idealny czworobok kwadratu (Ap 21, 16). Wokół planu miasta na grafice zostali umieszczeni jego niebiańscy opiekunowie: św. Jan

⁶ Wszystkie cytaty biblijne zostały podane za *Biblię Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, wyd. 2, Poznań-Warszawa 1971.

⁷ P. R. Mujica, *Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico*, w: *El barroco peruano*, red. P. Marín, Lima 2003, s. 264-265.

⁸ W poł. XVII w. planowano wzniesienie murów obronnych, które otoczyłyby miasto. Owocem tych projektów był jeden z pierwszych planów Limy jaki się zachował (1685), wykonany przez ojca Pedro Nalasco, który opierał się na projekcie Juana Ramóna Koninicka, flamandzkiego jezuitę. Koninick wraz z inżynierem wojskowym Vengas Osorio byli kierownikami konstrukcji murów. Plan jest idealizowanym projektem, ukazującym jak powinny wyglądać fortyfikacje. Korona nie zaakceptowała tego projektu, z czasem okazał się on bardzo kosztowny, ale plan miasta pozostał i był wielokrotnie publikowany, m.in. w dziele Francisca de Echave y Assu, *La estrella de Lima convertida en sol* (Antwerpia 1688). V. R. I. Minguez, *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y America durante los siglos XV-XVIII*, Jaume 2006, s. 349-350.

Ewangelista (patron miejscowej katedry), bł. Toribio Alfonso de Mogrovejo (wspominany już arcybiskup Limy, kanonizowany w 1726 r.), św. Róża z Limy (pierwsza peruwiańska święta i patronka Ameryki, kanonizowana w 1671 r.)⁹ oraz bł. Franciszek Solano (franciszkański misjonarz Peru, który zmarł w Limie i został kanonizowany w 1726 r.)¹⁰. Także w późniejszym okresie powstawały symboliczne przedstawienia miasta. Dla przykładu w książce Pedro Rodrigueza Guillena *El Sol y año feliz del Perú*, wydanej w 1735 r. w Madrycie, znajduje się idealizowany, alegoryczny widok Limy¹¹.

ANTONIA DEL CASTILLO *EL DEVOTE PEREGRINO Y VIAJE DE TIERRA SANTA* I JEGO WPŁYW NA SZTUKĘ WICEKRÓLESTWA PERU

Idea Niebiańskiej Jerozolimy nie tylko wykorzystywana była po to, by stworzyć miasto doskonałe w ziemskim świecie. Bardzo często jej symboliczne przedstawienie przewijało się w sztukach plastycznych, spełniając rozmaite funkcje. Zobrazowanie Jeruzalem pojawiało się także w malarstwie kolonialnym. Czasami była to tylko zarysowana panorama miasta towarzysząca scenom *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy* czy *Ukrzyżowania*, niekiedy z aluzjami do miejscowej topografii. Jako przykład może posłużyć panoramiczny widok miasta z kościoła jezuitów pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Juli, pochodzący najprawdopodobniej z końca XVI w. (il. 3). Świątynia słynie przede wszystkim z malarstwa ściennego. Również panorama miasta, pomimo że została umieszczona w centrum kompozycji nastawy ołtarza w transepcie kościoła, jest polichromią wykonaną na murze z *adobe*¹². Zdaniem niektórych badaczy jest to idealizowany widok Juli¹³, z wodami jeziora Titicaca na pierwszym planie i budynkami miasta w głębi, otoczonego przez góry. Połowę górnej

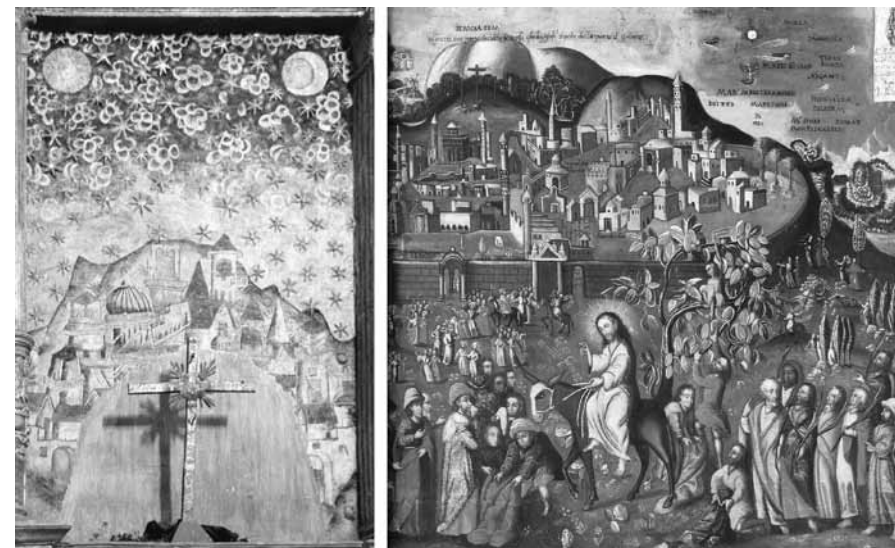
⁹ C. H. Rodriguez, dz. cyt., s. 43.

¹⁰ Widok idealnego miasta pojawia się także w malarstwie. Jednym ze źródeł takich przedstawień, oprócz samego apokaliptycznego opisu miasta jest szesnastowieczny obraz Martína de Vosa *Św. Jan piszący Apokalipsę* znajdujący się w Muzeum w Tepozotlán w Meksyku. Panorama świetlistej Jerozolimy stała się wzorem do naśladowania przez innych artystów epoki, m.in. Cristóbal de Villalpando; a w następstwie także dla grafik, które powędrowały do innych zakątków hiszpańskich kolonii w Ameryce. G. von Wobeser, *El más allá en la pintura novohispana siglos XVI al XVIII*, w: *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México 2009, s. 146-149; A. Villavicencio, *Imágenes del Paraíso en la obra de Cristóbal de Villalpando*, w: *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*, México 2009, s. 392-393; T. Gisbert, J. de Mesa, *La tradición bíblica en el arte virreinal*, La Paz-Cochabamba 1987, s. 191-193.

¹¹ C. H. Rodriguez, dz. cyt., s. 43.

¹² *Adobe* to suszona cegła – tradycyjny materiał w budownictwie Wicekrólestwa Peru.

¹³ J. A. Flores Ochoa, E. Kuon Arce, R. Samanez Argumendo, *Pintura mural en el sur andino*, Lima 1993, s. 229.



3. Widok Jerozolimy, kościół Asunción w Juli, Peru, kon. XVI w. (fot. autorki)

4. Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Monasterio S. Catalina w Cusco, XVII/XVIII w. (fot. autorki)

partii kompozycji zajmuje nocne niebo usiane złotymi gwiazdami oraz Słońce i Księżyc. Od początku widok ten pomyślany był jako tło dla ustawionego na ołtarzu krucyfiksu, zatem jest to również – a może przede wszystkim – przedstawienie Jerozolimy.

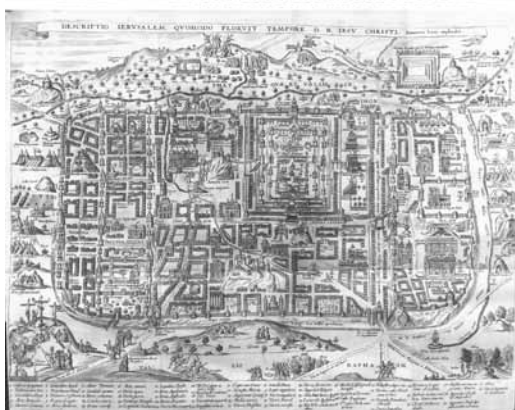
W innych przykładach mamy do czynienia z widokiem Jerozolimy bardziej zgodnym z jej realną topografią, często pojawiają się wówczas inskrypcje określające najważniejsze miejsca a czasem szersza perspektywa innych punktów orientacyjnych Bliskiego Wschodu. Jednym z nich jest anonimowy obraz z końca XVII lub początku XVIII w. zatytułowany *Entrada mesiánica de Jesús a Jerusalén el Domingo de Ramos o último de la Cuaresma*, znajdujący się w klasztorze Santa Catalina w Cusco pełniącym dziś funkcje muzeum¹⁴ (il. 4). Na obrazie, ponad główną sceną *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy*, znajduje się miasto otoczone murami, zajmujące połowę kompozycji. Najważniejsze miejsca zostały tu określone przez inskrypcje. Mamy zatem: *Monte Calvario*, *Templo de Salomon*, ale też *Chiesa del S. Sepulcro* czy *Chiesa di S. Anna*. Jednak autor obrazu nie ogranicza się tylko do widoku miasta, ale dołącza rodzaj orientacyjnego szkicu terenowego, gdzie po prawej stronie, na wschód od zaznaczonej na Morzu Śródziemnym róży wiatrów, pojawia się *Terra Santa* z wymienionymi najważniejszymi miastami (m.in. Nazaret, Damaszek czy Betlejem); na południu tej szkiecowej mapki widzimy Egipt, Górę Synaj oraz Morze Czerwone. Jak mówi nam tytuł, umieszczony w górnej partii, jest to: *Jerusalem [...] con parte circuito [...] d'Oriente*. Na obrazie mieszają się inskrypcje hiszpańskie z włoskimi – autorem być może był włoski zakonnik,

¹⁴ P. R. Mujica, dz. cyt., s. 314-315.

5.
Widok
Jerozolimy,
XVIII w.,
San Miguel de
Cayma, Peru;



6.
plan
Jerozolimy wg
Adrychomiusza
z książki
A. de Castillo,
Paryż 1666 r.
(fot. autorki)



albo też artysta korzystał z przedstawienia graficznego opatrzonego opisami w tym języku.

Najbardziej interesujące wydają się jednak samodzielne widoki Świętego Miasta, a szczególnie te, które wykonano pod wpływem znanych europejskich planów Jerozolimy. Jeden z najciekawszych znajduje się w kościele parafialnym San Miguel de Cayma (Arequipa). Obraz pochodzący z XVIII w. jest w zasadzie mapą Jerozolimy, zdaniem Ramona Mujica Pinilla, była to pomoc wykorzystywana podczas modlitw i liturgii Wielkiego Tygodnia¹⁵ (il. 4). Na obrazie widzimy inskrypcje określające święte miejsca,

w których przebywał Chrystus w swych ostatnich chwilach i dzięki przedstawieniu możemy podążać w naszych rozmyślaniach jego śladami. Obraz został podpisany jako: *Jerusalén como estaua quando Christo nuestro Señor murió en ella con todos los Santuarios, que se contienen, y visitan*. Wizerunek ten jest powtórzeniem symbolicznego planu Jerozolimy, który po raz pierwszy pojawił się w książce Holendra Christiana Adrychomiusza *Urbis Hierosolimae quemadmodum ea Christi tempore floruit suburbanorum eius brevis descriptio* wydanej w Kolonii w 1584 r. Dzieło to zostało następnie włączone do obszerniejszego wydania zatytułowanego *Theatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum cum tabulis geographicis aere expressis*, które ukazało się już po śmierci autora, również w Kolonii w 1590 r.¹⁶ Opublikowany przez Adrychomiusza plan jest planem idealnym, łączy się z tradycją obrazowania miasta istniejącą od wczesnego średniowiecza. Zostało ono wpisane w prostokątny plan na osi północ-południe, a dominującym elementem

¹⁵ Tamże, s. 300-301.

¹⁶ S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 74; Z. Bania, *Kalwarie polskie w XVII wieku. Dzieje stosowania w Europie od X do końca XVII wieku uświęconych Pasj Chrystusa miar jerozolimskich*, Warszawa 1993, s. 59; Tenże, *Święte miary Jerozolimskie. Grób Pański, Anastasis, Kalwaria*, Warszawa 1997, s. 72-76.

jest *Civitas Inferior* ze świątynią i *Sancta Sanctorum* w centrum¹⁷. Dzieło Adrychomiusza miało bardzo duże znaczenie w rozpowszechnianiu się wiedzy na temat Palestyny w okresie nowożytnym¹⁸, jak pisze Zbigniew Bania, *przewyższyło popularnością wszystkie wcześniejsze i późniejsze opisy Ziemi Świętej*¹⁹. W całej Europie publikacje zarówno oryginału jak i tłumaczeń dzieła cieszyły się niezwykłą popularnością. W Hiszpanii książka została przetłumaczona przez Vincente Gomeza i wydana w Walencji w 1620 r.²⁰ Dzieło obszerniejsze, zatytułowane jako *Crónica*, a przełożone przez Lorenzo Martíneza de Marcilla, także cieszyło się dużym uznaniem. Wiadomo, że 50 egzemplarzy tego dzieła wysłano w XVII w. do amerykańskich kolonii. Książkę wysyłali księgarze, były to najprawdopodobniej wydania sewilskie z 1644 i 1649 r. lub z Saragossy z 1644 r. i z Madrytu z 1638 r.²¹ W świecie hiszpańskojęzycznym – na terenie samej Korony, ale i w kolonialnej Ameryce – równie popularnym „przewodnikiem” po Jerozolimie i Ziemi Świętej była książka Antonio de Castillo *El devoto peregrino y viaje de Tierra Santa*, która po raz pierwszy ukazała się w Madrycie w 1654 r. (il. 6). Autor, zakonnik franciszkański, prócz własnych doświadczeń

¹⁷ Z. Bania, *Kalwarie...*, dz. cyt., s. 60.

¹⁸ S. Kobielus, dz. cyt., s. 74.

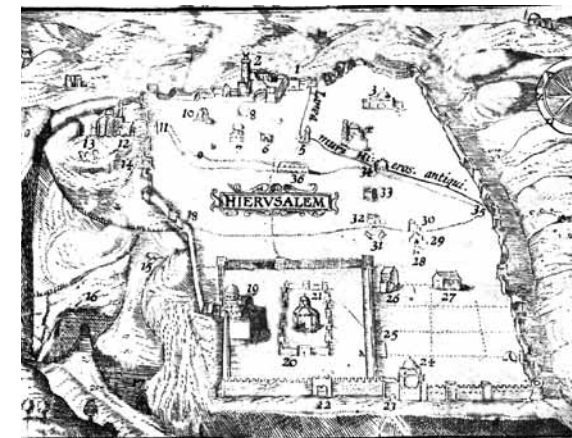
¹⁹ Z. Bania, *Kalwarie...*, dz. cyt., s. 61.

²⁰ J. E. García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas*, Madrid 2002, t. 1, *Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, s. 114.

²¹ P. J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: El comercio en América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla 2005, s. 276.



7.
Widok
Jerozolimy,
1737 r.,
kościół
S. Jerusalén,
Potosí, Boliwia
(fot. autorki)



8.
Plan Jerozolimy
z książki
A. de Castillo,
Madryt 1654 r.
(fot. autorki)

i refleksji dotyczących Ziemi Świętej i pielgrzymowania, czerpał także wiedzę z relacji swoich poprzedników i zapewne dlatego wśród innych licznych obrazów Ziemi Świętej na początku książki znalazł się również plan Świętego Miasta z publikacji Christiana Adrychomiusza, zatytułowany podobnie jak obraz z kościoła w Cayma – *Ierusalen como estava quando murio en ella Jesu Christo Nuestro Redemptor*²². Powtarza on wiernie kompozycję z dzieła Holendra, jednak inskrypcje umieszczone w opisie poniżej planu zostały sporządzone w języku hiszpańskim. Książka Antonia de Castillo wydana została po raz pierwszy w Madrycie w 1654 r. (il. 8), a do końca XVIII w. doczekała się 15 edycji²³, choć nie wszystkie były tak bogato ilustrowane. Drugie wydanie dzieła ukazało się już w 1664 r. (zarówno w Madrycie jak i Paryżu), a następne w latach 1665 i 1666²⁴. José Gracia Melero wymienia pięć osiemnastowiecznych edycji z lat: 1700, 1705, 1743, 1768²⁵. Autorce artykułu, oprócz pierwszego wydania madryckiego, znane są także publikacje z 1666 r. z Paryża, kolejna z Madrytu z 1806 r. i z Barcelony z 1850 r. Wydaje się, że to właśnie powtórzona grafika z książki Antonia de Castillo musiała posłużyć jako bezpośredni wzór dla obrazu w kościele w Cayma, choć nie można zupełnie wykluczyć wykorzystania hiszpańskiego wydania dzieła samego Adrychomiusza. Wymienione tu dwa dzieła nie są jedynymi relacjami opisującymi peregrynacje jerozolimskie i Ziemię Świętą, te jednak wydają się najważniejsze dla rozważań ikonograficznych²⁶.

Obraz w Caymie nie był pojedynczym przypadkiem wykorzystania wzorów graficznych ukazujących Jerozolimę. W kościele San Jerusalén w Potosí (Boliwia) znajduje się obraz z panoramicznym widokiem Świętego Miasta, ufundowany w 1737 r. przez Don Gonzalo Guzmán y Vargas, o czym informuje

²² Plan Jerozolimy w wydaniu madryckim z 1654 r. znajduje się na wklejce pomiędzy 30 i 31 stroną.

²³ T. Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la ciudad andina*, La Paz 2001, s. 194.

²⁴ J. E. García Melero, dz. cyt., s. 114, 132.

²⁵ Tamże, s. 132.

²⁶ Pedro Rueda Ramírez wymienia inne publikacje opisujące Ziemię Świętą, które pojawiły się w spisach handlowych z XVII w. Historie jerozolimskie (*Las jornadas que los príncipes cristianos hicieron a la recuperación de la Tierra Santa, desde Gudojre de Bullon hasta que se perdió todo*) zawarte były w drugiej części dzieła Amaro Centeno *Historia de las cosas del Oriente* (wyd. Cordoba 1595), której 35 egzemplarzy odnajdujemy w rejestrach handlowych. Kolejną ważną książką była *Viaje de Jerusalén* Francisco Guerrero, wydana po raz pierwszy w 1590 r. Od 1590 r. do końca XVI w. ukazało się 6 wydań tej książki, a w kolejnym stuleciu 12. P. J. Rueda Ramírez, dz. cyt., s. 274-275; J. M. Herrero Massari, *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal. Lectura y lectores*, Madrid 1999, s. 96-107; J. Alonso Alejo, *En torno al. viaje de Jerusalén de Francisco Geurrero*, w: *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura del viaje en el mundo románico*, Valencia 2002, s.113-151.

nas inskrypcja znajdująca się na płótnie (il. 7). Panorama została zaczerpnięta bez wątpienia z grafiki znajdującej się na kartach książki Antonia de Castillo²⁷. Jest to widok znacznie mniej szczegółowy, jednak wydaje się bliższy realiom topograficznym i rzeczywistemu rozplanowaniu miasta. Panorama nie ukazuje planu idealnego. Wzgórze świątynne nie zostało umieszczone w centrum Jerozolimy, ale na jej obrzeżach, w odpowiednich proporcjach w stosunku do reszty otoczonego murem miasta. Obraz ukazuje także św. Franciszka i św. Antoniego klęczących nad pustym grobem Chrystusa,

a po bokach przedstawiono dwie sceny związane z zakonem franciszkanów. Na samym dole płótna znajduje się wąski pas podzielony na oddzielne sceny z przedstawieniem męczeństwa franciszkanów w Ziemi Świętej (il. 9). W malarstwie kolonialnym Ameryki Łacińskiej sceny męczeństwa misjonarzy ukazywane były dosyć często. Największą popularnością cieszyły się sceny męczeństwa misjonarzy w Japonii (franciszkanów i jezuitów), ale i krwawe sceny z Ziemi Świętej także pojawiały się na obrazach. Przykładem malarstwa o takiej tematyce może być obraz z kościoła franciszkanów w Quito (il. 10), gdzie na osiemnastowiecznym najprawdopodobniej płótnie, ukazana została panorama miasta z niektórymi najważniejszymi miejscami zaznaczonymi symbolicznie, w formie maleńkich budynków, i podpisanymi inskrypcjami odnoszącymi się do poszczególnych epizodów Męki Chrystusa. Tym, co przykuwa uwagę są jednak sceny męczeństwa franciszkańskich zakonników umieszczone na tle widoku miasta – paralele dla nich stanowią opisane sceny Drogi Krzyżowej. Obraz został opatrzony inskrypcją umieszczoną na banderoli w górnej jego partii: *Prospecto de la Santa Ciudad Ierusalén i estragos que ejecuta la tiranía en los religiosos que custodian los Santos Lugares del Seráfico Patrimonio*. Nie wiadomo, co dokładnie było inspiracją dla tego dzieła. Wiemy jednak, że opisy męczeństwa franciszkanów znalazły się również na kartach książki Antonia del Castillo. Autor poświęca tym smutnym wydarzeniom



9. Męczeństwo franciszkanów w Ziemi Świętej, fragment obrazu Widok

Jerozolimy, 1737 r.

(fot. autorki)

10.

Prospecto de La Santa Ciudad

Jerusalén, XVIII w. (?), S. Francisco, Quito.

(fot. autorki)

²⁷ A. del Castillo, *El devoto peregrino y viaje de Tierra Santa*, Madrid 1654, s. 225.

dziewiąty rozdział czwartej księgi *De los Martires que han dado las vidas por la defensa de los Santos Lugares, y confesión de nuestra Santa Fé en Jerusalén y Tierra Santa*, gdzie sumiennie podaje daty, miejscowości (spis męczenników obejmuje ważniejsze miasta Ziemi Świętej oraz Egiptu), nazwiska zamordowanych i rodzaj śmierci, którą im zadano²⁸. Jednak opis franciszkanina nie jest tak barwny, a rodzaje zadawanych mąk tak różnorodne, jak na płótnach z Potosí i Quito. Przedstawienia te można raczej łączyć ze średniowieczną ikonografią scen męczeńskich, która przetrwała w okresie kolonialnym.

Wiemy również, że w sztukach teatralnych pojawiały się wątki jerozolimskie. Ciekawe wydaje się połączenie historii podboju Ziemi Świętej z wątkami miejscowymi. W sztuce z 1543 r. *La conquista de Jerusalén*, wystawianej z inicjatywy franciszkanów w Nowej Hiszpanii, nowoochrzczeni Indianie ukazani zostali jako walczący u boku Hiszpanów przeciwko Turkom Otomańskim. Jak pisze Pedro Rueda Ramírez, te nedorzeczości historyczne ukazują, jak bardzo teatr służył celom ewangelizacyjnym i jako narzędzie konsolidacji chrześcijańskiego społeczeństwa w Nowym Świecie²⁹.

Jerozolima w Ameryce Łacińskiej funkcjonuje w wielu kontekstach religijno-społecznych. Podobnie jak w Europie, tak i w Nowym Świecie istniała potrzeba pielgrzymowania do Ziemi Świętej. Z braku możliwości realnej peregrynacji starano się wspomóc wiernych kalwariami³⁰, czy też panoramami Świętego Miasta, jak ta w Caymie, które umożliwiały duchową pielgrzymkę. Często widok Jerozolimy stanowił dopełnienie innych scen religijnych rozgrywających się w Świętym Mieście.

Jednak najważniejsze wydają się dwa aspekty interpretacji przedstawień Jerozolimy. Po pierwsze, tworzenie paraleli pomiędzy wizją z *Apokalipsy św. Jana* i odkryciem Nowego Świata skutkowało funkcjonowaniem niektórych miast Ameryki jako Nowego Jeruzalem. Ważne w tym wypadku było transcendentalne traktowanie prostego, szachownicowego planu, który zbliżał ziemskie metropolie (np. Limę) do miasta z *Apokalipsy św. Jana*. Juan Melendez w książce *Tesoros verdaderos de las Indias; Historia de la Provincia de S. Juan Bapta del Peru del orden de Predicadores*, wydanej w Rzymie w 1681 r., porównuje Limę bezpośrednio do miasta z *Apokalipsy*. Píše, że oba zostały rozplanowane przy wykorzystaniu powielenia kwadratowego modułu.

²⁸ Tamże, s. 546-549.

²⁹ P. J. Rueda Ramírez, dz. cyt., s. 261-262.

³⁰ Najsłynniejsza kalwaria Ameryki Południowej znajduje się w Congonhas do Campo w Brazylii (kon. XVIII-pocz. XIX w.). Także w Limie skonstruowano kalwarię (niestety dziś już nie istniejącą) na dziedzińcu klasztoru Encarnación. Jest ona określana jako *Santuario de Santa Cruz de Jerusalem*. T. Gisbert, J. de Mesa, dz. cyt., s. 17 (rekonstrukcja kompleksu: il. 14).

Jako najważniejszą różnicę wskazuje niebiańską i ziemską przynależność Limy i Jeruzalem, a kończy tę relację słowami: *Sam Bóg wykreślił plan Liny, aby Hiszpanie mogli założyć to miasto jako stolicę nowych ziem i niebios, jakie zostały odkryte i podbite*³¹. Po drugie, starano się budować analogie pomiędzy sytuacją w Ziemi Świętej i ewangelizowanym lądem amerykańskim, wykorzystując historię podboju Jerozolimy do celów misyjnych.

³¹ Cyt. za: C. H. Rodriguez, dz. cyt., s. 41.

Łukasz M. Sadowski

Uniwersytet Łódzki

¶ Makau – ośrodek jezuickiej aktywności na Dalekim Wschodzie w latach 1565-1762

Jak twierdzi Gauvin Alexander Bailey, znawca sztuki jezuickiej, *to na Dalekim Wschodzie jezuici zakładali najważniejsze misje. Będąc pod wrażeniem cywilizacji chińskiej i japońskiej, odczuwali oni natychmiastowe pokrewieństwo z kulturą azjatycką i wysyłali do tych krajów swych najlepszych misjonarzy*¹.

Po dotarciu do Azji, w ciągu kilku dekad, jezuici zdołali ochrzcić ponad dwieście tysięcy Japończyków, oraz dostać się na dwór cesarza Chin, gdzie przebywali przez dwa stulecia. Miejsce, z którego dokonywali tak spektakularnej „ekspansji” misjonarskiej, a równocześnie głównym punktem i bazą wypadową skąd zaczynali swą działalność, była niewielka portugalska enklawa Makau, położona na południu Chin nad brzegami Morza Południowochińskiego przy ujściu Rzeki Perłowej².

Omawiając w tym krótkim tekście aktywność jezuicką na Dalekim Wschodzie chciałbym się skupić przede wszystkim na sferze kultury i sztuki, pozostawiając na uboczu, i zaledwie sygnalizując, kwestie polityczne i religijne (np. tak istotne w owym czasie problemy obrządków). Za *terminus a quo* naszych rozważań przyjąłem rok 1565, w którym to jezuici po raz pierwszy przybyli do Makau. Cezurą końcową jest 1762 r., w którym, na polecenie

¹ G. A. Bailey, *Art et Architecture des Jésuites en Extrême-Orient 1542-1773*, w: *L'Art des Jésuites*, red. G. Sale, Paris 2003, s. 279.

² W niniejszym tekście przyjęliśmy pisownię „Makau” występującą w polskich opracowaniach. Nazwa portugalska to „Macau” (pełna nazwa miasta do 1999 r. brzmiała: *Cidade do Nome de Deus de Macau, Nao Há Outra Mais Leal* – Miasto Świętego Imienia Boga, żadne nie jest bardziej lojalne. Drugi człon nazwy dodano po bohaterskich obronach przed atakującą miasto flotą holenderską w 1. poł. XVII w.



1. Relikty jezuickiego kolegium Madre de Deus (fot. autora)

markizade Pombala – ministra króla Portugalii, aresztowano jezuitów z Makau, aby deportować ich pod strażą do Lizbony³.

Po odkryciu przez Vasco da Gamę drogi do Indii (1497-1499), Portugalczycy zawładnęli licznymi „punktami oparcia” – portami w drodze na półwysp Dekan, umocnili się w Kalkucie, poczym, głównie za sprawą wicekróla Indii Afonso da Albuquerque, rozpoczęli ekspansję w kierunku wschodnim i południowym. Równolegle, w ciągu kilku kolejnych lat, podporządkowali sobie Malakkę, Moluki, oraz uzależnili – na zasadzie lenna lub sojuszów – liczne państwa regionu m.in.: Syjam, Birmę, Borneo, Celebes⁴. W malajskich portach Portugalczycy po raz pierwszy zetknęli się z Chińczykami. Król Manuel I polecił zebrać jak najwięcej informacji na temat Państwa Środka. Jak wynika z zaleceń monarchy, wydanych swym podwładnym eksplorującym Azję południowo-wschodnią, ówczesna wiedza Europejczyków

³ Prześladowania jezuitów w Portugalii zaczęły się już w 1758 r., czyli 15 lat przed kasatą zakonu w 1772 r. W 1762 r. rozpoczęto deportacje jezuitów z kolonii portugalskich, osadzając zakonników w więzieniu-forcie św. Juliana pod Lizboną. Niektórzy spośród nich przebywali tam aż do 1777 r. F. A. Plattner, *Gdy Europa szukała Azji*, Kraków 1975, s. 251-266.

⁴ A. Wyczański, *Historia powszechna. Wiek XVI*, Warszawa 1999, str. 36-37. Autor podaje rok 1516, jako datę dotarcia pierwszych portugalskich statków do Chin.

2. Męczennicy w Japonii, kopia obrazu z ok. 1640 r. w muzeum-krypcie w ruinach kościoła pw. Nossa Senhora de Assunção (fot. autora)



na temat Cesarstwa Chin była bardzo słaba⁵. W 1513 r. Jorge Alvarez został wysłany z Malakki celem rozpoznania możliwości handlu z Chinami. Dotarł on do ujścia Rzeki Perłowej⁶. Po jego powrocie Portugalczycy kilkakrotnie wyprawiali się do Chin, wysyłając w 1517 r. swego ambasadora na dwór cesarski. Ponieważ nie udało mu się uzyskać pozwolenia na osiedlanie się cudzoziemców w Chinach, w 1519 r. dowódca portugalskiej floty Simão Peres de Andrade samowolnie założył osadę w delcie Rzeki Perłowej. Została ona zniszczona, a wszyscy Portugalczycy najprawdopodobniej wymordowani⁷. Kilkanaście kolejnych lat to nieudane próby osiedlania się i nielegalnego handlu z tubylcami. Ostatecznie w 1557 r. udało się Portugalczykom uzyskać oficjalne, cesarskie zezwolenie na założenie faktorii w Makau⁸.

⁵ Król Manuel I kazał się m.in. dowiadywać czy są tam [w Chinach, Ł. S.] jacykolwiek bogaci kupcy, biedacy, wojownicy, czy mają jakąkolwiek broń [...], czy są chrześcijanami czy poganami, czy ich kraj jest jeden i wielki, czy też mają więcej niż jednego króla, czy żyją między nimi muzułmanie. R. Wank-Nolasco Lamas, *History of Macau*, Macau 1999, s. 10.

⁶ E. Kajdański, *Architektura Chin*, Warszawa 1986 s. 140.

⁷ R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s. 17.

⁸ Ta nagła zmiana stanowiska i pozwolenie na osiedlenie się Portugalczyków, było formą zapłaty za pomoc udzielaną Chińczykom w walce z piratami. Mimo posiadanych na wybrzeżu fortyfikacji, miejscowi gubernatorzy nie byli w stanie poradzić sobie z morskimi rabusiami, mającymi swe bazy na okolicznych wyspach. Prawdopodobnie pierwsza zgoda na

Na terenie Cesarstwa Chińskiego, mimo oddalenia geograficznego i izolacjonizmu, istniały w przeszłości dzielnice bądź osady zamieszkałe przez cudzoziemców. Rygorystyczne rozporządzenia władz nakazywały im jednak mieszkanie w separacji od lokalnej społeczności. *Uważano bowiem, że należąc do odmiennych kultur, nie są oni w stanie zrozumieć chińskiej i stanowią jej potencjalne zagrożenie. Osiedlających się w Chinach cudzoziemców zmuszano do mieszkania w prawdziwej izolacji, co stwierdzono już w Luoyangu, kiedy było ono stolicą Północnego Królestwa Wei (VI w.), a potwierdzono w Kantonie w początkach VII w. w odniesieniu do kupców arabskich, którzy zawijali do tamtejszego portu*⁹.

Podobnie postąpiono w przypadku Makau. Ten niewielki, mający kilka kilometrów długości półwysep, został odseparowany murem od reszty lądu i Państwa Środka¹⁰. Faktorię można było w każdej chwili łatwo odizolować od reszty świata. Miasto było zamieszkane przez przedstawicieli różnych nacji: Portugalczyków, Hindusów, Afrykanów, Tajów, Malajczyków, Japończyków i oczywiście Chińczyków. Segregacja między przedstawicielami różnych ras trwała do XIX w.¹¹ Położenie nowego miasta w delcie Rzeki Perłowej, w pobliżu licznych szlaków handlowych i niedaleko portu w Kantonie, było niezwykle dogodne.

Działalność misyjna Towarzystwa Jezusowego na Dalekim Wschodzie rozpoczęła się jeszcze przed powstaniem Makau. Pierwsze kościoły wznoszono w portugalskich koloniach w Goa i Malakkce. Ich założyciel, Franciszek Ksawery, dotarł również w 1549 r. do Japonii, gdzie przebywał przez kilka miesięcy. Nie dane mu było jednak spełnić swego największego

przybijanie do Makau była udzielona już w 1553 r., zaś późniejszy założyciel kolonii, Fernão Mendes Pinto, przebywał tam kilkakrotnie już w latach 1555-1557. Tamże, s. 18-20.

⁹ P. Corradini, *Zakazane Miasto. Historia i zbiory sztuki*, Warszawa 1999, s. 15-16.

¹⁰ W 1995 r. obszar portugalskiej enklawy Makau (półwysep wraz z sąsiednimi wyspami) wynosił ponad 19 km kw. Półwysep ten (często błędnie określany jako wyspa), gdzie znajduje się centrum historyczne, miał 4,2 km długości, oraz 3,8 km szerokości w najszerszym miejscu. Należy pamiętać, że już od lat 20. XX w. obszar miasta ulegał, i cały czas ulega, znacznemu powiększeniu poprzez wydzieranie nowych terenów morzu. W chwili obecnej dawna linia brzegowa zatoki portowej (Praia Grande) przebiega kilkaset metrów w głąbi lądu. *Macau. Travel Trade Hand Book*, Macau 1995.

¹¹ Portugalskie Makau powstało na miejscu rybackiej chińskiej wioski, w miejscu zwanym Majiao Shi lub Amagau. W ciągu kolejnych stuleci tak lokalna jak i napływowa ludność azjatycka stanowiła przynajmniej większość wobec garstki (ok. 3% populacji) rządzących tu Europejczyków. Należy jednak zaznaczyć, że Portugalia była zawsze dużo bardziej liberalna od innych państw kolonialnych, jeżeli chodzi o kontakty między przedstawicielami różnych ras (dopuszczano np. mieszane małżeństwa). R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s.21-22.

marzenia, i nie znalazł się nigdy na chińskim lądzie. Umarł w 1552 r. na małej wysepce Sancian, u wybrzeży zamkniętych dla cudzoziemców Chin¹².

Próbę przedostania się do Państwa Środka podjął w 1556 r. dominikanin Gaspar de la Cruz, został jednak stamtąd natychmiast wygnany¹³. Inicjatywę ponownie przejęli jezuiti, osiedlając się już w 1565 r. w Makau. Od samego początku prowadzili tam pracę misyjną wśród kolonistów i ludności tubylczej, czekając na dogodną okazję do penetracji chińskiego interioru¹⁴. W roku przybycia wzniesli pierwszy skromny kościół Nossa Senhora de Assunção (Wniebowzięcia Marii Panny), który przekształcony został w kolejnym stuleciu we wspaniałą, barokową świątynię. Oprócz jezuitów, w Makau pojawili się nieco później także dominikanie, franciszkanie i augustianie, lecz to właśnie ci pierwsi odgrywali najważniejszą rolę w początkowym okresie historii miasta. Obok wspomnianego kościoła, należały do nich także świątynie pw. São Lourenço, São Lázaro, São António, oraz niewielka kaplica kolegiarna *São Martinho de Tours*¹⁵. W 1576 r. utworzono w Makau diecezję, podnosząc dawny kościół parafialny Nossa Senhora de Assunção do godności katedry („Sé”). Pierwszym biskupem został jezuita Melchior Carneiro, przebywający tu od 1569 r.¹⁶ Podległa mu diecezja obejmowała w początkowym okresie istnienia tereny dzisiejszych Chin, Japonii, Tajwanu, Korei i Półwyspu Indochińskiego. Makau zostało wyznaczone na centrum *intensywnej religijnej aktywności, kształcenia i wysyłania misjonarzy do wszystkich krajów Dalekiego Wschodu*¹⁷.

W 1572 r. otwarte zostało pierwsze kolegium prowadzone przez jezuitów – Colégio de Madre de Deus (il. 1). Program nauczania był dostosowany początkowo do potrzeb lokalnej społeczności i koncentrował się na uczeniu dzieci czytania i pisania oraz łaciny. W 1592 r. nauki pobierało w nim ok. 200 uczniów, w tym samym roku rozpoczęto kursy dla japońskich chrześcijan. O ile w analogicznym okresie jezuickie kolegium São Paulo w Goa obejmowało swym wpływem Indie, południowo-wschodnią Azję, a nawet Afrykę wschodnią, to szkoła w Makau promieniowała na pozostałe kraje Dalekiego Wschodu¹⁸. Kolegium było ulokowane w newralgicznym punkcie miasta, przylegało bowiem do położonych wyżej fortyfikacji Monte Forte,

¹² Ch. Hollis, *Historia jezuitów*, Warszawa 1974, s. 42-43.

¹³ Tamże, s. 69.

¹⁴ *L'art...*, dz. cyt., s. 290.

¹⁵ P. Dias, *História da Arte Portuguesa no mundo (1415-1822). O Espaço do Índico*, Navarra 1998, s. 419, 421.

¹⁶ G. A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America*, Toronto-Buffalo-London 1999, s. 85.

¹⁷ R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s. 36.

¹⁸ Wykładowcami w Makau byli w znacznej mierze wychowankowie kolegium w Goa. Stąd też nazywano ich „Paulistas”. Tamże, s. 36-37.



3. Widok na pozostałości fasady kościoła pw. Nossa Senhora de Assunção (fot. autora)

pierwszej twierdzy bastionowej, projektowanej zresztą w tym samym czasie m.in. przez jezuitę Jerónimo Rho¹⁹.

Pod koniec XVI w. w klasztorze jezuitów w Makau przebywało 36 braci pod przywództwem superiora Alexandre Valignaniego. Twierdził on, że *kse-nofobia i pycha Chińczyków były tak wielkie, iż nie można było mieć nadziei, by kiedykolwiek pozwolili Europejczykom dostać się do ich kraju jedynie z łaskawości dla nich. Dopuszczają Europejczyków, tylko jeżeli ci im udowodnią, że mogą być w czymś Chińczykom użyteczni*²⁰.

Pod koniec XVI w. Alexandre Valignani doprowadził do przekształcenia pierwszego kolegium w Makau. Nadano mu nową nazwę – *São Paulo*, wzorując się na kolegium São Paulo w Goa. W 1594 r. uzyskało ono status kolegium niezależnego. Od 1597 r. można było w nim odbywać studia wyższe w zakresie teologii i sztuk wyzwolonych, zdobywając tytuł magisterski równoznaczny z analogicznym tytułem uzyskanym na portugalskich uczelniach w Coimbrze i Evorze. Językiem wykładowym była łacina, ale kładziono też silny nacisk na naukę chińskiego²¹. Kolegium miało pomagać w tworzeniu kadr jezuickich na potrzeby przyszłej chrystianizacji regionu. Było też pierwszym uniwersytetem na Dalekim Wschodzie wzorowanym na ówczesnym, zachodnim modelu edukacyjnym. Nieco później w Makau powstało kolejne kolegium jezuickie, wzniesione wraz z kościołem pw. São José²².

¹⁹ P. Dias, dz. cyt., s. 414.

²⁰ Ch. Hollis, dz. cyt., s. 69-70.

²¹ R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s. 37.

²² Nie znany niestety daty założenia kolegium. Wiadomo, że w *kolegium św. Józefa znajdowali, jadący do Chin misjonarze, gościnnie aż do czasu, gdy po nauczaniu się języka*

4.
Fasada
kościółka pw.
Nossa Senhora
de Assunção
(fot. autora)



Celem starań superiora było zatem wysyłanie na teren Chin wszechstronnie wykształconych, znających lokalne języki misjonarzy. Po przełamaniu oporów miejscowych gubernatorów, na początku udało się jezuitom spenetrować pobliską prowincję Guandong. Następnym krokiem było dotarcie na dwór cesarski i mozolne próby nawracania

władców Chin. Propaganda wiary miała dokonać się m.in. poprzez zainteresowanie osiągnięciami myśli, techniki i cywilizacji Zachodu. Pierwszymi, którym udało się wydostać z Makau i rozpocząć pracę misyjną, byli współpracownicy Alexandra Valignaniego – Michel Ruggieri i Matteo Ricci²³. Ten ostatni działał w latach 1601-1610 na dworach w Nankinie i Pekinie, kładąc podwaliny pod pracę szeregu swych następców, którzy służyli Synom Niebios i Rzymowi przez kolejne ponad półtora wieku, do momentu kasacji zakonu.

W XVII stuleciu kwestia chrystianizacji Chin wysunęła się na plan pierwszy. Wielkim ciosem dla działań jezuitów była bowiem klęska, jaką ponieśli próbując nawracać Japończyków. Po początkowych oszałamiających sukcesach, nadszedł czas wypędzenia misjonarzy oraz wyjątkowo okrutnych prześladowań chrześcijan. Niemniej, próby powrotu na Wyspy Japońskie były podejmowane przez misjonarzy jeszcze do końca pierwszej połowy stulecia²⁴. Pamięć o tamtych wydarzeniach była kultywowana w Makau, czego przykładem mogą być chociażby obrazy przedstawiające męczenników z Nagasaki, powstałe w kręgu jezuickim w XVII w. (il. 2). Dzieła te, podobnie jak relikwie i tablice pamiątkowe, przechowywane są dziś w muzeum-krypcie w ruinach dawnej świątyni pw. *Nossa Senhora de Assunção*.

mogli ruszyć w głąb kraju. Starsze kolegium stało się z kolei schronieniem dla wygnańców z Japonii, ośrodkiem studiów japońskich [...] stąd próbowano potem w królestwach indochińskich otwierać nowe misje. F. A. Plattner, dz. cyt., s. 66.

²³Zhang Xiping, *Following the Steps of Matteo Ricci to China*, Beijing 2006, s.12-13.

²⁴Znakomitym przykładem jezuitę, który przez kilkanaście lat życia starał się dotrzeć do Japonii, był polski zakonnik Wojciech Męciński (1598- 1643). Mimo licznych przeciwności losu oraz wiedzy na temat jak postępują Japończycy ze schwytanymi misjonarzami, przedostał się na wysepkę Satzuma, gdzie, po ponad półrocznych przesłuchaniach i torturach, poniósł śmierć męczeńską wraz ze swymi współtowarzyszami. B. Natoński, *Wojciech Męciński*, w: F. A. Plattner, dz. cyt., s. 303-316.



5.
Fasada
kościółka pw.
Nossa Senhora
de Assunção,
detal
(fot. autora)

W 1601 r. pożar spowodowany tajfunem zniszczył doszczętnie wspomnianą świątynię, oraz trzy czwarte kolegium. Niemal natychmiast rozpoczęto odbudowę, którą prowadzili dwaj włoscy jezuita Carlo Spinola i Giovanni Niccoló. W ciągu dwóch lat kościół był prawie ukończony (il. 3). Dłużej trwały prace nad potężną, granitową, „serliańską” fasadą, które ostatecznie zakończono w 1644 r.²⁵ (il. 4). Jest ona jednym z ciekawszych przykładów łączenia stylu włoskiego późnego renesansu i baroku z elementami azjatyckimi. Podziały pionowe i poziome, kolumny, posągi w niszach, spływy wolutowe są takie same jak w analogicznych świątyniach jezuickich w Europie. Fasada programowo podzielona jest na dwie, główne części. Dwie dolne kondygnacje stanowi kwadrat z przedstawieniami w poszczególnych osiach nawiązującymi do aktywności Stowarzyszenia Jezusowego (symbole IHS, postaci świętych: Ignacego Loyoli, Franciszka Ksawerego, oraz błogosławionych: Franciszka Borgii i Ludwika Gonzagi). Pola górne, wraz z frontonem, wypełnia symbolika związana z Nowym Testamentem (Duch Święty, Chrystus, Maria, narzędzia Męki Pańskiej, alegorie kuszenia, potępienia itp.). Były one odkuwane przez lokalnych, chińskich kamieniarzy i noszą na sobie piętno tradycji orientalnej (il. 5). Przypuszcza się, że pracowali tutaj także rzeźbiarze japońscy – chrześcijanie, którzy znaleźli schronienie

²⁵ Za głównego projektanta uważany jest Carlo Spinola. R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s. 38.

w Makau. Przedstawienia figuralne zostały potraktowane linearnie, przypominając malarstwo dalekowschodnie. Aniołowie z fasady są wzorowani na unoszących się w powietrzu buddyjskich *apsarach*. Powstała w ten sposób hybryda ikonograficzna, mieszająca tradycje chińskie i europejskie²⁶. Było to zgodne z założeniami jezuitów, którzy wykorzystywali zarówno miejscowych rzemieślników, jak i tradycje lokalnych wierzeń nie tylko w Azji, ale także w Ameryce Południowej, gdzie do dekoracji włączane były elementy zaczerpnięte ze świata prekolumbijskich wierzeń indiańskich.

Z zachowanych relikwów wiadomo, że był to kościół trójnawowy z trzema kaplicami. Ich wyposażenie miało być bogate, zróżnicowane i „egzotyczne”. Podobnie jak w przypadku fasady, i tutaj pracowali rzemieślnicy azjatyccy. Niestety świątynia ta nie zachowała się do naszych czasów. Budowla spłonęła ponownie podczas kolejnego tajfunu w 1835 r. Jej ruiny, znane jako Ruínas de São Paulo, są obecnie jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli miasta. Świadectwem jak wyglądał kościół i jego wnętrza, są nieliczne, szkicowe rysunki wykonane tuż po jego zniszczeniu przez Johna Cheneryego, brytyjskiego artystę mieszkającego w pierwszej połowie XIX w. w Makau²⁷.

Do naszych czasów przetrwało niewiele przykładów malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego związanych z obecnością jezuitów w Makau. Prawdopodobnie wpływ na to miała kasata zakonu, przejęcie wyposażenia przez władze oraz świadome zacieranie śladów pracy Towarzystwa Jezusowego. Przykładem takiej „orwellowskiej” działalności było wymazanie trzech jezuickich męczenników ze wspomnianego już obrazu przedstawiającego 26 męczenników z Nagasaki²⁸.

Sztuka jako „rodzaj modlitwy”, operująca realizmem przedstawienia, ekspresyjnością, była nieodłącznym elementem jezuickiej propagandy religijnej. Już w latach 80. XVI w. powstało seminarium malarskie w Japonii. Wytworzyło się tam środowisko lokalnych artystów, którzy w okresie przesładowań przybyli do Makau. Najwybitniejszym z nich był zakonnik, pół-Japończyk, pół-Chińczyk, Jacobo Niwa (1579-1635), który jednakże wkrótce, na prośbę Matteo Ricciego, udał się do Pekinu. Wydaje się, że Makau pozostało miejscem działalności malarzy dość przeciętnych. Dla artystów wybitniejszych, których dość szybko wysyłano w głąb Chin, pobyt w Ma-

²⁶ *L'Art...*, dz. cyt., s. 290.

²⁷ Nazwa *São Paulo*, zamiast używanego wcześniej *Nossa Senhora de Assunção*, została przejęta zapewne od nazwy istniejącej tuż obok uczelni. Aczkolwiek niewłaściwa, zakorzeniła się w tradycji i w literaturze.

²⁸ Obraz został namalowany ok. 1640 r. Autorem był nieznan z nazwiska zakonnik, zapewne Flamand (Mateus?). Po kasacie zakonu wymazano 3 męczenników jezuickich, pozostawiając 23 franciszkańskich. Na ścianie galerii wisi dziś kopia tego dzieła z XX w. Podaję według informacji umieszczonej w muzeum-krypcie w ruinach São Paulo.

kau był jedynie etapem przejściowym²⁹.

Jezuici od samego początku zajmowali się również działalnością charytatywną, w tym prowadzeniem szpitali. Już w 1569 r., wspomniany wcześniej Melchior Caneiro, lizboński jezuita, późniejszy pierwszy biskup Makau, ufundował szpital São Rafael, leprozorium São Lázaro, oraz Santa Casa da Misericórdia, którego gmach główny istnieje do dziś w centralnej części miasta (il. 6). W XVI w. założono również sierociniec³⁰. Wszystkie pozostałe kościoły, kolegia, Santa Casa da Misericórdia i inne budynki związane z jezuitami zostały w kolejnych stuleciach rozebrane, bądź znacznie przekształcone architektonicznie. Odtworzenie ich wyglądu z wieków XVI i XVII jest dziś niemożliwe.

Mimo, iż od początków XVII w. coraz więcej misjonarzy działało aktywnie w głębi Chin i na dworze cesarskim, to Makau pozostawało wciąż ich „bazą”. Monopol na transport misjonarzy z Europy, jaki zapewniła sobie flota portugalska, był bezwzględnie przestrzegany: *żadnemu misjonarzowi nie wolno było bez zezwolenia Korony portugalskiej wsiąść na taki okręt, albo też w inny sposób odbyć podróż do Azji [...] papież zobowiązywał wielokrotnie misjonarzy na mocy surowych przepisów, aby jedynie przez Lizbonę udawali się do azjatyckich kolonii portugalskich*³¹. Początkowo faktycznie jedynie w ten sposób można było dotrzeć do Chin, korzystając ze znajdujących się po drodze kolonii, punktów zaopatrzenia w wodę i prowiant (Wyspy Zielonego Przylądka, Brazylia, Mozambik, Goa, Malakka). Podróż taka, uzależniona od pomyślnych wiatrów, prądów morskich, oraz pór monsunowych, mogła trwać nawet i trzy lata.



6. Santa Casa de Misericórdia (fot. autora)

²⁹ *L'art...*, dz. cyt., s. 280, 284, 288; P. Dias, dz. cyt., s. 422.

³⁰ R. Wank-Nolasco Lamas, dz. cyt., s. 36.

³¹ F. A. Plattner, dz. cyt., s. 23.

Utrata niezależności, przyłączenie Portugalii do Hiszpanii oraz rywalizacja kolonialna spowodowały zagrożenie dla dotychczasowej rangi Makau. Od 1622 r. miasto było kilka razy oblegane przez Holendrów. Ataki te nie zakończyły się poddaniem kolonii, jak to miało miejsce w przypadku Malakki, lecz w ich efekcie coraz trudniej było dostać się do Chin *via* portugalskie faktorie. Słynny misjonarz Michał Boym w czasie swej podróży do Makau prawdopodobnie nie dotarł do Goa. Przyczyną miała być długotrwała blokada indyjskiej kolonii przez Holendrów (1641-1643), zmuszająca późniejszego posła Mingów do okrężnej podróży przez Wyspy Malediwy³². Równoległe próbowano też przedostawać się do Państwa Środka i w ogóle na Daleki Wschód (oraz odwrotnie) drogą lądową – przez Persję, Indie, Tybet, a nawet Rosję. Drogę tę pokonywali misjonarze innych zakonów oraz jezuici (Rigordii, de Rhodes, Storer, Roth, Grueber). Stanowczy protest portugalskiego dworu spowodował opowiedzenie się władz jezuickich za drogą morską. Z drogi lądowej można było korzystać jedynie w nadzwyczajnych okolicznościach³³. Mimo portugalskiej dominacji, w drugiej połowie XVII w., wzrost znaczenia Francji i ambicje króla Ludwika XIV doprowadziły w 1685 r. do wysyłania jezuickich misjonarzy na pokładach okrętów francuskich. Ekspedycje te kładły także podwaliny pod przyszłe zdobycze kolonialne Francji na Półwyspie Indochińskim³⁴. Makau przyjmowało misjonarzy aż do połowy XVIII w., lecz nie było już jedyną „bramą do Chin”.

Kolejną przyczyną, poza względami geopolitycznymi, która decydowała o stopniowym spadku znaczenia portugalskiej kolonii był fakt, że w Pekinie okrzepła już grupa jezuitów aktywnych na dworze cesarskim. Środek ciężkości przeniósł się do północnej stolicy Państwa Środka. Tam powstawały w XVII i XVIII w. nowe świątynie i pałace, m.in. kompleks Pałacu Letniego, projektowane przez misjonarzy. Oprócz architektów, byli oni także malarzami (Giovanni Castiglione), czy kompozytorami (Joseph Marie Amiot). Bezpośrednio z Pekinu wysyłano także informacje, mapy i opracowania dotyczące Chin, wzmagające zainteresowanie Zachodu tym państwem. Ograniczam się tutaj oczywiście tylko do wymienienia najważniejszych osiągnięć na niwie kultury i sztuki, pomijając inne aspekty działalności jezuickiej.

Rozwój kontaktów chińsko-europejskich zaowocował także nowymi możliwościami handlowymi. Mocarstwa europejskie zdołały wymusić zgodę na

otwarcie nowego portu w Kantonie³⁵. Ten kolejny wyłom w murze Państwie Środka, stał się zgubny dla Makau. Faktoria straciła monopol, a słabe państwo portugalskie nie było w stanie konkurować z ekspansywnymi kupcami brytyjskimi czy holenderskimi. W kolejnym, XIX stuleciu, Kanton i nowo powstały Hongkong zmarginalizują zupełnie portugalską enklawę w Makau, sprowadzając ją do rangi zapomnianego ośrodka, położonego na uboczu morskich szlaków handlowych.

Dla jezuitów katastrofą było stanowisko, które zajął rząd portugalski za czasów markiza de Pombala. Narastające problemy wokół zakonu, spór o „ryty”, czyli metody nawracania i chrystianizacji w obszarach pozaeuropejskich, przybrały na sile w połowie XVIII w. Polityka Stolicy Apostolskiej była coraz bardziej zachowawcza i w coraz mniejszym stopniu mogła ona zapewnić ochronę zakonowi. 5 lipca 1762 r. o godzinie 3 rano, z rozkazu królewskiego ministra aresztowano wszystkich 24 jezuitów z kolegów São Paulo i São José w Makau. Majątek zakonu i zakonników został skonfiskowany i zlicytowany, zaś oni sami wysłani w kajdanach do Lizbony, gdzie dogorywali uwięzieni w strasznych warunkach. Tylko nieliczni doczekali wolności w 1777 r. Zakon jezuitów w Makau przestał istnieć, a wkrótce potem rozsypały się wszystkie struktury misyjne Towarzystwa Jezusowego w Chinach³⁶. Brutalne przerwanie działalności jezuickich misjonarzy spowodowało zaprzepaszczenie ich osiągnięć oraz ponowne ograniczenie kontaktów między Państwem Środka a mocarstwami zachodnimi. W kolejnym, XIX stuleciu będą one już prowadzone za pomocą „polityki kanonierek”.

³² E. Kajdański, *Michała Boyma opisanie świata*, Warszawa 2009, s. 21-22.

³³ F. A. Plattner, dz. cyt., s. 189.

³⁴ W obawie przed ekspansjonizmem i konkurencją Francuzów, misjonarze pochodzący z tego kraju byli dyskryminowani i nie dopuszczani na jednostki portugalskie. Na setkę jezuitów działających do 1655 r. w Chinach było tylko 3 Francuzów. Z uwagi na zasługi ojca de Rhodes, jedyny raz zezwolono udać się grupie 16 jego rodaków w 1654 r. do Azji Wschodniej. Później monarchowie portugalscy nie udzielali już tego typu zezwoleń. Tamże, s. 219-221.

³⁵ Tamże, s. 64.

³⁶ Zob. przypis nr 3.

Adam Jan Błachut

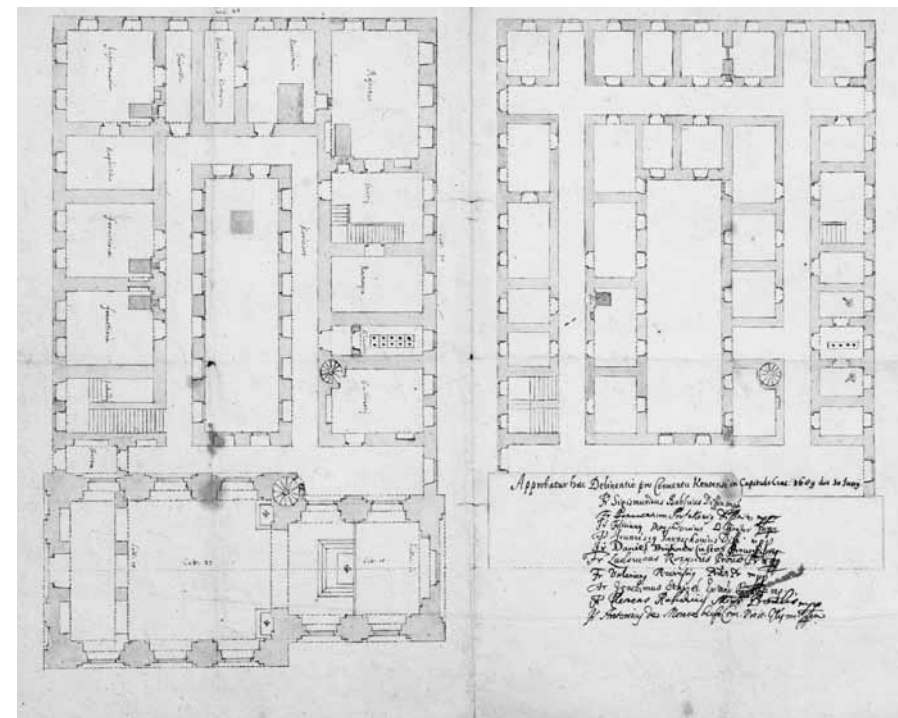
Zakon Braci Mniejszych, Kraków

¶ Znaczenie i rola prefekta fabryki w kształtowaniu budownictwa zakonnego reformatów w Polsce

M urowane zespoły kościelno-klasztorne reformatów¹ w Polsce w XVII i XVIII w., wyróżniają się wśród innych ówczesnych budynków zakonnych nie tylko jednolitością formy, ale także własnym programem artystycznym i użytkowym, niezależnie od miejsca i czasu fundacji oraz ich wzniesienia. Na taki obraz architektury i sztuki reformackiej złożyły się różne przyczyny. Jednakże tak wyraźną jednolitość swoich kościołów i klasztorów, reformaci zawdzięczają przede wszystkim konsekwentnie stosowanym zakonnym przepisom budowlanym, wypracowanym w XVII w. i rozwiniętym w następnym stuleciu, a wyrosłym z zasad ścisłego ubóstwa i jego interpretacji². Zostały one zawarte zarówno w ustawodawstwie generalnym reformatów, a także, bardziej szczegółowo, w statutach partykularnych poszczególnych prowincji. One to bowiem w zasadniczy sposób ograniczały nie tylko wpływy fundatora

¹ Podstawowe dane historyczne dotyczące reformatów, w tym również polskich, zawiera hasło: *Franciszkanie, Bracia Mniejsi, Ordo Fratrum Minorum (OFM)*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1989, t. 5, szp. 487-488, 501-505, 512-515 (tu obszerna literatura).

² Więcej szczegółowych informacji na temat budownictwa reformatów w Polsce oraz roli zakonnych wytycznych budowlanych można znaleźć w moich publikacjach: *Budownictwo małopolskiej prowincji reformatów w XVII wieku w świetle ustawodawstwa zakonnego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1979, z. 2, s. 123-140; *Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1979, z. 3, s. 219-242; *L'edilizia dei Frati Minori Riformati nella Provincia della Małopolska (Piccola Polonia) nel secolo XVII*, „Archivum Franciscanum Historicum” 1979, nr 3-4, s. 465-499; *Brat Mateusz Osiecki i jego dzieło. Modelowy projekt nowego wystrój-wyposażenia kościołów reformackich prowincji wielkopolskiej w XVIII w.*, Warszawa 2003; *Zespoły kościelno-klasztorne reformatów prowincji małopolskiej i ruskiej w XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, s. 191-235.



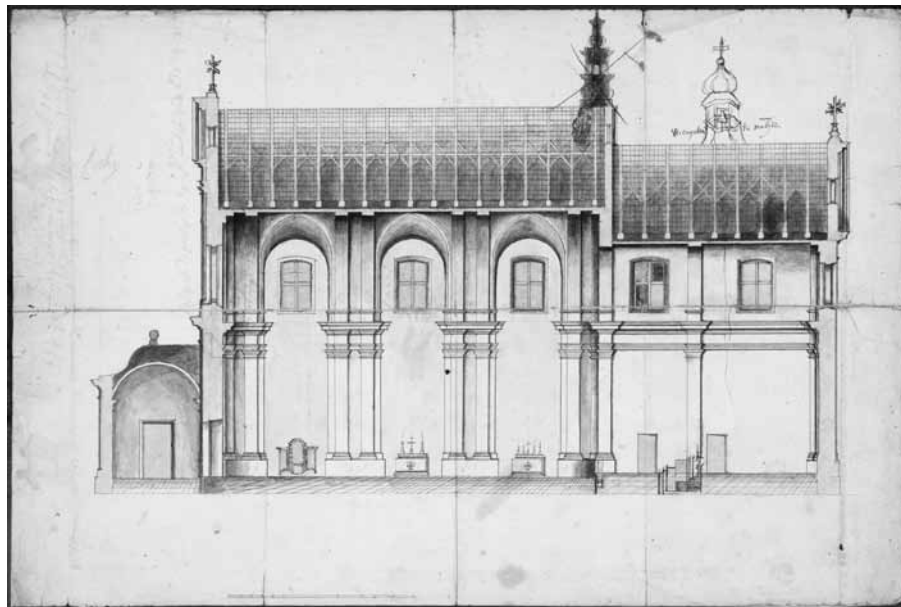
1. Plan kościoła i klasztoru dla fundacji reformatów w Kętach, zaakceptowany przez zarząd prowincji, Jan Michał Link, 1689 r., rzut parteru, APR Kraków (fot. W. Kryński)

i poszczególnych przełożonych, ale również swobodę architekta, zarówno w układzie przestrzennym jak i w rozmiarach budowli oraz stosowanym materiale, a nawet w elementach dekoracji architektonicznej. Ponieważ ustawodawstwo zakonne nie pozostawiało zagadnień budowlanych inicjatywie wspomnianych osób, w tym kontekście jawi się wyraźnie, usankcjonowana prawnie i znacząca rola prefekta fabryki oraz jego wpływ na powstające zespoły. Trzeba jednocześnie przyznać, że chociaż funkcja ta nie miała wiele wspólnego z zawodem artystycznym, to w zakresie zadań należała do bardzo ważnych i istotnych dla budownictwa reformackiego. To bowiem prefekci fabryk, a nie przełożeni klasztorów czy chociażby definitory, nadzorowali z ramienia zakonu prawidłowość nowo powstających budynków³.

Zgodnie z ustawodawstwem zakonnym, prefekta fabryki powoływano nie tylko przy okazji każdej nowej budowy, ale także rozbudowy i remontów w klasztorze. W dokumentach zakonnych najczęściej określano go jako *inspector fabricae* lub *praefectus fabricae*, a czasem jako *magister fabricarum*. W przeciwieństwie

³ Z tego też powodu biogramy zidentyfikowanych prefektów fabryk znalazły się w moim *Słowniku artystów reformackich w Polsce* (Warszawa 2006), do czego przekonał mnie głównie prof. Zbigniew Bania, uzasadniając konieczność włączenia ich do opracowania, jako istotnych dla lepszego i pełniejszego poznania budownictwa reformackiego w Polsce.

2.
Projekt kościoła
reformatów
w Rawie Ruskiej,
Paweł Fontana,
ok. 1726 r.,
przekrój
podłużny
z naniesioną
zmianą
dotyczącą
sygnaturki,
APR Kraków
(fot. W. Kryński)



do syndyka lub substytutu klasztoru będącego osobą świecką⁴, prefektem fabryki musiał być zawsze zakonnik-kapłan, któremu do pomocy dodawano drugiego, najczęściej brata zakonnego.

Ustawodawstwo reformackie odnoszące się do zagadnień budowlanych, już nawet w początkach jego tworzenia, w miarę jasno określało zakres obowiązków każdorazowego prefekta fabryki. Do jego głównych zadań należała współpraca z architektem oraz czuwanie nad zgodnością wznoszonych obiektów z przepisami zakonnymi i zatwierdzonymi planami⁵. W ten sposób prefekci nie tylko musieli wykazać się znajomością prawa w tym zakresie, ale również współuczestniczyli w jego realizowaniu. Statuty prowincji małopolskiej z 1687 r. zawierały już bardziej szczegółowe przepisy w kwestiach dotyczących przygotowań do rozpoczęcia budowy nowego zespołu kościelno-klasztornego oraz zadań prefekta fabryki. Zgodnie z nimi prowincjał wraz z definitorium w czasie obrad kapituły był zobowiązany wybrać dwóch zakonników *odpowiednich i uzdolnionych*, których zadaniem było sporządzenie przy pomocy architektów

⁴ W tym miejscu należy zaznaczyć, że syndyk lub substytut klasztoru często w jego imieniu parafował kontrakty zawierane z wykonawcami określonych prac budowlanych lub elementów wyposażenia kościoła, finansowanych z ofiar dobrodziejów, co potwierdzają dokumenty lub ich odpisy przechowywane w Archiwum Prowincji Franciszkanów-Reformatów w Krakowie (dalej jako APR Kraków).

⁵ *Statuta et Constitutiones generales Familiae Cismontanae Ordinis S. Francisci Minorum Reformatorum in Congregatione Generali Romana Anno Dni 1642 celebrata sancita*, Varsaviae 1663, s. 42, nr 13.

modelu budowli i wyrysowanie planu kościoła i klasztoru. Zakonnicy mieli przedłożyć sporządzony projekt do akceptacji definitorium prowincji (il. 1-2). Dopiero wtedy można było przystąpić do prac budowlanych⁶. Powyższe statuty powołując się na zarządzenie statutów generalnych polecały nadto, aby kapituła bądź kongregacja prowincjalna ustanowiła dwóch zakonników (kapłana i brata) inspektorami (prefektami) fabryki – doradcami budowlanymi, których zadaniem będzie pilnowanie prowadzonej budowy i czuwanie nad jej prawidłową realizacją⁷. Na przestrzeganie powyższych wytycznych władze zakonne kładły silny nacisk, chociażby zobowiązując fundatora, jeszcze przed definitywnym przyjęciem fundacji, do deklaracji wypełnienia usankcjonowanych prawnie warunków⁸.

O ile obowiązki prefekta fabryki i jego zadania dokładnie i jednoznacznie określały statuty poszczególnych prowincji, o tyle ich przygotowanie fachowe było różne i trudne do precyzyjnego ustalenia. Niemniej na pierwszego prefekta fabryki wybierano najczęściej zakonnik-kapłana, który posiadał zarówno odpowiednie przymioty, jak i znajomość zagadnień budowlanych. Zdarzało się także, że prefektem fabryki mianowano samego przełożonego (gwardiana klasztoru lub prezesa domu będącego w stadium organizacji), od którego trudno było wymagać specjalnej wiedzy z zakresu budownictwa. Wtedy jednak starano się, aby taki przełożony posiadał przynajmniej elementarną znajomość zagadnienia, a przede wszystkim doświadczenie zdobyte wcześniej, zwłaszcza przy pełnieniu funkcji prefekta fabryki w innym klasztorze. Stąd też, jeżeli w danym miejscu dalej prowadzono budowę lub remont klasztoru, a dotychczasowy gwardian lub prezes był równocześnie prefektem fabryki, często

⁶ *Statuta Provinciae Reformatae Minoris Poloniae Reformatorum. In Capitulo Provinciali Cracoviensi 1638 approbata. Novissime in Capitula 1686 dati. In Congregatione Stopniensis 1687 modificata*, Cracoviae 1687, s. 51, nr 19.

⁷ Tamże; *Statuta et Constitutiones...*, dz. cyt., s. 42, nr 13; A. J. Błachut, *Budownictwo...*, dz. cyt., s. 134.

⁸ Powyższe wymagania stawiane nowym fundacjom potwierdza pismo prowincjała, o. Joachima Stanzela, do Krzysztofa Dunina, kasztelana lubaczowskiego, który w 1688 r. zamierzał ufundować reformatom prowincji małopolskiej klasztor w Uhnowie. Przyjęcie fundacji uzależniono od spełnienia określonych warunków: fundator wybuduje kościół i klasztor według planu i rysunku podpisanego przez definitorium i jemu przekazanego, oraz że jeden zakonnik (kapłan) wybrany przez prowincjała będzie czuwał, aby budynki zostały wzniesione zgodnie z zatwierdzonymi planami. *Acta originalia A. R. P. Joachimi Stanzel (1686-1689)*, k. 538 r. (APR Kraków). Na podobnych warunkach zaakceptowano w 1744 r. fundację we Włodzimierzu Wołyńskim, zobowiązując fundatora, aby *zechciał [...] wziąć architekta biegłego i już doświadczonego przy budowie naszych klasztorów i zawrzeć z nim kontrakt co do budowy całości, [...] a budowie mają być wzniesione według formy przepisanej w naszych konstytucjach i według planu przez nas sprawdzonego i zatwierdzonego. Annales Provinciae Sanctissimae Virginis Mariae Angelorum in Minori Polonia*, t. 5, s. 72 (APR Kraków).

pozostawał nim nawet po ukończeniu kadencji przełożonego. Kiedy natomiast drugim prefektem fabryki był brat zakonny, to najczęściej wybierano znajomego się na rzemiośle przydatnym przy budowie, głównie murarza, cieślę, czy nawet stolarza, co potwierdzają informacje uzyskane na ich temat⁹.

Niestety, jak dotąd udało się zidentyfikować jedynie małą liczbę zakonników z wszystkich prowincji reformackich, pełniących funkcję prefektów fabryk. Głównym powodem takiego stanu są znikome informacje zawarte w dostępnych materiałach źródłowych, zarówno w kronikach jak i innych dokumentach; do tego skrótove i ogólnikowe. Należy jednakże wspomnieć, że reformaci od przybycia do Polski i założenia pierwszych klasztorów w 1622 r. (il. 3), aż do rozbiorów w 1722 r., posiadali 60 zespołów kościelno-klasztornych¹⁰, które – poza trzema kościołami: w Kazimierzu Dolnym, na Górze Świętej Anny i w Pińczowie – wzniesli od podstaw, oraz zgodnie z własnym ustawodawstwem zakonnym¹¹. Sama zatem liczba klasztorów świadczy także o ilości prefektów fabryk, którzy musieli być zaangażowani przy ich budowie, czy późniejszych rozbudowach i remontach. W pełniejszym ich rozpoznaniu pomocnym mogą się okazać tzw. tabule roczne klasztorów, czyli wykazy zakonników prowincji zamieszkałych w poszczególnych domach w danym roku. Ponieważ sporządzano je po zakończeniu kapituł lub kongregacji prowincjalnych, kiedy dokonywano translokaty zakonników, zaznaczano także ich urzędy i funkcje w danym klasztorze, przynajmniej najważniejsze, w tym często prefektów fabryk. Oczywiście, wspomniane tabule również nie zawsze zachowały się kompletnie¹², niemniej w oparciu o nie można przynajmniej częściowo prześledzić przemieszczanie się między klasztorami zakonników pełniących funkcję prefekta i ustalić, gdzie oraz w jakim czasie były prowadzone inwestycje budowlane w danej prowincji.

Najmniej danych na temat prefektów fabryk pochodzi z początków istnienia reformatów w Polsce i powstawania pierwszych klasztorów, zarówno drewnianych jak i murowanych. Liczniejsza ich obecność ujawnia się dopiero w okresach większej aktywności budowlanej w poszczególnych prowincjach. Ponieważ funkcja ta nie należała do stałych, ale podobnie jak inne urzędy podlegała kadencyjności, można zauważyć dosyć częste zmiany prefektów w trakcie trwania budowy. Powody owych zmian mogły być podyktowane nie tylko

⁹ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 13-14.

¹⁰ G. Wiśniowski, A. Szeinsteke, *OO. Franciszkanie-Reformaci w Polsce, w: Schematyzm Prowincji Matki Bożej Anielskiej OO. Franciszkanów-Reformatów w Polsce 1971*, Kraków 1971, s. 32-34 (tu pełny wykaz ówczesnych klasztorów).

¹¹ A. J. Błachut, *Kościół (wcześniej kolegiata) i klasztor reformatów w Pińczowie. Architektura i wystrój*, „Pietas et Studium” 2008, s. 162.

¹² Zachowane tabule na dany rok mogą występować jako całościowe dla wszystkich klasztorów prowincji (w aktach prowincjałów) oraz w wersji wpisanej do kroniki klasztornej, ujawniającej jedynie stan personalny danego domu.

wymogami prawnymi, ale również innymi względami i okolicznościami. Niejednokrotnie była nią także zwykła nieudolność poprzedników w prawidłowym zarządzaniu i nadzorowaniu prac budowlanych.

Oczywiście, nie sposób w krótkim artykule ukazać działalność nawet najbardziej zasłużonych prefektów fabryk z poszczególnych prowincji reformackich. Chciałbym jednak, na przykładach zakonników wywodzących się głównie z prowincji małopolskiej i ruskiej, zaprezentować przynajmniej sylwetki niektórych oraz ich aktywność związaną ze sprawowaną funkcją.

Pierwszym zakonnikiem, który pełnił funkcję prefekta fabryki, chociaż takim tytułem nie określają go ówczesne dokumenty zakonne, był o. Hipolit Łowicjan (ok. 1589-1652)¹³. Jego aktywność jako prefekta miała miejsce w początkowej fazie organizacyjnej reformatów na ziemiach polskich. Ojciec Hipolit Łowicjan już w 1623 r. został wysłany do Biecza, aby znaleźć odpowiedni teren pod klasztor i pozyskać fundatorów. On również osobiście kierował budową zarówno pierwszego kościoła i klasztoru, jak i drugiego (il. 4), wznoszonego w latach 1645-1650¹⁴. W międzyczasie był także odpowiedzialny za budowę kościoła i klasztoru w Stopnicy (1635-1637), a równocześnie przełożonym tamtejszej rezydencji¹⁵.

W prowincji małopolskiej do wyróżniających się prefektów fabryk należał o. Karol Kettner (ok. 1663-1743), pochodzący z rodziny szlacheckiej, osiadłej w Kurlandii. Przed wstąpieniem do zakonu w 29. roku życia, służył jako oficer w wojsku¹⁶. Kiedy w Rzeszowie zaniechano wznoszenia murowanego kościoła i klasztoru w dotychczasowym miejscu, właściciel miasta, Jerzy Ignacy Lubomirski, wyznaczył w 1715 r. inne, dogodniejsze miejsce dla tamtejszej fundacji. Prowincję przy rozmowach z architektem i budowniczym kościoła i klasztoru, Janem Chrzycielem Bellottim, reprezentował o. Karol Kettner, będący w latach 1712-1720 przełożonym rezydencji rzeszowskiej, a równocześnie prefektem



3. Wieliczka, kościół i klasztor reformatów, widok ogólny (fot. W. Kryński)

¹³ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 93-94.

¹⁴ J. Pasiecznik, *Kościół i klasztor Franciszkanów-Reformatów w Bieczu (1624-1982)*, Kraków 1984, s. 17, 22, 34.

¹⁵ J. Szczygieł, *Klasztor w Stopnicy-Kątach Starych. Historia i działalność*, Kraków 2003, s. 29.

¹⁶ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 72.

4.
Biecz,
kościół i klasztor
reformatów,
widok ogólny
(fot. W. Kryński)



fabryki¹⁷. Pełniąc tę funkcję wykazywał się wyjątkowymi umiejętnościami i zdolnościami, w czym pomagała mu nie tylko znajomość kilku języków, zwłaszcza łacińskiego, niemieckiego i francuskiego, ale także biegłość w rysunku oraz w matematyce¹⁸. Później mianowano go gwardianem w Sandomierzu (1720-1721), jednak po interwencji fundatora, Jerzego Ignacego Lubomirskiego, ponownie wrócił do Rzeszowa i został pierwszym gwardianem tamtejszego klasztoru, erygowanego w 1722 r., do którego budowy wydatnie się przyczynił. Stamtąd w 1727 r. został przeniesiony do klasztoru na Górze Świętej Anny i także ustanowiony prefektem fabryki. Możliwe, że ta nominacja miała związek z budową nowego, murowanego klasztoru, którego projekt był już gotowy od ok. 1700 r., ale prac przy nim, mimo podejmowanych prób, nie udało się rozpocząć. Mogło się zatem wydawać, że budowa ruszy z miejsca w 1727 r., kiedy na Górze Świętej Anny pojawił się doświadczony w sprawach budowlanych o. Karol Kettner, ale i tym razem nie przyniosło to spodziewanego rezultatu¹⁹. Ostatecznie budowę klasztoru rozpoczęto dopiero w 1733 r., a jego wznoszenie trwało z przerwami aż do 1749 r.²⁰

Ze wspomnianym wcześniej budynkiem klasztornym na Górze Świętej Anny, który jako jedyny w prowincji małopolskiej był drewniany aż do 1733 r., związani są również inni zakonnicy, będący tam prefektami fabryki i przygotowujący projekt nowego domu, a których także warto odnotować. Drewniany klasztor wzniesiono w latach 1656-1659, zaraz po uroczystym wprowadzeniu zakonników na nową fundację²¹, natomiast decyzję w sprawie budowy murowanego klasztoru definitorium prowincji podjęło już w 1680 r. uchwalając, aby drewniany klasztor na Górze Świętej Anny, *narażony na ciągłe niebezpieczeństwo pożaru a także zniszczony starością* zastąpić murowanym²². Zarząd prowincji potwierdził ją w 1683 r. i zalecił, aby tymczasem wymurować przynajmniej re-fektarz i zakrytą oraz cele nad nimi, a na pozostałą część budynku przygotować

materiał²³. Mimo podejmowanych prób, sprawa budowy klasztoru przeciągała się, chociaż całościowy jego projekt został przygotowany jeszcze przed 1700 r. Mógł go wykonać o. Chryzostom z Iłży (zm. 1677), autor przebudowy kościoła i klasztoru w Solcu n. Wisłą (1663 r.), który mieszkał na Górze Świętej Anny w latach 1673-1677 i tam zmarł²⁴. Wydaje się jednak, że jest on dziełem innego zakonnika, br. Melchiora Stokłosa (1643-1701), mistrza murarskiego²⁵, który zaprojektował podobny klasztor w Gliwicach i razem z br. Franciszkiem Sikorą (zm. 1687), murarzem, prowadził i nadzorował jego budowę w latach 1677-1683²⁶. Zapewne w tym celu br. Melchior Stokłosa został przeniesiony z Gliwic na Górę Świętej Anny, gdzie przebywał w latach 1693-1701. Jak już zaznaczono wcześniej, budowę klasztoru rozpoczęto dopiero w 1733 r., o czym z nieukrywaną radością poinformowały władze prowincji na kongregacji prowincjalnej obradującej w Krakowie 24 czerwca tegoż roku: *iz konwent Ś. Anny dotąd drewniany i do ruiny nakłaniający się, poczęto już z muru stawiać*²⁷. Budowa trwała z przerwami aż do 1749 r. Jako podstawę przyjęto projekt opracowany przez zakonników, który tylko częściowo został skorygowany i zmodyfikowany przez architekta Ferdynanda Gansa²⁸. Niestety, prefekci fabryk z tego okresu budowy nie są znani.

Jedną z nielicznych inwestycji budowlanych reformatów prowincji małopolskiej, udokumentowaną niemal stałą obecnością prefektów fabryk, była budowa kościoła i klasztoru w Rawie Ruskiej. Fundację przyjęto w 1725 r., a cały zespół został wzniesiony w latach 1726-1739, staraniem Grzegorza Rzeczyckiego, starosty lubelskiego i Józefa Głowackiego, łowczego bełskiego, według projektu przygotowanego przez architekta Pawła Fontanę²⁹. Pierwszym inspektorem fabryki, mianowanym przez zarząd prowincji już w 1725 r., został o. Seweryn Jan Thury (ok. 1684-1748)³⁰. Jako drugiego prefekta otrzymał on do pomocy br. Florianą Jakuba Stańskiego (1688-1732)³¹, z zawodu murarza, który pozostał w Rawie już na stałe i tam zmarł. W latach 1727-1728 budową kierował o. Symforian Kazimierz Arakielowicz (ok. 1678-1742), mający również duże

¹⁷ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 201.

¹⁸ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 72.

¹⁹ Tamże.

²⁰ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 206.

²¹ Tamże.

²² *Acta originalia prowincjalów małopolskich (1680-1686)*, k. 75v. (APR Kraków); A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 206.

²³ Tamże, k. 247v.; A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 206.

²⁴ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 36-37.

²⁵ Tamże, s. 124-125.

²⁶ Tamże, s. 120.

²⁷ O. Ł. Myszkowski, *Dalszy ciąg przydatku do kronik Braci Mniejszych Sgo Franciszka, czyli rys genealogii reformy dwóch prowincji: Sgo Antoniego Padewskiego i Najświętszej Maryi Panny Anielskiej. Rzetelny od roku 1722 w daley następne czasy i lata*, [b.m.w.] 1806, s. 20.

²⁸ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 206.

²⁹ Tamże, s. 204; J. Skrabski, *Paolo Fontana nadworny architekt Sanguszków*, Tarnów 2007, s. 101-103.

³⁰ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 133.

³¹ Tamże, s. 124.

doświadczenie w podobnych zadaniach³², a po nim samodzielnie br. Florian Jakub Stański. Jednak po 1730 r. nastąpiły pewne przestoje i wtedy inspektorem fabryki (a równocześnie pierwszym gwardianem klasztoru) został ponownie o. Seweryn Jan Thury³³, co z pewnością przyspieszyło tempo prac. Wiadomo bowiem, że w 1734 r. ukończono klasztor, zaś przy kościele trwały jeszcze prace budowlane – najpewniej przy jego wyposażeniu, bowiem w tym czasie nabożeństwa odprawiano dalej w drewnianej kaplicy. Murowany kościół konsekrowano dopiero w 1739 r.³⁴

Interesującym rozwiązaniem kwestii związanej z funkcją prefekta fabryki wydaje się być stanowisko kustodii ruskiej reformatów, przyjęte na kapitule w 1758 r. Wspomniana kustodia należała wówczas do najmłodszych, bo została utworzona w 1746 r., z części klasztorów należących dotąd do prowincji małopolskiej. Aby jednak w przyszłości mogła zostać podniesioną do rangi prowincji, musiała przyjąć w krótkim czasie nowe fundacje i rozpocząć niemal równocześnie budowę kilku zespołów kościelno-klasztornych³⁵. Niestety, prace podjęte przy nowych „fabrykach” nie postępowały prawidłowo i zadowalająco, dlatego kapituła kustodii obradująca w 1758 r. postanowiła, *aby dla uniknięcia błędów przy budowie* [nowych klasztorów, A. J. B.], *przestrzegać norm statutów generalnych, rozdz. 6, nr 13 i nimi się kierować*³⁶. Kapituła wybrała również jednogłośnie prefektem fabryk o. Stanisława Kleczewskiego (1714-1776), byłego kustosa, doskonale obeznanego z problematyką budowlaną oraz poleciła mu, aby sam dobrał sobie drugiego zakonnika do pomocy³⁷. Zapewne chodziło o problemy przy budowach prowadzonych w nowych fundacjach: w Złoczowie, Derkałach Wielkich i Kryłowie, a także przy kościele i klasztorze w Krzemieńcu.

³² Tamże, s. 22-23. O Symforian Kazimierz Arakielowicz już wcześniej nadzorował odbudowę spalonego w 1720 r. kościoła klasztorowego w Lublinie, konsultując się w tych sprawach m.in. z br. Mateuszem Osieckim, architektem wielkopolskiej prowincji reformatów. Ponadto w 1742 r. został prefektem fabryki zespołu kościelno-klasztornego w Chełmie, którego projektantem był także Paweł Fontana. Niestety, śmierć w tym samym roku nie pozwoliła mu na dłuższe sprawowanie tej funkcji.

³³ Został nim z pewnością na wyraźną prośbę jednego z fundatorów, który, zabiegając o jego powrót, pisał do ówczesnego prowincjała: *ojciec Seweryn dał dobrą próbę pierwszego roku, a później gdy zabrakło właściwego nadzoru, architekt narobił takich errorów na Fabryce, że teraz jedne mury łamać trzeba*. Fundator prosząc o powrót do Rawy o. Seweryna Jana Thury nadmienił, że *jeżeli nie* [jego, A. J. B.], *to choć innego naznaczyć, byle do tego sposobnego żeby i rozumiał się na materii i pilnował rzemieślników*. *Annales...*, dz. cyt., s. 144; J. Skrabski, dz. cyt., s. 102-103.

³⁴ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 205.

³⁵ Tamże, s. 211-212.

³⁶ *Volumen secundum protocolli conventus Ravensis* [PP. Reformatorum] (1755-1821), s. 73 (APR Kraków).

³⁷ Tamże; A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 212; Tenże, *Słownik...*, dz. cyt., s. 73-74.

Nie wiadomo jednak jak długo Kleczewski pełnił funkcję prefekta fabryk, ani też kogo wybrał do współpracy, bowiem inwestycje budowlane we wspomnianych fundacjach dalej się przeciągały, a w źródłach pojawiają się nazwiska także innych zakonników, mianowanych na powyższe funkcje.



5. Jarosław, kościół i klasztor reformatów, widok od strony wschodniej (fot. W. Kryński)

W Złoczowie, gdzie fundację przyjęto już w 1748 r., do wznoszenia murowanego zespołu kościelno-klasztornego, zaprojektowanego przez architekta Jana Columbaniego, przystąpiono dopiero 1767 r. Powody opóźnień były złożone, ale nie miejsce o nich pisać. Faktem jest, że w ogóle nie wiadomo, czy kiedykolwiek ukończono w pełni budowę zarówno kościoła, jak i klasztoru, chociaż prace trwały co najmniej do 1776 r.³⁸ Świadczy o tym głównie obecność prefektów fabryki ze strony prowincji, najpierw o. Antoniego Franciszka Sobieszczańskiego (do 1773)³⁹, a później o. Feliksa Józefa Dąbrowskiego⁴⁰. Kasata klasztoru w Złoczowie nastąpiła w 1790 r., a w następnych latach cały zespół został zaadaptowany na obiekt użyteczności publicznej⁴¹.

Podobnie przedłużały się prace przy budowie kościoła i klasztoru w Derkałach na Wołyniu, gdzie fundację przyjęto również już w 1748 r.⁴² Projekt murowanego zespołu przygotował wspomniany wcześniej Jan Columbani, architekt wojewody poznańskiego Stanisława Potockiego, razem ze swoim krewnym Placydem, a później nadzorował także jego budowę⁴³. Rozpoczęto ją w 1757 r. od wymierzenia placu przez architekta i otoczenia murem całej posesji. Jednak dopiero 4 maja 1762 r. położono fundamenty pod kościół, a trzy miesiące później dokonano poświęcenia i wmurowania kamienia węgielnego. Być może, iż wcześniej podjęto prace przy klasztorze, chociaż nie potwierdzają tego źródła, które informują jedynie o gromadzeniu materiałów budowlanych. Wiadomo natomiast, że do 1766 r. budowa kościoła i klasztoru była już daleko zaawansowana. Niestety, na skutek niesprzyjających okoliczności została później przerwana.

³⁸ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 212-214.

³⁹ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 122-123.

⁴⁰ Tamże, s. 45.

⁴¹ A. J. Błachut, *Zespoły kościelno-klasztorne...*, dz. cyt., s. 214.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 215.

6.
Kraków,
kościół
reformatów,
wnętrze
z widokiem
na prezbiterium
(fot. W. Kryński)



na i wznowiono ją dopiero po 3 latach. Najpewniej kościół ukończono już w 1772 r. Wówczas bowiem miano rozpocząć przy nim duszpasterstwo parafialne, aczkolwiek jego konsekracja miała miejsce dopiero w 1805 r.⁴⁴ Ze strony prowincji inwestycję nadzorował przez dłuższy czas o. Gaudenty Antoni Bogołomski (1712-1777)⁴⁵, który inspektorem fabryki był jeszcze w latach 1771-1776. W 1777 r. obowiązki prefekta przejął po nim o. Karol Nikodem Daszewicz (1728-1799)⁴⁶, co potwierdza fakt, że w tym czasie budowa jeszcze trwała⁴⁷.

Wypada wspomnieć jeszcze na temat ostatniej fundacji reformatów na ziemiach polskich, przyjętej w 1838 r. w Smolanach⁴⁸, oraz zaangażowaniu przy niej br. Mikołaja Kruzy (zm. po 1850), jednego z prefektów fabryki wyznaczonych do tej funkcji. Jest ona potwierdzeniem wpływu ustawodawstwa zakonnego i roli prefektów fabryk na kształt budownictwa oraz

⁴⁴ Tamże, s. 215-216.

⁴⁵ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 29-30.

⁴⁶ Tamże, s. 44.

⁴⁷ Niestety, na 1777 r. kończą się zapisy w kronice klasztornej (Archivum conventus Dedericaliensis ad S. Crucem PP. Reformatorum w APR Kraków), a brak innych materiałów źródłowych dotyczących prowincji ruskiej utrudnia śledzenie dalszych losów budowy.

⁴⁸ *Erectiones omnium Almae Antonianae Provinciae Maioris Poloniae et ab ea 1750 exdivisae Mariano-Prussicae Patrum Reformatorum Conventuum*, s. 587 (APR Kraków).

wystroju-wyposażenia świątyń reformackich. Istniejąca wówczas prowincja reformacka pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Królestwie Polskim, zgodziła się przyjąć fundację w Smolanach z będącym już w „stanie surowym” kościołem, wielkością i formą zbliżonym do reformackich, ale pod warunkiem dokonania w nim niezbędnych przeróbek. Powyższe zadanie zostało zlecone br. Mikołajowi Kruzie⁴⁹, który z polecenia prowincjała, o. Kandyda Kozierowskiego, przygotował dla fundatora „instrukcję” dotyczącą koniecznych i bezwzględnych zmian w kościele, zgodnych z normami reformackimi, oraz kwestii jego wyposażenia, a także klasztoru⁵⁰. Pracami budowlanymi, prowadzonymi zarówno przy świątyni, jak i przy wznoszeniu klasztoru (ukończonego w 1843 r.), kierował jako prefekt fabryki o. Józef Czapski (1799-1858)⁵¹, ale z dużą pomocą i zaangażowaniem br. Mikołaja Kruzy. Nie wiadomo jednak, jakie kwalifikacje zawodowe posiadał br. Mikołaj, niemniej zlecenie mu opracowania wspomnianej „instrukcji” świadczy, że był do tego zadania odpowiednio przygotowany. Sama zaś treść „instrukcji” jednoznacznie potwierdza, że – nawet w czasach niesprzyjających zakonowi – reformaci dbali, aby ich kościoły i klasztory we wszystkim odpowiadały przyjętym w ustawodawstwie normom zakonnym i wzorcom utrwalonym przez tradycję (il. 5-6). Wskazuje ona także na ważną i znaczącą rolę prefektów fabryk w tych kwestiach oraz ich wpływie na kształtowanie budownictwa zakonnego reformatów.

⁴⁹ A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 84.

⁵⁰ *Erectiones...*, dz. cyt., s. 594, 595, 598, 615 – treść „instrukcji” br. Mikołaja Kruzy na s. 595.

⁵¹ Był on również prefektem fabryki w klasztorze warszawskim (1848-1851) i we Włocławku (1863-1854). Więcej danych na jego temat: A. J. Błachut, *Słownik...*, dz. cyt., s. 40-41.

Irena Rolska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

¶ O kolegiacie pw. Wszystkich Świętych w Jarosławiu i restaurującym ją architekcie Walentym Haltmanie

Kolegiata pw. Wszystkich Świętych w Jarosławiu, zaraz po katedrze w Przemyślu, należała do świątyń, które znalazły się w kręgu szczególnej opieki prepozyta jarosławskiego, biskupa przemyskiego a następnie arcybiskupa metropolity lwowskiego – Wacława Hieronima Sierakowskiego (ok. 1700-1780)¹. Murowany, ceglany kościół wznosił w rynku, w 1473 r. zarządca miasta Spytek III Jarosławski (ok. 1436-1519). Do nadania świątyni rangi kolegiaty przyczyniły się w 1523 r. wdowa po Spytku, Jadwiga z Wawrzyszyna oraz jej córki Anna (ur. ok. 1481)² i Magdalena (ur. ok. 1481)³, które ją uposażyły i nadały stałe beneficja. Patronat nad ołtarzami śś. Stanisława i Mikołaja oraz śś. Katarzyny, Barbary i Agnieszki, objęły Anna i Magdalena Jarosławskie, a nad ołtarzem Bożego Ciała – hetman Jan Amor Tarnowski (1488-1561)⁴. Jarosławska kolegiata była też kościołem grobowym

¹ I. Rychlik, *Kościół Kolegiaty Wszystkich Świętych w Jarosławiu*, Jarosław 1893, s. 72; J. Makara, *Dzieje parafii jarosławskiej*, Jarosław 1936, s. 532; M. Dzieduszycki, *Żywot Wacława Hieronima Sierakowskiego arcybiskupa lwowskiego*, Lwów 1868; J. Altman, *Wacław Hieronim Sierakowski i jego rządy w diecezji przemyskiej*, Przemyśl 1936; S. Tymosz, *Recepcja reformy trydenckiej w działalności kanoniczo-pastoralnej arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego w latach 1740-1780. Studium historyczno-prawne*, Lublin 2002; J. T. Petrus, *Wacław Hieronim Sierakowski, arcybiskup lwowski. Materiały do monografii mecenasa i kolekcjonera*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, I. Rolska, Lublin 2005, t. 6, s. 143-153.

² *Primo voto* żona Jan Odrowąża ze Sprowy (zm. 1511), wojewody ruskiego, *secundo voto* żona Mikołaja z Zakliczyna Jordana (zm. 1523), kasztelana wojnickiego. J. Makara, dz. cyt., s. 44.

³ Żona Mikołaja z Pilczy, kasztelana i wojewody bełskiego. Tamże, s. 44.

⁴ Tamże, s. 44-48.



1. Panorama Jarosławia z XVII w., repr. za: ks. J. Makara, *Dzieje parafii jarosławskiej*, Jarosław 1936 r. (fot. z archiwum autorki)

właścicieli miasta. W wyniku podziałów rodzinnych Jarosław dostał się w kolejnym pokoleniu w ręce Stanisława Odrowąża ze Sprowy (1509-1545) i jego żony Anny z książąt mazowieckich (1498-1557), by następnie stać się wianem ich córki Zofii (1540-1580), żony Jana Krzysztofa Tarnowskiego (zm. 1567), a po jego śmierci od 1569 r., małżonki Jana Kostki (zm. 1581), wojewody sandomierskiego⁵. Zofia i Stanisław Kostkowie zostali pochowani w mauzoleum właścicieli Jarosławia przy kolegiacie⁶. Dobra jarosławska odziedziczyła w roku 1606 Anna z Kostków (1594-1635)⁷, żona księcia Aleksandra Ostrońskiego (1571-1603).

W pożarze miasta, który wybuchł w 1600 r., ucierpiała także kolegiata. Spaleniu uległo jej wnętrze wraz z wyposażeniem, groby fundatorów i archiwa⁸. Ćwierć wieku później, w 1625 r., pożar ponownie strawił kolegiatę, ale tym razem straty były o wiele większe i obejmowały nie tylko wnętrze, gdyż uszkodzona została struktura budynku⁹. Według współczesnej relacji *staraniem i szczególnym dobrodziejstwem* [Anny Ostrońskiej, I. R.]

⁵ Drugie małżeństwo zostało skojarzone przez krewnych Zofii, kalwinów Mikołaja Firleja (zm. 1588), wówczas kasztelana wiślickiego i Mikołaja Mieleckiego (zm. 1585), wojewodę podolskiego. Tamże, s. 72.

⁶ W 1755 r. Wacław Hieronim Sierakowski polecił otworzyć groby Zofii i Jana Kostków. Z tego czasu pochodzą opisy zmarłych, ich trumien oraz srebrnych tabliczek z napisami. Tamże, s. 90.

⁷ Anna wraz z siostrą Katarzyną Sieniawską były właścicielkami Jarosławia po śmierci brata Jana, starosty świeckiego. W 1606 r. Anna spłaciła siostrę i stała się właścicielką miasta. Tamże, s. 93. O Annie Ostrońskiej jako fundatorce pisała też K. Kieferling, *Jarosław w czasach Anny Ostrońskiej. Szkice do portretu miasta i jego właścicielki (1594-1635)*, Przemyśl 2008.

⁸ J. Makara, dz. cyt., s. 108.

⁹ Tamże, s. 141-142.

dzieło [tj. kolegiata, I. R.] *zostało zbudowane i miejscu temu poświęcone*¹⁰. Odbudowany po pożodze kościół Anna Ostrogska na nowo wyposażyla. Ufundowała pięć ołtarzy, a w kaplicy grobowej fundatorów wystawiła marmurowy pomnik swoim rodzicom – Kostkom oraz swoim synom - Konstantemu Aleksandrowi i Januszowi Pawłowi Ostrogskim¹¹. Dunin-Szpot, marszałek dworu księżnej, dobudował do kolegiaty kaplicę pw. św. Anny¹².

W 1631 r. księżna odnowiła fundację kolegiaty, którą ogłosił biskup przemyski Henryk Firlej. 3 lipca 1633 r. na wieży kolegiaty umieszczony został ogromny posąg św. Michała, który od tej pory miał opiekować się Jarosławem i jego mieszkańcami¹³. Przez cały okres XVII w. kolegiata jarosławska znajdowała się pod szczególną opieką biskupów przemyskich, dbał o nią zwłaszcza bp Jerzy Albrecht Denhoff (1698-1701)¹⁴, a bp Aleksander Antoni Fredro (1724-1734) legował testamentem sześć tysięcy złotych na rzecz kolegiaty w Jarosławiu¹⁵.

Gotycki gmach świątyni, wzniesionej na planie krzyża łacińskiego, z wysoką 60 metrową wieżą, górował nad miastem w jego centrum (il. 1). Uwagę przykuwał ogromny, bo mający ok. 4 m wysokości, miedziany i złożony posąg św. Michała z rozpostartymi skrzydłami. Według wizytacji abpa Wacława Hieronima Sierakowskiego z 1743 r. długość kościoła wynosiła ponad 100 m, szerokość nawy ponad 46 m, a wąskiego prezbiterium ponad 8 m. Kwadratowe kaplice, o bokach wynoszących ponad 25 m, były nakryte kopułami. Od południa przylegała renesansowa kaplica pw. Świętego Krzyża, zwana również fundatorską lub książęcą, gdzie znajdowały się niegdyś marmurowe nagrobki Odrowążów, Tarnowskich, Kostków i Ostrogskich, a także portrety oraz herby fundatorów. Symetrycznie po drugiej stronie, od północy, wzniesiona była barokowa kaplica pw. św. Anny. Od zachodu przylegała do kościoła kruchta, którą poprzedzała wysoka, czterokondygnacyjna wieża o wysokich gotyckich oknach. Pośrodku dachu świątyni była umieszczona sygnaturka. Po północnej stronie kruchty Aleksander Jastkowski, sędzia ziemi przemyskiej, w 1680 r. wybudował kaplicę pw. Matki Bożej Częstochowskiej, do której bp Aleksander Antoni Fredro ufundował ołtarz. W 1743 r. w kolegiacie znajdowało się 11 ołtarzy, w tym ołtarz główny z 1648 r. fundacji bpa Achacego Grochowskiego i ołtarz Świętej Trójcy fundacji bpa Aleksandra Antoniego Fredry¹⁶.

¹⁰ Tamże, s. 167.

¹¹ I. Rychlik, dz. cyt. s. 75.

¹² Tamże, 90.

¹³ J. Makara, dz. cyt., s. 142, 151.

¹⁴ Tamże, s. 338.

¹⁵ Tamże, s. 539.

¹⁶ Tamże, s. 437-439.

W 1744 r. abp Wacław Hieronim Sierakowski po wizytacji kolegiaty zalecił stopienie znajdujących się w zakrystii starych sreber. Mistrz kunsztu złotniczego Jan Lotter wykonał z powierzonego mu srebra sześć trójgraniastych lichtarzy większych i sześć mniejszych, prócz tego lampy, ampułki, kociołek, trybularze i krzyże. Arcybiskup Sierakowski, znakomity fundator i opiekun podległych sobie kościołów, był blisko związany z kolegiatą w Jarosławiu. Świątynia, wielokrotnie niszczone pożarami i restaurowana, została uszkodzona w roku 1746 podczas gwałtownego huraganu. W latach 1773-1777 z polecenia arcybiskupa trwały prace przy restauracji świątyni¹⁷. Przepuszczalnie zostały one ukończone w roku 1777, mimo trwającego konfliktu między dostojnikami kościelnymi a architektem odpowiedzialnym za renowację świątyni.

Arcybiskup Wacław Hieronim Sierakowski zatrudnił do restauracji kolegiaty w Jarosławiu architekta Walentego Haltmana. Architekt związany był wcześniej z działalnością fundatorską Urszuli z Branickich Lubomirskiej (ok. 1687-1776)¹⁸. Być może to z jej poruczenia pracował w 1741 r. przy kościele karmelitanek trzewickowych we Lwowie, a następnie dla brata Lubomirskiej, hetmana polnego, Jana Klemensa Branickiego (1689-1771). W tym też czasie stał się Haltman architektem ówczesnego biskupa przemyskiego Wacława Hieronima Sierakowskiego. Pozostał w jego służbie nawet po przejściu Sierakowskiego na arcybiskupstwo lwowskie, pracując nadal na terenie biskupstwa przemyskiego¹⁹.

Z 25 stycznia 1776 r. pochodzi, wysłany z Dunajowa, list abpa Wacława Hieronima Sierakowskiego. Hierarcha informował w nim nieznanego adresata, aby *P. Architekt Halmann Tysiąc pięćset ze wszystkim na Rok iuz to i na expensis dla koni i ta kwota pensyi Rocznej dysponuję, aby nie z kasy Probostwa Jarosławskiego niech zupełnie cała kwota idzie i expensuie się na Fabrykę kościoła Kolegiaty Jarosławskiej, ale z kasy Skarbu mego od Xa Podskarbiego mego wypłacona była corocznie punktualnie i niezawodnie. O przeszłe zaś nieopłacenie niech tenże Podskarbi ściśle i rzetelnie z P. Hetmanem [sic!] porachunki czyni, przy kanoniku Pruskim Audytorze i mającym wiadomość i interesującym się do tego wszystkiego, niech zupełnie sprawiedliwie bez*

¹⁷ E. Bruda, *Sierakowski Wacław Hieronim*, w: *Polski słownik biograficzny*, Warszawa-Kraków 1996, t. 37, s. 312.

¹⁸ Urszula z Branickich była żoną Jana Kazimierza Lubomirskiego (zm. 1736/37), starosty bolimowskiego. Lubomirska, fundatorka kościoła i klasztoru misjonarzy w Głogowie Małopolskim (1763-1766), wzniosła pałac w Rudnie, przy którym założyła pierwszy w Polsce, opisany przez Elżbietę Drużbacką (ok. 1695-1765), romantyczny ogród zwany *Reyradą* (1740 r.).

¹⁹ J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006, s. 27-28.

*krzywdy tegoż P. Haltmana uspokoi i zakończy z nim*²⁰. List był odpowiedzią na prośbę Walentego Haltmana, który pisał do arcybiskupa w sprawie kwoty 1960 zł – pieniędzy należnych mu za pracę przy kolegiacie w Jarosławiu. Architekt skarżył się arcybiskupowi, że wynagrodzenie za pracę pozwoliłoby mu na spłacenie zaciągniętych długów, przetrwanie zimy, posłanie dzieci do szkół, zwłaszcza jak podkreślał, że w Jarosławiu *niezmierna drożyzna*. Tak ciężki okres udało się przetrwać Haltmanowi dzięki, jak pisał, *robocie blisko Jarosławia w dobrach u Grabińskiego i Morskiego*²¹.

Prace Walentego Haltmana przy kolegiacie jarosławskiej trwały przynajmniej do 1777 r. Architekt pożyczzał z fabryki kolegiaty pieniądze, których nie oddawał. Według kolejnego listu nieznanego nadawcy i odbiorcy, a zapewne są to listy dostojników kościelnych, Haltman miał brać również ze skarbu abpa Wacława Hieronima Sierakowskiego: *brał pieniądze zawsze kiedy chciał, y kiedy były, in vim salarii sui, bez żadnego porachunku z Skarbem. Gdy zaś będąc od JW. WM Pana Dobrodzieja przestrzeżony, że y Skarbu Fabrycznego bierze*²². Ponieważ Walenty Haltman miał stale pretensje o wynagrodzenie, został sporządzony przez dostojników kościelnych rejestr pieniędzy wydanych ze skarbu abpa Wacława Hieronima Sierakowskiego i fabryki kolegiaty w Jarosławiu. W 1771 r. Walenty Haltman otrzymał 108 zł od kanonika Pruskiego na „dozór” fabryki jarosławskiej²³; w 1772 r. pobrał 400 zł, w 1773 r. ze skarbu w Dunajowie kolejne 400 zł, a z fabryki kolegiaty 800 zł; w 1774 r. 640 zł; w 1775 r. od podskarbiego 1140 zł, a z kasy fabryki pożyczył 110 zł²⁴. Następny rejestr dotyczył kolejnych wydatków Haltmana związanych z restauracją kolegiaty w Jarosławiu. W 1772 r. od kapituły jarosławskiej architekt wziął pensji 400 zł, w rok później na sprowadzenie materiałów do budowy 1660 zł i 400 zł pensji; w 1774 r. jego uposażenie wynosiło 1000 zł. Wynagrodzenie Haltmana za prace przy kolegiacie w Jarosławiu w latach 1772-1774 opiewało na 1800 zł, a 1660 zł przeznaczono na remont kościoła²⁵. Pobieranie pieniędzy przez Walentego Haltmana z dwóch źródeł, jakim był z jednej strony tzw. skarb arcybiskupa lwowskiego, a z drugiej kasa fabryki kolegiaty jarosławskiej, a także prawdopodobnie

²⁰ *List arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego*, sygn. 1059/LVII, Listy z XVIII w. w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej jako Ossolin.).

²¹ Tamże.

²² *List Walentego Haltmana z Przemysła z 2 marca 1787*, sygn. 1060/LVII (Ossolin.); *List ze Zborowa z 31 marca 1784*, sygn. 1061/LVII (Ossolin.).

²³ *Pokwitowanie W. Haltmana*, sygn. 1055/LVII (Ossolin.).

²⁴ *Regestr wybranych Pieniędzy z Kasy Fabryki Kolegiaty Jarosławskiej na zasługi Im Pana Haltmana Architekta JM X. Arcybiskupa Lwowskiego przez Lata wypisany*, sygn. 1058/LVII (Ossolin.).

²⁵ *Regestr wydanych Pieniędzy JmPu Walentemu Haltmanowi Architektowi Fabryki Kościoła Kolegiaty Jarosławskiej*, sygn. 1056/LVII (Ossolin.).

nierzetelność architekta i bałagan, jaki nastąpił po śmierci abpa Sierakowskiego, doprowadziły do tego, że jeszcze w 1787 r. nie rozliczono Haltmana z wydatków związanych z restauracją kolegiaty²⁶.

Nie wiemy jaki był zakres prac wykonanych przez Walentego Haltmana przy renowacji kolegiaty. Już na początku XIX w. kościół był w bardzo złym stanie, m.in. zawaleniem groziła wysoka wieża. W 1807 r., na polecenie władz austriackich, świątynia została rozebrana, a tym samym zniknął jeden z najbardziej charakterystycznych elementów panoramy Jarosławia.

²⁶ *List Walentego Haltmana...*, dz. cyt.

Andrzej Betlej

Uniwersytet Jagielloński

¶ Nieznane projekty z Archiwum Potockich z Krzeszowic

W Archiwum Państwowym w Krakowie, w zespole Archiwum Potockich z Krzeszowic, znajduje się zbiór kilkunastu rysunków łączonych z fundacjami artystycznymi Zofii z Branickich (1790-1879), wdowy po Arturze Potockim (1787-1832), założycielu „gałęzi krzeszowickiej” tej rodziny¹. Na niejednorodny zespół składa się w sumie dziewięć projektów². Można w nim wyróżnić zasadnicze trzy grupy rysunków. Największą stanowią projekty odnoszące się do jednej z najważniejszych inicjatyw Potockich, którą można śmiało określić jako ostatnią wielką fundację dla katedry krakowskiej na Wawelu – kaplicy rodowej. Jest to fundacja wyjątkowa, zarówno pod względem wymowy ideowej (samego faktu wystawienia mauzoleum rodu magnackiego w miejscu będącym nekropolią królewską), jak i artystycznym (zaprojektowana przez jednego z najwybitniejszych architektów europejskich działających w pierwszej połowie XIX w.).

Mauzoleum, wzniesione pomiędzy 1832 a 1840 r., doczekało się w ostatnich latach wnikliwego omówienia³, oraz szeregu wzmianek w opracowaniach syntetycznych⁴. Znany jest projektant budowli – Pietro Nobile, jak

¹ A. Palarczyk, *Potocki Artur*, w: *Polski słownik biograficzny*, Kraków-Warszawa-Wrocław 1983, t. 27, s. 795-797.

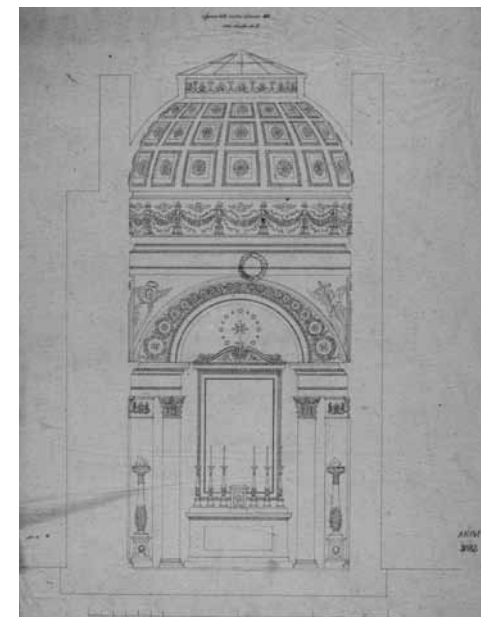
² Zob. opis zespołu: http://baza.archiwa.gov.pl/sezam/sezam.php?l=&mode=show&zespolo_id=29694&f=50 [z dn. 31 IV 2010 r.].

³ A. Witko, *Nowe spojrzenie na fundację kaplicy Potockich w katedrze na Wawelu*, „Studia Waweliana” 1994, s. 75-89.

⁴ J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu w wieku XVIII. Zmiany jej wyglądu architektonicznego i urzędzenia wnętrza na podstawie badań historyczno-archiwalnych*, w: *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci Ś.P. Profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka*, Kraków 1991, s. 31; J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795-1918)*, Kraków

również architekci prowadzący budowę – Franciszek Maria Lanci, a następnie Wilhelm Hofbauer, a także wszyscy wykonawcy pomników i pozostałych elementów wystroju. Przedstawioną dokładnie w literaturze historię fundacji oraz dzieje budowy można jednak wzbogacić, właśnie dzięki niektórym rysunkom zachowanym w Archiwum Potockich z Krzeszowic.

Pierwszy rysunek, wykonany na kalce tuszem, prezentuje rzut i fragment przekroju budowli wzdłuż osi wschód-zachód, z wrysowanym ołtarzem, gdzie na antependium zaznaczono fragment płaskorzeźby z trzema dziećmi Artura i Zofii Potockich⁵. Drugi z rysunków to przekrój, również wykonany tuszem na kalce⁶ (il. 1), różniący się od poprzedniego detalami: innym ukazaniem aniołów jakie miały znaleźć się w pendentywach, oraz opracowaniem antependium ołtarzowego. Na trzecim rysunku, będącym przekrojem wykonanym na karcie papieru⁷ (il. 2), kolorowanymi akwarelami, przedstawiono obraz *Ukrzyżowanie* jaki miał się znaleźć w retabulum. Jest on odmienny od kompozycji Guercina jaka ostatecznie znalazła się w nastawie. Kolejny rysunek na kalce⁸, tym razem przekrój wzdłuż osi północ-południe, przedstawia ścianę z nagrobkiem bpa Filipa Padniewskiego (il. 3). Co interesujące, na rysunku wyobrażono odmienną propozycję zestawienia nagrobka dłuta



1. P. Nobile, projekt kaplicy Potockich przy katedrze krakowskiej, przekrój z widokiem na ołtarz. APKr., AKPot., sygn. 3091 (fot. APKr)

2000, s. 79-83; Tenże, *Akt fundacji kaplicy Potockich z roku 1840 w katedrze krakowskiej*, „Studia Waweliana” 2000-2001, s. 76-80; W. Bałus, *Architektura sakralna w Krakowie i Pogórze*, w: W. Bałus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, Kraków 2004, cz. 1, s. 97-98. Zob. także: *Thorvaldsen w Polsce. Katalog wystawy 17 października 1994 – 22 stycznia 1995 Zamek Królewski w Warszawie – Biblioteka Stanisławowska*, red. I. Zatorska-Antonowicz, Warszawa 1994, s. 140-144 (zwłaszcza kat. I. 92).

⁵ Archiwum Państwowe w Krakowie (dalej jako APKr), Archiwum Potockich z Krzeszowic (dalej jako AKPot.), sygn. 3091. Projekt został wyłączony z sygn. AKPot. 1742. Rysunek został opisany po niemiecku. Dołączono do niego dwie niewielkie karteczki ukazujące detale architektoniczne.

⁶ APKr., AKPot., sygn. 3092.

⁷ APKr., AKPot., sygn. 3093.

⁸ APKr., AKPot., sygn. 3095.

2.
P. Nobile,
projekt kaplicy
Potockich
przy katedrze
krakowskiej,
przekrój
z widokiem
na ołtarz.
APKr., AKPot.,
sygn. 3093
(fot. APKr)



Jana Michałowicza z Urzędowa. Koncepcja ta, z kariatydami podtrzymującymi sarkofag z rzeźbą zmarłego, ewidentnie odwołuje się do wzorców piętnastowiecznych z kręgu Donatella, jak choćby nagrobka kard. Rainalda Brancacciego w kościele Sant'Angelo a Nilo w Neapolu z ok. 1427 r. Z powyższymi rysunkami wiąże się projekt posadzki⁹ (il. 4), oraz ołówkowy szkic przedstawiający postument pod rzeźbę Bertela Thorvaldsena (il. 5)¹⁰, wykonany przy okazji przewiezienia tego elementu pomnika z wiedeńskiego

warsztatu Josepha Kähsmanna. Wymienione rysunki i przekroje na kalce to prace Pietro Nobile. Na pierwszym z nich widnieją zapiski o charakterze technicznym. Jest to swego rodzaju pendant do zachowanego szkicu znajdującego się w muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze¹¹. Kolorowy rysunek przekroju kaplicy (il. 2) jest natomiast identycznie wykonany jak sygnowana praca Pietra Nobilego omówiona poniżej (il. 9). Ostatni rysunek z tej grupy, wykonany piórkiem na kartonie, przedstawia kratę do kaplicy (il. 6). Wydaje się, że jest to praca o charakterze technicznym, którą rysował E Gołębiowski praktykant¹².

Wśród zachowanych rysunków kolejną, osobną grupę stanowią dwa projekty nagrobków. Pierwszy z nich przedstawia monument, ustawiony w kaplicy w 1794 r., upamiętniający Julię z Lubomirskich Potocką. Projekt jest podpisany: *Pomnik ś. p. Julii z Xiążąt Lubomirskich Potockiej w Kościele*

⁹ APKr., AKPot., sygn. 3090. Na rysunku, opisanym po niemiecku, znajduje się częściowo zachowana sygnatura *Wolan[...]*. Być może jest to fragment kontrasygnaty Jana Wolańskiego, plenipotenty Zofii Potockiej, fundatorki kaplicy (wzmiankowany: J. Urban, *Katedra...*, dz. cyt., s. 80).

¹⁰ APKr., AKPot., sygn. 3094: *Dwie paki wielkie i 5 pak małych zawierają w sobie postument pod statuę Christusa przez Käsmana zrobiony: to jest 1. Paka największa zawiera spód postumentu według rysunku No a. 5 pak małych zawiera części środkowego korpusu sarcophagu, w której barelf był umieszczony. Litt. B. 1. Paka wielka, w niej wierzchnia część sarcophagu z podstawą statuy. Litt. C.*

¹¹ *Thorvaldsen...*, dz. cyt., kat. I 92.

¹² APKr., AKPot., sygn. 3098.

Katedr[alnym] Krakowskim (il. 7), i został opatrzony skalą liniową podaną w stopach reńskich¹³. Przedstawia, wykonaną piórkiem i tuszem, boniowaną podstawę opiętą wolutami na lwich łapach i usytuowaną na trójstopniowym podwyższeniu. Na niej znajdowała się ława, na której siedziała postać kobieca w antykizującym stroju (personifikacja *Żalu*), wspierająca czoło o trumnę. Obok ustawiono wazę, a poniżej owalną tarczę herbową ze Szreniawą pod książęcą koroną. Rysunek zgodny jest z opisem nagrobka przytaczanym w literaturze¹⁴ i najprawdopodobniej jest pracą Sebastiana Sierakowskiego, choć pod względem artystycznym nieco słabszą od znanych projektów artysty. Można jednak wskazać kilka innych, bardzo zbliżonych, projektów na monumenty nagrobne autorstwa tego architekta¹⁵. Drugi projekt (il. 8), na nagrobek Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, został sygnowany przez nieznanego bliżej artystę *Polaczek inc. [1]842*¹⁶. Do wykonanego ołówkiem szkicu dołączono opis zatytułowany *Plan nagrobka zmarłej księżnej Izabeli Lubomirskiej*:

Nagrobek jest obelisk z ciemno siwego marmuru, któren jest na trzech stopaniach z jasno siwego marmuru stoi. Na wierzchu tego znajdują się portret księżnej (bas-relief), któren wianek wzorzystym sposobem otacza, a pod nim dwie palmowe gałązki na krzyż złożone znajdują się. Bezpośrednio pod tem znajduje się napis wyłożonymi literami.

Na najwyższym stopniu tego obelisku stoi z czerwonego marmuru trumna na czterech lwich nogach z brązu. W środku na niższej części trumny leży na podkładzie księżca korona, obydwie części z białego marmuru. Między wyższej a niższej części trumny leży z koronek zasłona (: voil)

¹³ APKr., AKPot., sygn. 3097. Według katalogu rysunek jest datowany (błędnie) na 1850 r.

¹⁴ A. Witko, dz. cyt., s. 76.

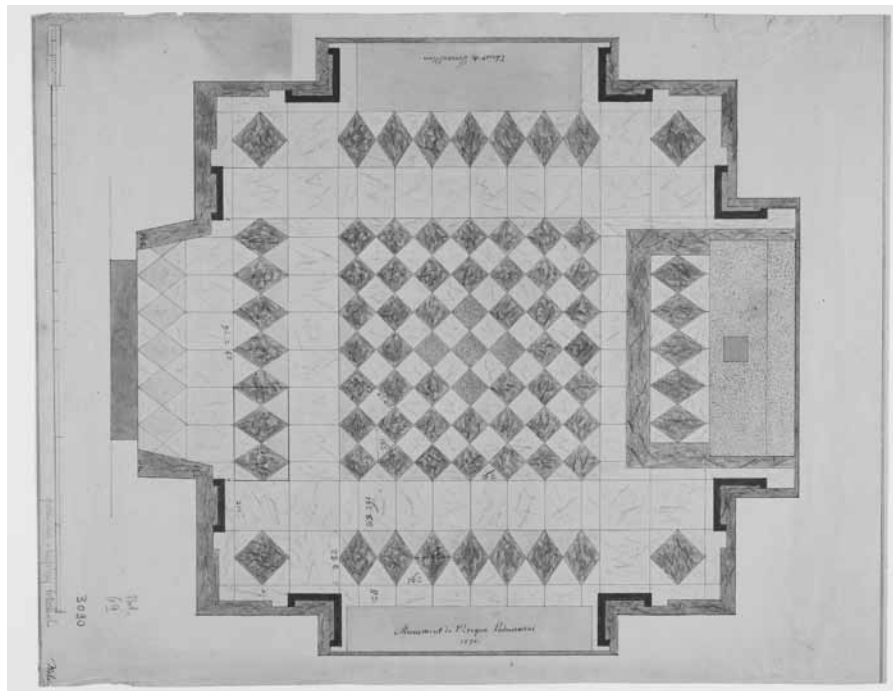
¹⁵ Zob. np. projekty Sebastiana Sierakowskiego na nagrobek Sanguszków. A. Betlej, *Pogrzeby i lubartowski nagrobek Sanguszków z XVIII wieku*, w: *Wokół Sanguszków. Dzieje – sztuka – kultura. Materiały I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej* 29-30 czerwiec 2006, Ratusz, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, red. J. Skrabski, B. Błudys, Tarnów 2007, s. 183, il. 7.

¹⁶ APKr., AKPot., sygn. 3096.

3.
P. Nobile, projekt
kaplicy Potockich
przy katedrze
krakowskiej,
przekrój
z widokiem
na nagrobek
bpa
Padniewskiego.
APKr., AKPot.,
sygn. 3095
(fot. APKr)



4.
P. Nobile,
projekt kaplicy
Potockich
przy katedrze
krakowskiej,
projekt ułożenia
posadzki
APKr., AKPot.,
sygn. 3090
(fot. APKr)



z białego marmuru. Na drugim stopniu znajdują się książęcy herb z białego marmuru oparty o trumnę. Po prawej stronie trumny stoi osoba z białego marmuru, która jedną ręką oczy sobie zasłania, a drugą mirtowy wianek na trumnie kładzie. W lewo na stronie stoi anioł, który płaczące dziecię na wschody wprowadza, wskazując prawą ręką na portret księżnej. Obydwie figury są z białego marmuru. Cała robota tego nadgrobnika jest hout-relief. J. Polaczek.

Projekt ten dotyczy nieznanego inicjatywy wystawienia nagrobka Izabeli Lubomirskiej, babki Artura Potockiego, która zmarła w 1816 r. i została pochowana w Wiedniu. Trudno jednak stwierdzić, czy pomnik miał stać w jakimś kościele Krakowa – czy też w świątyni parafialnej w Łąncucie, gdzie Izabela ostatecznie spoczęła w 1885 r.¹⁷

Do powyższej grupy wypada zaliczyć projekty na monument określony w katalogu jako *pomnik Artura Potockiego*¹⁸. Są to rysunki najbardziej reprezentacyjne i najdoskonalsze pod względem artystycznym. Jeden z nich został wykonany wyłącznie tuszem, drugi pokolorowano akwarelami (il. 9).

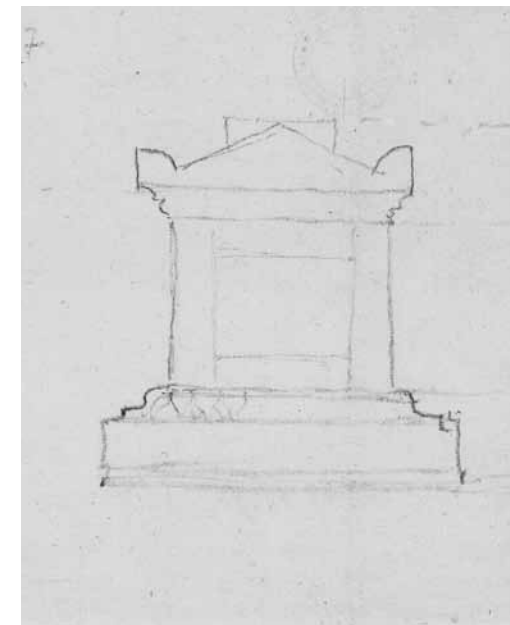
¹⁷ B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736-1816*, Warszawa 1976, s. 95-96.

¹⁸ APKr., AKPot., sygn. 3089. W zespole znajdują się ponadto dwa rysunki ołówkiem (sygn. 3099) przedstawiające mensę i predellę, z herbami Piława i Korczak. Zważywszy na neogotycką stylistykę detalu należy uznać, iż odnoszą się one do kościoła w Krzeszowicach.

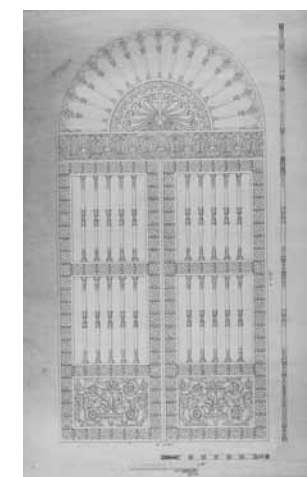
Obie prace są sygnowane przez projektanta kaplicy wawelskiej: *Nobile invenit*, i opatrzone skalą liniową w stopach wiedeńskich. Na kolorowej wersji znalazła się także dedykacja: *Alla illustr. Sg. Contessa Arthur Potocka omaggio dell authore*.

Projekt przedstawia obelisk zwieńczony kamienną rzeźbą, posadowiony na szerokiej podstawie ze schodami. Bezpośrednią dlań podstawę stanowi kwadratowy postument z płaskorzeźbami krocących lwów, zwieńczony profilowanym gzymsem. Powyżej niego, na narożach, ustawiono stylizowane hełmy rzymskie (*galea*) z pióropuszcami i uwieńczone wieńcami laurowymi. Obelisk dekorują krótkie rzymskie miecze (u podstawy) i wieńce laurowe (u szczytu). Trzon wypełniają prostokątne płytki. Na jednej z nich znajduje się następujący napis: *VEXILLARIIS / PRAETORIANAR. COHORTIVM / RUSSICARIVM / FORTISSIMIIS / QVOD / FIDE, VIRTUTE, CONSTANTIA / IRRVENTIBUS GALLORUM COPIIS / IMPARES NVMERO / STRENVE IN RECEPTV OBSTINERE / FOEDERATIO PRINCIPES / ACIE. INSTRVCTA HOSTIBVS CAPTIS / VICTORIAM. INCLYTAM. NACTI. SUNT / PR. KAL. SEPT. AN. MDCCCXIII*. Obelisk wieńczy odwrócony kapitel kolumny. Stoi na nim figura uskrzydłonej postaci kobiecej – wyobrażenie *Victorii* lub *Famy*, opierającej na biodrze owalną tablicę, na której „pisała” datę *XXX AUGUSTI MDCCCXIII*.

Należy stwierdzić, że projekt ten w żaden sposób nie odnosi się do monumentu upamiętniającego Artura Potockiego. Nie może być także uznawany za jedną z wersji nagrobka (wykluczają to choćby podane wymiary – bok podstawy ze schodami, na którym spoczywać miała cała konstrukcja, liczy sobie ponad 20 stóp wiedeńskich, co w przeliczeniu daje blisko 6,5 m a wysokość należy określić na blisko 12 m).



5.
Szkic
postumentu
pod figurę
Chrystusa
w kaplicy
Potockich
przy katedrze
krakowskiej,
APKr., AKPot.,
sygn. 3094
(fot. APKr)



6.
Projekt kraty
do kaplicy
Potockich
przy katedrze
krakowskiej,
rys. E.
Gołębiewski.
APKr., AKPot.,
sygn. 3094
(fot. APKr)

7.
S. Sierakowski
(atryb.),
projekt nagrobka
Julii
z Lubomirskich
Potockiej,
APKr., AKPot.,
sygn. 3097
(fot. APKr)



8.
J. Polaczek,
projekt nagrobka
Izabeli
z Czartoryskich
Lubomirskiej
APKr., AKPot.,
sygn. 3096
(fot. APKr)



Inskrypcja, która w swobodnym tłumaczeniu brzmi: *Dla najdzielniejszych chorążych doborowych oddziałów ruskich, ponieważ z wiernością, męstwem i stałością, znacznie przewyższani liczebnie przez nacierające wojska Gallów [tj. Francuzów, A. B.], dzielnie trwali w odwrocie i jako dowódcy koalicji, uformowawszy szyki i schwytawszy wrogów, odnieśli słynne zwycięstwo 31 sierpnia 1813*, odnosi się do jednej z bitew okresu napoleońskiego. Nie upamiętnia jednak wojsk francuskich i sprzymierzonych (a należy przypomnieć, że Artur Potocki był jednym z oficerów Wielkiej Armii, odznaczonym Krzyżem Oficerskim Legii Honorowej). Identyfikacja projektu wywołuje poczucie konsternacji, ponieważ słaui żołnierzy rosyjskich biorących udział w bitwie pod Kulm (Chlumcem). Budowę pomnika w wiosce Priesten (Přestanov) rozpoczęto 29 listopada 1835 r., a odsłonięto go w dniu 29 sierpnia 1837 r., w obecności cesarza Ferdynanda I Habsburga, Fryderyka Wilhelma III i Mikołaja I.

Dzieło Pietro Nobile można określić jako dość typowe dla jego twórczości. Obelisk, jaki przedstawiono na pomniku, można zestawiać z wcześniejszymi projektami architekta na Świątynię Pokoju i Zgody¹⁹. Można zastanawiać się dlaczego projekt tego pomnika trafił – jako dar – do zbiorów krzeszowickich?

Wydaje się, że jest to ważne świadectwo bliskich kontaktów architekta z fundatorką i szacunku jakim ją darzył. Dla Zofii Potockiej nieistotne było co przedstawia ów projekt, lecz przede wszystkim, iż był to własnoręcznie opisany rysunek artysty. W kontekście fundacji mauzoleum wawelskiego ważny był przede wszystkim wybór architekta – uznanego cesarskiego, pierwszego architekta i konsyliarza Pana Nobile²⁰, pracującego dla najznamienitszych dworów europejskich²¹. Fakt ten uświadamia raz jeszcze znaczenie i rangę tej ostatniej wielkiej sakralnej fundacji w katedrze na Wawelu.

Reasumując wypada stwierdzić, że ponowna kwerenda w zbiorach archiwalnych – jakby się wydawało, powszechnie znanych historykom sztuki – może wciąż przynieść cenny i nieznany materiał uzupełniający dzieje sztuki w Rzeczypospolitej.



9.
P. Nobile,
projekt pomnika
upamiętniającego
żołnierzy
rosyjskich
biorących udział
w bitwie
pod Kulm
APKr., AKPot.,
sygn. 3089
(fot. APKr)

¹⁹ Zob. R. Fabiani, *Pietro Nobile: monumenti sepolcrali e celebrativi*, „Arte in Fiumi, Arte a Trieste” 1993, s. 199-205.

²⁰ J. Urban, *Katedra...*, dz. cyt., s. 80, przyp. 53.

²¹ Dorobek artysty został najszerzej przedstawiony w: *L'architetto Pietro Nobile (1776-1854) e il suo tempo: atti del convegno internazionale di studio, Trieste, 7-8 maggio 1999*, red. G. Pavan, Trieste 1999.

Marta Wiraszka

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Kamieniecki *Pallazzo della Cancelleria*. Rozważania na temat recepcji renesansu włoskiego w architekturze stolicy guberni podolskiej

W Kamieńcu Podolskim – legendarnej kresowej strażnicy, będącej w XVII w. *przedmurzem Polski i całego chrześcijaństwa*, a po zajęciu Podola przez Rosjan w 1793 r., wyznaczonej na stolicę administracyjną jednej z 50 guberni cesarstwa – wzniesiono pomiędzy 1857 a 1861 r. dom Zebrań Szlacheckich. Miał on służyć szlachcie podolskiej jako miejsce spotkań i wyborów marszałków gubernialnego i 12. powiatowych, których zadaniem było dbanie o nienaruszalność praw i interesów uprzywilejowanej w Rosji grupy społecznej¹.

Budynek stanął w najbardziej prestiżowej części miasta, w sąsiedztwie pałacu gubernatora i soboru katedralnego św. Jana Chrzyciela, zajmując zbliżoną do trapezu działkę u zbiegu ul. Dworjańskiej z pl. Gubernatorskim (ob. Rynek Ormiański nr 5), o powierzchni 253 sążni kw., której wartość oszacowano wówczas na 2016 rubli². Trójkondygnacyjny gmach³, z główną elewacją siedemnastoosiową od strony placu i krótszą dziesięcioosiową skierowaną ku ulicy, był jednym z niewielu budynków publicznych powstałych za czasów rosyjskich od fundamentów, i jednym z największych kubaturowo obiektów zbudowanych na Starym Mieście w Kamieńcu Podolskim w XIX w.⁴

¹ Więcej na temat obowiązków marszałków szlachty: W. Marczyński, *Statystyczne, topograficzne i historyczne opisanie guberni podolskiej*, Wilno 1820, t. 1, s. 94-95.

² A. Pruszewicz, *Teatr polski w Kamieńcu Podolskim (Karta z dziejów oświaty i kultury na kresach)*, „Ruś” 1911, z. 1, s. 85, 86.

³ Od czasów powojennych budynek zajmuje fabryka przemysłu odzieżowego.

⁴ Pierwszym w Kamieńcu Podolskim budynkiem wzniesionym od fundamentów przez Rosjan było Gimnazjum Gubernialne (1837-1841, ob. ul. Tatarska 14), zaprojektowane przez petersburskiego architekta Pawła S. Pimienowa, absolwenta Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. *Архитекторы – строители Санкт-Петербурга середины XIX*

HISTORIA POWSTANIA PROJEKTU

Starania o pozyskanie odpowiedniej działki szlachta rozpoczęła już w 1822 r. Dotychczasowa siedziba, mieszcząca się od 1798 r. w dawnym cekhauzie przy Starym Bulwarze (zach. część pl. Gubernatorskiego), od początku nie była odpowiednią dla tego rodzaju instytucji. Według Antoniego J. Rollego był to budynek stary, zbudowany podczas okupacji tureckiej, długi i niezgrabny⁵. Dlatego też marszałek gubernialny Konstanty Przeddziecki, wykorzystując powszechne niezadowolenie z dyrekcji teatru, wystosował 26 września 1822 r. pismo do gubernatora o odebranie dotychczasowym najemcom praw do budynku teatralnego, który powstał ze składek zebranych przez szlachtę w 1805 r. na parceli sąsiadującej z klasztorem dominikanów. W następnym roku, Jan Nepomucen Lipski, prezes sądu granicznego powiatu uszyckiego, zwrócił się ponownie w tej sprawie do gubernatora, prosząc tym razem o zwrot placu, który wedle odnotowanej w księgach grodzkich transakcji, został nabyty jeszcze 18 czerwca 1787 r. przez jego ojca Kazimierza Lipskiego od przeora klasztoru dominikańskiego. Rząd gubernialny nie wyraził jednak wtedy zgody i zdecydował o pozostawieniu działki wraz z teatrem pod zarządem opieki publicznej⁶.

Kolejna okazja do pozyskania pożądanej parceli pojawiła się na początku 1854 r., kiedy z powodu ogólnie złego stanu budynku, teatr zamknięto. Wiosną podjęto wprawdzie prace remontowe, ale teatr utrzymał się jedynie do listopada 1855 r. 25 kwietnia następnego roku zrujnowany budynek, z wyjątkiem dekoracji, krzeseł i innych ruchomości, opieka publiczna oddała szlachcie. *Jej staraniem* – według informacji zebranych przez Aleksandra Pruszewicza – *na tym miejscu, na wiosnę 1857 zaczęto budować dom obywatelski*⁷.

Projekt budynku Zebrań Szlacheckich przygotował architekt gubernialny Mikołaj Fedorowicz Karczewski⁸ jesienią 1853 r. W tym samym roku, 7 grudnia, plany zostały zaaprobowane w Departamencie Projektów i Kosztorysów Głównego Zarządu Dróg Komunikacyjnych i Budynków Publicznych, i zatwierdzone w imieniu Jego Wysokości przez generała adiutanta Czewkina 26 marca 1854 r. w Petersburgu (il. 1). Projekt, sądząc po ukośnym

начала XX века, red. Б. М. Кириков, Санкт-Петербург 1996, s. 245.

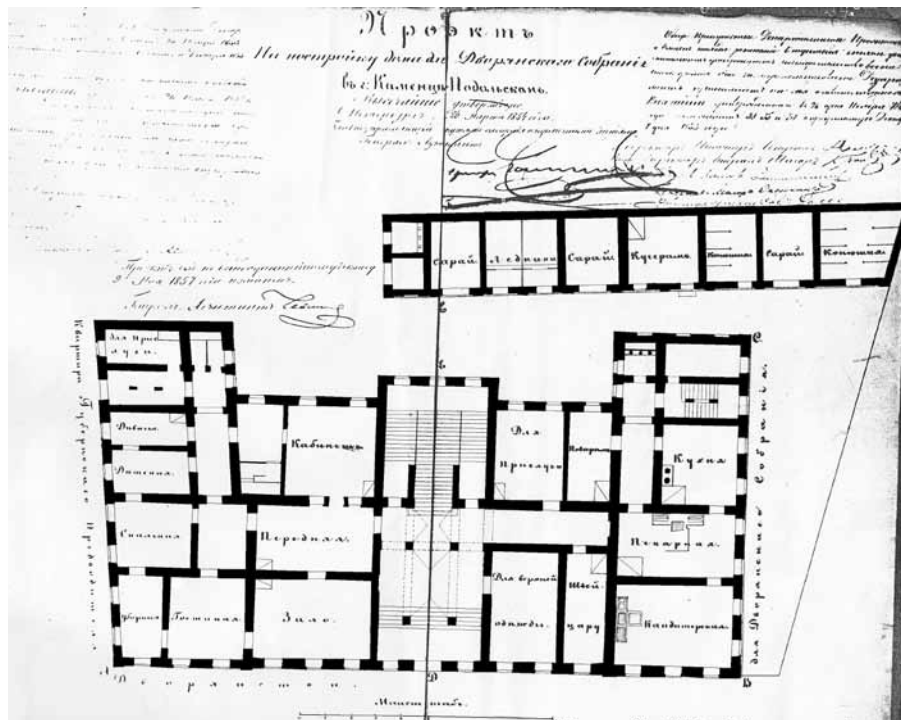
⁵ A. J. Rolle, *Wycieczka do Kamieńca Podolskiego*, „Kłosy” 1878, nr 675, s. 365.

⁶ A. Pruszewicz, dz. cyt., s. 72-74.

⁷ Tamże, s. 84.

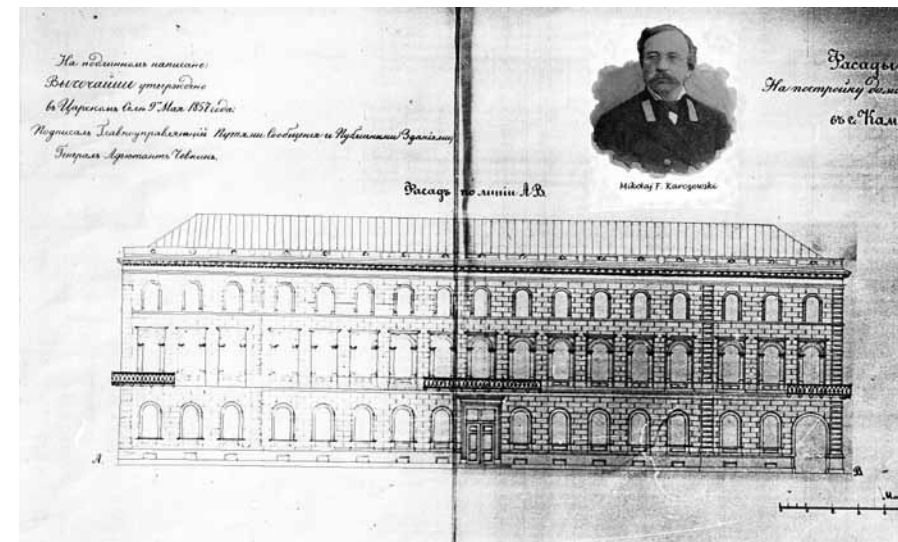
⁸ Mikołaj F. Karczewski (ur. 1824) był architektem gubernialnym w Kamieńcu Podolskim w latach 1848-1859. Г. В. Барановский, *Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного Училища)*, Санкт-Петербург 1893, s. 144.

1.
Plan domu
Zebrań
Szlacheckich
w Kamieńcu
Podolskim
(opr. autorki)



przebiegu jednej z bocznych elewacji, usytuowania i rzutu oficyny oraz ogólnych wymiarach (25 x 14 sążni, z piętnastoosiową fasadą główną i ośmioosiowymi elewacjami bocznymi), przewidywany był od początku do realizacji na dużej powierzchniowo narożnej działce, która miała kształt trapezu, z dwoma fasadami przyulicznymi niedochodzącymi do granicy z sąsiednią parcelą, aby umożliwić wjazd na podwórze. Obiekt planowany był na rzucie litery E z trzema trójosiowymi ryzalitami w tylnym traktie: krótszym środkowym i dwoma bocznymi dłuższymi występami. Od frontu ich odpowiednikiem były dwa trójosiowe pseudoryzalitami na krańcach elewacji głównej. Zachowany rzut parteru przedstawia wnętrze podzielone na trzy niezależne od siebie części funkcjonalne. Pierwszą, największą, obejmującą lewą stronę budynku, zajmowało mieszkanie marszałka gubernialnego, dostępne wejściem od ul. Dworjańskiej i z wnętrza reprezentacyjnego holu. Drugą, środkową, zajmował westybul sklepiony kolebką z lunetami i czterema filarami wspierającymi, reprezentacyjna klatka ze schodami cesarskimi, oraz pomieszczenia dla odźwiernego i służby wraz z szatnią. Trzecia, najmniejsza część, mieszcząca się w prawym skrzydle budynku, przeznaczona była na pomieszczenia kuchenne-gospodarcze, dostępne dwubiegowymi schodami z poziomu pierwszego piętra. W podwórzowej oficynie, która

2.
Projekt fasady
domu Zebrań
Szlacheckich
w Kamieńcu
Podolskim
oraz jego
projektant
F. Karczewski
(opr. autorki)



dwoma bokami przylegała do granicy działki, planowano umieścić stajnię, lodownię, drwalnię, dwa składziki i pokój stangreta.

Przed przystąpieniem do prac budowlanych wiosną 1857 r., plany uległy częściowej modyfikacji, co potwierdza zarówno zachowany projekt fasady (il. 2), jak i zrealizowana ostatecznie budowla (il. 3). Z tymi zmianami należałoby wiązać ponowne zatwierdzenie projektu, które miało miejsce w Carskim Siole 9 maja 1857 r. W imieniu cara podpisał je ponownie generał adiutant Czewkin, kierujący Głównym Zarządem Dróg Komunikacyjnych i Budowli Publicznych⁹. Najważniejszą zmianą była likwidacja prawego ryzalitu od strony podwórza, przez co dom uzyskał rzut zbliżony do litery F, oraz wydłużenie elewacji frontowych o dwie osie. W efekcie tej korekty planu budynek został „dociągnięty” z obu stron do zabudowań następnej działki. Modyfikacja wymusiła wprowadzenie przejazdów bramnych, które planowano rozmieścić symetrycznie w osiach skrajnych obu fasad. Ostatecznie zrealizowano tylko jeden wjazd od ul. Dworjańskiej, rezygnując z przejazdu od strony pl. Gubernatorskiego. Jego wprowadzenie wiązałoby się bowiem nieuchronnie z likwidacją okien na parterze wschodniej elewacji, co skutkowałoby brakiem dostępu światła do co najmniej trzech pomieszczeń. Z tego okresu pochodzi też zaokrąglona forma naroża budynku u zbiegu placu z ul. Dworjańską, która zastąpiła wcześniejsze połączenie fasad pod kątem prostym. Przez to naroże upodobniło się do rozwiązania wstępującego wcześniej w budynku

⁹ Tamże.

3.
Dom Zebrań
Szlacheckich
w Kamieńcu
Podolskim
(fot. autorki)



Rządu Gubernialnego przy pl. Centralnym (naroże płn.-wsch., od strony Bramy Triumfalnej katedry rzymskokatolickiej)¹⁰.

Dom Zebrań Szlacheckich – według informacji Juchima Sicińskiego, był ukończony w stanie surowym do końca 1861 r.¹¹ W następnym sezonie budowlanym z powodów politycznych prace zostały przerwane. Przyczyniła się do tego z jednej strony petycja wystosowana do cara 19 listopada 1862 r. przez marszałków szlachty podolskiej, w której domagali się obsadzenia urzędów miejscowych Polakami i administracyjnego połączenia Kraju Zachodnio-Południowego z Królestwem Polskim, z drugiej wybuch powstania styczniowego. Karą za samowolę marszałków, oprócz zsyłki i aresztowań, było wstrzymanie wyborów obywatelskich. Sankcją natomiast za rozpoczęcie powstania było nasilenie represji oraz rusyfikacja, co w przypadku szlachty skutkowało m.in. konfiskatą majątków i wysoką kontrybucją¹².

Nieotynkowany, i z niewykończonym wnętrzem, budynek przeczekał do końca lat 80. XIX w. Władze przypominały sobie o nim dopiero ok. 1890 r., kiedy trzeba było znaleźć miejsce dla Sądu Okręgowego. Wznowione wówczas prace, ukończono zapewne w 1892 r., na co wskazywałaby data umieszczona na drzwiach od ul. Dworjańskiej. W trakcie prowadzonych robót wykończeniowo-adaptacyjnych wprowadzono dalsze drobne zmiany do projektu. Z fasady głównej zostały usunięte trzy balkony. Zamiast

¹⁰ Obecnie adres: Rynek Polski 18. Budynek wzniesiono w 1782 r., z przeznaczeniem na seminarium rzymskokatolickie. Z. Bania, M. Wiraszka, *Kamieniec Podolski miasto – legenda. Zarys dziejów urbanistyki i architektury od czasów najdawniejszych do współczesności*, Warszawa 2001, s. 143-145.

¹¹ E. Сецинский, *Город Каме́нець-Подольский. Историческое описание*, Киев 1895, s. 237.

¹² M. Rolle, *Rzemiennym dyszlem (Z dziejów Kamieńca Podolskiego)*, Lwów 1914, s. 51-52.

nich pojawiły się żeliwne zadaszzenia: większe przed głównym wejściem, wsparte na dwóch kolumnkach i mniejsze, zawieszane na wspornikach od ul. Dworjańskiej.

GENEZA PROJEKTU FASADY

Od chwili wykonania projektu w 1853 r. do rozpoczęcia jego realizacji upłynęło trzy i pół roku. Od momentu położenia kamienia węgielnego w 1857 r. do całkowitego ukończenia obiektu minęło następnych 35 lat. Była to więc najdłużej trwająca budowa nie tylko w Kamieńcu, ale i na terenie całej guberni podolskiej. Fakt ten nie wywarł jednakże znaczącego wpływu na formę architektoniczną, którą zrealizowano z niewielkimi tylko odstępstwami od projektu wyjściowego.

Fasada główna (il. 2), wychodząca na Rynek Ormiański (d. pl. Gubernatorski), zwraca uwagę subtelnością prostokątnego boniowania wyrobionego w tynku oraz jednostajnością rytmu siedemnastu półkoliście zamkniętych okien, rozmieszczonych w jednakowych odstępach, w trzech zróżnicowanych pod względem wysokości kondygnacjach. Najwyższy jest parter, przeznaczony pierwotnie na funkcje mieszkalno-reprezentacyjno-gospodarcze, wyrastający z gładkiego cokołu przeprutego prostokątnymi okienkami piwnicznymi i odcięty od piętra gładkim fryzem z profilowanym gzymsem, nieznacznie wysuniętym przed ścianę. Wyróżniona w ten sposób kondygnacja parteru stała się optycznie solidną podstawą dla dwóch wyższych pięter: środkowego o charakterze reprezentacyjnym (*piano nobile*), mieszczącego salę zebrań i ostatniego najniższego, przeznaczonego na biura i archiwum. Podziały poziome tej części budynku zostały ograniczone do ledwo zaznaczonych gzymśów podokiennych i wieńczącego całość belkowania z silniej wyładowanym gzymsem modylionowym wraz z niskim pasem pełnej attyki. Odrębność funkcjonalną każdego z poziomów fasady podkreślają obramienia okienne, opracowane przy wykorzystaniu tych samych, aczkolwiek w odniesieniu do dolnej i górnej kondygnacji zredukowanych, elementów.

Najbogatszą oprawę otrzymało *piano nobile*. Duże okna ujęto w arkadę z pilastrami, wpisaną w prostokątną ramę sięgającą do gzymsu kordonowego i zwieńczoną prostym naczółkiem, którą uzupełniono podokiennikiem w formie szerokiej ramy, połączonej z profilowanym gzymsem podokiennym i z wpisanymi w nią dwoma prostokątnymi płytami. Dekoracja okien parteru, przy zachowaniu tej samej wysokości otworu, została ograniczona do profilowanej opaski i podokiennika, w którym zamiast dwóch umieszczono jedną płytę prostokątną. Okna ostatniej kondygnacji, zredukowane o ¼ wysokości, uzyskały najskromniejszą oprawę w postaci profilowanej opaski wokół otworu okiennego.

Dla przełamania horyzontalności fasady, długiej na 27 sążni, architekt rozbił ją wertykalnie, wprowadzając trzyosiowe boczne pseudoryzaloty. Ich obecność sygnalizowana jest w bryle przez pasowo boniowane lizeny narożne, poprowadzone przez całą wysokość budynku. Wrażenie monotoności próbowały również przełamać, niezrealizowane ostatecznie, trzy balkony z żeliwnymi balustradami: dwa narożne, wiążące skrajne okna dwóch fasad, i środkowy, spinający okna trzech osi centralnych. Kluczowe znaczenie dla kompozycji miał umieszczony pośrodku fasady balkon, który zarówno akcentował główne wejście do budynku, jak i wpływał, w połączeniu z trójosiowymi pseudoryzalotami bocznymi, na urozmaicenie jednostajnego ciągu osi okiennych. Wprowadził też dyskretny rytm ABABA – gdzie A odpowiadało trzem, a B czterem osiom okiennym. Każdy element fasady zdaje się tu być na miejscu, zmiana czegokolwiek zakłóciłaby szlachetność majestatycznej powagi gmachu, z jego klarownymi i niezwykle subtelnymi podziałami horyzontalnymi i wertykalnymi.

Zastosowanie przez architekta półkolistych okien, pokrycie boniowaniem całej fasady i wprowadzenie licznych podziałów horyzontalnych, z najbardziej wyładowanym przed lico gzymsem koronującym, automatycznie ukierunkowuje poszukiwania źródeł inspiracji w architekturze pałacowej piętnastowiecznej Florencji. Niestety, wśród siedzib florenckich rodów nie odnajdziemy charakterystycznych dla kamienieckiego gmachu obramień okiennych *piano nobile*. Ten typ okien pojawi się po raz pierwszy w rezydencji prywatnej kard. Raffaele Riario, zbudowanej w Rzymie przez anonimowego architekta w latach 1483-1495, a od mieszczących się tu później urzędów państwa kościelnego nazywanej *Pallazzo della Cancelleria* (il. 6). Niezwykle długa elewacja trzykondygnacyjnego pałacu, łącząca doskonałość porządkowej fasady *Palazzo Rucellai* Albertiego z rzymskimi dokonaniem Bramantego w kwestii rozwiązania kątów dziedzińcowych, stanowiła podsumowanie twórczych poszukiwań we włoskiej architekturze pałacowej XV w. Jako budowla w pełni doskonała, została uznana przez historyków sztuki za pierwsze dzieło dojrzałego renesansu. Jej pierwsze nadsładownictwa pojawiły się już wkrótce po ukończeniu. W pobliżu Watykanu kard. Hadrian da Corneto wznosił w mniejszej skali budynek znany jako *Palazzo Giraud-Torlonia*¹³. W XIX w. z rzymskiego *Palazzo della Cancelleria* architekci czerpali głównie detal. Przykładem takiej inspiracji w Królestwie Polskim był, niezachowany dziś, warszawski dworzec Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej projektu Henryka Marconiego z lat 1844-1845¹⁴.

¹³ P. Trzeciak, *Architektura włoska XV wieku*, w: *Sztuka świata*, red. P. Trzeciak, Warszawa 1992, t. 5, s. 106.

¹⁴ Na podobieństwo między *Cancelleria* a projektem Marconiego pierwszy zwrócił uwagę Stanisław Herbst, a za nim powtórzyli: Katarzyna Uchowicz i Krzysztof Stefański. Zob.



4.
Rzym,
Pallazzo della
Cancelleria
(fot. P.
Gryglewski)

W przypadku domu Zebrań Szlacheckich w Kamieńcu Podolskim zapożyczenia z włoskiego wzorca nie ograniczają się wyłącznie do obramień okiennych środkowej kondygnacji, ale widoczne są w wymiarach fasady (*Cancelleria* – 90 m, dom Zebrań Szlacheckich – 54 m), ledwie co zarysowanych występach bocznych, i pokrywającym całą powierzchnię płaskim boniowaniem. W przeciwieństwie jednak do propozycji Henryka Marconiego realizacja kamieniecka nie posiada pilastrów międzyokiennych.

Ten uproszczony bezporządkowy wariant fasady neorenesansowej, wiążącej wysokiej klasy artystycznej kompozycję z tańszym, bo skromniejszym detalem, był charakterystycznym rysem twórczości Gerarda Ernesta Bosse, architekta wykształconego w Niemczech, który pracował w Petersburgu od 1831 r.¹⁵ W latach 40. XIX w. Bosse zaproponował indywidualny styl, będący kompromisem pomiędzy klasycyzmem a renesansem. Jego projekt domu

S. Herbst, *Ulica Marszałkowska*, Warszawa 1949, s. 84; K. Uchowicz, *Kolejowy epizod w twórczości Henryka Marconiego*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 351-352; K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 73.

¹⁵ Gerard Ernest Bosse (we wcześniejszej literaturze: Julij Andrzejewicz lub Julij Ernestowicz) – architekt urodzony w 1812 r. w Rydze. W drugim roku pobytu w Petersburgu nostryfikował dyplom w Akademii Sztuk Pięknych (1832), otrzymując najpierw tytuł akademika (1839), a następnie profesora architektury (1854). W 1858 r. został mianowany na stanowisko architekta dworu cesarskiego. W Rosji pracował do 1862 r. Dalsza jego twórczość związana była z Drezniem, gdzie zmarł w 1894 r. *Архитекторы...*, dz. cyt., s. 54-56.

5.
Kijów
Dom J. Eismana
(z lewej)
i dom Zebrań
Szlacheckich
(z prawej),
stan przed
1914 r.
(fot. z archiwum
autorki)



Naryszkinych przy ul. Czajkowskiego nr 7 z 1841 r. był najwcześniejszym przykładem odejścia w architekturze Petersburga od reguł klasycyzmu. Charakterystyczne dla tego okresu twórczości Bosse'go są delikatne graficznie boniowania, pokrywające nie jak dotąd jedynie cokół, ale całą powierzchnię fasady, a także rozmieszczenie głównych akcentów architektonicznych po bokach elewacji, a nie w centrum, tak jak to miało miejsce w klasycyzmie, oraz wprowadzenie tzw. okien bramantowskich¹⁶. Szczególnie ten ostatni element, zapożyczony z obramień okien *piano nobile* rzymskiej *Cancellarii*, stanie się ulubionym motywem petersburskich architektów lat 40. i 50. XIX w.¹⁷

W dorobku architektonicznym Gerarda Ernesta Bosse'go okna tego typu pojawiły się najwcześniej w kamienicy Paszkowa na Prospekcie Litejnym nr 39 (1841-1845), i powtórzone zostały m.in. w projektach domów: Paszkowej (ul. Nadbrzeże Kumuzowa nr 10, 1842-1843), Zakrzewskiego (pl. Izaakjewski nr 5, 1843), i w willi własnej na Wyspie Wasilewskiej (1847-1849). Można je także odnaleźć w dziełach: Aleksandra P. Briułowa – oficyna pałacu Marmurowego (pl. Suworowa, 1844-1850), Michaiła D. Bykowskiego – kamienica Wonljarlarskiego (pl. Pracy, kon. lat 40. XIX w.), Aleksandra I. Langa – niez-

¹⁶ Tzw. okna bramantowskie – termin używany w rosyjskiej literaturze przedmiotu, będący spuścizną mylnej atrybucji, wiążącej powstanie *Cancellarii* z nazwiskiem Bramante'go.

¹⁷ А. Л. Пунин, *Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века*, Санкт-Петербург 2009, t. 1, s. 416-443, 457-460.

chowany dom kupca Gromowa (Nadbrzeże Fontanki nr 22, 1849), Mikołaja P. Grebenki – kamienica Truma i Charłamowej (ul. Ryllejewa nr 13, 1853-1854), czy Mikołaja J. Efimowa, autora projektu gmachu Ministerstwa Mienia Państwowego (pl. Izaakjewski, 1844-1850), i nieistniejącego pałacu księżnej Stanisławy Radziwiłłowej (Nadbrzeże Fontanki nr 16, 1846)¹⁸.

W większości przytoczonych przykładów typ okien zaczerpnięty z *piano nobile* rzymskiego *pallazzo* występuje w drugiej kondygnacji dwupiętrowych budynków, których powierzchnię pokrywa w całości słabo zarysowane boniowanie. Dopiero w pracach Mikołaja J. Efimowa odnajdziemy połączenie tzw. okien bramantowskich i płaskiego boniowania z pojedynczymi pilastrami międzyokiennymi, naśladujące florencki *Palazzo Rucellai* (gmach Ministerstwa Mienia Państwowego). Ten sam schemat kompozycyjny powtórzy Aleksander I. Krakau w latach 1855-1857, realizując Dworzec Bałtycki w Petersburgu, wzorowany na paryskim Dworcu Wschodnim (1847-1857)¹⁹.

Mikołaj Karczewski, architekt domu Zebrań Szlacheckich w Kamieńcu Podolskim, mógł się zetknąć z nowym stylem projektowania fasad bezpośrednio podczas studiów, które odbył w Szkole Budowlanej w Petersburgu w okresie 1839-1844²⁰. Wybór jej kształtu nie należał raczej do niego, ale do inicjatorów budowy, czyli szlachty podolskiej, która nie chciała mieć szablonowej elewacji w aprobowanym przez władze rosyjskie stylu późnego klasycyzmu. Neorenesansowa fasada łączyła się bowiem ściśle z przeznaczeniem budowli. Wzniesiona dla potrzeb instytucji strzegącej praw i wolności szlacheckiej, miała kojarzyć się z szeroko rozumianą kulturą humanizmu i liberalizmu, który winien cechować *nowoczesnego Europejczyka*²¹. Wzorca formalnego dostarczył zapewne dom Zebrań Szlacheckich na Kreszczatyku w Kijowie (il. 5), wzniesiony według projektu Aleksandra Berettiego w 1851 r. z przeznaczeniem dla Maurycego Poniatowskiego, który wkrótce odsprzedał go szlachcie. Zburzony w 1977 r. dwupiętrowy budynek, posiadał w środkowej kondygnacji tzw. okna bramantowskie, które oświetlały dużą salę, ozdobioną herbami powiatów guberni kijowskiej²².

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 243-244, 365-368.

²⁰ Г. В. Барановский, dz. cyt., s. 144.

²¹ T. Grygiel, *Florenckie Cinquecento w historyzmie. Wybrane problemy recepcji*, „Rocznik Historii Sztuki” 1998, s. 171.

²² Wcześniej neorenesansowe formy z tzw. oknami bramantowskimi pojawiły się w Kijowie w dwóch budynkach: Andrieja Miklaszewskiego (lata 40. XIX w., arch. A. Beretti) i Johana Eismana (1849, arch. Mikołaj Samonow) na Kreszczatyku. Żadna z budowli nie dotrwała do naszych czasów. Pierwsza została rozebrana w 1985 r., druga uległa zniszczeniu jeszcze w 1841 r. К. Третяк, *Втрачені споруди та пам'ятники Києва*, Київ 2004, s. 150, 167, 175-176.

Patrząc na kamieniecki dom Zebrań Szlacheckich trudno pozbyć się wrażenia, że na ostateczny kształt fasad nie miała wpływu ścisła współpraca między prowincjonalnym architektem gubernialnym a pracownikami stołecznego Departamentu Projektów i Kosztorysów. Taką sugestię nasuwa wyjątkowo dobra klasa dzieła, które wyraźnie odbiega poziomem artystycznym od innych budowli autorstwa Mikołaja Karczewskiego, zachowanych w Kamieńcu Podolskim, Riazaniu, Żytomierzu i Witebsku z lat 1848-1892, kiedy pracował tam jako architekt gubernialny²³. Wystarczy wymienić projekt szpitala miejskiego w Kamieńcu Podolskim z 1858 r., poprawiony cztery lata później przez Edmunda Mikwica, lub Sąd Okręgowy w Witebsku zbudowany w latach 80. XIX w. Architektura obu budowli jest typowa dla obiektów prowincjonalnych²⁴. Tymczasem dom Zebrań Szlacheckich prezentuje nowatorskie rozwiązanie, współczesne realizacjom kijowskim i petersburskim. Dlatego wydaje się, że projekt mógł być skorygowany przez jednego z architektów zatrudnionych w departamencie. Możliwe, że przez Gerarda Ernesta Bosse, pracującego tam w latach 1851-1857²⁵, którego podpis widnieje na projekcie przeznaczonym dla Kamieńca Podolskiego.

ZNACZENIE W ARCHITEKTURZE KAMIEŃCA

Z odmienności architektury domu Zebrań Szlacheckich, jeszcze przed jego ukończeniem, zdawali sobie sprawę współcześni, dostrzegając w nim jedyny w Kamieńcu Podolskim przejaw nowoczesnej sztuki architektonicznej²⁶. W Rosji, gdzie szczególnej uwadze podlegały znaczące realizacje budowlane, które dla lepszej kontroli zabudowy miast prowincjonalnych zalecano w Petersburgu i projektowano zgodnie z szablonami stamtąd nadsyłanymi, pojawienie się w „oddalonym od świata” Kamieńcu innej niż klasycystyczna budowla nie mogło pozostać niezauważone.

W 1859 r. niejaki E. Regulski, Polak²⁷, właściciel trzykondygnacyjnego budynku przy ul. Tatarskiej nr 21 (il. 6), samowolnie zmodyfikował zatwierdzony przez magistrat wystrój elewacji²⁸, uzupełniając typową klasycystyczną

²³ Mikołaj F. Karczewski był architektem gubernialnym kolejno w Kamieńcu Podolskim (1848-1859), Riazaniu (1859-1862), Żytomierzu (1869-1876), Witebsku (1876-1884) i ponownie w Riazaniu (od 1884). W latach 1862-1869 prowadził własną praktykę budowlaną. Г. В. Барановский, dz. cyt., s. 144.

²⁴ Tamże, s. 144-145; M. Wiraszka, *Rozwój przestrzenny i zabudowa miast guberni podolskiej w czasach Imperium Rosyjskiego*, Warszawa 2008, s. 271-272.

²⁵ *Архитекторы...*, dz. cyt., s. 54.

²⁶ А. Сементовський, *Кам'янець-Подільський*, Санкт-Петербург 1862, s. 9.

²⁷ Na fasadzie od ul. Tatarskiej, między oknami drugiego piętra znajduje się wmurowana prostokątna tablica z napisem: ZBUDOWANY / 1859 R / PRZEZ / E REGULSKIEGO.

²⁸ *Кам'янець-Подільський. Туристичний путівник*, Львів 2003, s. 178.

fasadę neorenesansowym detalem. Opaski okien przyozdobił pięcioma reliefowymi rozetkami, które - najwidoczniej z obawy przed karą - umieścił nie od frontu, ale z boku budynku, od strony wąskiego Załku Gimnazjalnego. Rozmieszczenie trzech z nich bezpośrednio pod naczółkiem prostym przypomina rozwiązania stosowane w obramieniach okien piętnastowiecznych pałaców Rzymu, np. *Cancelleria* lub Ferrary, np. *Palazzo Roverella*. Znacznie jednak więcej odnajdziemy w tej realizacji sprzeciwu wobec uniformu narzuconego przez władze rosyjskie, niż faktycznie świadomego wykorzystania spuścizny architektonicznej epoki Odrodzenia. Do 1858 r. właściciele nie mieli prawa decydowania o wyglądzie zewnętrznym własnego domu²⁹. Praktyka budowlana ówczesnych miast administracyjnych pokazuje natomiast, iż mimo zniesienia obowiązku projektowania według wzoru, na prowincji zaczęto odchodzić od tej zasady dopiero w ostatniej ćwierci XIX w. Dobrym przykładem potwierdzającym ową praktykę, i jednocześnie otwierającym serię italianizujących fasad w Kamieńcu Podolskim, jest wystrój zewnętrzny kamienicy przy ul. Piatnickiej nr 7. Inicjatorem przebudowy z końca XIX w. był ówczesny właściciel, kupiec nazwiskiem Wajnbojm³⁰. Okna środkowej kondygnacji otrzymały wówczas obramienia nawiązujące do stojącego po sąsiedzku domu Zebrań Szlacheckich, ukończonego po wieloletniej przerwie na początku lat 90. XIX w. Następne nawiązania do włoskiego neorenesansu pojawiają się w stolicy guberni podolskiej na przełomie XIX i XX stulecia. Z tego okresu pochodzą fasady domów przy ul. Zarwańskiej nr 16 (kon. XIX w.), Kniazów Koriatowiczów nr 3 (1898-1901) i Łesi Ukrainki nr 69 (pocz. XX w.). Wśród budynków publicznych można wskazać Bank Włościański (ul. Szewczenki nr 17, pocz. XX w.) i Dom Ludowy im. A. Puszkina (ul. Szewczenki nr 20, 1899-1901)³¹. Z wyjątkiem domu na ul. Zarwańskiej nr 16,



6.
Dom Regulskiego
w Kamieńcu
Podolskim
(fot. autorki)

²⁹ *Петербург и другие новые российские города XVIII - первой половины XIX веков*, red. Н. Ф. Гуляницкий, Москва 1995, s. 148.

³⁰ *Кам'янець-Подільський...*, dz. cyt., s. 252-253.

³¹ Z. Bania, M. Wiraszka, dz. cyt., s. 206-212.

7.
Dom
przy ul. Kniaziów
Koriatowiczów 3
w Kamieńcu
Podolskim
i fragment fasady
Palazzo Thiene
w Vincenzy
(fot. autorki)



pozostałe obiekty wzniesiono na Nowym Planie, w nowo założonej za czasów rosyjskich dzielnicy, położonej po wschodniej stronie Starego Miasta.

W wymienionych budynkach motywy renesansowe łączą się ściśle ze znanymi z klasycyzmu rozwiązaniami kompozycyjnymi. Doskonałym przykładem takiej symbiozy stylowej jest dom przy ul. Łesi Ukrainki nr 69, w którym ogólne rozplanowanie elewacji frontowej zostało zaczerpnięte z projektu nr 92, pochodzącego ze zbioru wzorcowych fasad wydanych w 1809 r. w Petersburgu, i uzupełnione o charakterystyczne dla piętnastowiecznej Florencji obramienia naśladujące kamienne ciosy³². Ten rodzaj dekoracji okien, ograniczony początkowo do archiwolty, pojawił się najpierw w szpitalu miejskim (ok. 1887) i w przebudowanym dla potrzeb żeńskiej szkoły duchownej klasztorze wizytek (1882-1884), a na początku XX w. w postaci pełnego obramienia wystąpił w budynku Domu Ludowego³³. Florencką genezę posiadały również dwudzielne okna ujęte wspólną archiwoltą półkolistej arkady, znajdujące się na piętrze ryzalitów bocznych Banku Włościańskiego. Odmienny, aczkolwiek podobnie wybiórczy w traktowaniu źródła inspiracji charakter, prezentują elewacje narożnego

³² *Собрание фасадов, Его И. В. высочайше апробированных для частных строений в городах Российской империи*, Санкт-Петербург 1809, album 1, proj. nr 92; M. Wiraszka, *Manifestacja carskiej polityki imperialnej na przykładzie miast administracyjnych guberni podolskiej*, w: *Sztuka w kręgu władzy, Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconej pamięci Profesora Szczesnego Dettloffa (1878-1961) w 130. rocznicę urodzin, Toruń 13-15 listopada 2008*, red. E. Pilecka i K. Kluczajd, Warszawa 2009, s. 276-277.

³³ Z. Bania, M. Wiraszka, dz. cyt., s. 177-178, 194-195.

piętrowego budynku na ul. Zarwańskiej nr 16. Powierzchnia fasad została całkowicie pokryta prostokątnym boniowaniem i zwieńczona entablaturą z modylionami i rozetami we fryzie, które pojawiły się także na narożnych pilastrach z diamentową rustyką.

Najciekawszą jednakże realizacją w Kamieńcu Podolskim z przełomu stuleci był budynek przy ul. Kniaziów Koriatowiczów nr 3 (il. 7), przeznaczony na mieszkania pracowników pobliskiego Banku Państwowego, zbudowany w tym samym co bank okresie, według projektu inżyniera gubernialnego Iwana Kałasznikowa. Trzykondygnacyjny dom z pięcioosiową elewacją frontową wyróżnia skonstrastowanie boniowanego prostokątnie parteru z gładkimi piętrami, oraz szeroko rozstawione prostokątne okna, które na dwóch górnych poziomach otrzymały rustykowane opaski z kluczami dochodzącymi do frontoników - trójkątnych na piętrze i prostych w ostatniej kondygnacji. Projekt elewacji odwołuje się luźno do kompozycji rzymskich pałaców *Cinquecenta*, którą połączono z obramieniami okien *piano nobile* z *Palazzo Thiene* w Vincenzy Andrea Palladia (poł. XVI w.). Różnica w odbiorze fasad włoskich i kamienieckiej wynika z odmiennego sposobu opracowania detalu architektonicznego, który w odniesieniu do wzorów italskich jest bardziej suchy i graficzny. Owa płaskość, podporządkowana zasadzie osiowości i symetrii kompozycji, zdradza upodobania klasycystyczne, ciągle żywe na prowincji rosyjskiej końca XIX i początku XX w. Dla architektów i inżynierów gubernialnych, niezależnie od oddalenia od ośrodków stołecznych, najważniejszy był szablon. *Фантазировать нам нельзя – как powiedział jeden z architektów kamienieckich w 1864 r. – потому что должны сообразоваться с утвержденными образцами: есть на все форма*³⁴.

Tradycję klasycystyczną podtrzymywały na prowincji projekty wzorcowe. Przeważająca większość z nich pochodziła sprzed połowy XIX w., co tłumaczy typowy dla późnego klasycyzmu schemat rozwiązań. Niezbitym dowodem przydatności wzorcowych fasad w okresie późniejszym jest wspomniany dom przy ul. Łesi Ukrainki nr 69. W budownictwie publicznym i mieszkaniowym Kamieńca Podolskiego nie odnajdziemy więc przed końcem XIX stulecia oryginalnych realizacji, te zaś z nich, które wydają się wybijać ponad prowincjonalną przeciętność – jak neorenesansowy dom Zebrań Szlacheckich, były zwykle kopią rozwiązań petersburskich, a nie bezpośrednim naśladownictwem zachodnioeuropejskiego oryginału.

³⁴ *Фантажować nam nie wolno, ponieważ należy posługiwać się zatwierdzonymi wzorami: na wszystko jest forma. И-тов, Подоль из записок проезжаго*, Киев 1865, s. 106.

Agnieszka Kasprzak-Miler
Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków

¶ Wiadukt im. Stanisława Markiewicza na ul. Karowej w Warszawie – jego remont i konserwacja

Ulica Karowa w Warszawie wychodzi z Krakowskiego Przedmieścia i biegnie prostopadle w kierunku Wisły, łącząc Trakt Królewski z położonym znacznie niżej Powiślem – niegdyś ubogą dzielnicą stolicy. W latach 20. XVIII w. miała tu swą siedzibę zajezdnia wozów zwanych karami, którymi wywożono nieczystości z miasta i to od nich zapewne pochodzi nazwa ulicy. Wiodąca stromym zboczem, stanowiła pod koniec XIX w. dość uciążliwy trakt komunikacyjny łączący dwa poziomy miasta. Z tych względów konieczne stało się wówczas poszerzenie jej i regulacja oraz budowa wiaduktu niwelującego stromy spadek poziomu. Inwestycja ta otwierała możliwości rozwoju dolnych partii miasta i przyłączenia znajdujących się tam działek do głównej arterii. Zapewne z tych względów pierwszy znany dziś projekt regulacji ulicy, autorstwa inżyniera Mariana Rudnickiego i budowniczego Władysława Kozłowskiego, datowany na koniec XVIII w., zakładał budowę u stóp skarpy nowej dzielnicy o zwartej wielkomiejskiej zabudowie i połączenie jej z Traktem Królewskim systemem zygzakowato biegnących ramp. Kolejny projekt, z tego samego czasu, zakładał realizację traktu o biegu „ślimakowym”. W 1900 r. opublikowano¹, przypisywany inżynierowi Kazimierzowi Dankowskiemu, projekt zjazdu dwuarkadowym wiaduktem, który zaliczyć można do wstępnych wizji zrealizowanego ostatecznie rozwiązania². W tym samym czasie podjęto prace mające na celu niwelację gruntu i wykonanie nasypów zjazdu. Ostatecznie, dopiero podczas

¹ „Wędrowiec” 1900, nr 31, s. 608.

² M. Kałamańska-Seead, *Wiadukt ulicy Karowej w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1977, z. 2, s. 151.

prowadzonych prac przy budowie zjazdu, rozstrzygnięty został problem kształtu i wielkości samego wiaduktu.

ZABYTEK O WYBITNYCH WALORACH TECHNICZNYCH I ARCHITEKTONICZNYCH

Prace przy realizacji wiaduktu powierzono warszawskiej firmie Arnolda Bronikowskiego, zaś projekt konstrukcji zlecony został inżynierowi Karolowi Sommerowi, który zastosował tu – nowatorski w owych czasach – system zbrojenia sklepień żelazo-betonem, opatentowany przez francuskiego ogrodnika Josepha Moniera i zastosowany przez niego po raz pierwszy w 1875 r.³ Wzmocnienie betonu zbrojeniem, udoskonalane dla potrzeb budowlanych w kolejnych latach przez Niemca inżyniera Gustawa Adolfa Wayss’a, na początku XX w. stanowiło wielce nowatorskie rozwiązanie techniczne.

Konstrukcję nośną wiaduktu stanowiły dwa klasyczne sklepienia żelbetowe o stałej grubości równej 40 cm, zamocowane w masywnych przyczółkach betonowych⁴. Rozpiętości przeszły to 12,7 oraz 12,8 m. Zbrojenie główne łuku wykonano ze stali gładkiej o średnicy 8 mm, w rozstawie co 10 cm. Kształt sklepienia, sposób mocowania w masywnych przyczółkach i przede wszystkim rodzaj rozpoznanego podczas badań zbrojenia, potwierdzają zastosowanie w tej konstrukcji jednego z pierwszych systemów zbrojenia sklepień żelbetowych⁵.

W 1903 r. rozpoczęto budowę wiaduktu położonego na łuku poziomym o promieniu ok. 42 m. (il. 1). Długość całkowita obiektu, mierzona wzdłuż krawędzi zewnętrznych, wynosi 58 m. Szerokość całkowita, w skład której wchodzi jezdnia dwukierunkowa – 11,5 m oraz dwa chodniki po 4,5 m, czyli 22,9 m. Pod każdą z dwóch arkad wiaduktu znajduje się jezdnia o szerokości 6,7 m z dwoma ciągami pieszymi o szerokości 2 i 4 m. Wysokość skrajni pionowej w tzw. kluczu pod sklepieniem wynosi 5,2 m, zaś nad krawędziami jezdni schodzi do wysokości 3,9 m. Przyczółki częściowo zatopione są w nasypach i umocnione kamieniem brukowym (czerwony granit), ich ściany mierzą ok. 3 m wysokości. Podpora środkowa, ze względu na położenie wiaduktu w łuku, ma zmienną szerokość: od strony północnej wynosi 3,8 m, zaś od strony południowej aż 14,9 m. Dzięki temu wewnątrz podpory

³ W realizacji autorskiego projektu mostku na zamku w Chazalet.

⁴ Przeprowadzone badania wstępne obiektu w 2005 r., poprzedzające przystąpienie do prac remontowych, potwierdziły zastosowanie w konstrukcji wiaduktu monierowskiego patentu.

⁵ G. Borończyk-Płaska, W. Radomski, *Wiadukt im. St. Markiewicza w ciągu ulicy Karowej w Warszawie*, w: *VII Konferencja naukowo-techniczna „Rew-Inż. 2006”*, Kraków 2006, s. 23-29.

1.
Wiadukt im.
S. Markiewicza
na ul. Karowej,
widok od strony
północnej,
stan
po konserwacji
(fot. z archiwum
autorki)



wygospodarowano pomieszczenie użytkowe⁶. Przestrzeń pomiędzy sklepieniem a żelbetowymi ściankami czołowymi wypełniona została zasypką żwirowo-gruntową.

Jak wiemy z przekazów, nowatorska, żelbetowa konstrukcja wiaduktu, realizowana w latach 1903-1904, wymagała odpowiedniej oprawy architektonicznej. Początkowo zakładano oblicowanie konstrukcji kamienną okładziną, po której spodziewano się, iż *nada wiaduktowi wyraz monumentalności, ponieważ ukryje jego żelbetową konstrukcję, która zawsze razi brakiem wyrazu solidności*⁷. Ostatecznie zrealizowano koncepcję zaproponowaną przez jednego z najaktywniejszych warszawskich architektów przełomu XIX i XX w. – Stefana Szyllera. Zaproponował on wystrój betonowy, w skład którego weszły: lizeny na ścianach bocznych podpór, dzielące je na siedem jednokowych pól i wzmacniające ściany wzdłuż arkady wiaduktu; boniowania podpór, głębokie w dolnych partiach, płytsze w górnych; pilastry uformowane na osiach ścian czołowych filarów, zwieńczone gzymsem w stylu doryckim i dodatkowo dekorowane wieńcami; ozdobne balustrady utworzone z powtarzającego się motywu koła przepleczonego szarfą, przedzielone co 3 lub 4 segmenty nieco wyższym słupkiem zwieńczonym gzymsem; monumentalne obeliski z latarniami; dekoracje pach podłucza wypełnione mozaiką z czerwonego granitu; pięknie profilowane gzymsy zdobiące całość kompozycji.

⁶ Obecnie mieści się tam galeria malarstwa.

⁷ „Dzień” 1911, nr 122, s. 3.



2.
Grupa rzeźb,
strona północna,
alegoria
Warszawy
i Wodnik,
stan
po konserwacji
(fot. z archiwum
autorki)

Detale architektoniczne i wystrój rzeźbiarski wiaduktu zostały zaprojektowane bardzo starannie, zgodnie z zasadami królującego jeszcze historyzmu. Wykonanie rzeźb zlecono utalentowanemu warszawskiemu rzeźbiarzowi Janowi Woydydze, który zmienił zaproponowaną przez architekta figuralną koncepcję plastyczną, nadając jej nieco lżejszy stylistyczny charakter. Na wystrój rzeźbiarski składały się dwie, początkowo odlane w cynku, a po uszkodzeniu, wyrzeźbione w wapieniu, grupy rzeźb. Na południowej balustradzie wiaduktu została umieszczona grupa figuralna symbolizująca Warszawę patronującą pracy, nauce, sztuce i oświacie (il. 2-3). Całość jest wkomponowana w figurę trójkąta, którego wierzchołek stanowi płonący znicz opleciony girlandą dębowych liści. U jego podstawy, po stronie południowej (tj. od strony Powiśla), umieszczono kartusz z datą 1905, flankowany przez dwa orły z rozpostartymi skrzydłami. Po bokach umieszczono dwie postaci: kobietę symbolizującą Warszawę (il. 2), przedstawioną jako opiekunka nauki i sztuki (o czym świadczą trzymane przez nią księga i rzeźba głowy kobiety); po przeciwnej stronie mężczyznę symbolizującego przemysł i rolnictwo (trzyma koło zębate i pług, il. 3). Od strony jezdni, pomiędzy postaciami, wkomponowana została maska Wodnika symbolizująca rzekę Wisłę (il. 2). Na prostopadłościennym filarze północnej balustrady wiaduktu ustawiono Syrenę – symbol stolicy (il. 4). Ta dwumetrowej

3.
Grupa rzeźb,
strona
południowa,
kartusz z orłami
i alegoria
przemysłu
i rolnictwa
(fot. z archiwum
autorki)



wysokości rzeźba prezentuje młodą kobietę unoszącą się na rzecznych fałach, o delikatnych rysach pięknej twarzy zwróconej ku dołowi, rozwianych długich włosach okrywających plecy oraz rozdwojonym rybem ogonem pokrytym łuską. W prawej ręce trzyma uniesiony ponad głową pałasz, zaś w lewej tarczę osłaniającą postać aż do barku.

Prace przy budowie konstrukcji wiaduktu zostały zakończone i ruch kołowy udostępniono w grudniu 1904 r. Wystrój rzeźbiarski ukończono w 1905 r. Niedługo po tym nastąpił fakt, który zdecydowanie wpłynął na nowy, inny odbiór walorów estetycznych budowli. Było nim zastąpienie odlanych w cynie rzeźb, wykonanych zgodnie z projektem Jana Woydygi, rzeźbami odkutymi w wapieniu. Ich wymiana podyktowana została, jak podawała prasa, nieuzasadnionymi aktami wandalizmu, które w 1911 r. doprowadziły do całkowitego zniszczenia rzeźb, w tym także secesyjnej figury Syreny⁸. Fakt ten wymusił na inwestorze, czyli Magistracie, ponowne zwrócenie się do ich twórcy z prośbą o wykonanie rzeźb w kamieniu, co *de facto* było pierwotnym zamiarem rzeźbiarza. Tak więc, podziwiana przez ponad 100 lat figura, określana często najpiękniejszą warszawską syreną, w rzeczywistości jest już drugą, którą dla potrzeb dekoracji mostu wykonał Jan Woydyga.

Zaproponowany przez Szyllera projekt dekoracji rzeźbiarskiej o cechach akademickiego historyzmu, charakterystycznego dla końca XIX w., w realizacji Woydygi zyskał secesyjny, niepowtarzalny charakter. Szczególnie

⁸ Tamże.

widoczne jest to w specyficznym dla twórczości tego artysty opracowaniu delikatnego motywu zsuwania się materii, w którą odziane są postaci, spienieniu fal wody, z której wylania się Syrena oraz modelunku rozwianych włosów, spływających po jej plecach.

Zastosowanie nowej, kontrowersyjnej i awangardowej jak na owe czasy stylistyki, nadaje całości przedsięwzięcia pionierski charakter. Podkreśla unikatowość budowli, w konstrukcji której zastosowano nowinki techniczne, a której dopełnieniem stała się – wchodząca w kanon mody – stylistyka secesji. Całość stanowi jeden z nielicznych w Warszawie, oryginalnych przykładów rzeźby monumentalnej początku XX w., powstałej w czasach, gdy secesja była awangardą. Stanowi to dodatkową wartość artystyczną budowli.

Istotne dla historii wiaduktu było także nadanie mu ok. 1915 r. imienia Stanisława Markiewicza – lekarza, społecznika i higienisty, jednego z założycieli Warszawskiego Towarzystwa Higienicznego, które swą siedzibę miało właśnie przy ul. Karowej. Od tej pory wiadukt występować będzie w świadomości warszawiaków pod dwoma nazwami: wiadukt Markiewicza lub wiadukt na Karowej.

Z biegiem lat zmienił się sposób oświetlenia wiaduktu. Pierwotne oświetlenie gazowe zastąpiono elektrycznym, co niewątpliwie wpłynęło na postrzeganie obiektu nocą w nieco innym, dziś byśmy określili bardziej zimnym, ale za to w silniejszym świetle.

Lata 30. XX w. przynieść miały jeszcze jedną zmianę – nową kreację ul. Karowej. Planowano daleko posunięte zmiany w układzie przestrzennym całego jej układu, a wraz z nią także samego wiaduktu. Zorganizowany przez Zarząd Miejski konkurs na opracowanie nowego mostu na osi ul. Karowej został rozstrzygnięty w 1936 r. przyjęciem koncepcji, która zakładała wyburzenie wiaduktu oraz znajdującego się nieopodal gmachu Towarzystwa Higienicznego. Projekt przewidywał całkowitą przebudowę prowadzącą do połączenia Traktu Królewskiego z Powiślem za pomocą podziemnego tunelu⁹. Wybuch drugiej wojny światowej przeszkodził w realizacji tego projektu. Paradoksalnie, działania wojenne spowodowały zniszczenie niemal całej zabudowy przyulicznej, pozostawiając bez większych ubytków wiadukt i budynek Towarzystwa Higienicznego¹⁰.

Wiadukt na ul. Karowej bez wątpienia należy zakwalifikować do najcenniejszych warszawskich zabytków techniki – w tym przypadku inżynierii

⁹ J. Górski, *Warszawa w latach 1944-1949. Odbudowa*, Warszawa 1988, s. 349.

¹⁰ M. Szulińska, P. Zambrzycki, M. Gładki, *Dokumentacja techniczna wielobranżowa dla remontu wiaduktu im. Markiewicza w ciągu ul. Karowej w Warszawie, Zarys historyczny i atrybucja*, KOBiDZ, sierpień 2004. Archiwum Wojewódzkiego Mazowieckiego Konserwatora Zabytków (dalej jako WMKZ).

drogowej. Jego niezaprzeczną wartością jest fakt, iż nie uległ on zniszczeniu podczas drugiej wojny światowej i nie został przebudowany podczas odbudowy stolicy. Jego substancja jest oryginalna i niepowtarzalna. Intensywnie eksploatowany przez wszystkie swoje lata istnienia, przetrwał w stanie niemal nienaruszonym. Przeprowadzona w 2006 r., przed rozpoczęciem prac remontowych, analiza statyczno-wytrzymałościowa obiektu wykazała, iż zastosowane w jego konstrukcji materiały, pomimo przepowiadanego mu *braku stabilności*, przetrwały niedogodności historyczne i obciążenia eksploatacyjne z nawiązką¹¹.

REMONT W LATACH 2006-2007 – KREACJA KONSERWATORSKA

Powojenna przebudowa stolicy stosunkowo łagodnie obeszła się z ul. Karową i jej wiaduktem. W latach 1945-1947 prowadziła tędy droga do prowizorycznego, wysokowodnego mostu przez Wisłę. Od lat 60. XX w. urządzone są tutaj odcinki specjalne tzw. kryterium górskiego na Karowej – trudnego technicznie i najbardziej widowiskowego odcinka specjalnego rajdu samochodowego „Barbórki”. Na koniec, szczęśliwie dla samego wiaduktu, w dniu 1. lipca 1965 r. obiekt został wpisany do rejestru zabytków jako *dzieło znanych i cenionych twórców: arch. Stefana Szyllera i rzeźbiarza Jana Woydygi*.

Jako budowla inżynierska wiadukt posiada szczególne znaczenie dla miasta, które w 75% było zniszczone podczas wojny, a po jej zakończeniu ulegało przekształceniom podporządkowanym ideologicznej odbudowie. Problem ten dosięgnął także wiaduktu im. Markiewicza, któremu „odmówiono” rekonstrukcji utraconych podczas wojny obelisków z charakterystycznymi lampami (il. 5), motywując to stwierdzeniem, iż są zbyt „burżuazyjne”.

Do pierwszego, gruntownego remontu wiaduktu na ul. Karowej doszło dopiero w 2006 r. – w 102 lata po jego wybudowaniu i udostępnieniu. Wcześniej prowadzone były prace remontowe i konserwatorskie jedynie fragmentarycznie. W latach 1975-1977 prowadzono remont sklepień i rzeźb, zaś w 1986 r. pobieżną, mającą na celu jedynie poprawę ogólnej estetyki, konserwację rzeźb.

W pierwszych latach XXI w., ten ponad stuletni zabytek, znajdował się w stanie katastrofalnym. Prasa alarmowała: *wiadukt na ulicy Karowej – jeden z najcenniejszych zabytków inżynierii drogowej w Warszawie – zmienia się*

¹¹ J. Rymsza, B. Rymsza, *Opinia techniczna dotycząca oceny aktualności dokumentacji projektowej remontu wiaduktu im. St. Markiewicza w ciągu ul. Karowej w Warszawie*, opracowana przez „Mosty Katowice” Sp. z o.o., cz. II *Sklepione Przesła*, Warszawa, sierpień 2006 r. WMKZ.



4. Syrena na północnej balustradzie wiaduktu, stan przed konserwacją i po niej (fot. P. Zambrzycki)

w ruinę! [...] *Pękają filary, odpadają płyty tynku i dekoracje, rozsypują się betonowe balustrady i kamienne rzeźby. Z miesiąca na miesiąc stan budowli, zwanej popularnie „ślimakiem” dramatycznie się pogarsza*¹². Takie stwierdzenia na forum publicznym oraz rzeczywisty stan zachowania obiektu dopingowały do podjęcia decyzji o kompleksowych pracach o charakterze konserwatorsko-remontowym.

Prace przygotowawcze sondażowo-badawcze rozpoczęto już pod koniec 2004 r. Problem w realizacji planów remontowych pojawił się w momencie, kiedy uświadomiono sobie, iż tak ważna dla miasta inwestycja konserwatorska powierzona zostanie wykonawcy wyłonionemu na drodze przetargu, który w swym założeniu wyłoni wykonawcę oferującego usługę najtaniej. Jak wiadomo, w przypadku inwestycji budowlanych, a w szczególności w pracach konserwatorskich, kryterium cenowe nie jest właściwym miernikiem. Stąd, już na wstępie, inwestor – Zarząd Dróg Miejskich w Warszawie – wystąpił do Ministra Kultury z prośbą o odstąpienie od procedury przetargowej, motywując to dobrem substancji zabytkowej i chęcią wybrania „najlepszego wykonawcy”. Wniosek został rozpatrzony pozytywnie, dzięki czemu możliwe stało się zaproszenie wykonawców do składania ofert, co w zasadniczy sposób zmieniło podejście do problematyki remontu i zaowocowało, co dziś można stwierdzić, wysoką jakością wykonanych prac. Remont rozpoczęto z kilkumiesięcznym opóźnieniem w kwietniu 2006 r.,

¹² *Wiadukt ulicy Karowej czeka na ratunek*, www.wirtualna.warszawa.pl/w/060214, [z dn. 10 IX 2008 r.].

5.
Jedna z ośmiu
zrekonstruowa-
nych latarni.
(fot. autorki)



spośród wykonawców wybrano firmę „Intop” z Tarnobrzega. Prace konserwatorskie powierzone zostały Międzyuczelnianemu Instytutowi Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki z siedzibą w Warszawie.

Planowany zakres remontu przewidywał m.in.: rozebranie starej nawierzchni i umocnienie stożków nasypowych; oczyszczenie sklepienia i od wewnątrz ścianek czołowych – co miało umożliwić dokładne oględziny stanu konstrukcji; usunięcie zasyпки i rozebranie starej instalacji elektrycznej oraz nieczynnej już instalacji gazowej; uszczelnienie sklepienia i ścianek czołowych; wzmocnienie sklepienia płaszczem żelbetowym (ukrytym w konstrukcji), zbrojonym siatką stalową, który planowano zespolić ze starym sklepieniem za pomocą bolców stalowych.

Problematyka wzmocnienia konstrukcji była bardzo szczegółowo omawiana. Jej realizacja w zasadniczy sposób kłóciła się z ideą zachowania substancji zabytkowej, w którą planowano wmontować bolce stalowe, kotwiące powierzchnię w celu jej odciążenia. Wobec kategorycznego sprzeciwu na taką ingerencję Stołecznego Konserwatora Zabytków, zdecydowano o przeprowadzeniu dodatkowej analizy obliczeniowej betonowego sklepienia przęsła. Obliczenia przeanalizowane zostały przez Instytut Badawczy Dróg i Mostów w Warszawie. Wyniki i wnioski z obliczeń okazały się korzystne dla zabytku. Po przedłożeniu szczegółowych zestawień, werdykt brzmiał: *ze względu na niski poziom wytrzymałości materiału w betonowym sklepieniu nie ma potrzeby jego wzmocnienia płytą żelbetową*¹³.

Planowane prace konserwatorskie obejmowały m.in.: rewaloryzację rzeźb wapiennych; odtworzenie zniszczonych elementów wystroju elewacji jak pilastry i lizeny, wieńce z girlandami oraz wypełnienie balustrad; odtworzenie zniszczonych postumentów pod latarnie, czyli tych elementów, które

uległy „redukcji” w okresie powojennym, a które stanowiły ważną część wystroju wiaduktu. Czynności te zakwalifikować należy do działań o charakterze konserwacji zachowawczej.

Jednak to co w pracach prowadzonych na wiadukcie Markiewicza w 2006 r. wydaje się szczególnie interesujące, to czynności o charakterze kreacji konserwatorskiej. Były wśród nich m.in.: wymiana kostki brukowej z pozostawieniem oryginalnych, szczałkowych partii nawierzchni; odtworzenie ośmiu zniszczonych postumentów pod latarnie oraz samych latarni – czyli tych elementów wystroju wiaduktu, które uległy „redukcji” w okresie powojennym, a które stanowiły ważną, bo charakterystyczną część jego wystroju (il. 5); montaż latarni typu warszawskiego, jako dodatkowego źródła światła w przejazdach wiaduktu; zamontowanie, pomiędzy przęsłami, źródła przyściennego w kształcie ryby na ścianie północnej (il. 6); oraz, co zazwyczaj budzi szereg kontrowersji, dobór zróżnicowanej kolorystyki obiektu.

O tym czy prace remontowo-konserwatorskie oraz – dokonana na podstawie źródeł historycznych – kreacja, pozytywnie wpłynęły na odbiór wizualny tego oryginalnego, unikalnego warszawskiego zabytku techniki, osądzić można porównując zdjęcia z przed i po zakończeniu opisanych prac. Ważnym, w tej mierze, dowodem sukcesu jest zapewne nagroda jaką Związek Mostowców wyróżnił inwestora w uznaniu za jakość przeprowadzonych prac, przyznając wiaduktowi tytuł: „Dzieło Mostowe Roku 2007”. Jednakże najbardziej obiektywnym wyznacznikiem atrakcyjności obiektu po przeprowadzonych pracach, jest duże zainteresowanie i popularność wśród warszawiaków i turystów fotografujących się na jego tle.

6.
Zrekonstru-
owany źródło
przyścienny
z elewacji
północnej
wiaduktu
(fot. z archiwum
autorki)



¹³ J. Rymsza, B. Rymsza, dz. cyt., s. 4.

Bartłomiej Gutowski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Uśmiechnięta maska – ironia i komizm w dekoracji architektury secesyjnej

Problematyka komizmu w sztukach wizualnych doczekała się, przede wszystkim w literaturze światowej, szerokiego omówienia. Badania w tym zakresie podejmowali również polscy badacze¹. Komizm secesyjnej dekoracji architektonicznej najczęściej bazuje na antynomii piękna i brzydoty oraz grozy i komiczności. Nierzadko odwołuje się zatem do groteski, ale także ironii. Choć nie są to zagadnienia problemowo jednolite, to w dekoracji architektury secesyjnej zachodzą między nimi wielowątkowe relacje. W secesji właśnie ornament jest szczególnie ważny. W przypadku znacznej części realizacji to on jest kluczowym elementem organizującym formę architektoniczną pod względem kompozycyjnym, a nierzadko też ideowym.

Koncepcje dekoracji secesyjnej architektury były połączeniem eklektycznego bogactwa środków artystycznych historyzmu i nowych form

¹ Jako pierwszy w Polsce o komizmie, jako zjawisku z zakresu socjologii pisał Jan Stanisław Bystron (Komizm, Lwów-Warszawa 1939), a także Julian Krzyżanowski, widząc w komizmie jednak pewną właściwość osoby lub rzeczy, która ujawnia się w kontekście społecznym (W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów Odrodzenia w Polsce, Warszawa 1958, s. 47). Po II wojnie światowej coraz częściej temat ten ujmowany był jako kategoria estetyczna (np. B. Dziemidok, O komizmie, Warszawa 1967). Również jako kategorię estetyczną określała go Maria Gołaszewska (Śmieszność i komizm, Wrocław-Kraków-Warszawa 1987, s. 120) czy Roman Ingarden, który wymienia go wśród wartości estetycznych (Zagadnienia systemu jakości estetycznie doniosłych, w: Tenże, Wybór pism estetycznych, Kraków 2005, s. 226-227). Podobnie rozumiany jest przez Danutę Buttler (Polski dowcip językowy, Warszawa 1968). Zagadnienie komizmu pojawia się również u wielu innych autorów zob. np.: M. Gutowski, Komizm w polskiej sztuce gotyckiej, Warszawa 1973; J. Pokora, Psy, błazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV-XVIII wieku, Warszawa 2006.

obrazowania. Dekoracja wyrażała zarówno zainteresowanie światem realnym jak i fantastycznym. Zgodnie z duchem epoki starano się w niej oddać stany psychiczne, ale też odwoływano się do wartości intelektualnych oraz artystycznego wysmakowania. Kluczowy stawał się indywidualizm przedstawięń. Twórcy najlepszych realizacji byli w pełni świadomi oddziaływania kształtowanych przez siebie efektów plastycznych. Jednocześnie secesyjna dekoracja, pełna wewnętrznego rozdarcia i kontrastów, dynamiczna, chętnie operująca efektami światłocieniowymi, w wielu realizacjach sprowadzana była do form zestandaryzowanych

i wielokrotnie powtarzanych ornamentów². Nierzadko sztukatorzy przemawiali je z architektury historyzmu, a najlepsi twórczo je przekształcali. Większość realizacji cechuje swoisty artystyczny eklektyzm, będący efektem swobody w stosowaniu różnorodnych motywów. Naturalnym zatem jest, związane z estetyką komizmu, przerysowanie postaci. Jednak jedynie w części realizacji był to efekt zamierzony. Już na wstępie konieczne jest więc odróżnienie dwóch postaw. Komizmu *implicite* - zawartego w formie, i komizmu jako późniejszego nawarstwienia semantycznego. W tym drugim przypadku będzie on przede wszystkim efektem braku umiejętności warsztatowych, jak również upływu czasu, który spowodował niejednokrotnie daleko idące zniszczenia form dekoracyjnych. Pamiętać też trzeba, że wiele zdobień przeznaczonych było do oglądania z poziomu ulicy. Troska o szczegóły traciła wówczas na znaczeniu. Rzemieślnicy, którzy technicznie doskonale radzili sobie z motywami ornamentalnymi, zwłaszcza seryjnie odlewanyymi z formy, mieli znacznie więcej problemów ze zindywidualizowanymi przedstawieniami postaci ludzkich i fantastycznych oraz zwierząt. W tym zakresie współpraca architekta i artysty była rzadko nawiązywana. Większość prac to typowe, nieco mechaniczne, dzieła warsztatowe. Z rzadka, przede wszystkim dzięki badaniom archiwalnym, udaje się poznać twórców tych dekoracji.



1. Ostrów Wlkp., fragment dekoracji fasady kamienicy przy ul. Gimnazjalnej 14, 1906 r. (fot. autora)

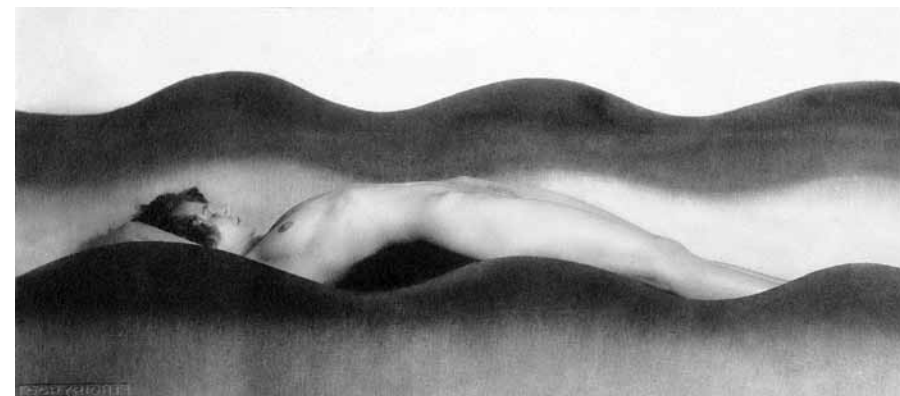
² Zob. B. Gutowski, Secesja w architekturze Przemysła, Przemysł 2009, s. 102 i nn.

Zazwyczaj wiązanie ich z konkretnymi warsztatami ma charakter hipotetyczny. Świadczy to o nieco mechanicznym podejściu do ornamentyki budowli. Zdarza się daleko idąca nieporadność, zwłaszcza w realizacjach prowincjonalnych, wykonywanych przez miejscowych rzemieślników. Bez wątplenia detal i ornament architektoniczny były przede wszystkim nośnikami wartości artystycznych, które odczytane przez przechodnia mogły stać się rudymmentem kształtowania wartości estetycznych. Znacznie rzadziej natomiast ewokowały konkretne znaczenia symboliczne. Zmieniające się formy wyrażały raczej przekształcenia nie tylko artystyczne, ale też i koncepcje estetyczne, dla których podstawę stanowiły szeroko rozumiane zmiany społeczne. Niewątpliwie w XIX w. symbol zmienił swoje pierwotne znaczenie, nabrał bardziej indywidualnego charakteru, trudnego do odczytania w sposób systemowy (co nie zawsze oznacza jednak jego banalizację). Stał się bowiem próbą uchwycenia istoty rzeczywistości, co nie jest możliwe w sposób uniwersalny, a jedynie przez indywidualne jej doświadczenie.

Takie odczytanie symbolu nie obce jest również twórcom secesji lub dziełom na jej pograniczu. Znajdziemy je chociażby w malarstwie Edwarda Okunia czy Jana Stanisławskiego. Zdecydowanie rzadsze jest jednak w dekoracji architektonicznej, chociaż i tutaj obecne. Wspomnieć możemy chociażby o eklektycznych, ale często zbliżających się do secesji, budowlach Teodora Talowskiego. Niewątpliwie niektóre jego realizacje nie są pozbawione elementów komizmu, jak np. krakowskie kamienice „Pod Śpiewającą Żabą” czy „Pod Osłem”. W przypadku pierwszej problem ten był wielokrotnie przywoływany w literaturze przedmiotu³. Kamienica, położona nad rzeczką Rudawką (płynącą dawniej ul. Retoryka), na której brzegu nie brakował żab, była siedzibą szkoły muzycznej. Przymównanie śpiewu młodych adeptów muzyki do żabiego rechotu było niewątpliwie gestem dobrotliwej, chociaż nie pozbawionej złośliwości ironii. W przypadku kamienicy „Pod Osłem” niekiedy podkreśla się jej symboliczne znaczenie, odnosząc się do uporu osła jako znaku konsekwentnego działania⁴. Czy jednak, patrząc na pobliską kamienicę „Pod Śpiewającą Żabą”, ów osli łeb, wraz z towarzyszącą

³ O twórczości Teodora Talowskiego zob. m.in. W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, „Folia Historiae Artium” 1988, s. 117-138; Tenże, *Dom – Przybytek – „Nastrój dawności”*. O kilku kamienicach T. Talowskiego, w: *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, red. R. Godula, Kraków 1994, s. 215-236; Z. Beiersdorf, *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka twórczości*, w: *Sztuka 2 połowy XIX w. Materiały Sesji SHS, Łódź, listopad 1971*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1973, s. 199-214; J. Sepioł, *Talowski fecit*, „Architektura” 1977, nr 5-6, s. 57-60.

⁴ S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, Warszawa 2002, s. 24.



2.
F. Drtikola,
Akt kobiecy,
fotografia
1926 r.
(fot. ze zbiorów
autora)

sentencją: *Każdy jest kowalem swego losu*, nie należy też postrzegać w ironicznym, chociaż gorzkim kontekście? Obydwie kamienice, budowane ok. 1890 r., formalnie jeszcze nie zaliczają się do secesji. Ich stylistyka – plastyczność i asymetryczność fasad, a także malowniczość, różnorodność wykrojów okien, czynią z nich obiekty bliskie myśleniu secesyjnemu. W istocie są jednak raczej twórczym przekształceniem stylów historyzujących. Bardzo trafnie scharakteryzował to już w 1968 r. Adam Miłobędzki: [Talowski, B. G.] *Nie zerwał z formami historycznymi, ale obdarzony wielką fantazją malowniczo zestawiał asymetryczne bryły, urągając wszelkiej harmonii, akcentował różnice faktur i dążył do wydobycia maksimum ekspresji z wyolbrzymionego detalu i ornamentu*⁵.

Częściej jednak w dekoracji architektonicznej symbol zostaje sprowadzony do znaku, który przestaje być nośnikiem treści, a staje się skonwencjonalizowanym motywem. Zatarciu ulega jego sens, rzadkie staje się kształtowanie zespołu znaczeń. Zdarzają się również realizacje, których groteskowy charakter sytuuje je na granicy komizmu. Jednak trudno ostatecznie przesądzać o ich symbolicznej wymowie sięgającej poza konwencję znaku. Takim interesującym motywem, o niewątpliwie groteskowej wymowie, są przedstawienia małp na kamienicy przy ul. Sanockiej 15 w Przemyślu (ok. 1910)⁶. Deformacja przedstawienia, nadająca małpom cech diabolicznych, może być bezpośrednim nawiązaniem do ikonografii

⁵ A. Miłobędzki, *Zarys architektury w Polsce*, Warszawa 1968, s. 298-299. W przypadku kamienicy „Pod Śpiewającą Żabą” inspiracją mogła być architektura niderlandzkiego manieryzmu. Warto w tym kontekście przywołać również amsterdamskie budowle Hendricka de Keyser (1565-1621), np. kamienicę przy Voorburgwal 57 (1615) i zbrojownię (1606). K. Ottenheim, *Hendrick de Keyser. Architectura moderna. Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*, Amsterdam 2008, s. 112.

⁶ Przypuszczać możemy, że analogiczna dekoracja znalazła się na lustrzanej kamienicy przy ul. Słowackiego 64, obecnie jednak nie zachowała się. Jeżeli rzeczywiście została powtórzona, świadczyć mogłoby to o konwencjonalności motywu. B. Gutowski, dz. cyt., s. 77-78.

tych zwierząt⁷. Ciekawostką jest, że owe małpie głowy są właściwie niewidoczne dla przechodnia i możemy dopiero przyrzeć się im na fotograficznym zbliżeniu. Małpa, która w ikonografii często pojawia się jako „zdeformowany człowiek”⁸ umieszczona została na kamienicy w miejscu, w którym moglibyśmy spodziewać się przedstawienia ludzkiej maski. Jeżeli przedstawienie to miało wykaczać poza dekoracyjność komizmu, a groteskowy charakter był nośnikiem treści symbolicznej, powstaje pytanie o jego znaczenie i cel umieszczenia w tym miejscu? Bardziej skonwencjonalizowane zdobienia znajdziemy na żeliwnej balustradzie krakowskiej kamienicy przy ul. Wielopole 30 (przed 1910). Przedstawione zostały tutaj silnie zdeformowane maski ludzkie przechodzące w zgeometryzowany ornament. Nie był to jednak jednostkowy projekt, skoro identyczną plakietkę odnajdujemy w Gnieźnie na kamienicy przy Zielonym Rynku 10 (przed 1910). Właśnie wpisanie w strukturę ornamentu, owo uprzedmiotowienie człowieka, nadaje mu zamierzony groteskowy charakter. W wymiarze jednak dekoracyjnym a nie symbolicznym.

POSTAĆ – MIĘDZY ZMYSŁOWOŚCIĄ A SEKSUALNĄ DOSŁOWNOŚCIĄ

Zamiłowanie do przedstawiania ludzkiej postaci, sprowadzone zazwyczaj do biustu lub popiersia, a niekiedy ograniczone do samej głowy, zyskało dużą popularność w dobie historyzmu. Secesyjni artyści motyw ten tylko przejęli i twórczo eksploatowali, często zresztą sprowadzając go do bezosobowego ornamentu, jak np. popularne w secesji krakowskiej główki w kluczach nadokiennych, mające swoje konotacje w neobaroku. Człowiek został tu sprowadzony do motywu czysto ornamentalnego. Obok nich pojawiają się jednak i bardziej osobowo przedstawiane postaci, a nawet ujęcia portretowe, jak na budynku bankowym w Brzeżanach (ok. 1900), czy na niewielkiej kamieniczce w Ostrowie Wielkopolskim przy ul. Gimnazjalnej 14 róg Staszica (ok. 1906), jednak tak daleko przerysowane, że wręcz karykaturalne (il. 1). Najbardziej popularne były jednak kobiece maski. W dążeniu wykonujących je artystów i rzemieślników widoczna jest potrzeba nadania im zmysłowego, a nawet erotycznego zabarwienia. Inna sprawa, że masowość produkcji oraz bardziej rzemieślniczy niż indywidualny artystyczny charakter i braki w umiejętnościach sprawiają, że wiele z tych postaci, które jak się wydaje miały przykuwać erotyczną aurą, dziś raczej bawią nieporadnością. Zalotne

⁷ S. Kobielus, dz. cyt., s. 208.

⁸ Jest to jeden z najbardziej oczywistych kontekstów przedstawiania małpy. Tamże, s. 204.

uśmiechy dziewczyn i kobiet stają się jakimś przedziwnym grymasem, a miejsce subtelnych rysów pobudzających zmysły zastąpiły surowe i nieco zdeformowane oblicza. Większość przedstawień kobiecych nie ma jednak w architektonicznej dekoracji secesyjnej charakteru groteskowego lub ironicznego. Niemniej, ich przerysowanie i sztuczność – wspomniane wcześniej – pozwalają spojrzeć na nie również w tym nieoczywistym kontekście. Należy jednak zaznaczyć, że jest to spojrzenie ahistoryczne, ukazujące potencjalność ich współczesnego odbioru.

Przedstawienia te są pochodną modnego w tym czasie biologizmu i naturalizmu. Podejście do owych przedstawień kobiecych ma chyba dwojaki charakter. Z jednej strony wyraźnie podmiotowy – piękno kobiecego ciała zostaje sprowadzone do jego dekoracyjnego wymiaru. Kobieca maska czy figura jest elementem dekoracji. A z drugiej strony postać kobiety jest często przedstawiana w sposób naturalny, to jest zgodny ze swoją naturą i instynktami. W rzeczywistości może bardziej zgodnie z tym jak w ówczesnym męskim wyobrażeniu rysowała się owa „kobieca natura”. To co łączy te dwa podejścia to swoisty naturalizm, wykaczający jednak poza realizm na rzecz obrazu symbolicznego. Od przedstawienia postaci jako takiej, twórcy dekoracji (ale szerzej można by to przenieść też na inne formy artystyczne) przechodzą do jednostkowego, zmysłowego jej obrazu. Realizm jest zazwyczaj próbą zobiektywizowania indywidualnych doświadczeń. Naturalizm secesji jest tego zaprzeczeniem. Wyrasta właśnie z jednostkowości doświadczenia. Cały czas nie możemy też zapominać o ornamentalnym przestyliżowaniu, przy jednoczesnej tendencji do pewnego uproszczenia, a przynajmniej zsyntezowania.

Takie przedstawienie kobiety, będące przecież odbiciem jej społecznego wizerunku, jest niewątpliwie nadal oparte o schematyzm obrazu. Jednakże jest też przekraczaniem powłoki kształtów⁹. To bezpośrednie,



3.
Paryż,
fragment portalu
kamienicy
przy Av. Rapp 29,
J. Lavirotte
i J.-B. Larrive,
1901 r.
(fot. autora)

⁹ A. Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984, s. 10; zob. także: T. Pękala, *Secesja*, Lublin 1995, s. 133, przypis 10.

oparte o intuicję doświadczenie, nabiera kluczowego charakteru. Owa próba *przeniknięcia kobiecej duszy* w oczywisty sposób pozostaje nadal obrazem męskim, chociaż narzucanym społecznie i kształtującym także własny wizerunek kobiet, w którym ów formułowany intuicyjnie obraz sprowadzony jest przede wszystkim do wymiaru fizycznego. W tym kontekście przypomnijmy chociażby piękne erotyki Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W wierszu *Lubię kiedy kobieta* poeta przywołuje taki oto obraz:

*Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemi,
gdy wpija się w ramiona palcami drżącemi,
gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem
i oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.*

*I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania
zwalcza ją, a sycenie żądzy oszalenia,
gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia¹⁰.*

Ten jeden z najpopularniejszych polskich erotyków, napisany w latach 80. XIX w., jest przede wszystkim właśnie fizycznym obrazem miłości. Zwróćmy uwagę, obrazem będącym opisem widzianym przez własną osobowość. To jest hedonistyczne doświadczenie, w którym kochanek bawi się zmysłowością dziewczyny i jej zawstydzeniem. Nie ma między nimi rzeczywistej próby zbliżenia. Jest to erotyzm przesiąknięty dramatyzmem samotności. Orgazm i chwila fizycznego zaspokojenia jest jedynie krótkim łącznikiem. Jak różne jest to od opisu Kazimiery Zawistowskiej:

*Rzucam na pościel rozplecione włosy
I ręce na krzyż – w grobie nocy, cicha
Myślę o Tobie!¹¹.*

Czy te literackie opisy, dla których znajdziemy odpowiedniki w sztukach plastycznych, żeby przywołać chociażby ilustracje Aubrey Beardsleya, fotografie Fernanda Khnopffa czy Františka Drtikola (il. 2), mają przełożenie na dekorację architektoniczną? Ta, wszak z rzadka mając w pełni autonomiczny charakter, operuje koniecznymi skrótami i uproszczeniami. Na pewno brak jej „światłocieniowości” literatury

¹⁰ K. Przewa-Tetmajer, *Lubię kiedy kobieta...*, w: *Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej*, www.univ.gda.pl [z dn. 12 X 2010 r.].

¹¹ K. Zawistowska, *Myślę o tobie*, w: *Serwis poetycki*, www.poezja.org [z dn. 12 X 2010 r.].



4. Bielsko-Biała, fragment dekoracji kamienicy „Pod Zabami”, E. Ros jun., 1906 r. (fot. autora)

czy sztuk plastycznych. Niemniej i tutaj odnajdziemy prowokującą dosłowność przedstawień, ale też i subtelną grę znaczeń. Bodaj najbardziej dosłownie wyrażone zostało to na słynnej paryskiej kamienicy przy Avenue Rapp 29 z 1901 r., autorstwa architekta Julesa Lavirotte i rzeźbiarza Jeana-Baptisty Larrive (il. 3). Drzwi są dziełem Hectora Guimarda. Budynek łączy w sobie secesyjną swobodę z elementami eklektycznej architektury. Szczególną uwagę zwraca bogata dekoracja wejścia, ujętego od góry przez nagie postaci Adama i Ewy. Same drzwi mają jednoznacznie falliczny charakter, powiązany z bramą jako symbolem kobiecości. Seksualność aktu wejścia staje się tutaj wyzywająco rubaszna i właśnie w owej dosłowności zawarty jest groteskowy charakter przedstawienia. Mniej dosłowny był Antonio Gaudi, chociaż i w jego twórczości – przesiąkniętej przecież inspiracjami ze świata natury, nie brakuje motywów o czysto seksualnych konotacjach. Stojące członki na dachu Casa Milà w Barcelonie (1905-1907) są tego dobrym przykładem. Podobne elementy znajdziemy w twórczości Hectora Guimarda, np. przywodzące na myśl prężące się członki elementy ogrodzenia Castel Beranger w Paryżu (ok. 1890), czy, może mniej dosłowny, Henri Sauvage w projekcie paryskiego teatru Loie Fuller (1900), gdzie wyczuwalne są inspiracje kobiecą anatomią. Silny ładunek erotyczny jest niewątpliwie jedną z najbardziej wyrazistych cech secesji. Obok wyobrażeń dosłownych, częstszych

przede wszystkim wśród wyrobów rzemiosła artystycznego, pojawiają się również przedstawienia aluzyjne, które pod pozorem czysto dekoracyjnych motywów skrywają podtekst erotyczny. Powabne nagie dziewczyny pojawiają się właściwie wszędzie – od rzeźby na cmentarzu po uchwyt świecznika. Ich wyidealizowany naturalizm jest nierzadko na granicy artyzmu i kiczu, a kiedy indziej wykracza poza czystą wrażeniowość, przez poruszenie mające pobudzać emocje widza. W odróżnieniu od nich, na poły abstrakcyjne formy architektoniczne i dekoracyjne przesiąknięte są biologiczną potęgą natury.

SMUTNA BŁAZENADA

Figuralna dekoracja secesyjna niekiedy określała charakter budynku, tak było m.in. w przypadku słynnej narożnej kamienicy rynkowej „Pod Żabami” z Bielska-Białej. Zaprojektowana przez pochodzącego z Białej Emanuela Rosa jun., powstała przed 1906 r. Sama bryła kamienicy - swobodna, nieregularna, trawestująca motyw konstrukcji szachulcowej, oraz fantazyjne okienne wykroje, godne są uwagi. Nas jednak szczególnie interesują dopełniające tę architekturę postacie (il. 4). Co prawda są to żaby, jednak tak wyraźnie zantropomorfizowane, że właściwie ludzkie postaci pod żabią przykrywką. Pełnoplastycznie przedstawione, korzystające z uciech życia płązy, ubrane w kolorowe fraki i kuse spodenki, przycupnęły nad portalem elewacji północnej. Jedna gra na mandolinie, druga w jednej ręce trzyma fajkę, a w drugiej, opartej o beczułkę – jak można się domyślać z winem, dzierży kieliszek. Filuterny charakter postaci nie był przypadkowy. Nawiazywał do zajmującej część budynku elegancją winiarni Rudolfa Nahowskiego, członka rady miejskiej i burmistrza, stając się niejako jej szyldem reklamowym¹². Czy był to tylko niewinny żart? Zdaje się temu przeczyć usytuowanie żab nad portalem naprzeciw kościoła ewangelickiego. Żaba, mogłaby być wówczas odczytana jako symbol nietolerancji i kpiny z ewangelików. Zwłaszcza, że Bielsk był wówczas miejscem ostrego konfliktu religijnego, a Rudolf Nahowski zdecydowanie w tym sporze opowiadał się za katolikami. Żaby na kamienicy stały się zresztą dodatkowym punktem zapalnym tego sporu. Idąc tym tropem trzeba by ze smutkiem stwierdzić, że nie niewinna groteska, a złośliwa ironia stała się powodem umieszczenia ich w tym miejscu.

W dekoracji elewacji secesyjnych kamienic odnaleźć możemy też przedstawienia zupełnie wyjątkowe, właściwie nie mające swoich

¹² E. Chojecka, *Miasto jako dzieło sztuki. Architektura i urbanistyka Bielska-Białej do 1939 roku*, Bielsko-Biała 1994, s. 93.

odpowiedników i trudne do wytłumaczenia. W Przemysłu, przy ul. Grunwaldzkiej 41b, na wsporniku balkonu niewielkiego jednopiętrowego budynku, o banalnej bryle z pojedynczymi motywami secesyjnymi, ukryły się dwie błazeńskie maski¹³. Wyrzeźbione zresztą niezbyt starannie, prowokują do pytania o cel takiej dekoracji (il. 5). Błazen jest oczywiście motywem popularnym i w kulturze szeroko rozpowszechnionym, znaczeń i interpretacji może pojawiać się zatem wiele. Co jednak skłoniło właściciela budynku do umieszczenia tego symbolu na elewacji? Zapewne nie jest to jedynie dekoracja. Możliwe, że jego pojawienie się ma związek z kontekstem polityczno-narodowym. Względna popularność motywów patriotycznych pojawiających się w architekturze Galicji, w tym Przemysła (np. przy ul. Głowackiego 13)¹⁴, pozwala skłonić się właśnie ku tej, wówczas bardzo popularnej, interpretacji tego motywu. Postać Stańczyka została rozpropagowana przez Jana Matejkę i *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Zwłaszcza fragment tekstu Wyspiańskiego może potwierdzać tę interpretację. Stańczyk wypowiada tu taką oto kwestię, od której rozpoczyna się dialog o upadku ojczyzny:

*Domek mały, chata skąpa:
Polska, swoi, własne łyzy,
własne trwogi, zbrodnie, sny,
własne brudy, podłość, kłam;
znam, zanadto dobrze znam*¹⁵.

Błazen w historii kultury ma antytetyczny wydźwięk. Równocześnie budzi lęk, a nawet grozę, ale też radość¹⁶. Jego postać jest smutna i wesoła zarazem. Matejkowski *Stańczyk* całkowicie pozbawiony jest owej komicznej wymowy. Jest to postać tragicznego błazna. Dydaktyczny dramatyzm przedstawienia w dużym stopniu oparty jest właśnie na owym przeciwieństwie smutku i komiczności postaci. Podobny zabieg zastosowany został również w Przemysłu, gdzie motyw ideowy został zespolony z rzeczywistym obrazem skromnego domu. Jest to zatem przedstawienie postaci komicznej, ale w poważnym ujęciu. Groteskowy pozostaje strój i kontekst sytuacji, wynikający z jej realizmu.

¹³ B. Gutowski, dz. cyt., s. 117.

¹⁴ Zob. B. Gutowski, dz. cyt., s. 113.

¹⁵ S. Wyspiański, *Wesele*, w: *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszowski, Kraków 1958, t. 4, s. 161.

¹⁶ O wieloznaczności postaci błazna zob. J. Pokora, „*Persona*” *persony. Trzy osobowości błazna*, w: Tegoż, *Psy...*, dz. cyt., s. 41-49. Komizm postaci błazeńskiej związany był przede wszystkim ze światem ludzkiej rozrywki. Niepokój budził jako symbol grzechu i ludzkiej głupoty.

5.
Przemyśl,
fragment
dekoracji
kamienicy
przy ul. Grun-
waldzkiej 41b,
ok. 1910 r.
(fot. autora)



Możemy wyróżnić również grupę budynków, na których elewacjach pojawiają się twarze i maski o drastycznie przerysowanej mimice. Na ich popularność w architekturze XIX w. niewątpliwie wpłynęły tendencje neogotyckie. Są to wizerunki o wpółotwartych ustach, nienaturalnie wykrzywionych rysach z głęboko osadzonymi oczyma. Jedne z najlepszych maszkaronów tego typu zachowały się na kamienicy przy ul. Lwowskiej 15 w Warszawie¹⁷. Budynek należał do firmy budowlanej Horn i Rupiewicz, został wzniesiony w latach 1911-1912 według projektu Artura Gurneya. W swoim duchu modernistyczny, nie pozbawiony jest elementów zaczerpniętych z architektury neoromańskiej a także secesyjnej. Jednym z bardziej oryginalnych motywów są właśnie trzy wsporniki w formie maszkaronów. Teatralnie przestyliżowane, były elementem przykuwającym uwagę przechodniów.

Innym motywem, pojawiającym się w dekoracji secesyjnej, są sceny z przedstawieniami fantastycznymi. Chociaż nie są one zbyt częste, to wyraźna jest różnorodność i swoboda w ich kompozycji. Jednym z najczęściej występujących tego typu przedstawień jest smok. Potwory te pojawiają się zresztą nie tylko na budowach secesyjnych. Odnajdujemy je również na obiektach neogotyckich, np. na fasadzie neogotyckiej kamienicy w Przemyślu przy ul. Smolki (il. 6). Najbardziej znany, organiczny

¹⁷ A. Szkurłat, *Secesja w architekturze Warszawy*, Warszawa 1999, s. 43.



6.
Przemyśl,
fragment
dekoracji
kamienicy
przy ul. Smolki,
ok. 1910 r.
(fot. autora)

i zmysłowy stwór o charakterze ornamentalnym, znajdował się na monachijskiej fasadzie atelier „Elvira” (proj. August Endell, 1897-1898). Jego fantastyczny charakter podkreślała kolorystyka fasady, co roku zmieniana. Inny potwór – Ladon, strzegący złotego jabłka w ogrodzie Hesperyd, znalazł się na wspaniałej „smoczniej bramie” przed Finca Güell Antonia Gaudiego w Barcelonie. W tym czasie mit ten przywołany został w poemacie *L’Atlantis*, napisanym przez Mosena Jacinta Verdaguera, poetę i przyjaciela Gaudiego, a dedykowany markizowi de Comillas - duchowemu przywódcy Katalończyków. Tak więc pod mitologiczną formą kryły się treści o charakterze narodowym. Również w Parku Güella, który początkowo miał być – trawestacją idei miasta ogrodu – osiedlem dla bogatych mieszczan, znajdujemy mitologicznego potwora Pytona. Strażnik podziemi przycupnął na schodach i mieni się bogactwem kolorów swoich łusek – mozaikowych płytek ceramicznych. Odnajdujemy jednak również bardziej „konwencjonalne” przedstawienia smoków, np. w Poznaniu na fasadzie kamienicy przy ul. Grunwaldzkiej 20a (proj. Paul Pitt, sztukator Bolesław Richelieu, 1901-1902). Dekoracyjny motyw smoka pojawia się też w secesji europejskiej, zwłaszcza w kontekście form z pogranicza neogotyku i secesji, jak np. na dachu Casa Batlló w Barcelonie (1905-1907), czy w Parku Güell (1900-1914). Tradycja przedstawiania smoków ma oczywiście długie korzenie w sztuce euro-

pejskiej. Szczególnie w okresie średniowiecza miały ważne symboliczne znaczenie¹⁸. Jednak w realizacjach z przełomu XIX i XX w. stają się przede wszystkim wytworami fantazji. Jeżeli nawet miały pełnić funkcję apotropaiczną, co mogłoby się wiązać z umieszczeniem ich nad wejściem, to raczej winniśmy to postrzegać jako zabieg stylistyczny, swoistą konwencję artystyczną.

Na kamienicy w Ostrowie Wielkopolskim przy ul. Kolejowej 6 (ok. 1910), utrzymanej w duchu secesji berlińskiej, spotykamy inny motyw znany od starożytności, a spopularyzowany w sztuce średniowiecza. Są to przedstawienia silnie zarośniętych dzikich ludzi. Postaci te, których widoczna głupota i bezmyślność, wynikająca z prymitywności, ma być komiczna przez prześmiewczy charakter ich obrazowania. Dodatkowo podkreślają to wpółotwarte, wykrzywione usta. Przedstawienia te jednak jedynie luźno odnoszą się do złożonej symboliki człowieka dzikiego¹⁹. Również maska zwierzęca o antropomorficznych rysach, ukazana na kamienicy we Wrześni przy ul. Warszawskiej 5 (1905), przez swój mocno przerysowany dramatyzm ma nieco groteskowy wymiar. Natomiast już niewątpliwie groteskowy charakter mają maski na elewacji kamienicy przy ul. Jana Pawła 29, również we Wrześni (1908). Umieszczone w kluczach nadokiennych, o nieco zindywidualizowanych rysach i charakterystycznych wpółotwartych ustach, z wystawionymi językami o bardzo słabym poziomie wykonania, ironicznie spoglądają na mijających je przechodniów. W takim ujęciu mogą być też jakimś dalekim echem średniowiecznych maskaronów i rzygaczy, pozbawionych jednak ich funkcji i znaczenia. Nietoperz towarzyszy natomiast stworom fantastycznym na „Domu pod nietoperzem” przy Rynku Dębnickim 4 w Krakowie (proj. Peregrynus Gajewski, 1908). Charakterystyczna jest ich stylistyczna nieporadność, ocierająca się wręcz o komizm przedstawienia.

Również dekoracja roślinna nie pozbawiona jest elementów komizmu. Jeden z przykładów znajduje się w Gnieźnie przy ul. Wrzesińskiej 22 (proj. Fritz Pfannschmidt, 1903-1906). Jest to dekoracja opaski loggii w formie listwy, u której podstawy widzimy schematyczne przedstawienie korzeni, nieporadnie sugerujących jej organiczny charakter. Jest to jednak komizm niezamierzony - efekt artystycznej nieporadności i zmieniającego się spojrzenia na formy artystyczne. Podobnie jest też np. w Kaliszu, gdzie na kamienicy przy ul. Wolności 15 (proj. Henryk Kudera, 1910) przedziwnie „rozczapierzony” został orzeł, zaś w Ostrowie Wielkopolskim przy ul. Sienkiewicza 13 (ok. 1910) mamy bezkształtne maski. Podobnie przedstawione są węże w dekoracji kamienicy przy ul. Raszkowskiej 58

(przed 1910), również w Ostrowie Wielkopolskim. Ich groźne łby, przypominające nieco bocianie dzioby, wywołują raczej drwiący uśmiech niż strach (tak jak w przypadku maski z kamienicy przy Rynku 9 w Wągrowcu, czy we Wrześni z ul. Sienkiewicza 19). Analogiczne przykłady można mnożyć niemal w nieskończoność. Znajdujemy je niemal w każdym mieście. Są pochodną intensyfikacji ruchu budowlanego, ale również wyrazem potrzeby indywidualizacji budynków przez samych właścicieli, którym schematyczne formy przestają wystarczać.

O pewnej popularności tego typu przedstawień, których przykłady zostały tu przedstawione, decyduje właśnie ich bajkowo-fantastyczna swoboda, pozwalająca na zerwanie z tradycyjną ornamentyką i ikonograficznym bagażem. Różnorodna trawestacja świata przyrody jest wyrazem lekkości, ku której dążyli zwolennicy zmian w sztuce. Przykładem takiego myślenia jest również, historyzująco-secesyjna, słynna krakowska kamienica Czynciela przy Rynku Głównym 4, z elewacją projektu Ludwika Wojtyczki z lat 1907-1908. Świadome przeładowanie i swobodna trawestacja motywów historyzujących i ludowych, umiejętnie skonstrastowane zostały z pustymi przestrzeniami. Podobnie też eklektyczne, ale w duchu swoim bliskie secesji, krakowskie budowle Teodora Talowskiego, przede wszystkim z ul. Retoryka. We wszystkich tych budynkach odnaleźć możemy konstytutywne motywy groteski secesyjnej, których wyrazem jest swoboda i fantastyka, daleko idąca metamorfoza ocierająca się o absurd, a także maskarada. W miejsce kanonu kierującego ku ideałom piękna, jego źródłem staje się twórcza wolność.

¹⁸ Zob. S. Kobielus, dz. cyt., s. 294.

¹⁹ M. Gutowski, dz. cyt., s. 64 i nn.

Krzysztof Stefański
Uniwersytet Łódzki

¶ Dawid Landé i jego wille w Turczynku

Dawid Landé, obok Gustawa Landau-Gutentegera i Adolfa Zeligsona, należy do najważniejszych architektów Łodzi przełomu XIX i XX stulecia – okresu najbardziej intensywnego rozwoju miasta. Wszyscy trzej związani byli z miejscową żydowską społecznością. Ich dominacja na łódzkim rynku architektonicznym była odbiciem znamienych dla ówczesnej Łodzi stosunków własnościowych. Większość inwestorów stanowili bowiem Żydzi, którzy z natury rzeczy chętniej korzystali z usług swoich współwyznawców.

Spośród tych trzech twórców Dawid Landé zdobył największy rozgłos i cieszył się największym autorytetem, choć nowatorstwem rozwiązań projektowych z pewnością ustępował swojemu kilka lat starszemu koledze, Landau-Gutentegerowi. Rozgłos przyniosły mu przede wszystkim realizacje warszawskie i sukcesy w tamtejszych konkursach architektonicznych, ale to głównie w Łodzi wzniósł olbrzymią liczbę budowli, w tym wiele prestiżowych gmachów¹.

Dawid Landé urodził się 6 kwietnia 1868 r. w Łodzi w rodzinie kupieckiej. Kształcił się w miejscowej Wyższej Szkole Rzemieślniczej, która „Wyższa” była jedynie z nazwy, w rzeczywistości była to średnia szkoła technicz-

¹ O twórczości architekta do tej pory pisali: I. Popławska, *Dawid Lande*, w: *Polski słownik biograficzny*, Warszawa-Wrocław-Kraków 1971, t. 16, s. 466-467; Też, *Architektura mieszkaniowa Łodzi w XIX wieku*, Warszawa 1992; A. Majer, *Architekci łódzcy Dawid Lande i Gustaw Landau-Gutenteger*, w: *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, 1-2 grudnia 1973 r.*, Warszawa-Łódź 1977, s. 43-50; J. Badowska, *Dawid Lande – architekt łódzki*, w: *Sztuka w Łodzi 2. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8-9 października 2001 roku*, red. M. Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 97-102.

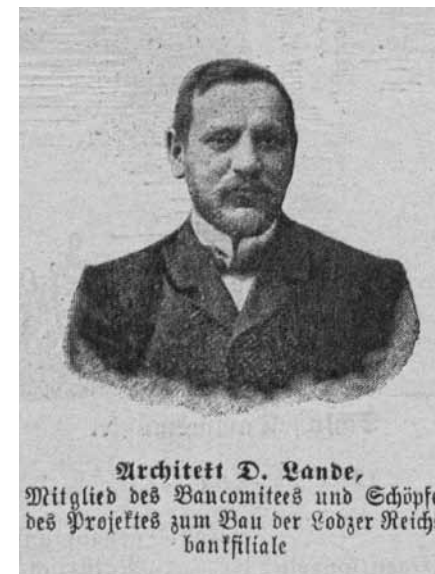
na. Odegrała ona w dziejach miasta ważną rolę, kształcąc głównie kadre techniczną zakładów włókienniczych, ale ukończyło ją również wielu późniejszych łódzkich architektów. Obok Landégo absolwentami tej szkoły byli dwaj wymienieni powyżej znaczący łódzcy twórcy. Kolejnym etapem edukacji architekta był petersburski Instytut Inżynierów Cywilnych. Przypomnijmy, że w tym czasie nie było na ziemiach polskich zaboru rosyjskiego możliwości kształcenia się w kierunku architektonicznym. Młodzi kandydaci na architektów zdobywali w tej sytuacji najczęściej wykształcenie

w Sankt Petersburgu, rzadziej w Rydze. Na wyjazd na studia poza granice Cesarstwa Rosyjskiego stać było tylko zamożniejszych. W stolicy Rosji funkcjonowały wówczas dwie uczelnie kształcące adeptów sztuki architektonicznej: Cesarska Akademia Sztuk Pięknych, o profilu artystycznym, oraz Instytut Inżynierów Cywilnych, nastawiony bardziej pragmatycznie, co w warunkach łódzkich, gdzie budownictwo przemysłowe odgrywało ważną rolę, było sprawą istotną. Większość innych łódzkich twórców, w tym również Landé, wybierało drugą z tych uczelni². Architekt ukończył ją w 1891 r. z dyplomem inżyniera cywilnego X klasy. W czasie studiów, jak mówią zachowane dokumenty archiwalne, chorował na „ostry katar”³ (il. 1).

Po studiach Dawid Landé rozpoczął pracę w Komitecie Techniczno-Budowlanym Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Sankt Petersburgu, ale po kilku miesiącach był zmuszony z niej zrezygnować z powodu złego stanu zdrowia. Należy przypuszczać, że nie służył mu zimny i wilgotny klimat rosyjskiej stolicy. Stan zdrowia nie przeszkodził mu wszakże udać się do Berlina, gdzie odbył kilkumiesięczną praktykę w znanym biurze architektonicznym „Kayser & Großheim”. W 1893 r. powrócił do Łodzi i rozpoczął działalność zawodową, szybko zdobywając uznanie i pozycję czołowego architekta w mieście. W jego twórczości dominowały dużej skali śród-

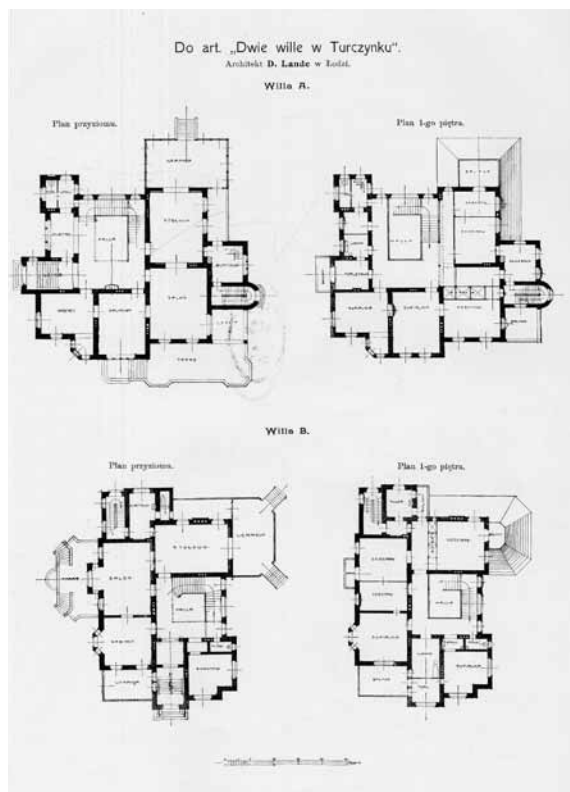
² K. Stefański, *Kilka uwag o architekturze Łodzi i jej twórcach*, „Miscellanea Łódzkie” 1994, nr 1, s. 15; Też, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Architektura i urbanistyka Łodzi 1821-1914*, Łódź 2001, s. 193-197.

³ Archiwalia Instytutu Inżynierów Cywilnych, fond 184, Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.



1.
Dawid Landé
1868-1928
(fot. z archiwum
autora)

2.
Projekt willi
w Turczynku
– rzuty,
1904 r.
(fot. z „Przeglądu
Technicznego”
1905)

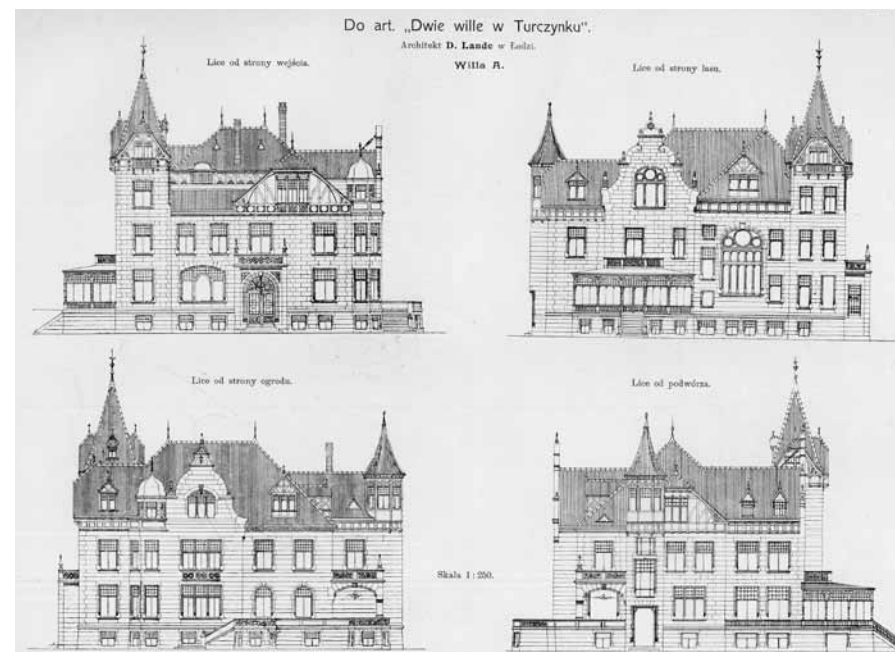


miejskie kamienice o dekoracyjnych fasadach, w których chętnie stosował, typowe dla późnego historyzmu, swobodnie kompilowane motywy barokowe, rokokowe, manierystyczne i gotyckie. Zapisał na swoim koncie także liczne gmachy użyteczności publicznej.

Pierwszą znaczącą realizacją architekta była kamienica Mieczysława Pinkusa, której projekt powstał w 1894 r. Stała ona w reprezentacyjnym punkcie miasta, u zbiegu ul. Zielonej i dawnej ul. Spacerowej (ob. al. T. Kościuszki), *vis-à-vis* okazałej synagogy Żydów „postępowych”. Ulica Spa-

cerowa miała być w zamierzeniu reprezentacyjnym „deptakiem” miasta i obydwie budowle tworzyły ważne akcenty tworzące architektoniczną oprawę jej wylotu. Kamienica Pinkusa to obiekt o czterech skrzydłach obejmujących wewnętrzne podwórze. Architekt zastosował w jej elewacjach ruchliwe formy o charakterze barokowym z masywnymi półkolumnami, umiejętnie akcentując ośmioboczną kopułą narożną część budowli. Podobny charakter uzyskała inna wielkiej skali kamienica autorstwa Landégo zamykająca narożnik ul. Spacerowej z ul. św. Andrzeja (ob. ul. A. Struga), choć zastosowane formy są tutaj spokojniejsze. Przy ul. Spacerowej 21 stała kolejna kamienica architekta, wzniesiona dla Nissena Rosenbluma, w której twórca wprowadził dekoracyjne motywy neorokokowe. Podobne barokowo-rokokowe formy pojawiły się w kilku innych obiektach architekta, m.in. w kamienicach przy obecnych ulicach R. Traugutta nr 10 i Rewolucji 1905 r. nr 24.

Dawid Landé prezentował w swoich budowlach, typową dla późnego historyzmu, biegłość w stosowaniu różnorodnych motywów, dążąc do uzyskania efektu dekoracyjności. Obok motywów barokowo-rokokowych pojawiają się w jego pracach także elementy manierystyczne i gotyckie.



3.
Projekt willi
w Turczynku –
elewacje
willi „A”,
1904 r.
(fot. z „Przeglądu
Technicznego”
1905)

Dobrymi tego przykładami są dwie budowle wzniesione w ostatnich latach XIX w. przy głównej ulicy miasta, Piotrkowskiej: kamienica Izraela Sendrowicza (nr 12) oraz firmy „Krusche i Ender” (nr 143). Architekt stworzył w nich malownicze, ruchliwe kompozycje, dając wyraz swojej inwencji. Z kolei w kamienicy Henryka Sachsa przy ul. Piotrkowskiej 107 fasadę ozdobił elementami empirowymi⁴.

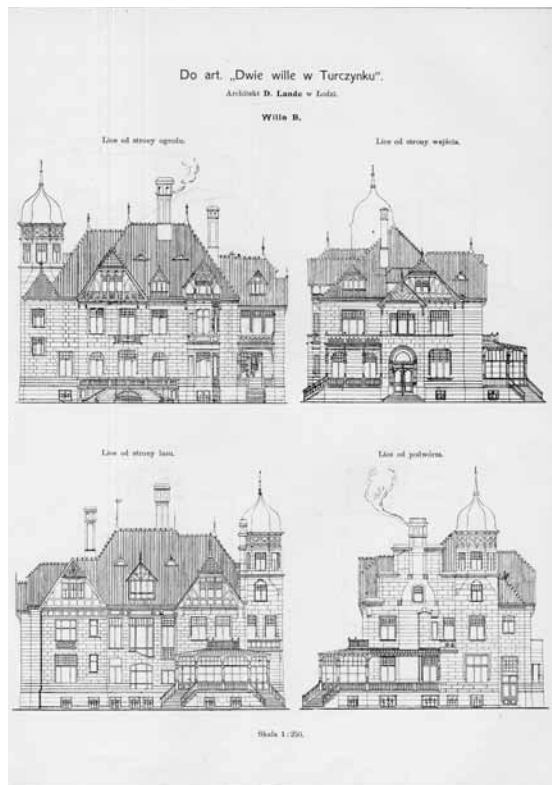
Nazwisko Landégo często pojawia się w kontekście architektury secesyjnej. Jest to słuszne w odniesieniu do jego działalności na gruncie warszawskim. Natomiast w samej Łodzi, paradoksalnie, jest tylko jedno jego dzieło, które można związać z tym nurtem – dom Reinhardta Bennicha z 1903 r. przy obecnej ul. Gdańskiej 87. Pojawiła się na nim ciekawa dekoracja floralna i zoomorficzna – np. motywy sów w podokiennikach⁵. Pod tym względem nad Dawidem Landéem zdecydowanie górował jego konkurent Gustaw Landau-Gutenteger, który odegrał główną rolę w upowszechnianiu na terenie Łodzi nowych rozwiązań secesyjnych.

Do wyjątków w dorobku Dawida Landégo należą dzieła z dziedziny architektury sakralnej. W 1898 r. architekt wziął udział w międzynarodowym konkursie na projekt czwartego kościoła katolickiego Łodzi (ob. archikatedry).

⁴ K. Stefański, *Jak zbudowano...*, dz. cyt., s. 160-173; Tenże, *Atlas architektury dawnej Łodzi do 1939 r.*, Łódź 2008, s. 85-92.

⁵ W. Jordan, *W kręgu łódzkiej secesji*, Łódź 2006, s. 133-134; S. Łukawski, *Łódzka secesja. Spacer z łódzkim przewodnikiem*, Łódź 1997, s. 17-19; A. Majer, dz. cyt., s. 46.

4.
Projekt willi
w Turczynku –
elewacje willi „B”,
1904 r.
(fot. z „Przeglądu
Technicznego”
1905)



Jego praca została wyróżniona, nic bliższego jednak o niej nie wiadomo⁶.

O pozycji architekta zdecydowały głównie jego projekty i realizacje gmachów użyteczności publicznej. W 1899 r. powstał ciekawy plan budowy nowego łódzkiego ratusza, o bryle zwieńczonej smukłą wysoką wieżą, który miał być przerzucony ponad wylotem ul. Średniej (ob. ul. Pomorska) z Nowego Rynku (ob. pl. Wolności). Do realizacji tego projektu nie doszło, ale do pomysłu budowy w tym miejscu siedziby magistratu powrócono w latach międzywojennych. W tym samym czasie architekt wykonał projekt

gmachu łódzkiej poczty, który miał powstać przy ul. Spacerowej. Ostatecznie jednak Poczta Główną wybudowano według planów przysłanych z Sankt Petersburga, ale Landému przypadło w udziale dostosowanie ich do łódzkich warunków. Obiekt powstał w latach 1901-1903 na rogu ulic Widzewskiej i Przejazd (ob. ulice J. Kilińskiego i J. Tuwima). Potwierdzeniem pozycji architekta była realizacja w latach 1905-1908 gmachu rosyjskiego Banku Państwa (ob. al. T. Kościuszki 14) – najbardziej prestiżowej i kosztownej inwestycji rosyjskiej w mieście. Budynek o elewacjach wyłożonych piaskowcem otrzymał poważne w wyrazie formy klasyczno-barokowe, choć we wnętrzach, z pięknie zakomponowaną halą kasową, odnajdziemy motywy dekoracyjne bliskie sztuce secesji⁷. Do ostatnich ważnych dzieł architekta w okresie przed drugą wojną światową należy przebudowa łódzkiego

⁶ K. Stefański, *Architektura sakralna Łodzi w okresie przemysłowego rozwoju miasta 1821-1914*, Łódź 1995, s. 89; Z. Wiczorek, *Kościół katedralny p.w. Św. Stanisława Kostki w Łodzi*, „Nasza Przeszłość” 1985, s. 62, przypis 33.

⁷ S. Łukawski, dz. cyt., s. 80; K. Stefański, *Gmachy użyteczności publicznej dawnej Łodzi. Banki, hotele, szpitale, szkoły, teatry...*, Łódź 2000, s. 14-16, 74-75; Tenże, *Jak zbudowano...*, dz. cyt., s. 173-181.

„Grand Hotelu”, najelegantszego hotelu w mieście, którego Dawid Landé był też udziałowcem. Praca ta, która zdobyła duże uznanie, potwierdziła pozycję twórcy.

Dawid Landé zalicza się także do pionierów stosowania na gruncie łódzkim, a także i w skali ogólnopolskiej, konstrukcji żelbetonowych. W 1899 r. został wykonany przez niego strop żelbetonowy w fabryce Juliusza Kunitzera na Widzewie (w kwietniu 1900 r. sprawdzano jego wytrzymałość)⁸. W tymże roku architekt wygłosił na posiedzeniu Sekcji Technicznej łódzkiego Stowarzyszenia Techników wykład *O stropach żelazno-betonowych systemu Fekete-kazy’ego*, o czym informował warszawski „Przegląd Techniczny”⁹.

Na przełomie XIX i XX w. Dawid Landé zdobył duże uznanie w Warszawie, głównie dzięki sukcesom na konkursach architektonicznych. W 1898 r. otrzymał wyróżnienie w konkursie na warszawską siedzibę Towarzystwa Ubezpieczeniowego „Rosja”¹⁰. W 1899 r. zdobył I nagrodę w konkursie na projekt domu E. Zaremby na rogu ulic Chmielnej i Zielnej, projekt został zrealizowany¹¹. Bezprzykładnym sukcesem architekta była I i II nagroda w konkursie na siedzibę Stowarzyszenia Techników w 1902 r. Mimo to do realizacji skierowano odznaczony III nagrodą projekt Jana Fijałkowskiego¹². W 1904 r. projekt Dawida Landégo zdobył wyróżnienie w konkursie na dom Zarządu Zakładów Gazowych¹³. W 1909 r. wyróżniono zakupem pracę zgłoszoną przez niego na konkurs na rozbudowę siedziby Towarzystwa Kredytowego w Warszawie¹⁴. Pozycję architekta w Warszawie umocniło kilka znaczących realizacji z początku XX w., przede wszystkim dom Maurycego

⁸ *Kronika*, „Rozwój” 1900, nr 100, s. 2.

⁹ „Przegląd Techniczny” 1899, nr 25, s. 815; nr 37, s. 836.

¹⁰ I nagrodę zdobyli łódzcy architekci Piotr Brukalski i Otto Gehlig, realizację powierzono Władysławowi Marconiemu, który przekształcił pierwotny projekt wykorzystując motywy z pracy Dawida Landégo. Zob. *Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Rosja” w Warszawie*, „Architekt” 1901, nr 7, s. 102-105; *Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Rosja” w Warszawie*, „Przegląd Techniczny” 1901, nr 27, s. 257-258; M. Rudowska, *Warszawskie konkursy architektoniczne w latach 1864-1898*, Warszawa 1972, s. 38-39.

¹¹ *I-wszystki konkurs Delegacji Architektonicznej*, „Przegląd Techniczny” 1899, nr 50, s. 847; *Dom mieszkalny w Warszawie*, „Architekt” 1900/1901, nr 10, s. 164-165; M. Rudowska, dz. cyt., s. 52-53.

¹² *Rozstrzygnięcie konkursu na projekt gmachu własnego dla Stowarzyszenia Techników*, „Przegląd Techniczny” 1902, nr 49, s. 599; *Projekty nagrodzone gmachu dla Stowarzyszenia Techników*, „Przegląd Techniczny” 1902, nr 50, s. 609, tabl. XXXIII-XXXIX; M. Rudowska, dz. cyt., s. 54-55.

¹³ *Wynik konkursu XI Koła Architektów*, „Przegląd Techniczny” 1904, nr 30, s. 414; *Projekty konkursowe domu Zarządu Warszawskich Zakładów Gazowych*, „Przegląd Techniczny” 1904, nr 33, s. 437, tabl. XLVII-XLVIII; M. Rudowska, dz. cyt., s. 58-59.

¹⁴ *Rozstrzygnięcie konkursu na projekt powiększenia gmachu Tow. Kredytowego m. Warszawy*, „Architekt” 1909, nr 4, s. 82; *Z konkursu na powiększenie gmachu Towarzystwa Kredytowego m. Warszawy ...*, „Przegląd Techniczny” 1909, nr 17, s. 211; M. Rudowska, dz. cyt., s. 64-65.

Spokornego, dyrektora warszawskich tramwajów. Budynek ten, wzniesiony w 1903 r. na rogu Al. Ujazdowskich i ul. Chopina, zalicza się do najwybitniejszych dzieł secesji w Polsce¹⁵. Już w momencie powstania jego formę określono jako *secesję w całym jej rozwinięciu*¹⁶. Inne ważne warszawskie realizacje to, obok wspomnianej już kamienicy Zaremby, kamienice: przy ul. Brackiej 13, róg Al. Jerozolimskich z 1903 r. (nie istnieje), przy ul. Jasnej 10 z ok. 1903 r., przy ul. Marszałkowskiej 137 z 1905-1906 r. (nie istnieje). Budowle te łączyły cechy architektury historyzmu z elementami secesyjnymi i modernistycznymi¹⁷.

W tym czasie Dawid Landé uchodził za jednego z najciekawszych twórców polskich, o którym z dużym uznaniem pisano w warszawskiej prasie, głównie w „Przeglądzie Technicznym”. Jego dzieła odnotowywano także w krakowskim „Architekcie”. Opisując prace architekta z pierwszych lat XX w. podkreślono, że *jest to indywidualność na wskroś samodzielna i wysoce artystyczna, krocząca drogami nieutartymi [...] znane nam dotychczas projekty jego zapewniają mu niewątpliwie jedno z najwybitniejszych miejsc wśród współczesnych naszych architektów*¹⁸. Innym razem stwierdzano, że *zajmuje on jedno z najwybitniejszych miejsc wśród współczesnych naszych architektów*¹⁹.

Dawid Landé jest jedynym ze znanych architektów łódzkich przełomu XIX i XX w. działającym także z powodzeniem w latach 20., w okresie Polski niepodległej. Traktowany był wówczas jako obdarzany wielkim szacunkiem nestor architektury łódzkiej. Powierzano mu były projekty wielu znaczących gmachów, a wyrazem uznania jest jego udział w jury konkursu na projekt Domu Ludowego (1925) oraz osiedla mieszkaniowego na Pole-siu Konstantynowskim (1928)²⁰. Dawid Landé zmarł 10 września 1928 r. w Karłowych Warach, a pochowany został na cmentarzu żydowskim przy ul. Brackiej w Łodzi.

Dorobek architekta jest bardzo bogaty i obejmuje blisko dwieście obiektów. Większość z nich to kamienice, ale liczne są także budynki użyteczności publicznej o różnorodnych funkcjach. Stosowane przez niego formy wyróżniają się olbrzymim bogactwem, a jednocześnie oryginalnością rozwiązań, świadcząca o wielkiej twórczej inwencji. Dorobek ten stawia go w rzędzie najważniejszych twórców przełomu wieków XIX i XX – nie tylko

¹⁵ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984; A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

¹⁶ Albertus, *Warszawa (Kronika)*, „Kraj” 1903, nr 12, s. 17. Budynek zniszczony w 1944 r.

¹⁷ A. Majer, dz. cyt., s. 44-48; J. Badowska, dz. cyt., s. 99-100.

¹⁸ *Dwa domy dochodowe w Warszawie*, „Przegląd Techniczny” 1904, nr 25, s. 339.

¹⁹ *Dom dochodowy w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej Nr 137*, „Przegląd Techniczny” 1906, nr 11, s. 109.

²⁰ J. Badowska, dz. cyt., s. 102.

Łodzi, ale także w skali ogólnopolskiej.

Do najciekawszych dzieł architekta należą dwie wille wzniesione nieopodal Warszawy, w Turczynku pod Brwinowem (ob. w granicach Milanówka). Temat willi pojawia się w działalności Dawida Landégo rzadko, co może dziwić, bowiem budowle tego typu tworzą jeden z charakterystycznych elementów krajobrazu architektonicznego Łodzi. Wśród wielkiej liczby jego łódzkich dzieł znaleźć możemy zaledwie jedną willę oraz drugą realizację, która polegała na rozbudowie istniejącego obiektu. Pierwszy z tych budynków to willa przedsiębiorcy Aleksandra Damskiego przy ul. Drewnowskiej 77, z lat 1897-1898. Jest to budowla o zwartej bryle nakrytej wysokimi dachami, na planie zbliżonym do kwadratu z ryzalitami. Jej formy architektoniczne operują uproszczonymi motywami renesansowo-manierystycznymi. Na archiwalnej kopii projektu ukazane są dekoracyjne elementy w szczytach budynku, obecnie już nie istniejące, przypuszczalnie uległy likwidacji w trakcie kolejnych remontów²¹. Wnętrze obiektu wypełnia duży hol ze schodami i galerią z drewnianymi galeriami.

Druga ze wspomnianych budowli to willa Arnolda Stillera przy obecnej ul. S. Jaracza 45, wzniesiona w latach 1891-1893. Przypisywana jest ona łódzkiemu architektowi miejskiemu Hilaremu Majewskiemu, który podpisał urzędową kopię projektu²². Forma bliska jest rozwiązaniom popularnym w budownictwie niemieckim, zwłaszcza berlińskim, od lat 70. XIX w.,

²¹ Rząd Gubernialny Piotrkowski – Wydział Budowlany, sygn. 6643, Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej jako AP Łódź).

²² Rząd Gubernialny Piotrkowski – Wydział Budowlany, sygn. 1878, AP Łódź. Zob. I. Paszyn, *Wille fabrykanckie w twórczości Hilarego Majewskiego*, w: *Hilary Majewski i jego krąg. Katalog wystawy w Muzeum Historii Miasta Łodzi, wrzesień 1981*, Łódź 1981 [br. nr. str.]; M. Laurentowicz-Granias, J. Manžett-Kubiak, *Pałace „Ziemi obiecanej”*, Łódź 1997, s. 62-63.



Willa B.
Widok ogólny.



5.
Wille
w Turczynku,
1904-1905,
willa „A” (u góry)
i willa „B”
(fot. z „Przeglądu
Technicznego”
1905)

6.
Wille
w Turczynku,
1904-1905,
willa „A”
(fot. autora)



i każe dopatrywać się właściwego twórcy w tamtym kręgu. Nie można wykluczyć, że projekt budowli wyszedł ze znanego berlińskiego atelier „Kayser & Großheim”, w którym Dawid Landé odbywał praktykę²³. Domniemanie to potwierdza fakt, że właśnie jemu powierzono rozbudowę tego obiektu o skrzydło przeznaczone dla córki Stillera, Idy, i jej męża, Jakuba Dobranickiego, dokonanej w latach 1899-1901.

Willa Arnolda Stillera wzniesiona została na planie zbliżonym w zarysie do kwadratu, z mocno wyodrębnionymi ryzalitami z każdej strony. Wysokie dachy i ceglane elewacje, skontrastowane z ceglanym detalem, nadają jej charakter francuskiego późnorenesansowego „stylu Henryka IV”, połączonego z akcentami manieryzmu niderlandzkiego. Dawid Landé dobudował wydłużone skrzydło od strony południowej o rozrzeźbionej bryle, z ryzalitem przybierającym kształt ośmiobocznej wieżyczki od południa i wysokim kopulastym dachem nad ryzalitem środkowym. Zachował stylistykę „kostiumu francuskiego” kontrastując cegłę i elementy tynkowane, wprowadził jednocześnie bardziej ruchliwe i urozmaicone motywy dekoracyjne bliższe formom manierystycznym. Rozbudowa przekształciła dawną budowlę, o formie typowej, niezbyt dużej willi, w niewielki pałacyk o zróżnicowanej bryle.

²³ K. Stefański, *Atlas...*, dz. cyt., s. 43.

W dorobku architekta odnotowane są także wille w Klenku, Wiązowni i Częstochowie²⁴. O obiektach tych nic jednak nie wiadomo. W miejscowości Wiązowna koło Otwocka znajduje się pałac przebudowywany na początku XX w. dla warszawskiego przemysłowca Szymona Neumanna²⁵. Czy obiekt ten jest związany z postacią Dawida Landégo? Trudno na obecnym stanie badań to potwierdzić.

W tej sytuacji najważniejszymi dziełami łódzkiego architekta w dziedzinie budownictwa willowego pozostają dwa obiekty w Turczynku. Wzniesione zostały w latach 1904-1905 dla dwóch spokrewnionych małżeństw: Wallischów i Meyerów. Głównym inicjatorem tego przedsięwzięcia był Wilhelm Wallisch, przedsiębiorca wywodzący się z rodziny żydowskiej z terenu Moraw, który przybył w latach 80. XIX w. do Warszawy i zawarł związek małżeński z Franciszką Toeplitz, przedstawicielką znanego tutejszego rodu bankierskiego. Zdobyty w ciągu następnych lat majątek pozwolił mu na nabycie na początku XX w. terenu leśnego w Turczynku, gdzie postanowiono wybudować dwa domy – drugi z nich miał służyć siostrze Franciszki Wallisch i jej mężowi Jerzemu Meyerowi²⁶. Projekty budynków zamówiono u Dawida Landégo, który przeżywał w tym czasie apogeum popularności na gruncie warszawskim. Przypuszczalnie wczesną wiosną 1904 r., wraz z rozpoczęciem sezonu budowlanego, ruszyły prace, które ukończono jesienią następnego roku.

Obie wille zyskały niespodziewany rozgłos dzięki publikacji w warszawskim „Przeglądzie Technicznym”²⁷ (il. 2-5). Na pierwszej stronie pisma umieszczono obszernie ich omówienie, a na zamieszczonych w środku tablicach projekty z widokami wszystkich elewacji i rzutami. Tak wyeksponowana prezentacja położonych na uboczu, prywatnych domów mieszkalnych była czymś wyjątkowym i pozostała precedensem. Wytłumaczyć to można również wyjątkową sytuacją w Królestwie Polskim – kryzysem politycznym, społecznym i gospodarczym wywołanym wojną rosyjsko-japońską i wydarzeniami tzw. Rewolucji 1905 r. Efektem tego było wstrzymanie w 1905 r. ruchu budowlanego w miastach Królestwa, w tym w Warszawie i w Łodzi.

²⁴ I. Popławska, *Dawid Lande*, dz. cyt., s. 466-467.

²⁵ H. Faryna-Paszkiewicz, M. Omilanowska, R. Pasieczny, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 2001, s. 320 – tam podawana data przebudowy ok. 1890 r., jednak według stron internetowych Wiązowny Neumann kupił majątek w 1905 r. <http://www.wiazowna.info.pl> [z dn. 18 XI 2009 r.].

²⁶ *Bibuła milanowska*, w: www.bibula.theproject.pl [z dn. 18 XI 2009 r.]. T. S. Jaroszewski, *Architektura rezydencjonalna wielkiej burżuazji warszawskiej w latach 1864-1914*, w: Tegoż, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 135-137 (autor pisze niezbyt precyzyjnie o willach Wallischów i Meyerów).

²⁷ P. T., *Dwie wille w Turczynku, pod Brwinowem*, „Przegląd Techniczny” 1905, nr 45, s. 535.

Niewiele budowli wykończono w tym czasie i po prostu brakowało obiektów, które można by zaprezentować na łamach czasopisma. W tej sytuacji świeżo ukończone wille w Turczynku były atrakcyjnym materiałem, którym postanowiono wypełnić numer, a Dawid Landé zyskał dzięki temu dodatkowy rozgłos²⁸.

Obszerny artykuł charakteryzuje budowle w następujący sposób: *Wille [...] zbudowane w dobrach ziemskich Turczynek, o 5 wiorst od stacji Brwinów, służyć mają jako letnie mieszkanie dla dwóch rodzin rodzeństwa; położone w bliskości jedna od drugiej (100 m), są z trzech stron otoczone lasem, czwartą zaś skierowane do parku. Wobec bliskości Warszawy służyć mają jednocześnie i do czasowego mieszkania w czasie zimy, budowane są więc o ścianach odpowiedniej grubości, ze stropami zaopatrzonymi w pułap i polepę i z dachem izolowanym; oprócz tego urządzono w budynkach ogrzewanie centralne wodnoparowe (nizkiego ciśnienia). Następnie omawiany jest plan i układ wnętrza oraz szczegóły techniczne dotyczące konstrukcji i użytych materiałów. Podkreślono przy tym prostotę wystroju wnętrza: *Wewnątrz ozdób nie wcale; sufity ozdobione są bardzo skromnie; jedynie fasety ciągnięte z gipsu – reszta zaś dekoracje malarskie*. Interesujące są uwagi dotyczące formy obydwu willi: *Lica są projektowane bez zastosowania ozdób gipsowych w prostych kształtach; za jedyne ozdoby służą balustrady na tarasach i balkonach, a także dachy i szczyty ozdobione drewnianymi wkładkami. Dążeniem twórcy było, aby architekturę domów tych tworzyła jedynie sylweta; dlatego też w rzutach uwzględniono dużo występów, wykuszów, balkonów itp., w licach zaś główny nacisk położono na kształt dachów*²⁹.*

Cytowany fragment tekstu dobrze oddaje charakter omawianych obiektów. Dawid Landé nadał im zbliżoną formę malowniczej, podmiejskiej wili, nawiązującą do popularnego w architekturze niemieckiej przełomu XIX i XX w. typu domu określanego jako *Landhaus*. Był on wyrazem neoromantycznych tendencji w kulturze tego czasu, a rozwinął się w dużej mierze pod wpływem rozwiązań angielskich³⁰. Obydwie budowle założone zostały na rozczłonkowanych, asymetrycznych planach, z zastosowaniem ryzalitów i tarasów, przy czym willa określano jak „A” ma układ bardziej zwarty,

²⁸ O wyjątkowości sytuacji mówi adnotacja zamieszczona na pierwszej stronie czasopisma, nad materiałem o willach w Turczynku: *Od Redakcyi, Z powodu ogólnego bezrobocia nie mogliśmy wydać numerów z d. 9 i 16 listopada b. r. [...]. Brak ten postaramy się zrównoważyć przez odpowiednie zwiększenie objętości pozostałych numerów roku bieżącego, o ile, z przyczyn od nas niezależnych, prawidłowy bieg wydawnictwa nie zostanie ponownie naruszony. „Przegląd Techniczny” 1905, nr 45, s. 535.*

²⁹ Tamże.

³⁰ Na ten temat m.in. J. Posener, *Villen und Landhäuser in Berlin*, Berlin 1989; H. Engel, *Villen und Landhäuser*, Berlin 2001; *Villen und Landhäuser des Kaiserreich in Baden und Württemberg*, München 2005.



7.
Wille
w Turczynku,
1904-1905 r.,
willa „A”
(fot. A. Udziela-
-Łabęda)

dośrodkowy, willa „B”, nieco mniejsza, bardziej wydłużony (il. 2). Główną część ich wnętrza tworzy obszerny hol z drewnianymi schodami prowadzącymi na galerię piętra (il. 8), a rozwiązanie to przypomina wnętrze wspomnianej wyżej łódzkiej willi Aleksandra Damskiego. Z holu i galerii drzwi wiodą do wszystkich ważniejszych pomieszczeń budynków (poza gospodarczymi). Z boku usytuowana jest mała boczna klatka schodowa o charakterze gospodarczym. Prosty wystrój wnętrza, o którym mowa jest w cytowanym wyżej tekście, oraz brak bogatszych elementów architektonicznych wytłumaczyć można faktem, że obiekty wykańczano w niespokojnym, niepewnym roku 1905, gdy stan finansów wielu przedsiębiorców uległ gwałtownemu pogorszeniu.

Elewacje, choć pozbawione dekoracji poza delikatnym płaskim boniowaniem w tynku, ukształtowane są w bogaty, zróżnicowany sposób (il. 3-5). Główny element zdobniczy stanowią wykusze, wieżyczki, wysokie dachy o złożonej konstrukcji, kominy, a także szczyty wypełnione dekoracyjną konstrukcją pseudoryglową (*drewnianymi wkładkami*). Obydwie wille ozdobione zostały w górnej partii ośmiobocznymi wieżyczkami o cebulastych hełmach z dekoracyjną konstrukcją pseudoryglową. Zastosowane formy stanowią swobodną trawestację elementów – modnego w tym czasie – renesansu niemieckiego, czy szerzej północnoeuropejskiego. Architektura willi w Turczynku jest kolejnym potwierdzeniem wielkiej biegłości łódzkiego archi-

8.
Willa „B”
w Turczynku,
1904-1905 r.,
widok holu
(fot. autora)



tekta w stosowaniu różnorodnych motywów, znamienych dla epoki późnego historyzmu. Rozwiązania jakie zastosował, wywodzące się z niemieckiego kręgu kulturowego, nie były mu obce, już choćby poprzez fakt praktyki w Berlinie, a kontakty z tym środowiskiem podtrzymywał zapewne i w późniejszym czasie. Wymagały tego także preferencje jego klientów – głównie łódzkiej burżuazji pochodzenia niemieckiego lub żydowskiego, zapatrzonej we wzorce płynące z Berlina. Powstał dzięki temu wyjątkowy na gruncie polskim zespół willowy, prezentujący malownicze, swo-

dobnie interpretowane motywy niemieckiego renesansu (il. 6-7).

Trzeba przy tym zwrócić uwagę na podobieństwo budowli w Turczynku do jednej z łódzkich willi: Reinholda Richtera z lat 1903-1904. Obiekt ten prezentuje podobne, ruchliwe formy niemieckiego renesansu, z wysokimi dachami, szczytami i asymetrycznie usytuowaną wieżyczką, choć posiada przy tym bogatszy detal zewnętrzny i nieporównywalnie bardziej dekoracyjne wnętrza. Istotne jest w tym wypadku, że nie znamy twórcy tego dzieła. Budowlę przypisuje się łódzkiemu architektowi miejskiemu Ignacemu Stanisławowi Stebelskiemu, który podpisał urzędową kopię projektu³¹, ale najprawdopodobniej autorem budowli jest *de facto* ktoś inny. Podobieństwo do willi w Turczynku mogłoby sugerować autorstwo Dawida Landégo. Nie ma na ten temat jednak żadnych informacji, a tak ważne dzieło znanego twórcy byłoby odnotowane z pewnością przez miejscową prasę. W tej sytuacji przypuszczać należy, że właściwego twórcy willi Reinholda Richtera należałoby szukać w kręgu architektów niemieckich – być może był nim Alfred J. Balcke, który kilka lat później projektował rezydencję braci Steinertów³². Zbieżność rozwiązań zastosowanych w łódzkiej willi i budowli w Turczynku, jak i zbieżność dat ich powstania – wille w Turczynku były projektowane w momencie kiedy kończona była rezydencja Reinholda

Richtera – świadczyć może, że Dawid Landé mógł inspirować się łódzką realizacją.

Kilka słów poświęcić należy dalszym losom willi Wallischa i Meyera, są one bowiem typowe dla wielu polskich zabytkowych budowli. Wilhelm Wallisch zmarł w 1911 r. W willi mieszkała wdowa po nim oraz syn Leopold, kolekcjoner, przyjaźniący się z polskimi artystami. W czasie pierwszej wojny światowej schronienie w Turczynku znalazł Leon Wyczółkowski. W drugiej z willi w okresie międzywojennym mieszkał Jerzy Meyer i jego córka Matylda z mężem Ludwikiem Wertensteinem, znanym fizykiem, uczniem Marii Skłodowskiej-Curie. Prawowici właściciele mieszkali w swoich domach do drugiej wojny światowej. Zostali z nich wypędzeni przez hitlerowców, a budynki zostały przejęte przez niemieckich żołnierzy. W 1945 r. z kolei zajęła je Armia Czerwona. Nowa, socjalistyczna władza umieściła w willach szkołę Związku Młodzieży Polskiej z internatem, zaś w latach 60. XX w. przekształcono je na szpital, początkowo chorób płucnych, a następnie internistyczny, który funkcjonował do 2004 r.³³ (il. 6-7). Zmiany te prowadziły do różnego rodzaju przeróbek we wnętrzach, zabudowano też tarasy. Na szczęście obyło się bez większych przekształceń obydwu budowli. Nie remontowane przez lata obiekty popadały jednak w coraz większe zaniechanie. Obecnie są własnością władz Milanówka, które wystawiły cały zespół na sprzedaż. Turczyńskie wille czekają na nowego właściciela, który dokona ich adaptacji – zgodnie z życzeniem władz Milanówka – na cele konferencyjno-wypoczynkowe, bądź na centrum naukowe, co wiązać się musi z generalnym remontem³⁴. Należy mieć nadzieję, że dokonany on będzie z poszanowaniem zabytkowego charakteru budynków i wydobędzie artystyczne walory ich architektury.

³¹ M. Laurentowicz-Granias, J. Manžett-Kubiak, dz. cyt., s. 54-57.

³² K. Stefański, *Jak zbudowano...*, dz. cyt., s. 173, przypis 67.

³³ *Bibuła milanowska*, dz. cyt.

³⁴ Oferta sprzedaży: www.milanowek.pl [z dn. 18 XI 2009 r.].

Andrzej K. Olszewski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Inspiracje gotyckie w nowojorskim wieżowcu RCA (General Electric)

Znana opinia Le Corbusiera (wypowiedziana na łamach jego programowego dzieła *Vers une architecture*): *Słuchajcie rad amerykańskich inżynierów, lecz obawiajcie się amerykańskich architektów*, była jednym z manifestów pioniera modernizmu walczącego z ornamentem i historyzmem w imię logiki i prostoty inżynierii, lecz zawierała też w pewnym sensie charakterystykę ówczesnej architektury amerykańskiej¹. Znakomite osiągnięcia w zakresie konstrukcji wysokościowców szły w parze z bogatą dekoracją pełną cytatów z najrozmaitszych form historycznych, które były powszechne w XIX i XX w. Formy klasyczne, neoromańskie, neogotyckie, neorenesansowe i neobarokowe (te ostatnie znane jako *Beaux Arts Style*), wreszcie ludowe, kolonialne i inne, rozpowszechniły się na terenie Stanów Zjednoczonych w najrozmaitszych odmianach, których, wraz z modernistycznymi, wymienia się nawet około czterdziestu².

Wieżowce, zwane „drapaczami chmur”, powstały w Chicago w drugiej połowie XIX w. Architekci szkoły chicagowskiej: William le Baron Jenney, Dankmar Adler i Louis Sullivan, John Wellborn Root i Daniel Burnham, ukształtowali formę biurowego wieżowca, którego nowatorstwo konstrukcji szkieletowej szło w parze z zastosowaniem dekoracji. Drugim poważnym ośrodkiem tej architektury był Nowy Jork. Bijące ówczesne rekordy wysokości konstrukcje szkieletowe były pełne cytatów najrozmaitszych form historycznych. Licząca 213 m *Metropolitan Life In-*

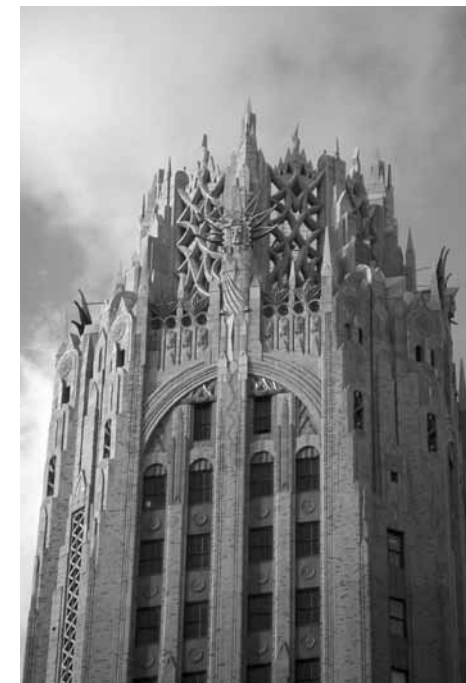
urance Tower, wzniesiona w 1909 r. (arch. Napoleon Le Brun i synowie), była wzorowana na odbudowywanej w tym czasie *Campanilli* na placu św. Marka w Wenecji. Ten rekord wysokości bije w cztery lata później, liczący 241 m, *Woolworth Building* (architekt Cass Gilbert). W dekoracji bryły i reprezentacyjnego holu budynku architekt zastosował formy gotyckie.

Liczne wieżowce wzniesione w Nowym Jorku w latach 20. XX w., zaliczane dzisiaj do stylu *art déco*, wykazują najrozmaitsze odmiany dekoracji wywodzących się z różnych form historycznych i współczesnych, znanych z Wystawy Paryskiej 1925 r. i poddanych charakterystycznemu dla *art déco* geometryzmowi³. Pewna grupa tych budowli wykazuje silne związki z ówczesnym niemieckim i holenderskim ekspresjonizmem, którego realizowane w cegle geometryczno-kryształkowe formy wywodziły się z tradycji gotyku⁴.

Decydującą datą w rozwoju amerykańskich wieżowców był konkurs na siedzibę *Chicago Daily Tribune* z 1922 r. Dwieście pięćdziesiąt projektów nadesłanych z dwudziestu trzech krajów prezentowało najrozmaitsze formy między historyzmem a modernizmem. Adolf Loos zaproponował



1. Wieżowiec RCA (fot. I. Grzesiuk-Olszewska)



2. Wieżowiec RCA, zwieńczenie (fot. autora)

¹ Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1958, s. 29.

² Zob. J. C. Poppeliers, S. Allen Chambers Jr. N. B. Schwartz, *What Style is it? A Guide to American Architecture*, New York-Chichester-Brisbane-Toronto-Singapore 1983; V. & L. McAlester, *A Field Guide to American Houses*, New York 1997.

³ Zob. C. Robinson, R. Haag Bletter, *Skyscraper Style. Art Deco New York*, New York 1975.

⁴ A. K. Olszewski, *Nowojorskie Art Déco a europejski ekspresjonizm*, „Rocznik Historii Sztuki” 2007, s. 101-123.

3. Wieżowiec RCA, nisza nad wejściem głównym (fot. autora)



wieżowiec w kształcie doryckiej kolumny osadzonej na kilkupiętrowej bryle, Walter Gropius i Adolf Meyer formę w stylu międzynarodowym. Odznaczony drugą nagrodą projekt Eliela Saarinena, będący zwięzającą się uskokami strzelistą bryłą o nienarzucającym się ornamencie, stał się wzorcem dla bardzo licznych wieżowców następnych lat. Zrealizowana nagroda pierwsza, projekt Raymonda Hooda i Johna Howellsa, jest przykładem bardzo rozbudowanych form neogotyckich. Warto tu nadmienić, że wśród licznych nazw używanych w Stanach Zjednoczonych odnośnie do *art déco*, pojawia się również określenie *The American Perpendicular Style*⁵.

Wśród licznych wieżowców nowojorskich, uchodzących dziś za czołowe obiekty *art déco*, należy wymienić dawny budynek *Radio Corporation of America Victor Company Building* (RCA), obecnie *General Electric*. Inspirowany gotykiem i ekspresjonizmem geometryzm form wyrażający symbolikę radia, jest jego „świątynią”. Usytuowany przy Lexington Avenue 570 liczy 50 pięter i 196 m wysokości. Został wzniesiony w latach 1929-1931 według projektu spółki Cross & Cross. W ukształtowaniu brył i detalach budynek ma charakter wybitnie rzeźbiarski. Ponad dwudziestopiętrowa część dolna wznosi się licz-

4. Wieżowiec RCA, fragment elewacji (fot. I. Grzesiuk-Olszewska)



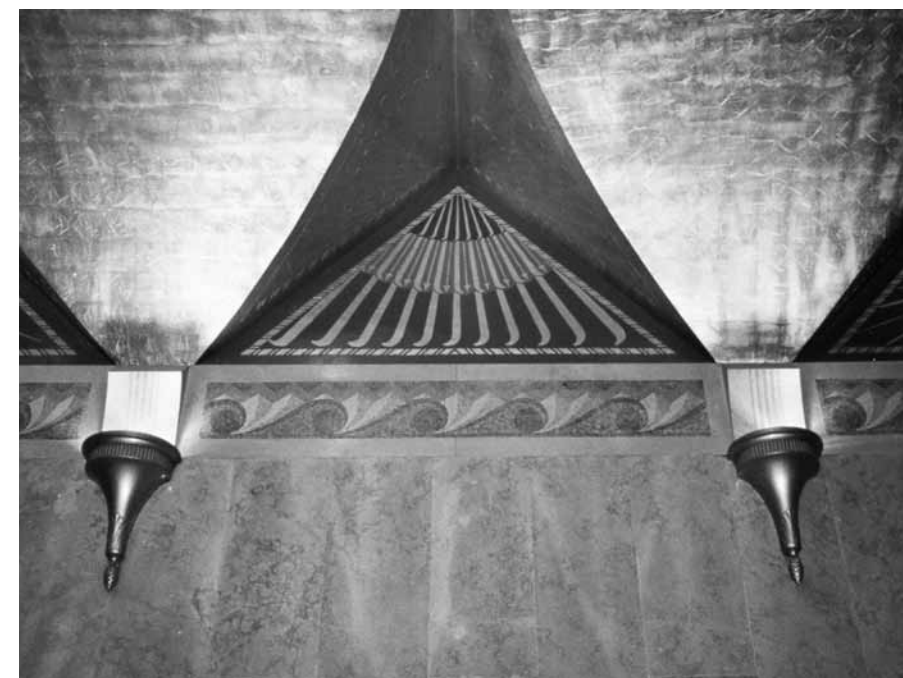
⁵ Tenże, *Art Deco. Towards the Definition and Chronology of the Style*, „Polish Art Studies” 1992, t. 14, s.74.

nymi uskokami niczym skała (il. 1). Każdy uskok jest bogato dekorowany: profilowane krawędzie filarów ściennych i listew, żłobkowania, wypełniające ścianki parapetowe ornamenty w formie generalskich szlifów. Ponad tą częścią wznosi się strzelista, również bogato dekorowana wieża, zwieńczona stylizowanymi motywami wimperg i pinakli, które tworzą geometryczne plecionki w duchu gotyku *flamboyant* (il. 2).

Bogaty detal budynku wyraża, jak mówiliśmy, treści symboliczne. Wejście główne jest obramione portalem w kształcie piramidy, której centralną część wypełnia nisza o uskokuwymi archiwoltach (il. 3). W ni-



5. Wieżowiec RCA, fragment elewacji (fot. autora)



6. Wieżowiec RCA, fragment dekoracji sklepienia w holu (fot. autora)

7.
Wieżowiec RCA,
skrzynka na listy
(fot. autora)



szy znajduje się zgeometryzowana postać, odczytywana jako „bożek radia”, bądź słuchacz. W narożniku na dwunastej kondygnacji instrumenty muzyczne symbolizują przemysł nagraniowy⁶. Zgeometryzowane błyskawice symbolizują fale radiowe i kryształki ówczesnych odbiorników radiowych a także igły gramofonowe (il. 4). Nad innym wejściem płasko-rzeźbioną postać wieńczy nimb w formie jakby rozchodzących się fal, czy rozpryskujących się kryształów, podobnie jak głowa w zwieńczeniu budynku. W kilku miejscach elewacji znajdują się maskarony wsparte na ornamentach *zig-zag*, ilustrującym falę lub błyskawicę (il. 5).

Plastyczne walory podnosi kolor. Subtelne zestawienia naturalnej i glazurowanej cegły w odcieniach czerwonym i łososiowym kontrastują z kremowym piaskowcem, różowym granitem, czerwonym marmurem, terakotą, detalami z metalu. Kolorystyczna koncepcja jest zestrojona z kopułą stojącego obok neoromańskiego kościoła pw. św. Bartłomieja z 1919 r. Uważa się, że wieżowiec RCA służy jako nieoficjalna kampanila tegoż kościoła⁷.

Wysoką klasą odznacza się wnętrze wieżowca. Wyłożony marmurami długi korytarz holu pokrywa sklepienie kolebkowe z aluminium. Jeden z projektantów budynku, John Cross, mówił: *Romantyczne rozumienie radia jest niedotykalne i nieuchwytnie – wizualnie może być uchwycone tylko przez symbolizm. W aluminiowym suficie jest żywotność, sklepienie jest wolne od jakichkolwiek sugestii przeszłości. Surowe linie wertykalne, które przecinają sufit sugerują przenikanie radia. Smugi światła padające z bocznych kinkietów odbijają się w tysiącu punktów, czyniąc aluzję do*

⁶ E. P. Nash, *Manhattan Skyscrapers*, Princetown 1999, s. 83; B. Diamonstein, *The Landmarks of New York*, New York 1993, s. 357.

⁷ C. B. Horsley, *The Midtown Book*, 570 Lexington Avenue, <http://www.thecityreview.com/lex570.html>, s. 3 [z dn. 3 II 2009 r.].

*radiostacji wysyłających sygnały do każdego zakątka ziemi*⁸. Metalowe kinkiety (il. 6), okratowania wnek w kształcie piramidy, bądź prostokątów zwieńczonych trójkątem i skrzynka na listy w formie uskokowo nakładających się stalowych płyt zwieńczonych trójkątem (il. 7), stalowe drzwi o licznych motywach *zig-zag*, żyrandole w kształcie kryształów, kabina windy z boazerią w romby i mosiężnymi oraz stalowymi dekoracjami. Całość to bez wątpienia *jeden z najpiękniejszych klejnotów Art Déco*⁹. Powstał on w szczytowych latach najlepszych realizacji nowojorskich. Jest rówieśnikiem *Chrysler Building*, *Empire State Building*, *News Building* i innych.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

Jakub Lewicki

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Ogrody, czereśnie i kwiaty, czyli przyroda, tradycja i piękna architektura. Osiedle domów oficerskich we Lwowie

Ogrody i piękna architektura zawsze budziły zachwyt i podziw. Tak też było w wypadku kolonii domów oficerskich we Lwowie. *Wspomniane kolonie pięknie zabudowane, w ogrodach i obsadzone czereśniami stanowią szczególnie w okresie kwitnienia tych drzew owocowych wielką atrakcję dla kulturalnych mieszkańców Lwowa [...] dowodem są liczne rzesze przechodniów na tych koloniach w dni świąteczne [...] przyznać trzeba, że obie te kolonie są prawdziwą ozdobną naszego miasta* - pisał Zarząd kolonii w czerwcu 1933 r.¹ Architektura kolonii spełniała wszystkie wymogi użyteczności i piękna: była funkcjonalna, efektowna i zarazem przyciągała uwagę okolicznych mieszkańców. Dekoracja poszczególnych budynków łączyła elementy stylu dworkowego, motywy swojskie i wczesnomodernistyczne, które wzajemnie się uzupełniały. Wyróżniająca się architektura kolonii i czcigodni mieszkańcy zdecydowali o niezapomnianej atmosferze osiedla, którą wspominano w różnych opracowaniach i wspomnieniach². Omówienie zabudowy tego rejonu nie pojawiło się jednak w żadnym z opracowań z historii architektury.

Zespół kolonii domów oficerskich we Lwowie powstał nieopodal ul. Zielonej. Był to obszar administracyjny lwowskiej Pierwszej Dzielnicy (Halicka) potocznie zwany „na Zielonym”, na której znajdowały się najobszerniejsze we Lwowie tereny zielone i obszary rekreacyjne. Lokalizacja kolonii w elitarniej dzielnicy niewątpliwie stanowiła wyróżnienie dla mieszkańców. Obok znajdowała się zabudowa ul. Zielonej z luksusowymi kamienicami wznie-



1. Lwów, kolonia domów oficerskich O.K. VI, widok ogólny (fot. z pocz. lat 30. XX w., zbiory prywatne)

sionymi na dużych parcelach z ogrodami. Po przeciwnej stronie do ul. Zielonej znajdował się stok stromego wzgórza, na którym jeszcze przed pierwszą wojną światową wytyczono ul. św. Jacka, później stopniowo zabudowywaną modernistycznymi kamienicami. Przy ul. Zielonej wzniesiono w latach 1912-1913 elitarny zakład szkolny Zofii Strzałkowskiej oraz nowoczesną fabrykę tutek i kart do gry Dawida Wekslera³, i należąca do tego samego właściciela modernistyczną kamienicę z efektownym owalnym świetlikiem górującym nad otaczającą zabudową⁴. Z wymienionych budynków najbardziej efektowny był obszerny, czteropiętrowy zespół szkoły kierowanej przez znaną działaczkę społeczną i narodową Zofię Strzałkowską (1862-1923)⁵. Był to jeden z pierwszych zakładów edukacyjnych dla dziewcząt o szerokim programie kształcenia i emancypacji, który założono na ówczesnych ziemiach polskich. Gmachy szkoły zaprojektował i wznosił w latach 1912-1913 Alfred Zachariewicz⁶. Zakład otaczał także duży park i starannie utrzymane ogrody - owoco-

³ Plany fabryki Dawida Wekslera podpisał Michał Ulam. Zatwierdzono je 14 X 1910 - DALO, fond 2, opis 1, sprawa. 4096. Zob. *Budowle wybudowane w dziesięcioleciu 1903-1913 przez firmę Michał Ulam Architekt-budowniczy*, Lwów 1913, s. 67-68. Później w budynku tym mieściły się zakłady znanej firmy wydawniczej Atlas.

⁴ Plany kamienicy Dawida Wekslera podpisał Michał Ulam. Zatwierdzono je 14 X 1910, DALO, fond 2, opis 1, sprawa 4096. *Budowle...*, dz. cyt., s. 63-66.

⁵ J. Lewicki, *Doskonała edukacja, czyli nowoczesność, higiena i sztuka. Budynki zakładów naukowych Zofii Strzałkowskiej we Lwowie*, w: *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane prof. Marii Poprzęckiej*, red. J. Pomorska, Warszawa 2005, s. 281-285.

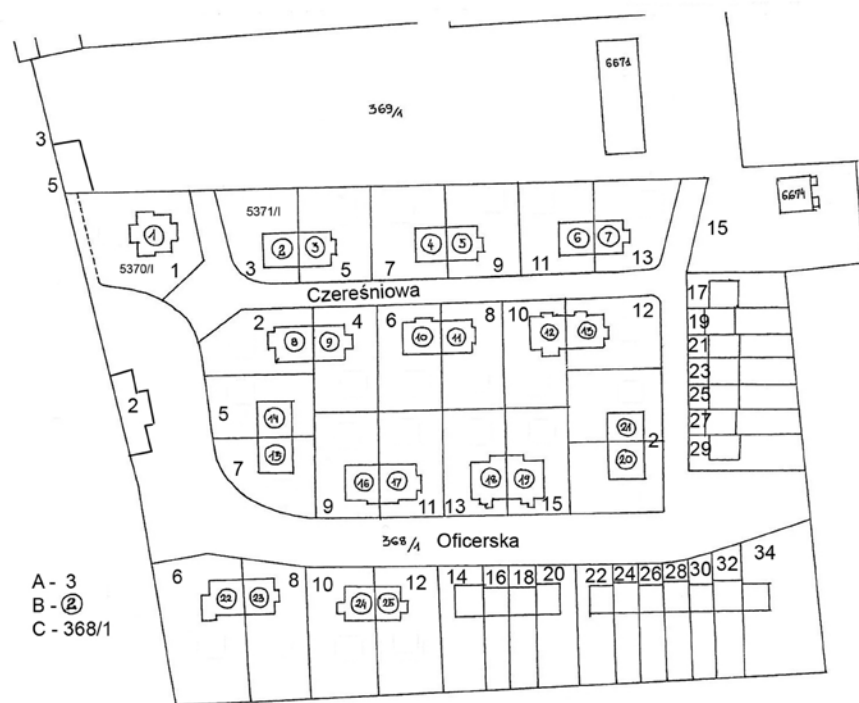
⁶ Plany sygnowano pieczęcią biura Sosnowski i Zachariewicz, a podpisał je Alfred Zachariewicz. Zatwierdzono je 19 IX 1912 i 7 III 1913 r. DALO, fond 2, opis 1, sprawa 4099, s. 1-17.

¹ Deržavnyj Archiv L'vivśkoji Oblasti [u Lvovi] (Państwowe Archiwum Obwodowe we Lwowie, dalej DALO), fond 2, opis 2, sprawa 2115, s. 44.

² H. Olszewska-Pazurczyna, *Mój lwowski mikrokosmos*, „Rocznik Lwowski” 1992, s. 172, 174.

2.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI, sytuacja.
Przerys
wg DALO,
fond 2, opis 3,
sprawa 671,
ul. Czereśniowa
11, s. 2;

A. - Ob.
numeracja
domów;
B. Pierwotnie
zaplanowana
numeracja
domów;
C. Numery
hipoteczne
nieruchomości
(opr. autora)



wy i kwiatowy. Sąsiadujące budynki dodawały kolonii dodatkowego splendoru i podkreślały elitarny charakter okolicznej zabudowy.

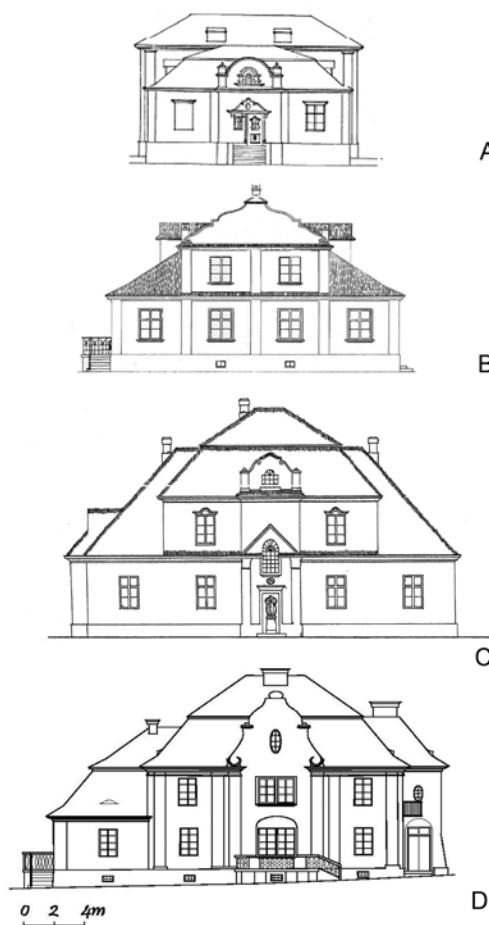
Inicjatorem powstania kolonii była spółdzielnia domów oficerskich Okręgu Korpusu VI we Lwowie. Lata 20. XX w. są okresem działalności licznych kolonii wojskowych, które zlokalizowane były w poszczególnych okręgach wojskowych. Były one inicjatorami wznoszenia budynków przeznaczonych dla oficerów, ale także dla pracowników różnych jednostek wojskowych⁷. Wzmiankowana kolonia była największym zespołem zabudowy nie tylko w Okręgu Korpusu VI, obejmującym województwo lwowskie i południowo-wschodni obszar II Rzeczypospolitej, ale i jednym z najciekawszych zespołów tego typu (il. 1).

Zabudowa wypełniała teren pomiędzy ul. św. Jacka a zespołem zakładu szkolnego Zofii Strzałkowskiej. Przez środek tego obszaru wytyczono ulicę, nazwaną Czereśniową, która łączyła się z drugą prostopadłą analogicznie rozwiązana ulicą wytyczoną równoległe do ul. Zielonej. Po obydwu stronach ul. Czereśniowej zaprojektowano i wzniesiono niewielkie piętrowe domy. Z boku wytyczono drugą nieco szerszą równoległą ulicę (Oficerska), przy której z jednej strony powstały niewielkie dwurodzinne domy, a po przeciw-

nej budynki wielorodzinne (il. 2). Stanowiły one przestrzenne zamknięcie całego kompleksu zabudowy. Od strony ul. św. Jacka zaplanowano dwa niewielkie placzki. Projekt parcelacji tego terenu został zatwierdzony uchwałą Rady Miejskiej. Układ zabudowy został zaprojektowany symetrycznie i konsekwentnie. Pismo o zgodę na zatwierdzenie projektów budynków skierowano 17 maja 1923 r. Zbiorcze pismo dotyczyło domu nr 1, przy okazji budowy którego załatwiano wszystkie formalności. Ponadto występowano o zgodę na budowę każdego z budynków oddzielnie. O ile nie wnoszono znaczących zmian w przygotowanych wcześniej projektach, to zgoda była tylko formalnością wynikającą z prawa budowlanego. Budowa poszczególnych domów rozpoczęła się ok. końca 1923 r. Finansowano ją z przyznanych kredytów na rozbudowę miasta Lwowa, ale także z kredytów z BGK. W wypadku domu nr 1 projekt zatwierdzono 11 lipca 1923 r., a o zgodę na zamieszkanie ukończonego domu wystąpiono 11 października 1926 r., co też wkrótce zatwierdzono. Większość domów zasiedlono po 13 lutym 1926 r. Niektóre domy kończono jeszcze w 1927 r., kilka budynków powstało po roku 1925. Wtedy też wzniesiono dwa większe budynki wielorodzinne. Zasadą było oddzielnie zatwierdzanie każdej z połówek jednego domu, który mieścił po dwa mieszkania należące do dwóch rodzin. Projekty każdej z połówek budynku w zasadzie były identyczne. Jednak nieznacznie różniły się one rozplanowaniem niektórych pomieszczeń parteru i prawie zawsze rozwiązaniem wejść do budynku (kształtem schodów wejściowych lub też formą ganku znajdującego się z boku domku)⁸ (il. 3-4).

⁷ J. Chęciński, *Budownictwo Wojskowe w Polsce (1918-39)*, Warszawa 1966, s. 127-141.

⁸ Akta domów Oficerska 1-37 - DALO, fond 2, opis 2, sprawa 2108-2132; Strzałkowskiej



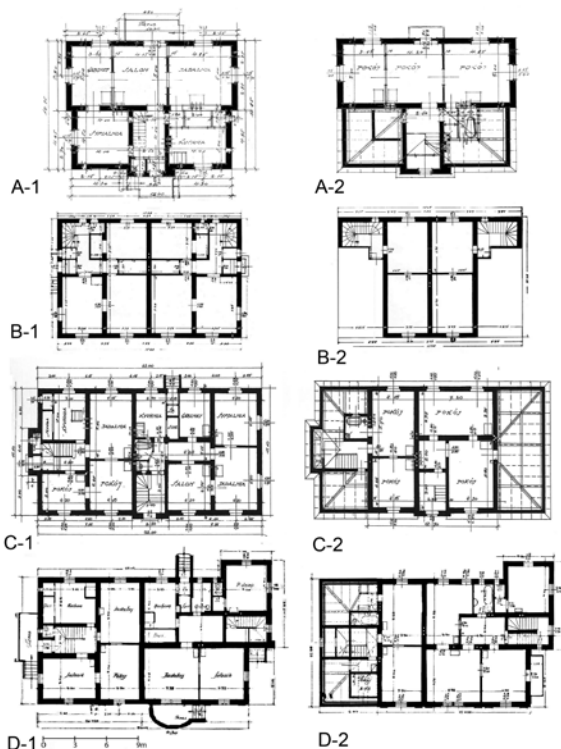
3.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI, wybrane
fasady domów

A

A. Oficerska 1,
proj. Wł. Lem-
bergen 1923 r.,
przerys wg DALO,
fond 2, opis 2,
sprawa 2108,
s. 63;
B. Oficerska 10-12,
proj.
W. Jakimowski
1923 r., przerys wg
DALO, fond 2, opis
2, sprawa 2118,
s. 5;
C. Czereśniowa 2-4,
proj.
W. Jakimowski
1923, przerys wg
DALO, fond 2, opis
3, sprawa 662, s. 1;
D. Oficerska 6-8,
proj. W. Jakimowski
1923, przerys
wg DALO,
fond 2, opis 2,
sprawa 2114, s. 2
(opr. autora)

4.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI, wybrane
rzuty domów.

A. Oficerska 6-8,
proj.
W. Jakimowski
1923 r., przerys
wg DALO,
fond 2, opis 2,
sprawa 2114, s. 2;
B. Czereśniowa 2-4,
proj.
W. Jakimowski
1923 r., przerys
wg DALO,
fond 2, opis 3,
sprawa 662, s. 4-5;
C. Oficerska 10-12,
proj.
W. Jakimowski
1923 r., przerys
wg DALO,
fond 2, opis 2,
sprawa 2118,
s. 3-3a;
D. Oficerska 1,
proj.
Wł. Lembergen
1923 r., przerys
wg DALO, fond
2, opis 2, sprawa
2108, s. 63
(opr. autora)



Każdy z mniejszych budynków dwurodzinnych miał dwa mieszkania o dwutraktowym układzie. Składały się one z obszernej piwnicy, kuchni z przyległą spiżarnią i służówką oraz dwóch lub trzech pokoi na parterze oraz dwóch izb mieszkalnych na piętrze połączonych zabiegowymi schodami. Łazienki z reguły lokowano na parterze lub na piętrze. Rozmieszczenie i układ pomieszczeń w poszczególnych domach niekiedy różnił się od siebie, ale schemat układu funkcjonalnego był analogiczny. Podobny układ funkcyj-

nalny miały domy wielorodzinne. Zaprojektowane rozwiązania były bardzo tradycyjne. Mankamentem był przechodni układ niektórych wnętrz, jak i stosunkowo niewielka powierzchnia użytkowa. Dlatego też w późniejszym okresie właściciele nadbudowywali niektóre domy zamieniając strychy na kondygnacje użytkowe.

Autorem projektów był w 1923 r. architekt Witold Jakimowski. Zaprojektowane przez niego domy zostały ukończone szybko, a zezwolenie na ich zamieszkanie wydano 13 lutego 1926 r. Budynki wznoszone później zaprojektował kpt. inż. arch. Władysław Lembergen. Były one także szybko kończone i zasiedlane. Również kilka budynków wzniesionych po 1925 r. zaprojektował Roman Voelpel (w tym budynki wielorodzinne). Największy wielorodzinny budynek w tym zespole był autorstwa Tadeusza Wróbla. Kolonia składała się z 23 mniejszych budynków oraz kilku wzniesionych później większych budowli (w tym dwóch wielorodzinnych). Zespół posiadał 335 izb mieszkalnych, co było dość dużą liczbą na tle innych budynków tego typu, a koszt bu-

dowy jednego mieszkania i jednej izby był dużo niższy niż w innych domach oficerów i pracowników wojska⁹.

Domki były utrzymane w formach stylu dworkowego, który nieznacznie zmodyfikowano. Były to budynki piętrowe. Piętro było ukryte w stromym czterosпадowym dachu, który był najważniejszym elementem kształtującym bryłę budynków. W dachu znajdowały się okna doświetlające piętro. Zasadniczym elementem każdego z domków było zaakcentowanie części środkowej stylizowanym szczytem. Niekiedy fasadę budynków akcentował uproszczony portyk kolumnowy lub skromna dekoracja stylizowana na styl dworkowy. Dolną część elewacji niektórych budynków dekorowały niekiedy pilastry o stylizowanych kapitelach. Dodatkowym elementem dekoracji były też obramienia okien i drzwi. Opracowanie obramień okien jak i otworów wejściowych łączyło motywy swojskie z elementami wczesnego modernizmu. Nieco inna była architektura budynków projektowanych po 1925 r. Ich dekoracja operowała formami geometrycznymi i stylistyką *art déco*, a obramienia okienne i drzwiowe otrzymały uproszczone geometryczne formy (il. 5-8).

Budowa ukończonej kolonii była szeroko komentowana. Opisywała ją prasa lwowska i galicyjska. Były to artykuły m.in. w „Kurierze Lwowskim”, „Gazecie Wieczornej”, „Słowie Polskim”. Powstałe budynki były bardzo atrakcyjnie nie tylko dla mieszkańców kolonii, ale i dla odwiedzających oraz spacerowiczów. Świadczy o tym obszerna korespondencja zarządu spółdzielni z władzami miejskimi, która dotyczyła utrzymania w dobrym stanie otaczającej zieleni jak i ochrony zabudowy przed dewastacją przez licznych spacerowiczów i okolicznych mieszkańców.

Bardzo ważną częścią zabudowy były obszerne ogrody otaczające poszczególne budynki, jak i liczne drzewa czereśniowe, jakimi obsadzono ulice wokół poszczególnych domów. Specjalnie dobrana szlachetna odmiana czereśni w okresie kwitnienia zapewniła niezwykle atrakcyjny wygląd zabudowy, co podkreślano w licznych pismach i opracowaniach. Projekt otaczającej zieleni



5.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI, dom nr 2,
proj.
W. Jakimowski
1923 r.,
realizacja
do 1926 r.
(fot. autora)

14-21 - DALO fond 2, opis 2, sprawa 3157-3160; Czereśniowa 2-12 - DALO fond 2, opis 3, sprawa 662-673. Opis projektów i materiały spółdzielni zachowane też w Centralnym Archiwum Wojskowym w Rembertowie.

⁹ J. Chęciński, dz. cyt., s. 128.

6.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI,
dom nr 5,
proj.
W. Jakimowski
1923 r.,
realizacja
do 1926 r.;



dom nr 7,
proj.
W. Jakimowski
1923 r.,
realizacja
do 1926 r.
(fot. autora).



i obsadzenie osiedla licznymi drzewami specjalnie dobranych gatunków czereśni był świadomym zabiegiem władz kolonii. Świadczy o tym szeroka korespondencja zarządu kolonii z władzami miejskimi podkreślająca konieczność zachowania jednolitego charakteru drzew rosnących na terenie kolonii i nie obsadzania sąsiadujących ulic innymi gatunkami roślin (jesiony). Zwracano w niej uwagę, że inne gatunki drzew w tym rejonie nie tylko zmieniłyby charakter osiedla, ale i rozrastając się zasłoniłyby starannie zaprojektowane budynki dla oficerów. Przeprowadzono też dokładne analizy roz-

rastających się drzew i uznano, że tylko drzewa czereśniowe ze względu na swoją skalę nadają się do obsadzenia niewielkich piętrowych budynków.

Bardzo ważną część kolonii stanowili jej mieszkańcy. Byli to weterani wojenni, emerytowani wojskowi jak i oficerowie służby czynnej. W domu nr 12 zamieszkał emerytowany generał, w kolejnych pułkownicy i kapitanowie wojska polskiego¹⁰. Poszczególni mieszkańcy przejmowali domy na własność, choć zdarzały się też wypadki, że po ich bezpotomnej śmierci zamieszkiwali

¹⁰ Wykaz mieszkańców: DALO, fond 2, opis 2, sprawa 2108, s. 18-20, stan w 1926 r. (planowany): nr 1 Stanisław Kietło; nr 2 Piotr Trapp; nr 3 Wacław Kościelny; nr 4 Wilhelm Sawajk; nr 5 Juliusz Siermak; nr 6 Jan Adamus; nr 7 Tadeusz Gutkowski; nr 8 Marian Stanpful; nr 9 Oskar Schneidscher; nr 10 W. Schindler; nr 11 Józef Bajgerowicz; nr 12 Jan Paszkudzki; nr 13 Jan Kijowski; nr 14 Ryszard Peszka; stan 25 II 1932 r. (wg fond 2, opis 2, sprawa 2120, s. 18-20): ul. św. Jacka nr 3 kpt Limberger; Oficerska nr 2 mjr Stefanicki; nr 14 płk Kakowski; nr 16 Żenkusz; nr 18 kpt Wiliński; nr 20 Schubert; nr 22 Godowski; nr 24 Wronke; nr 28 Urbanowicz; nr 30 mjr Szostakowicz; nr 32 Much; nr 34 Kopicki; nr 15 Usan; nr 17 kpt Figar; nr 19 mjr Schlaffenbergl; nr 21 Duczmski; nr 23 Kuczynki; nr 25 Kośmicki; nr 27 kpt Prager; nr 29 płk Hecket.

tam nowi emerytowani wojskowi. Zasiedlenie kolonii znanymi weteranami wojennymi i oficerami WP zdecydowało o późniejszych losach mieszkańców. Kilku z oficerów otrzymało w 1939 r. karty powołania do czynnej służby i zginęło w Katyniu, Charkowie i Ostaszko-



7.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI,
domy nr 21-23-25
(fot. autora)

wie. Większość z mieszkańców została zesłana w kolejnych falach deportacji w 1940, 1941 i 1945 r. Kolonię zasiedlono rodzinami wojskowych Armii Czerwonej, a potem pracownikami różnych instytucji związanych z NKWD i aparatem bezpieczeństwa. Nowi mieszkańcy robili wszystko, aby pozostać w przedzielonych im domach i mieszkaniach. Świadczy to o atrakcyjności zajmowanych budynków i ich otoczenia. Od lat 90. XX w. kolejne domy były przejmowane na własność przez mieszkańców i stopniowo przebudowywane. Polegała ona z reguły na nadbudowie i powiększaniu budynków. Nie zachowywano jednolitych form architektonicznych. Mimo coraz większych zniekształceń zabudowa kolonii do dzisiaj wyróżnia się jednolitymi formami całego kompleksu i jest ulubionym miejscem spacerów mieszkańców Lwowa. Także sąsiadująca dawna szkoła Zofii Strzałkowskiej jest siedzibą elitarniej szkoły średniej nr 6, która jest obecnie jedną z niewielu na Ukrainie Zachodniej szkół z rosyjskim językiem wykładowym, a wśród wielu jej słynnych absolwentów wymienić można znanego rosyjskiego reformatora i działacza politycznego Aleksego Jewlińskiego.

Zabudowa kolonii domów oficerskich Okręgu Korpusu VI we Lwowie jest typowym przykładem inwestycji wojskowej spółdzielni mieszkaniowej i ilustruje przemiany budownictwa tego typu. W ramach poszczególnych okręgów wojskowych podejmowano poszukiwania odpowiednich form stylowych charakterystycznych dla żołnierzy o odmiennej randze i stanowisku. Proces ewolucji architektury tego typu rozpoczęły budowle projektowane w stylu dworcowym, potem było to dwu i wielorodzinne budownictwo o fasadach zdobionych motywami dworcowymi i swojskimi, aż wreszcie zaczęto projektować architekturę w duchu funkcjonalizmu. Ukazywały się liczne opracowania jak i wzorniki prezentujące wznoszone budowle¹¹. W wielu niepubliko-

¹¹ *Fundusz Kwaterunku Wojskowego, Sprawozdanie 1927-30*, Warszawa 1930; *Fundusz Kwaterunku Wojskowego, Sprawozdanie 1930-33*, Warszawa 1933; *Fundusz Kwaterunku Wojskowego, Sprawozdanie 1927-37*, Warszawa 1937; *Spółdzielnia Mieszkaniowa w Polsce*,

8.
Lwów,
kolonia domów
oficerskich
O.K. VI,
domy nr 30-28-
26-24,
proj. T. Wróbel
1926 r.,
realizacja
do 1928 r.;



domy nr 32-30-28-
26-24-22,
proj. T. Wróbel
1926 r.,
realizacja
do 1928 r.
(fot. autora)



wanych opracowaniach precyzyjnie określano nie tylko zalecane formy stylowe, ale szczegółowo analizowano wymogi funkcjonalne, które miały decydujący wpływ na stosowane rozwiązania architektoniczne.

Zabudowa kolonii niewątpliwie była bardzo efektowna. Pod tym pojęciem należy rozumieć umiejętne połączenie architektury o starannie dopracowanym układzie funkcjonalnym spełniającym wszystkie wymogi mieszkańców, które zdecydowały o rozmieszczeniu i wyposażeniu

wnętrz. Konsekwentnie zaprojektowana architektura kolonii, wkomponowana w otaczającą zabudowę, wyróżniała się nie tylko na tle zabudowy Lwowa, ale też na tle zabudowy innych kolonii spółdzielczych. Wydaje się, że równie efektowna mogła być tylko zabudowa warszawskiego Żoliborza¹², ale płaska topografia tej dzielnicy ujmowała jej atrakcyjności. Także budynki kolonii wojskowych i budowle Korpusu Ochrony Pogranicza, powstające na wschodnich terenach państwa, odznaczały się podobnymi formami architektonicznymi, ale nie miały równie malowniczej topografii jak i atrakcyjnej otaczającej zabudowy. Podsumowując należy podkreślić, że umiejętne połączenie efektownej lokalizacji oraz topografii z przemyślaną funkcją i z malowniczą dekoracją stanowi o szczególnym miejscu kolonii domów oficerskich Okręgu Korpusu VI we Lwowie wśród innych podobnych budynków II Rzeczypospolitej.

cz. 1, *Spółdzielnie mieszkaniowe*, Warszawa 1937.

¹² Ł. Heyman, *Nowy Żoliborz 1918-1939. Architektura - Urbanistyka*, Warszawa 1975.

Numer i nazwa ulicy obecna	Numer pierwotnie planowany	Numer sprzed 1939	Numer hipoteczny i konskrypcyjny	Projektant	Źródło wg DALO
Czereśniowa 1	1	Czereśniowa 1	5370 I	Proj. kpt. inż. arch. Władysław Lembergen 1923; nadbudowa Włodzimierz Prochaska 1936	f. 2, o. 2, s. 3159
Czereśniowa 2	8	Czereśniowa 2	5377 I	Witold Jakimowski 1923	f. 2, o. 2, s. 3157
Czereśniowa 4	9	Czereśniowa 4	5371 I	Witold Jakimowski 1923	f. 2, o. 2, s. 3158
Czereśniowa 3	2	Czereśniowa 3		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2109
Czereśniowa 5	3	Czereśniowa 5		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2111
Czereśniowa 6	10	Czereśniowa 6		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2112
Czereśniowa 8	11	Czereśniowa 8		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2114
Czereśniowa 7	4	Czereśniowa 7		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2115
Czereśniowa 9	5	Czereśniowa 9		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2116
Czereśniowa 10	12	Czereśniowa 10		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2118
Czereśniowa 12	13	Czereśniowa 12		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2119
Czereśniowa 11	6	Czereśniowa 11		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2121
Czereśniowa 13	7	Czereśniowa 13		Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	f. 2, o. 2, s. 2120
Czereśniowa 15	44 i 45	Czereśniowa 15 i 17	368/50-51	Proj. inż. arch. Roman Voelpeł 1926; nie istnieje	f. 2, o. 2, s. 3160
Pciłka 2 (?)	21	Czereśniowa 14		Proj. inż. arch. Roman Voelpeł 1926; częściowo ukończony 1926; nie istnieje	
Pciłka 2 (?)	20	Czereśniowa 16		Proj. kpt. inż. arch. Wł. Lembergen 1927	
Pciłka 5	14	Oficerska 2		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 7	15	Oficerska 14		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 6	22	Oficerska 15		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 8	23	Oficerska 6		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 9	16	Oficerska 8		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 11	17	Oficerska 9		Witold Jakimowski 1923	
Pciłka 10	24	Oficerska 11		Proj. Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	
Pciłka 12	25	Oficerska 10		Proj. Witold Jakimowski 1923; ukończony 13 II 1926	
Pciłka 13	18	Oficerska 12		Proj. inż. arch. Roman Voelpeł 1925; częściowo ukończony 1926. Proj. kpt. inż. arch. Wł. Lembergen 1931	
Pciłka 15	19	Oficerska 13	368/32-33-34-35	Proj. inż. arch. Roman Voelpeł 1925; częściowo ukończony 1926. Proj. kpt. inż. arch. Wł. Lembergen 1931	
Pciłka 14, 16, 18, 20	26, 27, 28, 29	Oficerska 14, 16, 18, 20	368	Tadeusz Wróbel 1926; ukończony 1928	
Pciłka 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34	19, 21, 23, 25, 27, 29, 31	Czereśniowa 19-31			

Aneks

Identyfikacja budynków kolonii domów oficerskich O. K. VI we Lwowie.

Uwaga: w niektórych rejonach nastąpiły więcej niż 3 zmiany numeracji, stąd niekonsekwencje w kolejności numerów i w oznaczeniach nazw ulic.

Anna Kostrzyńska-Miłosz

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

¶ Dlaczego architekt wystawiał z malarzami? Idea wnętrza Jana Golińskiego

Spór o prymat w projektowaniu wnętrz, który toczył się w latach 30. XX w. między artystami plastykami stowarzyszonymi w Spółdzielni „Ład” a architektami wykształconymi na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, miał wiele ciekawych aspektów. Jego apogeum przypadło na rok 1937, kiedy po wystawie ładowców „Sztuka Wnętrza i Hafciarstwa” w Instytucie Propagandy Sztuki w 1936 r., ekspozycję „Architektura Wnętrz. Wnętrze mieszkalne” – prezentującą to samo zagadnienie – pokazali publiczności warszawskiej architekci¹.

Obydwie wystawy budziły szereg kontrowersji. Członkini „Ładu” Maria Czermińska-Sawicka dowodziła na łamach „Kuriera Porannego”, że kolorystykę wnętrza prawidłowo umieją rozwiązać w drodze *uczciwych poszukiwań* tylko artyści kończący Akademię Sztuk Pięknych². Pogląd ten został natychmiast wykpiiony na łamach tego samego pisma przez Antoniego Sobańskiego. Uważał on, że nikogo nie interesują teoretyczne rozważania nad użyciem koloru we wnętrzu. *Wnętrze musi być ładne i wygodne, a nie kolorystycznie rozwiązane. Wątpię czy mój kochany Daumier potrafił stworzyć słoneczne i harmonijne wnętrza* – pisał zwolennik architektów³. Skrytykował on również jedyne niestowarzyszonego artystę, wystawiającego swoje projekty z ładowcami – Jana Golińskiego, który pokazał projekt *wnętrza rozpraszającego* przeznaczonego dla

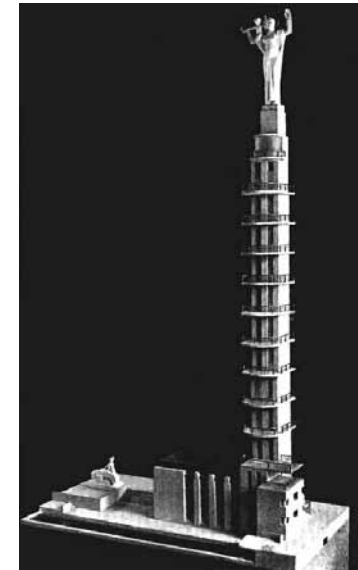
poety i *wnętrza skupiającego* przeznaczonego dla matematyka.

Jan Goliński w literaturze przedmiotu uważany jest za architekta. Fakt ten jest bezsporny, ponieważ ukończył on w 1935 r. Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej i pracował na tej uczelni w latach 1933-1939⁴. Często jest również wymieniany w grupie ładowców, choć nie był członkiem „Ładu”⁵. Innym razem wspomina się go jako artystę, który gościnne wystawił swoje prace z plastykami⁶.

Jego przynależność do grupy architektów podkreśla wydarzenie, które miało miejsce w 1926 r., kiedy to w mieszkaniu Bohdana Pniewskiego w Warszawie przy ul. Smoczej 36 odbyło się spotkanie założycielskie Stowarzyszenia Architektów Polskich⁷. Jan Goliński należał do grona inicjatorów powstania tego związku twórczego i był jego członkiem założycielem.

Sukcesy jako architekt Goliński odnosił już w 1928 r., kiedy zaprojektował Pawilon Hut Szklanych na Państwową Wystawę Krajową w Poznaniu, zorganizowaną w 1929 r. Jego autorstwa był także – bardzo nowoczesny w formie – pomnik Zjednoczenia Ziemi Polskich w Gdyni z 1931 r. (il. 1). Monument ten miał jednocześnie służyć jako latarnia morska. Formą nawiązywał do tzw. stylu okrętowego dominującego w całej architekturze tego miasta. Projekt Golińskiego zdobył drugą nagrodę i artysta otrzymał zwrot kosztów. Z jego projektów architektonicznych najbardziej znanym jest Pawilon Związku Hut Szkła oraz udział w konkursie na projekt różnych typów mieszkań w domach czterokondygnacyjnych.

W twórczości Jana Golińskiego przeważają jednak realizacje rzeźbiarskie. Można tu wymienić dla przykładu rzeźbę jelenia św. Huberta wieńczącą wieżę pawilonu łowiectwa na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (il. 2), oraz płaskorzeźby nad wejściem do hali przemysłu ciężkiego również z tej ekspozycji. W Warszawie zrealizowano płaskorzeźby jego autorstwa zdobiące gmach Ban-



1. J. Goliński, pomnik Zjednoczenia Ziemi Polskich w Gdyni, 1931 r. (fot. z archiwum autorki)

¹ Zagadnienie to szczegółowo opracował Andrzej K. Olszewski, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa 1991, s. 17-39.

² Dyskusje na łamach „Kuriera Porannego” były prowadzone m.in. w numerach z dn. 26 X 1936 i 2 XI 1936 r. Zob. A. Sobański, *Jesienna polemika i jej konkluzja*, „Kurier Poranny” 1937, nr 91, s. 6.

³ Tamże.

⁴ I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 121.

⁵ *Polskie życie artystyczne 1918-1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1974, s. 593.

⁶ M. Dłutek, *Prezentacje produkcji meblarskiej „Ładu” do 1939 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 71.

⁷ Zob. T. Barucki, *Śladami architektury, Architekt Bohdan Pniewski (1897-1965) – w 40 rocznicę śmierci*, <http://warszawa.sarp.org.pl/pokaz.php?id=1713> [z dn. 17 V 2010 r.].

2.
J. Goliński,
rzeźba jelenia
św. Huberta
wieńcząca
pawilon
łowiectwa
na PWK
w Poznaniu,
1929 r.
(fot. z archiwum
autorki)



ku Rolnego przy ul. Nowogrodzkiej (budynek proj. Mariana Lalewicza z 1928 r.), grobowiec rodziny Rettingerów i Łęckich na cmentarzu Powązkowskim z 1931 r., czy skromniejsze: płaskorzeźbę syrenki na wschodniej fasadzie Stacji Filtrów (róg ulic Krzywickiego i Filtrowej, il. 3) oraz orła na budynku urzędu telekomunikacji przy ul. Nowogrodzkiej 45 (il. 4), obie rzeźby zrealizowane w Warszawie⁸. Brał także udział w konkursie na pomnik Juliusza Słowackiego we Lwowie (1925), w którym zajął trzecie miejsce.

Nasuwa się więc pytanie, dlaczego tak bardzo związany ze środowiskiem Politechniki twórca wystawił razem z plastykami „Ładu”, choć oba środowiska były bardzo zantagonizowane?

Już w 1936 r. Jan Goliński opublikował w miesięczniku „Architektura i Budownictwo” obszerny artykuł *Długa jeszcze droga do wnętrza jutra*⁹, w którym wyłożył swoje poglądy artystyczne. Pisał: *Tymczasem tu i tam i jeszcze gdzie indziej, trafia się wdzięczny sam w sobie mebelek, czasem projektu malarza, czasem projektu architekta lub stolarza, najczęściej jednak jedni i drudzy robią dziwaczności, których źródła tkwią w powierzchniowym naśladownictwie jakiejś niby swojszczyzny, lub w zależności od tego, jakie pisma kto ogląda, takie powstają kompilacje, zagranicznych dowcipów czy bezmyślności [...]. Współczesne pojęcia o wnętrzu to istny Kercelak*¹⁰. Goliński uważał, że przy nowych możliwościach budowania z żelbetu, nowym podejściu do zagadnień higieny, zapomniano o człowieku, a wnętrza powinny przede wszystkim zaspakajać potrzeby ludzi zarówno *materialistyczne, jak i duchowe*. Przy projektowaniu wnętrza należy zatem pamiętać o kształcie przestrzeni w zależności od budowy człowieka, o świetle zarówno naturalnym, jak i sztucznym, jego nasyceniu, ciepłe, zimnie, a nawet magnetyzmie ziemskim i wielu innych odkrywanych przez naukę czynnikach. W ostatnim zdaniu tego artykułu Jan Goliński wspomina, że wszystkie swoje teoretyczne rozważania zrealizował w pokazanych w Instytucie Propagandy Sztuki projektach wnętrza *rozpraszającego i skupiającego*. Cały ten komentarz opublikował jednak

⁸ J. Puterman, *Gmach urzędu telekomunikacji w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1934, nr 11, s. 134.

⁹ J. Goliński, *Długa jeszcze droga do wnętrza jutra*, „Architektura i Budownictwo” 1936, nr 3, s. 76-79.

¹⁰ Tamże, s. 77.

w miesięczniku, który był pismem architektów. Dlaczego więc pokazał swoje prace na wystawie zorganizowanej przez plastyków?

Otóż dzięki zachowanym źródłom dowiadujemy się, że Jan Goliński był *wychowankiem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*¹¹. W nekrologu artysty zanotowano, że był architektem i rzeźbiarzem. O zamiłowaniu do rzeźby świadczą liczne realizacje jego projektów płaskorzeźb zdobiących budynki i zdecydowanie mniej realizacji architektonicznych. Jego wielostronne zainteresowania związane z wnętrzem potwierdza członkostwo w grupie „Fresk”, która propagowała użycie polichromii w dekoracji *nowych kościołów, gmachów publicznych*¹². Goliński wziął udział w wystawie zbiorowej tej grupy w 1932 r.¹³ Zaprezentował na niej projekt malowidła zatytułowany *Zabawa*¹⁴. Można więc sądzić, że środowisko plastyków uważał za własne i choć zauważał istniejące podziały, to nie brał ich pod uwagę.

Jan Goliński był ponadto legionistą, podobnie jak najbardziej znani członkowie „Ładu”, np. Wojciech Jastrzębowski. Fakt ten również tłumaczy łatwość z jaką architekt przyłączył się do ekspozycji tego ugrupowania twórczego. Jego znaczący udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929 r. z pewnością także umożliwił mu kontakty z różnymi środowiskami twórczymi.

Projekty wnętrza Jana Golińskiego zaprezentowane na wystawie miały pokazać nowy przestrzenny ład, który był kształtowany w zależności od potrzeb osoby w nim mieszkającej. Wnętrze *jednokierukowo-skupiające* to pracownia

¹¹ *Jan Goliński* [nekrolog], „Życie Warszawy” 1967, nr 124 (z dn. 26 V).

¹² *Polskie...*, dz. cyt., s. 284.

¹³ Tamże.

¹⁴ „Sprawozdania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych” 1932, s. 20.

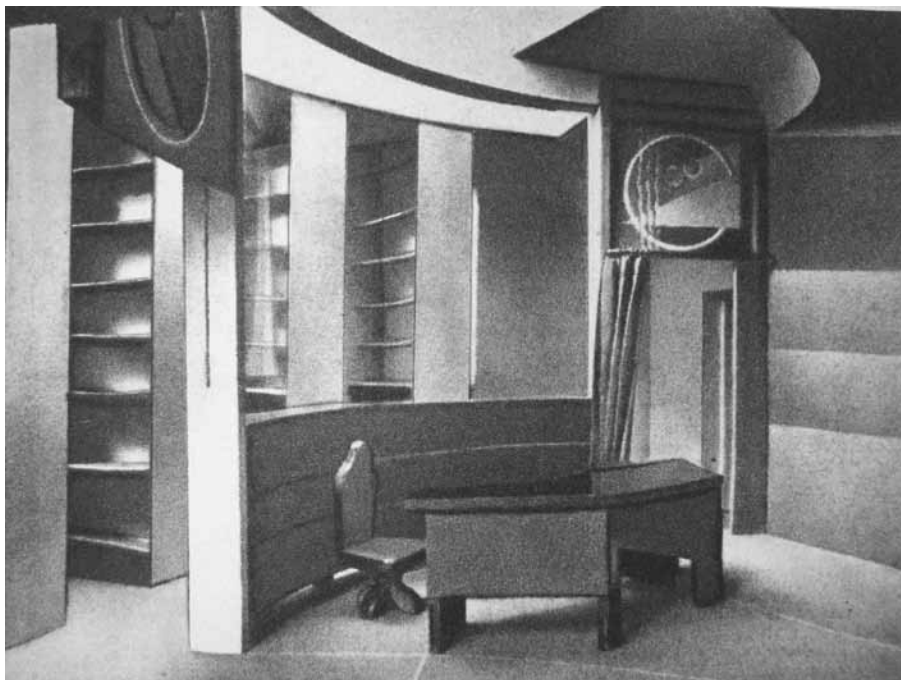


3.
J. Goliński,
rzeźba syrenki
na wschodniej
fasadzie
Stacji Filtrów,
Warszawa
(fot. J. Nowiński)



4.
J. Goliński,
Orzeł,
płaskorzeźba
na gmachu
Telegrafu
i Telefonu
w Warszawie
(fot. J. Nowiński)

5.
J. Goliński,
Wnętrze jedno-
kierunkowo-
skupiające,
wystawa
„Sztuka Wnętrza
i Hafciarstwa”
w IPS, 1936 r.
(fot. z archiwum
autorki)



matematyka (il. 5). W części centralnej umieszczono biurko, za którym zamyka się przestrzeń niewysoką, półokrągłą ścianką. Wszystkie optyczne linie skierowane są w stronę biurka koncentrując na nim wzrok. W suficie znajduje się otwór, który oświetla jego blat. Wnętrze rozpraszające – pracownia poety, to również multiplikacja półokręgu (il. 6). W ścianie Jan Goliński umieścił duże okna i wyjście na balkon.

Jego projekty komentowano w skrajnie różny sposób, niekiedy nawet ironiczny: *ewentualni klienci pana Golińskiego z jego makietami pokoiów poety, liryka i matematyka, bywają automatycznie pozbawieni rozporządzalności swym majątkiem z chwilą, kiedy się konsylium lekarzy psychiatrów wypowie. Dla p. Golińskiego śmierć Ludwika II Bawarskiego musi po dziś dzień być prawdziwym ciosem*¹⁵. W obronie idei wnętrza Golińskiego wystąpił architekt Marek Leykam, który podkreślił jego przynależność do środowiska architektów pisząc, że inżynier architekt Jan Goliński jest kierownikiem ćwiczeń na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, chroniąc go w ten sposób przed uszczypliwymi atakami zwolenników środowiska architektów. Marek Leykam wyjaśniał poglądy Golińskiego w następujący sposób: *Architektura dnia komponuje w myśl zasad użyteczno-funkcjonalnego użytkowania przestrzeni, a p. Goliński stawia tezę formowania wnętrza nie tylko dla wygody fizjologicznej, ale wygody psycho-*

¹⁵ A. Sobański, dz. cyt., s. 6.

*logicznej mieszkańca. Chce tak prowadzić ściany, tak nachylać stropy, tak wnętrza oświetlić by osiągnąć nastrój pomocny w pracy lub wypoczynku mieszkańca*¹⁶. Wystawione modele miały być ilustracją skrajnie postawionych teoretycznych założeń, poszukiwaniem nowego kierunku w kompozycji architektonicznej, któremu – według Leykama – przyklasnęli najlepsi architekci. Podkreślał on też bezzasadność krytyki projektów Golińskiego, a także niezasadność łączenia go z grupą ładowców.

Przyjęcie makiet wnętrza Jana Golińskiego na ekspozycję „Ładu”, którą organizowano rocznicowo w dziesięciolecie powstania Spółdzielni, mogło mieć również bardzo prozaiczne przyczyny: Jan Goliński był członkiem zarządu Instytutu Propagandy Sztuki i musiano się z nim liczyć organizując wystawę. Mogły też być istotne kontakty osobiste¹⁷.

Trudno ostatecznie rozstrzygnąć co wpłynęło na decyzję o uczestnictwie w wystawie Jana Golińskiego, który najwyraźniej w swoich poszukiwaniach był niezależny. Czuł się zarówno architektem jak i plastykiem, krytykował i chwalił jednych i drugich. Istotna była dla niego idea poszukiwania nowych rozwiązań dla indywidualnych potrzeb różnych ludzi w ramach spójności wszystkich dziedzin sztuki i nauki. W 1936 r. pisał: *Architektura żyje bez własnej podstawy, zapożyczając się w inżynierii, w rzeźbie, malarstwie [...]. Wyśiłkiem naszym musi być przede wszystkim, pobudzenie do życia nowego rzeźmiosła przestrzennego. Jest to według mego zdania, jedyna droga do dojścia do powszechnej potrzeby kultury, mebla, wnętrza, placu, ulicy czy miasta*¹⁸.

¹⁶ M. Leykam, *Ład i lekkomyślność*, „Kurier Poranny” 1937, nr 100, s. 6; Tenże, *Mówi się ostatnio*, „Plastyka” 1936, nr 2 (10-11), s. 228.

¹⁷ Być może Jan Goliński był skoligacony z dr. Stanisławem Golińskim, jednym z organizatorów – słynnej już – Wystawy Architektury Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w 1912 r. Był również członkiem stowarzyszenia twórczego Polska Sztuka Stosowana, z którego wywodziły się „Warsztaty Krakowskie”, a później „Ład”.

¹⁸ J. Goliński, dz. cyt., s. 78-79.



6.
J. Goliński,
Wnętrze
rozpraszające,
wystawa
„Sztuka Wnętrza
i Hafciarstwa”
w IPS, 1936 r.
(fot. z archiwum
autorki)

Julia Sowińska-Heim

Uniwersytet Łódzki

¶ O ekspresji i indywidualizmie w budowlach sakralnych Stanisława Niemczyka

W maju 1964 r. zgromadzeni w Kaplicy Sykstyńskiej artyści, usłyszeli niezwykle znaczące i mocno brzmiące słowa, skierowane do nich przez papieża Pawła VI: *wzbudziliśmy w was zaniepokojenie, ponieważ nałożyliśmy wam jako kanon naśladownictwo, wam, którzy jesteście twórcami, zawsze żywotnymi i tryskającymi tysiącem pomysłów i tysiącem nowości. Mówiliśmy wam, że posiadamy swój styl – trzeba mu sprostać, że posiadamy swoją tradycję – trzeba jej być wiernym, że mamy swoich mistrzów – trzeba ich naśladować, że mamy swoje kanony – nie istnieje inna droga. Przygnietliśmy was ciężarem nie do zniesienia. Przebaczone nam! Tak, język wasz był uległy naszemu światu, ale skrępowany, wymuszony, niezdolny do odnalezienia swojego wolnego słowa*¹. Deklaracja ta w sposób szczególny ważna była dla architektów projektujących nowe budowle kościelne. Ostatecznie zostali oni bowiem wyzwoleni z obowiązujących dotychczas form historycznych i swobodnie mogli posługiwać się inwencją artystyczną i twórczym natchnieniem².

Nie oznacza to oczywiście, że w okresie poprzedzającym Sobór Watykański II, nie podejmowano prób wprowadzenia nowoczesnych form architektonicznych w budowlach sakralnych. Były to jednak sporadyczne przypadki, wynikające przede wszystkim z otwartej i odważnej postawy pojedynczych księży. Dobrymi przykładami mogą być słynne budowle jak: wybudowany w latach 1922-1923 kościół Notre-Dame de la Consolation w Paryżu projektu Augusta Perreta, kościół St. Engelbert w Kolonii z lat 1930-1932, projektu

^{1*} Tekst stanowi rozszerzoną wersję artykułu: J. Sowińska, *Expression and Individualism in the Sacred Buildings of Stanisław Niemczyk*, „Art Inquiry. Recherches sur les Arts” 2007, s. 175-194. Paweł VI, *Do artystów*, przemówienie z maja 1964 r., „Znak” 1964, nr 10, s. 1425-1426.

² *Konstytucja o liturgii świętej*, nr 127.

Dominikusa Böhma, czy swoista ikona nowoczesności - kaplica Notre-Dame-du-Haut w Ronchamp projektu Le Corbusiera, wzniesiona w latach 1950-1955. Stanowiły one zapowiedź trwałych przemian, które nastąpiły dopiero w okresie posoborowym.

Po Soborze Watykańskim II, wolność twórczą ogranicza już tylko jeden, za to niezwykle ważny warunek: *aby sztuka – jak mówi Konstytucja o liturgii świętej – z należytą czcią i szacunkiem służyła świątyniom i obrzędowi świętym*³. Projektując budowlę sakralną nie można bowiem zapominać, że kościół to *dzieło przeznaczone do kultu katolickiego, dla zbudowania, pobożności i pouczenia wiernych*⁴.

Podejmując zadanie zaprojektowania kościoła potrzebne jest więc głębokie zrozumienie odnowionej liturgii. Pozwoli to na stworzenie odpowiedniej przestrzeni, dobrze spełniającej funkcję użytkową. Ponadto, w świątyni zaprojektowanej w sposób przemyślany, architekt potrafi wykreować odpowiednią atmosferę sprzyjającą modlitwie i aktywnemu uczestnictwu we Mszy Świętej⁵, podkreślić wspólnotowy charakter zgromadzenia, a przede wszystkim zjednoczyć wiernych wokół ołtarza.

Dobór rodzaju form architektonicznych, sposób oddziaływania barwą, światłem, czy fakturą, zależy wyłącznie od inwencji twórców. Dotyczy to również bryły zewnętrznej budowli sakralnej. Kościół dopuszcza zastosowanie nietypowych rozwiązań i najnowszych materiałów, jednak pod warunkiem, że nie będą one *obrażały zmysłu religijnego*⁶, chociażby przez nieodpowiedni kształt, czy też z powodu niskiego poziomu, *przeciętności lub naśladownictwa*⁷.

W architekturze sakralnej następuje wyjątkowe spotkanie indywidualnej ekspresji twórczej z tym co uniwersalne, trwałe i niezmiennie, wynikające z wiary, tradycji i liturgii. Kościół, nawet ten o formie najnowocześniejszej, powinien być *znakiem obecności Boga wśród ludzi*⁸, i stanowić w przestrzeni miasta symbol rzeczywistości nadziemskiej⁹, co nie wyklucza jednak

³ Tamże, nr 123.

⁴ Tamże, nr 127.

⁵ Tamże, nr 124.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej (wydane przez Konferencję Episkopatu Polski, obowiązujące od dn. 1 IV 1973 r.)*, w: *Budowa i konserwacja kościołów*, red. A. Grabowski, F. Olszewski, B. Szmidt, Warszawa 1981, s. 296.

⁹ *Konstytucja o liturgii świętej*, nr 122; *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*,



1. Kościół pw. Świętego Ducha w Tychach-Żwakowie (fot. autorki)

osobistego charakteru twórczej wypowiedzi architekta. *Artysta bowiem – jak podkreślał Jan Paweł II – kiedy tworzy, nie tylko powołuje do życia dzieło, ale poprzez to dzieło jakoś także objawia swoją osobowość*¹⁰.

Szczególne połączenie tego co indywidualne z tym co ponadczasowe odnaleźć można w projektach i realizacjach architekta Stanisława Niemczyka. Twórca ten, sięgając do korzeni i wykorzystując tradycyjne znaki i symbole, przenosi je w świat współczesny, nadając dzięki temu swoim budowlom wartość ponadczasową, niepowtarzalny charakter i niezwykle humanistyczny wymiar.

Pierwszą świątynią zaprojektowaną przez niego jest kościół pw. Świętego Ducha w Tychach-Żwakowie (1978-1982). Należy on do niezwykle wąskiego grona tych świątyń, które w czasie licznych dyskusji na temat kondycji współczesnego budownictwa kościelnego podawane są jako przykład dobrej i ciekawej architektury (il. 1-4). Na początku budowla budziła jednak wiele emocji i to nie zawsze pozytywnych. Główną kwestią, trudną do zaakceptowania przez Komisję do Spraw Architektury i Sztuki Sakralnej Archidiecezji Katowickiej¹¹ i zaskakującą dla wiernych, było bardzo indywidualne, i przez to wyłamujące się ze znanych standardów, ukształtowanie formy kościoła. Sposób ukształtowania bryły, a także dyskretnie wprowadzone na zewnątrz znaki i symbole, wyróżniają kościół w przestrzeni miasta i wyraźnie podkreślają jego wyjątkową rolę. Dominantę stanowi potężny czterospadowy dach. Jego forma determinuje kształt całej świątyni, albowiem, dochodzące niemal do ziemi połacie dachu, całkowicie ukrywają pozostałe elementy budynku. W sposób naturalny nasuwają się tutaj skojarzenia z biblijnym Namiotem Spotkania. Jednak niezwykle zwarta bryła kościoła w Tychach-Żwakowie całkowicie zrywa z ukształtowaną w ostatnich dziesięcioleciach, popularną w Polsce, tzw. formą namiotową, czyli schematem opartym na uwydatnieniu w bryle dwuspadowego dachu.

Zamknięta kompozycja bryły kościoła pw. Świętego Ducha budziła na początku u niektórych mieszkańców miasta opór. Proboszcz ks. Franciszek Reziak dostał nawet anonim z ironicznym pytaniem: *Dach już jest. Kiedy będą ściany?*¹² Gdy jednak budowla została ukończona, i można było wejść do wnętrza, okazało się, że takie rozwiązanie formalne pozwoliło na stworzenie nie-

nr 253, w: *Mszał Rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 1986.

¹⁰ Jan Paweł II, *Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii” piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej. List do artystów*, Watykan, dn. 4 IV 1999 r. Cyt za: www.opoka.org.pl/biblioteka/w/wp/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html [z dn. 20 VIII 2010 r.]

¹¹ *Tychy – Budowa nowego kościoła pw. Ducha Świętego*, t. 1, 1974, dokumentacja w archiwum Kancelarii Kurii Metropolitalnej w Katowicach w dziale: *Akta lokalne*.

¹² Cyt. za: J. Pierończyk, *Tychy*, „Dziennik Zachodni”, www.katowice.naszemiasto.pl/serwis/3903/200107,tychy,id,t.html [z dn. 10 IV 2010].

powtarzalnej atmosfery, bardzo dobrze sprzyjającej wyciszeniu i modlitwie. W tym przypadku, ukształtowanie bryły zdaje się bowiem wynikać z samego sposobu myślenia o architekturze. Nie ściana czy mur są tutaj ważne, lecz ukryta w nich wewnętrzna przestrzeń. Unoszący się nieco nad ziemią, olbrzymi dach kościoła pw. Świętego Ducha zdaje się ochraniać coś niezwykle cennego. Bryła świątyni, niczym zwarty pancierz, otacza wewnętrzną przestrzeń, pełną spokoju i kontemplacyjnego wyciszenia. Wchodząc pod opadające niemal do ziemi połacie dachu, wkracza się powoli w inny wewnętrzny świat, chroniony od zewnętrznej codzienności¹³. Jak mówi sam architekt, jest to przestrzeń, w której człowiek podejmuje decyzję, czy zawrócić, czy podążać dalej, do wnętrza świątyni¹⁴.

Charakterystyczne dla Stanisława Niemczyka jest całościowe spojrzenie na projekt i związane z tym m.in. relacje pomiędzy tym co kształtuje bryłę z zewnątrz, a wnętrzem świątyni. W Tychach-Żwakowie formę rozłożystych połaci dachu, ciężących ku ziemi, równoważą optycznie smukłe i delikatne, stylizowane krzyże, umieszczone na narożach ściętego wierzchołka (il. 1). Ich funkcja estetyczna jest jednak kwestią całkowicie drugorzędną. Przede wszystkim w sposób symboliczny akcentują one i wyodrębniają znajdujące się pod nimi najważniejsze w świątyni miejsce, czyli ołtarz¹⁵. Sam autor podkreśla, że: *Istotą tego kościoła jest oś pionowa, która łączy ziemię i niebo. Jak przekazać istotę Ducha Świętego? Symbolika Zesłania Ducha Świętego – mówimy „zesłanie”, czyli On na nas spływa jak gdyby „z góry”. Otwory w przegrodach, poczawszy od otworu w dachu aż do kaplicy dolnej materializują tę ideę. Oś pionowa integruje cały ten kościół i daje to połączenie, które działa w obie strony. Poruszamy się w słownictwie, które jest dla nas zrozumiałe we wszystkich czynnościach. Coś przychodzi z góry, coś z dołu, z boku. Mogę to w jakiś sposób odzwierciedlić*¹⁶.

¹³ J. Sowińska, *Forma i sacrum*, Warszawa 2006, s. 29.

¹⁴ Rozmowa autorki ze Stanisławem Niemczykiem, z dn. 6 X 2007 r.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Stanisław Niemczyk. *Krajobraz pierwotny. Rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem*,



2. Kościół pw. Świętego Ducha w Tychach-Żwakowie, obejście zewnętrzne (fot. autorki)

3.
 Kościół pw.
 Świętego Ducha
 w Tychach-
 Żwakowie,
 detal ściany.
 (fot. autorki)



Podobny kierunek poszukiwań, i sposób przełożenia myśli na język form architektonicznych, odnaleźć można w najnowszym projekcie Stanisława Niemczyka, czyli budowanym dla zakonu franciszkanów kościele pw. św. Franciszka i św. Klary w Tychach Paprocach (pocz. budowy 2000 r.). Punktem wyjścia dla stworzenia koncepcji świątyni stało się najważniejsze wydarzenie w życiu św. Franciszka, jakim była stigmatyzacja. Odnalezienie wizualnych ekwiwalentów pozwalających na wyrażenie tej idei przy pomocy kształtu, barwy, faktury, czy światła, jest głównym wyzwaniem, przed którym stanął architekt. Najważniejszym znakiem przestrzennym w tym projekcie są wysokie

wieże. Ich forma i symboliczne znaczenie odnoszą się do gwoździ i włóczni przebijających ciało Chrystusa. Nie bez znaczenia jest również sposób ich rozmieszczenia: cztery pierwsze wieże tworzą przestrzenny znak krzyża, natomiast pięta, jako ta najistotniejsza, zajmie miejsce centralne¹⁷. *Jeżeli kościół miał być związany z tym wezwaniem, to w wizualnej sferze identyfikacji ze świętym [...] jest to przede wszystkim odzwierciedlenie krzyża, odzwierciedlenie ran w rękach, w nogach i rany w boku Chrystusa, w postaci centralnej wieży* – mówi architekt¹⁸.

Wyraźnie podkreśla on również, że inną wagę posiada rana w boku Chrystusa, z której popłynęła krew i woda, a inną rany w rękach i stopach. Dlatego też wieża nawiązująca swą formą do włóczni pozbawiona jest wszelkich funkcji użytkowych i posiada jedynie znaczenie symboliczne. *Ona jest pusta wewnątrz, cała do góry otwarta*¹⁹, a będąc w niej, i spoglądając ku górze, będzie można ujrzeć niebo. Symboliczne znaczenie ma również otwarcie tej wieży do wnętrza kościoła i umieszczenie na jej tle ołtarza oraz tabernakulum.

rozmawiali P. Boguszewicz, A. Jabłoński i A. Mikulski, „Architektura&Biznes” 2002, nr 12, s. 34.

¹⁷ Liczba czterech wież nawiązuje do typu przedstawiania *Ukrzyżowanego Chrystusa*, przybitego do krzyża czterema gwoźdźmi, gdzie stopy ukazane są w układzie równoległym i przybite oddzielnie dwoma gwoźdźmi, jak to widać np. na krzyżu św. Franciszka z San Damiano (XII w., ob. bazylika św. Klary w Asyżu).

¹⁸ Rozmowa autorki ze Stanisławem Niemczykiem, z dn.6 X 2007 r.

¹⁹ Tamże.

Wyjątkowość tego miejsca zaakcentowana została także w obejściu prowadzącym wokół budowli. Na osi wieży i ołtarza umieszczone zostało wejście przesklepione półkolistym kamieniem, o chropowatej fakturze, co przywołać ma na myśl ziemię. Ponad nim znajduje się łagodniejszy okrąg z trzema odchodzącymi od niego promieniami. Obie te kamienne części nie stykają się ze sobą bezpośrednio, lecz są delikatnie rozsunięte. To symboliczne ukazanie spotkania nieba i ziemi przedstawione zostało w sposób nawiązujący do tradycyjnych form przedstawieniowych, a jednocześnie czytelny dla współczesnego odbiorcy.

Wieże w realizacjach Stanisława Niemczyka, odgrywają ważną rolę ekspresyjną i stanowią swoistą sygnaturę architekta. Mogą to być niezwykle oryginalne wieże wolnostojące, jak w przypadku kościołów pw. Świętego Ducha w Tychach-Żwakowie (il. 1), czy pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Pawłowicach Śląskich, gdzie tworzą one dodatkowy silny akcent wysokościowy (il. 5). Mogą też być integralną częścią bryły, jak przywodzące na myśl gotyckie budowle, smukłe, ceglane wieże kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie (il. 6). Niekiedy, jak w kościele pw. Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach, właśnie wieże są elementem determinującym formę bryły. Stanowią one trzy, widoczne już z daleka, akcenty wertykalne. Ich ceglane ściany, ożywione niewielkimi prześwitami przywodzącymi na myśl średniowieczne budowle, zwieńczone zostały, połyskującymi w słońcu, oryginalnymi hełmami i stylizowanymi krzyżami. Wieża umieszczona centralnie, przez którą wchodzi się do wnętrza, ma inny kształt i zwieńczenie. Na jej szczycie znajduje się krzyż, nawiązujący swą formą do papieskiego pastorału, ale również do gestu dłoni udzielającej błogosławieństwa. W ten sposób chciano m.in. zaznaczyć rolę i obecność papieża, Jana Pawła II, który wprowadzał Kościół w trzecie tysiąclecie. Temu znaczeniu podporządkowana jest również ilość wież²⁰.

Stanisław Niemczyk nie traktuje jednak wież jako elementów swoistych dla świątyni chrześcijańskiej, lecz jako archetypy. *Ludzi, bez względu na to, gdzie mieszkali, zawsze otaczały elementy znaczeniowe. Zawsze niosły skojarzenia, nie tylko takie, jakie im nadano, ale wyrażające siłę, moc. Człowiek przeżywał je jako coś niezwykłego. Myślę, że teraz też to przeżywa. [...] Jeśli ktoś potrafił drzewem się zachwycić, albo górą, to dlaczego by jej sztucznie nie stworzyć? Myślę, że chociaż człowiekowi łatwiej jest poruszać się w poziomie, to bardziej dąży do pokonania przestrzeni w sensie pionowym. Obojętnie jakby to nazwać. Próba wchodzenia w górę jest zakodowana w człowieku. Jak mówimy o czymś dobrym, o moralności, to nie mówimy o tym, że jest to schodzenie w dół.*

²⁰ ...i Bóg zamieszkał z nami, opr. ks. A. Raszka, S. Niemczyk, A. Świeży-Sobel, A. Sobel, Czechowice-Dziedzice 2000, s. 19.

To są może takie schematy myślowe, ale tak pojmujemy pewne wartości. Wartość rozumiemy jako coś, co nas wynosi, podnosi i kieruje do góry²¹.

Przystępując do wznoszenia kościoła Stanisław Niemczyk ma wizję całości, zna ideę, której podporządkowana jest budowla, natomiast o detalach i szczegółowych rozwiązaniach decyduje w trakcie pracy. Uwzględnia przy tym różnorodne czynniki związane z miejscem, przyszłymi odbiorcami, właściwościami materiału itp. Bardzo ważne dla niego jest takie budowanie, aby *kościół w każdej chwili, w każdej, na każdym etapie budowy, mógł spełniać funkcję świątyni. Nawet przed konsekracją. Tak to jest, że i zewnętrzna struktura i wewnętrzna jest równolegle budowana²²*. Powstaje integralna struktura nasycona symboliką i znaczeniami. Obraz czy rzeźba nie są w niej elementami niezbędnie koniecznymi, choć mogą stanowić pewne dopełnienie. *Przy czym – jak mówi architekt – Szukanie uduźwień i efektów zaskoczenia to chyba nie najlepsza droga, by [...] sacrum odnaleźć. Lepiej go szukać w rzeczach najprostszyc²³*.

W trakcie budowy architekt na bieżąco tłumaczy parafianom znaczenie poszczególnych elementów, znaków, symboli, tak aby od samego początku, jeszcze na etapie realizacyjnym, były one dla nich zrozumiałe i mogły zostać przez nich zaakceptowane. Świadome uczestnictwo wiernych w budowaniu świątyni jest bardzo ważne. Dzięki temu mają oni poczucie, że jest to rzeczywiście ich kościół, a nie budowla, która została im narzucona. Ponadto, wspólne prace prowadzone na placu budowy pogłębiają więzi wśród wiernych, scalając wspólnotę.

Tak było w Czechowicach-Dziedzicach. Stanisław Niemczyk tak wspomina prace nad kościołem pw. Jezusa Chrystusa Odkupiciela: *Zwykle o 6 rano przed moją furtką stał proboszcz w kłapeczkach budowlanych i jechaliśmy do pracy. On odprawiał Mszę, potem szykowaliśmy się do budowy o dziesiątej panie podawały kołacz i kawę... Ale na to trzeba było zapracować. Czechowice-Dziedzice to miejsce mojego urodzenia. Budowa świątyni wśród swoich i dla swoich wydawała się trudna [...]. Bardzo chciałem sprostać oczekiwaniom społeczności, którą znałem²⁴*. Kiedy powstał projekt, ks. kanonik Andrzej Raszka zaproponował, żeby pokazać go parafianom, oddzielnie kobietom i oddzielnie mężczyznom. Na pytanie: dlaczego w ten właśnie sposób, odpowiedział, że *jeżeli w rodzinie braknie przyzwolenia małżonki, praca mężczyzny będzie niepełna, tak jakby popełniał przewinienie. W efekcie na rozpoczęcie budowy*

²¹ Stanisław Niemczyk..., dz. cyt., s. 34.

²² Tamże.

²³ Cyt. za: K. Styrna-Bartkiewicz, M. Musialik, *Odnalezione sacrum – kościoły Stanisława Niemczyka*, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 2, s.10.

²⁴ *Stworzyć miejsce dla Stwórcy, mówi Stanisław Niemczyk*, „Gość Niedzielny” 2006, nr 18, s. 1.

przyszło 30 mężczyzn, a ich żony przygotowywały nam posiłki. Trudno zadbać o wynagrodzenie na takiej budowie, ale atmosfera rekompensuje wszystko. Budowa pociąga ludzi, którzy ją tworzą²⁵. Dodaje on również, że jest *zafascynowany, jak mocno w tych starannie układanych ceglach odcisnął się duch budującej kościół wspólnoty. [...] Mieliśmy do siebie zaufanie, razem szukaliśmy rozwiązań i ostateczny efekt jest naszym wspólnym dziełem²⁶*.

Osoby pracujące na budowie wspominają natomiast, jak bardzo były zaangażowane w prace związane z wznoszeniem nowej świątyni, każdy w miarę swoich możliwości i umiejętności. Teraz mówią: *Odpowiedzieliśmy na wezwanie nie tylko do pracy, a ta budowa pozwoliła nie tylko postawić mury, ale także nam pozwoliła zbudować własne miejsce w Kościele. Kiedyś budowaliśmy, a teraz się modlimy. Jedno i drugie nauczyliśmy się robić wspólnie i daje nam to wielką radość²⁷*. Istotne znaczenie miała również ciągła obecność na budowie architekta i księdza kanonika, którzy, razem z innymi, byli w pełni zaangażowani we wznoszenie świątyni. Ogromne znaczenie ma również postawa i styl pracy Stanisława Niemczyka, który niczego siłą nie narzuca, lecz cierpliwie tłumaczy i pokazuje czemu służą poszczególne rozwiązania, co oznaczają kolejne znaki. Parafianie wspominają: *Początkowo czasem trudno było nam zrozumieć, dlaczego takie duże znaczenie ma na przykład układ cegieł i dlaczego musi być dokładnie taki, jak zaplanował architekt [...]. Stosowaliśmy się jednak na bieżąco do wskazówek i tak stopniowo wyłaniał się zarys, który tłumaczył nam dlaczego inż. Niemczyk z taką konsekwencją trwał przy swoich ustaleniach, dlaczego wciąż czuwał nad tym, co się działo na placu budowy. Coraz bardziej fascynowało nas to, co powstawało. Coraz bardziej nas to cieszyło...²⁸*.



4. Kościół pw. Świętego Ducha w Tychach-Żwakowie, wnętrze, polichromia autorstwa Jerzego Nowosielskiego. (fot. autorki)

²⁵ Tamże.

²⁶ Cyt. za: *...i Bóg zamieszkał...*, dz. cyt., s. 124-125.

²⁷ Tamże, s. 108.

²⁸ Tamże, s. 97.

5.
Kościół pw.
Podwyższenia
Krzyża Świętego
w Pawłowicach
Śląskich
(fot. autorki)



Niezwykle ważny dla Stanisława Niemczyka jest również materiał, z którego wznosi projektowane przez siebie kościoły. Najczęściej jest to czerwona cegła. Trochę nierówna i zróżnicowana kolorystycznie (il. 3), ale przez to może bliższa człowiekowi, ponieważ – jak mówi architekt – *W produkowanej w sposób tradycyjny ceramice zostaje coś z ludzi, którzy ją tworzyli*²⁹. Architekt często porównuje ją *do chleba, który też jest wypiekany. Cegła, jak chleb, ma stronę dolną, której się nie pokazuje, i błyszczącą – górną. Ta dolna ma wyraz, nosi ślady palców budowniczych... Tak jak wypieczony chleb, który od spodu najlepiej smakuje*³⁰. Cegła w projektach Stanisława Niemczyka najchętniej łączona jest z naturalnymi materiałami, jak drewno czy kamień. Tego rodzaju surowce są w sposób szczególny odpowiednie dla architektury sakralnej, bowiem *wykorzystanie tradycyjnego materiału przypomina nam [...] o potrzebie powrotu do korzeni, do własnej tożsamości*³¹. Czasami jednak, jak na przykład w kościele pw. Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach, w strukturę ceglanej ściany wprowadzone zostają elementy z szarego zimnego betonu. I znowu nie chodzi tutaj jedynie o efekt estetyczny, lecz głębsze odniesienia. Takie zestawienie materiałów ma przypominać, że *świat nie jest*

²⁹ *Ściany które mówią. Rozmowa ze Stanisławem Niemczykiem*, „Bielsko-Żywiecki Gość Niedzielny” 1998, nr 38, s. 1.

³⁰ *Stworzyć miejsce...*, dz. cyt., s. 1.

³¹ Tamże.

*podzielony na dobrych i złych, a każdy z nas ma w sobie oprócz dobra także cząstki gorsze i z całym tym bagażem równocześnie stajemy przed Bogiem...*³². Nie każdy człowiek odbierze te znaki w ten sposób, ponieważ – jak twierdzi architekt – *Odczytanie symbolu zależy już od patrzącego, od jego potrzeby interpretowania. Nie można narzucać tego, ale można zachęcać do myślenia. Jeżeli nagle w jednym ciągu trzy cegły położone są inaczej, pojawia się pytanie: dlaczego? I zaczyna się indywidualne poszukiwanie. A przecież to właśnie poszukiwanie Boga sprowadza nas do kościoła*³³.

Ceglane mury, ze starannie opracowanym detalem i zróżnicowanym wątkiem, stały się niemal znakiem rozpoznawczym dla realizacji Stanisława Niemczyka. Do tego stopnia, że gdy dla kościoła franciszkanów w Tychach stworzył on projekt budowli z jasnego kamienia, zakonnicy nie kryli zdziwienia. Jeden z nich stwierdził nawet: *No wie pan, bo myślny do pana przyszli dlatego, że pan wszystko robi z cegły. Myśleliśmy, że pan nam z cegły zaprojektuje, wybuduje klasztor*³⁴.

Ceglane mury kościoła pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie (1993-2000) dobrze wpisują się w architekturę dawnej stolicy Polski, tak jak czerwona cegła kościołów: Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach, czy Podwyższenia Krzyża Świętego w Pawłowicach Śląskich (1986-1984), pasuje do otaczającej je zabudowy, a także miejscowej tradycji budowlanej. W Tychach Paprocanach jako budulec przeważał natomiast kamień, przede wszystkim ze względu na bliskość dwóch kamieniołomów. Dlatego też architekt uznał, że wybudowana na tym terenie świątynia z cegły byłaby czymś obcym. Duże znaczenie miała również dedykacja kościoła św. Franciszkowi, konsekwencją czego stał się wybór materiału, który będzie nawiązywał do miejsca najważniejszego dla zakonu franciszkanów, jakim jest Asyż. Wybrany kamień pochodzi z Libiąża, i ma barwę podobną do tego, z którego wzniesione zostały budowle w Asyżu.

Początkowo wybór materiału był zaskoczeniem dla miejscowej społeczności, teraz jednak widzą w tym i inną, lepszą jakość. Sami chcieliby wprowadzić więcej tego materiału w swoim bezpośrednim otoczeniu. Komentując tę sytuację Stanisław Niemczyk mówi: *W tej chwili wierzę, że poprzez tę budowę z kamienia będzie się wracać do tego, co ludzie sami niszczyli. Uważali, że mają brzydkie domy, bo z kamienia. Każdy chciał wybudować dom z betonu, z bloczków gazobetonowych, bo to było nowoczesne. Co myślny zrobili z wyobraźnią ludzi, że woleli budować ze śmierdzącego gazobetonu, emitującego trujące gazy?*³⁵

³² *...i Bóg zamieszkał...*, dz. cyt., s. 108.

³³ *Stworzyć miejsce...*, dz. cyt., s. 1.

³⁴ *Stanisław Niemczyk...*, dz. cyt., s. 32.

³⁵ Tamże, s. 33.

W Tychach, podobnie jak w Czechowicach-Dziedzicach, w budowę kościoła czynnie zaangażowali się wierni. Aktualnie, właściwie jedynym wykwalifikowanym pracownikiem na budowie jest cieśla, i to przede wszystkim ze względów bezpieczeństwa. Takie rozwiązanie niewątpliwie znacznie obniża koszty, ale co niezwykle ważne, daje poczucie pełnego uczestnictwa we wznoszeniu nowej świątyni. Głównym budowniczym jest o. Wawrzyniec. Parafianie komentują: *Ojciec się wziął za murarkę, to i my się wzięli. Jak by to było, on by pracował a my nie? [...] Ma powołanie, tak jak św. Franciszek. Pan Jezus mu kazał odbudować Kościół. Zaczął od Porcjunkuli*³⁶. Do budowy kaplicy Grobu św. Franciszka użyty został kamień nie cięty maszynami, lecz ręcznie obijany szpicem, dzięki temu uzyskał on formę bardziej naturalną. Jak mówi o. Wawrzyniec, to zajęcie *bardzo pracochłonne, żmudne, jak odmawianie różańca*³⁷. Taka obróbka kamienia to powrót do prawdziwej pracy rzemieślniczej, a dzięki temu przywrócenie wartości stosowanym materiałom, ręcznie obrabianym detalom, w ich niedoskonałościach odnaleźć można człowieka, który je tworzył i poddawał obróbce.

Aby mogło powstać interesujące dzieło architektoniczne potrzebna jest spójna i przemyślana koncepcja, idea przenikająca i spajająca całą budowlę. Jednak sama umiejętność, wynikająca jedynie z wiedzy i wykształcenia, nie wystarcza, aby wybudować kościół – co podkreśla Stanisław Niemczyk. Ciekawa forma, w połączeniu z dobrymi rozwiązaniami funkcjonalnymi, nie wykreują strefy *sacrum*. Prosty kościółek wzniesiony przez drwala, budującego zgodnie ze swoim sumieniem, będzie miał większą wartość, niż wyczyn budowlany wykształconego architekta. Spektakularne rozwiązania formalne, bogactwo materiałów, efektowna plastyka, cała „galanteria budowlana”, przez całą budowlę *sacrum*. To tylko pusta powierzchowność, wynikająca z braku umiejętności wydobycia istoty. Zaskakujące rozwiązania mogą przyciągać uwagę, wzbudzać zdziwienie, ale nie spełnią swego najważniejszego zadania, wręcz przeciwnie, jedynie rozproszą uwagę, a myśli skierują na inne tory. Najprostsza świątynia, z małą nawą, przekrytą kamiennym sklepieniem, ale budowana przez społeczność z potrzeby serca, ma niezwykłą siłę oddziaływania. Wchodząc do jej wnętrza ma się świadomość, że jest to przestrzeń wyjątkowa, stworzona po to, aby podkreślić miejsce niezwykle ważne, ważne ze względu na *sacrum*. Tworząc kościół, nieustannie trzeba pamiętać o powodach, dla których jest on budowany, a także o wspólnocie, której będzie służył.

Stanisław Niemczyk – jak osobiście podkreśla – nigdy nie projektuje sam dla siebie, dla własnej przyjemności, czy satysfakcji. Tworzyć zaczyna dopiero

w momencie, gdy pojawia się zamówienie na kościół, który zostanie wybudowany w określonym miejscu i dla konkretnej społeczności. Albowiem: *Charakter podmiotowy architektury wynika nie z tego, że my szanujemy architekturę, albo cenimy mury, materiał. Ja tak to rozumiem. Ważny jest jej równoległy związek z życiem każdego człowieka i tylko taka podmiotowość architektury ma sens. Nie jako wytwór sam w sobie*³⁸. Architekt uważa, że aby powstała świątynia: *zawsze coś musi być zaczynem, źle jest jeśli zaczynem jest tak zwane rozwiązanie zastępcze w postaci, obojętnie, konstrukcyjnej, formalistycznej [...] przystępując do pracy po prostu mogą odczuwać jak powinna dla mnie świątynia wyglądać, ale nie widzieć jej jeszcze. Wiem do czego chciałbym zmierzać, ale jaką formę przyjmie, tego nie wiem*³⁹. Nie ukrywa on również, że nieustannie poszukuje piękna, choć jest to kategoria mocno dzisiaj zdewaluowana, m.in. za sprawą modernistów. W orędziu do artystów papież Paweł VI wyraźnie podkreślił, że *świat, w którym żyjemy, potrzebuje piękna, aby nie pogrążyć się w rozpacz. Piękno [...] trwa mimo upływu czasu, tworzy więź między pokoleniami i łączy je w jednomyślnym podziwie*⁴⁰. I może to właśnie sprawia, że w architekturze Stanisława Niemczyka towarzyszy zjawisko niezwykle, jakim jest międzypokoleniowa fascynacja realizacjami tego architekta⁴¹.

Bardzo oryginalne w formie projekty Stanisława Niemczyka, dzięki ciągłej pamięci o wspólnocie, dla której powstają, a także otwartej postawie twórcy na świat i drugiego człowieka, choć są wynikiem indywidualnych poszukiwań, dobrze służą wspólnej sprawie, pomagając wiernym w stworzeniu wspólnoty i poszukiwaniu *sacrum*.



6. Kościół pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie (fot. autorki)

³⁶ Cyt. za: B. Gruszka-Zych, *Zakonnik i kamieniarz*, „Gość Niedzielny” 2005, nr 7, s. 2.

³⁷ Tamże.

³⁸ Rozmowa autorki ze Stanisławem Niemczykiem, z dn. 6 X 2007 r.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Paweł VI, *Do artystów...*, dz. cyt.

⁴¹ Zob. K. Mycielski, *Spowiednica*, „Architektura-Murator” 2002, nr 12, s. 38.

Paulina Sztabińska

Uniwersytet Łódzki

¶ Czy rzeczywiście „mniej znaczy nudniej”? Rola geometrii w architekturze postmodernistycznej

Śmierć architektury modernistycznej ogłoszona przez Charlesa Jencksa w 1976 r. i łączony z nią początek postmodernizmu, związane były, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, z definitywnym odejściem od geometrii i prostoty na rzecz złożoności form i ekspresji. W latach 60. XX w., na fali kontrkultury, miał miejsce szereg manifestacji o charakterze antymodernistycznym w architekturze i planowaniu przestrzennym. Purystycznej estetyce nowoczesnego stylu międzynarodowego przeciwstawiano swobodę ekspresji oraz *sztukę zróżnicowania i imaginacji*¹. Równocześnie pojawił się szereg głosów polemicznych w stosunku do zasad funkcjonalizmu doprowadzając do rozszerzenia pojęcia funkcji. Swym zakresem objęły one nie tylko praktyczną ekonomikę konstrukcji i użytkowania, ale także rolę, jaką pełni architektura przy wywoływaniu określonych przeżyć i stanów psychicznych². Zwracano uwagę na indywidualne potrzeby ludzi i tworzenie poczucia miejsca. Ważny z tego punktu widzenia był esej Philipa Johnona *The Seven Crutches of Modern Architecture* z 1955 r., w którym podkreślał m.in., że *forma wpływa z poprzedzającej ją formy, nie z funkcji (form follows previous form, not function)*³, odcinając się od słynnej maksymy Louisa Sullivana *forma podąża za funkcją (form follows function)*. Motto to przekształcał również w kolejnych latach

¹ K. Piotrowski, *Perspektywy dla designu przyszłości – od estetyki do anestetyki*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 148.

² P. Winskowski, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Kraków 2000, s. 21.

³ Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 178; P. Winskowski, dz. cyt., s. 22.

Philip Jodidio pisząc: *forma podąża za funkcją i historią i otoczeniem (form follows function, and history, and environment)*⁴.

Bardziej bezpośredni atak na modernizm pojawił się w 1961 r. wraz z książką Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities*. Problemem, który szczególnie interesował autorkę była krytyka modernistycznej teorii urbanistycznej, zwłaszcza założeń planistycznych Le Corbusiera oraz koncepcji miasta-ogrodu Ebeneзера Howarda. Jane Jacobs szczególną niechęć wykazywała w stosunku do regularności układów i funkcjonalnego podziału przestrzeni. Modernistyczne projektowanie, wychodzące od abstrakcyjnych założeń dotyczących funkcji i organizacji życia, ignorowało faktyczne potrzeby ludzi, w konsekwencji prowadząc do ujednoczenia krajobrazu miast. Alternatywny sposób kształtowania przestrzeni miejskiej powinien opierać się, zdaniem Jane Jacobs, na umiejętnym łączeniu budowli starych i nowych, na akceptacji elementów zastanych, a nie – jak chciał m.in. Le Corbusier – tworzeniu od zera⁵. Na aspekt ten zwracał uwagę również Lewis Mumford. Ten początkowo wielki zwolennik modernizmu w książce *The Case Against Modern Architecture* z 1962 r. pisał: *Mies van der Rohe korzystał z ułatwień, jakich dostarcza stal i szkło, by stworzyć wytworne pomniki niczego. Miały one suchy styl form maszynowych pozbawionych treści. Jego własny czysty gust nadał tym pustym szklanym powłokom krystaliczną czystość form; ale istnieją one tylko w platońskim świecie jego wyobraźni i nie wchodzą w relacje z miejscem, klimatem, izolacją termiczną, funkcją, czy tym, co dzieje się w ich wnętrzu*⁶.

Na problem oderwania modernistycznej architektury od otoczenia, w jakim funkcjonuje, zwracał uwagę Robert Venturi w książce *Complexity and Contradiction in Architecture* z 1966 r. Uważał on, że projektowane budowle powinny wynikać z otoczenia, w którym mają istnieć. Koncentrując się na zewnętrznym efekcie powinny przemawiać za pomocą środków „retorycznych”, jak to miało miejsce w tradycyjnej przestrzeni miejskiej, gdzie na przykład uwydatnienie gościnnności, otwartości, bądź dostojności uzyskiwano poprzez odpowiedni kształt dziedzińca, architektoniczną oprawę bramy, klasyczny portyk, czy reprezentacyjną klatkę schodową⁷. Ponadto Robert Venturi we wspomnianej książce przeciwstawiał się modernistycznej zasadzie prostoty, trawestując znane powiedzenie van der Rohego *mniej znaczy więcej (less is more)* na *mniej znaczy nudniej (less is bore)*⁸. Autor pisał: *wolę elementy raczej hybrydalne niż „czyste”, raczej zniekształcone niż „prostolinijne”, raczej wieloznaczne niż „wyraziste”... nudne tak samo jak „interesujące”, konwencjonalne raczej niż „zaplanowane”*,

⁴ P. Winskowski, dz. cyt., s. 24.

⁵ D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, Toruń 1999, s. 13-14.

⁶ L. Mumford, *The Highway and the City*, London 1963, s. 156.

⁷ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, s. 40.

⁸ Tamże, s. 17.

*dostosowane bardziej niż wyjątkowe... raczej niespójne i dwuznaczne niż bezpośrednio i proste [...]. Jestem raczej za bogactwem znaczeń niż ich jasnością*⁹.

Jeszcze bardziej prowokacyjne było przesłanie kolejnej książki Venturiego *Learning from Las Vegas*, napisanej wspólnie z żoną Denise Scott Brown, w której autor starał się udowodnić, że studiowanie budowli Las Vegas, oferujących formy dotąd postrzegane jako kwintesencja kiczu, powinno być dla współczesnych architektów tym samym, czym było dla dawnych studiowanie antycznego Rzymu i średniowiecznej Europy.

Obok Roberta Venturiego, najważniejszą postacią mającą wpływ na kształtowanie się architektury postmodernistycznej był, przytaczany wyżej, Charles Jencks, uważany za jej głównego zwolennika i propagatora. Po raz pierwszy termin „postmodernizm” wprowadził on w artykule *The Rise of Post-Modern Architecture* opublikowanym w 1975 r. Natomiast bardziej precyzyjne założenia, które Krystyna Wilkoszewska nazwała rodzajem manifestu postmodernistycznego¹⁰, sformułował w książce *The Language of Post-Modern Architecture* z 1977 r., przetłumaczonej na język polski w 1987 r. pod skróconym tytułem *Architektura postmodernistyczna*.

Postmodernizm w ujęciu Charlesa Jencksa stanowił przede wszystkim krytykę podstawowych założeń modernizmu, a jego główne cechy formułowane były na zasadzie opozycji do idei stylu międzynarodowego i funkcjonalizmu¹¹. Autor uważał, że projektowane budynki były zbyt duże i oderwane od otoczenia, w jakim istniały. Odrzucał uniwersalistyczne dążenia modernistów do tworzenia jednego, uogólnionego, ponadnarodowego stylu. W postmodernizmie widział pluralizm i powrót do tradycji narodowych. Podkreślał, że sztuka wyrasta z konkretnego miejsca, jego otoczenia i historii. Dlatego architektura powinna czerpać z dorobku epok minionych i łączyć dowolnie wybrane elementy w sposób złożony, eklektyczny, polegający na sprzecznościach i wieloznacznościach¹². Zwłaszcza pierwszy etap postmodernizmu, przypadający na lata 70. i 80. XX w., wiązał się z fascynacją eklektyzmem (np. budynek Philipa Johnso na dla firmy AT&T w Nowym Jorku). Owo nawiązanie do tradycji w różnych realizacjach przybierać mogło odmienny charakter. Charles Jencks wyróżniał m.in. tendencje takie jak: „półhistoryzm”, „historyzm”, „rewitalizm”, „styl neorodzimny”, „regionalizm”, „kontekstualizm” (będący połączeniem „adhocyzmu”

⁹ Cyt. za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 161-162.

¹⁰ Tamże, s. 165.

¹¹ Ciekawy jest fakt, że w późniejszych tekstach Charles Jencks łagodzi nieco radykalizm związany z ogłoszeniem śmierci architektury modernistycznej. Zauważa, że postmodernizm jest nierozzerwalnie związany z modernizmem i polega w dużej mierze na polemice z okresem minionym, czerpaniu pewnych idei i przekształcaniu ich w taki sposób, że powstające obiekty są nie do zaakceptowania przez zwolenników stylu międzynarodowego, mimo iż czasem bywają pozornie podobne.

¹² Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, Warszawa 1989, s. 32.

i „urbanizmu”), „nowy styl toskański” będący kierunkiem funkcjonalnym, „nowy styl przedstawiający” (jako kierunek informacyjny) oraz „styl abstrakcyjno-przedstawiający” związany z ekspresyjnością¹³. Wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu związane były z eklektyzmem, który określał mianem „radikalnego”, w celu odróżnienia go od eklektyzmu dziewiętnastowiecznego, który miał – jego zdaniem – inny, mniej ostry, charakter i polegał na wybieraniu tego, co najlepsze w celu stworzenia dzieła idealnego. Eklektyzm postmodernistyczny natomiast związany jest głównie z humorem, ironią, pastiszem¹⁴. Chcąc doprecyzować istotę „radikalnego eklektyzmu” Charles Jencks wprowadził również termin „podwójne kodowanie”. Pisał: *mówiąc ogólnie, istnieją dwa kody: popularny, tradycyjny, zmieniający się tak wolno jak język mówiony, pełen komunałów i zakorzeniony w życiu rodzinnym, oraz kod nowoczesny, pełen neologizmów i reagujący na szybkie zmiany w technologii, sztuce i modzie, a także awangardzie architektury. [...] Ponieważ między kodami popularnymi i elitarnymi, wartościami zawodowymi i tradycyjnymi, językiem nowoczesnym i rodzinnym powstała przepaść nie do przeskoczenia i ponieważ nie istnieje możliwość zlikwidowania tej przepaści bez drastycznych ograniczeń swobody, czyli bez posunięć totalitarnych, wydaje się pożądane, by architekci zdali sobie sprawę ze schizofrenii i kodowali swoje budynki na dwóch poziomach. Będzie to częściowo odpowiadało „wysokim” i „niskim” wersjom architektury klasycznej, lecz nie będzie językiem równie jednorodnym. Podwójne kodowanie powinno przybrać formy raczej eklektyczne i zróżnicowane jak każde wielkie miasto*¹⁵. Uwzględnienie kodów lokalnych wiąże się również z odrzuceniem modernistycznego funkcjonalizmu i determinizmu form. Forma, jak podkreślał Charles Jencks, staje się semiotyczna, dochodzi do połączenia konwencji i abstrakcji. Budynki przestają pełnić rolę *nieartykułowanego niemego pudełka* na rzecz przekazywania treści i artykulacji semiotycznej¹⁶. Dzięki temu architektura staje się wielowartościowa, złożona. Istotną rolę odgrywa w niej zmienność przestrzeni, wprowadzanie niespodzianek, dominacja metafory, humoru i odwołań historycznych. Estetyka maszyny w postmodernizmie zastąpiona została kontekstualizacją, otwierając się na różnego rodzaju dyskursy i interpretacje, które Jencks wiązał ze stylem współczesnym¹⁷.

Głównym problemem, który chciałabym podjąć, jest pytanie o rolę geometrii w architekturze postmodernistycznej. Czy rzeczywiście deklarowane przez wielu architektów, i podkreślane przez Charlesa Jencksa we wczesnych tekstach (pisanych przed 1980), odejście od form abstrakcyjnych wiązało się z całkowi-

¹³ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 3.

¹⁴ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁵ Ch. Jencks, *Architektura...*, dz. cyt., s. 130.

¹⁶ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁷ Tamże.

tym ich odrzuceniem? Pomijam tu oczywiście sprawy związane z konstrukcją budynku, która w sposób oczywisty opiera się na obliczeniach matematycznych i zakorzeniona jest w myśleniu bliskim geometrii. Okazuje się, że jedynie nieliczni twórcy, tacy jak Friedensreich Hundertwasser (wł. Friedrich Stowasser), opierali się wyłącznie na linii falistej, eliminując wszelkie kąty. W większości przypadków geometria nadal stanowiła bazę konstrukcyjną, jak również ważny punkt odniesienia w przypadku rozwiązań na przykład detalu architektonicznego, rozplanowania przestrzeni, itp. Szczególnie jednak wyrazista jest zmiana w sposobie myślenia o abstrakcji. Geometria przestała być utożsamiana z racjonalizmem i funkcjonalizmem, jak to miało miejsce w modernizmie, a zaczęła być wiązana z wieloznaczeniowością. Zaczęła służyć do „przekształcania idei i pojęć” dokonujących się wraz z „biegiem historii”¹⁸. Chciałabym teraz prześledzić kilka przykładów architektury postmodernistycznej w celu znalezienia nowych zastosowań dla geometrii i pokazać różnorodne drogi jej interpretowania.

PODWÓJNE KODOWANIE

Jednym z pierwszych budynków, w którym zastosowana została zasada podwójnego kodowania był nowojorski „drapacz chmur” stanowiący siedzibę firmy AT&T, autorstwa Philipa Johnsona i Johna Burgee’a z lat 1978-1982. Paul Goldberg nazwał go *znaczącym pomnikiem postmodernizmu*¹⁹. Innym wzorcowym przykładem podwójnego kodowania jest rozbudowa muzeum w Stuttgartarcie autorstwa Jamesa Sterlinga, dokonana wraz z Michaelem Wilfordem w latach 1977-1984. Nie będę jednak omawiać tych budowli, ponieważ są one powszechnie znane. Bardziej interesuje mnie ważna tendencja w architekturze postmodernistycznej związana z podwójnym kodowaniem, w której zaobserwować można z jednej strony zainteresowanie geometrią, przy jednoczesnym dążeniu do metaforyzacji. Tym jednak, co różni współczesną metaforę i symbol od wcześniejszych przypadków ich użycia jest ironia i humorystyczny charakter. Wywodzi się on z dowolności w traktowaniu skojarzeń i przenośni, które często są zestawiane w sposób zaskakujący i sprawiający wrażenie przypadkowości. Doskonałym przykładem tego typu dążeń są realizacje Kisho Kurokawy i Kazumasa Yamashita. Pierwszy z nich jest autorem m.in. kapsułkowego budynku *Nakagin* w Tokio z 1972 r. Zbudowany jest on z 140 kwadratowych pudeł z półprzezroczystym okrągłym otworem na jednej ze ścian, zamontowanych na dwóch betonowych trzonach. Każde z pudeł stanowi pokój mieszkalny

¹⁸ Ch. Jencks, *Architektura...*, dz. cyt., s. 147.

¹⁹ Jak zauważa Charles Jencks, określenie to jest jak najbardziej uzasadnione ze względu na fakt, że był to pierwszy „wieżowiec” nawiązujący do stylów historycznych. Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, dz. cyt., s. 19.

,z wbudowaną łazienką, sprzętem elektronicznym i innymi udogodnieniami. Charlesowi Jenckowskiemu budynek ten kojarzył się ze stertą pralek automatycznych ustawionych na sobie, o czym poinformował Kurokawę w trakcie rozmowy. Autor projektu nie krył zdziwienia i tłumaczył, że *to nie są pralki, tylko klatki dla ptaków. W Japonii betonowe ptasie budki z okrągłymi otworami umieszczone są na drzewach*²⁰. Odpowiedź ta, nawet jeżeli zdaniem Jencksa wymyślona na bieżąco, pokazała odmienność kodów kulturowych i różne możliwości interpretowania tego samego obiektu w zależności od miejsca pochodzenia, ale też od wielu innych czynników. Budynek dla jednych może być wyrazem zdyscyplinowania i ładu, a dla innych chaosem i składowiskiem „rupieci”²¹.

Znacznie bardziej dosłowny w stosowanej metaforze jest Kazumasa Yamashita, który w swych realizacjach dokonał skrajnej antropomorfizacji architektury. Na przykład *Dom – Twarzy* w Kioto (1974) przypomina ludzką twarz z jej najważniejszymi elementami: ustami (pełniącymi rolę wejścia) nosem i oczami (będącymi okrągłymi oknami). Można jednak wszystkie wymienione elementy uważać za *stricte* abstrakcyjne i geometryczne, a jedynie poprzez skojarzenia oglądający mogą je interpretować jako wizerunek człowieka. Uniezależnienie się od prób szukania odniesień do rzeczywistości, ukształtowane przez architekturę modernistyczną, pozwala patrzeć na budynek jak na zbiór różnego rodzaju elementarnych form. Jest to przykład podwójnego kodowania pracy, poprzez połączenie prostoty geometrii z układem zachęcającym do tworzenia skojarzeń. Do twórców posługujących się podwójnym kodowaniem zaliczyć można Hansa Holleina, Thomasa Gordona Smitha, Jamesa Richtera i Petera Rose’a – współpracujących z Charlesem Moore’em, czy Yasufumi Kijima’a.

DEKONSTRUKCJONIZM

Nastawienie na narracyjność i fikcję, jako jedno z głównych założeń postmodernizmu postulowane przez Heinricha Klotza²², w połączeniu z podejściem

²⁰ Cyt. za: Ch. Jencks, *Architektura...*, dz. cyt., s. 40.

²¹ Tamże.

²² Autor ten uważał, że uwolnienie architektury od funkcjonalizmu można osiągnąć nie tylko przez eklektyczne odwołanie do historii i tradycji narodowej, ale również poprzez wprowadzenie do projektowania poetyckości. Zrealizowanie tego możliwe jest dzięki podniesieniu kwestii treści i znaczenia form architektonicznych, lekceważonych przez styl międzynarodowy. Pisał: *budowle są, czy architekci tego chcą czy nie, nosicielami znaczeń, także wtedy, gdy mają być bez znaczenia*. W ujęciu tym architektura nie ogranicza się do wznoszenia obiektów, *trójwymiarowych brył o określonej funkcji*, ale staje się zarazem środkiem do przekazywania narracyjnej treści, przez co zbliża się do sztuk pięknych *nakierowanych na fikcję*. Heinrich Klotz uważał, że architektura postmodernistyczna powinna odejść od abstrakcji geometrycznej na rzecz fikcji i opisowości, a racjonalizm moderny powinien zostać zastąpiony przez spontaniczność i improwizację. H. Klotz,

do architektury jako języka, a właściwie metajęzyka – co postulował Albrecht Wellmer²³, wiąże się częściowo z założeniami Bernarda Tschumiego i grupy dekonstrukcjonistów.

Architekci związani z dekonstrukcją wypracowali szereg koncepcji projektowych, które spełniały stawiane przez nich postulaty teoretyczne, m.in. takie jak wyrwanie się z „napięć opozycji”, czy „uchylenie konstruktywnych cech architektury Zachodu”²⁴. Jednak najchętniej stosowaną przez nich strategią stał się zabieg „nakładania”. Polega on na *nakładaniu na siebie poszczególnych porządków rzeczywistości, obrazów, warstw budynku, elementów kompozycji przestrzeni*²⁵. Bardzo ważny jest przy tym postulat sprzeciwu wobec koncepcji dzieła architektury jako zamkniętej, izolowanej całości. Dekonstrukcja, traktując rzeczywistość w sposób złożony, jako szereg syntaktycznych struktur, przeciwstawia się, jak pisali Piotr Winskowski i Łukasz Stanek, *logofonocentryzmowi zachodniego sposobu myślenia, zwraca się ku rzeczywistości z jej napięciami między poszczególnymi porządkami i sprzecznościami*²⁶.

Do najbardziej znanych realizacji Bernarda Tschumiego należą *Follies w Parc de la Villette* w Paryżu z lat 1982-1995. W 1982 r. architekt wygrał konkurs na aranżację parku *La Villette*, mającego stanowić swoisty pomnik XXI w. Na 136 akrach nieużytków Tschumi zaproponował budowę ponad 30 sześciennych pawilonów z betonowym szkieletem, pokrytych emaliowaną na czerwono blachą. Wszystkie elementy, z których składają się poszczególne obiekty, wykonane są z prostych form geometrycznych: kwadratów, kół, owali, czasem też spirali, zestawianych ze sobą i tworzących konstrukcje szkieletowe. Ulokowane są w nich restauracje, kawiarnie, punkty wypoczynkowe i pierwszej pomocy, studia audio-wideo, obserwatorium astronomiczne, atelier muzyczne, itp. Wszystkie rozmieszczone zostały regularnie i oddalone są jeden od drugiego o 120 cm. Nazwa *Follies* – Szaleństwa nawiązuje do terminu *folly*, którym w romantycznych angielskich parkach określano budowle o zróżnicowanym charakterze i stylu. Jak pisał Bernard Tschumi: *projekt Parc de la Villette miał specyficzny cel: udowodnić, że możliwe było stworzenie kompleksu architektonicznej organizacji bez uciekania się do tradycyjnych zasad kompozycji, hierarchii i porządku [...] jeżeli historyczna architektura zawsze definiowana była jako*

Moderne und Postmoderne, cyt. za: K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 173.

²³ Podkreślał on, że *budowla nie jest ani gadułą, ani literatem, nie wspominając już o filozofie, który stale „ważne znaczenia” przekazuje*. K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 174.

²⁴ P. Winskowski, Ł. Stanek, *Idea szklanego domu i przemiany dekonstrukcji w architekturze lat 90.*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 219.

²⁵ Tamże, s. 220.

²⁶ Tamże.

*„harmonijna synteza” kosztów, struktury, użycia formalnych konstrukcji [...] park stał się architekturą przeciwko sobie: dezintegracją*²⁷.

O ile eksperymenty Bernarda Tschumiego dotyczyły głównie tematyki i źródeł inspiracji, a używane materiały interesowały go w znacznie mniejszym stopniu jako coś wtórnego w stosunku do problemu formy odpowiedniej do pokazania analogii między architekturą, powieścią, filmem czy fotografią, zupełnie inaczej kwestie te rozkładał w swych realizacjach Frank O. Gehry. Główną kwestią podejmowaną przez twórcę, również związanego z dekonstrukcjonizmem, były różne sposoby zestawiania odmiennych materiałów i tworzyw w realizowanych projektach. Problemów formy nie ujmował on w związku z treścią, jak czynił to Bernard Tschumi, a w powiązaniu z materiałami, dążąc do przedstawienia różnych wariacji na ich temat: od prostych i zgeometryzowanych, po bardzo złożone i hybrydyczne. Cechy te widoczne są m.in. w *Domku gościnnym* przy rezydencji Mike’a i Penny Wintonów w okolicach Mineapolis z 1988 r. (*Winton Residence Guest House*), oraz *Edgerman Center* w Santa Monica w Kalifornii. Pierwszy obiekt jest przykładem zastosowania dekonstrukcji w budownictwie mieszkaniowym, drugi w architekturze publicznej. *Domek gościnnie* Gehry’ego jest dynamiczną bryłą, ustawioną na tle zieleni w ogrodzie rezydencji zaprojektowanej wcześniej przez Philipa Johnsona. Piotr Winskowski i Łukasz Stanek pisali, że: *Architektoniczny dekonstrukcjonizm objawia się tu bardziej jako środek ilustracji zasadniczych relacji postaw i stylizyki modernizmu i postmodernizmu, niż jako efekt metody projektowania. Co prawda Gehry, zgodnie z postulatami Derridy, dekonstruuje tradycyjne binarne opozycje, przetłumaczone w tradycyjnej architekturze w kontrast materiału, faktury i koloru ścian, dachu, cokołu itp., zastąpione tu tak mocnymi kontrastami poszczególnych części budynku, że cały wydaje się być jedynie przybudówką do przybudówki*²⁸.

Siła *Edgerman Center*, podobnie jak większości projektów Gehry’ego, polegała na połączeniu kilku nieregularnie ukształtowanych budynków i wykorzystaniu zróżnicowanych materiałów. Diane Ghirardo opisując *Edgerman Center* podkreślała, że *Gehry obdarzył każdy element odrębnym charakterem architektonicznym poprzez operowanie formami (trzy wieże i rampy dla niepełnosprawnych, które same stają się mocnymi akcentami projektu) oraz użycie takich materiałów jak galwanizowany metal, ogniwa łańcuchów, płytki ceramiczne i szary tynk*²⁹. W budynku tym przenikają się proste formy geometryczne ze złożonymi i skomplikowanymi formami organicznymi. Dochodzi w nim do połączenia przeciwstawnych elementów i zderzenia ich ze sobą.

²⁷ B. Tschumi, *Parc de la Villette, Paris*, w: *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cook, A. Benjamin, London 1989, s. 177, 180.

²⁸ P. Winskowski, Ł. Stanek, dz. cyt., s. 223.

²⁹ M. Ghirardo, dz. cyt., s. 68.

„Nakładanie”, fragmentaryzacja, rozproszenie i nieciągłość, będące ważnymi cechami architektury dekonstrukcjonistycznej, widoczne są również w projektach: Zahy Hadid (fabryka *Vitra* w Weil Am Rhein z 1994 r., budynek mieszkalny i komercyjny IBM, Kreuzberg, Berlin 1987-1994)³⁰; grupy Coop Himmelblau (przebudowa dachu kamienicy przy Falkestrasse w Wiedniu 1984-1988, *Funder Factory* 1988-1989, projekt i przebudowa *Ronacher Theatre* w Wiedniu (1991-1993)³¹; projektach Petera Eisenmana oraz wielu realizacjach Daniela Libeskinda (*Felix Nussbaum Haus* w Osnabrück w Niemczech 1995-1998, *The Wohl Centre* w Bal, Ilan University w Izraelu 2000-2005, dobudowa części muzeum sztuki w Denver, 2000-2006); oraz w dwu najnowszych, jeszcze niedokończonych: budynku przy ul. Złotej 44 w Warszawie (od 2005) oraz *Creative Media Center* w Hong Kongu (od 2002)³².

„NOWA PROSTOTA” I NURT KOMPUTEROWY

Ostatnią z tendencji, o której chciałabym wspomnieć jest program „nowej prostoty” w architekturze, istotny w projektowaniu od lat 90. XX w. i będący częścią nurtu „komputerowego”³³. Związany jest on z zakwestionowaniem indywidualnych retoryk budynków, które charakterystyczne były dla wczesnych faz postmodernizmu, polegających na dominacji odwołań do historyzmu i eklektyzmu, jak również odejściem od dekonstrukcjonizmu. Piotr Winskowski program nowej prostoty interpretował jako wyraz tęsknoty za zapomnianym już językiem abstrakcji i umieścił go w „trzecim wieku maszyny”³⁴. Wprowadzając podział na trzy wieki w rozwoju maszyny autor powoływał się na podtytuł książki Reynera Banhama *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, opublikowanej po raz pierwszy w drugiej połowie lat 50. XX w., czyli w okresie „drugiego wieku maszyny”. Piotr Winskowski pisał, że *porównując per analogiam lata 90. do lat 50. wydaje się uzasadnione określenie czasów obecnych mianem „trzeciego wieku maszyny”. Co prawda „drugi wiek” trwał zaledwie około pięćdziesięciu lat, lecz tempo zmian technologii i rozmach rozwoju cywilizacji upoważnia [...] do zaproponowania kolejnej*

³⁰ *Deconstruction...*, dz. cyt., s. 206-219.

³¹ Tamże, s. 220-230.

³² Zob. <http://www.daniel-libeskind.com/projects/index.html> [z dn. 15 IV 2010].

³³ E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 141.

³⁴ P. Winskowski, dz. cyt., s. 173. Ujęcie takie jest oczywiście pewnym uproszczeniem, co wynika z wcześniejszych rozważań zamieszczonych w tym rozdziale, które pokazują, że abstrakcja, prostota i geometria obecne były zarówno w dekonstrukcjonizmie (*Folies* w parku *La Villette* w Paryżu Tschumiego), jak też klasycyzującym postmodernizmie (nowy styl tokański zwany „nową abstrakcją”), i stanowiły jeden z wielu dyskursów obecnych w ponowoczesnym projektowaniu i budownictwie.

*cezury w drugiej połowie lat 80.*³⁵ Charles Jencks pisze z kolei o „drugiej estetyce maszyny” w architekturze lat 50. i 60. XX w., odróżniając ją od „pierwszej estetyki”, określającej architekturę przemysłową XIX i początku XX w., związanej z protomodernizmem i radykalnym modernizmem międzywojennym³⁶. Wiąże on ją z zaawansowaniem technologicznym lat 60. i dążeniem do wzbogacenia formalnego, charakterystycznego dla późnego modernizmu³⁷. Prowadziło to do deformacji pierwotnych, racjonalnych podstaw jej stosowania. Jako przykład podaje akademik uniwersytetu St. Andrews w Szkocji projektu Jamesa Stirlinga z lat 1959-1963, gdzie nie tyle ważne było, czy budynek dobrze funkcjonuje, ale to, czy wygląda jakby dobrze funkcjonował – zgodnie z echem myślenia modernistycznego³⁸. Dlatego architekturę postmodernistyczną powiązał Winskowski z „trzecim wiekiem maszyny”. Mianem tym określa tendencje współczesne, które *eksponują zagadnienia techniczne obiektów, lecz z zastosowaniem technologii kolejnej generacji, dzięki której samo eksponowanie i formy, których dotyczy, dzieli od poprzednich wielka różnica jakościowa. Co więcej, różnica jakościowa dzieli również kontekst cywilizacyjny, świadomość społeczną (w tym również ekologiczną)*³⁹. Wszelkie zmiany związane są w tym przypadku ze stosowaniem nowego kodu wizualnego, gdzie modernistyczna przezroczystość zamieniana jest w półprzezroczystość.

Jednym z wątków „trzeciej estetyki maszyny” jest stylistyka minimalistyczna wywodząca się jeszcze z lat 60. XX w., inspirowana przez *minimal art*⁴⁰.

³⁵ Tamże.

³⁶ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, dz. cyt., s. 30. Podział ten nasuwa skojarzenia z różnicami wprowadzonymi m.in. przez L. Mumforda, H. van Liera, M. McLuhana czy A. Tofflera. Mumford i van Lier pisali o trzech epokach, które wyznaczone były przez różne rodzaje maszyn – maszynę statyczną (koło, młyn), dynamiczną (maszyna parowa) i dialektyczną (urządzenia elektryczne). Szerzej o koncepcji tego autora pisałam w artykule *Human Reification in Figurative Painting and Sculpture of the First Half of the 20th Century*, „Art Inquiry” 2005, vol. VII [XVI], s. 217-229. McLuhan przyjmuje za Mumfordem podział na trzy okresy historyczne. Nazywa je kolejno fazą eotechniczną (źródłem energii była woda i drewno), fazą paleotechniczną (epoka węgla i żelaza) i fazą neotechniczną (gdzie dominuje działanie na zasadzie sprzężenia zwrotnego między człowiekiem a maszyną). Czynnikiem determinującym zmianę było za każdym razem pojawianie się nowego wynalazku technicznego. McLuhan uważał, że kolejne epoki wynikają z siebie i można je zrozumieć jedynie poprzez porównanie z wcześniejszym etapem (zob. M. McLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975). Toffler natomiast postrzegał zmiany w kulturze jako napływające na siebie fale. Pierwsza wiązała się z okresem przed powstaniem mass mediów, druga związana była z ich rozwojem, a trzecia, charakterystyczna dla ponowoczesności, polega na odmasowieniu kultury (zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, Warszawa 2001).

³⁷ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, dz. cyt., s. 30.

³⁸ Tamże, s. 84.

³⁹ P. Winskowski, dz. cyt., s. 174-175.

⁴⁰ Tamże, s. 185.

Związane jest to z potrzebą tworzenia przestrzeni o małej ilości bodźców wizualnych, oddziaływujących na ludzi pracujących w świecie wielu impulsów, takich jak: biura, giełdy, domy maklerskie, itp. Bardzo często dążenie do prostoty związane jest z eksperymentami nad nowymi materiałami i możliwością zastosowania ich w architekturze i projektowaniu⁴¹. Stylistykę minimalistyczną stosuje się do budynków o zaawansowanej technologii, przeznaczonych do użytku publicznego i powszechnie dostępnych, jak na przykład: muzea, galerie wystawiennicze, handlowe, itp. Dlatego nowoczesna architektura bardzo często łączona jest z dawną tradycyjną zabudową. Przykładem nowej prostoty jest piramida ustawiona w latach 1983-1989 na *dziedzińcu Napoleona* przed paryskim Luwrem, autorstwa Ieoh Ming Pei'ego. Ma ona 22 m wysokości i wykonana została ze szkła i stali. Ze względu na specyfikę użytego materiału jej wygląd przez cały czas zdaje się ulegać przekształceniom. Dzięki temu, co było zresztą założeniem architekta, cechy te przeczą tradycyjnej wizji piramidy, kojarzonej z masywnością i prostotą. Ponadto pełni ona funkcje użytkowe, gdyż znajduje się w niej wejście do zreorganizowanego wnętrza Luwru. To również przeczy dawnym znaczeniom przypisywanym tej budowli, jako miejscu pochówku faraonów lub rodzajowi pomnika.

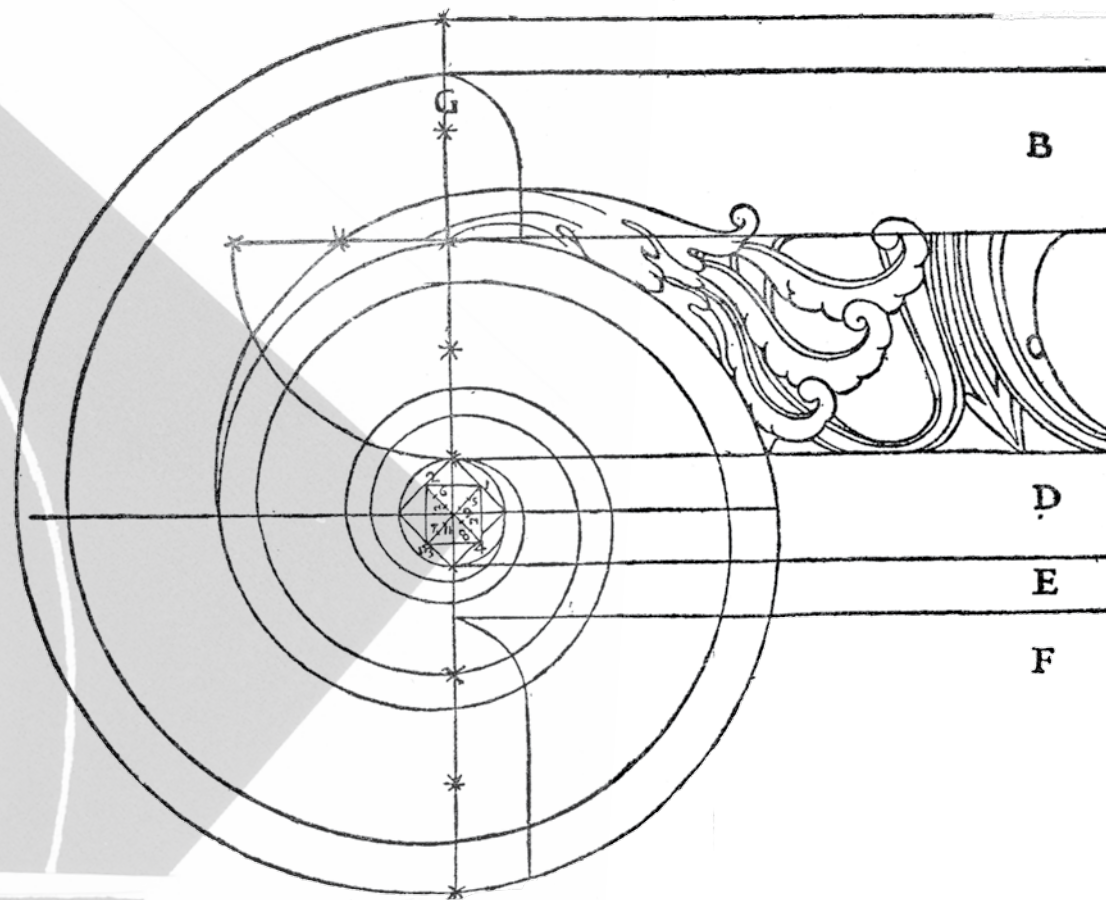
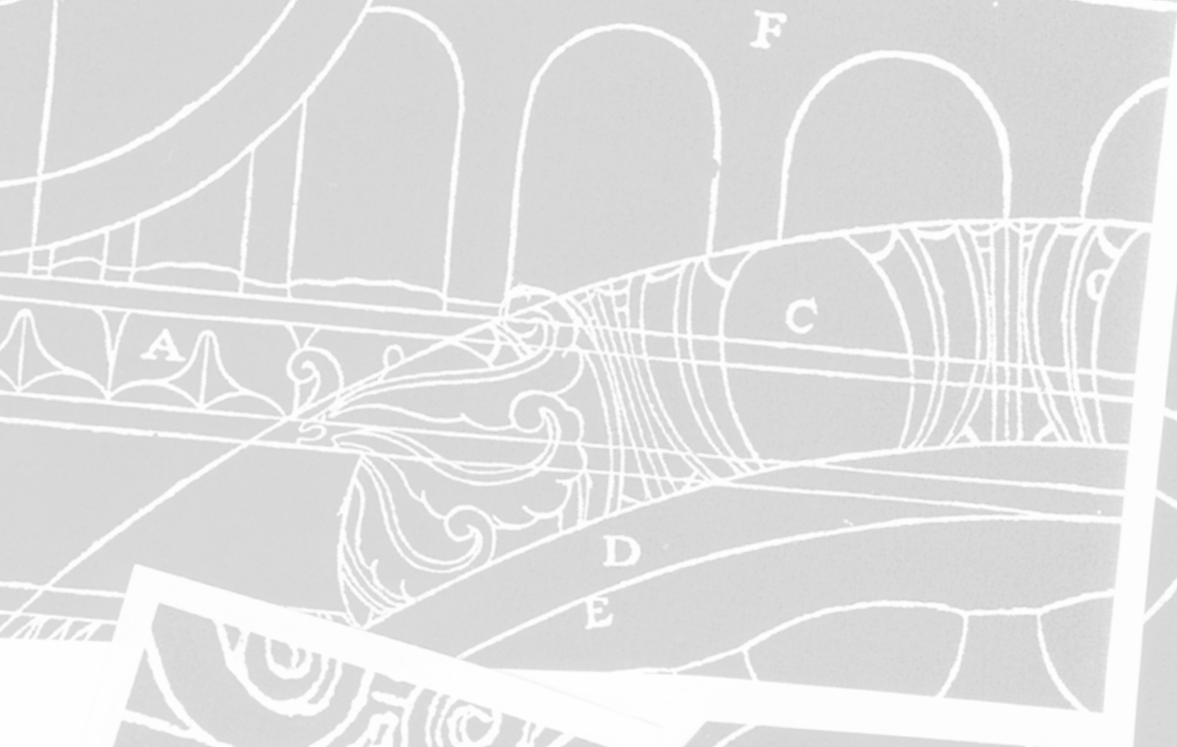
Innym przykładem nowej prostoty jest Institut du Monde Arabe w Paryżu z 1987 r., zaprojektowany przez Jeana Nouvela. Południową fasadę tego budynku stanowi ściana zbudowana z prostych, geometrycznych ekranów odbijających panoramę miasta z lekko widocznym zarysem katedry Notre Dame i Ile Saint-Louis. W realizacji tej nastąpiło zderzenie geometrycznej formy ze złożonością kształtów, pojawiających się na niej w wyniku specyfiki użytych materiałów. Analogiczny efekt odbijania otoczenia uzyskany został w dobudowanym fragmencie fasady Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. W realizacjach tych dochodzi do połączenia prostoty zastosowanych kształtów z bogactwem efemerycznych efektów. Postmodernistyczny charakter tych budynków polega na pozornym nawiązaniu do architektury modernizmu przy jednoczesnej modyfikacji, która jednak w sposób istotny zmienia całościową wymowę i uniemożliwia proste zakwalifikowanie dzieł do określonej tendencji w postmodernizmie. Ewa Rewers pisała, że *niezlomna siła linii prostej, którą posługiwał się modernizm, zostaje osłabiona, poddaje się rotacji, skręca, posłuszna projektowym kaprysom komputera. Pozostaje estetyka ekonomii, prostota, zwartość, cisza, porządek, konwencja, ciągłość, precyzja*⁴². Autorka jako przykłady budynków związanych z „nową prostotą” wymienia między innymi wieżę sygnalizacyjną w Bazylei, INFO BOX w Berlinie oraz dwie realizacje Bena van Berkela: *Dream House* z 1996 r. i *Office Buildings* w Amersfoort.

⁴¹ Tamże.

⁴² E. Rewers, *Post-Polis...*, dz. cyt., s. 141

W artykule tym omówiłam jedynie prace niektórych architektów związanych z modernizmem i postmodernizmem oraz pojedyncze przykłady budowli charakterystycznych dla obu tendencji. Decyzja ta związana jest z faktem, że interesuje mnie głównie zmiana w założeniach teoretycznych, obserwowana w obu nurtach, jak również rola, jaką pełniła w nich geometria. Uważam, że nieporozumienia wynikające z postrzegania architektury postmodernistycznej wyłącznie przez pryzmat historyzmu i eklektyzmu wynikają ze zbyt wąskiego i jednostronnego patrzenia na stosowane przez architektów formy, a także ignorowania roli kontekstu, co prowadzi do klasyfikowania wszelkich przejawów geometrii jako powrotu do tradycji modernistycznej. Charles Jencks, uchodzący za głównego zwolennika i propagatora radykalnego eklektyzmu, zwracał uwagę na klasycyzujący postmodernizm, który rozwinął się jako ważny nurt w architekturze po 1980 r. Znamienny jest fakt, że w nurcie tym widoczna jest silna tendencja do używania form abstrakcyjnych, często geometrycznych, traktowanych jednak zupełnie inaczej niż miało to miejsce w modernizmie. Inni autorzy z kolei zwracają uwagę na nową prostotę (Winskowski) lub nurt komputerowy (Rewers), które wiążą się w sposób istotny z geometrią, stanowiąc jednocześnie jeden z nurtów postmodernizmu.

Okazuje się, że geometria jest wbrew pozorom bardzo ważnym elementem architektury postmodernistycznej. Zmianie uległo tylko jej pojmowanie. Nie służy ona podkreśleniu uniwersalizmu, funkcjonalności czy stałości konstrukcji. Wiąże się natomiast z nowym ornamentem i uwzględnianiem złudzeń optycznych, którym poddane zostają najprostsze figury geometryczne, co powoduje przesunięcia, nachylenia, itp. Zabiegi te łączą się z organizowaniem przestrzeni i wieloma innymi rozwiązaniami. Postmodernizm w architekturze nie polega więc jedynie na zwykłej zmianie form – z prostych na złożone. Kształty bardzo często pozostają te same. Tym, co ulega przekształceniu jest sposób myślenia. Formy nie są podporządkowane funkcji, co było głównym postulatem modernizmu, a stanowią pole różnego rodzaju gier i rozgrywek, jakie prowadzą współcześni architekci związani z postmodernizmem. Ponowoczesność wiąże się z obalaniem systemów, w tym również teoretycznych, związanych z podziałami i klasyfikacją. Okazuje się, że nic nie jest pewne, stosowane kształty są jedynie pretekstem do przekazywania złożonych treści i pobudzania różnych możliwości odczytania i interpretacji. „Mniej” nie musi oznaczać „nudniej”, a zastosowanie geometrii nie jest równoznaczne z modernistyczną wizją sztuki i architektury.



Kazimierz Łatak CRL

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Z dziejów obrazu *Madonny Roudnickiej* w krakowskim kościele pw. Bożego Ciała

Wśród wielu precjozów przechowywanych w skarbcu gotyckiej bazyliki farnej Bożego Ciała przy klasztorze kanoników regularnych laterańskich na krakowskim Kazimierzu¹ znajduje się obraz Najświętszej Marii Panny

¹ W lutym 1335 r., na obszarze obejmującym pradawne osady wokół kościołów: św. Michała na Skałce, św. Jakuba Apostoła oraz św. Wawrzyńca Diakona na wzgórzu Bawół, Kazimierz Wielki, dokumentem wydanym w Sandomierzu, lokował nowe miasto, które nazwał od swego imienia – Kazimierz. Założonemu miastu dał też nową parafię pw. Bożego Ciała, którą w spisach świętopiętra wymieniono po raz pierwszy w 1343 r. Pierwotny kościół farny był drewniany. Nową, monumentalną świątynię zaczęto wznosić najpóźniej w 1347 lub 1348 r. z woli oraz funduszy króla. Po jego nieoczekiwanej śmierci w 1370 r., budowę wstrzymano na kilka lat. Później kontynuowano ją pod patronatem rady miasta, aczkolwiek z dużymi trudnościami. W marcu 1405 r. Władysław Jagiełło przy niedokończonym kościele osadził kanoników regularnych laterańskich, sprowadzonych z Kłodzka za sprawą bpa Piotra Wysza. Pod patronatem i przy wydatnej pomocy dworu królewskiego, dokończono budowę świątyni oraz wzniesiono przyległy do niej, znacznie skromniejszy, zespół budynków klasztornych. Całość poświęcił w Roku Jubileuszowym 1500 Fryderyk Jagiełłończyk, biskup krakowski a zarazem metropolita gnieźnieński i prymas Polski. Świątynia należy dzisiaj do najpiękniejszych przykładów gotyckiego budownictwa sakralnego w Krakowie. Jej wystrój pochodzi z XVII i XVIII w. Od 24 I 2005 r. kościół z woli Jana Pawła II cieszy się tytułem Bazyliki Mniejszej. Szerzej na temat świątyni: S. Świszczowski, *Miasto Kazimierz pod Krakowem*, Kraków 1981; *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Z. Jakubowski, Kraków 1977; T. Węclawowicz, *Fazy budowy kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu (wieki XIV i XV)*, „Rocznik Krakowski” 1986, s. 19-29; K. Łatak, *Kanonicy regularni laterańscy na Kazimierzu w Krakowie do końca XVI wieku*, Elk 1999; Tenże, *Kongregacja krakowska kanoników regularnych laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kraków 2002; Tenże, *Bazylika i klasztor Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich na Kazimierzu w Krakowie*, Kraków 2005; Tenże, *Kult eucharystyczny w parafii i w klasztorze Bożego Ciała w Krakowie na przestrzeni wieków*, w: *Przemijanie i trwanie. Kanonicy regularni laterańscy w dawnej i współczesnej Polsce. Materiały z międzynarodowej konferencji zorganizowanej z okazji 600-lecia fundacji opactwa Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 2009, s. 217-231; K. Łatak,

z Dzieciątkiem w relikwiarzowej ramie, znany w literaturze naukowej pod nazwą obrazu *Matki Bożej Roudnickiej* lub *Madonny od demonów* (*Madonna terribilis daemonibus* – Madonna straszna demonom). Wizerunek *pozostaje w Polsce dziełem odosobnionym*², więcej – *jest wyjątkowym przykładem wpływów sztuki wschodniej i zachodniej na terenie Europy Środkowej*³. Ma niewielkie rozmiary (z ramą 57 x 42, 7 cm), a jako niezwykle cenny, bo uznany w tradycji za dzieło Łukaszone i łaskami słynący, jest rzadko pokazywany publicznie. W przeszłości był używany podczas egzorcyzmów⁴. W listopadzie 2008 r. na powierzchni jego odsłoniętej warstwy malarskiej pojawiły się niepokojące wykwity pleśni. Obraz musiał być oddany do konserwacji w trybie pilnym⁵. Przy okazji interwencji konserwatorskiej wykonano szereg nowych i wszechstronnych badań (fizycznych, chemicznych, dendrologicznych, mikrobiologicznych i innych), które dostarczyły dodatkowych danych na jego temat.

Obraz namalowany został temperą oraz złotem na płótnie naklejonym na deskę lipową. Maria ujęta w półpostaci i zwrócona w trzech-czwartych w prawo, trzyma oburącz Dzieciątko przy swoim lewym boku, pochylając ku Niemu głowę o dziewczęcej, różowawej twarzy z wysokim czołem, łagodnym łukiem zarysowanych brwi, wąskim nosem, drobnymi ustami i niewielką brodą. Jej duże oczy ujęte ciężkimi powiekami, o piwnych tęczęwkach, patrzą w prawo ku dołowi. Głowę Marii nakrywa biały, półprzejrzysty rąbek z ozdobnym brzegiem, okalający twarz miękkim, falującym zarysem i kładący się na dekolcie poniżej smukłej, krągłej szyi. Pod rąbkiem, po bokach twarzy widać pasemka brązowawych włosów. Suknia Marii widoczna jest jedynie w partii wąskiego,

S. Nalbach, *Ze studiów nad kulturą unyślowską kanoników regularnych krakowskiej prepozytury Bożego Ciała w XV i XVI wieku*, Kraków 2009.

² J. Gadomski, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, w: *Ars Graeca – ars Latina. Studia z historii sztuki dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001 s. 325-326.

³ M. Szuster-Gawłowska, *Matka Boska „od demonów”*. *Prace konserwatorskie i badawcze*, „Wiadomości ASP” 2009, s. 26-27.

⁴ S. Ranatowicz, *Casimiriae Civitatis Urbi Cracoviensis Confrontatae Origo...*, k. 8v., rkps w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. 3742/III; H. P. Pruszczyk, *Morze Łaski Bożej...*, Kraków 1662, s. 33 n.

⁵ Prace sfinansował Społeczny Komitet Ochrony Zabytków Krakowa, a prowadził od marca do lipca 2009 r. zespół Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, któremu przewodniczyła prof. Małgorzata Schuster-Gawłowska. W zespole byli także m.in. Jerzy Gadomski, Helena Małkiewiczówna, Jerzy Żmudziński, Wojciech Bochnak, Marek Dziki, Paweł Karaszkiwicz, Barbara Leszczyńska, Anna Mikołajska, Małgorzata Walczak, Maria Rogóż, Jan Ptak, Jacek Kubiena, Maria Gawor. *Dokumentacja konserwatorska dotycząca obrazu w ramie relikwiarzowej Matki Boskiej z Dzieciątkiem zw. „od demonów” z kościoła pw. Bożego Ciała w Krakowie*, opr. M. Schuster-Gawłowska, Kraków 2009, mps w Archiwum Klasztoru Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich na Kazimierzu w Krakowie (dalej jako ABC). Zob. także M. Szuster-Gawłowska, dz. cyt., s. 26-27.

lazurowego rękawa na prawej ręce, z gładkim, złotym obszyciem przy nadgarstku. Główną szatę Marii stanowi maforium, czyli wielka, prostokątna chusta w kształcie lazuru szala, bez podszewki, usiana, rozrzuconymi dość bezładnie, ośmiopromiennymi gwiazdkami, obszyta wzdłuż wszystkich brzegów szeroką taśmą złożoną z czterech złotych prążków położonych na ciemnoczerwonym podłożu. Krótsze brzegi maforium obszyte są dodatkowo długimi, złotymi, dwukszałtnymi frędzlami: dłuższe, zaczepione w dwóch miejscach przy taśmie, alternują z nieco krótszymi, zaczepionymi w jednym miejscu. Maforium nakrywa głowę Marii, układając się na niej miękkimi fałdami i otula ciasno całą Jej postać. Złoto-czerwona taśma, tworząca nad czołem płaskie fałdy, opada sztywno po lewej stronie twarzy pionowo w dół, by na piersi Marii załamać się niemal pod kątem prostym i skierować poziomo w prawo. W sposób równie sztywny opada pionowo, wraz z brzegiem maforium, z lewego nadgarstka oraz, nieco skośnie, z prawego. Ze wspomnianych wyżej dwóch krótszych brzegów maforium widoczny jest jedynie fragment jednego z nich, narzucony na prawe ramię Marii i dekoracyjnie rozłożony poniżej tegoż ramienia. Matka Boża trzyma Dzieciątka oburącz: lewą dłonią ujmując Je pod paszki, prawą od dołu, pod uda – słowem tak, jak trzyma się dziecko, które nie posiada jeszcze dobrze sztuki siadania. Mały Jezus siedzi jednak dość pewnie na dłoni Matki, z wyprostowanym tułowiem i zgiętymi w kolanach nóżkami ustawionymi obok siebie, ze stopami wspartymi na ręce Matki. Nieco wydłużoną główkę – porośniętą drobnymi puklami jasnych, ugrowych włosów, z wysokim czołem, małymi, skierowanymi ku Matce, piwnymi oczami, wysuniętym ku przodowi nosem i drobnymi ustami – lekko uniesioną i skierowaną w stronę Matki, zbliża do Niej niemal dotykając otulającego Jej twarz rąbka. Dzieciątko ubrane jest w chiton, czyli białą koszulkę o szerokich, podwiniętych po łokcie rękawach, obszytych ozdobną taśmą oraz zsunięty poniżej pasa cynobrowy hymation, czyli płaszcz układający się w miękkie fałdki. Zarówno chiton jak i hymation są wzorzyste. Koszulkę zdobią luźne, małe, białe i niebieskie kwiatuszki z czerwonym środkiem oraz drobne formy żółte z czerwoną obwódka. Na płaszczu zaś widnieją pierzaste, złote gałązki z białymi lub złotymi trójliściami i złotymi kwiatami. Ponadto, na koszulce Jezus nosi szelki złożone z płaskich, czarnych szarf, szrafowanych złotem w proste i ukośne, równoległe ułożone, świetliste prążki. Prawą, pulchną ręką, wspartą łokciem na kolanie i ustawioną pionowo czyni grecki znak krzyża, natomiast w lewej, luźno opuszczonej, trzyma rozwinięty poziomo biały filakterion, z bardzo słabo obecnie czytelną inskrypcją, wypisaną późnogotycką minuskułą: [In] principio er[at] verbum et v[er]b[um] erat, co jest cytatem wyjętym z pierwszego rozdziału Ewangelii według św. Jana: *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum* – Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga.

Tło pokrywa gładko ugier, a jedynym motywem ozdobnym jest częściowo zachowany, cienki, wykonany czerwienią, zarys nimbu Matki Bożej oraz

namalowany czernią nimb Dzieciątka⁶. Podobrazie malowidła, co już nadmieniałem, stanowi lipowa deska o wymiarach 45 x 30 cm. Nosi ona na sobie przedziurawienia po osadzanych monillach: zarówno dawne, z założonymi kitami, jak i te do dzisiaj aktualne. W górnej części jej wierzchniej strony widać odręczny napis atramentem: *Odnowił w roku 1934 Stanisław Pochwański*. Na odwrocie zaś, pokrytym temperową warstwą ciemnej zieleni z wyraźnymi śladami czerwieni i żółci, również w części górnej, widnieje jednowierszowa inskrypcja wykonana minuskułą gotycką: *Gregorius ptus* – Grzegorz prepozyt. Napis ten należy łączyć z osobą prepozyta krakowskiego klasztoru kanoników regularnych laterańskich Grzegorza Polaka z Krakowa, wybranego na urząd 14. lipca 1428 r. a zmarłego 21 maja 1439 r. Ramę wizerunku wykonano z drewna bukowego, zdobiąc jej wszystkie cztery boki wgłębieniami na relikwie (kaszty) w kształcie rombów. Na odcinku górnym i dolnym wycięto poziomo po cztery wgłębienia, na bocznych pionowo po sześć. Na odcinku górnym, pośrodku, wycięto nadto wgłębienie w kształcie łacińskiego krzyża. Wgłębienia (kaszty) zamknięte są płaskim szkłem średniowiecznym oraz nowożytnym. Ich numeracja odpowiada ruchowi wskazówek zegara, czyli szła od lewej ku prawej stronie, poczynając od górnego odcinka ramy. W 21 kasztach zachowały się relikwie: Obrusa okrywającego stół w czasie Ostatniej Wieczerzy, Krzyża Świętego, a także świętych i błogosławionych: Jakuba Młodszego Apostoła, Macieja Apostoła, Bartłomieja Apostoła, Szczepana, Floriana, Mikołaja Biskupa, Marty, Petroneli, Anastazji, Marii Magdaleny, Urszuli, Stanisława Kazimierczyka CRL. Te ostatnie relikwie dołożono w czasie restauracji obrazu w XVII w.⁷

W dotychczasowej literaturze dewocyjnej i naukowej opisywano obraz jako interesujący i rzadki przykład malarstwa czeskiego z trzeciej ćwierci XIV w., ale gruntownie przemalowany w Krakowie w latach 30. XV w.⁸ Najstarsze świadectwo o obecności obrazu w klasztorze pochodzi z 1624 r. Ks. Jan Augustyn Biesiekierski, kanonik regularny laterański, publikując w tymże roku swój traktat o czci obrazów, wspominał także o przechowywanym tu w *skarbie kościelnym* obrazie Matki Bożej przywiezionym z Czech: *Thomasz też święty Doktor Anyelski, z podania ustawicznego od czasów Apostolskich nieprzerwanie idącego, co potężnym iest dowodem, wspomina obraży B[łogosławionej] P[anny] Maryey matki Bożey, ktore święty Łukasz Ewangelista malował* [3.Par; Q.25, art. 2]: *taka iest sława a nie*

⁶ Opis przytoczyłem za prof. Jerzym Gadomskim i mgr Heleną Małkiewiczówną. Opis ten został sporządzony w 2009 r. i znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej obrazu. Jerzy Gadomski, Helena Małkiewiczówna, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ramie relikwiarzowej w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Dokumentacja historyczna*, Kraków 2009, s. 8-10, mps ABC.

⁷ Tamże, s. 17-18.

⁸ Tamże, s. 2-3.

plonna o tym obrazie naświętszej Panny, który w Częstochowej widzimy. Ale y tu w kościele naszym Bożego Ciała, o iednym obrazie który w skarbie chowaią iest mniemanie, iż go święty Łukasz malował; iest matka Boża z dzieciątkiem barzo śliczna: ramy srebrem oprawne z drogimi Kamieńmi, a w koło świętych reliquiy pełno. Dochodzimy z dziejow Klasztoru naszego, iż ten obraz Kanonicy zakonu ś[więtego] Augustyna, gdy ie husytowie prześladowali z Czech unieśli, y tu go zostawili: y po dzisieyszy dzień Bracia naszy w Czechach, z podania dawnego to twierdzą. Jakoż przywiley, który miał tenże obraz zawsze, aby go żaden ieno sam Proboszcz w Processyach y do ołtarza nie nosił, trwa przy nim, aż do tych czasow. Przystępuie do tego, że się go szatani barzo lękaią, co się samą rzeczą pokazuje, y przez opętane wielką światobliwość, choć nieradzi przyznawaią⁹. W XVII i na początku XVIII w. o obrazie i jego cudownych mocach pisali jeszcze ks. Krzysztof Łoniewski¹⁰, ks. Stefan Ranatowicz¹¹, ks. Piotr Hiacynt Pruszc¹² oraz ks. Michał

⁹ J. A. Biesiekierski, *Krotka nauka o Czci y poszanowaniu Obrazow Świętych ...*, Kraków 1624, k. C2v.

¹⁰ Pisma ks. Krzysztofa Łoniewskiego (zm. 1656), który do klasztoru wstąpił w marcu 1606 r., nie zachowały się, ale powoływał się na nie ks. Stefan Ranatowicz (1617-1694). Na marginesie karty, na której zamieścił relację o obrazie dodał: *Ex M[anu]SC[riptions] Christoph[ori] Łoniewski. S. Ranatowicz, dz. cyt., k. 8v.*

¹¹ *Gregorius tertius Conventus Canoniorum Regularium Lateranensium et Ecclesiae S[acra]ti[s]simi Corporis Christi Praepositus [...] Imaginem Beatissimae Virginis Mariae, a S[ancto] Luca (ut fertur) in tabula depictam, ad Vnum cubitum altam, quae hucusque in sacrario Ecclesiae nostrae servatur, a praeposito Rudnicensi canonicorum Regularium tunc ob persecutiones Hussitarum[m] exulante, et in Monasterio Vladislaviensi, cum fratribus manente, acquisiuit, quamque gemmis, laminis argenteis decoravit, et lapidibus pretiosis ornauit. Ad quam imaginem pater Joannes Gelasius Exorcista, professus Domus nostrae fassus est ab vna obsessa, centu[m] millia, daemonorum se fugasse, Anno Domini 1634. quae expulsio ad memoriam sempiternam, exarata est in tabella argentea, et in capella ad imaginem Beatissimae V[irginis] Mariae appensa. Quare ob Huius imaginis venerentiam, statutum est capitulariter ut tantum in solemnibus festis a solo praeposito portaretur.* Tamże, k. 8-8v.

¹² Na Kazimierzu przy Krakowie, w Kościele Bożego Ciała Canoniorum Regularium [...] iest inszy Obraz od Łukasza świętego malowany teyże Panny na drzewie, iako tradycya y Autentyk tamtecznego Konwentu świadczy, przyniesiony z Rudnika Dyecezyey Praskiey, przez Bracią tegoż Zakonu, na ten czas, gdy Kościół święty Katholicki wielkie cierpiał prześladowanie od Zyszki hereyka który zbuntowawszy Poddanych przeciwko Panom, Koscioły burzył, krew Kapłanow y pobożnych Katholikow rozlewaiąc. Obrazy święte tak Matki Bożej, iako y świętych wybranych Bożych Iżąc, sromocąc, y paląc. Tęgo tedy skarbu pilni a czynni strażnicy, Zakonnicy z Rudnika, niechcąc stracić, y zostawić na takie zelżenie, uszli z nim do Krakowa, gdzie w skarbie Kościelnym był schowany y iest do tych czas, ktorego nie ukazuią, tylko we dni uroczyste, nie pozwalaiąc go nikomu nosić, tylko samemu Proboszczowi, miasto nayznaczniejszych Reliquiy: iest nie bardzo wielki, lecz dziwnie śliczny, ktoremu nim sie kto bardziey przypatruie, tym się z niego patrzeniem nasycić nie może, poważny, wspaniały, y do nabożeństwa Każdego grzesznika pobudzaiący. Przy którym Wielebny y świetobliwy Kapłan Ociec Gielazy, tegoż Zakonu, nie dawno zmarły Exorcysta Straszliwy Obsessom, y od czasow wielu wyswobadzaiący, pobożnym swym życiem, umartwieniem ciała, y nabożną modlitwą do Pana Boga, z niektorey białogłowy, imieniem Katharzyney, przed kilka lat, sto tysięcy czartow wy-

Akwilin Gorczyński¹³. Za nimi powtarzali informacje o obrazie, niejedno naturalnie modyfikując, inni autorzy z XIX, XX oraz XXI w., a mianowicie: Józef Mączyński, Sadok Barącz, Władysław Łuszczkiewicz, Jan Babraj, Wacław z Sulgostowa (Edward Nowakowski), Alojzy Fridrich, Leonard Lepszy, Józef Augustyn Błachut, Franciszek Kopera, Marian Skrudlik, Tadeusz Dobrowolski, Anton Matejček i Josef Myslivec, Miklos Csanty, Michał Walicki, Teofil Widełka, Hanna Pieńkowska, Barbara Miodońska, Ewa Trajdos, Ivo Kořan, Zbigniew Jakubowski, Jerzy Gadomski, Ewa Śnieżyńska-Stolot, Helena Małkiewiczówna, Krzysztof Czyżewski, Kinga Szczepkowska-Naliwajek, Grażyna Jurkowlaniec i Michał Rożek¹⁴.

gnał, która Rok przeżywszy, Panu Bogu ducha oddała, y inszych wiele opętanych ludzi przed nim z laski Bozey uwalniał. Jest y teraz ten Obraz cudowny y zawsze, iako z początku wielkie dobrodzieystwa, przez przyczynę Panny Naświętszej, przy nim dzieia się do ktorey prawym sercem wołamy: Ave Virgo singularis, Mater nostri Salvatoris, Coeli Sydus, Stella maris, Arca mundi mystica. Nos in huius vitae mari, Ne permittit naufragari, Sed fanoris vela cari, Clemens in nos explica. H. P. Pruszc, dz. cyt., s. 33 nn.

¹³ *Gregorius Polonus III. Ille enim praeter alia spiritualia clenodia Imaginem Beatissimae Virginis a S. Luca depictam, ut communiter creditur, a Praeposito Rudnicensi, dum Hussitarum persecutionem cum thesauro illius Cracoviae declinaret, acquisivit et laminis argenteis, deauratis, contextit, lapidibus pretiosis condecoravit et Reliquijs Magnorum SS illustriorum magis reddidit. Haec Imago honoris causa in thesauro Ecclesiae inter Reliquias Sanctorum asservatur et tantummodo in Festis solemnioribus, ut plurimum per manus Praelati, cum sacra acturus, Altare accepit, exponitur.* M. A. Gorczyński, *Schema de Canonicis Regularibus Lateranensibus Congregationis Cracoviensis*, w: Joannes de Nigra Valle, *Genealogia Sacri et Apostolici Ordinis Canoniorum Regularium*, Kraków 1707, s. 83.

¹⁴ J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa. Opis tego miasta i jego okolic*, Kraków 1845, cz. 2, s. 247; S. Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891, s. 119; W. Łuszczkiewicz, *Kościół Bożego Ciała, jego dzieje i zabytki*, Kraków 1898, s. 31; J. Babraj, *Kościół Bożego Ciała w Krakowie i jego święte pamiątki*, Kraków 1900, s. 28, 30; Wacław z Sulgostowa, *O cudownych obrazach w Polsce Przczystej Matki Bożej*, Kraków 1902, s. 282; A. Fridrich, *Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, Kraków 1904, t. 2, s. 72, 74; L. Lepszy, *Historja malarstwa*, w: *Kraków, jego kultura i sztuka*, „Rocznik Krakowski” 1904, s. 204-205; A. Błachut, *Kanonicy regularni lateraneńscy w Polsce czciciele Maryi*, w: *Księga pamiątkowa maryjańska ku czci pięćdziesięciolecia ogłoszenia Dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, Lwów-Warszawa 1905, t. 1, s. 480; A. Błachut, M. Bartynowski, *W pięćsetną rocznicę założenia klasztoru Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie (1405-1905). Szkic dziejów opactwa XX. Kanoników regularnych lateraneńskich*, Kraków 1905, s. 15; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Część pierwsza: Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, s. 151-153; M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930, s. 26; T. Dobrowolski, *Śląskie malarstwo ściennie i sztalugowe do początku XV w.*, w: *Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, Kraków 1936, t. 3, s. 151-152, 182, 184; Tenże, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 198; T. Widełka, *Przewodnik po kościele Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1947, s. 44; M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 57; Tenże, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 13; B. Miodońska, *Związki polsko-czeskie w dziedzinie iluminatorstwa na przełomie w. XIV i XV*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 3, s. 164; E. Trajdos, *Śladem Mistrza warsztatu ołtarza Św. Trójcy na Wawelu*, „Nasza

W to, że obraz pochodzi z Roudnic, nie należy wątpić. Wspomniane już badania przeprowadzone w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych potwierdzają przekonanie, że obraz powstał w Czechach tuż po 1350 r. Także w Czechach, w latach 1405-1420, a nie jak sądzono dotychczas, w Krakowie, został gruntownie odnowiony, przemalowany i ozdobiony ramą z dekoracją metalową i klejnotami. W Krakowie natomiast, po uratowaniu przed Husytami i kupieniu go przez prepozyta Grzegorza Polaka, został naprawiony i częściowo przemalowany, po uprzedniej utracie broszy zawierającej, jak się wydaje, relikwię skrwawionego welonu (*pepli cruentati*) Matki Bożej. Potwierdzono też, że obraz jest wyjątkowym przykładem wpływów sztuki wschodniej i zachodniej – italo-bizantyjskiej, na terenie Europy Środkowej¹⁵.

O obecności w klasztorze kanoników regularnych w Roudnicach, ufundowanym w 1333 r. z woli pierwszego abpa praskiego Jana IV z Dražic, cudownego obrazu Matki Bożej, namalowanego rzekomo przez św. Łukasza Ewangelistę, mówi się po raz pierwszy 26 lutego 1358 r. w przywileju odpustowym abpa Arnosta (Ernesta) z Pardubic¹⁶. Odpusty nadane przez niego potwierdził abp Jan Oczko, sprawujący rządy w latach 1364-1378¹⁷. Obraz pochodził ze Wschodu, a najprawdopodobniej był kopią obrazu czczonego od schyłku XI w. w klasztorze Kykko na Cyprze (świętość całego Cypru)¹⁸. W Roudnicach

Przeszłość” 1966, s. 134-135; I. Kořan, Z. Jakubowski, *Łaskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudnicy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 1, s. 3-12; I. Kořan, *Wkład kanoników regularnych w sztukę czeską XIV wieku*, w: *Kanonicy regularni laterańscy w Polsce. Studia z dziejów kongregacji krakowskiej XV-XIX wieku*, Kraków 1975, s. 32-33; J. Kęłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 212; T. Dobrowolski, *Początki malarstwa krakowskiego w epoce gotyku (metoda i perfekcjonizm)*, „Folia Historiae Artium” 1976, s. 53; J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 30, 53, 113; Tenże, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium” 1986, s. 31, 46; Tenże, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV*, „Folia Historiae Artium” 1998, nr 4, s. 219; E. Śnieżyńska-Stolot, *Kult italo-bizantyjskich obrazów maryjnych w Europie Środkowej w XIV w.*, „Studia Claromontana” 1984, s. 20; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 189; K. Łatak, *Kanonicy...*, dz. cyt., s. 125; Tenże, *Kongregacja...*, dz. cyt., s. 183-184; K. J. Czyżewski, *Srebrne wyposażenie średniowiecznego ołtarza św. Stanisława w katedrze krakowskiej*, „Folia Historica Cracoviensia” 2003, s. 48; J. Gadomski, *Malarstwo tablicowe w Małopolsce*, w: *Dzieje sztuki polskiej*, t. 2 *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, Warszawa 2004, s. 258; M. Rożek, *Sekrety Krakowa. Ludzie – zdarzenia – idee*, Kraków 2005, s. 304-313, s. 309; Tenże, *Mitologia Krakowa*, Kraków 2009, s. 135n.

¹⁵ M. Szuster-Gawłowska, dz. cyt., s. 26-27.

¹⁶ Arcybiskup udzielił 40 dni odpustu wszystkim *qui idem monasterium intrantes ante ymaginem beatissime Virginis Marie, quam beatus Lucas fertur depinxisse, quinque salutationes Angelica dixerint*. Cyt. za: I. Kořan, Z. Jakubowski, dz. cyt., s. 6.

¹⁷ Arcybiskup potwierdził *De missa beate Mariae Virginis et ymaginis beate Virginis, quam sanctus Lucas depinxit, et sermone et cantilena: Hospodine, pomiluj ny*. Cyt. za: Tamże.

¹⁸ *Dokumentacja...*, dz. cyt.; J. Gadomski, *Bizantyjskie...*, dz. cyt., s. 325-326.

zyskał niebываłe uznanie wiernych, zwłaszcza gdy ozdobiono go dodatkowo relikwią skrwawionego welonu, który miał nakrywać głowę Najświętszej Marii Panny stojącej pod krzyżem Chrystusa na Kalwarii¹⁹. Kopie obrazu znajdowały się w niejednym kościele i klasztorze²⁰. Jednakże 29 maja 1421 r. wojska husyckie pod dowództwem Jana Žizki, po nieudanym oblężeniu Litomierzyc, zniszczyły klasztor i kościół w Roudnicach *nie darowawszy obrazom*²¹. Nieco wcześniej, bo już w kwietniu tegoż roku, po podpisaniu przez abpa praskiego Konrada z Vechty artykułów husyckich, większość kanoników roudnickich zbiegła do Niemiec, na Śląsk i do Polski (Efrurt, Wrocław, Żagań, Trzemeszno), zabierając z sobą część bogatej biblioteki oraz kosztowności. Wśród wywiezionych przedmiotów były obrazy relikwiarzowe, nie wyłączając kopii czczonego w świątyni cudownego wizerunku Matki Bożej²². Uchodzący

¹⁹ Relikwia skrwawionego welonu Matki Bożej (*peplum cruentatum Sanctae Mariae Virginis*) znajdowała się w Pradze już w 1354 r. Wymienił ją inwentarz katedralny spisany w tymże roku z polecenia abpa Arnosta z Pardubic. Relikwię podarował katedrze Karol IV, aczkolwiek czas i okoliczności pozyskania jej przez króla nie są pewne. Klasztorowi roudnickiemu kanoników regularnych część tej relikwii miał podarować abp Jan z Jensteinu. *Dokumentacja...*, dz. cyt. s. 82.

²⁰ Tamże.

²¹ Wawrzyniec z Brzezowej, autor *Kroniki husyckiej*, tak wspominał ów najazd na Roudnice: *Deinde Rudnicz pertransivit non obstante, quod turba eius ab archiepiscopo fuisset in necessitatibus provisiva, monasterium in parte rupit et domum prepositi combussit, imaginibus non parcendo, calices cum ornatis inde auferendo*. Vavřince z Březove, *Kronika husitska*, w: *Fontes rerum bohemicarum*, Praha 1893, t. 5, s. 483.

²² *Chronica abbatum Beatae Mariae Virginis in Arena*, w: *Scriptores Rerum Silesiacarum*, red. G. A. Stenzel, Breslau 1839, t. 2, s. 219; S. Ranatowicz, dz. cyt., k. 4v; J. Kadlec, *Czeska katolicka emigracja okresu husytyzmu na ziemiach polskich i na Śląsku*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1976, s. 30-36; M. Dvořák, *Knihovna Augustianskeho kláštera v Roudnici*, „Česky Časopis Historicky” 1900, s. 121; K. Łatak, *Kongregacja...*, dz. cyt., s. 20. W Bibliotece Kapitulnej na Wawelu znajduje się rkps 155, zawierający m.in. *Sermones de santis*, z notatką proweniencją: *Hic liber est canonicorum regularium monasterii Beate Mariae Virginis in Rudnicz Pragensis dioecesis*. Dowodem przebywania w klasztorze żagańskim grupy wygnańców z Roudnicy jest iluminowany mszał (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, IF 343), przepisany w latach 1422-1424 przez br. Marcina z Roudnicy, co odnotowano w kolofonie (fol. 306v): *Anno Domini MCCCCXXII vigente errore execrabili et persecutione maxima in clerum hereticorum wickleph qui et hussite dicti sunt In terra Bohemorum inceptum est hoc opus sub regimine venerabilis patris et domini abbati Ludolphi in Zagano. Finitumque Est Anno domini ut Supra XXIII per manus fratris Martini canonicorum regularium In Rudnicz ibidem professi exulanti vero in Zagano cum fratribus*. O pobycie braci czeskich w klasztorze krakowskim ks. Stefan Ranatowicz, opisując czasy prepozyta Konrada Alemana (1405-1425) odnotował: *Ex monasteriis Silesiae, Moraviae et Bohemiae fratres Ordinis sui ob persecutiones Husitarum exulantes toties semper collegit et fovit*. Ranatowicz, dz. cyt. Według piętnastowiecznej *Kroniki Opatów Najświętszej Marii Panny na Piasku* [we Wrocławiu]: *anno scilicet domini MCCCCXXVIII. et communiter quasi ad 7annum domini MCCCCXXXV, destructa, depopulata et incierata est fere tota Silesia plurimeque civitates ejusdem expugnate, destructe et incinerate necnon et monasteria famosa per diversas et frequentes castramentacione nephandorum hereticorum et*

nie wrócili już do Czech. W 1431 r. zmarł na Śląsku m.in. prepozyt Jan. Ci, którzy znaleźli schronienie w klasztorach śląskich, zebrali się zatem po jego pogrzebie we Wrocławiu i wybrali nowego prepozyta – Macieja²³. Tenże prepozyt – rezydujący podobnie, jak jego poprzednik, we wrocławskim opactwie kanonickim Najświętszej Marii Panny na Piasku – by zapewnić utrzymanie sobie i pozostałym zakonnikom, zaczął wyprzedawać wywiezione z Roudnic prejoza. Jeszcze w tym samym roku, w którym został wybrany, sprzedał opatowi Jodokowi z Głuchołaz srebrny i złoty obraz św. Jana Ewangelisty²⁴. W 1434 r. opat Jodok kupił od niego kolejny drogocenny wizerunek, a mianowicie obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem, ozdobiony koroną, berłem, berylamy, perłami, cennymi gemmami oraz relikwiami, który miał być ukazywany w dni uroczyste²⁵. Ale w tym samym czasie od prepozyta Macieja inny obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem, równie drogocenny, zakupił także prepozyt klasztoru krakowskiego Grzegorz Polak. Jakkolwiek ks. Jan Augustyn Biesiekierski twierdził (a za nim wielu innych późniejszych autorów), że obraz został przywieziony do Krakowa przez samych kanoników roudnickich, którzy mieli tu schronić się przed prześladowaniami husyckimi²⁶, to jednak bardziej wiarygodny w tej kwestii wydaje się młodszy o jedno pokolenie jego współbrat ks. Stefan Ranatowicz, który w swojej dobrze udokumentowanej kronice odnotował, że obraz został nabyty przez prepozyta Grzegorza Polaka od prepozyta roudnickiego. Wprawdzie kronikarz napisał, że prepozyt roudnicki przebywał wówczas w klasztorze

scismaticorum, scilicet Wiclefistarum et Hussitarum de regno Bohemie, adeo quod hujusmodi desolationis signum in multis locis hodie apparet, in quibus hucusque manet desolata. Kronika opactwa, wyd. Stenzel, Wrocław 18.

²³ J. Kadlec, dz. cyt., s. 33. W 1440 r. prepozyt Maciej jeszcze żył. Wziął udział w uroczystym ogłoszeniu nowych statutów opactwa wrocławskiego, w obecności bpa Konrada.

²⁴ *Item, eodem aano [sc. 1431] idem dominus Jodocus abbas emit a venerabili viro domino Mathia, preposito de Rudnicz, quandam ymaginem auream et deauratam sancti Johannis ewangeliste pro thesauro ecclesiae, habentem VIII marcas argenti et II lothos, quamlibet marcam solvendo pro XI fertonibus latorum grossorum facit XXII marcas grossorum preter II lothos. Chronica...*, dz. cyt., s. 223-224.

²⁵ *Dominus Jodocus abbas pro honore ecclesie et thesauro ecclesie in tempore gravissio, cum tunc vigeret per totam Silesiam ad biennium integrum caristia et fames maxima, propter destructionem terrarum per hereticos, adeo quod una mensura siliginis, ut dicebatur a senioribus, vendebatur pro I marca et interdum carius, comparavit et fieri fecit quandam preciosam ymaginem beatae Marie virginis cum puero Ihesu, corona, sceptro, berillis, margaritis et gemmis preciosis ac reliquiis multis, exponendum in sollempnitatibus, quo in puro argento in pondere habebat XLIX marcas argenti et cum deauracione et labore constabat C et XXXVIII marcas latorum grossorum Bohemicalium, que faceret juxta communem cursum CC et XXXVII florenos Ungaricales cum XIII grossis Bohemieis, sive medium florenum. Chronica...*, dz. cyt., s. 225-226.

²⁶ *Dochodzimy z dziejow Klasztoru naszego, iż ten obraz Kanonicy zakonu ś[więtego] a, gdy ie husytowie prześladowali z Czech unieśli, y tu go zostawili: y po dzisiejszy dzień Bracia naszymy w Czechach, z podania dawnego to twierdzą. J. A. Biesiekierski, dz. cyt., k. C2v.*

wrocławskim (*in Monasterio Vladislaviense*), ale jest to bez wątpienia błąd pochodzący z niewłaściwego odczytania słowa w dawnej zapisce, na której oparł swoją relację; zapiska nie mogła wzmiankować klasztoru wrocławskiego (*vladislaviense*), gdyż kanonicy regularni laterańscy nigdy nie mieli tam swojego ośrodka, lecz klasztor wrocławski (*vratislaviense*)²⁷. Pobyt prepozyta Grzegorza Polaka u kanoników regularnych na Piasku we Wrocławiu poświadczony jest m.in. w ostatni dzień oktawy święta Epifanii 1434 r. W tym to dniu w kapitułarzu opactwa wymienił z tamtejszym opatem Jodokiem z Głuchołaz listy potwierdzające zawartą konfraternię między obydwoma konwentami²⁸. Uważam, że kupno obrazu należy łączyć z tym pobylem prepozyta we Wrocławiu.

Obraz przybył do Krakowa najpóźniej w lutym 1434 r. Posiadał już, jak nadmieniał wyżej, relikwiarzową oprawę i inne zdobienia. Brakowało jedynie broszy z wielce szanowaną relikwią welonu Matki Bożej, która znajdowała się pod szyją Madonny. W Krakowie obraz poddano niebawem restauracji, a na pewno lekko go przemaalowano i dodano parę szlachetnych kamieni na ramie, nimbach i w miejscu dawnej broszy²⁹. Czy obraz był wystawiany na widok publiczny w XV i XVI w., nie udało się ustalić. Domniemywać jedynie można, że, podobnie jak w późniejszych czasach, traktowano go jako jedną z najcenniejszych relikwii, a wiernym ukazywano w święta maryjne i przy wyjątkowych okazjach. Z kroniki ks. Stefana Ranatowicza, oraz publikacji Piotra Hiacynta Pruszcza wiadomo, że ks. Jan Gelazy Żórawski, działający w klasztorze krakowskim w latach 1614-1638 i cieszący się sławą skutecznego egzorcysty, używał obrazu w obrzędach egzorcyzmów³⁰. W tym samym mniej więcej czasie, jak sugeruje kronikarz, uchwalono w czasie kapituły konwentualnej, że ze względu na rosnące pobożne uznanie, obraz będzie wynoszony ze skarbcza wyłącznie przez prepozyta klasztoru. W XVII albo XVIII w. obraz był restaurowany, czego dowodem jest relikwia pobrana z ciała bł. Stanisława Kazimierczyka i umieszczona w jednej z kaszt zdobiących ramię³¹. Na przełomie XIX i XX w., co dokumentuje publikacja ks. Jana Babraja, obraz we wszystkie święta maryjne był wystawiany na bocznym ołtarzu, gdzie po

²⁷ *Gregorius tertius Conventus Canoniorum Regularium Lateranensium et Ecclesiae Ss Corporis Christi Praepositus [...] Imaginem Beatissimae Virginis Mariae, a S. Luca (ut fertur) in tabula depictam, ad Vnum cubitum altam, quae hucusque in sacrario Ecclesiae nostrae servantur, a praeposito Rudnicensi canoniorum Regularium tunc ob persecutiones Hussitarum[m] exulante, et in Monasterio Vladislaviensi [sic!], cum fratribus manente, acquisiuit, quamque gemmis, laminis argenteis decoravit, et lapidibus pretiosis ornavit. S. Ranatowicz, dz. cyt., k. 8-8v.*

²⁸ ABC, Pergaminy, n. 73; K. Łatak, *Kongregacja...*, dz. cyt., s. 183; Tenże, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich w Krakowie*, Kraków 2005, s. 33.

²⁹ *Dokumentacja...*, dz. cyt.

³⁰ S. Ranatowicz, dz. cyt., k. 8-8v; H. P. Pruszczyk, dz. cyt., s. 33.

³¹ Grób błogosławionego otwierano i relikwie pobierano w 1632 oraz 1783 r.

nieszporach, po odśpiewaniu litanii do NMP przed tymże ołtarzem, podaje go kapłan wiernym jako relikwie do pocałowania³². Po 1900 r. obraz odnawiali: Stanisław Pochwalski w 1934 r.³³, Rudolf Kozłowski i Adam Witkowski w latach 1956-1958³⁴, Jerzy Biezanowski na przełomie 1989 i 1990 r.³⁵ i ostatnio zespół pod kierunkiem prof. Małgorzaty Szuster-Gawłowskiej³⁶. Jerzy Biezanowski za zgodą klasztoru obraz nie tylko odczyścił, w tym elementy złotnicze, ale dokonał znaczącej zmiany w jego dotychczasowej ornamentyce. Usunął bowiem wszystkie kamienie (30) z pola wizerunku, wprawiając w ich miejsce 35 złotych gwiazdek: 21 w nimbie Madonny i 14 w nimbie Dzieciątka. Nadto, nad głową Madonny osadził złotą koronę. Koronę i gwiazdki fundowała Zofia Kopcińska z Krakowa³⁷. Tak ozdobiony wizerunek przetrwał do marca 2009 r.,

³² J. Babraj, dz. cyt., s. 30.

³³ 1934. Dom[inica] XVII p[ost] Pent[ecostes]. Poświęcenie odnowionego obrazu Matki Boskiej przechowywanego w skarbcu kościelnym. Koszta odnowienia pokryto ze składek parafian. Obraz odnowił p[an] Stan[isław] Pochwalski". ABC, Kronika parafii Bożego Ciała od 1932, rkps b. sygn., s. 9v.

³⁴ Pod datą 14 XII 1956 r. kronikarz klasztorny odnotował: *Byłem dzisiaj z ks. Mgre[m] T. Wi-dełką na Wawelu, w pracowni konserwatorskiej zabytków sztuki. Oglądaliśmy tam nasz zabytkowy obraz Matki Bożej z kaplicy chórowej, przy którego odnowieniu pracuje pan Adam Witkowski. Dowiedzieliśmy się, że jeszcze nie prędko wróci on do naszej kaplicy chórowej. Obraz ten, pochodzący z XIV wieku, ostatnio w r. 1934 odnawiał Stanisław Pochwalski".* Pod datą zaś 3 V 1958 r. wpisał: *Obraz M[atki] B[ożej] z chóru wrócił z pracowni konserwatorskiej na Wawelu. Historyczne i malarskie opracowanie tego obrazu przeprowadził prof. Kozłowski. Prace konserwatorskie przeprowadził p. Adam Witkowski. Koszta konserwacji 14000 zł. I pod datą 4 V 1958 r.: *Wieczorem zaś o godz. 18-ej majowe nabożeństwo przed zabytkowym obrazem M[atki] B[ożej] z naszego chóru, po czym procesja w kościele. Obraz M[atki] B[ożej] nieśli kolejno...".* ABC, Kronika klasztoru Bożego Ciała, s. 99, 225.*

³⁵ Protokół odbioru obrazu z pracowni złotnika w posiadaniu autora artykułu.

³⁶ Dokumentacja..., dz. cyt.; M. Szuster-Gawłowska, dz. cyt., s. 26-27.

³⁷ Protokół z prac przeprowadzonych nad obrazem Matki Boskiej Roudnickiej. Dn. 29.XI.1989 r. ks. przeor Mieczysław Madej CRL oddał do renowacji obraz Matki Bożej Roudnickiej przechowywany w klasztorze od ok. 1430 roku. Obraz ten został подарowany klasztorowi przez kanoników regularnych z Roudnic, jak twierdzą jedni, albo od nich kupiony. Obraz uważany był za cudowny i dlatego w kościele Bożego Ciała wystawiano go do publicznej adoracji jedynie w ważniejsze święta maryjne. Przez jakiś czas znajdował się w kaplicy zakonnej. W 1983 r. został jednak przeniesiony do skarbcza zakonnego. W przeszłości był kilka razy odnawiany, a nawet częściowo przemalowany, zwłaszcza twarz Madonny i Dzieciątka. W XVIII wieku obraz otrzymał czarną drewnianą ramę oraz szkło osłaniające powierzchnię. Z XVIII wieku pochodzi również część kamieni ozdobnych. Ostatnio znów zaszła potrzeba poddania obrazu okresowemu przeglądowi i oczyszczeniu, zwłaszcza że dotykając mocniej jego powierzchni miało się wrażenie jakoby od wnętrza postępował proces niszczenia. Przeprowadzenie oględzin oraz ewentualnych i koniecznych prac restauracyjnych podjął się p. Jerzy Biezanowski, artysta plastyk dobrze znany w środowiskach kościelnych, nasz parafianin, dobrodziej i autor kilku dzieł do naszego kościoła, m.in. krat ozdobnych do kaplic Zwiastowania i MB Częstochowskiej, monstrancji z brylantami, medalu okolicznościowego na uroczystość 500-lecia śmierci błog. Stanisława Kazimierczyka CRL, etc. Obraz został wyjęty z ram drewnianych. Zdjęto z niego

kiedy to ze względu na wykwit pleśni, która nieoczekiwanie pojawiła się na powierzchni jego warstwy malarskiej, został oddany do oglądu i ewentualnej restauracji. Wówczas, na wniosek kierującej pracami i badaniami prof. Małgorzaty Szuster-Gawłowskiej, podjęto decyzję o przywróceniu obrazowi jego ornamentyki sprzed 1989 r. Usunięto zatem z niego koronę i gwiazdki wprawione przez Jerzego Biezanowskiego, a nałożono przechowywane w skarbcu dawne kamienie.

W Krakowie, jak się wydaje, obraz od początku był przechowywany w skarbcu; wiernym pokazywano go wyłącznie przy wielkich okazjach i świętach maryjnych. Jedynie w latach 1954-1998 był wystawiony w oratorium zakonnym. O przeniesieniu obrazu do oratorium zdecydował ks. Emil Klenart. Do 1965 r. wizerunek ozdabiał nastawę ołtarza, a po gruntownym remoncie i zmianie wystroju wnętrza oratorium obraz wyeksponowano po lewej stronie nowego ołtarza, na wysokim pionowym steżaku pokrytym tkaniną z motywami orłów. Aktualnie obraz przechowywany jest znów w skarbcu zakonnym.

wszystkie ozdoby, tzn. sukienki i kamienie. Okazało się, że obraz nie jest malowany na desce, lecz na płótnie, które z dużą precyzją zostało nałożone na deskę. Stąd też naciskając mocniej na jego powierzchnię miało się wrażenie jakoby się zapadała. Po odczyszczeniu obrazu, sukienek oraz ozdobnej ramy wewnętrznej p. Biezanowski wysunął projekt „oczyszczenia” go również z ozdób, tzn. z kolorowych kamieni różnej wielkości, które rozmieszczone były po całej jego powierzchni, a przede wszystkim w aureoli Madonny i Dzieciątka, a które to okazały się w większości zwykłym kolorowanym szkłem. Tylko nieliczne z nich są kamieniami półszlachetnymi. Ozdoby te, zdaniem p. Biezanowskiego, w znaczny sposób „raniły” obraz, niszczyły płótno i deskę oraz zdecydowanie przytłaczały naturalny wdzięk obrazu. W miejsce owych ozdób, by zatuszować dziury, postanowiono umieścić odpowiednią ilość gwiazdek koloru sukienek. Odnosi się to do aureoli Madonny i Dzieciątka. Postanowiono poza tym umieścić nad głową Madonny małą koronę, której dotychczas nie było. Kamienie zaś półszlachetne zachować i rozmieścić je: trzy na piersi Madonny w miejsce bezwartościowych, resztę regularnie na wewnętrznej ozdobnej ramie obrazu. Projekt został przedłożony kapitule konwentualnej na posiedzeniu 7.XII.1989 roku. Kapituła jednogłośnie wyraziła zgodę na wprowadzenie zmian w ornamentyce obrazu. Decyzję kapituły zakomunikowano p. Biezanowskiemu dn. 16.XII.1989 roku, który natychmiast przystąpił do pracy. Obraz odrestaurowany i ze zmianami opisanymi wyżej odebrano od artysty dn. 9.I.1990 roku. Przy odbiorze z ramienia klasztoru byli obecni: ks. przeor Mieczysław Madej i ks. dr Kazimierz Łatak. Obraz w zmiennej szacie posiada – 21 gwiazdek złocistych w aureoli Madonny: 10 w górnym rzędzie i 11 w dolnym; – 14 gwiazdek tego samego koloru w aureoli Dzieciątka: 7 w górnym rzędzie i 7 w dolnym; – 48 kamieni półszlachetnych różnej wielkości i różnego koloru: 3 na piersi Madonny na wysokości dłoni Dzieciątka, 45 rozmieszczono regularnie na wewnętrznej ramie ozdobnej w dwóch rzędach. Z obrazu usunięto: 30 kamieni ozdobnych ze zwykłego szkła kolorowanego oprawionych w metal, różnej wielkości i różnego koloru, które zostaną złożone w skarbcu zakonnym dla potomnych; fragment sukienki dzielący twarz Madonny od twarzy Dzieciątka. Kraków, 22 styczeń 1990 roku. Oryginał w ABC, odpis w zbiorach autora.

Adam Soćko

Muzeum Narodowe w Poznaniu

¶ **Madonna z probostwa farnego w Poznaniu**

Spośród trzech zachowanych średniowiecznych figur kamiennych, które niegdyś dekorowały elewacje kamienicy Poznania, poziomem artystycznym zdecydowanie wyróżnia się rzeźba zdobiąca dziś narożnik gotyckiego budynku dawnego probostwa farnego u zbiegu ulic Klasztornej i Gołębiej¹ (il. 1). Jeszcze przed drugą wojną światową istniała w Poznaniu czwarta, znakomita Madonna zw. Jeżycką – kamienna figura, która trafiła z poznańskiego Starego Miasta na Jeżyce, i której autorstwo z dużym prawdopodobieństwem można łączyć z Witem Stwoszem lub kimś z jego najbliższych współpracowników z okresu norymberskiego². Te dwie realizacje kamienne stanowią istotny dowód nakierowania środowiska artystycznego Poznania na przełomie XV i XVI w. na dwa duże centra artystyczne – Wrocław i Norymbergę. O ile w przypadku Madonny Jeżyckiej dokładne badanie jej formy nie jest dziś w zasadzie możliwe, o tyle rzeźba z budynku probostwa zachęca do takich działań. Przeprowadzona niedawno konserwacja w pełni uwidoczniała wysoce walor artystyczny rzeźby. Oczyszczono powierzchnię figury z zabrudzeń oraz pozłożono sierp księżycy, zaponę płaszczka oraz berło i koronę Marii,

¹ Nie jest to pierwotna lokalizacja figury. Dawniej, zapewne od czasów fundacji, znajdowała się na narożniku kamienicy zbudowanej na rogu ulic Klasztornej i Koziej, skąd na obecne miejsce trafiła w 1910 r. A. Kuszelski, *Droga procesyjna z fary na rynek*, „Kronika Miasta Poznania” 2003, nr 3, s. 243, 245 i przypis 6; Z. Fidelus, *Gotyckie figury Madonn na kamienicach mieszczańskich w Poznaniu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem A. Karłowskiej-Kamzowej i S. Skibińskiego, Poznań 1999 s. 2, 21 (mps w bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu). Dziękuję autorce za zgodę na wykorzystanie jej pracy na potrzeby tego artykułu.

² S. Dettloff, *Zagadnienia twórcze Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki” 1956, s. 186; Z. Fidelus, dz. cyt., s. 42-47; A. Kuszelski, dz. cyt., s. 242 i przypis 3.

a także jabłko trzymane przez Dzieciątka Jezus. Wydaje się, że cała figura była pierwotnie pokryta polichromią, o czym świadczą stwierdzone resztki warstw barwnych kładzione na kamieniu, wtórnie przemaalowywane farbami olejnymi³.

W rozważaniach nad proveniencją artystyczną rzeźby jeszcze przed drugą wojną światową sformułowano dwa przeciwstawne poglądy łącząc ją bądź to z artystycznym środowiskiem Śląska, bądź też uważając, że jest ona znakomitym wytworem lokalnej plastyki poznańskiej. Orędownikiem pierwszej tezy byli Erich Wiese oraz – w polskiej literaturze – Alfred Brosig, którzy jako pierwsi uznali podobieństwo rzeźby z probostwa względem figury kamiennej Madonny z 1499 r. z kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu i w ten sposób złączyli jej autorstwo z Jakobem Beinhartem⁴. Alfred Brosig wskazał jednak, że przez warsztat wrocławskiego



1. Madonna z probostwa farnego w Poznaniu, stan obecny (fot. autora)

³ D. i J. Gryczewscy, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Madonna z Dzieciątkiem z elewacji probostwa farnego w Poznaniu, 1 ćw. XIV w. (sic!)*, Toruń 2003 (mps Miejski Konserwator Zabytków w Poznaniu). Autorami prac, zleconych przez Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu, byli: Jacek i Dorota Gryczewscy, Janusz Krause, Magdalena Kujawa, Wojciech Bartz. Konserwację przeprowadzono między 15 VII a 15 IX 2003 r. W sięgającej 140 cm wysokości rzeźbie stwierdzono wówczas następujące ubytki pierwotnej struktury: ukruszona część prawej dłoni Marii z dwoma palcami (małym i serdecznym) oraz ukruszone fragmenty mankietu tejże ręki; ukruszone palce lewej ręki Dzieciątka Jezus, oparte na jabłku, ukruszone sterczyny korony w partii środkowej; ukruszenie czubka fałdy wywiniętej ostrym „językiem” koło lewego kolana Marii. Wszystkie destrukty zostały prawidłowo odtworzone. W toku konserwacji odkryto także ślady polichromii – czerwieni na kamieniu w fałdach płaszczka i na konsoli, pokrytej później warstwami olejnych przemalówek. Wcześniej rzeźba była konserwowana w 1982 r. Słowa wdzięczności za udostępnienie dokumentacji i pomocną, życzliwą rozmowę kieruję niniejszym do p. Iwony Błaszczak z biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu.

⁴ E. Wiese, *Die Plastik*, w: *Die Kunst in Schlesien*, Berlin 1927, s. 177. Autor wspominał figurę poznańską, która miała być dziełem „tej samej ręki” co wrocławska Madonna z inskrypcją Beinharta z 1499 r. Trudno wątpić, by badacz miał na myśli inną rzeźbę niż ta z farnego probostwa. Podobnie ujął sprawę także Günther Meinert, przywołując zdanie Ericha Wiesego. Wydaje się, że G. Barthel, wskazując na pokrewieństwo jakiejś figury poznańskiej z wrocławską z elewacji biblioteki kościoła pw. św. Marii Magdaleny, miał jednak na myśli Madonnę Jeżycką, podkreślał bowiem jej stwoszowski charakter. Wypowiedź Alfreda Brosiga nie budzi wątpliwości w kwestii identyfikacji posągów. A. Brosig, *Poznańskie Madonny*, „Kurier Poznański” 1927, nr 220 z dn. 15 V, s. 7; G. Meinert, *Jakob Beinhart. Ein Schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1939, s. 219; G. Barthel, *Die Austrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten*, München 1944, s. 41, 59-60.

2. Jakob Beinhart, Madonna z elewacji biblioteki kościoła pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (fot. z G. Barthel, *Die Austrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten*, München 1944, il. 47b, s. 115)



mistrza przewinięło się wielu uczniów, sugerował tym samym jakiś udział współpracowników Beinharta przy realizacji figury poznańskiej. Określając czas powstania rzeźby ok. 1500 r. nie przytoczył jednak na poparcie swej tezy – podobnie jak badacze niemieccy – żadnych szczegółowych argumentów.

W opozycji do tezy Wiesego i Brosiga, Witold Dalbor uznał rzeźbę za dzieło warsztatu poznańskiego. Twierdził, że figura z probostwa dała początek całej serii pokrewnych rzeźb ołtarzowych kopiowanych przez poznańskie pracownie. Wśród owych lokalnych naśladownictw miały się znaleźć m.in. trzy figury świętych niewiast z Gostynia (Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu), w których skraj płaszczka na wysokości kolan został muszlowato wywinięty podobnie jak w rzeźbie z poznańskiego probostwa. Cechę tę Witold Dalbor uznał za przesądzającą o powiązaniach warsztatowych rzeźb drewnianych z Madonną z probostwa⁵. W kontekście kamiennej figury, którą datował późno, bo na drugą dekadę XVI w., pisał tak: *Przypisywanie Madonny poznańskiej po-*

*znańskiemu warsztatowi rzeźbiarskiemu nie może napotykać na trudności. Już sam fakt, że skoro w Poznaniu istniał jakiś warsztat to musiał zaspokajać przedewszystkiem miejscowe potrzeby, świadczy za poznańskim pochodzeniem tej figury, poza tem nie ma żadnej historycznej ani formalnej konieczności zaliczenia tej figury na konto importu np. wrocławskiego*⁶. W kręgu dzieł powiązanych warsztatowo z Madonną z probostwa zestawiał ponadto kamienną Madonnę z pałacu Górków oraz rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła w Kaźmierzu. Chyba podobnie rzecz widziała Anna Dobrzycka pisząc, że kamienne figury z kamienic poznańskich są dziełem jednego warsztatu, ważnego dla plastyki Wielkopolski. Rzeźbę z probostwa datowała na drugą dekadę XVI w.⁷ Teorię o rodzimym pochodzeniu figury powtórzyli także autorzy dokumentacji prac konserwatorskich prowadzonych w 2003 r.⁸ Wrocławską genezę zabytku poznańskiego sugerowali z kolei badacze sztuki śląskiej. Tadeusz Dobrowolski – zapewne za Erichem Wiesem – wspominając figurę Jakoba

⁵ W. Dalbor, *Nieznane późnogotyckie zabytki rzeźby i malarstwa w Wielkopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934/35, nr 3, s. 242-243.

⁶ Tamże.

⁷ A. Dobrzycka, *Rzeźba do końca XIX wieku*, w: *Dziesięć wieków Poznania*, Poznań-Warszawa 1956, t. 3, *Sztuki plastyczne*, red. K. Malinowski, s. 95.

⁸ D i J. Gryczewscy, dz. cyt., s. 3, 5.

Beinharta z 1499 r. odnotował istnienie podobnej *na jednym z domów Poznania*, mając pewnie na myśli figurę z probostwa⁹. Następnie Anna Ziomecka uznała rzeźby kamienne na elewacjach kamienic poznańskich za blisko spokrewnione z kamienną rzeźbą Jakoba Beinharta z elewacji biblioteki przy kościele pw. św. Marii Magdaleny¹⁰.

Jakkolwiek zabytki wzmiankowane przez Witolda Dalbora oraz inne (Granowo, Kamieniec, Wyszanów, Grębanin) przywoływała, w kontekście rzeźby z probostwa oraz Madonny z pałacu Górków, Zofia Białłowicz-Krygierowa, to i ona, w przeciwieństwie do Dalbora, widziała powiązanie wielkopolskiej grupy ze sztuką Śląska ok. 1500 r. Zaslugą badaczki było niewątpliwie włączenie do dyskusji o figurze z probostwa także Madonny z kościoła parafialnego w Stawiszynie koło Kalisza¹¹. Istnienie, opisywanej wyżej przez Dalbora i Białłowicz-Krygierową, grupy dostrzegła także Alicja Karłowska-Kamzowa, która akceptowała datowanie wszystkich kamiennych rzeźb z poznańskich domów na przełom XV i XVI w.¹² Enigmatycznie wzmiankowano o rzeźbie w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, określając ją jedynie jako późnogotycką z początku XVI w.¹³ Ostatnio o poznańskiej rzeźbie pisał Andrzej Kuszelski, wskazując, że wraz z trzema innymi figurami z kamienic mogła stanowić dekorację ulic, którymi podążały procesje peregrynujące pomiędzy kolegiatą pw. św. Marii Magdaleny a poznańskim rynkiem. W kwestiach dotyczących genezy artystycznej badacz



3. Stawiszyn, Madonna, ok. 1500 r., (fot. W. Wolny, IS PAN)

⁹ T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice-Wrocław 1948, s. 122.

¹⁰ A. Ziomecka, *Rzeźba i malarstwo*, w: *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 130.

¹¹ Z. Białłowicz-Krygierowa, *Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski*, Poznań 1969, t. 1, *Do roku 1793*, red. J. Topolski, s. 418. Teresa Mroczo sądziła, że trzy figury ze Stawiszyna, w tym Madonna z Dzieciątkiem, mogą pochodzić z kolegiaty kaliskiej – z szafy środkowej ołtarza wykonanego przez Mistrza Ołtarza z Gościszowic, z którego w Kaliszu przetrwały tylko malowane skrzydła i kilkanaście niewielkich figurek apostołów. T. Mroczo, *Poliptyk kaliski a rzeźby ze Stawiszyna. Próba rekonstrukcji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, nr 1, s. 58-72.

¹² A. Karłowska-Kamzowa, *Sztuka gotycka w Poznaniu*, w: *Dzieje Poznania*, t. 1, *Do roku 1793*, red. J. Topolski, Poznań 1988, s. 386, 388 – przy il. 32 datowana jednak na 1. ćw. XVI w.

¹³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria nowa, t. 7, cz. 2.1, *Miasto Poznań*, cz. 2, *Śródmieście. Kościoły i klasztory*, 1, red. Z. Kurzawa, A. Kuszelski, Warszawa 1998, s. 49, il. 434.

4. *Madonna Różańcowa* z ołtarza z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu (fot. W. Marcinkowski)



przywołał zdawkowo stanowisko Alfreda Brosiga z 1927 r. i datował powstanie figury na początek XVI w.¹⁴

Jak dotąd rzeźba Madonny z probostwa tylko raz doczekała się szczegółowej analizy stylistyczno-formalnej, przy czym ta nigdy nie została opublikowana. Jej autorka Zofia Fidelus dopuszczała za Alfredem Brosigiem związek figury ze sztuką Śląska¹⁵. Porównując ją z przywoływaną Madonną z kościoła pw. św. Marii Magdaleny Jakoba Beinharta uznała, że podobieństwa między rzeźbami dotyczą statyki figur, kompozycji, opracowania oczu, włosów oraz sylwetki Dzieciątka. Jednak kamienna figura poznańska – jak zaznaczyła Zofia Fidelus – pod względem układu draperii nazbyt różniła się od sygnowanego dzieła słynnego mistrza z Wrocławia, by uznać ją za dzieło autorskie rzeźbiarza. Istotną zasługą badaczki jest słuszne spostrzeżenie, że muszlowe wygięcie szaty formowane na wysokości kolan późnogotyckich figur, także tej z probostwa, jest motywem obiegowym i występuje m.in. w figu-

rze Madonny ze Stawiszyna. Samo w sobie rozwiązanie to nie może stanowić wyznacznika identyfikacji warsztatowej wspominanej przez Witolda Dalbora grupy rzeźb, choć miałby to być element przydatny w ich datowaniu. Jako analogie dla figury z probostwa badaczka wskazywała kilka kolejnych rzeźb śląskich: Madonnę z portalu fary świdnickiej (ok. 1500), Madonnę z Dzieciątkiem Jezus z filara w kościele pw. św. Elżbiety we Wrocławiu (ok. 1500) i figurę św. Anny Samotrzeciej z kościoła pw. św. Wojciecha we Wrocławiu (1507). Pokrewieństwa pod względem sposobu ułożenia szat i trzymania Dzieciątka dostrzegła także we wspomnianej figurze ze Stawiszyna. Zakładała przy tym również możliwość oddziaływania kamienniej figury poznańskiej na wspomniane rzeźby z Gostynia. Zofia Fidelus uznała ostatecznie, że autorem figury poznańskiej był *jakiś śląski mistrz, być może uczeń Beinharta*¹⁶. Powstanie figury datowała na lata ok. 1505-1510 r.¹⁷

Figura Matki Bożej z Dzieciątkiem Jezus zdobi dziś ścięty narożnik budynku dawnego probostwa kolegiaty pw. św. Marii Magdaleny. Ustawiona została (nieco za głęboko) na konsoli dekorowanej wicią floralną i tarczą herbową.

¹⁴ A. Kuszelski, dz. cyt., s. 243-245.

¹⁵ Z. Fidelus, dz. cyt., s. 21-29.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 29.

Lekko wygięte ciało Marii wspiera się na lewej nodze, prawa zaś, wyraźnie odciążona, jest lekko ugięta w kolanie. Lewą ręką Matka Boża podtrzymuje siedzące Dzieciątko Jezus, wysoko unosząc jego sylwetkę. Nagi chłopiec ma skrzyżowane nóżki, lewą rączką podtrzymuje niewielkie, złoczone jabłko wsparte o kolano, prawą sięga szyi Marii. Pucolowatą, pogodną twarz Dzieciątka Jezus otacza bujna fryzura zbudowana z dużych, gęstych loków.



5. *Madonna z probostwa farnego w Poznaniu*, fragment (fot. autora)

Uniesiona główka Dzieciątka nieznacznie zbliżyła się policzkiem do twarzy Madonny, jest jednak wyraźnie odchylna i kieruje się ku widzowi. Maria trzyma w prawej ręce długie berło, a jej lekko pochyloną ku Synowi głowę wieńczy korona zdobiona niskimi kwiatonami. Spięte ozdobną broszą poły płaszcz Marii odchylają się na ramiona, odsłaniając – sensualnie potraktowany – szczupły tors Bożej Rodzicielki z zaznaczonymi pionowymi sfaldowaniami sukni spodniej. Płaszcz okrywa prawe ramię Marii aż po nadgarstek, a poniżej jej ręki gwałtownie marszczy się, tworząc pomiędzy fałdami głębokie, nieregularne, krótkie bruzdy. Z lewej strony, poniżej postaci Jezusa, zgeometryzowane fałdy płaszcz tworzą geometryczne, ostro łamane kaskady opadające aż do podstawy figury. Z przodu sylwetkę Matki Bożej zakrywa dołem pofałdowany płaszcz, przeciągnięty z prawej strony aż do wysokości bioder i podtrzymywany w miejscu, gdzie nóżki dzieciątka krzyżują się i przylegają do torsu matki. Stąd kraj płaszcz opada niemal pionowo tworząc wydłużony, ciężki „język”. Krawędź płaszcz zawija się z kolei w kształt małżowiny na wysokości kolan i poniżej, łagodnym łukiem, dąży ku prawej stopie Marii, gdzie marszczy się wielokrotnie. Spod zewnętrznego okrycia wyłaniają się w dolnej partii trzy łukowe fałdy lewej poły płaszcz okrywającego Marię. U stóp figury znalazł miejsce sierp złoczonego księżycy przyciśnięty tkaniną i wyraźnie ujawniający jedynie sterczące ku górze ostre zakończenia. W widoku bocznym, za prawą stopą Marii, spod kraju płaszcz uwidoczniona została strefowa, falista, regularna struktura, będąca schematycznym przedstawieniem chmur.

O sile kompozycji rzeźbiarskiej figury z probostwa farnego w Poznaniu świadczą przede wszystkim dwa elementy: sposób rozłożenia draperii na powłoce

6.
Wierna kopia
Madonny
z elewacji
biblioteki
kościółka pw.
św. Marii
Magdaleny
we Wrocławiu,
fragment
(fot. autora)



znacznie tylko naciągnięta prawym kolanem Marii. Fałda wydzielająca dolną część wrzecionowatej struktury przekryta jest w połowie długości wspomnianą małżowiną zbudowaną na krawędzi płaszcza. Z kolei drapowanie płaszcza powyżej górnej fałdy zamykającej wrzecionowate pole zaaranżowano w taki sposób, że od lewej ręki Marii ku rozszerzającej się strukturze płaszcza po prawej stronie dąży kilka skośnych, promienistych fałd rozdzielonych głębokimi bruzdami. Partia wierzchniego okrycia w linii pod prawą ręką Marii marszczy się przyjmując kształt najróżniejszych, na ogół zgeometryzowanych głębokich „kraterów” i „kanionów”. Takie ułożenie draperii ożywia kompozycję, czyniąc ją atrakcyjną zarówno w ujęciu frontalnym, jak i w widokach bocznych. Przebieg głównych fałd akcentuje ważny dla kompozycji punkt styku dłoni Marii z Dzieciątkiem Jezus, a zarazem miejsce, w którym została zebrana poła ciężkiego płaszcza. Podkreślona układem fałd płaszcza diagonalą znajduje kulminację w postaci Jezusa.

Dla górnej partii kompozycji znaczenie zasadnicze ma sposób zakomponowania figurki Dzieciątka Jezus. Niezwykle dynamiczna poza malca, intrygujące skrzyżowanie małych nóżek, piękna główka o bogatej fryzurze i pełnych policzkach, wreszcie beztraska zabawa jabłkiem i gest oparcia prawej rączki o szyję matki, wywołują w relacji obu postaci wrażenie spokoju, radości, czułości i wzajemnego ciepła. Maria jest tu piękną, czułą, młodą matką, ale jest

płaszcz, oraz ukształtowanie górnej partii postaci, gdzie zasadniczym zadaniem kompozycji było określenie wzajemnych relacji popiersia Marii i Dzieciątka Jezus. Dla pierwszego elementu podstawowe znaczenie ma zarówno nadanie płaszczowi charakteru mięsistej materii, jak i decyzja kompozycyjna o diagonalnym przebiegu głównych fałd płaszcza. Chodziło o to, by dwie długie, lekko wygięte fałdy łączyły wizualnie prawą stopę Marii z jej lewą dłońią, otwierając pomiędzy sobą wrzecionowate pole, w którym zarysowuje się płaska tkanina, nie-

także niebiańską królową. Jej majestat określają akcesoria: trzymane delikatnie berło, znakomita korona i bogata zapona płaszcza, a u stóp – chmury niebios i „kołyska” księżyc¹⁸. Maria podtrzymuje syna ze swobodą, wysoko, zbliżając twarz ku jego twarzy. Na odsłoniętym przez płaszcz torsie Marii rozpięte zostały cztery pionowe fałdy sukni spodniej, rysujące razem kształt litery „W”. Nieznaczne odchylenie popiersia Marii nadaje górnej partii kompozycji układ diagonalni przeciwległej w stosunku do tej w dolnej partii figury, zdefiniowanej sfałdowaniami okrycia. Punktem kulminacji tego skosu jest u dołu zwieszony „język” płaszcza – wyraźnie eksponowany obok muszlowatego wywinięcia. Stanowi on niejako optyczne zakończenie skośnego przebiegu zdefiniowanego linią pochylenia torsu Marii. Punkt przecięcia obu diagonalni kompozycyjnych przypada na wysokości nóżek Dzieciątka Jezus, których skrzyżowanie zdaje się w mikroskali zapowiadać pomysł polegający na przecięciu dwóch skośnych linii stanowiących rdzenie kompozycyjne górnej i dolnej części figury.

Trzeba w tym miejscu stwierdzić, że w całej Wielkopolsce jest tak naprawdę jeszcze tylko jedna rzeźba Madonny o tak przemyślanej kompozycji, faktycznie bardzo podobna do figury poznańskiej. Jest nią drewniana statua Marii z Dzieciątkiem z kościoła parafialnego w Stawiszynie koło Kalisza (il. 3). Wskazywały na to podobieństwo Zofia Białłowicz-Krygierowa i Zofia Fidelus, jednak z analogii tej nie wyciągnięto w zasadzie żadnych wniosków. Madonna stawiszynska nie jest raczej pracą tego samego rzeźbiarza co figura z budynku poznańskiego probostwa. Różnice, których nie da się wyjaśnić tylko innym rodzajem tworzywa, zasadzają się na sposobie traktowania formy rzeźbiarskiej – znacznie bardziej graficznej, przestrzennej i tektonicznej w Poznaniu, w Stawiszynie zaś traktowanej bardziej miękko, subtelnie i malarsko. Podobieństwo kompozycyjne jest jednak uderzające. Nie tylko kontrapost figury Marii i ułożenie sylwetki Dzieciątka Jezus budują tę relację. Podobny jest sposób ułożenia płaszcza, którego dwie długie, rurkowate fałdy od góry i z dołu obejmują prawe kolano Bożej Rodzicielki, silnie akcentując diagonalę dolnej partii kompozycji – tak jak w rzeźbie z Poznania. Niemal identycznie opracowano w obu rzeźbach pochyłony tors Marii. Uwidoczniona spod rozsuniętego płaszcza tkanina sukni spodniej tworzy na piersiach rurkowate fałdowania, układające się w kształt przypominający literę „W”. Relację wzajemnego podobieństwa wzmacnia wreszcie wspomniane muszlowate wywinięcie kraju płaszcza na wysokości kolan Marii oraz charakterystyczny „język”, będący optycznym przedłużeniem

¹⁸ Pod względem ikonograficznym przedstawiono Marię jako niebiańską królową i Bożą Rodzicielkę, wyróżnioną spośród istot ludzkich poprzez wniebowzięcie (chmury u jej stóp), koronację (korona i berło) i triumf nad wszystkim co ziemskie, doczesne i zmienne (księżyc pod stopami). A. Grzybkowski, *Maria z Dzieciątkiem na półksiężycu z kobietą maską lunarną*, w: Tegoż, *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, Warszawa 1997, s. 246-261.

diagonali przeciwległej zdefiniowanej w górnej partii figury. Podobnie też zakomponowano w obu rzeźbach układ płaszcza poniżej „muszli” – biegnąca po łuku krawędź, znajduje wzmocnienie w dwóch lub trzech dodatkowych fałdach, ułożonych analogicznie względem krawędzi płaszcza. Obie figury łączy także, pomimo istniejących różnic, tak mało znaczący szczegół, jak sposób wygięcia mankietu lewego rękawa szaty Marii.

Można zatem z pewnością powiedzieć, że figura z probostwa farnego w Poznaniu i Madonna stawiszyńska są sobie najbliższe kompozycyjnie w skali całej Wielkopolski oraz, że schemat takiej kompozycji był w tym regionie rzadkością. Niestety, badania nad figurami ze Stawiszyna nie dały jednoznacznej odpowiedzi na pytanie czy stanowią one fragment wyposażenia szafy ołtarza kaliskiego, którego zachowane kwatery malarskie i figury apostołów wykonał warsztat Mistrza Ołtarza z Gościszowic. Mogło tak być. W każdym razie wiele wskazuje na to, że trzy figury (Matka Boża z Dzieciątkiem, św. Jan Chrzyciel i św. Jan Ewangelista – zaginiony) trafiły do Stawiszyna w czasach nowożytnych, najpewniej z jednego z kościołów Kalisza¹⁹. Z kolei, w obliczu wiernego podobieństwa kompozycyjnego oraz zbieżności niektórych cech stylowych łączących rzeźbę stawiszyńską z figurą Matki Bożej z tzw. retabulum różańcowym z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, śląskie pochodzenie rzeźb stawiszyńskich nie powinno już budzić żadnych wątpliwości²⁰ (il. 4). Można przypuszczać, że zarówno figura ze Stawiszyna jak i ta z ołtarza w kościele pw. Najświętszej Marii Panny na Piasku powstały w jednej pracowni (Beinharta?), a wykonały je dwie różne osobowości twórców posługujących się tym samym modelem. Ołtarz wrocławski i jego Madonna łączone są przez Annę Ziomecką z enigmatyczną Pracownią Mistrza Tryptyku Helentreutera i datowane na ok. 1500 r.²¹ Jakkolwiek trudna do ostatecznego warsztatowego przyporządkowania, rzeźba z kościoła pw. Najświętszej Marii Panny na Piasku określa stosunkowo dobrze zarówno czasokres powstania figur ze Stawiszyna i Poznania, jak też pole dla poszukiwań dotyczących ich wspólnej genezy formalnej. Korzenie artystyczne rzeźby z gmachu probostwa tkwią niewątpliwie na Śląsku, we Wrocławiu, w tamtejszej plastyce schyłku XV w.

¹⁹ T. Mroczko, dz. cyt., s. 70-71. Badaczka nie miała wątpliwości co do śląskiej genezy rzeźb stawiszyńskich, słusznie wskazała na podobieństwo kompozycji i stylu z figurą Marii z ołtarza w Osieku (ob. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, *Sztuka na Śląsku. XII-XVI w. Katalog zbiorów*, red. B. Guldán-Klamecka, Wrocław 2003, nr III-97, s. 346-348). Sugerowała także możliwość związania figur stawiszyńskich, pośrednio, z kręgiem twórczości Jakoba Beinharta, co z ostrożnością powtórzył J. Dutkiewicz, *Rzeźba*, w: *Historia sztuki polskiej w zarysie. Od wczesnego średniowiecza do czasów ostatnich*, Kraków 1965, t. 1, *Sztuka średniowieczna*, s. 356).

²⁰ Na podobieństwo to zwracano już sygnałnie uwagę. A. Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, s. 59-60, 137-138.

²¹ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, dz. cyt., s. 137-138.

Rozpatrywanie kamiennej figury poznańskiej wobec kontekstu sztuki śląskiej każe zweryfikować pozytywnie obie opinie z 1927 r.: jednozdaniową wzmiankę Ericha Wiesego i nieco mniej lapidarny sąd Alfreda Brosiga, sformułowany pobieżnie na łamach prasy codziennej. Idąc za Alfredem Brosigiem należałoby zatem postawić fundamentalne pytanie: czy Jakob Beinhart może być twórcą rzeźby poznańskiej? Otóż sądzę, że w tej kwestii należy się odpowiedź brzmiąca dalece bardziej jednoznacznie niż to co pisali polscy badacze. Twórcę kamiennej Madonny z wrocławskiego kościoła pw. św. Marii Magdaleny utożsamiam więc (za Wiesem) z twórcą figury Matki Bożej z probostwa farnego w Poznaniu, a co za tym idzie – w świetle ustaleń historii sztuki – za autora rzeźby poznańskiej uznaję Jakoba Beinharta.



7. Wspornik figury Madonny z probostwa farnego w Poznaniu (fot. autora)

Zestawienie odrestaurowanej rzeźby poznańskiej z nieco zniszczonym oryginałem i wiernie odtworzoną kopią czyni taką tezę wielce prawdopodobną. Rację miała wprawdzie Zofia Fidelus akcentując odmienny sposób ułożenia płaszczy i ich draperii oraz różnice kompozycyjne. To fakt nie do zaprzeczenia. Jednak gdy zestawia się górne partie kompozycji obu rzeźb, wątpliwości co do kwestii bliskiego podobieństwa ustępują (il. 5, 6). Przecież ukształtowanie szaty i komponowanie jej draperii za każdym razem wymaga jednostkowej oceny i realizacji w odniesieniu do określonych potrzeb i zamówienia. Tymczasem, mimo odmiennego zakomponowania szat w jakie odziana jest Maria na obu porównywanych kamiennych rzeźbach, łącząca je silna relacja podobieństwa sprowadza się do elementów kompozycji oraz sposobów technicznej realizacji i artystycznej ekspresji. W ramach pierwszej kategorii analogię buduje wysokie uniesienie sylwetki Dzieciątko Jezus. Figurki dziecięce w obu rzeźbach mają niezwykle zbliżone cechy fizjonomiczne: pełną buzię o wydętych policzkach i subtelnie zaznaczonych brodach, twarzyczkę uniesioną ku górze, nieco wydłużoną z tyłu czaszkę. W obu rzeźbach analogicznie opracowano fryzurę zbudowaną z wydatnych loków obramiających wysokie czoło.

Kolejne zasadnicze podobieństwa dotyczą sylwetki Marii. Boża Rodzicielka stoi w lekkim wyroku, chyli głowę ku Dzieciątku Jezus. Ułożenie włosów

8.
Wspornik
(oryginalny)
figury Madonny
z elewacji
biblioteki
kościółka pw.
św. Marii
Magdaleny
we Wrocławiu
(fot. autora)



i sposób ich rzeźbienia jest niemal identyczny w obu figurach. Artysta dążył skutecznie do uzyskania efektu trójwymiarowości falujących włosów spływających kaskadami spod korony. Podobne są też okrągłe, pełne twarze obu Marii. Niemal identyczne profile i dekoracje kwiatonów w koronach ponownie nasuwają myśl o wspólnym wykonawcy obu figur. Opracowanie górnych partii rzeźb z Wrocławia i Poznania, mimo pewnych różnic kompozycyjnych, jest zadziwiająco zbieżne!

Pokrewny jest też sposób kształtowania materii rzeźbiarskiej (il. 1, 2). W obu figurach istotną cechą jest zakomponowanie odzienia Marii w taki sposób, że skutecznie ukrywa ono pozę Madonny. Szata dominuje tu nad ciałem. Marszczenia tworzą wydatne, zgeometryzowane fałdy o obłych grzbietach, rozdzielone głębokimi „kraterami”. W obu rzeźbach sekwencje dłuższych fałd co jakiś czas zamykają krótkie, poprzeczne nacięcia. Głębokość fałdowania jest zabiegiem stylistycznym, zamierzonym. Obie rzeźby planowano bowiem eksponować na elewacjach zewnętrznych budowli, co dla artysty stanowi naturalną pokusę do uwzględnienia w sposób szczególny silnych kontrastów światłocieniowych. Stąd głębokie „kratery” marszczeń w obu figurach. Podobieństwa szczegółowe widać nawet w sposobie przełamania grzbietów fałd opadających pionowo u podstawy obu figur. Nieznacznie załamują się one w połowie długości, przy czym grzbiet partii poniżej załamania ulega nieznacznemu pogrubieniu.

Niebagatelny argument na rzecz identyfikacji mistrza Madonny z probostwa farnego w Poznaniu z Jakobem Beinhartem – twórcą Madonny wrocławskiej, jest konsola poznańskiej figury. Wszak to właśnie na jej wrocławskim odpowiedniku widnieje autorska inskrypcja artysty (il. 7, 8). Konsola poznańska w nieznacznym pomniejszeniu i uproszczeniu powtarza kształt i strukturę zachowanej w oryginale konsoli wrocławskiej. Nie zmienia tego bynajmniej osadzenie na osi konsoli z Poznania niewielkiego kartusza, na którym pewnie znajdował się malarski wizerunek gmerku lub herbu fundatora. W obu przypadkach „kościć” wsporników buduje gęsto spleciona wić roślinna. Układa się ona w formę, wąskiego dołem i uwypuklonego górą,

kielichowego pąka, czym zdaje się przywoływać formy późnoromańskich kapiteli kielichowo-blokowych. Podobnie ażurowe trójpalczaste liście – wydobyte świdrem i zawijane, podobne, subtelne żyłkowania, podobnie profilowane graniaste płyty stanowiące podstawę figur, wreszcie obecność w obu konsolach niewielkiego, wąskiego wałka na styku floralnego ornamentu i geometrycznej podstawy figury – w edycji poznańskiej znacznie zagłębionego. Wszystko to nie pozostawia wątpliwości, że obie figury są ze sobą ściśle powiązane warsztatem artysty. Konsola poznańska zyskuje tu właściwie status sygnatury autorskiej, jak gdyby „znaku firmowego” mistrza Beinharta²².

W obliczu tak ewidentnych podobieństw kompozycyjnych i wykonawczych zbyteczne staje się asekuracyjne tłumaczenie analogii zaangażowaniem do wykonania figury kogokolwiek z warsztatu Jakoba Beinharta. Rzeźby poznańska i wrocławska są pokrewnymi dziełami tego samego artysty. Nie wydaje się to wcale dziwne, gdy uwzględni się również i ten aspekt, że umiejętność rzeźbienia w kamieniu to jednak nie to samo co kształtowanie materii w drewnie. Z pewnością nie każdy spośród wielu uczniów słynnego mistrza potrafił sprostać takiemu wyzwaniu, a pochodzący ze Szwabii Jakob Beinhart, najwyraźniej umiejętności te posiadał²³. Tak jak wrocławską figurę z inskrypcją artysty z 1499 r., tak i rzeźbę poznańską należy widzieć jako swoisty dowód możliwości i kompetencji twórczych, dziś powiedzielibyśmy – reklamę pracowni, Jakoba Beinharta. Czy przyjmując prestiżowe zlecenie na figurę fasadową z dużego i zamożnego Poznania, który w dodatku, z racji położenia na Niżu Polskim, w rzeźbę kamienną nie obfitował, mistrz posłużyłby się dla jego realizacji czeladnikiem? Czy wówczas podobieństwo stylistyczne byłoby rzeczywiście widoczne w tak wielu aspektach artystycznych obu figur? Wydaje się to niemożliwe. Dlatego też, po przeszło 80 latach, należy przyjąć za prawdziwe stanowisko Ericha Wiesego oraz intuicyjną wówczas atrybucję Alfreda Brosiga. Niewątpliwie wszystkie zestawiane tu rzeźby powstały w nieodległym czasie, wobec czego dla figury poznańskiej najtrafniej będzie przyjąć datowanie ok. 1500 r., przy założeniu bardzo wąskiego marginesu odstępstwa od tego roku w głąb XV lub XVI stulecia.

²² Znamienne, że we Wrocławiu właśnie na płycie wieńczącej konsolę Jakob Beinhart wyrył swą inskrypcję. W przypadku poznańskiej rzeźby zrobić tego nie mógł przede wszystkim, dlatego że wyposażona w tarczę heraldyczną konsola miała chwalić zasługi fundatorów figury, a nie rzeźbiarza.

²³ Ostatnio szerzej i niezwykle interesująco o uwarunkowaniach twórczych mistrza Beinharta i jego pracowni pisał W. Marcinkowski, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorowym w Mogile*, Kraków 2006. Pragnę wyrazić podziękowania autorowi niniejszej pracy za udostępnienie materiału ilustracyjnego i inspirującą dyskusję.

Przemysław Mrozowski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Plakieta herbowa kanonika Jana Sokołowskiego w katedrze włocławskiej

O roli jaką herby odgrywały w życiu dawnych społeczności, zwłaszcza w średniowieczu, świadczą nie tylko zabytki związane bezpośrednio z ich funkcjonowaniem w sferze publiczno-prawnej, a więc przede wszystkim na chorągwiach, pieczęciach i monetach, ale też dzieła sztuki heraldycznej – przedstawienia herbów tworzone jako znaki pamięci dające oparcie poczuciu trwałości historycznej i wzmacniających siłę jej oddziaływania w tradycji rodzinnej, korporacyjnej, czy państwowej. Znaczenie zabytków związanych z komemoracją pośmiertną jest w tej perspektywie szczególnie doniosłe¹. To bowiem w tego rodzaju dziełach herby zamykały w sobie pamięć konkretnej osoby, a tym samym stanowiły wyraz jej oceny w wymiarze historycznym i społecznym, określając jednocześnie tożsamość zmarłego.

Nagrobków gotyckich, w których herb jest pierwszoplanowym elementem programu ideowego, zachowało się w Polsce stosunkowo niewiele². Niewiele też przynoszą świadectw funkcjonowania średniowiecznej sztuki heraldycznej w sferze pośmiertnej komemoracji. Tym większe jest znaczenie odkrycia dokonanego w początkach 2009 r. w katedrze we Włocławku, które pozwoliło uzupełnić skromne repertorium średniowiecznych nagrobków heraldycznych o jeszcze jeden, bardzo interesujący przykład zamknięcia pamięci o czymś życiu i dokonaniach w znaku herbowym. Tym nowo odkrytym pomnikiem nagrobnym jest płyta kamienna z plakieta brązową, upamiętniająca pochówek zmarłego w 1504 r. kanonika kujawskiego, Jana

¹ Zob. P. Mrozowski, *Le blason et l'art funéraire en Pologne à l'époque gothique*, w: *Genealogica et Heraldica. Report of the 20th International Congress of Genealogical and Heraldic Sciences in Uppsala 9-13 August 1992*, Stockholm 1996, s. 301-313.

² P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 63-69.

Sokołowskiego. Odkrycia tego dokonał Piotr Pawłowski z Włocławka, prawdziwy pasjonat przeszłości swojego miasta i Kujaw, wielkiego formatu erudyta. Jemu też wypada oddać tu głos, przytaczając fragment listu, który skierował do piszącego te słowa w końcu lutego 2009 r.: *Zbierając materiały i dane* [do artykułu



o włocławskich nagrobkach gotyckich, P. M.] *w Pańskiej księżce znalazłem informację, iż płyta nagrobna Zbyluta z Gołańczy (1383) znajduje się na podwórzu gospodarczym probostwa*³. *Ponieważ płyta taka nie jest we Włocławku znana [...], wyposażony w jej odrys, wyruszyłem z gospodarzem katedry – ks. Stanisławem Waszczyńskim – na poszukiwania. Tak jak Pan podałeś, znaleźliśmy tę płytę pod stertą innych „bezwartościowych” płyt i gruzu, bo wystawał jej narożnik [...]. Potem podbudowani tym „odkryciem” poszliśmy do katedry [...]. Szukając innych fragmentów [nagrobków, P. M.], zainteresowaliśmy się kawałkiem piaskowca wystającego spod jednego konfesjonau. Postanowiliśmy go ruszyć. Był ciężki, a za nim było tak ciemno że niczego nie było widać. Miałem aparat więc „pstryknąłem” w tę ciemność i na siatkówce utrwaliło mi się coś znajomego. Spojrzałem w podgląd aparatu – a tu widzę plakieta podobną do medalionu Rafała z Leszna. Tyle że z herbem Pomian. Po przyniesieniu światła, oczom naszym ukazało się to co na fotografii (il. 1). Nagrobek ten ostatni opisywał [Szymon, P. M.] *Starowski w „Monumenta sarmatorum” z 1655. Od tego czasu uchodził za zaginiony*⁴.*

Cóż to za dzieło i na czym polega znaczenie jego odkrycia? Nagrobek okazał się płytą wapienną, nieco podniszczoną, opatrzoną po środku aplikacją z brązu – kolistym medalionem o średnicy 38,5 cm z wyobrażeniem herbu Pomian i napisem⁵ (il. 2). Jest to niewątpliwie dzieło udane – zabytek

³ Chodzi o kamienną płytę biskupa kujawskiego Zbyluta Pałuki (zm. 1383). Zob. P. Mrozowski, dz. cyt., nr kat. I 128, s. 237-238. Warto dodać, iż pozytywnym wynikiem przeprowadzonych przez p. Piotra Pawłowskiego poszukiwań jest decyzja władz katedry o konserwacji płyty i jej powrocie do wnętrza świątyni.

⁴ List Piotra Pawłowskiego z 19. II 2009 r. w posiadaniu autora.

⁵ Obecnie plakieta, wyjęta z oryginalnej płyty, po przeprowadzonej konserwacji, osadzona została na piaskowcowej płycie w kaplicy św. Marcina w katedrze włocławskiej.

1.
Odsłonięcie
płyty nagrobnej
kanonika
Jana
Sokołowskiego
w katedrze
włocławskiej
w lutym 2009 r.
(fot. P. Pawłowski)

2.
Plakieta brązowa
kanonika
Jana
Sokołowskiego
z 1504 r.
po konserwacji
i wtórnym
montażu
w kaplicy
św. Marcina
w katedrze
włocławskiej
(fot. P. Pawłowski)



profesjonalnego odlewnictwa odznaczający się dużymi walorami ekspresji artystycznej, podporządkowanej wszakże wyraźnie rygorom sztuki heraldycznej. Plakieta, ujęta podwójnym otokiem w formie skręconego sznura, mieści tarczę późnogotycką z godłem herbowym Pomiana – głową żubra i mieczem położonym ukośnie między jego rogami. W takiej redakcji herb Pomian występował na wszystkich wczesnych przedstawieniach, począwszy od najstarszego – na pieczęci Chebdy ze Służewa z 1306 r.⁶, przez wiek XIV i XV – np. na fryzie heraldycznym w oratorium św. Jakuba w Łądzie (il. 3), aż po *Herby rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego, wydane w Krakowie w 1589 r. Z czasem, ale to dopiero w XVII w., godło Pomiana zmieniło swój kształt – miecz zaczęto przedstawiać wbity w łeb żubra w okolicy prawego rogu

⁶ J. Bieniak, *Heraldyka polska przed Długoszem. Uwagi problemowe*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976 r.*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 188-189.

i wychodzący głównią pod lewym okiem. Trzeba koniecznie podkreślić duże walory heraldyczno-artystyczne przedstawienia z plakiety Jana Sokołowskiego: ekspresyjny, ale funkcjonalny wykrój asymetrycznej tarczy herbowej oraz czytelność i urodziwą stylizację godła herbowego, dobrze wypełniającego jej pole. Świadczy to o profesjonalizmie twórcy plakiety i jego dobrym wyczuciu sztuki heraldycznej. W otoku, między dwoma skręconymi sznurami obramienia, mieści się inskrypcja w starannie opracowanej minuskule gotyckiej: An(n)o do(min)i m° 5° 4° obit ve(neranbi)lis d(omi)n(u)s joh(anne)s sokolovski de wracza cano(nicus) wladislawie(nsis).

Skróty w tym napisie opracowano poprawnie, ale dekoracyjność ornamentalnie traktowanych liter góruje nad ich czytelnością. Zwraca nadto uwagę sposób zapisu daty śmierci Jana Sokołowskiego, gdzie niezbyt szczęśliwie cyfry rzymskie pomieszano z arabskimi, co zdaje się wskazywać na pewne problemy twórcy plakiety w opanowaniu trudnej sztuki pisania.

Co wiadomo o kanoniku Janie Sokołowskim upamiętnionym plakieta? Był przedstawicielem rodu zasiedziałego na Kujawach i bardzo wpływowego – w XIV i XV w. reprezentanci Pomianów, piszący się z różnych dóbr, pełnili bodaj najczęściej w tej dzielnicy wysokie urzędy ziemskie⁷. Jeszcze w XIV w. Pomianie rozesiedli się także w ziemiach sąsiadujących z Kujawami: w Łęczyckiem, na Mazowszu, a także we wschodniej Wielkopolsce – w okolicach Konina, gdzie położona jest Wrząca Wielka. Panowie z Sokołowa i Wrzący wywodzili się prawdopodobnie od możnych w XIV w. Chebdów z Niewieśza. W 1433 r. dziedzic Wrzący, Wojciech Chebda, miał wystawić tam kościół, erygowany przez abpa Wojciecha Jastrzębca do rangi parafialnego⁸. Kanonik Jan Sokołowski był jednym z pięciu synów Jarosława z Wrzący i Sokołowa⁹. To w jego pokoleniu kariery Jana i jego braci zapewniły Sokołowskim awans możnowładczy, na lokalną może skalę, ale trwały – aż po koniec XVIII w. Przedstawiciele rodziny zajmowali ważne urzędy na Kujawach i w ziemi łęczyckiej, we wschodniej Wielkopolsce i na Pomorzu. Spośród braci Jana, najstarszy Paweł rozwijał działalność na Pomorzu, gdzie sprawował urząd starosty grudziądzkiego oraz malborskiego. Zmarł najpewniej w 1497 r., zaś jego pochówek w kościele dominikanów w Toruniu – co warto podkreślić – upamiętniony został nie zachowanym dziś nagrobkiem, odnotowanym jesz-

⁷ J. Bieniak, *Elita kujawska w średniowieczu*, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, przewodniczący red. R. Michałowski, Warszawa 1997, s. 308-310. Szerzej o Pomianach: J. Karczewska, *Ród Pomianów na Kujawach w średniowieczu*, Poznań-Wrocław 2003.

⁸ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów Słowiańskich*, red. B. Chlebowski, Warszawa 1895, t. 14, s. 57.

⁹ G. Rutkowska, *Sokołowski Jałbrzyk*, w: *Polski słownik biograficzny*, Warszawa-Kraków 2000, t. 40, z. 164, s. 126-127.

cze przez Kaspra Niesieckiego¹⁰. Jałbrzyk, drugi z braci Jana, rozwijał działalność na arenie międzynarodowej – był ochmistrem i doradcą Władysława Jagiellończyka, króla Czech i Węgier. Liczne darowizny otrzymane od tego władcy pozwoliły mu znacznie powiększyć dobra, które po śmierci między 1493 a 1495 r. odziedziczyli jego bracia. Jałbrzyk był starostą grudziądzkim, a w 1488 r. osiągnął godność kasztelana santockiego. Jakub, kolejny brat Jana, rozwijał karierę w stanie duchownym – był dziekanem chełmskim, kanonikiem wrocławskim i scholastykiem kruszwickim. Wreszcie Mikołaj – stolnik brzeski, z którym łączy się wystawienie prawdziwie pańskiej siedziby – murywanego zamku w Besiekierach, niewątpliwe świadectwo ugruntowanego już awansu możnowładczego Sokołowskich.

Ta okazała rezydencja, o typowym dla Wielkopolski programie architektonicznym i funkcjonalnym, powstała najpewniej z końcem XV lub w początkach XVI stulecia¹¹. Wśród zamków wielkopolskich swego czasu wyróżniała się ponadprzeciętną skalą, zamykając się obwodem murów wzniesionych z cegły na planie nieregularnego prostokąta o bokach długości ok. 38 x 40 m. W bryle zamku dominowała wieża z bramą, wystawiona na osi południowej kurtyny murów. Wymurowany na wprost niej obszerny dom mieszkalny zapewniał na trzech kondygnacjach wygodne pomieszkowanie, a z pewnością także mógł służyć wymogom reprezentacji.

Przedstawiciele różnych gałęzi rodu Pomianów tradycyjnie też odgrywali bardzo ważną rolę w kapitule wrocławskiej, zasiadając tam na różnych urządach niemal z pokolenia na pokolenie¹². W pierwszej połowie XV w. największa z pewnością rola przypadła Janowi Pelli z Niewiesza, sekretarzowi i doradcy króla Władysława Jagiełły, od 1421 r. biskupowi kujawskiemu, zmarłemu w 1428 r. Jego pochówek w katedrze wrocławskiej upamiętniała okazała płyta z brązu, odnotowana w XVII w. przez Stefana Damalewicza, najpewniej z wizerunkiem zmarłego¹³. Pierwszoplanową osobistością w kapitule wrocławskiej był stryj kanonika Jana Sokołowskiego – Świętosław z Wrzący, oficjał i archidiakon kujawski. Można sądzić, że to jemu w znacznej mierze Sokołowscy zawdzięczali rozbudzenie swych ambicji i wyjście z prowincjonalnego partykularza na szerszą arenę polityczną. Trzeba podkreślić, że także Świętosława, zmarłego w 1471 r., upamiętniała w katedrze wrocławskiej

niezachowana dziś płyta nagrobna¹⁴. Warto też pamiętać o kanoniku Jakubie Sokołowskim, bliskim krewniakowi Świętosława i naszego Jana, odgrywającym bardzo aktywną rolę w kapitule wrocławskiej. Zmarł on w 1483 r.¹⁵

Upamiętniony odnalezioną plakieta, kanonik Jan Sokołowski po raz pierwszy odnotowany został na posiedzeniu kapituły wrocławskiej w styczniu 1467 r.¹⁶, odkąd bywał na nich regularnie przez całe życie, a po raz ostatni w sierpniu 1504 r. W latach 1468-1491 wielokrotnie pełnił funkcje prokuratora kapituły. Liczył się w swoim środowisku, skoro w 1488 r. został delegatem kapituły na sejm piotrkowski. Miał też wystawić przy katedrze wrocławskiej dom, czyli kurię kanoniczną.

Z pewnością ciekawie rysuje się środowisko rodzinne Jana Sokołowskiego. Nie tyle jako krewniaków wspierających wzajemnie swoje kariery. Było to – nie tylko w średniowieczu – zjawiskiem spotykanym powszechnie, a więzi rodzinne i rodowe stanowiły z pewnością jeden z najbardziej pomocnych mechanizmów w rozwijaniu karier, zarówno w korporacyjnych środowiskach duchownych, jak też na arenie politycznej. Sokołowscy tymczasem – rodzina szukająca dopiero w XV w. swego miejsca w hierarchii możnowładczej – zwracają uwagę szczególną dbałością o utwierdzenie w fundacjach osiągniętego znaczenia, o czym przekonuje zamek biesiekierski, a także dbałością o komemorację – o zapisywanie w znakach heraldycznych pamięci i dokonań swych przedstawicieli. Jak głęboko sięgały tu tradycje rodowe – trudno dobiec. Warto jednak pamiętać, że znaki herbowe Pomiana zdobią zachowane relikty gotyckiej konfesji św. Wojciecha w katedrze gnieźnieńskiej z ok. 1415 r. – dzieła o wielkiej doniosłości ideowej i znacznej sile społecznego oddziaływania¹⁷. Wzmianki o nagrobkach bpa Jana Pelli, Świętosława z Wrzący, Pawła



3. Wizerunek herbu Pomian z ok. 1370 r., fragment malowideł ściennych z fryzmem heraldycznym w oratorium św. Jakuba w dawnym klasztorze cystersów w Łądzie (fot. J. Nowiński)

¹⁰ Autentyczność odnotowanego przez Kaspra Niesieckiego napisu z nagrobka nie budzi wątpliwości: *Hic jacet strenuus miles Paulus Sokołowski de Wrząca et solus istum lapidem constituere fecit Anno 1497*. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk 1841, t. 8, s. 448.

¹¹ L. Kajzer, S. Kołodziejki, J. Salm, *Leksykon zamków w Polsce*, Warszawa 2001, s. 86-88 (tu wcześniejsza literatura).

¹² Zob. J. Karczewska, *Nepotyzm w rodzie Pomianów*, „Przegląd Bydgoski” 1996, s. 84-88.

¹³ P. Mrozowski, dz. cyt., nr kat. II 131, s. 293.

¹⁴ Tamże, nr kat. II 132, s. 294.

¹⁵ G. Rutkowska, *Sokołowski Jakub*, w: *Polski...*, dz. cyt., s. 126-127.

¹⁶ Dane zaczerpnięte z niepublikowanego *Katalogu prałatów i kanoników wrocławskich* ks. Stanisława Chodyńskiego, którego fotokopie udostępnione zostały autorowi przez p. Piotra Pawłowskiego.

¹⁷ A. Świechowska, *Relikty konfesji św. Wojciecha*, w: *Katedra gnieźnieńska*, red. A. Świe-

4. Plakieta brązowa z nagrobka Rafała z Leszna zmarłego w 1501 r., w dawnym kościele dominikanów w Brześciu Kujawskim (fot. M. Bronarski)



ewentualny pierwowzór, a bez wątpienia bliską czasowo i geograficznie analogię – brązowy medalion z nagrobka zmarłego w 1501 r. kasztelana poznańskiego, Rafała z Leszna (il. 3), w dawnym kościele dominikanów w Brześciu Kujawskim¹⁸. Ten kolisty, ażurowy medalion również wypełnia późnogotycka tarcza herbowa z Wieniawą, zwieńczona hełmem turniejowym z labrami stylizowanymi na sploty winnej latorośli. Na obrzeżu mieści się kunsztownie opracowana inskrypcja w minuskule gotyckiej. W brzeskim medalionie – mimo podobieństw z plakieta Jana Sokołowskiego – nie należy jednak upatrywać pierwowzoru, który chciano naśladować we Włocławku. To raczej świadectwo popularności tego rodzaju rozwiązań w późnogotyckiej sztuce sepulkralnej, zarówno w Polsce, jak też w całej Europie. Chętnie stosowano szlachetny spiż jako materiał, który w kamiennej płycie pozwalał wyróżnić morfologicznie przedstawienie herbu, podkreślając tym samym jego doniosłe znaczenie. Zanim aplikację z brązu pokryła patyna, herby musiały rzeczywiście błyszczeć niczym klejnoty, jak to opisał w *Epitafium Zawiszy Czarnego* kanonik Adam Świnka: *Arma tua fulgent, sed non hic ossa quiescunt* – Lśni twój herb, choć nie leżą tutaj twoje kości¹⁹. Wprawdzie w Polsce zachowały się tylko dwie tego rodzaju plakiety gotyckie, włocławska i brzeska, po dwóch zaś innych pozostały tylko ślady²⁰, ale wzmianki o zaginionych nagrobkach i prowincjonalne próby odkuwania tego rodzaju medalionów w kamieniu²¹,

chowska, Poznań-Warszawa-Lublin 1970, t. 1, s. 193-194.

¹⁸ P. Mrozowski, dz. cyt., nr kat. I 4, s. 164.

¹⁹ Tamże, nr kat. II 77, s. 277.

²⁰ Tamże, nr kat. I 30, s. 181; nr kat. I 143 A, s. 244.

²¹ Tamże, nr kat. II 4, s. 254; nr kat. I 74, s. 205-206.

Sokołowskiego, wreszcie zachowana plakieta Jana Sokołowskiego świadczą dobitnie, że w tym kręgu rodzinnym dbano o pośmiertną komemorację, powierzając pamięć fundacjom utwierdzającym tradycję i prestiż rodziny.

Czym zaś jest plakieta nagrobna Jana Sokołowskiego jako zabytek rękodziela artystycznego? Dziełem niewątpliwie interesującym. Bez trudu daje się dla niej wskazać dzieło stanowiące być może

jak też późniejsze ich naśladownictwa²² (il. 5), zdają się wskazywać na popularność tego rodzaju rozwiązań.

Jako dzieło odlewnictwa, plakieta Jana Sokołowskiego reprezentuje wyraźnie niższy poziom od medalionu Rafała z Leszna. W Brześciu frapują finezyjnie poprowadzone sploty labrów, miękkie modelunek herbowej Wieniawy oraz perfekcyjna precyzja cyzelunku w inskrypcji, które wystawiają wysokie świadectwo umiejętnościom odlewnika. Gerard Schmidt był skłonny nawet upatrywać w plakiecie import norymberski²³. Nie wydaje się jednak to zasadne – zleceniodawcy z pewnością mogli zamówić medalion w którymś z warsztatów odlewniczych czynnych na Pomorzu. Medalion Jana Sokołowskiego, przy całej swej urodzie heraldycznej, jest dziełem słabszym – wymodelowanym mniej płynnie, niedopracowanym w szczegółach, co daje się dostrzec zwłaszcza w inskrypcyjnym otoku. Uchybienia te zdają się wskazywać, że dla twórcy odlewu jego realizacja nie była zamówieniem rutynowym, mieszczącym się w praktyce warsztatowej. Plakiety z pewnością nie dało by się odlać w warsztacie nieprofesjonalnym. Musiała jednak powstać w pracowni o zawężonym profilu specjalizacji, gdzie tego rodzaju zlecenia trafiały się stosunkowo rzadko. Zbyt słabo jednak znany produkcję odlewniczą w Polsce późnośredniowiecznej i w Prusach, by na podstawie samych tylko obserwacji dwóch dzieł podejmować wnioski pozwalające wskazać proveniencję włocławskiej plakiety. Mogła ona powstać zarówno w mniej renomowanej pracowni pomorskiej, jak też w którymś z warsztatów wielkopolskich lub kujawskich, których podstawową działalnością było na przykład odlewnictwo dzwonów.

²² Jako świadectwo i przykład popularności tego typu rozwiązań, świadczą późniejsze plakiety, kontynuujące tę tradycję w XVI w.: medalion z brązu w nagrobku biskupa płockiego Pawła Giżyckiego (zm. 1463), ufundowany przez Erazma Ciołka po 1510 r., z grawerowanym herbem Gozdawa, oraz płaskorzeźbiona plakieta z brązu z nagrobka bpa Rafała Leszczyńskiego (zm. 1527), z herbem Wieniawa; oba dzieła zachowane w kolegiacie w Pułtusku. Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, z. 20 *Pułtusk i okolice*, red. M. Omilanowska i J. Sito, Warszawa 1999, s. 47-48.

²³ G. Schmidt, *Architektonische Studienfahrten durch das ehemalige Polen*, „Altpreußische Forschungen” 1940, z. 1, s. 12-13.

5. Plakieta brązowa z nagrobka bpa płockiego Pawła Giżyckiego, zmarłego w 1463 r., ufundowana przez bpa Erazma Ciołka po 1510 r. w kolegiacie w Pułtusku (fot. J. Nowiński)



Anna Sylwia Czyż

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Dwa obrazy z dawnej kolegiaty w Łowiczu i ich graficzne pierwowzory

W prezbiterium dawnej kolegiaty, obecnie katedry¹, w Łowiczu, ponad portalami prowadzącymi do zakrystii wikariuszowskiej i kanoniczej, wiszą dwa obrazy (il. 1-2), które do tej pory nie doczekały się omówienia w literaturze naukowej². W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* opisano je w następujący sposób: *Wskrzeszenie Tabithy i jako pendant inna scena, mało czytelna, drzewo, 1. poł. w. XVII*³. Z kolei w przewodnikach po świątyni oraz w albumach jej poświęconych funkcjonują jako *renesansowe obrazy Wskrzeszenie Tabity i Wskrzeszenie Łazarza*⁴. Niewiele więcej informacji przynoszą karty dawnego Ośrodka Dokumentacji Zabytków (ob. Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków), w których powtórzo-

¹ Składam serdeczne podziękowania proboszczowi katedry ks. Wiesławowi Skoniecznemu oraz kustoszowi skarbcza bazyliki ks. Stanisławowi Majkutowi za pomoc okazaną podczas zbierania materiałów do artykułu.

² Trudno ustalić, kiedy omawiane obrazy zostały zawieszane na obecnym miejscu. Według ks. Stanisława Majkuta mogło się to stać ok. 1986 r., po ogólnej renowacji wnętrza kolegiaty.

³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 2, województwo łódzkie, z. 5, powiat łowicki, opr. S. Kozakiewicz, J. A. Miłobędzki, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1953, s. 22.

⁴ S. Majkut, *Bazylika katedralna w Łowiczu. Przewodnik*, Ząbki [br. r. wyd.], s. 25; S. Majkut, M. Wojtylak, *Bazylika katedralna w Łowiczu pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, Bydgoszcz 2000, s. 57. Zob. także W. Kwiatkowski, *Łowicz prymasowski w świetle źródeł archiwalnych*, Warszawa 1939, s. 88. Błędne tytuły obrazów są zapewne konsekwencją pomyłki w aktach wizytacji kolegiaty z XVIII w. Funkcjonują one w nich jako *antiqvae picturae una Resurectio Lasari [...] Imago S. Petri Teidam suscitantis a mortuis*. Archiwum Kolegiaty w Łowiczu (dalej jako AkŁ), *Akta wizytacji abpa Adama Ignacego Komorowskiego*, 1757 r., s. 66-67. Wszystkie wypisy z archiwaliów dzięki uprzejmości ks. Stanisława Majkuta. Zob. także niżej.



1. Głodnych nakarmić, kolegiata w Łowiczu (fot. L. Karpiłowicz)

no tytuły z *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, datując obrazy na początek XVII w.⁵ Już pobieżne spojrzenie na oba dzieła przekonuje, że nie mamy do czynienia z żadnym z nowotestamentowych cudów, a określenie „renesansowe” oraz datowanie na początek lub pierwszą połowę XVII w. można doprecyzować.

Mocno dziś zniszczone obrazy namalowano na drewnianym podobraziu wielowarstwowo, wykorzystując techniki temperową i olejną. Pierwszy (il. 1), o wymiarach 70,50 x 97 cm, namalowano na trzech, drugi (il. 2), o wymiarach 68 x 94 cm, na czterech deskach, prawdopodobnie dębowych, wyciętych w kierunku promieniowym i sklejonych na styk. W obu przypadkach podobrazie ma nieregularne krawędzie, a różnice w wymiarach dochodzą do 0,50 cm. Obrazy w 1956 r. poddano konserwacji. Wykonała ją osoba bez stosownych kwalifikacji. Zmyto wówczas większość laserunków oraz prawdopodobnie wzmocniono podobrazie podklejając odwrocie listwami i pasami płótna, a także bardzo niestarannie oprawiono. Na obu obrazach „konserwację” zaznaczono na odwrociu inskrypcją wykonaną białą olejną farbą: *An 1956 restauratum* (il. 3).

W obu przypadkach mamy do czynienia z ukośnie kształtowanymi, wieloplanowymi przedstawieniami narracyjnymi, ukazanymi na tle tunelowo zaprojektowanej architektury, zamkniętej odległym widokiem pejzażu

⁵ Karta inwentaryzacyjna opr. K. Ledóchowska, 1972 r.

2.
Umarłych
pogrzebać,
kolegiata
w Łowiczu
(fot.
L. Karpiłowicz)



miejskiego. Kompozycja pierwszego obrazu podzielona jest na dwie sceny rozgrywane się na pierwszym planie (il. 1). Po prawej stronie, przy wielkim garnku ustawionym na palenisku, widzimy stojącą frontalnie kobietę z dwojgiem dzieci. Niewiasta miesza chochlą w kotle, a stojące obok niej dziecko podaje jej talerz. Z przodu drugi z malców zajmuje się jedzeniem. W tle za kobietą widzimy idącego mężczyznę z talerzem pełnym stawy. Po prawej stronie tej grupy stoi odwrócony do nich tyłem mężczyzna w kapeluszu na głowie, wspierający się na lasce. Przed nim znajduje się ukośnie usytuowany wiklinowy kosz z bochenkami chleba, z którego siwobrody mężczyzna wraz ze starszą kobietą wyjmują i podają pieczywo siedzącej starej niewieście, dwojgu dzieciom, kobiecie z niemowlęciem w nosidełku na plecach oraz brodatemu mężczyźnie dziękującemu za pożywienie gestem ściąganej czapki. W tle na schodach budynku po lewej stronie znajdują się słabo widoczne trzy (?) postacie. Na drugim obrazie, pośrodku pierwszego planu, widzimy dwóch mężczyzn spuszcających do dołu wykopanego w ziemi owinięte w całun zwłoki (il. 2). Obok nich leżą kilof i łopata. Po lewej stronie znajduje się błogosławiący im Chrystus. Po prawej brodaty mężczyzna dźwiga na plecach martwego, przepasanego na biodrach płótnem człowieka. W tle widzimy mężczyzn, którzy niosą ciało zmarłego na marach. Za nimi, po lewej stronie, trzy inne osoby spuszczaają do grobu drewnianą trumnę. Obok nich leżą skrzyżowane łopaty.

Opisane obrazy ukazują rozdawanie pożywienia oraz pochówki, a więc możemy je zinterpretować jako przedstawiające dwa z siedmiu uczynków miłosierdzia wobec ciała: *Głodnych nakarmić* oraz *Umarłych pogrzebać*.

Teologia skodyfikowanego katalogu uczynków miłosierdzia wobec ciała: 1. *Głodnych nakarmić*, 2. *Spragnionych napoić*, 3. *Nagich przyodziać*, 4. *Podróżnych w dom przyjąć*, 5. *Więźniów pocieszać* [daw. wykupywać, A. S. Cz.], 6. *Chorych nawiedzać*, 7. *Umarłych pogrzebać, co dla pamięci* [za św. Tomaszem z Akwinu, A. S. Cz.] *objęte jest wierszem: visito, poto, cibo, redimo, tego, colligo, condo*⁶, opiera się głównie na przekazie nowotestamentowym. Na koniec przypowieści o Pannach Głupich i Pannach Mądrych następuje opis sądu ostatecznego, podczas którego Bóg *postawi owce po prawicy swojej, a kozły po lewicy. Wtedy rzecze Król, tym którzy będą po prawicy jego: [...] łaknąłem, a daliście mi jeść; pragnąłem, a napoiście mnie; byłem gościem, a przyjęliście mnie; nagim, a przyodzialiście mnie; chorym, a nawiedziliście mnie; byłem w więzieniu, a przyszliście do mnie. Wtedy mu odpowiedzą sprawiedliwi, mówiąc: Panie kiedyż widzieliśmy cię łaknącym, a nakarmiliśmy cię, pragnącym, a daliśmy ci pić? Kiedy też widzieliśmy cię gościem a przyjęliśmy cię, albo nagim i przyodzialiśmy cię? Albo kiedy widzieliśmy cię niemocnym, albo w więzieniu i przyszliśmy do ciebie? A odpowiadając Król, rzecze im: Zaprawdę powiadam wam, cokolwiek uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, mnieście uczynili* (Mt 25, 33-40)⁷. Ostatni z uczynków wobec ciała – *Umarłych pogrzebać*, po raz pierwszy wymieniony został przez Jeana Beletha (ok. 1135-1182) w napisanym przed 1165 r. dziele *Summa de ecclesiasticis officiis* (wyd. jako *Rationale Divinorum Officiorum*). W kontekście uczynków miłosierdzia wobec ciała, a szczególnie siódmego z nich, przywoływano także starego Tobiasza, który *gdy przyszedł do Rages, miasta Medów, a z tego, czym był uczczony przez króla, miał dziesięć talentów srebra, – gdy w wielkim zgromadzeniu narodu swego ujrzał, że*

⁶ *Miłosierdzie*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedii Wetzera i Wetlego z licznymi jej dopełnieniami ...*, Warszawa 1881, t. 14, s. 354. Zob. także: J. Marchantius, *Katechism abo nauka chrześcijańska ...*, Kraków 1682, s. 247-248; K. Obrycki, *Problematyka charytatywna w pismach Tertuliana*, „Vox Patrum” 1996, z. 30-31, s. 101-105; C. Schweicher, *Barmherzigkeit, Werke der*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, t. 1, s. 245; R. van Bühren, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim-Zürich-New York 1998, s. 25-26; Ph. Earenfight, *Catechism and Confraternitas on the Piazza San Giovanni: How the Misericordia Used Image and Text to Instruct its Members in Christian Theology*, „The Journal of Religious History” 2004, nr 1, s. 78.

⁷ Wszystkie cytaty biblijne podaję wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim w.o. Jakuba Wujka S. J. ...*, Kraków 1962.

Gabel, który był z pokolenia jego, był w potrzebie, dał mu na zapis wspomnianą wagę srebra. A po niemałym czasie [...], gdy panowanie objął [...] Sennacheryb, który na synów izraelskich patrzył nienawistnym okiem, Tobiasz na każdy dzień obchodził wszystkich powinowatych swoich i pocieszał ich i udzielał każdemu, ile mógł, z majątności swojej: łaknących żywił i nagim odzienie dawał, a umarłym i zabitym pogrzeb z pilnością sprawiał (Tb 1, 16-21). Wagę czynów starego Tobiasza podkreślił archanioł Rafał: jałmużna więcej znaczy, niżli chowanie skarbów, albowiem jałmużna od śmierci wybawia, ona oczyszcza nasze grzechy i czyni, że się znajduje miłosierdzie i żywot wieczny. [...] Gdyś się modlił z płaczem i grzebałeś umarłych, i zostawiłeś obiad twój, a kryłeś umarłych przez dzień w domu twoim, a w nocy grzebałeś (Tb 12, 8-9, 12). Ponadto, w przypadku ostatniego z uczynków miłosierdzia, powoływano się m.in. na zdarzenie, które rozegrało się podczas uczyty w Betanii, kiedy to niewiasta mając słoik alabastrowy drogiego olejku [...] wlała na głowę jego [tj. Chrystusa, A. S. Cz.], gdy u stołu siedział. Oburzonemu Judaszowi, dla którego czyn ten był marnowaniem środków, które można by przeznaczyć na jałmużnę, Zbawiciel odpowiedział: wylawszy ten olejek na ciało moje, uczyniła to na pogrzeb mój (Mt 26, 7-8, 12)⁸.

W świetle tekstów biblijnych miłosierdzie wyraża się w trosce o biednych i pokrzywdzonych. W Starym Testamencie wpisane jest ono w relacje rodzinne (np. Abraham i Sara: Rdz 20, 13; Jakub i Józef: Rdz 47, 29), a także w relacje między osobami obcymi, również pod względem etnicznym i politycznym (np. Abraham i Abimelek: Rdz 21, 23; Rahab i szpiedzy Jozuego: Joz 2, 12, 14). Z kolei Chrystusowe wezwanie do miłosierdzia jest zachętą do naśladowania Zbawiciela, a odniesieniem dla ludzkiego miłosierdzia (*Caritas Proximi*) jest miłosierdzie Boga (*Caritas Dei*), objawione w akcie stworzenia i w historii Izraela⁹.

Temat uczynków miłosierdzia wobec ciała, podejmowany w piśmiennictwie wczesnochrześcijańskim, nigdy nie przestał cieszyć się popularnością wśród teologów¹⁰, a nowe znaczenie zyskał w kontekście sporów teologicz-

⁸ Oczywiście w kontekście uczynków miłosierdzia wobec ciała przywoływano także inne fragmenty biblijne, m.in. zalecenie z Mądrości Syracha: *Synu, nad umarłym wylewaj łzy i pocznij płakać, jakobyś co okrutnego cierpiał, i jak przystoi, przykryj ciało jego, a nie zaniedbuj pogrzebu jego.* (Syr 38, 16), czy przypowieści nowotestamentowe np. Łk 10, 30-37 i 16, 19-31. Zob. J. Marchantius, dz. cyt., s. 248; J. Homerski, *Caritas w Starym Testamencie*, „Vox Patrum” 1996, z. 30-31, s. 65-74; H. Ordon, *Pawłowa argumentacja na rzecz niesienia pomocy potrzebującym*, „Vox Patrum” 1996, z. 30-31, s. 75-83; R. van Bühren, dz. cyt., s. 25-29.

⁹ E. Kasjaniuk, W. Pikor, A. Piwowar, J. Misiurek, *Miłosierdzie*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 2008, t. 12, szp. 1088-1092.

¹⁰ Tematykę tę, by wspomnieć o najważniejszych postaciach piśmiennictwa wczesnego chrześcijaństwa, znajdziemy m.in. u św. Augustyna, św. Jana Chryzostoma, św. Cypriana



3. Odwrocie obrazu Umarłych pogrzebać, kolegiata w Łowiczu (fot. autorki)

nych szesnastego stulecia. Wagę uczynków miłosierdzia podkreślał Marcin Luter (1483-1546). Według niego grzesznik, wyznając winę, wyraża jednocześnie postanowienie dźwignia krzyża chrystusowego oraz zadośćuczynienia, do którego zaliczają się uczynki miłosierdzia wobec ciała. Ich praktykowanie pozwala zachować dar bożej łaski, a przez to oprzeć się grzechowi. Dzięki *Caritas Proximi* człowiek zdąży do *Caritas Dei*. Z kolei Jan Kalwin (1509-1564) stwierdził, że zbawienie zależy od miłosierdzia bożego, które nie jest dane człowiekowi jako nagroda za dobre czyny. W nauce o predestynacji odrzucił zależność między życiem wiecznym a uczynkami miłosierdzia. W tym kontekście Kościół rzymskokatolicki jednoznacznie podkreślił wagę uczynków miłosierdzia związanych z naśladowaniem Chrystusa. Są one, na równi z wiarą, warunkiem niebiańskiej egzystencji, a ich chrystocentryczny charakter stał w opozycji do protestantyzmu, którego różne odłamy akcentowały etyczny wymiar uczynków miłosierdzia¹¹.

czy św. Ambrożego. W okresie średniowiecza zajmował się nią m.in. św. Bonawentura, św. Albert Wielki, św. Tomasz z Akwinu oraz Konrad z Saksonii. Zob. „Vox Patrum” 1996, z. 30-31 – w całości poświęcony temu zagadnieniu oraz R. van Bühren, dz. cyt., s. 25-29.

¹¹ J. Marchantius, dz. cyt., s. 245, 248; J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Nieuwkoop-Leiden 1974, t. 2, s. 328-330; T. Labuda, „Tablica Jałmużnicza” Antoniego Möllera z kościoła Mariackiego w Gdańsku. *Problemy ikonograficzne*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, s. 149-150; R. van Bühren

Temat uczynków miłosierdzia wobec ciała pojawił się w sztuce jeszcze w okresie średniowiecza¹². Schemat ikonograficzny przedstawię, mimo zmieniających się czasów i stylów, pozostawał w zasadzie ten sam. Zawsze mają one charakter narracyjny, a w roli czyniącego miłosierdzie mógł występować święty. Z kolei odbiorcą czynności mógł być Chrystus zgodnie ze słowami *cokolwiek uczyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, mnieście uczynili* (Mt 25, 40). Ewentualnie Zbawiciel patronował scenie błogosławiąc czyniącym dobro¹³. Przedstawienia ilustrujące uczynki miłosierdzia wobec ciała mogły być układane w cykle¹⁴ lub w kompozycje symultaniczne¹⁵. Dość częste, szczególnie w grafice, są przedstawienia, w których ukazywano je jako oddzielne sceny, zgrupowane wokół znajdującego się pośrodku Chrystusa lub personifikacji *Miłosierdzia* czy też cnót teologicznych¹⁶. Zdarzało się, że towarzyszyły scenom ze Starego i Nowego

ren, dz. cyt., s. 85-87; E. Zapolska, *Cnoty teologiczne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 55, 147; Ph. Earenfight, dz. cyt., s. 72-73, 76-77; E. Kasjaniuk, W. Pikor, A. Piwowar, J. Misiurek, dz. cyt., s. 1090.

¹² Najstarsze zachowane przykłady, ukazujące niepełny katalog uczynków miłosierdzia wobec ciała, to np. przechowywane w British Museum: oprawa psałtera królowej Melisende (1131-1144) i miniatura w Biblii z Floreffe (ok. 1150), a także reliefy tzw. portalu Gallusa północnego skrzydła transeptu katedry w Bazylei (ok. 1170). C. Schweicher, dz. cyt., s. 245-246; R. van Bühren, dz. cyt., s. 32-36, 229-230, 235-236.

¹³ Np. św. Elżbieta na ołtarzu jej dedykowanym, którego fragmenty znajdują się w Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii (ok. 1380/90, 1400), opiekuje się Chrystusem; na ołtarzu z lat 1490-1500 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia) przedstawiono postacie starotestamentowe oraz świętych: Izajasza (*Głodnych nakarmić*) św. Williborda (*Spragnionych napoić*), Abrahama (*Podróżnych w dom przyjąć*), św. Elżbietę (*Nagich przyodziać*), św. Katarzynę ze Sieny (*Chorych nawiedzić*), św. Marcina (*Więźniów pocieszać*), św. Ludwika z Tobiaszem (*Umarłych pogrzebać*), którym błogosławi Zbawiciel. C. Schweicher, dz. cyt., s. 248; R. van Bühren, dz. cyt., s. 45-47, 51-52, 232-234, 245.

¹⁴ Najczęściej dotyczyło to grafiki np. cykl autorstwa Georga Pencza z 1534 r., czy seria *Sep-tem opera misericordiae corporalia* Philipa Gallego z 1577 r. Przykładem cyklu malarskiego mogą być obrazy Michaela Sweerta z lat 1646-1654 (plótna znajdują się w Rijksmuseum w Amsterdamie, Rau Foundation w Zurychu, Wadsworth Atheneum Museum of Art w Hartford oraz w zbiorach prywatnych). R. van Bühren, dz. cyt., s. 129-134, 163-164, 291-297, 333-334, 350-353.

¹⁵ Np. obrazy Ernsta (Jacoba?) Malera z 1548 r. (Stedelijk Museum, Kampen), Pietera Aertseny z 1573 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie), Pietera Breughla mł. z końca XVI w. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia), Caravaggia z lat 1606-1607 (kościół Pio Monte della Misericordia w Neapolu), czy też liczne kompozycje Fransa Franckena I i Fransa Franckena II z lat 1605-1639. R. van Bühren, dz. cyt., s. 166-172, 193-210, 244, 261, 269-271, 281-290, 322.

¹⁶ Miało to oczywiście swoje głębokie teologiczne uzasadnienie. Ikonografię taką spotykamy np. na grafice Hendricka Goltziusa z ok. 1580 r. (Chrystus z krzyżem, w tle męczeństwo apostołów) oraz na luteranckiej *Tablicy Jałmużniczej* Antoniego Möllera 1607 r. (personifikacje Wiary oraz Miłosierdzia, wokół których znajdują się medaliony z przedstawieniami uczynków miłosierdzia wobec ciała, kościół Mariacki w Gdańsku).



4. *Głodnych nakarmić*, wg Maartena de Vosa Crispijn de Passe st., miedzioryt, po 1580 r. (fot. z archiwum autorki)

Testamentu rozumianymi jako typologiczne¹⁷ lub przedstawieniom dobrej śmierci¹⁸. Z reguły, zgodnie z przekazem ewangelicznym, łączono je z wyobrażeniem sądu ostatecznego¹⁹.

W omówione schematy kompozycyjne wpisują się dwa cykle miedziorytnicze, które powstały według projektu Maartena de Vosa (1532-1603)²⁰. Pierwszy z nich po 1580 r. wykonał Crispijn de Passe st. (1565-1637),

J. B. Knipping, dz. cyt., s. 329-330; T. Labuda, dz. cyt., s. 141-155; R. van Bühren, dz. cyt., s. 127-128, 140-142, 156, 298-299; E. Zapolska, dz. cyt., s. 55, 147-149.

¹⁷ Np. grafika Hansa Sebald Behama z 1533 r. czy ważniejsze dla tego rodzaju przedstawień ilustracje z dzieła *Catechismus imaginibus ornatus* Petrusa Canisiusa (wyd. 1589 r. i nn.). J. B. Knipping, dz. cyt., s. 330; R. van Bühren, dz. cyt., s. 99-101, 252-253, 264-267.

¹⁸ Np. grafika Jacques'a Granthomme z 1603 r. Uczynki miłosierdzia wobec ciała mogły pojawić się także na epitafiach czy nagrobkach, jako świadectwo czynów zmarłego, np. nagrobek Philippine Welser w Hofkirche w Innsbrucku autorstwa Alexandra Colina z lat 1580-1581. R. van Bühren, dz. cyt., s. 119, 272.

¹⁹ Np. obraz Fransa Franckena II z 1620 r. (Staatsgalerie, Stuttgart). R. van Bühren, dz. cyt., s. 287-288; Ph. Earenfight, dz. cyt., s. 77.

²⁰ Artysta podjął ten temat także w malarstwie. W latach 1565-1576 na stallach kaplicy zamkowej w Celle namalował *Sąd Ostateczny*, cnoty *Wiary* i *Miłosierdzia*, a także *Uczynki miłosierdzia wobec ciała*. T. Labuda, dz. cyt., s. 147.

5.
*Spragnionych
 napoić*,
 wg Maartena
 de Vosa Crispijn
 de Passe st.,
 miedzioryt,
 po 1580 r.
 (fot. z archiwum
 autorki)



a drugi w 1582 r. wydał Gérard de Jode (1509/17-1591)²¹. Obie serie były wielokrotnie kopiowane. Pierwszy cykl został ok. 1600 r. powtórzony przez Adriaena Collaerta (ok. 1560-1616), a później także przez Theodora Gallego (1571-1633) i Johanna Gallego (1600-1676). Drugi zamieszczano w różnych wydaniach *Thesaurus sacrarum historiarum*. Kolejne edycje cyklu wiążą się z wznowianym w 1639, 1643, 1650 i 1674 r. *Theatrum Biblicum* Claesa Jansz. Visschera (1586/87-1652) oraz Nicolaesa Visschera (1618-1679), a także z wydaną w 1646 r. *Den Grooten Figuer-Bibel*. Kopię drugiego cyklu wykonał także Pierre Firens st. (ok. 1580-1638/39)²².

²¹ Nie wiadomo kto wykonał rycinę cyklu wydanego przez Gérarda de Jode. Rysunkowe projekty tej serii są przechowywane w antwerpskim Museum Plantin-Moretus (*Głodnych nakarmić*), Rijksmuseum (*Podróżnych w dom przyjąć*), nowojorskim The Morgan Library & Museum (*Chorych nawiedzić*), prywatnej kolekcji w Belgii (*Więźniów pocieszać*) oraz w Luwrze (*Umarłych pogrzebać*). R. van Bühren, dz. cyt., s. 360-362.

²² H. Mielke, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1975, z. 1, s. 29-83; J. B. Knipping, dz. cyt., s. 330; Hollstein’s *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcut 1450-1700*, red. D. de Hoop Scheffer, Rotterdam 1996, t. 44, *Maarten de Vos*. Text, s. 136-141; R. van Bühren, dz. cyt., s. 137-138, 272-273, 313-315, 329-331; A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 21-31.

Ryciny w obu cyklach projektu Maartena de Vosa, rozpoczynających się przedstawieniami *Sądu Ostatecznego*, choć analogiczne w detalu, zostały zakomponowane odmiennie. Kolejne uczynki miłosierdzia ukazano jako sceny narracyjne rozgrywające się na tle architektury lub wewnątrz budynków. W każdej pojawia się Chrystus, który błogosławi czyniącym dobro (cykl II: *Głodnych nakarmić* il. 6, *Spragnionych napoić*, *Umarłych pogrzebać* il. 7), przygląda się scenie (cykl I: *Spragnionych napoić* il. 5, *Nagich przyodziać*, *Chorych nawiedzać*, *Umarłych pogrzebać*; cykl II: *Podróżnych w dom przyjąć*, *Nagich przyodziać*, *Chorych nawiedzić*), czy też w niej uczestniczy jako adresat aktów miłosierdzia (cykl I: *Głodnych nakarmić*, il. 4) lub ich wykonawca (cykl I: *Podróżnych w dom przyjąć*, *Więźniów pocieszać*; cykl II: *Więźniów pocieszać*). Postacie na rycinach ubrane są w antykizujące szaty lub w strój charakterystyczny dla ok. 1580 r., który w niektórych przypadkach został przestylizowany. Zasadniczą różnicą między cyklami jest wprowadzenie w pierwszym z nich, wykonanym przez Crispijna de Passe st., ozdobnej ramy ujmującej każdą ze scen. Znajdują się na niej przedmioty – atrybuty uczynków miłosierdzia wobec ciała, oraz postacie ilustrujące czynności z nimi związane. W przypadku ryciny *Głodnych nakarmić* (il. 5) widzimy m.in. snopki zboża, narzędzia rolnicze, wiatrak, worek z ziarnem, a także piekarzy w piekarni. Rycinie – *Spragnionych napoić* (il. 6), towarzyszą wyobrażenia m.in. winnej latorośli, ula, konwi, flasz, a także osób wytwarzających wino.

Omówione ryciny dwóch cykli projektu Maartena de Vosa stały się wzorem dla obrazów z kolegiaty w Łowiczu. Dla przedstawienia *Głodnych nakarmić* (il. 1) podstawą była analogiczna rycina (bez ramy) wykonana przez Crispijna de Passe st. (il. 6). Miedzioryt *Umarłych pogrzebać* (il. 4), wydany przez Gérarda de Jode, stał się wzorem dla obrazu łowickiego o analogicznym tytule (il. 2). W obu przypadkach kompozycje powtórzono bardzo dokładnie. Różnice sprowadzają się do innego sposobu opracowania twarzy postaci. Rysy mężczyzn w scenie *Umarłych pogrzebać* zostały sprymitywizowane. Wygląd kobiet z kompozycji *Głodnych nakarmić* uległ natomiast złagodzeniu. W przeciwieństwie do rytowników, malarz miał problemy z poprawnym, perspektywicznym odwzorowaniem architektury. Tu też odnajdziemy najwięcej różnic między pierwowzorami a łowickimi naśladownictwami. W obrazie *Umarłych pogrzebać* inaczej namalowano budynki po lewej stronie i na zamknięciu dalekiej perspektywy. Budowla po prawej stronie ma zmniejszoną ilość osi. Zrezygnowano tu także z grupy postaci po prawej stronie drugiego planu oraz osób na dalekich planach, co należy tłumaczyć dążeniem do większej czytelności malowidła. W przypadku obrazu *Głodnych nakarmić* inny jest pierwszy z budynków

po prawej stronie. Budowla po lewej stronie zyskała boniowanie portalu²³. Ponadto kobieta stojąca przy garnku trzyma zanurzoną w nim chochlę. Na grafice Crispijna de Passe st. znajduje się za nią Chrystus z talerzem. Na obrazie łowickim jest to mężczyzna z bardzo słabo widoczną dziś aureolą, zarysowaną jedną cienką linią, co pozwala interpretować go właśnie jako Zbawiciela. Zmianę wobec graficznych pierwowzorów obserwujemy także w ubiorach mężczyzn. Postaci stojącej pośrodku obrazu *Głodnych nakarmić* dodana została wąska kryza, a starca okryto szubą. W ten sposób cała scena nabrała bardziej aktualnego wyglądu. Warto również zwrócić uwagę na problemy z poprawnym oddaniem proporcji ciała ludzkiego w przypadku dzieci oraz starej kobiety z obrazu *Głodnych nakarmić*. Jednocześnie trzeba podkreślić, że mimo to obie kompozycje odznaczają się także udanymi malarskimi zabiegami. Należy do nich zaliczyć delikatny modelunek, czy wprowadzenie niemal luministycznych elementów w palenisku z płomieniami i ognikami ujmującymi garnek w przedstawieniu *Głodnych nakarmić*.

Opisane obrazy są bardzo mocno zniszczone, co utrudnia przede wszystkim doprecyzowanie namalowanych detali. Mimo stanu zachowania manierystyczna kolorystyka jest łatwo zauważalna, barwy ciepłe złamane zostały perłowo-szarymi, karminowymi, żółtymi, fioletowymi, różowymi i seledynowymi odcieniami strojów. W obu obrazach faktura malarska jest gładka, a światłocień, jak już wspomniano, delikatny. Kształt postaci i przedmiotów podkreślono czernią. Karnacja Chrystusa w drugim z obrazów utrzymana jest w chłodnej tonacji. U pozostałych postaci karnacja opracowana została ciepłymi brązami. Cienie na szatach podmalowane są ciemniejszymi tonami. Modelunek niektórych szat i przedmiotów (np. narzędzia, palenisko) uwypuklono białą farbą.

Szukając miejsca, gdzie mogły powstać obrazy łowickie, należy wziąć pod uwagę teren dawnej Rzeczypospolitej na przełomie XVI i XVII w. istniały dwa główne centra malarskie: Kraków z Marcinem Koberem (ok. 1550-przed 1598), Jacobem Mertensem (zm. 1609) i Tomaszem Dolabellą (ok. 1570-1650) oraz Gdańsk z Hansem Vredemanem de Vriesem (1527-1604), Antonem Möllerem (ok. 1563-1611), Hermanem Hanem (przed 1574/80-1627/28), Izaakiem van den Blocke (czynny od 1608 – zm. 1628) i Hansem Kriegiem (ok. 1590-przed 1648)²⁴. W tym kontekście baczniej na-

²³ Może sugerować to bezpośredni wzór grafiki wykonanej przez Adriaena Collaerta ok. 1600 r. Detal ten, a także obłoki zaznaczone podłużnymi liniami oraz szrafowany cień ramy różni kompozycję *Głodnych nakarmić* od ryciny wykonanej przez Crispijna de Passe st. Nie można jednak wykluczyć, że inne ujęcie portalu, podobnie jak inaczej namalowane budynki, to *licentia poetica* malarza obrazów łowickich.

²⁴ M. Walicki, W. Tomkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971, s. 7 nn;



6. *Głodnych nakarmić*, wg Maartena de Vosa wyd. Gérard de Jode, miedzioryt, 1582 r. (fot. z archiwum autorki)

leży przyjrzeć się środowisku artystycznemu nad Motławą. W Gdańsku ok. 1590-1620 rozwinęło się malarstwo manierystyczne, wykorzystujące przede wszystkim zdobycze sztuki niderlandzkiej, a w mniejszym stopniu także niemieckiej i włoskiej²⁵. Wielkim uznaniem cieszył się tam Anton Möller, z którego pracowni wychodziły dzieła malarskie o różnorodnej tematyce i przeznaczeniu: od portretów, poprzez epitafia, skończywszy na wielkich realizacjach takich jak *Sąd Ostateczny* (1602-1603) z Dworu Artusa²⁶. Jego

A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie około roku 1600*, w: *Sztuka około 1600. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*. Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974, s. 31-50.

²⁵ O malarstwie Gdańskim przełomu XVI i XVII w. zob.: W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte*, Berlin-Leipzig 1938, s. 101-130; W. Tomkiewicz, *Realizm w malarstwie gdańskim przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Studia Pomorskie*, red. M. Walicki, Wrocław 1957, t. 2, s. 113-216; A. Gosieniecka, *Ze studiów nad malarstwem pomorskim cz. I. Przełom XVI i XVII wieku w malarstwie gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1976, s. 9-38; T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Warszawa 1990; Tejże, *Malarstwo*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, Warszawa 1997, t. 1 *Eseje*, s. 35-59.

²⁶ Najważniejsze opracowania dotyczące Antona Möllera i jego kręgu to: W. Gyssling, *Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederdeutschen Renaissance-malerei*, Strassburg 1917; H. Ehrenberg, *Anton Möller der Maler von Danzig*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 1918, nr 7, s. 181-190; W. Drost, dz. cyt., s. 117-121; W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 120-175; A. Mosingiewicz, *Antoni Möller (ok. 1563-1611) malarz*, w: *Artyści w dawnym Toru-*

7.
Umarłych
pogrzebać,
wg Maartena
de Vosa wyd.
Gérard de Jode,
miedzioryt,
1582 r.
(fot. z archiwum
autorki)



sztuka wyrosła z niderlandzkich i niemieckich inspiracji. Postacie malowane przez Antona Möllera, szczególnie w portretach, charakteryzują się delikatnym, rysunkowym oddaniem fizjonomii, wytwornością ujęcia, przy żywej kolorystyce i subtelnym światłocieniu. Artysta dążył do precyzji w oddaniu detalu. Od Niderlandczyków przejął statuaryczną, silnie poruszoną figurę ludzką oraz akty o nienaturalnie uwypuklonych mięśniach, a także gamę kolorystyczną: fiolety, róże, żółcienie, oraz zimny utrzymany w tonach zielonoszmaragdowych pejzaż. W portretach stosował delikatną idealizację. Natomiast sceny narracyjne Antona Möllera odznaczają się

niu, red. J. Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 44-52; T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 138-157; J. Harasimowicz, *Anton Möller – malarz, moralista, obywatel*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 4, s. 339-358 oraz publikacje Teresy Labudy (prócz wspomnianego już artykułu o *Tablicy Jałmużniczej*): „*Sąd Ostateczny*” Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. *Problemy ikonograficzne*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1985, s. 69-78; *Gdańsk w malarstwie Antoniego Möllera*, „Rocznik Gdański” 1990, s. 261-274; *Program obrazowy komory palowej w gdańskim ratuszu głównego miasta*, w: *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII wieku w Europie Środkowo-wschodniej*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 1990, s. 303-316; *Portret w twórczości Antona Möllera*, w: *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, red. J. Friedrich, E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 115-134.

dwoistością struktury kompozycyjnej. Na obrazie *Grosz czynszowy* z 1601 r. (Ratusz Głównomiejski, Gdańsk) w wyznaczonej perspektywie zabudowie wyraźnie egzystują obok siebie dwie różne rzeczywistości: biblijna i współczesna. Pejzaż miejski, dzięki któremu malarz wprowadzał aktualizację, stał się podstawą kompozycyjną jego obrazów. Malowana architektura ma przy tym zwykle parawanowy charakter, a ucieczki perspektywiczne nie odznaczają się wirtuozerią jak u Hansa Vredemana de Vriessa, o czym świadczy chociażby obraz *Odbudowa świątyni przez króla Joasa* z 1601 r. (Muzeum Narodowe w Gdańsku). Typowy jest dla artysty także dualizm w podejściu do postaci ludzkiej. Bohaterów biblijnych ubierał w strój antykizujący, umowny, operując nim według przyjętych w okresie manieryzmu form, dążąc jednocześnie do psychologizacji modeli. Postacie będące sztafażem to zwykle gdańszczanie namalowani przez bystrzego obserwatora. Główne sceny Anton Möller rozwijał zwykle według zasady kierunku ruchu od lewej do prawej, z zatrzymaniem akcji pośrodku kompozycji. Malarz stosował miękkie przejście od światła do cieni, unikał fakturowania powierzchni obrazów używając przede wszystkim techniki olejno-temperowej na desce.

Oddziaływanie Antona Möllera na malarstwo Prus Królewskich w pierwszej ćwierci XVII w. było znaczące. W jego kręgu powstały takie dzieła jak epitafium Neisserów (1594) z kościoła pw. Najświętszej Marii Panny w Toruniu, Jakuba Schmidta (po 1595) z kościoła pw. św. Katarzyny w Gdańsku²⁷, rodziny Gronau (1612) z kościoła Mariackiego w Gdańsku oraz cykl *Dziesięcioro Przykazań* z kościoła pw. Podwyższenia Krzyża w Pruszczu Gdańskim (ok. 1610)²⁸, a także obraz alegoryczny z Ratusza Głównego Miasta (pocz. XVII w.) oraz wizerunki mieszczek gdańskich na drewnianych talerzach z Muzeum Narodowego w Gdańsku (pocz. XVII w.). Z kręgiem malarzy pracujących pod wpływem Antona Möllera należy także związać obrazy znajdujące się w kolegiacie łowickiej, tym bardziej że z jego osobą łączy się wspomniana już kompozycja *Tablicy Jałmużniczej*, na której przedstawiono uczynki miłosierdzia wobec ciała. Zbliżony do dzieł artysty jest manierystyczny, neonowy koloryt: róże przełamane kolorem perłowszarym, żółcienie, seledyny i fiolety oraz delikatny modelunek. Szczególnie charakterystyczny jest zimny, zielonoszmaragdowy pejzaż. Zbliżone są poruszone postacie, o silnie podkreślonej muskulaturze, czy fizjonomie brodatych starców i jasnowłosych dzieci. Analogie kompozycyjne: architektoniczne tło, dwoisty charakter narracji, rozwijanie jej od lewej do prawej strony, choć wpisują się

²⁷ Obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku.

²⁸ Pierwotnie w Domu Ławy, w kościele w Pruszczu Gdańskim od 1681 r.

w dokonania Antona Möllera, wiążą się ściśle z grafikami projektu Maartena de Vosa. Z kolei biorąc pod uwagę czas powstania graficznych pierwowzorów oraz formę malarską obrazów łowickich, można je datować na początek XVII w.

Inspiracje wskazanymi wyżej wzorami graficznymi anonimowego malarza z kręgu möllerowskiego, zważywszy na rozliczne kontakty Gdańska, czy szerzej Prus Królewskich z Niderlandami, nie powinny dziwić²⁹. Nie wzbudza też zastrzeżeń kwestia ewentualnego zamówienia obrazów łowickich w pracowni gdańskiej, czy to przez któregoś z prymasów, czy przez samych kanoników³⁰. W kolegiacie łowickiej, a *de facto* katedrze prymasowskiej, chętnie prezentowano środkami artystycznymi fundamentalne prawdy wiary oraz eksponowano treści, którymi przeciwstawiano się nauce protestantów³¹. Obrazy *Głodnych nakarmić* oraz *Umarłych pogrzebać* stanowią dwa zachowane elementy cyklu. Nie można wykluczyć, biorąc pod uwagę serie wykonane według projektu Maartena de Vosa, że pierwotnie cykl łowicki składał się z ośmiu przedstawień, jeśli wliczyć do niego scenę *Sądu Ostatecznego*. W najstarszych zachowanych, osiemnastowiecznych aktach wizytacji kolegiaty w Łowiczu obrazy funkcjonują pod przytoczonymi na samym początku błędnymi tytułami: *Wskrzeszenie Łazarza* i *Wskrzeszenie Tabity*³². Nie były też łączone w cykl. Pierwszy z obrazów wisiał bowiem w kaplicy Najświętszego Sakramentu, którą przy północnej nawie kolegiaty ufundował prymas Jan Lipski³³. Druga kompozycja

²⁹ Zob. np. T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995, s. 93-111; T. DaCosta Kaufmann, *O rozpowszechnieniu się sztuki niderlandzkiej*, w: *Niderlandzcy artyści w Gdańsku. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lango*, Gdańsk 2006, s. 13-22.

³⁰ Nie można wykluczać, że cykl *Uczynków miłosierdzia wobec ciała* był pierwotnie przeznaczony do zamku prymasowskiego w Łowiczu i stamtąd dopiero przeniesiono go do kolegiaty, co nastąpiło najpóźniej przed połową XVII w. Zob. niżej. O kontaktach artystycznych Łowicza i Gdańska świadczą m.in.: zamówiony u Willema van den Blocke przez prymasa Jana Tarnowskiego nagrobek jego ojca Piotra z lat 1603-1611, nagrobek prymasa Henryka Firleja wykonany po 1627 r. przez Abrahama van der Blocke i Wilhelma Richtera, ołtarz w kaplicy św. Wiktorii (1650), nagrobek prymasów Leszczyńskich Andrzeja i Wacława (ok. 1660), a także liczne paramenty z kolegiackiego skarbcza. J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, w: *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 491-496, 516; M. Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie kamiennej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3-4, s. 326, 337, 353.

³¹ J. Gajewski, dz. cyt., s. 495 nn.

³² Zob. przypis nr 4.

³³ Kaplicę w latach 1640-1647 zbudowano według projektu Konstantego Tencalli. Po śmierci prymasa w 1641 r. budowę kontynuowali jego bracia, najpierw Filip opat wachocki, a później

znajdowała się zapewne w jednej z naw bocznych, ewentualnie w kruchcie³⁴, bowiem wymieniano ją po wskazaniu na obraz *Jan Kazimierz oddający hołd relikwiom św. Wiktorii* (1649-1651), który do dziś wisi nad portalem kaplicy dedykowanej męczennicze³⁵. Można przypuszczać, że podczas „potopu” z ośmiu przedstawień (wliczając *Sąd Ostateczny*) ocalały jedynie dwa³⁶, które rozdzielono i których sens nie był czytelny ani dla kanoników, ani dla wizytatorów kolegiaty, i jak się okazało także dla współczesnych inwentaryzatorów.

Samuel starosta stanisławowski, rawski i żywiecki. J. Gajewski, dz. cyt., s. 500-502.

³⁴ Obraz *Głodnych nakarmić* wisiał w kruchcie kolegiaty w XIX w., na co wskazują dokumenty z AKŁ: *Revisio Inventarii Suppellectilis Insignis Ecclesiae Colegiatae Lovicensis [...] die 19 Junij Anno 1826...*, s. 24; *Revisio Inventarii Suppellectilis Insignis Ecclesiae Colegiatae Lovicensis [...] die 2 Julii Anno 1842...*, s. 63; *Revisio Inventarii Suppellectilis Insignis Ecclesiae Colegiatae Lovicensis [...] die 30 Novembris Anno 1853...*, [b. pag]. Z kolei z inwentarzy z lat międzywojnia wynika, że obraz wisiał w nawie północnej. *Księga Inwentarzowa Parafii Kolegiaty Łowickiej 1920-1927*, [b. pag]; *Spis inwentarza Kolegiaty Łowickiej 1939*, [b. pag].

³⁵ Pierwotnie była to kaplica grobowa prymasa Jakuba Uchańskiego, którą w latach 1580-1583 wznosił Jan Michałowicz z Urzędowa. Jej funkcję zmieniono w 1625 r., kiedy abp Henryk Firlej złożył w niej relikwie św. Wiktorii. J. Gajewski, dz. cyt., s. 485-488, 496.

³⁶ Podczas „potopu” Łowicz i jego świątynia zostały znacznie zniszczone. Szwedzi nie oszczędzili także kolegiaty, którą sprofanowali i ograbili z cenniejszych przedmiotów. J. Wegner, *Łowicz w latach potopu i odbudowy*, w: *Łowicz...*, dz. cyt., s. 112-119; J. Gajewski, dz. cyt., s. 514-515.

Artur Badach

Zamek Królewski w Warszawie

¶ *Auro fulgidor.* O konieczności ponownego pozłocenia posągu Zygmunta III Wazy

Kolumna króla Zygmunta III Wazy jest jednym z najbardziej znanych zabytków w stolicy (il. 1). Dominująca nad Placem Zamkowym i panoramą Starego Miasta oglądanego od południa, zapada w pamięci wszystkich ją mijających. Wizerunek kolumny jest też powtarzany na nieskończonej liczbie obrazów, grafik, fotografii i innych mediów. Chyba jednak niewielu z patrzących na pomnik jest świadomych faktu, iż obecny wgląd kolumny odbiega znacząco od stanu pierwotnego. Kiedy monument odsłaniany we wrześniu 1644 r. zwracał uwagę znacznie bardziej zróżnicowaną kolorystyką. Pierwotny trzon kolumny, wykonany z tzw. marmuru chęcińskiego, odznaczał się czerwono-różowo-szarą barwą. Wieńcząca pomnik figura Zygmunta III, niemal trzymetrowej wysokości (275 cm), przedstawiająca króla ubranego w zbroję, z koroną typu zamkniętego na głowie, trzymającego w dłoniach szablę i krzyż, była pozłocona (il. 2). Tak samo pozłocony był kapitel koryncki, plinta kolumny oraz elementy z brązu usytuowane w partii cokołowej: inskrypcje (złocene litery umieszczono na czarnym tle), okazały kartusz herbowy (na ścianie północnej cokołu) oraz przedstawienia orłów, podtrzymujących obfite girlandy.

Juliusz Chrościcki, próbując odtworzyć recepcję kolumny wśród współczesnych, słusznie stwierdzał: *możemy mieć pewność, iż w XVII wieku podziwiano ekspresję złoczonego posągu króla Zygmunta III z krzyżem i szablą, żywe kontrasty jasnej szarości, ciepłej czerni, czerwieni i złota, udany efekt skrótów perspektywicznego postaci Zygmunta III obliczony na widza zbliżającego się do kolumny, wysmukłość jej formy na tle*

*otaczających zabudowań, szlachetną oszczędność elementów dekoracyjnych cokołu*¹. Uroda kolumny oddziaływała też na wyobraźnię kilku następnych pokoleń. O wyjątkowych walorach artystycznych pomnika przekonać się można patrząc na obrazy ukazujące ten właśnie fragment Warszawy, powstałe już w XVIII stuleciu.

Ślady dawnej świetności kolumny Zygmunta III zarejestrował, z charakterystyczną dla siebie precyzją, najwybitniejszy wędzista Warszawy w XVIII w. – Bernardo Belotto zw. Canalettem. Kolumnę uwiecznił on na kilku z serii widoków stolicy, namalowanych w latach 1767-1780 na zamówienie króla Stanisława Augusta, a przeznaczonych do ekspozycji w przedpokoju Senatorskim na pierwszym piętrze Zamku Królewskiego².

Na pierwszym planie kolumna widoczna jest na widoku Placu Zamkowego w kierunku Krakowskiego Przedmieścia (il. 3), a na planie dalszym widzimy ją na obrazach przedstawiających widok Krakowskiego Przedmieścia z kościołem pw. św. Anny oraz widok na Plac Zamkowy i kościół bernardynek od strony zjazdu ku Wiśle. We wszystkich wypadkach, niezależnie od przyjętej przez artystę perspektywy i dystansu, oglądamy kolumnę w dobrym oświetleniu, pozwalającym na rozróżnienie najważniejszych elementów i wskazanie walorów artystycznych. Partie złocene pomnika, lśniące w promieniach słońca mocnym blaskiem, są szczególnie dobrze widoczne na płótnach Canaletta.

Kilkadziesiąt lat przed namalowaniem przedstawionych powyżej płócien, kolumna w całej niemal okazałości (z wyjątkiem najniższej



1. Kolumna Zygmunta III Wazy w Warszawie, stan obecny (fot. autora)

¹ J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 156.

² Ostatnio, szerzej o obrazach Canaletta: A. Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotto zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta*, Warszawa 2006, s. 40-42, 54, 70-72.

partii cokołu), została uwidoczniiona na obrazie pędzla Johanna Samuela Mocka przedstawiającym wjazd Augusta III do Warszawy w 1734 r. (ob. Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno)³. Osobę drugiego króla z dynastii Wettinów zasiadającego na tronie polskim przywołujemy zresztą w tym miejscu również z innego powodu. W 1743 r. z inicjatywy tego właśnie monarchy, kolumna, która wcześniej mocno ucierpiała zwłaszcza w trakcie walk okresu potopu szwedzkiego i wojny północnej, i na powierzchni której widoczne były m.in. liczne ślady po kulach, została poddana renowacji. Jak wynika z rachunku wystawionego przez rzemieślnika warszawskiego Franciszka Dąbrowskiego, wykonawcy prac renowacyjnych na zlecenie podskarbiego koronnego Macieja Grabowskiego, pomnik był reperowany *złotem, żelazem, ołowiem, kamieniem*⁴. Po zakończeniu prac renowacyjnych, od strony południowej, ponad cokołem, zawisła brązowa złocona tablica informująca, że inicjatywa odnowienia kolumny wyszła od Augusta III. Tablica ta zaginęła dopiero w latach ostatniej wojny światowej.

Kolejna, zakrojona na jeszcze większą skalę, renowacja kolumny miała miejsce w okresie od czerwca do września 1887 r. Podstawowym zadaniem jakie postawili sobie wówczas wykonawcy była wymiana na nowy marmurowego trzonu pomnika. Jednak program prac obejmował również odnowienie elementów brązowych: figury króla, orłów z girlandami, kartusza herbowego i tablic inskrypcyjnych. Ich oczyszczeniem i naprawą zajęła się warszawska firma Pawła Bitschana. Wymienione elementy zostały spatynowane na kolor *vert-antique*. Zabieg ten, jak również zbyt brutalne zdzieranie brudu wraz z pozostałościami złoceń, wzbudziły *zastrzeżenia wśród współczesnych*⁵. Wykonawcy renowacji tłumaczyli jednak, że pozłota zachowała się w śladowych ilościach, głównie w zagłębieniach figury, a *pozłocenie posągu na nowo, bądź malarskim złotem, bądź w ogniu lub galwanicznie, nie było wcale zamierzone, ani nawet proponowane, tak ze względu na koszty, jak i ze względów estetycznych oraz w celu zachowania starodawnego wyglądu pomnika (sic!)*⁶. Z pomnika zniknęło zatem ostatecznie złoto. Dla pełności obrazu dodajmy, że złocenie zachowano jedynie na ramce okalającej tablicę upamiętniającą renowacją z 1743 r. Tymczasem jeszcze w 1858 r. Aleksander Wejnert, przedstawiając figurę stojącą na kolumnie, opisał ją jako *pozłacaną*

³ Publikowany w: *Pod jedną Koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej*, katalog wystawy, red. M. Męclewska, B. Grątkowska-Ratyńska, Warszawa 1997, s. 112, kat. nr II 46.

⁴ Cyt. za: B. Szymanowska, *Kolumna Zygmunta*, Warszawa 1973, s. 62.

⁵ Tamże, s. 81.

⁶ Tamże.

*złotem płatkowem Augsburskiem, na 4 cale płat w kwadrat na pokost malarski, co wszystko dobrze rozeznac*⁷. O tym, czy 30 lat później stan pozłoty był naprawdę tak zły, że zdecydowano o jej usunięciu, pewnie nie dowiemy się już nigdy. Dla znających ówczesną sytuację polityczną jest jednak oczywiste, że przywrócenie pierwotnej świetności pomnikowi nie leżało w interesie przede wszystkim zaborczych władz rosyjskich. Kolumna warszawska upamiętnia przecież nie tylko władcę suwerennej Rzeczypospolitej z okresu jej potęgi, ale także tego króla, który upokorzył Rosję, doprowadzając do zaofiarowania przez bojarów korony carskiej swojemu synowi – królewiczowi Władysławowi (1610).

Reasumując: efekt kolorystyczny całego pomnika był pierwotnie oparty na silnych kontrastach, na operowaniu kolorami mocnymi i zdecydowanymi: czarnym, czerwonym i złotym. Zestawienie różnych barw i różnorodnych materiałów (brąz patynowany, brąz złocony, kolorowe marmury) było charakterystyczne dla sztuki barokowej⁸. Taka gra barwna nie miała jednak na celu tylko zaspokojenia gustów estetycznych społeczeństwa epoki baroku i wywołania wśród oglądających wrażenia ekspresji – o czym mówił cytat z tekstu Juliusza Chrościckiego przywołany na początku niniejszego tekstu. Autorzy koncepcji pomnika Zygmunta III Wazy bez wątplenia kierowali się intencją przywołania symboliki złota i jego blasku.

Złoto tradycyjnie, w wielu różnych kręgach cywilizacyjnych, kojarzone było ze sławą, chwałą, godnością i potęgą. Uważano je za obraz światła i blasku, także blasku niewidzialnego. Niezmiennie było synonimem czegoś unikalnego i wartościowego, czego posiadanie zapewnia władzę i poważanie wśród ludzi⁹. W cywilizacjach starożytnych, m.in. na Bliskim Wschodzie, złoto uznane zostało za materiał zarezerwowany dla bóstw. Z podobną sytuacją spotkać się można w kręgu religii żydowskiej – w Starym Testamencie złoto może nawet symbolizować samego Boga.

Recepcja złota znalazła zresztą wyjątkowo szerokie odzwierciedlenie w tradycji biblijnej. W Piśmie Świętym złoto symbolizuje również to, co kosztowne, a nawet to, co najcenniejsze. W Starym Testamencie istnieją ponadto opisy złotych darów składanych Bogu. Tym samym kruszcem zdobiona była także świątynia będąca miejscem kontaktu człowieka

⁷ A. Wejnert, *Opis topograficzno-historyczny Kolumny Zygmunta III w Warszawie*, w: *Starożytności warszawskie: dzieło zbiorowo-zeszytowe*, wyd. przez A. Wejnerta, Warszawa 1858, t. 6, s. 305.

⁸ B. Szymanowska, dz. cyt., s. 30.

⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 146.

ze Stwórcą oraz przedmioty używane w starotestamentalnej liturgii, z Arką Przymierza na czele¹⁰. W nowotestamentowej wizji św. Jana utrwalonej w *Apokalipsie* jako złote jawi się natomiast Niebiańskie Jeruzalem – miejsce wiecznej szczęśliwości zbawionych.

Inna tradycja – uznająca złoto za symbol Mądrości znalazła swoją kontynuację m.in. w nauczycielach Kościoła. Przypomnieć można, iż w opinii św. Grzegorza Wielkiego „złotem” jest każde nieprzeciętne uzdolnienie, które powinno zostać uszlachetnione i, jak klejnot, ozdobione drogimi kamieniami. Święty papież nawiązuje tu wyraźnie do przesłania z *Księgi Mądrości*, gdzie, po tym jak jest mowa o oczyszczaniu złota w tyglu, czytamy: *tak też Bóg poddaje próbie sprawiedliwych: jeżeli ich siła i wytrwałość pozostaną niezmiennie, nawet w największych pokusach, to ich cnota bywa prawdziwa, gdyż nie ulega żadnej pokusie*¹¹. Zatem stawiając sobie przed oczami kosztowne „klejnoty”, człowiek winien pozwolić w pokorze swoje naturalne cechy charakteru ozdobić i pomnożyć darami łaski¹². Ojcom Kościoła zawdzięczamy także interpretację sensu darów złożonych Dzieciątku Jezus przez Mędrców ze Wschodu. Dary, wśród których znalazło się również złoto, uznane zostały tutaj za symbol boskiego królowania Dzieciątka¹³. Złoto wchodzące w skład używanych w liturgii kościelnej naczyń lub szat ma być z kolei odbiciem chwały wiecznej¹⁴.

Ostatnie spostrzeżenia kierują naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt znaczeniowy, w którym odwoływano się do walorów złota, nie tylko zresztą w kręgu kultury biblijnej, ale także pogańskiej. Blask złota i jego wysoka wartość materialna kojarzone były z władzą i potęgą, ale również z cnotą. Ten aspekt jest dla naszych rozważań bardzo istotny. O tym, że kolumna Zygmunta III Wazy miała być nie tylko symbolem jego ziemskiej potęgi, informowały wprost np. inskrypcje zdobiące cokół pomnika, do czego jeszcze powrócimy.

Rzeźby wykonane ze złota (przynajmniej w części), albo pozłoczone, spotkać można już wśród zabytków starożytnych. Takimi były dwie znane statuy greckie – figura Zeusa w świątyni w Olimpii, dzieło Fidiasza, i figura Ateny na Akropolu. Oba bóstwa otaczane były, jak wiemy, wzmożonym kultem, co przede wszystkim podyktowało fakt użycia przez twórców tak drogiego materiału.

¹⁰ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 279.

¹¹ Cyt za: D. Forstner, dz. cyt., s. 149.

¹² Tamże.

¹³ M. Lurker, dz. cyt., s. 280.

¹⁴ Tamże.

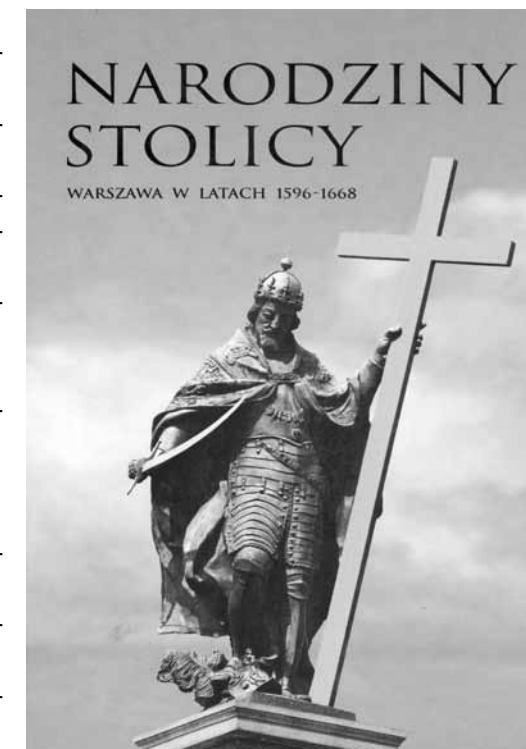
W świecie hellenistycznym złoto i srebro – metale szlachetne przynależne przede wszystkim bogom, odegrały również istotną rolę jako narzędzie gloryfikacji władców. Wykonane z tych materiałów posągi panujących otrzymywały określone zadanie – wskazywanie na boską naturę władzy¹⁵. Jak chętnie stosowany był taki zabieg potwierdzają konkretne obiekty: Ptolemeusza II Filadelfosa (zm. 246 p.n.e.) uczczono złotym wyobrażeniem władcy w rydwaniu, ustawionym na szczycie kolumny, a Antiochowi I Soterowi (zm. 261 p.n.e.) wystawiono złoty posąg konny w świątyni Ateny w Iliom. W Pergamonie, obok ołtarza Zeusa stała złota statua przedstawiająca Attalosa III Filometora (zm. 133 p.n.e.). Zauważmy, że dwa ostatnie przykłady to dzieła usytuowane w obrębie przybytku bóstwa, co jeszcze bardziej, obok użytego cennego materiału, miało podkreślać wartość i pozycję osoby uwiecznionej¹⁶.

Analogicznie, jak to miało miejsce w pomnikach z czasów hellenistycznych, również symboliczne treści zawarte w pomnikach cesarzy rzymskich wzmacniano użyciem złoczonego brązu¹⁷. Złocenie wizerunków cesarzy podnosiło prestiż ich przedstawień i wiązało się ze zwyczajem deifikacji władcy. W Rzymie powstały złoczone figury Hadriana (113) i Marka Aureliusza (196), wieńczące ich kolumny, a także posąg konny Marka Aureliusza (ok. 161-180), zapewne jeden z najbardziej znanych pomników antycznych. Złotem pokrywano również inne figury o ważnym znaczeniu, np. ponadnaturalnej wysokości figury geniuszów zdobiące Pons Aelius (późniejszy Most Anioła), łączący Pole Marsowe z zachodnim brzegiem Tybru.

¹⁵ M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław, 1986, s. 16.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Tamże, s. 19 oraz przypis 81.



2. Próba rekonstrukcji pierwotnego wyglądu figury Zygmunta III, ilustracja na okładce katalogu wystawy *Narodziny Stolicy. Warszawa w latach 1596-1668*, Warszawa 1996 (fot. z archiwum autora)

Na bogactwo materii zwracano szczególną uwagę w sztuce dworskiej cesarskiego Rzymu. Złożono nawet wcześniejsze rzeźby greckie. Wiemy, że Neron kazał pozłocić wykonany przez Lizypa posąg Aleksandra Wielkiego, którym się zachwycił¹⁸. I chociaż zabieg ten przyniósł niekorzystny efekt, tak, że pozłotę musiano potem usuwać, to przykład ten pokazuje, że złoto traktowano jako środek wyróżniający. Zwyczaje antyczne zostały przejęte również w Bizancjum. Złożony konny posąg cesarza Teodoryka (zm. 526), wystawiony na dziedzińcu jego pałacu w Rawennie, został później przetransportowany do stolicy Karola Wielkiego – Akwizgranu.

Zdarzało się, że zamiast złota jako materiał, który mógł je ewentualnie zastąpić „w błyszczaniu” dopuszczano srebro lub miedź¹⁹. Jednak powszechne było mniemanie, że złoto nie ma sobie równych w żadnej innej substancji, a o jego pierwszeństwie decydowały szczególne przymioty: szlachetność, piękno i blask²⁰.

W sztuce średniowiecznej złoto było odpowiednikiem światła, tak działającego, jak i duchowego. Pełniło, jak pouczał Raban Maur, analogiczną rolę jak światło, będąc atrybutem boskości i najwyższego piękna²¹. Odblask złota odbierano jako odbicie boskiej doskonałości i rajskiej światłości, będącej czymś doskonalszym niż światło, które można zaobserwować na ziemi. Taką wymowę miały np. złote tła mozaiki umieszczone za przedstawieniami Boga lub scen biblijnych. Grające na powierzchni mozaik, złotych tła obrazów czy na złożonych posągach światło widzialne, jako emanacja boskiej potęgi i majestatu, miało odsyłać do przymiotu Chrystusa, będącego rzeczywistym *Lux Mundi*²². Wartością złota było to, że odznaczało się blaskiem (*claritas*)²³. Mogło być także obrazem „praw boskich”²⁴. Przekonanie, że to co złote oznacza światło niebiańskie, a więc i przymioty Boga, być może szczególnie aktualne będzie wśród artystów średniowiecznych odwołujących się do tradycji malarstwa bizantyjskiego, np. Duccia²⁵.

18 J. Białostocki, *Ars auro prior*, w: Tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 112.

19 Zob. E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, Warszawa 2007, s. 344.

20 V. H. Elbern, *Magia i wiara w złotnictwie wczesnego średniowiecza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 3, s. 204.

21 M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 1, s. 120.

22 Tamże, s. 121.

23 J. Białostocki, dz. cyt., s. 113.

24 V. H. Elbern, dz. cyt., s. 213.

25 M. B. Hall, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992, s. 33-34.

Złotem posługiwano się nadto aby wyrazić świętość i przynależność do świata wiecznych wartości. W sztuce średniowiecznej, już od samego zarania tej epoki, osoba – np. święty – wyobrażana na złotym tle, to *ktos wyjęty z realnej przestrzeni, wyniesiony ponad rzeczywistość*²⁶. Bardzo podobnie jak w antyku również w następnych epokach błyszczanie stało się jednym z atrybutów władzy i władcy. Jak zauważał Viktor Elbern, już od wczesnego średniowiecza złoto i godność królewska były ze sobą nierozwalnie związane²⁷.

Przypomnijmy, że w Bizancjum złote draperie pokrywające podczas różnego rodzaju uroczystości np. łożę cesarza, uważanego za „słońce” we własnym państwie, odnosiły się do symboliki blasku słonecznego, postrzeganego jako symbol Chrystusa – Słońca Sprawiedliwości²⁸. Blask złota miał oddziaływać na zgromadzonych wokół wiernych i mieć wpływ na wykreowanie odpowiedniego obrazu wyróżnionego w ten sposób władcy²⁹.

Symbolika światła i blasku wpleciona została również w propagandę dworską cesarzy doby średniowiecznej i epoki nowożytnej. Dowodów na to dostarcza już sama tylko tytulatura używana w odniesieniu do Karola Wielkiego, Fryderyka II, Henryka VII, a także do Habsburgów³⁰. To samo dotyczyło sztuk plastycznych. Jednym z najsłynniejszych wizerunków cesarza Maksymiliana I Habsburga jest portret namalowany po 1507 r. przez Bernharda Strigera, przedstawiający władcę z regaliai i w złocistej, lśniącej intensywnym blaskiem zbroi (Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer)³¹. Albrecht Dürer, rysując znaną kompozycję z *Rydwaniem Maksymiliana I*, wyobraził cesarza siedzącego w otoczeniu personifikacji cnót, pod baldachimem zwieńczonym wizerunkiem słońca. Podobne elementy odnaleźć można na rycinie poświęconej wnukowi Maksymiliana – Karolowi V, autorstwa Hansa Schaufeleina³².

Do cnót w oficjalnej propagandzie porównywany był również Filip II – syn i następca Karola V na tronie hiszpańskim³³. W tym kontekście nie dziwi chociażby forma monumentalnych pomników wzniesionych ok. 1597-1598 przez Pompeo Leoniego w Capilla Mayor w Eskurialu: wyobra-

26 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Warszawa 1989, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, s. 40.

27 V. H. Elbern, dz. cyt., s. 196, 201.

28 M. Tanner, *The Last Descendent of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London, 1993, s. 231-232.

29 J. Białostocki, dz. cyt., s. 118, 120.

30 O recepcji złotego blasku na dworze Karola Wielkiego zob. V. H. Elbern, dz. cyt., s. 202.

31 Publikowany w: *Ausstellung Maximilian I.*, hsg. E. Egg, Innsbruck 1969, katalog s. 148, nr 547.

32 Szerzej o obu przedstawieniach: M. Tanner, dz. cyt., s. 233, il. 132-133.

33 Tamże, s. 134.

3.
Kolumna
Zygmunta III
na obrazie
Bernarda
Belotto
zw. Canaletto,
Krakowskie
Przedmieście
od strony
Kolumny
Zygmunta III,
1767-1768,
Zamek
Królewski
w Warszawie
(fot. z archiwum
autora)



lewskim katafalku poświęcona została w głównej mierze cnotom, jakie zmarły reprezentował swoim życiem i rządami. Po bokach *castrum doloris* stanęły natomiast wyobrażenia cnót: Wiary, Nadziei, Miłości i Sprawiedliwości, mające kształt czterech złożonych figur przedstawiających kobiety³⁴.

Chcąc wskazać na inne aspekty recepcji złota można przypomnieć w tym miejscu, iż jeszcze wśród plemion pogańskich żywa była wiara w magiczną moc złota. W oparciu o nią wykonywano ze złota różnego rodzaju amulety i ozdoby mające pełnić funkcję apotropaiczną. Wykonywane ze złota lub dekorowane nim miecze uważano za posiadające niezwykłą moc i zapewniające zwycięstwo ich posiadaczowi³⁵.

Opisy pozostawione przez tych polskich podróżników, którzy mieli sposobność oglądania np. pomników antycznych, są świadectwem, że nasi rodacy wrażliwi byli na walory artystyczne poszczególnych

żone w geście adoracji ołtarza dwie grupy, jedna na czele z Karolem V, druga z Filipem II, złożone są z brązowych, złożonych posągów odzwierciedlających splendor rodu Habsburgów. Mimo, iż to nie w kręgu habsburskim, ale w Warszawie pojawić się miała pierwsza nowożytna złota figura władcy wyniesiona na szczyt kolumny, to wyobrażenia z Eskurialu są nośnikami tej samej godności i prestiżu.

W kręgu jednego z kolejnych monarchów hiszpańskich – Filipa IV Habsburga, treści pozostające w obszarze naszego zainteresowania pojawiły się m.in. w dekoracji funeralnej, podczas pogrzebu władcy urządzonego w 1665 r. Inskrypcja zawieszona na kró-

zabytków. W XVI w. kapitoliniński pomnik Marka Aureliusza oglądał Maciej Rywocki. Opisując go potem w *Księgach peregrynackich* (1584-1587) pomylił wprawdzie przedstawioną osobę (według niego monument uwiecznia Wespazjana), ale nie pominął informacji, że cokół pomnika wykonany jest z marmuru, sam zaś konny posąg z *mosiądzu, wszystek pozłocisty*³⁶.

Sebastian Klonowic, postulując w *Żalach nagrobnych* z 1584 r. wystawienie monumentu zmarłemu niedawno Janowi Kochanowskiemu, i mówiąc o różnych możliwych sposobach upamiętnienia poety, napisał: *Niech go sławny Fidiusz sam leje ze złota*³⁷, co także dowodzi wiedzy na temat materiałów używanych przez twórców antycznych dla sporządzenia podobizn postaci, które chciano uhonorować w szczególny sposób.

*Kolumna zwieńczona figurą władcy, będąca w starożytności symbolem czci i uwielbienia wywyższonego w ten sposób wodza, miała przekazywać, że polski władca jest równy antycznemu imperatorom*³⁸. Starożytna geneza warszawskiej kolumny okazuje się być jeszcze bardziej czytelna, jeżeli pamięta się, że – zgodnie z planami, jakie narodziły się w kręgu dworu królewskiego – kolumna Zygmunta III miała stać się częścią tzw. Forum Wazów, jakie zamierzano zaaranżować w miejscu dzisiejszego Krakowskiego Przedmieścia, a jakie wprost nawiązywać miało do idei rzymskich forów cesarskich³⁹. W takim kontekście błyszcząca złotem powierzchnia figury pierwszego Wazy na naszym tronie jeszcze wyraźniej podkreślała inspirację zabytku warszawskiego symboliką realizacji cesarskich.

Wymieniając jednak zabytki obce, np. antyczne, które mogły stanowić bliższe lub dalsze źródło inspiracji dla pomnika Zygmunta III nie można zapominać, iż również w Polsce w drugiej połowie XVI w. powstało dzieło, które mogło odegrać pewną rolę, gdy rodziła się koncepcja kolumny wazowskiej. Jest nim pełnoplastyczna figura wyobrażająca króla Zygmunta Augusta (il. 4), którą usytuowano na hełmie wieży ratusza Głównego Miasta Gdańska w 1561 r. Posąg króla zwieńczył wieżę ratusza w uznaniu zasług tego władcy dla miasta, przede wszystkim za tolerancyjną postawę wobec protestantów. Wydany przez Zygmunta Augusta w 1557 r. przywilej nadający protestantom równe prawa doprowadził do zakończenia walk religijnych.

Figura Zygmunta Augusta, mniej więcej naturalnej wysokości (182 cm), wykonana została ze złoczonej blachy. Wyobraża monarchę ubranego

³⁴ S. N. Orso, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia 1989, s. 40, 67, 121.

³⁵ V. H. Elbern, dz. cyt., s. 197-198.

³⁶ *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, opr. W. Tomkiewicz, Wrocław 1955, s. 147.

³⁷ Tamże, s. 196 (komentarz s. 77).

³⁸ K. Lesiak, H. Samsonowicz, *Kolumna Zygmunta III Wazy w Warszawie. Twórcy i źródła inspiracji*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1997, nr 1-2, s. 106.

³⁹ J. A. Chrościcki, *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1980, z. 3-4, passim.

w pełną zbroję, z głową uwieńczoną zamkniętą koroną symbolizującą suwerenność i niezależność. Król ma przy tym bose stopy, co najprawdopodobniej wynikało z chęci nawiązania do, utrzymanych w takim samym charakterze, wyobrażeń cesarza Rzymu (np. słynna figura Oktawiana Augusta z Prima Porta czy figura Trajana z Xanten). Gdańska figura została przypuszczalnie zaprojektowana przez pochodzącego z Niderlandów Dirka Danielsa (projektanta całego hełmu), zaś wykonali ją miejscowi płatnerze: Agacjusz Grabow i Johann Clus. Wyniesiona wysoko rzeźba głosiła chwałę Zygmunta Augusta i jego zasługi dla Gdańszczyzny⁴⁰.

Jest oczywiste, że Wazowie musieli znać gdańską figurę, a jej upamiętniająca władcę funkcja i gloryfikująca go wymowa, musiały być im tym bliższe, że figura przedstawia ostatniego Jagiellona na tronie polskim. Dla Wazów był on przedstawicielem dynastii, której zarówno Zygmunt III, jak i jego synowie byli nie tylko faktycznymi potomkami (Zygmunt August to stryj Zygmunta III), ale która, jak dobrze wiadomo, patronowała im w wielu przedsięwzięciach tak politycznych, jak i z dziedziny kultury.

Warto ponadto pamiętać, że błyszczącymi posągami dekorowano m.in. posągi zdobiące bramy triumfalne wznoszone u nas przy różnych okazjach. Z zachowanych opisów można wnioskować, że takie były np. figury przedstawiające personifikacje cnót, ustawione na jednej z bram zbudowanych w Krakowie na wjazd królowej Konstancji Austriaczki w roku 1605⁴¹.

Ale naszym przodkom nie była obca również inna symbolika złota. Dowiedz na to znajdziemy np. we fragmencie opisu wspaniałych uroczystości weselnych hetmana Jana Zamoyskiego z Gryzeldą Batorówną, bratanicą króla Stefana, w Krakowie w 1583 r. W ich trakcie prezentowany był m.in. rydwan zaaranżowany na powóz Chronosa-Saturna, ozdobiony złotą kulą (wykonaną z pomalowanego na złoty kolor płótna)⁴². Ten element dekoracji nawiązywał, jak mamy prawo uważać, do rozpowszechnionego mitu antycznego, według którego mądre i sprawiedliwe rządy Saturna doprowadziły do nastania „złotego wieku” – czasu ze wszech miar szczęśliwego dla poddanych.

⁴⁰ T. Zarębska, *Peregrynacje burmistrzów gdańskich w początku XVII wieku – potencjalne źródło wiedzy o urbanistyce antycznej*, w: *Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 2000, s. 83. Autorka sugeruje, że jedną z funkcji złoczonej figury Zygmunta Augusta, błyszczącej w słońcu, a przez to widocznej z dużej odległości, było wskazywanie statkom drogi do gdańskiego portu. W tym, jak zakłada badaczka, figura gdańska nawiązywał do złotej rzeźby Ateny Promachos stojącej niegdyś na Akropolu, pełniącej podobną funkcję.

⁴¹ K. Targosz, *Królewskie uroczystości weselne w Krakowie i na Wawelu 1512-1605*, Kraków 2007, s. 51.

⁴² Tamże, s. 102.

Mit „złotego wieku” w Polsce u schyłku XVI stulecia był już solidnie zakorzeniony⁴³. Odwoływali się do niego jeszcze kronikarze średniowieczni (Gall Anonim, Wincenty Kadłubek, Jan Długosz), którzy takim właśnie określeniem charakteryzowali czasy panowania zarówno władców legendarnych, np. Lecha i Grakcha, jak i tych rzeczywistych, np. Bolesława Krzywoustego czy Bolesława Chrobrego⁴⁴. W propagandzie i literaturze XVI w. mianem „złotego wieku” określa się już bodaj okres rządów każdego kolejnego monarchy: Zygmunta Augusta, Stefana Batorego, Zygmunta III Wazy⁴⁵. To z kolei nie pozostawało bez wpływu na propagandę odnoszącą się do całej Rzeczypospolitej.

Adam Makowski „kreśląc” w 1634 r. literacką alegorię Polski pisał *Maluję [ją, A. B.] na majestacie [...]. Ma w ręku jabłko, nad złoto znamienitsze, bo nie ziemią prostą jako złoto, ale żywemi zacnych książąt y królów sukcesjami z dawna zalecona, [...], rodzić ustawnie ludzi godnych nie przestaje*⁴⁶.

W rodzimej literaturze okresu baroku nie raz spotkamy się z odwołaniem do złota, przy czym – co było przecież specyfiką tej epoki – może ono oznaczać przeciwstawne wartości. W utworach autorstwa m.in. Jakuba Łącznowolskiego (*Franciszek Borgia do cesarzowej Izabeli*) czy Zygmunta Brudeckiego (*Rytm brzydzącego się ciałem*) złoto zaliczane jest do rzeczy, które przestają liczyć się w godzinie śmierci, w obliczu wieczności⁴⁷.

⁴³ D. Śnieżko, *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory – warianty – zastosowania*, Warszawa 1996.

⁴⁴ B. Pfeiffer, *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002, s. 127.

⁴⁵ Tamże, s. 117-118, 129.

⁴⁶ A. Makowski, *Itinerarium abo wyjazd na wyprawę moskiewską [...] Władysława IV ...*, cyt. za: B. Pfeiffer, dz. cyt., s. 116.

⁴⁷ *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór i wstęp A. Vincenz, Wrocław 1989, s. 337, 431.



4. Figura Zygmunta II Augusta z wieży Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, stan po konserwacji w 2009 r. (fot. z archiwum autora)

Ale już np. u Wacława Potockiego (*Co morzu wicher, to fortuna światu*) złoto jest symbolem czegoś, co ma wartość inną niż tylko materialną, a czego tym samym nie sposób tak łatwo stracić⁴⁸. W staropolskiej literaturze z okresu renesansu i baroku też niejednokrotnie możemy spotkać się ze sformułowaniami, że cnota „błyszczyc się” lub „świeci”⁴⁹.

Wróćmy do kolumny Zygmunta III w Warszawie. Kontrastujące ze sobą kolory marmurów i blask złożonych brązów miały przyciągać wzrok przechodnia, zwracać jego uwagę na pomnik króla *przyczyniając się jednocześnie do sławy fundatora kolumny, Władysława IV*⁵⁰. Jednak dla pełnego odczytania przesłania warszawskiego monumentu niezbędną jest również analiza inskrypcji umieszczonych na ścianach cokołu kolumny. W związku z problematyką niniejszego opracowania powinniśmy się przyjrzeć przede wszystkim inskrypcji umieszczonej od strony północnej, która głosi: *NON STATUA ERIGITUR NEC CAESO GLORIA MONTE / FULTA SIGISMUNDI MONS ERAT IPSE SIBI / NEC FULGOREM AURO ROBUS NEQUE SUMIT AB AERE / AURO FULGIDOR FIRMIOR AERE FUIT*. Barbara Szymanowska, monografistka kolumny warszawskiej, a za nią Mariusz Karpowicz, tłumaczą ten zapis następująco: *Nie błysnęła sława Zygmunta dzięki wzniesionej statui [...]; nie bierze on blasku od złota ani mocy od spiżu; blask jego był jaśniejszy od złota a trwalszy od spiżu*⁵¹. Jak zauważył Mariusz Karpowicz w inskrypcji aż trzykrotnie pojawiają się różne formy czasownika *fulgere* – błyszczeć, który w sposób szczególny zarezerwowany był na określenie właściwości cnoty⁵².

Złota powłoka, jaką została pokryta brązowa rzeźba Zygmunta III Wazy, miała więc wskazywać na jego cnoty, które kultywował za życia – nie

tylko jako człowiek, ale przede wszystkim jako władca i jako katolik, bo – o czym już pisano wielokrotnie – te aspekty zostały szczególnie wyeksponowane w programie pomnika. Posiadanym cnotom zawdzięczał Zygmunt III sławę, i to nimi błyszczał *auro fulgidor* – intensywniej niż złoto. Pozłota, jaką pierwotnie pokryte zostały elementy pomnika, przede wszystkim statua królewska, nie miała więc wartości sama w sobie. Jej zadaniem było przypominanie o postawie i zasługach władcy, a błyszczenie w słońcu szlachetnego metalu miało być tylko niedoskonałą namiastką niewidzialnego blasku królewskich cnot.

⁴⁸ Tamże, s. 250.

⁴⁹ Przykłady w: J. Pokora, *Wazowskie zagadki: wieńce Zygmunta i obeliski Władysława oraz kłódka Jana Kazimierza*, w: Tegoż, *Psy, błazny, dzieci, królowie. Studia nad sztuką XV-XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 179.

⁵⁰ B. Szymanowska, dz. cyt., s. 31.

⁵¹ Tamże; M. Karpowicz, *Dlaczego Zygmunt stoi na kolumnie?*, w: Tegoż, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976, s. 15. W poł. XIX w. Aleksander Wejnert tak tłumaczył ten fragment: *Nie wznosi się posąg, ani przez odkopanie góry sława Zygmunta wsparta, on sam był przez siebie szczytem. Ani jasności ze złota, ani mocy nabiera od spiżu, bo nad złoto jaśniejszy i mocniejszy od kruszcu* (A. Wejnert, dz. cyt., s. 273-274). Z kolei Halina Cieszkowska i Krystyna Krejser proponują brzmienie: *Nie dzięki wzniesionemu posągowi, ani wyciosanej z głazu [kolumnie] chwała / promienna Zygmunta [jaśnieje]; wielkim [mężem] był sam dla siebie; / nie bierze blasku od złota ani mocy od spiżu, / bardziej od złota błyszczał, mocniejszy od spiżu*, H. Cieszkowska, K. Krejser, *Gaudium in litteris czyli radość z odczytywania napisów. Przechadzki po Warszawie*, Warszawa 1993, s. 21.

⁵² M. Karpowicz, dz. cyt., s. 18-19.

Ks. Michał Janocha

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Dwie ikony fundacyjne Trochima Zachora

P przedmiotem niniejszego artykułu będą dwie ikony fundacyjne Trochima Zachora vel Zachorowicza¹. Jedna znajduje się w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach, druga w kościele parafialnym w Rokitnie koło Białej Podlaskiej². Każda z ikon namalowana jest techniką olejną na dwóch deskach z drewna liściastego, wzmocnionych dwoma szponkami. Integralnym składnikiem obu ikon jest nakładana listwowa rama. Kompozycja obu ikon jest podobna i składa się z dwóch części. W części górnej przedstawiono fundatorów klęczących przed krzyżem, w części dolnej umieszczono napis fundacyjny na czarnym tle z rytymi literami.

Pierwsza ikona (wym. 86 x 56,5 cm), trafiła do zbioru muzealnego, podobnie jak większość ikon znajdujących się w siedleckiej kolekcji, w okresie powojennym, z terenów rzymskokatolickiej diecezji siedleckiej (w granicach sprzed podziału w 1992 r.), z jednej z cerkwi unickich, zamienionych na kościół rzymskokatolicki (il. 1). Jej proveniencja nie została odnotowana w kartotece muzealnej. Ikona została opublikowana przez ukraińskiego badacza Wasyla Słobodiana w monograficznym opracowaniu cerkwi eparchii chełmskiej³, a ostatnio przez piszącego te słowa w publikacji poświęconej malarstwu ikonowemu w Polsce⁴.

¹ Terminem „ikona” posługuję się w niniejszym artykule w znaczeniu nie tyle artystycznym, ile liturgicznym, na oznaczenie obrazu przeznaczanego do cerkwi. Z artystycznego punktu widzenia omawiane w artykule obiekty są znacznie bliższe obrazom niż ikonom.

² Pragnę w tym miejscu wyrazić serdeczne podziękowanie osobom, które przyczyniły się do powstania tego artykułu: dyrektorowi Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach, ks. Henrykowi Drozdowi i proboszczowi parafii w Rokitnie, ks. Henrykowi Wielgoszowi za uprzejme umożliwienie wykonania zdjęć ikon, p. Joannie Tomalskiej za pomoc w odczytaniu cyrylicy napisu oraz Pawłowi Sygowskiemu za wskazanie i dostarczenie mi książki Wasyla Słobodiana.

³ В. Слободян, *Церкви Холмської єпархії*, Львів 2005, s. 132.

⁴ M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 30, kat. nr 26. Ikonę wymienia też K. Garwoliński, *Cerkiewne malarstwo Podlasia XVII-XIX w.*

Pole ikony podzielone jest poziomo na dwie niemal równe części. Scena *Ukrzyżowania* ukazana jest na tle nieba, wokół głowy Chrystusa widnieje aureola krzyżowa, na górze *titulus* z cyrylicy napisem И.Х.Ц.И., będącym skrótem wyroku *Иисус Христос Цар Иудейский*. Fundatorami ikony jest para małżonków klęcząca z czwórką dzieci: dwoma chłopcami i dwiema dziewczynkami. Mężczyzna odziany jest w brązową sukmanę, jego żona w długą suknię tegoż koloru i długi biały welon. Dzieci ubrane są w długie białe sukienki, poniżej zapisano cyrylicą imiona trojga z nich: *Ивань, Алексей, Мария*. Nad głowami Aleksieja i obu dziewczynek umieszczono krzyżyki, co oznacza, że w czasie wykonywania ikony już nie żyły. Wynika stąd, że jedynym pozostałym przy życiu dzieckiem podczas sporządzania ikony był, klęczący obok ojca, Iwan.

Dolną część ikony zajmuje obszerny napis wykonany cyrylicą na czarnym tle. Litery są ryte w drewnie i napuszczone białą farbą. Treść napisu, którą przytacza Wasyl Słobodan⁵, wymaga pewnej weryfikacji:

В ЛЕТО АХОН СОСДАНЪ БЫ[ст] СЕ[и] ДОМЪ БОЖИ ЗАЛОЖЕНИ / БЛ[а]ГОВ[е]ЩЕНИЕ ПР[есвя]ТЫЯ Б[огороди]ЦЫ СОБОРЪ [вя] ТОГО АРХАГГ[е]ЛАХ[ристо]ВА / МИХАИЛА І С[вя]ТОГО ДОМИНИКА ПРИ БЛ[а]ГОВЕРНОМЪ КОРОЛІ / ІОАНЕ Г І ЗА ЕГО М[и]Л[о]С[т]И ПРЕОС[вя]ЩЕНОГО КНЯЗЯ ВЕЛЕМАЖА / БЕНЕДИКТА НА ГЛИНИКУ ГЛИ[н]СКОГО ЕП[иско]ПА ВОЛОДЫМЕРСКОГО / І БЕРЕ[с]Т[е]ІСКОГО ПРИ [милостивых?] ВЕЛМОЖНЫХ ПАНОВ [в] ЕГО М[о]СТИ ПАНА / ІАНА КАРОЛЯ КОПЦЯ ВОЕВОДЫ ПОЛОЦКОГО СТАРОСТЫ БЕРЕ[с]ТЫЕ[ско] / І ВЕЛМОЖНО ЕЕ М[и]Л[о]С[т]И ПАНЕН ЛЮКРЕЦЫ МАРІІ ГРАБЯ[н]КИ СТРОЦІНЬ ... / КОПЧЕВО[і] КАШТАЛЯНОВО[і] ТРОЦКОИ. А ЗА ПИЛЬНЫМЪ СТА / РАНЪМЪ И КОШТОМЪ ЕГО ТРОХИМА ЗАГОРОВИЧЪ МЕЛНИКА / ВУСКРІ[ниці]СКОГО ... И ЖОНЫ ЕГО ...

na podstawie zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Waldemara Delugi, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Warszawa 2006.

⁵ В. Слободян, dz. cyt., s. 9 i 132.



1. Ikona Trochima Zachora z cerkwi w Woskrzeniach, 1678 r. (fot. Z. Dubiel)

2.
Ikona
Trochima Zachora
z cerkwi
w Rokitnie,
1704 r.
(fot. R. Kotowski)



Oto propozycja przekładu na język polski:
W roku 1678 powstał był ten dom Boży poświęcony / Zwiastowaniu Najświętszej Bogurodzicy i Soborowi Świętego Archaniola Chrystusowego / Michała i świętemu Dominikowi za panowania prawowiernego Króla / Jana III i za Jego Miłości Najjaśniejszego Księcia Wielmoży / Benedykta na Gliniku Glińskiego biskupa włodzimierskiego / i brzeskiego i w obecności (miłościowych?) wielmożnych państwa, Jego Miłości pana / Jana Karola Kopcia wojewody połockiego starosty brzeskiego / i wielmożnej i miłości-

wej panny Lukrecji Marii hrabianki Strozzi / Kopciowej kasztelanowej trockiej. I za pilnym sta / raniem i kosztem Trochima Zachorowicza młynarza woskrzenickiego i żony jego ...

Pisownia jest niekonsekwentna i zawiera wiele błędów, począwszy od zapisu roku AXON. Ostatnia litera N, odnosząca się do rzędu cyfr jednostkowych, nie znana w alfabecie cyrylicy, to z pewnością cyrylicy II, czyli odpowiednik cyfry osiem. W tytułaturze Najjaśniejszego Księcia Wielmoży pojawia się zapis *Beлемажа* z łacińską literą I. Przykłady można by mnożyć. Język inskrypcji zawiera szereg elementów typowych dla pogranicza rusko-polskiego, a zarazem wewnętrznego pogranicza białorusko-ukraińskiego. Tekst jest w kilku miejscach prawie nieczytelny. Inskrypcja jest interesującym przykładem siedemnastowiecznego języka i zasługuje na szczegółową analizę filologiczną. Z historycznego punktu widzenia napis fundacyjny zawiera szereg ważnych informacji. Poza rokiem wykonania pojawia się potrójne wezwanie cerkwi oraz imiona sześciu postaci, z których pięć można odczytać. Cztery z nich to znane postacie historyczne. Przyjrzyjmy się bliżej owym *dramatis personis*.

Pierwszą osobą wymienioną w inskrypcji jest *КОРОЛЬ ІОАН І*, czyli król Jan III Sobieski, który w czasie powstawania ikony (1678) był już od czterech lat monarchą. Postać zwycięzcy spod Chocimia niejednokrotnie pojawia się na ikonach na terenie Rzeczypospolitej, niejednokrotnie w towarzystwie Marii Kazimiery. Król występuje często w roli cesarza w scenach *Pokrowu – Opieki Matki Bożej* oraz *Podwyższenia Krzyża Świętego*⁶. Zaangażowanie króla w sporze z prawosławnymi po stronie unitów

⁶ M. P. Kruk, *Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, red. J. Gienza, Łańcut 2004, t. 2, s. 343-362; M. Janocha, *Obraz życia codziennego i praktyk liturgicznych Wielkiego Księstwa Litewskiego w ikonie białoruskiej*, w: *Iškilmės ir kasdienybė Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje ir jos kontekstuose*, Vilnius 2009, s. 118.

sprawiło, że cieszył się dużą popularnością w środowisku Kościoła unickiego.

Drugą postacią wymienioną w inskrypcji jest Benedykt Gliński, piąty z kolei unicki władca włodzimiersko-brzeski, zasiadający na stolicy biskupiej od 1667 r.⁷ Działalność bpa Benedykta Glińskiego znana jest z kilku źródeł historycznych⁸. W lipcu 1659 r., jeszcze jako archimandryta monasteru bazyliańskiego w Kobryniu, razem z biskupami unickimi podpisał w Żurowicach list do Stolicy Apostolskiej przeciwko umowie hadziackiej, krzywdzącej duchowieństwo unickie.

W maju 1675 r., już jako biskup, pojawił się raz jeszcze w Żurowicach, na kongregacji generalnej bazyliańców, gdzie wraz z innymi biskupami zrzekł się prawa wyboru na generała zakonu (protoarchimandrytę), kładąc kres dotychczasowemu zwyczajowi wyboru generała spośród biskupów unickich. Zaangażował się także w proces o cerkwie w Drohiczynie i okolicy, które *per calamitatem temporum w schizmę są obrócone*. Sprawa została zakończona na sejmie w 1678 r., już po śmierci biskupa, za panowania jego następcy a dotychczasowego koadiutora, Leona Załęskiego. Biskup Benedykt Gliński zmarł w 1678 r., czyli w roku wykonania omawianej przez nas ikony. W swoim testamencie przeznaczył swój majątek na szkoły włodzimierskie oraz na monaster.

Trzecią postacią wymienioną w napisie fundacyjnym jest Jan Karol Kopeć, postać dobrze znana na arenie politycznej Rzeczypospolitej, począwszy od powstania Chmielnickiego⁹. Studiował retorykę i filozofię na Uniwersytecie Krakowskim i w Akademii Nowodworskiego, gdzie zasłynął jako krasomówca. W polityce początkowo ściśle współpracował z wojewodą wileńskim i hetmanem wielkim litewskim Pawłem Sapiehą, następnie z Michałem Kazimierzem Radziwiłłem z Nieświeża, by wreszcie

⁷ *Historia Kościoła w Polsce*, red. B. Kumor, Z. Obertyński, Poznań-Warszawa 1979, t. 2, cz.1, s. 311.

⁸ A. Tauer, *Gliński Benedykt*, w: *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, Warszawa 1907, t. 13-14, s. 156.

⁹ T. Wasilewski, *Kopeć Jan Karol h. Kroje*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967-1968, t. 13, s. 628-629.



3.
Obraz wotywny
S. i B. Kucewiczów
z kościoła
w Ejszyszkach,
1698 r.
(fot. z archiwum
autora)

związać się ze stronnictwem Paców. Uczestniczył w kilku sejmach konwokacyjnych, a w 1676 r. w sejmie koronacyjnym w Krakowie. Przeszedł do historii dzięki dokonanej w 1659 r. fundacji klasztoru benedyktynów w Horodyszczu na Polesiu, których sprowadził z Monte Cassino i ze Świętego Krzyża. Trzy lata później fundacja została zatwierdzona przez sejm¹⁰. Inskrypcja na ikonie wymienia Jana Karola Kopcia jako starostę brzeskiego i wojewodę połockiego. Kopeć został brzeskim starostą ekonomicznym ok. 1650 r., zaś starostą sądowym pomiędzy 1652 a 1661 r. Urząd wojewody połockiego objął w 1658 r., po śmierci Aleksandra Ludwika Radziwiłła. Wkrótce też poślubił wdowę po swoim poprzedniku, hrabinę Marię Lukrecję Strozzi. To z nią właśnie wziął udział w 1678 r. w uroczystym poświęceniu cerkwi, co upamiętnił napis na naszej ikonie. Tak więc niewyraźnie zapisane w inskrypcji słowo następujące po imieniu Marii Lukrecji, które Wasyl Słobodian odczytuje jako *сipoимъ*, należy odczytać jako nazwisko *Strozzi* – doskonale znane historykom kultury Europy, ale egzotycznie brzmiące dla ucha podlaskich chłopów i stąd zapisane fonetycznie i na dodatek niezbyt poprawnie. Maria Lukrecja Strozzi figuruje w inskrypcji jako kasztelanowa trocka. Jej mąż otrzymał kasztelaninę trocką pomiędzy 1669 a 1671 r. w wyniku sporu o urząd wojewody połockiego. Jan Karol Kopeć jako wojewoda połocki nie wywiązywał się ze swojego zadania, toteż szlachta połocka czyniła starania o usunięcie go z tego stanowiska i w 1654 r. ofiarowała przywilej na ten urząd Bogusławowi Radziwiłłowi. Jan Karol Kopeć zmarł w dwa lub trzy lata po wykonaniu ikony, w 1680 lub 1681 r.

Piątą wymienioną z nazwiska osobą jest Trochim Zachor vel Zachorowicz (Wasyl Słobodian odczytuje zapis nazwiska jako *Загоровыхъ*), fundator świątyni i związanej z tym wydarzeniem ikony, na której umieścił swój rodzinny portret. Słowo *мельник* może oznaczać leżącą nad Bugiem miejscowość Mielnik, położoną ok. 30 km na północ od Białej Podlaskiej, bądź zawód młynarza. Bardziej prawdopodobna wydaje się druga interpretacja. Tak więc fundatorem ikony jest Trochim Zachor młynarz. Kolejne słowo, zapisane na początku ostatniej linijki, wydaje się kluczowe dla określenia miejsca przeznaczenia ikony. Cały ostatni wiersz zapisany jest niewyraźnie, litery są koślawe, miejscami przypominają hieroglify. Pierwsze słowo w tej linijce można odczytać jako *вукрнікго*. Do tego problemu wkrótce powrócimy.

Ostatnią postacią wspomnianą w inskrypcji jest żona Trochima Zachora, której imię Wasyl Słobodian odczytuje jako Maria¹¹. Trudno znaleźć w napisie uzasadnienie tej interpretacji. Po słowach *и жоны его* widnieje ponad 10

liter, w większości niemożliwych do odczytania. Tak więc imię żony fundatora pozostaje dla nas nieznane, podobnie jak cała końcówka napisu.

Przywołanie w inskrypcji osoby unickiego biskupa włodzimiersko-brzeskiego oraz starosty brzeskiego wskazuje na miejsce położenia cerkwi, dla której ufundowano ikonę. Tereny dawnego starostwa brzeskiego należały do Wielkiego Księstwa Litewskiego i w całości wchodziły w skład unickiej eparchii włodzimiersko-brzeskiej. Ponieważ omawiana ikona trafiła do Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach w okresie powojennym, to cerkwi, dla której została wykonana – przy założeniu, że została ona przewieziona z pierwotnego miejsca przeznaczenia – należy szukać na tych terenach dawnego starostwa brzeskiego, które po drugiej wojnie światowej pozostały na terytorium Polski. Jest to obszar położony w przybliżeniu pomiędzy Sławatyczami, Międzyrzeczem Podlaskim, Drohiczyńskiem a Kleszczelami, a zatem szeroko pojęte okolice Białej Radziwiłłowskiej, czyli dzisiejszej Białej Podlaskiej.

Zatrzymajmy się tymczasem nad potrójnym wezwaniem świątyni: Zwiastowania Najświętszej Bogurodzicy, Soboru Archanioła Chrystusowego Michała i św. Dominika. Sięgnijmy po katalog parafii obrządku wschodniego w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, autorstwa Witolda Kołbuka¹². Na terenie diecezji włodzimiersko-brzeskiej figurują trzy cerkwie pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Panny: w Kowlu, w Rakowym Lesie i w Makarówce. Dwie pierwsze świątynie znajdują się na terenie enklawy włodzimierskiej (ob. Ukraina). Jedynie Makarówka znajduje się we współczesnych granicach Polski, na terenie dawnego unickiego dekanatu bialskiego, ok. 20 km na północny-zachód od Białej Podlaskiej¹³. Jednakże akt erekcyjny cerkwi Zwiastowania w Makarówce został wystawiony



4. Ikona wotywna z cerkwi w Radrużu – awers, 1648 r. (fot. J. Giemza)

¹⁰ P. Sczaniecki, *Zakony benedyktyńskie w Polsce. Krótka historia*, Tyniec 1981, s. 56-57.

¹¹ В. Слободян, dz. cyt., s. 9 i 132.

¹² W. Kołbuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku*, Lublin 1998, s. 312 i 385.

¹³ O cerkwi w Makarówce: Tamże, s. 122, 322; В. Слободян, dz. cyt., s. 282-283.

5.
Ikona wotywna
z cerkwi
w Mielnicznych
– awers,
poł. XVII w.
(fot. z archiwum
autora)



rozwiązania naszych poszukiwań, powróćmy do analizy tekstu fundacyjnego. Zapisane w ostatniej linijce słowo *вугкрнікго*, ujęte w formie przymiotnikowej w drugim przypadku, odnosi się zapewne do mielnika-młynarza Trochima Zachora. Można by zatem, nie bez pewnej ekwilibrystyki lingwistycznej, zaproponować interpretację, że tekst dotyczy młynarza *воскр[і]ні[ц]кого*, czyli woskrzenickiego. Ten przymiotnik wskazuje na wieś Woskrzenice Duże, wzmiankowaną w źródłach historycznych także jako Woskrzenice Wielkie, położone 10 km na wschód od Białej Podlaskiej. Znajduje się tam cerkiew pw. św. Michała Archanioła. Tę interpretację potwierdza wzmianka w książce Arkadija Wasiljewicza Łonginowa (Longinowa) *Червенские города* wydanej w Warszawie w 1885 r., który o cerkwi w Woskrzenicach pisze: *Budowa, jak widać z napisu na ikonie, w 1678 r. kosztem włościanina Trofima Zagory*¹⁶. Z tą samą cerkwią wiąże ikonę Wasyl Słobodian¹⁷. Pierwotna cerkiew unicka w Woskrzenicach pw. św. Michała Archanioła

przez Karola Stanisława Radziwiłła w 1701 r., a więc 13 lat po dacie zapisanej na ikonie¹⁴.

Drugie *patrocinium* cerkwi, Sobór św. Michała Archanioła, na terenie diecezji włodzimiersko-brzeskiej nie występuje. Istnieje natomiast wiele cerkwi pod wezwaniem św. Michała Archanioła, i ten trop będzie wymagał prześledzenia¹⁵. Jednak najbardziej zastanawiające jest trzecie wezwanie – św. Dominika, w ogóle nie spotykane w tradycji obrządku wschodniego.

Ponieważ analiza wezwania świątyni nie przynosi

¹⁴ А. В. Лонгинов, *Червенские города. Исторический очерк в связи с этнографией и топографией Червонной Руси (приложение к Холмско-Варшавскому Епархиальному Вестнику)*, Варшава 1885, s. 337, przypis nr 2; В. Слободян, dz. cyt., s. 312.

¹⁵ W. Kołbuk, dz. cyt., s. 367-370.

¹⁶ *Построение, какъ видно изъ надписи на иконе въ 1678 г. издвигеніемъ крестьянина Трофима Загоры*. А. В. Лонгинов, dz. cyt., s. 338, przypis nr 6.

¹⁷ В. Слободян, dz. cyt., s. 131-133.

była erygowana w 1613 r. *Katalog zabytków sztuki w Polsce* podaje, że następną cerkiew wzniesioną w 1678 r. ufundował wojewoda połocki Jan Karol Kopeć i jego żona Lukrecja Maria Strozzi¹⁸. Z inskrypcji ikony fundacyjnej wynika, iż wojewoda połocki Jan Karol Kopeć i jego małżonka byli świadkami poświęcenia cerkwi, fundowanej przez Trochima Zagora. W 1697 r. cerkiew otrzymała przywilej od właściciela wsi Karola Stanisława Radziwiłła¹⁹. W dokumentach wizytacyjnych z 1726 r. cerkiew została opisana jako „wółstary”, niewielki budynek z gontowym dachem zwieńczonym kopułką i trzema krzyżami²⁰. Po kasacie unii w 1785 r. cerkiew została zamieniona na prawosławną²¹. W 1902 r. została zastąpiona nową, wzniesioną z częściowym użyciem starego budulca. W 1919 r. cerkiew została zamieniona na kościół rzymskokatolicki i w tym charakterze funkcjonuje do dzisiaj.

Czy na podstawie informacji Arkadija Wasiljewicza Łonginowa z 1885 r. można jednoznacznie stwierdzić, że omawiana ikona znajdowała się w Woskrzenicach od początku? W nieco późniejszym dokumencie z 1899 r., związanym z planami budowy nowej cerkwi, jako budowniczego dawnej świątyni wymienione jest, nie wspomniane w ikonowej inskrypcji, nazwisko Iwana Byczkowa²². Nie do końca zgadza się również wezwanie świątyni występujące w dokumentach, czyli św. Michała Archanioła, z wezwaniem na napisie fundacyjnym – Soboru św. Michała Archanioła. Trudno wyjaśnić również wymienione w inskrypcji imię trzeciego patrona cerkwi – św. Dominika, nie spotykane w późniejszych źródłach i opracowaniach. Wprawdzie zmiany wezwania świątyni, jak również różne formy jego zapisywania, nie należały do rzadkości, jednak sprawa wymaga dalszych kwerend archiwalnych²³. Pomimo wspomnianych wątpliwości, na obecnym

¹⁸ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, woj. lubelskie, z. 2, pow. Biała Podlaska, red. i opr. K. Kolendo-Korczałowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006, s. 239.

¹⁹ А. В. Лонгинов, dz. cyt., s. 339, przypis nr 1; *Холмский народный календарь на 1924 г.*, opr. М. Вавриневич, Володимир Вольнский, 1924, s. 61-71. Według informacji w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* Karol Stanisław Radziwiłł wznosił w 1697 r. nową cerkiew, co wydaje się mało prawdopodobne (*Katalog...*, dz. cyt., s. 239). Tę samą informację podaje Janusz Maraśkiewicz i Aneta Semeniuk w opracowaniu *Drewniane budownictwo sakralne. Powiat Biała Podlaska*, Lublin 2001, s. 96 (cerkiew ta jest tutaj błędnie określona jako pierwsza). Zob. także K. Zdański, *Przyczynek do dziejów pow. Brzesko-Litewskiego i ziem nim objętych*, Warszawa 1936, s. 121; B. Górny, *Monografia powiatu bialskiego*, Biała Podlaska 1939, s. 87.

²⁰ Archiwum Państwowe w Lublinie (dalej jako AP Lublin), Chełmski Konsystorz Grekokatolicki, sygn. 780 (Wizytacja unickich diecezji chełmskiej i brzeskiej 1725-1727), k. 308-309.

²¹ Н. А. Коглинский, *Список церквей и монастырей Холмской Руси (б. Люблинской и Седлецкой губерні) существовавших до уніи и во время ея по сохранившимся известиям и памятникам старини*, Холм 1913, s. 65.

²² AP Lublin, Chełmski Konsystorz Prawosławny, sygn. 1952, Woskrzenice, k. 9.

²³ AP Lublin, Chełmski Konsystorz Grekokatolicki, sygn. 780, k. 308; sygn. 193, k. 302;

6.
Ikona
S. Komarnickiego
z cerkwi
w Komarnikach –
awers,
1697 r.
(fot. z archiwum
autora)



szą kreską i *titulusem* zapisanym cyrylicą. Na ikonie z Rokitna krzyż jest wyższy i smuklejszy, Chrystus ma ramiona bardziej wyciągnięte ku górze, aureola jest mniejsza, litery *titulusa* są łacińskie, a całość osadzona jest w schematycznie zaznaczonym pagórkowatym pejzażu z drzewami w tle. Niebo, na ikonie z Woskrzenic schematycznie niebieskie, na ikonie z Rokitna jest wielobarwne i udratyzowane: czerwoną zorzę przecinają ciemnogrnatowe, niebieskie i jasnoblękitne pasma chmur. U stóp krzyża widnieje adamowa czaszka z puszczelami. Ukrzyżowanego adorują na niebie dwa anioły, jeden niebieskoskrzydły w czerwonej sukni, drugi czerwonoskrzydły w sukni niebieskiej. Wśród czterech klęczących osób rozpoznajemy po lewej stronie postać Trochima Zachora, tym razem z krótszymi włosami, z wąsami i przyciętą brodą. Obok niego klęczy mały chłopiec. Na prawo od krzyża klęczy młody człowiek w szarej sukmanie, z prawej starszy mężczyzna z wąsami. Napis na dole zajmuje zaledwie czwartą część powierzchni tablicy i wykonany jest w języku polskim. Ryte litery pokryte

Starostwo Powiatowe Bialskie, sygn. 187, s. 58-61; Archiwum Kurii Diecezjalnej w Siedlcach, Akta parafialne L-W, D-V, nr 23, t. 1. Zob. także W. Kolbuk, dz. cyt., s. 312.

²⁴ В. Слободян, dz. cyt., s. 356-357, il. s. 356; *Katalog...* dz. cyt., s. 668, il. 435.

²⁵ Ikona w 1997 r. była konserwowana przez Elżbietę Linnert i Teresę Borkowską. *Dokumentacja konserwatorska obrazu olejnego na desce „Ukrzyżowanie” z kościoła parafialnego w Rokitnie*, Warszawa 1997 (mps w archiwum parafialnym w Rokitnie).

etapie badań hipoteza łącząca omawianą ikonę z Woskrzenicami Dużymi wydaje się przekonująca.

Pośrednio potwierdza ją druga ikona fundacyjna Trochima Zachora, zachowana do dziś *in situ*, w dawnej cerkwi pw Świętej Trójcy w Rokitnie, położonej ok. 10 km na północ od Woskrzenic Dużych²⁴ (il. 2). Ikona (wym. 99 x 76 cm²⁵) ukazuje scenę *Ukrzyżowania*. Ma ona charakter bardziej zachodni. *Ukrzyżowanie* z Woskrzenic Dużych jest wyjęte z kontekstu przestrzennego, a krzyż jest szeroki z krawędziami obwiedzionymi jaśniejszą

są jasnoróżową farbą. Oto treść inskrypcji: ROKV PA^NSKIEGO 1704 DIE. 9. MARCA / IA ZACHOR TROCHIM POSTAWIEM TEN DOM / BOZI NA CZESC NA CHWAŁE P. BOGV F TRVICI S. IEDINEMV / N.P.MARII I WSZITKIM S[świętym]. ANOŁOM B[ożym]. NA ODPVSCZEN[ie] / G.[rzechów] ABI SIE M.[odlono] ZAMNO DO. P.[ana] BOGA G. W ROKITNY.

Tym razem treść napisu pomija wszystkie osoby panujące, ograniczając się do postaci fundatora. *Patrocinium* fundowanej świątyni, podobnie jak w poprzednim przypadku, składa się z trzech wezwań: Świętej Trójcy, Najświętszej Marii Panny oraz świętych aniołów.

W archiwaliach cerkwi występuje tylko pierwsze wezwanie – Trójcy Świętej²⁶. Najstarsze wzmianki o istnieniu świątyni w Rokitnie pochodzą z 1680 r.²⁷ Arkadij Wasiljewicz Łonginow, który nie wspomina o ikonie, powołując się na oświadczenie miejscowego proboszcza oraz akta archiwum wileńskiego podaje, że pierwszą cerkiew w Rokitnie zbudował w 1699 r. Iwan Sosnowski²⁸. Erekcji parafii dokonał król August II w 1699 r.²⁹ Najstarszy opis cerkwi zachował się w aktach wizytacji z 1726 r.³⁰ W latach 1852-1859 zbudowano nową drewnianą cerkiew, istniejącą do dzisiaj, zmieniając jej wezwanie na Podwyższenia Krzyża Świętego³¹. Po kasacie unii w 1875 r. cerkiew została zamieniona na prawosławną³², od odzyskania niepodległości aż do dziś służy jako kościół katolicki pod pierwotnym wezwaniem Świętej Trójcy³³.

Ikona z Rokitna została wykonana 26 lat później niż ikona z Woskrzenic Dużych. W tym czasie Trochim Zachor musiał zostać wdowcem, bowiem na ikonie z Rokitna nie ma już jego żony. Można przypuszczać, że jednym z mężczyzn klęczących po prawej stronie jest Iwan Trochimowicz, przedstawiony jako dziecko na ikonie z Woskrzenic Dużych. Kim jest drugi mężczyzna oraz chłopiec? Czy to kolejni synowie Trochima, czy jego wnuki? W Rokitnie do dziś mieszkają dalecy potomkowie Trochima Zachora,

²⁶ AP Lublin, Starostwo Powiatowe Konstantynowski, sygn. 137; Starostwo Powiatowe Bialskie, s. 480.

²⁷ M. Maliszewski, G. Welik, *Unici Podlascy. Przewodnik historyczny*, Siedlce 1992, s. 91.

²⁸ А. В. Лонгинов, dz. cyt., s. 339, przypis nr 2.

²⁹ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski, Warszawa 1888, t. 9, s. 711.

³⁰ AP Lublin, Chełmski Konsystorz Greckokatolicki, sygn. 780 (Wizytacja unickich diecezji chełmskiej i brzeskiej 1725-1727), k. 307v-308v.

³¹ Центральний Державний Історичний Архів України у Львові, źródło 693, opis 1, sprawa 346 (Клірові відомості парафій Константинівського повіту за 1915 р.), arkusz 61.

³² Н. А. Котлинский, dz. cyt., s. 83.

³³ K. Zdański, dz. cyt., s. 100; B. Górny, dz. cyt., s. 84; J. Maraśkiewicz, A. Semeniuk, dz. cyt., s. 85-86.

posługujący się nazwiskiem występującym w dwóch formach: Zachor oraz Zagor.

Według informacji przytaczanych przez Arkadija Wasiljewicza Łonginowa, w 1687 r. Trochim Zachor ufundował jeszcze jedną cerkiew, pw. Przemienienia Pańskiego w Horbowie, położonym kilka kilometrów na wschód od Woskrzenic Dużych, na drugim brzegu Krzny. Została ona potwierdzona nadaniem ziemi przez właściciela wsi Tomasza Kazimierza Łużek-Łuzeckiego³⁴. *Katalog zabytków sztuki* wspomina o owym funduszu Łużeckiego z 1687 r., nie wymieniając jednak nazwiska Trochima Zachora³⁵. Zachował się opis wizytacyjny cerkwi z 1726 r.³⁶ Świątynia ta w 1854 r. została zastąpiona następną, od 1875 r. prawosławną, która w latach 1901-1905 ustąpiła miejsce nowej cerkwi, istniejącej do dziś i od 1924 r. służącej jako kościół katolicki³⁷. Jeśli informacja Łonginowa o Trochimie Zachorze jako fundatorze cerkwi w Horbowie jest prawdziwa, można przypuszczać, że również i dla niej powstała podobna ikona fundacyjna.

Ikony z Woskrzenic Dużych i Rokitna można wiązać z jednym warsztatem. Niewielka ilość zachowanych ikon z terenu Podlasia, oraz aktualny stan badań archiwalnych nie pozwalają na jednoznaczne ustalenie ośrodków malarstwa ikonowego na tym obszarze. Prowincjonalny charakter tego malarstwa, nie mówiąc już o liternictwie, skłania do poszukiwania twórcy ikon w niedalekim sąsiedztwie. Rokitno, Woskrzenice i Horbów położone są w odległości kilkunastu kilometrów od Białej Radziwiłłowskiej i ok. 30 km od Brześcia Litewskiego. Nie wiadomo, czy w Białej Radziwiłłowskiej, gdzie znajdowała się siedziba dziekana i monaster bazylianów, istniał warsztat ikonopisania. Brześć Litewski, druga stolica eparchii i stolica województwa, był z pewnością ośrodkiem sztuki cerkiewnej.

Zastosowanie na starszej ikonie języka ruskiego, zaś na późniejszej języka polskiego można uznać za symptomatyczne. Niezależnie od możliwości lokalnych uwarunkowań tej decyzji, przejście z języka ruskiego na

³⁴ Церковь по преданию построена в конце XVII в. крестьянином Трофимом Загором. Священник получил в надел по записи 18 июля 1687, 9 участков земли от Фомы Казимира Лужек-Лузецкого и его жены Софии Анны. Надел подтвержден и увеличен [...] в 1688 г. А. В. Лонгинов, dz. cyt., s. 339; I. Крипякевич, Церкви Холмицини і Підляшшя, Холм 1944, s. 45-49; В. Слободян, dz. cyt., s. 145-147; W. Kołbuk, dz. cyt., s. 312.

³⁵ Pierwszą cerkiew prawosławną wzniesiono w Horbowie zapewne przed 1516 r. *Katalog...*, dz. cyt., s. 62-65.

³⁶ AP Lublin, Chełmski Konsystorz Greckokatolicki, sygn. 780, k. 299v-300v. Zob. W. Kołbuk, dz. cyt., s. 313.

³⁷ Niektóre opracowania polskie piszą o parafialnym kościele katolickim w Horbowie, wzmiankowanym już w 1446 r., i o późniejszych drewnianych kościołach katolickich budowanych na tym miejscu (ostatni zniszczony w 1912), pomijając milczeniem fakt istnienia cerkwi w Horbowie przed 1905 r. K. Zdański, dz. cyt., s. 65; B. Górny, dz. cyt., s. 80; J. Maraśkiewicz, A. Semeniuk, dz. cyt., s. 54.

język polski odzwierciedla szersze zjawisko polonizacji ludności ruskiej na przełomie XVII i XVIII w., najszybciej dokonujące się na zachodnich terenach osadnictwa ruskiego. Poświadczają to nieliczne zachowane inskrypcje na ikonach z tego obszaru, a także napisy fundacyjne w cerkwiach, gdzie w XVII w. dominował język ruski, podczas gdy w XVIII coraz częściej pojawia się język polski³⁸.

Ikony fundacji Trochima Zachora należą do licznej grupy ikon wotywnych, popularnych w sztuce postbizantyńskiej, a ściślej do jednego ich typu, z centralnym motywem *Ukrzyżowania*. Schemat ten wywodzi się z renesansowych i barokowych tablic epitafijnych rozpowszechnionych w sztuce zachodniej. W przypadku omawianych ikon, pochodzących z terenów Rzeczypospolitej, inspiracje polską nowożytną sztuką kościelną są oczywiste. Za przykład z terenów Wielkiego Księstwa Litewskiego może posłużyć obraz wotywny Samuela i Barbary Kucewiczów z 1698 r. (il. 3) z kościoła w Ejszyszkach (ob. Lietuvos dailės muziejus, Wilno)³⁹.

Z formalnego punktu widzenia ikony wotywnie z *Ukrzyżowaniem* można klasyfikować według różnych kryteriów. Oto kilka propozycji:

- według kryteriów kompozycyjnych: ikony z grupą *Ukrzyżowania* (tzn. z Marią i św. Janem bądź innymi postaciami z Golgoty) oraz ikony z samym krzyżem; ikony jednostrefowe lub dwustrefowe;
- według kryteriów inskrypcyjnych: ikony z napisami lub bez napisów; z napisami w języku ruskim lub polskim; z napisami włączonymi w kompozycję *Ukrzyżowania* lub wyodrębnionymi w osobnym polu na dole;
- według kryteriów przeznaczenia: ikony dwustronne (procesyjne) i ikony jednostronne
- według kryteriów społecznej przynależności donatorów: ikony szlacheckie, mieszczańskie bądź chłopskie.

³⁸ В. Слободян, dz. cyt., s. 8-10.

³⁹ Lietuvos sakralinė dailė, t. 1, Tapyba, skulptūra, grafika XIV-XX a. pradžia, red. D. Tarandaitė, Vilnius 2003, kat. II. 26, s. 36, 125.



7. Ikona wotywna z cerkwi w Drohobyczu, 1751 r. (fot. z archiwum autora)

Ikony wotywnie z *Ukrzyżowaniem* pojawiają się na terenie Rzeczypospolitej w XVII w. i występują jeszcze w XIX w. Jednym z wcześniejszych przykładów połączenia postaci fundatora ze sceną *Ukrzyżowania* jest awers dwustronnej ikony z Radruża, datowany przez Jarosława Giezmę na rok 1648⁴⁰ (il. 4). Kompozycja złożona jest z dwóch przenikających się stref: dolnej, tworzącej Golgotę, oraz górnej z grupą *Ukrzyżowania* na tle murów Jerozolimy. Strefa górna oddzielona jest od dolnej pasmem obłoków, dzięki czemu zostaje niejako podniesiona do nieba. W ten sposób historyczna scena *Ukrzyżowania* nabiera charakteru eschatologicznego, a znak Męki staje się znakiem triumfu. U stóp krzyża klęczy po lewej stronie niewiasta w szlacheckim stroju, zaś po lewej dziecko w długiej białej sukience. Dwaj aniołowie, nawiązujący do cherubów przy Arce Przymierza, trzymają w rękach ich dusze, zanosząc je przed tron Ukrzyżowanego. Na awersie ikony z Radruża namalowano scenę Zwiastowania⁴¹. Inny wariant ikony wotywniej z *Ukrzyżowaniem* w ujęciu dwustrefowym prezentuje awers dwustronnej ikony z cerkwi pw. św. Michała Archanioła ze wsi Mielniczne w województwie lwowskim, datowanej na połowę XVII w.⁴² (il. 5). W dolnej strefie, po bokach krzyża, stoją małżonkowie w szlacheckich strojach, za nimi zaś dwie pary chłopców w czerwonych sukmanach. Krzyż jest elementem łączącym obie strefy ikony – biblijną i współczesną. Obie powyższe ikony są pozbawione inskrypcji, choć na ikonie z Mielnicznych nad głowami fundatorów są wypisane słabo czytelne imiona.

Inny wariant kompozycyjny reprezentują ikony wotywnie jednostrefowe, w których postaci zmarłych stoją lub klęczą pod samotnym krzyżem, np. ikona dwustronna z cerkwi Zwiastowania w Komarnikach (woj. lwowskie), poświęcona Janowi Komarnickiemu⁴³ (il. 6). Pod krzyżem stoi młody chłopiec w czerwonym szlacheckim żupanie, oraz pasie z szablą. Po prawej stronie widnieje jego herb z inicjałami S.K.Z.K., a poniżej czarna tabliczka trumienna z napisem: *Шлахетный / Уроцоны: Мла / денець Стефан / Кома[р]*

⁴⁰ Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr inw. MZŁ-SZR 1101; S. Jaeger, *Die doppelseitige Ikone der Verkündigung und Kreuzigung aus dem Ikonenmuseum Łańcut*, „Byzantina et Slavica Cracoviensia” 1994, s. 97-116; M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 202-204; J. Gieźma, *Ikony XV-XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie*, w: *Zachodnioukraińska...* dz. cyt., s. 25, nr 14, il. 26; Tenże, *O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii*, Łańcut 2006, il. 110; M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., kat. nr 151, s. 184, 189.

⁴¹ Wczesnochrześcijańska tradycja łączyła wydarzenia Wcielenia i Odkupienia na krzyżu z tą samą datą kalendarzową 25 marca, toteż symboliczna koincydencja daty poczęcia i śmierci Syna Bożego w ludzkim ciele tworzyła doskonały zamknięty krąg kalendarzowo-liturgiczny. M. Janocha, *Ukraińskie...*, dz. cyt., s. 187-188.

⁴² В. І. Свенціцька, О.Ф. Сидор, *Спадщина Віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, kat. nr 61 (tu bibliografia).

⁴³ Tamże, kat. nr 74 (tu bibliografia).

ницьки / с[ы]н: пана / Миколая. Ujęcie napisu w postaci czarnej trumienniej tabliczki jest dość nietypowe. Pod nią umieszczona jest inskrypcja zawierająca datę 1697.

Napis może być umieszczony wprost na tle *Ukrzyżowania*, po bokach krzyża, albo poniżej w wydzielonym osobno polu. Przykładem pierwszego rozwiązania jest ikona z cerkwi w Iwaszkowcach (woj. lwowskie) z lat 30. XVIII w., z portretami klęczących pod krzyżem Symka i Ewy Matkowskich wraz z córeczką⁴⁴. Napis wydzielony w dolnej części reprezentuje ikona z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu⁴⁵ (il. 7). Przedstawiono na niej ustawionych w dwóch rzędach osiemnaście postaci, reprezentujących różne pokolenia mieszczańskiej rodziny z Drohobycza. Obszerny napis wymienia aż czterdzieści imion, poniżej których drobnymi literami opisano okoliczności powstania tej rodzinnej ikony oraz datę 1751.

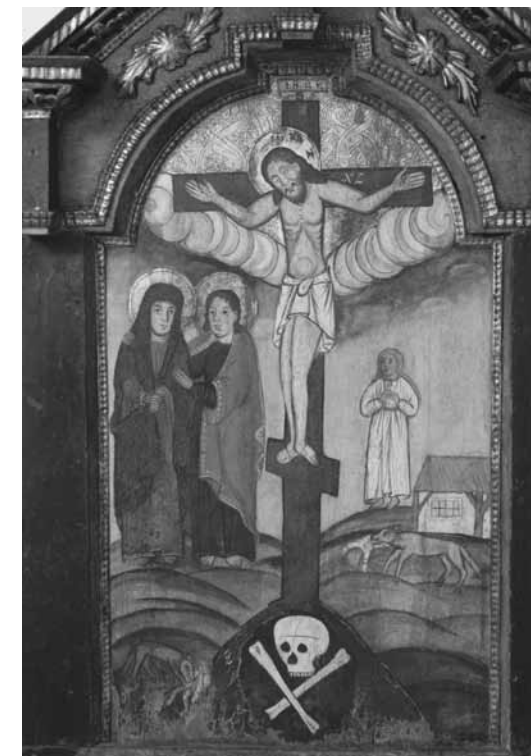
Odosobnionym, poruszającym świadectwem osobistego dramatu jest pozbawiona inskrypcji osiemnastowieczna ikona z cerkwi w Tyrawie Solnej⁴⁶ (il. 8). Pod krzyżem z Marią i św. Janem widnieje scena rozszarpania dziecka przez wilka. Nieopodal, ponad wiejską strzechą, unosi się w białej sukience dusza dziecka.

Temat *Ukrzyżowania* z postaciami fundatorów przetrwał w cerkiewnej sztuce ludowej aż do XIX w., czego przykładem może być ikona z 1845 r. z cerkwi w Dołżkach koło Turki, z portretami Wasyla Buseła i Marii Busełowej, przechowywana w Muzeum Narodowym we Lwowie (ob. Lwiwska

⁴⁴ Tamże, kat. nr 90.

⁴⁵ Tamże, kat. nr 95.

⁴⁶ Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr inw. 3383; *Ikona karpacka. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Album wystawy, red. J. Czajkowski, Sanok 1998, kat. nr 102; M. Janocha, *Ikony...*, dz. cyt., kat. nr 150, s. 184, 188.



8. Ikona wotywna z cerkwi w Tyrawie Solnej, XVIII w. (fot. z archiwum autora)

Halereja Mystectw)⁴⁷. Imiona ktitorów są wypisane w języku polskim, co było wówczas powszechne.

Zaprezentowany przegląd ikon wotywnych ze sceną *Ukrzyżowania* z terenów Rzeczypospolitej, dokonany z punktu widzenia ich reprezentatywności, służy za szkicowe tło dla dwóch omawianych ikon fundacyjnych. Ikony Trochima Zachora należą do typu wizerunków jednostronnych (a więc posiadających stałe miejsce w cerkwi), o układzie jednostrefowym, z samotnym krzyżem, z rozbudowanym napisem w osobnym polu na dole. Specyfikę obu ikon można ująć w kilku punktach:

a) Po pierwsze, omawiane wyżej przykłady pochodziły z ruskich ziem koronnych, a zatem reprezentowały sztukę ukraińską. Ikony Trochima Zachora pochodzą z terenów Wielkiego Księstwa Litewskiego. Są to jedyne znane mi przykłady ikon wotywnych z *Ukrzyżowaniem* z tego obszaru, a więc związanych bardziej z kulturą białoruską.

b) Po drugie, fundatorzy omawianych ikon reprezentowali stan szlachecki lub mieszczański. Trochim Zachor, młynarz, jest bogatym chłopem. Rzadki to przykład cerkiewnych fundacji tego stanu społecznego.

c) Po trzecie, zwraca uwagę silniejszy niż na ikonach ukraińskich wpływ sztuki polskiej, wyrażający się w łacińskiej formie krzyża, w „zachodnim” geście klęczenia ze złożonymi rękami, w błękitnym tle, w licznych poloniżmach zawartych w ruskiej inskrypcji, wreszcie w zastosowaniu na ikonie z Rokitna języka polskiego.

d) Wreszcie po czwarte, i najważniejsze, o specyfice ikon Trochima Zachora decyduje ich charakter fundacyjny. Nie są to klasyczne ikony wotywnie ofiarowane przez donatora do cerkwi wyłącznie w charakterze komemoratywnym i epitafijnym, w intencji własnej oraz żywych i zmarłych członków rodziny. Są to ikony upamiętniające dokonaną fundację cerkwi, pełniące rolę pamiątkowej tablicy fundacyjnej. Inskrypcja określająca czas i miejsce owej fundacji, szczegółowe wezwanie cerkwi, a w pierwszym przypadku również szerszego kontekstu geograficzno-historycznego i kościelnego, należy do zjawisk unikalnych w całej ikonografii cerkiewnej na terenie dawnej Rzeczypospolitej.

Ikony fundacji Trochima Zachora są przykładem sztuki prowincjonalnej, powstałej na kulturowym pograniczu rusko-polskim, na odległej peryferii Bizancjum i Rzymu. Są zarazem zapisaną prostym językiem gramatycznym i artystycznym wzruszającą pamiątką jednostkowych ludzkich losów. Dzięki rozbudowanej inskrypcji na ikonie z Woskrzenic Dużych losy te wpisują się w dzieje własnego rodu, miejscowej wsi, parafii, starostwa, diecezji, kraju, zostają projektowane na ekran małej i wielkiej ojczyzny. To zakorzenienie historyczne, horyzontalne, jest dopełnione przez wymiar

wertykalny, zakorzeniony w historii zbawienia. Mijają wieki, a cerkwie zbudowane przez Trochima Zachora w Woskrzenicach Dużych i Rokitnie, choć przebudowane i zamienione na kościoły, trwają dalej, tak, jak trwają dalej na obu ikonach klęczące postaci fundatora i jego żywych i zmarłych członków rodziny, pogrążone w nieustającej adoracji, jakby zdawały się śpiewać *troparion* paschalny: *Кресту твоему поклоняемся владыко и святое воскресение твое славим – Кланямы sie Krzyżowi Twojemu, o Władco, i uwielbiamy Twoje święte zmartwychwstanie...*

⁴⁷ В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, dz. cyt., kat. nr 111.

Janusz Nowiński sdb

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Portret opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego, pędzla Józefa Rajeckiego, i rama jemu dedykowana

W zakrystii pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą eksponowany jest portret wybitnego mecenasa nauki i sztuki opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego¹ (il. 1). Portret, namalowany w 1747 r. przez warszawskiego malarza Józefa Rajeckiego, prezentuje zakonnika na ciemnym tle, zwróconego w trzech czwartych w prawo, ubranego w komżę i czarną mozzettę, ze srebrnym pektorałem wysadzonym granatami na złotym łańcuchu². W prawej dłoni łudzki mecenas trzyma plan swojego *opus magnum* – zachodniej partii łudzkiego kościoła autorstwa Pompea Ferrariego, z podziałką skali i inskrypcją: *Platna Ecclesiae [sic!] Landensis* (il. 2). Na rewersie obrazu umieszczona jest sygnatura malarza: *J. Rajecki p. 1747*. Uwagę w portrecie przykuwa twarz siedemdziesięciopięcioletniego wówczas Mikołaja Antoniego Łukomskiego, o wyrazistych rysach, z łagodnym uśmiechem na ustach i radosnym spojrzeniem – wpatrzonych w widza – szarych oczu. Twarz opata oraz dłoni z planem kościoła stanowią najjaśniejsze elementy kompozycji.

¹ Portret znajdował się w tym miejscu po kasacie łudzkiego opactwa w 1819 r., co dokumentuje *Kronika OO. Kapucynów*, którzy objęli zabudowania klasztorne i kościół w 1850 r.: *VII. Obrazy i portrety w Zakrystyi [...]* 2. *Portret opata Łukomskiego na płótnie. Historia Conventus Landensis Patrum Capucinatorum Tomus Primus*, [Łąd 1850-1863], s. 14, rpis, Archiwum Diecezjalne we Włocławku.

² Obraz o wymiarach 90 x 68,5 cm, olej na płótnie, w zbiorach Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie. W 1979 r. portret był konserwowany, wykonano wówczas dublaż płótna na masę woskowo-żywiczną, uzupełniono i wyretuszowano ubytki warstwy malarskiej, odnowiono ramę złocąc i polichromując na nowo jej powierzchnię.



1. Józef Rajecki, portret opata M. A. Łukomskiego, 1747 r. (fot. S. Krajewski)

Wizerunek opata Łukomskiego osadzony jest w oryginalnej, wykonanej specjalnie dla tego płótna ramie, będącej cennym przykładem tzw. ramy dedykowanej, czyli obramienia ikonograficznie związanego z treścią obrazu. Na złożoną powierzchnię ramy została nałożona dekoracja ornamentalna z laurowych girland, muszli, wolut i laserowanych na błękitno wstęg, oplatających pionowe jej partie. Na środku górnego odcinka obramienia, bezpośrednio nad głową portretowanego, widnieje rozłożysta, laserowana na niebiesko muszla, na powierzchni której ułożonych jest siedem różowych pereł. W narożach obramienia cztery skrzydlate putta prezentują asymetryczne kartusze z reliefowymi, wyzłoconymi i laserowanymi przedstawieniami; analogiczne kartusze, ale bez puttów, występują w środkowych odcinkach

pionowych partii ramy. Kartusz w górnym lewym narożniku wypełnia, przedstawiona syntetycznie, złożona bryła kościoła w Łądzie z parą wież i zaakcentowaną centralnie zachodnią partią zwieńczoną kopułą z latarnią (il. 3). Kartusz w prawym górnym narożniku prezentuje – podobnie syntetycznie oddaną – bryłę klasztoru od reprezentacyjnej strony wschodniej, z widoczną szkarpą oraz zaznaczonym głównym wejściem do klasztoru (il. 3)³. Pole kartusza umieszczonego poniżej, w środku ramy, wypełnia czerwone serce z umieszczonym w centrum złotym medalionem ze słonecznym obliczem (il. 4). Kartusz w prawym dolnym narożniku ramy prezentuje stół nakryty purpurą, z którego putto prezentujące kartusz strąca nogą insygnia kościelnych godności: mitrę i pastorał oraz kapelusz i krzyż kardynalski (il. 5). Lewy dolny narożnik ramy przysłania kartusz, na którym nad okrytą purpurą mogiłą z krzyżem pochyla się putto w geście takim, jakby kładło na niej jakiś przedmiot – nie wiemy jaki, gdyż został utracony wraz z dłońmi putta (il. 5). Z obłoków ponad mogiłą spływa na nią wiązka złocistych promieni. Z tych samych obłoków rozbłyska, celująca poza mogiłę, złocista błyskawica. Kartusz powyżej, w środku ramy, prezentuje wspiętą sylwetkę lwa, z którym zмага się para rąk (il. 4). Centrum dolnej partii ramy zajmuje szeroki, obramiony wolutowo kartusz, którego powierzchnię wypełnia inskrypcja: ILLMUS AC REVERENDISSIM D. D. / ANTONIUS NICOLAUS d. ŁUKOM / ŁUKOMSKI / D: V: ABBAS 55 [sic!] MONASTERII LANDEN: S:O:C: TER COMISSARI / VICARIUS GŃALIS EIUSDEM ORD. NATUS 1677 [sic!]. PROFESSUS / 1690. IN ABBATEM LOCI ELECTUS 1697. REXIT AÑIS 53 / ABSOLUTIS ALTERIS PRIMISUS [sic!] 1749 [sic!] PLENUS DIERUM ET / MERITORUM BENEFACITOR SINGULARISSIMUS ÆTATIS SUÆ 78 / OBIIT DIE 8 MAJI ANNO / 1757 [sic!].

Rama, jak już wspomniano, była współcześnie odnawiana, inskrypcja nosi ślady licznych ubytków i uzupełnień, stąd niektóre daty i słowa w niej zamieszczone budzą zastrzeżenia co do swojej oryginalności. Błędnie podana jest liczba porządkowa 55. opata Łądu (powinno być 35.), gdzie pierwsza cyfra 5 ma górną partię wyraźnie domalowaną na wzór sąsiedniej cyfry 5. Data urodzin: 1677 (powinno być 1672) nosi wyraźne ślady przemalowania ostatniej cyfry – na pozostałościach cyfry 2 namalowano 7. Pierwotny termin PRIMITIIS, na skutek błędnej rekonstrukcji ubytków, został przekształcony w PRIMISUS, w dacie 1749 cyfry 7 i 9 są namalowane współcześnie, cyfra 9 została błędnie zrekonstruowana na pozostałościach

³ Zob. J. Nowiński, „Na podobieństwo winnej latorośli...” alegoria rozwoju zakonu cystersów na obrazie Adama Swacha w krużgankach klasztoru w Łądzie nad Wartą. Najstarszy widok zabudowań łądzkiego opactwa, „Saeculum Christianum” 2003, nr 2, s. 329-330.

cyfry 7. Błędnie podana data śmierci opata Łukomskiego: 1757 (powinno być 1750) jest współcześnie namalowana⁴.

POSTAĆ OPATA-MECENASA

Uwieczniony na portrecie pędzlem Józefa Rajeckiego *znakomity drugi fundator* łądzkiego opactwa, Mikołaj Antoni Łukomski, to bez wątpienia najwybitniejszy opat w jego historii, nazwany jeszcze za życia przez Kaspra Niesieckiego *wielkim i świętobliwym*⁵, a przez współczesnych mu konfratrów – przez analogię do pierwszego fundatora opactwa – *Drugim Mieszkiem*. Jego następca, opat Konstanty Hłowiecki, wraz z łądzkim konwentem uwiecznili osobę i dzieła opata Łukomskiego w okazałym nagrobku, zachowanym do dziś w północnym ramieniu transeptu łądzkiego kościoła⁶. Inskrypcja nagrobna, będąca niemal dosłownym powtórzeniem treści nekrologu Mikołaja Antoniego Łukomskiego z łądzkiej *Liber Mortuorum*⁷, syntetycznie opisuje mecenasowskie dokonania i niezwykłą osobowość opata.

⁴ W wersji pełnej i poprawnej inskrypcja powinna brzmieć: *Illustrissimus ac Reverendissimus Dominus, Dominus / Antonius Nicolaus de Lukom / Łukomski / Dei voluntate Abbas 35 monasterii Landensis Sacri Ordinis Cisterciensis ter Commisarius / Vicarius Generalis eiusdem Ordinis. Natus 1672. Professus / 1690. In abbatem loci electus 1697. Rexit annis 53 / Absolutis alteris Primitiis 1747, plenus dierum et / meritorum Benefactor Singularissimus aetatis suae 78 / obiit die 8 Maji Anno / 1750* – Najjaśniejszy i Najprzewielebniejszy Pan, Pan / Antoni Mikołaj z Łukomia / Łukomski / z Bożej woli 35 opat klasztoru łądzkiego, Świętego Zakonu Cysterskiego trzykrotny komisarz / wikariusz generalny tegoż zakonu. Urodzony (w roku) 1672. Złożył profesję / (w roku) 1690. Na urząd opata tutejszego (klasztoru) wybrany (w roku) 1697. Rządził 53 lata / Po odprawieniu drugich prymicji (w roku) 1747, / dopełniwszy dni i / zasług najznamienszy dobroczyńca w wieku lat 78 / zmarł dnia 8. maja roku / 1750.

⁵ *Prócz wielu [z rodu Łukomskich, J. N.] teraz żyjących: żyje Łukomski wielki i świętobliwy opat Łędzki, i synowiec jego, opat Koprzywnicki. Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego S. J. powiększony dodatkami z późniejszych autorów rękopisów, dowodów urzędowych, i wydany przez Jana Nep. Borowicza, Lipsk 1841, t. 6, s. 289.* Przywołując osobę łądzkiego opata Kasper Niesiecki przypisał go błędnie do Łukomskich pieczętujących się w Wielkopolsce herbem Drya, gdy tymczasem Mikołaj Antoni Łukomski znaczył się herbem Szeliga.

⁶ Zob. J. Nowiński, *Nagrobek opata-mecenas Mikołaja Antoniego Łukomskiego w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3-4, s. 385-405. W kompozycji nagrobka płynna forma quasi-pilastra, z siedzącym na wolutowym kapitele Chronosem i szeregiem liter „C” na powierzchni, została ukształtowana w formę litery „I”, stając się kryptosygnaturą fundatora: C [onstantinus] I [łowiecki] – panu prof. Jakubowi Pokorze dziękuję za zwrócenie uwagi na kształt litery w formie pilastra.

⁷ Zob. *Liber Mortuorum Monasterii Landensis Ordinis Cisterciensis*, wyd. dr Wojciech Kętrzyński, w: *Monumenta Poloniae Historica*, Lwów 1888, t. 5, s. 485.

Wielki i świętobliwy opat Łędzki urodził się w 1672 r. we wsi Łukom, w powiecie konińskim (ob. słupecki), odległej od Łądu ok. 10 km⁸. Rodzicami jego byli Adam Łukomski⁹ i Helena Mańkowska¹⁰. Mikołaj miał czworo rodzeństwa¹¹, trzech braci: Jana Wawrzyńca¹², Wojciecha, Wawrzyńca i siostrę Mariannę¹³. Na chrzcie Łukomski otrzymał imię Mikołaj, składając w 1690 r. zakonną profesję w łędzkim opactwie przybrał imię zakonne Antoni¹⁴, miał wówczas 18 lat¹⁵. Należy przypuszczać, biorąc pod uwagę brak w tym czasie cysterskiego ośrodka studiów, że wykształcenie filozoficzno-teologiczne, niezbędne do przyjęcia kapłaństwa, otrzymał w jezuickim kolegium w Kaliszu lub w Poznaniu, dokąd w XVII w. cystersi posyłali swoich kleryków¹⁶. Studia seminaryjne zakończył Łukomski w końcu 1696 r., a skoro prymicyjną mszę odprawił w Łądzie 1 stycznia 1697 r. wnioskować

⁸ Pochodzenie Łukomskiego z Łukomia dokumentuje inskrypcja w kartuszu ramy jego portretu. Jak ustalili Włodzimierz Dworzaczek, Łukomscy herbu Szeliga notowani byli na Łukomiu w XV w., wyróżniając się wówczas od innych rodzin biorących stąd nazwisko tym, że używali w formie imioniska nazwy herbu Szeliga. Zob. *Łukomscy z Łukomia*, w: *Teki Dworzaczka. Materiały historyczno-genealogiczne do dziejów szlachty wielkopolskiej XV-XX wieku – Monografie*, Kórnik-Poznań 2004 (dokument elektroniczny).

⁹ Syn Wawrzyńca Łukomskiego i Heleny Koszutskiej, zmarł przed 1696 r.

¹⁰ Zmarła 16. IV. 1712 r.

¹¹ Krzysztof Kolasa za *Herbarzem szlachty polskiej* Seweryna Uruskiego z 1913 r. podaje, że Adam Łukomski miał 3 synów: Jana, Wojciecha i Mikołaja – późniejszego opata w Łądzie. K. Kolasa, *Mikołaj Antoni Łukomski, opat klasztoru cysterskiego w Łądzie*, „Kronika Wielkopolski” 2006, nr 3, s. 24.

¹² Jan Wawrzyniec i Jadwiga Grabińska byli rodzicami Józefa Łukomskiego, łędzkiego cystersa, opata Koprzywnicy, wspomnianego przez Kaspra Niesieckiego jako *synowiec* Mikołaja Antoniego Łukomskiego (zob. przypis 5). Natomiast Krzysztof Kolasa uważa, że ojcem Józefa Łukomskiego był Wojciech Łukomski. *Łukomscy...*, dz. cyt.; K. Kolasa, dz. cyt., s. 24.

¹³ *Łukomscy...*, dz. cyt.

¹⁴ W 1690 r. Łukomski, już jako łędzki profes, zrezygnował z należnej mu części majątku rodzicielskiego: *Mikołaj w świecie, Antoni w zakonie Łukomski, s. Adama Łukomskiego z Heleny Mankowskiej, profes, brat, cyst. w Łądzie, kwituje ojca z ojcowizny i macierzyzny*. Cyt. za: *Teki Dworzaczka...*, dz. cyt., *Inwentarze / Księgi grodzkie i ziemskie / Księgi grodzkie pyzdrowskie 1690-1699*, s. 118.

¹⁵ Sobór Trydencki określił 16 lat jako minimum wieku dla ważności profesji zakonnej (Sessio XXV, Caput XV). Kapituła Generalna cystersów uznała 17 lat jako wiek sposobny do wstąpienia do zakonu. Zob. H. Gapski, *Problematyka rekrutacji cystersów w Polsce w XVI-XVIII wieku*, w: *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki. Materiały z konferencji naukowej Instytutu Historii UAM w Błażejewku koło Poznania w dniach 22-24 maja 1985 roku*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, s. 486.

¹⁶ Najprawdopodobniej był to Kalisz, gdzie studiował również łędzki cysters Filip Boszkowski, późniejszy wykładowca filozofii w cysterskim Kolegium Prowincjonalnym w Mogile. Zob. H. Z. Leszczyński, *Z dziejów kolegium prowincjonalnego cystersów w Mogile*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, red. M. Rechowicz, Lublin 1975, t. 2, *Od Odrodzenia do Oświecenia*, cz. 2, *Teologia neoscholastyczna i jej rozwój w akademiach i szkołach zakonnych*, s. 419, 422.



2. Opat Łukomski z planem zachodniej partii kościoła w Łądzie (fot. autora)

należy, że święcenia przyjął w grudniu roku 1696¹⁷. 31 sierpnia 1697 r., po trzyletnim wakansie urzędu, 35. opatem Łądu cysterski konwent wybrał jednogłośnie Mikołaja Antoniego Łukomskiego, dwudziestopięcioletniego wówczas neoprezbitera¹⁸.

Obejmując urząd młody opat miał świadomość, że staje na czele najstarszego cysterskiego opactwa w Rzeczypospolitej, które w 1745 r. będzie świętować jubileusz 600-lecia swego istnienia¹⁹. Nie ulega wątpliwości, że perspek-

¹⁷ W. Kierski, *Prymicyje chwały Boskiej, przy dniu Imienia Jezusowego [...] Jegomości Xiędza Mikołaja Antoniego Łukomskiego Opata Łędzkiego ...*, Kalisz 1747, s. 4.

¹⁸ W 1694 r. opat Jan Chryzostom Gniński, oskarżony przez nuncjusza o kumulację beneficjów (był równoległym opatem Wągrowca), zrzekł się godności opata Łądu. Zob. W. H. Gawarecki, *Początek i wzrost benedyktyński-cysterscyńskiego zakonu, łącznie i klasztoru łędzkiego, tegoż Instytutu, w Guberni b. Kaliskiej, powiecie Konińskim położonego*, „Pamiętnik Religijno-Moralny” 1846, s. 526-527. Aniela Sławska podaje, że Łukomski został wybrany po śmierci opata Kazimierza Denhoffa, który nigdy nie był opatem Łądu. A. Sławska, *Łukomski Mikołaj*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, t. 18, s. 557.

¹⁹ Zgodnie z miejscową tradycją opactwo w Łądzie zostało ufundowane jako pierwsze z polskich cenobiów w 1145 r., a więc jeszcze za życia Bernarda z Clairvaux, co dawało mu tytuł prymatu – w XVIII w. już tylko honorowego – nad pozostałymi opactwami w Rzeczypospolitej. Jerzy Domański uważa, że to Łukomski był twórcą idei prymatu łędzkiego opactwa (*Kościół i klasztor w Łądzie*, Poznań-Warszawa 1981, s. 17), gdy tymczasem był on propagatorem tradycji istniejącej w Łądzie od wieków. Współczesne badania lokują fundację opactwa w Łądzie między 1175 a 1195 r. Szerzej na ten temat:

tywa tego wydarzenia zdominowała jego opackie rządy i mecenasowskie inicjatywy²⁰. W zamyśle ambitnego opata zewnętrznym potwierdzeniem prymatu Łądu miała się stać okazała forma architektury, oraz dostojność i splendor wystroju i wyposażenia tutejszego kościoła i klasztoru. Realizacji tej idei opat-mecenas poświęcił resztę swojego życia i większość opackich dochodów, czuwając osobiście nad treścią i formą powstających w Łądzie dzieł architektury, rzeźby i malarstwa.

Trudno w tym miejscu wyliczyć wszystkie dokonania mecenasowskie *Drugiego Mieszka*²¹. Wskazując na najważniejsze, na pierwszym miejscu należy podkreślić starania Łukomskiego związane z finalizacją dzieła poprzedników – opatów Jana Zapolskiego i Chryzostoma Gnińskiego, czyli dokończenie budowy łądzkiej świątyni oraz jej wyposażenie. W tym momencie nasuwa się pytanie: w jakim stadium budowy zastał ją Łukomski?

W 1651 r. opat Jan Zapolski rozpoczął barokową przebudowę kościoła klasztorowego. Na miejscu rozebranej świątyni średniowiecznej, po licznych zawirowaniach związanych z kolejnymi projektami i ich wykonawcami, wzniósł ostatecznie w latach 1681-1689, według planów architekta królewskiego Józefa Szymona Bellottiego, *ecclesiam novam in formam crucis*, jak podaje inskrypcja pod portretem Zapolskiego w Sali Opackiej klasztoru. Powszechnie uważa się, że opat Jan Zapolski zdołał zbudować jedynie wschodnią partię kościoła – prezbiterium i transept²². Tymczasem, według relacji autora *Wiadomości historycznej o opactwie i kościele w Łądzie* z połowy XIX w., za rządów Jana Zapolskiego *rozebrano stary kościół w Łądzie a nowy [Jan Zapolski, J. N.] z fundamentów ze sklepieniem krzyżowym, do wysokości kopuły wielkiej później wykończony, starannie wielkim kosztem wymurował*²³. Na zachowanym portrecie, który zaprezentuję w dalszej części tekstu, opat Jan Zapolski trzyma w dłoni plan całego kościoła z prezbiterium, transeptem i zaznaczonymi murami obwodowymi partii zachodniej (il. 8). Zdołał zatem, oprócz partii wschodniej świątyni, wznieść również mury obwodowe części zachodniej, ale bez przesklepienia jej.

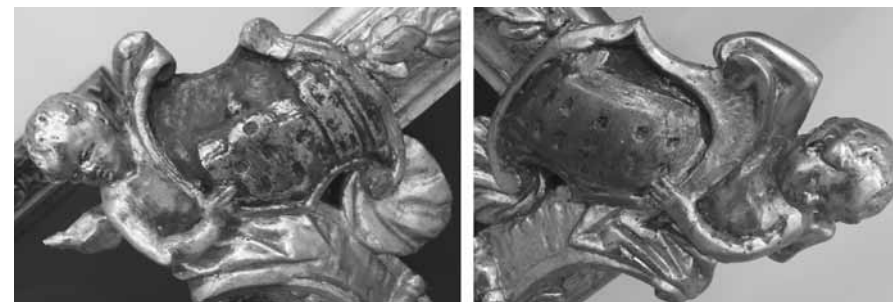
A. M. Wyrwa, *Procesy fundacyjne wielkopolskich klasztorów linii altenberskiej, Łekno, Obra, Łąd*, Poznań 1995.

²⁰ Ukoronowaniem starań Łukomskiego stało się oficjalne uznanie przez cysterską Kapitułę Generalną w Cîteaux w 1738 r. prymatu opactwa w Łądzie nad resztą cysterskich opactw w Rzeczypospolitej. Zob. J. M. Canivez, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786*, Louvain 1939, t. 7, cap. 135.

²¹ Szerzej na temat mecenasowskiej działalności Łukomskiego w Łądzie zob. J. Nowiński, *Nagrobek...*, dz. cyt., s. 391 nn.

²² A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII w.*, Warszawa 1980, s. 411.

²³ *Wiadomość historyczna o opactwie i kościele w Łądzie*, Warszawa 1858, s. 24-25. Autorem tego opracowania był jeden z kapucynów, którzy, po kasacie opactwa w 1819 r., w roku 1850 objęli kościół i klasztor w Łądzie wraz z istniejącą jeszcze wówczas pozostałością cysterskiej biblioteki i klasztorowego archiwum.



3. Para kartuszy w górnych narożach rami portretu opata Łukomskiego (fot. autora)

Sklepienia i gzyms partii wschodniej zostały udekorowane stiukami autorstwa warszawskiej grupy włoskich stiukatorów, kierowanej przez Józefa Szymona Bellottiego²⁴. Prace stiukatorów we wnętrzu świątyni, rozpoczęte za rządów Jan Zapolskiego, zostały zakończone za panowania opata Chryzostoma Gnińskiego. Stiukowe kartusze herbowe obu opatów widnieją w kompozycji ram okien w północnym i południowym ramieniu transeptu²⁵. Datowane na trzecią ćwierć XVII w. stalle w prezbiterium kościoła świadczą, że ta część świątyni mogła już pełnić funkcje liturgiczne w momencie wyboru Łukomskiego na opata Łądu²⁶.

Okolo 1714 r. z inicjatywy Mikołaja Antoniego Łukomskiego rozpoczęły się wieloletnie prace związane z przebudową i barokizacją klasztoru²⁷. Prace budowlane, kierował nimi Pompeo Ferrari, gruntownie zmieniły wygląd klasztorowego gmachu, który otrzymał piętro w układzie trzytraktowym z celami dla zakonników i reprezentacyjną salą nowego kapitularkę – tzw. Sala Opacka z freskami Adama Swacha z 1722 r., nowy refektarz, otynkowane elewacje oraz reprezentacyjny portal, akcentujący główne wejście do klasztoru od strony wschodniej²⁸.

²⁴ Na temat siedemnastowiecznych stiuków łądzkiego kościoła zob. A. Stępień, *Stiuki sklepienne w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 2006, mps w zbiorach biblioteki UKSW i Wyższego Seminarium Duchownego w Łądzie (dalej BWSDL).

²⁵ Zdjęcie wschodniej elewacji kościoła w Łądzie z 1969 r. dokumentuje, nieistniejącą dziś, sygnaturę B 1690 wymodelowaną w stiuku na gzymsie trójkątnego naczółka wieńczącego szczyt dachu kościoła pomiędzy parą wież. Jest to rok zakończenia prac sztuka-torskich na elewacji.

²⁶ Kartusz z herbem Zapolskiego Pobóg, umieszczony ok. 1730 r. w zwieńczeniu południowego rzędu stall, pozwala twierdzić, że zostały one wykonane za jego rządów, czyli przed rokiem 1689, w którym zmarł.

²⁷ Wygląd klasztoru sprzed barokowej przebudowy dokumentuje obraz olejny A. Swacha *Alegoria rozwoju zakonu cystersów* na klasztornych krążgankach. Zob. J. Nowiński, „*Na podobieństwo...*”, dz. cyt., s. 329-331.

²⁸ Tamże, s. 330-331. Skorygowania wymaga, opisany w cytowanym artykule, program ikonograficzny kartuszy portalu. Kartusz bezpośrednio nad wejściem, flankowany pierwotnie przez parę aniołów, prezentował monogram Imienia Jezus – IHS; kartusz w attyce zwieńczenia wypełniała płaskorzeźba Matki Bożej z Dzieciątkiem Jezus.

4.
Para kartuszy
w środkowej
partii ramy
portretu opata
Łukomskiego
(fot. autora)



Zwieńczeniem mecenasowskich dokonań opata stało się zakończenie barokowej rozbudowy i wyposażenie klasztornej świątyni. W latach 1728-1730 Pompeo Ferrari, wykorzystując zapewne fundamenty i część murów z czasów Jana Zapolskiego, wznosił centralną kompozycję części zachodniej świątyni, którą przesklepił monumentalną czaszą kopuły²⁹. W 1743 r. dzieło budowy i wyposażenia nowej świątyni było zakończone. 21 lipca 1743 r. prymas Krzysztof Antoni Szembek konsekrował kościół w Łądzie pod wezwaniem Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja.

Wyraznym uznaniem dla dokonań Mikołaja Antoniego Łukomskiego w Łądzie stał się jego wybór w 1718 r. na komisarza generalnego Prowincji Cysterskiej w Rzeczypospolitej, którą to godność wzmiankuje inskrypcja na kartuszu portretu³⁰. W tym samym roku, w trosce o podniesienie poziomu kształcenia cystersów w Polsce, nowy komisarz wydał akt erygujący w opactwie w Mogile *Collegium Generale Studii* z pełnym kursem

²⁹ Zob. W. Dalbor, *Pompeo Ferrari ok. 1660-1736. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 1936, s. 140 nn.

³⁰ Łukomski będzie obierany na ten urząd jeszcze dwukrotnie: w 1730 i 1740 r. Na temat organizacji polskiej prowincji cysterskiej oraz obowiązków jej komisarza, obieranego głosami zgromadzenia opatów na 6 lat, zob. A. M. Wyrwa, *Polska Kongregacja Cystersów i jej opaci prezesa*, w: *Ingenio et humilitate. Studia z dziejów zakonu cystersów i Kościoła na ziemiach polskich dedykowane Ojcu Opatowi dr. Eustachemu Gerardowi Kocikowi O. Cist.*, red. A. M. Wyrwa, Poznań-Katowice-Wąchock 2007, s. 76-80, a zwłaszcza przypis 37 gdzie, za o. Augustynem Ciesielskim, cytuje katalog cysterskich komisarzy generalnych po 1580 r.

filozofii i teologii³¹. Studentom kolegium świątły opat zadedykował swoje dwa podręczniki filozofii, a konkretnie logiki filozoficznej, świadczące o jego naukowych zainteresowaniach³².

Ukoronowaniem wieloletnich opackich rządów i mecenasowskich inicjatyw opata Mikołaja Antoniego Łukomskiego stały się ośmiodniowe obchody 600-lecia fundacji i istnienia opactwa w Łądzie, rozpoczęte w niedzielę 6 czerwca 1745 r., i opatrzone papieskim przywilejem odpustu zupełnego. Uroczystości jubileuszowe, z udziałem w sumie kilkunastu tysięcy gości, były wielkim świętem Łądu, uznanego wówczas powszechnie za najstarsze opactwo cysterskie w Rzeczypospolitej³³. Były również świętem i tryumfem opata Łukomskiego, któremu kaznodzieje zaproszeni na jubileusz nie szczędzili słów uznania i pochwał dla jego różnorodnych dokonań, a nade wszystko dla wspaniałego rozkwitu łądzkiego opactwa pod jego rządami.

Krótko po solennym jubileuszu opactwa, szczególną okazją uhonorowania zasług i osoby opata i mecenasa Łądu stał się jego własny jubileusz 50-lecia kapłaństwa i piastowania opackiej godności. Jubileuszowe prymicje dostojny jubilat odprawił w łądzkiej świątyni dnia 1 stycznia 1747 r. *przy licznej godnych gości frekwencji przez trzy dni bawiących się*³⁴. Kaznodziejami uroczystości byli: ks. Walenty Kierski, jezuita z Kolegium Kaliskiego, oraz ks. Józef Michał Loka, opat Obry, zaś panegiryczną mowę

³¹ Szerzej na ten temat: H. Z. Leszczyński, dz. cyt., s. 422 nn.

³² *Umbra Accademii solis philosophici cursum inquirens [...] Reverendissimi Domini Antoni Łukomski Abbatis Landensis [...] Scientia Rationales seu Logica Disputationibus ac Quaestionibus Illustrata ...*, Clarae Tumbae [1718]; *Amor Sapientiae [...] seu philosophia rationalem, naturalem et ultranaturalem scientiam complectens, disputationibus, quaestionibus ac resolutionibus explanata [...] Illustrissimo D. D. Antonio Łukomski ...*, Clarae Tumbae 1719/1720. Rękopisy obu podręczników przechowywane są w archiwum opactwa w Mogile, sygn. 769 i 768.

³³ W 1747 r. jezuita Walenty Kierski, w kazaniu na reprimicjach Łukomskiego, tak scharakteryzował znaczenie łądzkiego opactwa w cysterskiej historii: *Ten to albowiem iest Przes: Konwent, który w R 1145, per affiliatione~ Morimundo ale per originativam Maternitatem Polski caley innym Prześwietnym Klasztorom dał początki: Landa antiqvissimum, ac primarium totius vastissimi Regni Poloniae Caenobium, tak mówi o nim historia Chronologiczna na tablicach wspaniałey Sali tuteyszey wyrażona*. W. Kierski, dz. cyt., s. 28.

³⁴ Uroczystości jubileuszowe tak relacjonował poznański korespondent „Kuryera Polskiego”: *Z Poznania d. 6. Jan: W Kościele Łędzkim Ordinis Cisterciensis odprawił die 1. praesentis iako w dzień Nowego Lata circa inchoationem pięćdziesiątego pierwszego Roku Kapłańskiej funkcji powtorne Prymicje Jmć X. Mikołaj Łukomski Opat Łędzki Ordinis Cisterciensis, któremu tak na pierwszych Nieszporach, iako y na Summie assistowali Pontificaliter Jmć X. Bledzewski y Łędzki Koadjutorowie. Kazania rano Jmć x. Kierski ex Collegio Calisiensis Soc: Jesu, a na Summie Jmć x. Józef Loka Opat Oberski Ordinis Cisterc: disertissimo ore mieli przy liczney godnych gości frekwencji przez trzy dni bawiących się. Pod czas tey solennizacji przybył z Krakowskiej Akademii z Panegirykami Jmć x. Lipiewicz. „Kuryer Polski” 1747, nr 527.*

na cześć opata wygłosił ks. Andrzej Lipiewicz z Akademii Krakowskiej³⁵. Obok licznych zasług i tytułów do chwały czcigodnego jubilata, kaznodzieje podkreślali fakt rezygnacji przez Mikołaja Antoniego Łukomskiego z proponowanej mu sakry biskupiej jednego z biskupstw koronnych³⁶.

Zasługi łądzkiego opata docenił również dwór królewski, nadając mu tytuł sekretarza królewskiego. Ten honorowy tytuł nadawano osobom zasłużonym na polu nauki i sztuki³⁷. Nie wiemy kiedy dokładnie Łukomski dostąpił tego zaszczytu, być może otrzymał go od Augusta II³⁸. Jako *Jego Królewskiej Mości Sekretarza* tytułuje go w swoim panegiryku Kazimierz Jarmundowicz oraz, wspomniani już, kaznodzieje jubileuszowych prymicji.

Opat Mikołaj Antoni Łukomski zmarł w Łądzie w opinii świętości w wieku 78 lat, dnia 8. maja 1750 r., i został pochowany w krypcie miejscowego kościoła³⁹. Jako 35. opat Łądu rządził opactwem przez 53 lata.

PORTRET PĘDZLA JÓZEFA RAJECKIEGO

Nie ulega wątpliwości, że prezentowany portret Mikołaja Antoniego Łukomskiego został zamówiony u Józefa Rajeckiego z racji złotego jubileuszu jego kapłaństwa i rządów opackich. Nie jest to pierwszy portret tego wybitnego opata i mecenasa Łądu⁴⁰. Dwadzieścia pięć lat wcześniej, w 1722 r.,

³⁵ Tak kazania jak i panegiryk zostały wydane drukiem: W. Kierski, dz. cyt.; J. M. Loka, *Now przy pełni herbowego Księżyca przy konsummacyi lat sędziwych [...] Antoniego Mikołaja Łukomskiego opata Łędzkiego ...*, Kalisz 1747; A. Lipiewicz, *Accrescens in pleniluno Nicolai Antonii Łukomski ...*, Kraków 1747.

³⁶ *Podziękowaniem za Konferowanie sobie przednie Biskupstwo Koronne, na większą ztąd zarobił chwałę, niż gdyby też samą piastował był godność*. W. Kierski, dz. cyt., s. 24. To samo podkreślił w jubileuszowej mowie Kazimierz Jarmundowicz: *Temu [Łukomskiemu, J. N.] kiedy Dwór Polski dla znakomitych zasług Jego konferował pewne Biskupstwo Polskie, dla wielkiej modesty swoiey onegoż akceptować niechciał; in animo tylko szczególnie mając: Panu Bogu w Zakonie Świętym służyć*. K. Jarmundowicz, *Fundacya kościoła i klasztoru łędzkiego Świętego Zakonu Cysterscyńskiego sześciu wiekami trwałości swojej stwierdzona ...*, Poznań 1747, s. 34.

³⁷ Z. Góralski, *Urzędy i godności w dawnej Polsce*, Warszawa 1983, s. 145.

³⁸ Tak podaje S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, Warszawa 1913, t. 10, s. 44.

³⁹ *Z Poznania [...] Jmć X. Łukomski Opat Łędzki po krotkiej chorobie d. 8 praes. W Łądzie fatis cessit, którego fata dzwony po kościołach tutejszych ogłosily*. „Kuryer Polski” 1750, nr 714. Po 100 latach od śmierci opata autor opisujący dzieje łądzkiego opactwa odnotował następującą uwagę: *A lubo 100 lat upływa od jego [Łukomskiego, J. N.] zgonu, pamięć jednak świątobliwego opata przechowuje się pomiędzy potomstwem, którego przodkowie, znali czcigodnego męża. Ciało spoczywające w grobie dotychczas jest nietknięte*. *Wiadomość ...*, dz. cyt., s. 44.

⁴⁰ Inwentarz sporządzony w 1853 r. odnotowuje istnienie w Łądzie jeszcze jednego portretu opata Łukomskiego, który znajdował się w klasztorным refektarzu: [Refektarz, pozycja 23, J. N.] *Portret X. Opata Łukomskiego, drugiego po Mieczysławie fundatora części kościoła z kopułą, Klasztoru, Opactwa, i. t. d. z Tablicą. Inwentarz sprzętów kościelnych i klasztor-*



5. Para kartuszy w dolnych narożach ramy portretu opata Łukomskiego (fot. autora)

sportretował pięćdziesięcioletniego wówczas Łukomskiego Adam Swach, kończąc jego podobizną freskową galerię łądzkich opatów na fryzie podstropowym nowego kapitularza, zwanego dziś Salą Opacką (il. 6). Mikołaj Antoni Łukomski, podobnie jak reszta opatów, został tu ukazany w popiersiu, w komży i czarnej mozzettcie, z czarną piuską na głowie, ze złotym pektorałem na złotym łańcuchu⁴¹. Prawa dłoń opata jest uniesiona w geście błogosławieństwa, lewa dzierży srebrny pastorał z herbem Szeliga w krzywaśni. Inskrypcja na kartuszu pod portretem informuje: *R. D. / Nicolaus Antonius Lukomski 35. Abbas / Comissarius ac Vicarius Gñalis / modernus regens*. Imaginacyjne wizerunki łądzkich opatów pędzla Adama Swacha w większości przypadków są potraktowane schematycznie, jedynie trzej poprzednicy Łukomskiego – opaci Gniński, Zapolski i Madaliński – noszą indywidualne rysy, wzorowane zapewne na istniejących niegdyś w klasztorze ich portretach (il. 7).

Ikonografia zachowanych w Polsce portretów cysterskich opatów pozostaje wciąż niepodjętym problemem badawczym. Z analizy znanych mi opackich wizerunków z XVII i XVIII w. wynika, że najczęściej prezentowano ich w ujęciu popiersiowym, zwróconych frontalnie lub w trzech czwartych, w czarnej mozzettcie, pod którą często założona jest komża, z pektorałem na łańcuchu. Niekiedy, w górnym lewym rogu portretu, pojawia się kar-

nych Xsięży Kapucynów Łądzkich, s. 26, rps BWSDL.

⁴¹ Opacki pektorał Łukomskiego zarejestrowany przez Adama Swacha różni się od tego, który uwiecznił na portrecie Józef Rajeccki.

6.
Adam Swach,
portret
opata M. A.
Łukomskiego
z fryzu Sali
Opackiej
w klasztorze
w Łądzie, 1722 r.
(fot. S. Krajewski)



tusz z herbem i inicjałami portretowanego. Cechą charakterystyczną zdecydowanej większości opackich wizerunków jest gest dłoni prezentującej pektorał.

Na jubileuszowym portrecie Józef Rajewski przedstawił Mikołaja Antoniego Łukomskiego jako fundatora zachodniej partii łądzkiej świątyni, a zatem w nietypowym ujęciu. Nie jest to jednak kompozycja oryginalna. Pierwowzorem dla niej, niewątpliwie wskazanym przez samego portretowanego, był – wspomniany już – portret olejny opata Jana Zapolskiego, zachowany do dziś w zakrystii kościoła w Łądzie (il. 8).

Widzimy na nim inicjatora barokowej przebudowy łądzkiej świątyni w ubiorze i pozie identycznych jak na portrecie Łukomskiego namalowanym przez Józefa Rajewskiego. Jan Zapolski również trzyma w prawej dłoni kartę z planem budowli. Jest to zapewne projekt łądzkiego kościoła autorstwa Józefa Szymona Bellottiego, i chociaż ubytki warstwy malarskiej uszkodziły rysunek planu⁴², widać dokładnie rzut transeptu, fragmenty ścian prezbiterium i murów obwodowych partii zachodniej, podziałkę skali u dołu oraz fragmenty inskrypcji z czytelnymi słowami: *Ecclesia... Crucis*⁴³. W górnym lewym rogu portretu widnieje herb Zapolskiego Pobóg, zwieńczony koroną i opisany inicjałami: *I* (oannes) *Z* (apolski) / *A* (bbas) *L* (landensis) / *C* (ommissarius) *V* (icarius) *G* (eneralis). Ponieważ projekt Józefa Szymona Bellottiego był realizowany w Łądzie od 1681 r., zatem portret opata Jana Zapolskiego należy datować po tym terminie⁴⁴. Mikołaj Antoni Łukomski uwiecznił siebie jako fundatora zachodniej partii kościoła,

a zarazem jako kontynuatora dzieła poprzednika, wzorując swój portret na jego wizerunku.

Jubileuszowy portret opata Łukomskiego należy (wraz z tak samo datowanym portretem bliżej nieznanego członka rodziny Wedel z Muzeum Narodowego w Szczecinie) do najwcześniejszych, znanych prac Józefa Rajewskiego⁴⁵. Pominę dyskusję nad wciąż poszerzanym *oeuvre* malarza. Sygnowane i atrybuowane prace artysty zestawiał Przemysław Mrozowski przy okazji analizy portretu Marianny z Grudzińskich Zbijewskiej, który uznał za dzieło pędzla Józefa Rajewskiego⁴⁶. Choć portret łądzkiego opata kompozycyjnie wzorowany jest na wcześniejszym konterfekcie Jana Zapolskiego, to jednak prezentuje repertuar artystycznych środków wyrazu znamienych dla stylu malarza, określonego trafnie przez Przemysława Mrozowskiego jako „realizm powściągliwy”⁴⁷. Tym co charakteryzuje malarską stronę wizerunku łądzkiego mecenasa to gładka faktura o chłodnym kolorycie. Detale stroju, ornamenty na komży, pektorał, łańcuch i pierścień opacki – opracowane są laserunkowo i podkreślone delikatnymi impastami (il. 2). Światło jest skoncentrowane na twarzy portretowanego, rozjaśnionej łagodnym uśmiechem, oddanej z mistrzowskim realizmem i dogłębnym studium psychologicznym, z mocnym akcentem, przykuwających uwagę widza, szeroko otwartych oczu. Mikołaj Antoni Łukomski na portrecie Józefa Rajewskiego został przedstawiony jako dostojny opat Łądu, a zarazem pełen dobroci i łagodności starszy człowiek o radosnym spojrzeniu, w którym możemy wyczytać satysfakcję i dumę z owocnie przeżytych 75 lat. Spogląda na nas mędrzec szczęśliwy z drogi życia jaką wybrał – *Sapiens contemplant in principio quod suave est in fine*⁴⁸.

Trudno przypuszczać, aby portret mógł powstać w warszawskiej pracowni malarza. Wiek portretowanego oraz wzór kompozycji przejęty z wcześniejszego portretu zachowanego w łądzkiej zakrystii, pozwalają twierdzić, że Józef Rajewski został sprowadzony w 1747 r. do Łądu aby uwiecznić wizerunek dostojnego jubilata i drugiego fundatora opactwa.

RAMA PORTRETU

Jak to już zostało wyżej wspomniane, portret łądzkiego opata i mecenasa posiada oryginalną, jemu dedykowaną ramę. Jej bogaty program, rozpisany

⁴² Portret Jana Zapolskiego był konserwowany pod koniec lat 70. XX w. i w tej partii widać najwięcej ingerencji konserwatora.

⁴³ Jest wielce prawdopodobnym, że inskrypcja na kartuszu pod portretem Jana Zapolskiego na fryzie w Sali Opackiej jest po części cytatem zaczerpniętym z tego planu: *R. D. Joannes Zapolski 33. Abbas / Commissarius ac Vicarius Gñalis 28 annorum / Ecclesiam novam in formam Crucis ex fundamentis Erexit A. D. 1689.* (il. 6) Podczas konserwacji polichromii w 2001 r. błędnie odczytano inskrypcję, zmieniając słowa: *formam* na *formant* oraz *fundamentis* na *fundamentis*.

⁴⁴ A. Miłobędzki, dz. cyt., s. 411.

⁴⁵ A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok*, Warszawa 1971, s. 405.

⁴⁶ P. Mrozowski, *Portret Marianny z Grudzińskich Zbijewskiej i niektóre zagadnienia realizmu w polskim malarstwie portretowym XVIII w.*, „Kronika Zamkowa” 1994, nr 1-2, s. 48-50.

⁴⁷ Tamże, s. 47.

⁴⁸ Zob. przypis 59.

7.
Adam Swach,
portrety opatów
J. Zapolskiego
i Ch. Gnińskiego
z fryzu Sali
Opackiej klasztoru
w Łądzie, 1722 r.
(fot. S. Krajewski)



na dekorujących ją kartuszach, dopełnia przesłanie portretu, informując o dokonaniach i osobie opata Łukomskiego. Co zatem twórca programu ramy chciał nam powiedzieć o łądzkim mecenasie?

Zacznijmy analizę od stylizowanej, wachlarzowo rozłożonej w centrum ramy muszli z siedmioma różowymi perłami (il. 1). Umieszczona bezpośrednio nad głową portretowanego pełni kluczową rolę w układzie programu. Siedem pereł symbolizuje tu wiek opata – w jubileuszowym roku liczył 75 lat. Bogata symbolika perły w tym przypadku wiąże się z jej znaczeniem jako klejnotu nieśmiertelności⁴⁹. Lata długiego życia drugiego fundatora opactwa zostały przyrównane do cennych i rzadkich klejnotów – a takimi były różowe perły – o wiecznym trwałym blasku. Sława szlachetnego życia Łukomskiego, oraz wspaniałość dzieł przez niego dokonanych nigdy nie przeminą i będą podziwiane z zachwytem jak rzadkie klejnoty⁵⁰. Jednak symbolika tych siedmiu pereł posiada jeszcze szerszy kontekst. Opat Łukomski stał na czele łądzkiego opactwa przez 53 lata, podczas których dobiegł kresu – uroczyste świętowany – szósty wiek jego istnienia i rozpoczął się wiek siódmy, wiek – jak uważano – wiecznym trwałej sławy i chwały opactwa⁵¹. Sprawcą owego splendoru i glorii nadwarciańskiej Lendy był, spoglądający z portretu, opat-mecenas, świętujący już w siódmym wieku istnienia opactwa swój złoty jubileusz.

⁴⁹ A. Lipinsky, *Perle*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1976, t. 3, szp. 393-394.

⁵⁰ W tym duchu wieczną sławę Łukomskiego głosi tympanon portalu kościoła, z herbem Szeliga w centrum i słowami wyrytymi pod nim: *Gloria Lukomiis nova perennis erit, his opus illustre accrevit propulsa vetustas A.D. MDCCXXXIII* – Wieczna będzie niezwykła Łukomskiego chwała. Jego niezwykle dzieło będzie trwać, opierając się starości, Roku Pańskiego 1733.

⁵¹ Zob. J. Nowiński, *Nagrobek...*, dz. cyt., s. 400, 403-404.

Sąsiadujące z muszlą i perłami kartusze przywołują *opus illustre* wielkiego opata – zbarokizowany klasztor i okazała bryła łądzkiej świątyni (il. 3). Obie inwestycje postrzegano współcześnie jako tytuł do wiekopomnej sławy Mikołaja Antoniego Łukomskiego: *cała wyższa struktura Kościoła tego, wspaniała druga kopuła, więcey się niż fundatorską wynosi dobroczynnością [...] fabryka owego wielkiego Kapłana słynąc będzie na potomne wieki, na czasy nayodlegleysze, wystawiona: duplex aedificatio tak tey Świątyni Pańskiej, iako też i Domu Sług Bożych Konwentu tego Prześwietnego duplex aedificatio: to iest obie struktury tak wspaniale wystawione*⁵². W tym kontekście *obie struktury*, przedstawione w syntetycznej formie na narożnych kartuszach ramy, nabierają tu charakteru pomnikowego.

Kolejna para kartuszy, ułożona symetrycznie w środkowej partii obramienia, ma charakter emblematyczny (il. 4). Kartusz po lewej stronie, z parą rąk zmagających się z lwem, nie trudno skojarzyć z ikonografią Herkulesa walczącego z Lwem Nemejskim. Tego, że postać antycznego herosa, i jego sławetne czyny, stanowią jeden z najpopularniejszych motywów europejskiej symboliki i alegoryki, dowodzić tu nie ma potrzeby⁵³. Intrygującą natomiast jest obecność herkulejskiego tematu w programie ramy portretu łądzkiego opata. Interpretacja mitu o Herkulesie w duchu chrześcijańskim (*Hercules Christianus*) ma długą historię, zapoczątkowaną w trzynastowiecznej Italii⁵⁴. W kręgu Akademii Platońskiej Medyceuszy, zrodziła się alegoryczno-moralna wykładnia mitu o Herkulesie, którego zmaganie z bestiami i potworami odczytywano jako zwycięstwo rozumu i ducha nad namiętnościami⁵⁵. Kontynuujący ten nurt alegorycznej interpretacji Erazm z Rotterdamu przyrównał prace Herkulesa do trudu uczonego dążącego do prawdy: *prace Herkulesa przypominają, że szlachetnymi dążeniami i niezmordowaną pracowitością zdobywa się niebo*⁵⁶. Myśl Rotterdamczyka spopularyzował w Europie Andrea Alciati w swojej *Emblematum Liber* (pierwsze wyd. Augsburg 1531), kreśląc sylwetkę mędrca i humanisty tryumfującego – jak Herkules – dzięki trudom poniesionym przy zdobywaniu wiedzy, cnót i zalet moralnych. Herkulesa jako wzór cnoty spopularyzowały również jezuickie szkoły i teatry, gdzie temat Herkulesa na rozstaju dróg (*Hercules in bivio*) był prezentowany jako symbol młodzieńca dokonującego właściwego wyboru drogi życia, czyli zdobywania mądrości przez pilne studium, oraz nabywania cnót przez walkę z wadami charakteru⁵⁷. W Łądzie za czasów Łukom-

⁵² W. Kierski, dz. cyt., s. 22.

⁵³ Wyczerpującym studium na ten temat jest erudycyjna monografia J. Banacha, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984.

⁵⁴ Tamże, s. 55 nn.

⁵⁵ Tamże, s. 57.

⁵⁶ Tamże, s. 72.

⁵⁷ Tamże, s. 143.

8.
Portret opata
J. Zapolskiego,
po 1681 r.,
(fot. autora)



skiego znany był ten wątek interpretacji herkulejskiego mitu, czego dowodzi kompozycja fresku Jerzego Wilhelma Neunhertza z 1732 r. w jednym z aneksów wielkiej kopuły kościoła⁵⁸. Ilustrując ewangeliczną scenę spotkania Chrystusa z bogatym młodzieńcem (Mt 19, 16-22), ukazano tu tego ostatniego na rozdrożu pomiędzy pokusami świata a Chrystusem, proponującym mu drogę życia zakonnego. Napis nad młodzieńcem przywołuje mądrość Koheleta: *Sapientis oculi in capite eius* (Eccl 2, 14), zaś inskrypcja u jego stóp

przepowiada, że *Sapientis contemplabit in principio quod suave est in fine*⁵⁹. Przywołanie symboliki antycznego herosa w programie ramy portretu opata Łukomskiego, miało za cel przedstawienie *sub alegoria Herculi* wybitnych walorów jego umysłu i ducha, bogactwa cnót i niezwykłych dokonań – herkulesowych czynów – na polu nauki i sztuki. Nagrodą za szlachetne życie i pracowitość „łódzkiego Herkulesa” będzie szczęśliwa wieczność w niebie.

Sąsiedni kartusz, na którym ukazano czerwone serce a na nim złoty medalion ze słonecznym obliczem, jest dopełnieniem obrazu przymiotów ducha wielkiego opata (il. 4). W *Ikonologii* Cezarego Ripy słoneczny wizerunek dekoruje pierś uskrzydłonej personifikacji Cnoty⁶⁰. Komentarz autora objaśnia personifikację: *Cnota – piękna i powabna dziewczyna ze skrzydłami na ramionach; w prawej ręce dzierży włócznię, w lewej – wieniec laurowy, na piersi ma słońce. Jest młoda, gdyż nigdy się nie starzeje, owszem, jest coraz silniejsza i żwawsza, ponieważ jej działania stały się nawykami trwającymi przez całe życie człowieka. Jest piękna, gdyż cnota to najlepsza ozdoba duszy. [...] Słońce pokazuje, że tak jak ono z niebios oświetla*

⁵⁸ Zob. J. Nowiński, *Wartość katechetyczna barokowej polichromii pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą*, Lublin 1997, str. 65-66, mps w bibliotekach KUL i BWSDL; K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 368-369.

⁵⁹ Mędrzec ma w głowie swoje oczy; Mędrzec rozważy (wybierze) na początku to co będzie miłe na końcu.

⁶⁰ C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 1998, s. 235.

*całą ziemię, tak też cnota z serca rozsiewa równomiernie swe moce dające energię i wigor całemu naszemu ciału, będącemu wszak – wedle poglądu Greków – małym światem, oświetlanym tedy i rozgrzewanym przez cnotę*⁶¹. Kaznodzieja jubileuszowych prymicji Mikołaja Antoniego Łukomskiego przyrównał blask jego cnót do blasku słońca, który trudno przyćmić⁶². Dowodził również, że mimo sędziwego wieku, Jubilat nie zaznał starości, gdyż cnoty jego, na podobieństwo palmy i feniksa, wciąż się odradzają pozostając wiecznie młodymi⁶³. Opat Antoni Mikołaj Łukomski, nazwany – jak pamiętamy – jeszcze za życia *wielkim i świętobliwym*, cieszył się wśród współczesnych powszechnym szacunkiem i uznaniem, uchodząc za wzór i uosobienie opackich cnót, którymi jaśniał – na podobieństwo słońca – *Non sibi sed Mundo*⁶⁴. Serce ze słonecznym medalionem w programie ramy jego portretu ma o tym przypominać emblematycznym językiem. Złożoność barokowej symboliki pozwala nam odnaleźć jeszcze jedno znaczenie dla słonecznego medalionu przy wizerunku łódzkiego mecenasa i uczonego. Odnosi się ono do jego naukowych dokonań jako filozofa. Łańcuch ze złotym słonecznym wizerunkiem należy do atrybutów teologa i filozofa – św. Tomasza z Akwinu, symbolizując jego godność nauczyciela oraz napisane dzieła i ich szerokie oddziaływanie⁶⁵. Z tym atrybutem Mikołaj Antoni Łukomski polecił Jerzemu Wilhelmowi Neunhertzowi namalować św. Tomasza na fresku dużej kopuły łódzkiego kościoła. Twórca programu ramy portretu, przywołując ten charakterystyczny dla Doktora Anielskiego

⁶¹ Tamże, s. 234-235.

⁶² *Kto wypogodzone w południu ukrył przed Światem Słońce? sama światłość jego naylepi wydaie umbra; głębokim ku ziemi nakłonieniem swoy szacunek pokazuje złoto [...] Omyliły się nadzieie Twoie; wielkich dzieł i chwalebnych Cnót Twoich tajemnice, które w głębokiej ukrywasz pokorze, całemu dobrze wiadome są Światu*, J. M. Loka, dz. cyt., s. 5-6.

⁶³ *Starzec się niemoże Palma, bo co miesiąc z siebie nową wypuszcza gałązkę y tak się w naywiększej starości swoiey odnawia. I toć iest lat prawdziwie Jobowych, lat Chrześcijańskich Symbolum, nigdy się przy naysędziwszym wieku, w cnocie y doskonałości chrześcijańskiej nie starzec. [...] Wiadomo o Fenixie; kiedy iuż do starości wieku swoiego przydzie, nazbierawszy suchych y wonniejących gałązek, na onym się stosie kładzie y pali, z których prochów, znowu się odradza, y nowe zaczyna życie [...] to iest Jobowa, to prawdziwie chrześcijańska, z Fenixem nigdy się nie starzec, w nayzgrzybialszej starości zawsze się odnawiać, Prymicie zawsze y nowe lata obchodzić. Tę lat sędziwych doskonałość w Tobie ia upatruie J.W. Nayprzewielebniejszy Solennizanice*. Tamże, s. 8.

⁶⁴ Kazimierz Jarmundowicz zamieścił w publikacji na jubileusz opactwa długi wywód na temat licznych cnót jakimi wyróżniał się opat Łukomski, określając go na końcu jako *omnium Abbatum Idea*. K. Jarmundowicz, dz. cyt., s. 38-39, 46. Słoneczna dewiza cyt. za: *Emblematische Gemüths-Vergnügung bey betrachtung 715 der curiusten und ergözlischen Sinnbildern mit ihren zuständigen Deutsch-Lateinisch-Französisch-und Italienischen Beyschriften*, Augsburg 1693, s. 4, il. 9 – emblem Sonne.

⁶⁵ M. Lechner, *Thomas von Aquino*, w: *Lexikon ...*, dz. cyt., t. 8, szp. 477-478 oraz szp. 479, il. 1.

rekwizyt, chciał także skojarzyć z jego symboliką tomistyczne wykształcenie, oraz osiągnięcia naukowe i dydaktyczne łądzkiego opata i filozofa⁶⁶.

Kartusz w prawym dolnym narożniku ramy, na którym putto strąca nogą insygnia kościelnych godności, przypomina o rezygnacji przez opata Łądu z proponowanych mu zaszczytów (il. 5). Powszechnie znaną musiała być jego wola pozostania w zakonie cystersów, i nie przyjmowanie kościelnych urzędów i godności, skoro – cytowany już – kaznodzieja jubileuszowych prymicji przywoływał te fakty na ambonie: *Cisnęły się do Ciebie, Krwi wysokiej przywoity kolor; Senatorskie Purpury, same dobrowolnie ofiarowały Biskupie Infuły, nowej od Ciebie chcąc zabrać ozdoby. [...] Atoli [...] bardziś sobie Zakonny kandor nad ofiarowane Purpury szacował*⁶⁷. W tradycji cysterskiej duchowości stawiano jako wzór rezygnacji z ziemskich zaszczytów osobę św. Bernarda z Clairvaux, który nie przyjął proponowanych mu biskupstw i splendorów⁶⁸. W cyklu obrazów na łądzkich krużgankach Łukomski, pędzlem Adama Swacha, ukazał św. Bernarda w gronie cystersów, którzy – jego śladem – zrezygnowali z doczesnych godności i wstąpili do zakonu. Dolną partię malowidła wypełniają, porzucone w nieładzie, insygnia władzy świeckiej i kościelnej⁶⁹. Ukazane w kartuszu ramy insygnia strącane przez putto nogą mają obrazować – wzorowaną na cysterskim patriarsze – wzdargę Łukomskiego dla doczesnych zaszczytów, pozostając równocześnie dowodem jego zakonnej pokory i modestii.

Scena w ostatnim z kartuszy, w dolnym lewym narożu, stanowi finalne ogniwo programu ramy (il. 5). Przedstawiona tu mogiła z krzyżem, okryta purpurą, to niewątpliwie miejsce wiecznego spoczynku Mikołaja Antoniego Łukomskiego. Na grób opata spływa z niebios promień niebiańskiej światłości – symbol łaski i błogosławieństwa, omija go natomiast piorun błyskawicy. Pochylone nad mogiłą putto składało na niej nieistniejący dziś przedmiot. Wszystko wskazuje na to, że był nim wieniec laurowy. Opisując ten atrybut personifikacji *Cnoty* Cezary Ripa wyjaśnia, że *laur jest zawsze zielony i nigdy nie razi go piorun*⁷⁰. W tym apotropaicznym sensie wieniec laurowy z dewizą *Hinc cuncta pericula procul* był jednym z elementów dekoracji, wzniesionej w łądzkiej świątyni w 1745 r. na jubileusz 600-lecia opactwa⁷¹. W podręcznikach emblematycznych spotykamy jeszcze inny

⁶⁶ W okresie edukacji Łukomskiego cystersi pod względem doktrynalnym byli wierni nauce św. Tomasza. Zob. H. Z. Leszczyński, dz. cyt., s. 437.

⁶⁷ J. M. Loka, dz. cyt., s. 9.

⁶⁸ A. Tempesta, *Vita et miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis ...*, Romae 1587, rycina 54 *Bernard odrzuca zaszczyty świata*.

⁶⁹ A. Tyborowicz, *Cykl obrazów Adama Swacha w klasztorze pocysterskim w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 2000, s. 41-43, mps w bibliotekach UKSW i BWSDL.

⁷⁰ C. Ripa, dz. cyt., s. 235.

⁷¹ Kazimierz Jarmundowicz w swojej relacji opisującej uroczystość i towarzyszącą jej deko-

rację, tak skomentował laurowy wieniec i jego dewizę: *Na szkucie był Geniusz, który z liścia laurowego gotował wieńce, tę mając wyżej inskrypcję: Hinc cuncta pericula procul. Przez co wyraża się natura Lauru, że od piorunów wolny jest*. K. Jarmundowicz, dz. cyt., s. 30.

sens laurowego wieńca, który, wraz z dewizą: *Hinc labor, hinc merces*, był objaśniany jako symbol niewiedzącej – czyli wiecznie trwałej – nagrody za poniesione trudy⁷². Laur na grobie *wielkiego i świętobliwego* opata Łądu, symbolizując wieczną nagrodę za jego heroiczne cnoty i czyny, jest również zapewnieniem, że ich sława, podobnie jak sławne miejsce wiecznego spoczynku „lądzkiego Herkulesa”, pozostaną nietknięte przeciwnościami złego losu.

Znamy datę i okoliczności namalowania portretu opata Łukomskiego – złoty jubileusz jego kapłaństwa i opackiej godności fetowany w 1747 r. Czy rama portretu może być współczesna jego powstaniu? W świetle przeprowadzonej analizy jej programu, nawet przy założeniu, że inskrypcja w kartuszu mogła być dodana później, wydaje się to mało prawdopodobne. Moim zdaniem, obecne obramienie portret otrzymał już po śmierci Mikołaja Antoniego Łukomskiego, czyli w 1750 r. lub krótko po tej dacie. Twórcą programu ramy i jej zleceniodawcą był zapewne następca Łukomskiego, mianowany przez niego koadiutorem w 1733 r., opat Konstanty Hłowiecki. Umieszczając jubileuszowy portret wybitnego poprzednika w nowej ramie, zmienił jego pierwotną funkcję, czyniąc zeń quasi-epitafium drugiego fundatora Łądu. Epitafium w takiej formie upamiętniało jego osobę i mecenasowskie dokonania zanim w łądzkiej świątyni pojawił się – również z fundacji i konceptu Konstantego Hłowieckiego – okazały nagrobek dedykowany największemu z opatów Łądu.

⁷² D. de la Feuille, *Devises et emblemes*, Amsterdam 1691, s. 38, il. 12.

Przemysław Nowogórski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ ***Kto sieje cnotę ten zbiera sławę...*** **Z dziejów pomnika Fausta Socyna i tradycji ariańskiej w Lusławicach**

Lusławice to duża wieś położona w okolicach Zakliczyna nad Dunajcem, o bogatej historii, zwłaszcza w XVI i XVII w., gdy znajdował się tu jeden z najważniejszych w Polsce ośrodków działalności braci polskich. W Lusławicach funkcjonował ich zbór, szkoła i drukarnia. Tu również przez ostatnie 6 lat swego życia (1598-1604) mieszkał urodzony w Sienie w 1539 r. Faust Socyn. W Lusławicach zmarł i został pochowany. Jednak miejsce jego pochówku nie jest dokładnie znane. Pomnik w parku lusławickiego dworu to kenotaf z lat 30. XX w.¹

Dzisiaj topografia tej „ariańskiej Wenecji”, jak nazywano niegdyś Lusławice, jest prawie nieznana i bardzo trudna do odtworzenia. We współczesnej wsi zdecydowanie dominują dwa elementy: tzw. Lusławice Górne (we wschodniej części) z eklektycznym dworem z drugiej połowy XIX w., otoczonym parkiem. Obok dworu zachował się szesnastowieczny budynek lamusa. Centrum wsi zajmuje wydajne wzgórze, zwane w miejscowej tradycji „Wawelem”. Dalsze badania, bardziej szczegółowe, powinny wyjaśnić pochodzenie tej nazwy i historię zabudowy miejsca. Teren Lusławic Dolnych, gdzie znajdował się tzw. duży zbór oraz cmentarz, leży w północno-wschodniej części wsi. W XVI i XVII w. Lusławice Dolne leżały nad samym Dunajcem, którego koryto w kolejnych wiekach zdecydowanie odsunęło się bardziej na północ.

¹ Niniejszy szkic poświęcony jest przede wszystkim ciekawym, a bardzo mało znanym dziejom pomnika grobowego Fausta Socyna, ukazanych na szerszym tle historii ariańskiej małopolskiej wsi. Przy tej okazji dziękuję państwu Elżbiecie i Krzysztofowi Pendreckim za możliwość publikacji współczesnych fotografii pomnika Socyna, znajdującego się terenie należącego do nich parku dworskiego.

BRACIA POLSCY

Myśl teologiczna braci polskich, zwanych w zachodniej Europie socynianami, wpisała się w skrajny nurt kalwinizmu reformacji protestanckiej i zajęła w nim ważne miejsce. Znalazła bardzo wielu zwolenników wśród małopolskiej szlachty. Nawet katolickie ośrodki kultowe i pielgrzymkowe, np. sanktuarium św. Świerada w pobliskim Tropiu nad Dunajcem, zamieniano na zbory ariańskie. Ważniejsza, jak się okazało w przyszłości, była myśl polityczna i społeczna braci polskich i Fausta Socyna. Reprezentowali oni poglądy, które można nazwać „rewolucyjnymi”. Cechowały je: równość społeczna, tolerancja religijna i całkowity pacyfizm. Wyrazem tego ostatniego było noszenie drewnianego miecza zamiast rzeczywistego narzędzia walki².

Wśród nurtów protestanckich, które docierały do Polski w pierwszej połowie XVI w., pojawił się kalwinizm, popularny przede wszystkim wśród średniozamożnej szlachty, choć do zboru należały też bogate rody magnackie. Specjalną grupę wyznawców stanowili mieszczaństwo. To z nich wywodziła się część duchownych. Wydaje się, że dla tych plebejskich „ministrów” sprawy wiary były o wiele bardziej istotne niż dla szlachty. Najprawdopodobniej na tym tle dochodziło do rozdźwięków pomiędzy plebejuszami a szlachtą, co w efekcie doprowadziło do całkowitego rozłam. Rok 1562 jest datą rozpoczynającą historię nowego kalwinistycznego zboru w Polsce. Niejako zbiega się to z dużym sukcesem szlachty nad magnatami odniesionym na sejmie w Piotrkowie. Co ciekawe, zagadnienia natury społecznej są dla kalwinistów tak samo ważne, jak sprawy dogmatyczne. Na synodzie w Książu apogeum osiągnął spór o dogmat Trójcy Świętej. Wówczas to 51 „ministrów”, głównie pochodzenia plebejskiego, oddzieliła się od głównego nurtu, zakładając nowy zbór, zwany mniejszym. To właśnie w nim znalazła miejsce znaczna część radykalnie nastawionej szlachty kalwińskiej, np. Mikołaj Siennicki, Jan Niemojewski, Jan Przypkowski czy Hieronim Filipowski. Nowy zbór rozwinął swoją działalność przede wszystkim w Małopolsce, gdzie działały m.in. szkoły i drukarnie przez drugą połowę XVI i pierwszą połowę XVII w.³

Na sejmie Rzeczypospolitej w 1658 r. uchwalono ustawę, która zmuszała braci polskich do przejścia na katolicyzm albo opuszczenia kraju w ciągu 3 lat (wkrótce nakaz ograniczono do jednego roku). Za niedostosowanie się

² Kompendium wiedzy na ten temat stanowi opracowanie: Z. Gołaszewski, *Bracia polscy*, Toruń 2004.

³ Wśród licznych studiów i opracowań na ten temat uwagę zwraca m.in.: L. Chmaj, *Bracia polscy. Ludzie, idee, wpływy*, Warszawa 1957; *Studia nad arianizmem*, red. L. Chmaj, Warszawa 1959.

1.
Kenotaf
Fausta Socyna
w parku
dworskim
w Lusławicach
(fot. S. Kusiak)



groziła śmierć. Działania te wynikały z oskarżenia socynian o zdradę ojczyzny w czasie najazdu Karola Gustawa.

W XVII w. nauka braci polskich szeroko rozpowszechniła się w zachodniej Europie pod nazwą socynianizmu, choć w XVI w. nie interesowano się ich dorobkiem. Za interesowanie szczególnie wzrosło po wydaniu w Niderlandach dzieł zbiorowych *Bibliotheca Fratrum Polonorum* (Amsterdam 1656). Dzisiaj nie podlega już dyskusji wpływ socynianizmu na nowoczesną europejską myśl filozoficzną i społeczną⁴. Dzieła braci polskich znajdowały się w głównych bibliotekach europejskich, posiadali je, lub byli z nimi zaznajomieni, wybitni ówczesni uczeni, np. Thomas Hobbes, Baruch Spinoza, John Locke. Tym samym polski socynianizm przygotował grunt pod europejskie Oświecenie. *Duch socyniański*, jak mówiono na zachodzie Europy, emanował głównie tolerancją wyznaniową, rozdzieleniem kwestii państwowych od religijnych. Według założeń socynian zarówno władza państwowa nie powinna zbyt ingerować w sprawy religii, jak i religijna powinna powstrzymać się od mieszania w sprawy państwa. Nic więc dziwnego, że wiadomości o socynianizmie znalazły się w *Słowniku historycznym i krytycznym* Pierre'a Bayle'a z końca XVII w., czy w *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej* z drugiej połowy XVIII w. W tym samym czasie ukazał się też francuski przekład znanego traktatu *O wolności sumienia* Jana Crella.

W drugiej połowie XVIII w. *Bibliotheca Fratrum Polonorum* pojawiła się na kontynencie amerykańskim w bibliotekach głównych uniwersytetów. W ten sposób poglądy braci polskich przyczyniły się do powstania i rozwoju unitarianizmu, a wraz z nim powróciły na kontynent europejski. Ten nurt, który wpłynął na rewolucję umysłową w Stanach Zjednoczonych, w wielu miejscach podobny jest do myśli braci polskich, co wielokrotnie i dziś podkreślają działacze Kościoła unitariańskiego i uniwersalistycznego.

⁴ J. Tazbir, *Bracia polscy na wygnaniu. Studia z dziejów emigracji ariańskiej*, Warszawa 1977.

CENTRUM ARIAŃSKIE W LUSŁAWICACH

Wśród najprężniejszych ośrodków myśli ariańskiej, niemal na samym początku działalności zboru mniejszego, znalazły się Lusławice. W 1570 r. właściciele wsi, Piotr Błoński i Stanisław Taszycki, założyli szkołę średnią, która mieściła się w nowym budynku, w tzw. Lusławicach Dolnych. Kształciły się w niej nie tylko dzieci okolicznej szlachty, ale również z Węgier, Siedmiogrodu i Słowacji. Wysoki poziom nauczania sprawił, że studiowali w niej uczniowie spoza kręgu ariańskiego. W lusławickiej szkole nauczano teologii, dialektyki, metafizyki, podstaw medycyny, matematyki, a nawet chemii. Nie zaniebawiano przy tym ćwiczeń z retoryki i poprawności wymowy⁵. Kiedy w 1638 r. zamknięto drukarnię w Rakowie, nowa uruchomiona została w tym samym roku w Lusławicach pod kierunkiem Achacego Rodeckiego (działała do 1647). Wyszły z niej najwybitniejsze dzieła uczonych i działaczy ariańskich. Drukarnia mieściła się w lamusie przy dworze w Lusławicach Górnych, a jej budynek zachował się do dziś.

Pozycja Lusławic jako ośrodka ariańskiego była wysoka skoro odbywały się w nim zjazdy, zebrania i synody. Najważniejsze miały miejsce w latach 1589-1591. To właśnie w 1591 r. odbyła się w Lusławicach dyskusja Stanisława Farnawskiego, wyznawcy dyteizmu, z Piotrem Statoriussem, zwolennikiem unitarianizmu, która odbiła się echem w świecie protestanckim. W 1599 r. synodowi arian podgórskich i rakowskich przewodniczył Faust Socyn.

Pomiędzy 1655 a 1658 r. działalność braci polskich w Lusławicach zanika. W 1655 r. dwór Błońskich oraz zbór (mały) zdewastowali miejscowi chłopci. Drugi zbór (wielki) spalił sam Achacy Taszycki, który powrócił na katolicyzm. To właśnie do walki z arianami właściciel pobliskich dóbr zakliczyńskich, Zygmunt Tarło, sprowadził franciszkanów-reformatów, znanych ze swej antyprotestanckiej działalności prowadzonej głównie na gruncie dyskusji teologicznej⁶.

FAUST SOCYN W LUSŁAWICACH

Ten wybitny włoski uczyony Fausto Sozzini po raz pierwszy przyjechał do Polski w 1578 r. jako znany autor kilku traktatów teologicznych⁷. Najpierw nawiązał kontakt z grupą włoskich antytrynitarzy z otoczenia królowej Bony, a w czasie kolejnego pobytu w 1579 r. zbraćmi polskimi. Choć nie został przyjęty

⁵ Na temat szkoły lusławickiej kompleksowym opracowaniem jest: A. Owczarski, *Szkoła braci polskich w Lusławicach (1570-1658)*, „Roczniki Teologiczne” 1995, z. 4, s. 25-41.

⁶ H. Błaszkievicz, *Antyariańska działalność franciszkanów-reformatów w Zakliczynie*, w: *Arianie i socynianizm w kulturze europejskiej*, red. P. Nowogórski, D. Skalska-Cygan, Zakliczyn-Kraków 2002, s. 47-54.

⁷ L. Chmaj, *Faust Socyn (1539-1604)*, Warszawa 1963, s. 436-447.

do zboru z powodu odmowy powtórnego chrztu, od 1598 r. stał się nieformalnym przywódcą polskich arian. Jako zwolennik tolerancji i racjonalizmu niejako „uporządkował” ideologię braci polskich⁸. Jako ich przywódca zaatakowany został przez sfanatyzowaną młodzież krakowską, chcącą utopić go w Wiśle. Dopiero interwencja kilku profesorów Akademii Krakowskiej uratowała mu życie. Początkowo znalazł schronienie w Igołomni pod Krakowem, a po kilku miesiącach wyjechał do Lusławic⁹. Znalazł tu schronienie w dworze Taszyckich. Stąd kilkakrotnie wyjeżdżał do Rakowa na synody i spotkania teologiczne. Zmarł 3 marca 1604 r. w Lusławicach. Pochowany został na cmentarzu ariańskim w pobliżu dużego zboru w Lusławicach Dolnych (północno-wschodnia część wsi).

GRÓB FAUSTA SOCYNA

Zarówno dokładne miejsce cmentarza ariańskiego jak i samego grobu Fausta Socyna trudne jest dziś do ustalenia, choć dysponujemy późniejszymi, zwłaszcza dziewiętnastowiecznymi informacjami (o których poniżej). Wydaje się, że jedna przesłanka jest uchwytana – czyli położenie w pobliżu drogi. Oczywiście rodzi się od razu pytanie o jaką drogę chodzi? Jeśli zestawimy przekazy z XIX w. z tradycyjnymi informacjami współczesnych mieszkańców (z marca i kwietnia 2002), teren cmentarza wypada na niewielkim wzniesieniu przy drodze przecinającej wieś z północy na południe, na wschód od wspomnianego już wcześniej „Wawelu”. Dziś żaden ślad nie wskazuje na pozostałości cmentarza ariańskiego w tym miejscu. Wątpię czy ewentualne badania archeologiczne mogłyby w tych poszukiwaniach pomóc. Należy zaznaczyć, że także Dunajec zmieniał w ostatnich stuleciach swój bieg i płynął w przeszłości zdecydowanie bliżej współczesnych Lusławic. Mimo wszystko wydaje się, że teren dawnego cmentarza nie został uszkodzony przez rzekę (il. 2).

Miejscowa tradycja, poświadczana w późniejszych artykułach, przekazała informację dość zaskakującą. Po wypędzeniu braci polskich z Rzeczypospolitej w 1658 r., katolicy, którzy przetrwali ariański czas w Lusławicach lub powrócili do Lusławic albo jedynie powrócili na łono katolicyzmu, w brutalny sposób sprofanowali grób Fausta Socyna. Zwłoki wygrzebali z grobu i wrzucili do Dunajca. Może taki los spotkał cały grób, łącznie z pomnikiem? Tego nie da się jednoznacznie zweryfikować. Właściciele dóbr lusławickich przeszli bowiem ponownie na katolicyzm, głównie pod wpływem działalności misyjnej franciszkanów-reformatów, i bardzo skutecznie starali się

⁸ Z. Ogonowski, *Socynianizm polski*, Warszawa 1960, s. 17-31.

⁹ Tamże, s. 31.

odpokutować swoją ariańską przeszłość¹⁰.

Wydawało się, że w ciągu następnego dziesięciolecia ariańska historia Lusławic, postać Fausta Socyna i miejsce jego grobu, poszły w całkowite zapomnienie. Socynianizm był coraz bardziej znany na zachodzie Euro-



2. Teren dawnego cmentarza braci polskich w Lusławicach (fot. R. Cygan)

py, a w Małopolsce zapomniany. Sytuacja zmieniła się jednak z chwilą wzrostu zainteresowania przeszłością podnóża Karpat. Od początku lat 20. XIX w. o grobie, a tym samym o postaci Fausta Socyna, było coraz głośniejsze. W 1820 r. miejsce pochówku wybitnego filozofa i teologa odkrył Franciszek Siarczyński. Zniszczony grób z włoską inskrypcją odnalazł on w otoczeniu starych drzew¹¹.

Z kolei w 1832 r., w czasie pieszej wędrówki po Podkarpaciu, Lusławice odwiedził znany pisarz Seweryn Goszczyński. W *Dzienniku podróży do Tatrów* zanotował, że zniszczony grób Fausta Socyna, pokazywany przez miejscową ludność, otoczony jest kilkoma starymi drzewami¹². Dalsze informacje pochodzą z ok. połowy XIX w. *Starożytności Polskie* podają, że w centrum wsi Lusławice znajdował się zbór ariański, a w pobliżu tego miejsca, w otoczeniu lip i akacji, na miejscu grobu Fausta Socyna zachował się kamienny blok ze słabo czytelną włoską inskrypcją: *Che sempre Racocie fama fuera, fama supera la morte*¹³.

Pierwszy znany dokument ikonograficzny pomnika grobowego Fausta Socyna pochodzi z 1846 r. Kamienny blok otoczony półkolistą posadzoną lipami narysował Maciej Bogusz Stęczyński, a opublikował w 1847 r. Piotr Piller we Lwowie. W zamieszczonym przy okazji opisie zanotował, że Faust Socyn pochowany został w *ładnej okolicy, w pobliżu drogi, a spomiędzy lip widać jest ruiny zamku Melsztyn*¹⁴. Wiele lat później Lucjan Sienieński, przy okazji opisu

¹⁰ H. Błaszkiwicz, dz. cyt., s. 50.

¹¹ F. Siarczyński, *Słownik historyczno-statystyczno-geograficzny Królestwa Galicji*, Lwów 1825, s. 274. Adrian Krzyżanowski powołując się na Franciszka Siarczyńskiego, wspomina o inskrypcji na pomniku grobowym Socyna, napisanych w językach łacińskim, włoskim i polskim. A. Krzyżanowski, *Dawna Polska*, Warszawa 1857, s. 394.

¹² S. Goszczyński, *Dziennik podróży do Tatrów w 1822 r.*, Petersburg 1853, s. 28.

¹³ *Starożytności Polskie*, Poznań 1847-1852, t. 2, s. 98.

¹⁴ M. B. Stęczyński, *Okolice Galicji*, Lwów 1847, s. 61.

podróży po okolicy, podał informację o profanacji grobu Socyna i wrzuceniu zwłok do Dunajca¹⁵.

Przełomowe znaczenie dla grobu Fausta Socyna miał rok 1879. W sierpniu miejsce to odwiedził Alexander Gordon z Kościoła Unitarian w Belfaście przy okazji swojej wizyty zborów unitariańskich w Siedmiogrodzie. Zwrócił on szczególną uwagę na otoczony dębami (!) zniszczony grób wybitnego prekursora unitarianizmu¹⁶. Od tego momentu unitarianizm Europy zachodniej i Stanów Zjednoczonych zaczął interesować się pamiątkami po braciach polskich w Lusławicach.

Pod koniec XIX w. Lusławice zwróciły uwagę także środowiska krakowskiego. W 1892 r. miejscowość odwiedził Władysław Łuszczkiewicz wraz ze swoimi studentami. Zastali wówczas duży blok kamienny otoczony drewnianym płotem, otaczający obszar ośmiu stóp kwadratowych. Według zapisków Władysława Łuszczkiewicza inskrypcje miały znajdować się na dwóch bokach, choć czytelny fragmentarycznie był jedynie napis w języku włoskim: *Chi semi [...] te vera fama supera la morte*¹⁷.

Znakomite zasługi w zachowaniu miejsca i samego pomnika grobowego miał profesor archeologii na Uniwersytecie Jagiellońskim Władysław Demytrykiewicz, członek Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. Już w 1892 r. zwrócił on uwagę na konieczność zachowania pamiątki po Fauście Socynie. Po kilku latach starań, w 1907 r. rząd austriacki uporządkował teren dawnego ariańskiego cmentarza, a właściwie najbliższej okolicy pomnika Fausta Socyna. Sam zaś pomnik osłonił dachem w kształcie piramidy, przykrytej dachówką i wspartej na czterech słupach¹⁸.

Kolejny krok w sprawie ochrony pomnika zrobiony został w 1910 r. Wówczas Lusławice odwiedził Charles Wendte z Bostonu z prof. Henrykiem Merczyngiem z Petersburga, wybitnym znawcą historii polskiego kalwinizmu. Wizyta miała miejsce przy okazji obradującego w Berlinie Kongresu Wolnego Kościoła Chrześcijan. Wkrótce Charles Wendte opublikował w „Christian Register” opis swojej podróży do Lusławic, zwracając uwagę na konieczność zachowania pomnika upamiętniającego grób Fausta Socyna¹⁹. Zrodziła się wówczas idea powołania komitetu budowy pomnika w Lusławicach. Ciekawie zapowiadający się projekt przerwała pierwsza

wojna światowa. Do realizacji pomysłu powrócono kilka lat później. W 1924 r. Polskę odwiedził prof. Earl Morse Wilbur z Berkeley, znakomity badacz historii socynianizmu. Wraz z prof. Wacławem Sobieskim z Krakowa odbył podróż do Lusławic, gdzie skonstatowali, że stan pomnika na grobie Socyna nadal wymaga radykalnej interwencji. To właśnie z inicjatywy Wilbura sprawą zajęło się Unitariańskie Towarzystwo Historyczne z Bostonu. Zgromadzono blisko dwa tysiące dolarów, z którymi prof. Earl Morse Wilbur powrócił w 1932 r. w celu konserwacji lub wykonania nowego pomnika Fausta Socyna²⁰. Projekt pomnika wykonał Adolf Szyszko-Bohusz, a zrealizował go architekt Bronisław Kulka z Tarnowa. Pomnik nie mógł stanąć w pierwotnym miejscu pochówku Fausta Socyna. Miejscowy chłop, ówczesny właściciel tych gruntów, nie wyraził na to zgody. Nowym miejscem stał się ogród lusławickiego dworu. Właściciel tych dóbr Stanisław Vaybinger, zainteresowany przeszłością ariańską miejscowości, znakomicie rozumiał jak ważne jest upamiętnienie Fausta Socyna.

Pomnikowi nadano monumentalną formę antykizowanego mauzoleum (il. 1). Wykonano je z ciemnokremowego dolomitu. Na dwustopniowym podwyższeniu, *crepidomie*, ustawiono cztery kolumny doryckie. Na nich wspiera się gładki dorycki architrav, na nim zaś płaski dach. Pod nim umieszczono kamień z pierwotnego grobu Socyna, na którym zachowały się słabo czytelne pozostałości wcześniejszych inskrypcji, uzupełnione o współczesne całemu mauzoleum. Na stronie frontальной umieszczono napis: *Faustus Socinus 1539-1604*. Na tylnej zaś znajduje się inskrypcja łacińsko-włoska o treści: *In memoriam / Fausti Socini Itali / nati Senis Dec 5, 1539 / denati Luclaviciis, Mar. 3, 1604 / et In recognitione laborum jus / pro libertate, ranione, et tolerantia / In religione posuerunt 1933 / cultores in Europa, Anglia, America / Che semina virtu, raccoglie fama / E vera fama supera la morte*

Ten ostatni fragment inskrypcji w języku włoskim stanowi niejako motto całego życia i działalności Fausta Socyna: *Kto sieje cnotę ten zbiera sławę, a prawdziwa sława przeżywa śmierć*.

Mimo licznych zmienności historii, sława Fausta Socyna przeżyła jego śmierć i staje się coraz powszechniej znana. Uratowany pomnik grobowy będzie nadal przypominał o tym wybitnym uczonym. Dziś wiedza o całej ariańskiej przeszłości Lusławic odżywa na nowo, i to nie tylko wśród badaczy zajmujących się epoką. Świadczą o tym programy edukacyjne realizowane w lokalnych szkołach i liczni zwiedzający miejsca związane z braćmi polskimi w Lusławicach.

¹⁶ Informacja powyższa we fragmencie listu z sierpnia 1879 r., zamieszczonego w „Christian Life” 23 VIII 1879 r., iv. 407.

¹⁷ W. Łuszczkiewicz, *Z wycieczki z uczniami w roku 1892*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1895, nr 2 i 3, s. 290.

¹⁸ Zob. *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, Kraków 1900, t. 1, s. 441; S. Morawski, *W sprawie grobowca Socyusa*, „Czas” 1907, nr 175 (z dn. 2 VIII), s. 121.

¹⁹ Ch. Wendte, *A visit to the tomb of Faustus Socinus*, „Christian Register” 1911, January s. 64-66.

²⁰ E. M. Wilbur, *The Grave and Monument of Faustus Socinus at Luslawice*, „Proceedings of the Unitarian Historical Society” 1936, vol. 4, part 2, s. 11-13.

Joanna M. Sosnowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

¶ Dziwny ogród

Niewiele jest w polskiej sztuce dzieł tak znakomitych i charakterystycznych, a przy tym wciąż stanowiących zagadkę interpretacyjną, jak *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera. Dzieje recepcji obrazu omówiła przed kilku laty Marta Smolińska-Byczuk¹. Wskazała, że mimo różnych prób odczytania obrazu, problem jego interpretacji nadal pozostaje otwarty. Nie wyjaśniono bowiem w zadowalający sposób jego złożonej i tajemniczej formy. Nierozwiązana jest nadal rola złotej wazki unoszącej się nad przedstawioną w ogrodzie sceną i wielu innych szczegółów, które sprawiają realistyczne wrażenie, a jednak są obarczone pewną „dziwnością”, jak na przykład obfitość owoców na jabłoni.

Sposoby interpretowania obrazów oparte są zazwyczaj na założeniu, że produkcja sensu dokonuje się w obszarze czystej świadomości. To co produkcji tego sensu, a więc również interpretacji, zagraża, jest eliminowane. Z tego też powodu rola wazki w obrazie Mehoffera była zawsze marginalizowana, co w rezultacie sprowadzało się do stwierdzeń dowodzących, że artysta miał po prostu kaprys i upiękzył dzieło secesyjnym ozdobnikiem, którego znaczenie nie jest właściwie istotne, lub że zobaczył z bliska pięknego owada i namalował go w innej perspektywie niż reszta krajobrazu. Pomijano też uschnięte drzewo po prawej stronie obrazu, ponieważ nie pasowało do całości

¹ M. Smolińska-Byczuk, „Dziwny ogród” Józefa Mehoffera. *Topografia interpretacji*, w: *Wielkie dzieła – Wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 17-18 listopada 2006, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 191-201; Tejże, „Dziwnego ogrodu” Józefa Mahoffera dziwne perypetie, w: *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII-XX wieku*, red. D. Konstantynow, Warszawa 2008, s. 177-184.

widzianej jako ogród szczęśliwości i obfitości. Tymczasem musimy być pewni, że nic w dziele sztuki, szczególnie w wybitnym, nie jest przypadkowe lub wykonane bez przyczyny. Ta jednak nie zawsze musi być w pełni uświadomiona. Nie wszystko w dziele ma status działania intencjonalnego i w związku z tym musi być badane przy użyciu innych metod, w tym przede wszystkim opartych

o psychoanalizę. *Krytyka psychoanalityczna z definicji bowiem – jak pisała Mieke Bal – jest powołana do badania nieuświadomionych impulsów, które rzekomo wylewają się z dzieła. Ściśle mówiąc, taki rodzaj krytyki w żaden sposób nie może odwoływać się do zdań intencjonalnych. Koncepcja podmiotu, leżąca u podstaw takiej krytyki, jest (czy też powinna być) koncepcją podmiotu rozszczepionego, który, żeby użyć słów Freuda, nie jest panem we własnym domu*².

Interpretacja oparta o psychoanalizę nie likwiduje innych odczytań, przeciwnie, może, a nawet musi się nimi posługiwać w docieraniu do sensu. W artykule *Analiza skończona i nieskończona* Zygmunt Freud podkreślał, że właściwie analiza nigdy się nie kończy, zawsze może zaistnieć potrzeba powrotu do niej, nigdy wszystkie problemy nie są całkowicie rozwiązane, bo to w jakiś sposób redukowałoby sferę emocjonalną pacjenta³. Podobnie jest z analizą dzieł sztuki, które wciąż na nowo są odczytywane. W dzisiejszej psychoanalizie nie chodzi o wychwytywanie poszczególnych symboli, jak to robili pierwsi freudyści, ale o uchwycenie pierwotnej, spójnej fantazji, a następnie na prześledzeniu jej transformacji w dziele. Interpretacja tego typu polega na docieraniu do znaczonego przez odnajdywanie kolejnych znaczących,



1. Józef Mehoffer, *Dziwny ogród*, olej na płótnie, 1903 r. Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. P. Ligier)

² M. Bal, *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształ w filozofii czasu Louise Bourgeois*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 319.

³ M. Jacobs, *Zygmunt Freud*, Gdańsk 2006, s. 160.

2. Józef Mehoffer, okładka *Sztuka polska. Malarstwo*, 1903 r. (fot. z archiwum autorki)



aby ustalić sens sceny z przeszłości wypartej ze świadomości, sceny powracającej w snach, pomyłkach, zniekształceniach, opuszczeniach, powtórzeniach⁴.

Dziwny ogród Mehoffera analizowano na różne sposoby: od formalistyczno-stylistycznych począwszy po ikonograficzne, a nawet podejmowano próby wykorzystania metod opartych o antropologię i psychologię. Do tej ostatniej odwołała się Anna Zeńczak w swym artykule sprzed 20 lat, wskazując na używaną przez Gilberta Duranda kategorię wyobraźni typu mistycznego⁵. Jedną z jej cech byłaby skłonność do powtarzania, lub raczej tworzenia

wariacji na tematy związane z intymnością, co prowadzi do ukazywania przestrzeni zamkniętych, wewnątrz i wnętrzości. *To, co daje schronienie i to, co jest chronione*⁶. Autorka przywołuje także inne cechy mistycznej wyobraźni, jak na przykład guliweryzacja, czyli zmiana proporcji występujących w obrazie elementów rzeczywistości, w tym przypadku jest to ogromna ważka. Konkludując Anna Zeńczak stwierdza: *Wszystkie cechy wrażliwości psychicznej charakteryzujące reprezentowany przez Mehoffera typ wyobraźni, ujawniły się w „Dziwnym ogrodzie” bardzo wyraziście, co świadczy, iż obraz ten komponowany był pod wpływem wielkiego wewnętrznego napięcia. Właściwy tego rodzaju osobowościom typ emocjonalnego naładowania, w tym wypadku euforycznego, związanego z poczuciem szczęścia, znalazł odbicie w tej kompozycji, która, przy całym swym sensualizmie, wykracza poza materialny, poznawalny zmysłami świat⁷*. Wydaje się, że próba takiego wniknięcia w treść obrazu jest tylko o krok od stwierdzenia, że przy tworzeniu liczy się nie tylko to, co świadome, ale i to, co nieświadome. Nieświadome jest jednak zawsze tłumione, poddawane kontroli. Władysław Kozicki pisał o malarzu: *Jego pogoda jest równowagą uczucia opanowanego przez intelekt, który zawsze stoi czujnie na*

⁴ E. Fiała, *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991, s. 123; Ph. Mollon, *The Unconscious*, Cambridge 2001, s. 15-35

⁵ A. Zeńczak, *Józefa Mehoffera „Dziwny ogród*, „Folia Historiae Atrium” 1986, t. 22, s. 93-109.

⁶ Tamże, s. 104.

⁷ A. Zeńczak, dz. cyt., s. 105.

straży żywiołu emocjonalnego i nie pozwala mu rozprysnąć się i wybujać nad miarę. Radość życia, gioia del vivere, która jest niewątpliwie tłem uczuciowym życia Mehoffera jako artysty, nie potęguje się nigdy u niego do stanu dionizyjskiego szału czy apollińskiej ekstazy. Wyraża się w bujnej, ale zawsze równej i spokojnej pełni estetycznego wyżywiania się⁸. Można więc powiedzieć, że Władysław Kozicki dostrzegł w twórczości Józefa Mehoffera triumf *superego*.

Artysta długo przygotowywał się do namalowania obrazu ukazującego skąpany w słońcu ogród. Myśl o nim nie opuszczała go, o czym wspominał w *Dzienniku* i w listach do przyjaciół. Miał różne pomysły i – jak sam pisał – przyświecała mu *idea życia – rozkoszy – użycia – uciechy – światła – słońca i ciepła*⁹. Takie skojarzenia budziło wyobrażenie, a więc i widok, rozświetlonego słońcem ogrodu. W lecie 1902 r. wizja ta urzeczywistniła się w ogrodzie domu w Sielcach pod Krakowem, gdzie malarz spędzał wakacje z rodziną. Historię obrazu ze szczegółami omówiła przed laty Agnieszka Morawińska¹⁰. Z jej badań wynika, że od początku w zamyśle artysty była chęć ukazania sceny w ogrodzie udekorowanym kwiatami z wielką, złotą ważką unoszącą się nad przedstawieniem. Obraz w swym zasadniczym kształcie powstał w 1902 r., następnie był przez artystę przemalowywany, co jednak nie wpłynęło na jego ogólny charakter.

Na pierwszym planie *Dziwnego ogrodu* widoczny jest mały, nagi chłopiec – synek artysty. Oświeśla go słońce, w rękach podnosi do góry dwie malwy, które Władysławowi Kozickiemu wydały się podobne do *tyrs*, będących nieodłącznym atrybutem menad, satyrów i Dionizosa (choć to właśnie Kozicki uważał, że dionizyjskość nigdy nie zawładnęła artystą)¹¹. W mitologii greckiej początkowo Dionizos był przedstawiany pod postacią małego chłopca¹². W psychoanalizie mały nagi chłopiec jest symbolem penisa i odnosi się do pożądania¹³. Dionizyjski charakter mają też girlandy kwiatów zawieszane na drzewach w sadzie. Interpretowanie ich jako elementu związanego z jakimś konkretnym wydarzeniem, jak na przykład z urodzinami Jadwigi Mehofferowej, co sugerowała Anna Zeńczak¹⁴, wydaje się niesłuszne, bo cały ogród ma

⁸ W. Kozicki, *Józef Mehoffer*, „Sztuki Piękne”, 1926/27, nr 11, s. 372.

⁹ J. Mehoffer, *Diennik*, opr. i komentarze J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 338. Jest to zapis z dn. 21 II 1897 r.

¹⁰ A. Morawińska, *Hortus deliciarum Józefa Mehoffera*, w: *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 713-718.

¹¹ W. Kozicki, dz. cyt., s. 408.

¹² J. J. Wunenburger, *Dionizos czyli obrazy ekscesu*, w: *Nieświadomość to odrębne królestwo...*, red. I. Błocian, R. Saciuk, Toruń 2003, s. 224.

¹³ J. Chasseguet-Smirgel, *Religie diabła. Garść refleksji o historycznym i społecznym znaczeniu zboczeń*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. N. Ginsburg, R. Ginsburg, Poznań 2002, s. 321.

¹⁴ A. Zeńczak, dz. cyt., s. 101.

w gruncie rzeczy nierzeczywisty charakter. Już William Ritter, szwajcarski krytyk pozostający w bliskich kontaktach z Józefem Mehofferem, nazywał obraz *snem dnia letniego*¹⁵. Zygmunta Freud przyrównywał twórczość artystyczną do fantazji na jawie, i przypisywał im podobną konstrukcję i znaczenie co snom. Można zatem powiedzieć, że *Dziwny ogród* nie jest obrazem czegoś realnego tylko odzwierciedleniem świadomych i nieświadomych marzeń o wyraźnie erotycznym charakterze, za czym przemawia ogólna „gorąca” atmosfera obrazu, a także postać nagiego chłopca oraz skupiająca uwagę, centralnie umieszczona, intrygująca przez gest i koloryt, postać żony artysty.

Obraz ten jest subtelnym jakimś wyznaniem dla żony, jest hołdem dla współtowarzyski życia, która, jak sądząc z licznych jej portretów i podobizn, stała się natchnieniem artysty – pisał Marcin Samlicki¹⁶. A Władysław Kozicki wtórował: *Jest to jeszcze jeden hołd artysty dla swej żony, z którą – jak dowodzi jego twórczość – łączy go stosunek szczególnie serdeczny i intymny, oparty na głębszym współżyciu duchowym*¹⁷. Rzeczywiście artysta wielokrotnie malował żonę, a także pisywał namiętne listy, z których wiemy, że poświęcał wiele uwagi jej strojom, niejednokrotnie samemu je projektując. Obaj krytycy zwrócili wyraźnie uwagę, że przedmiotem dzieła jest Jadwiga Mehofferowa, to wokół niej musiały krążyć myśli artysty, gdy nad nim pracował. W polu obrazowym *Dziwnego ogrodu* postać pani Mehofferowej zajmuje dominującą, prawie centralną rolę. Jej ozdobna ciemno szafirowa suknia, i takież kapelusze, wyraźnie odcinają się od zieleni drzew i trawy. W liście z 29 lipca 1902 r., a więc w okresie malowania obrazu, artysta pisał do żony: *Teraz jesteś dla mnie prawie synonimem szafirowego koloru i tuląc się choć przez taką przestrzeń do ciebie – w tym kolorze się nurzam*¹⁸. Wyznanie to nosi wszelkie cechy fetyszyzmu a ten związany jest z niezaspokojonym pragnieniem. Słowa te wskazują również na tak dobrze znany w historii sztuki bliski związek twórczości artystycznej i erotycznych uniesień.

Za plecami głównej bohaterki obrazu widnieje postać dziewczyny identyfikowanej jako Marysia, służąca czy dziewczyna do dziecka. Pod względem malarskim miała ona znaczenie dla Józefa Mehoffera, o czym można sądzić po tym, że ją przemalowywał w czasie późniejszych prac nad obrazem. Pisał w listach do żony o domalowanym wówczas białym fartuchu, który aż świecił¹⁹. A więc postać ta była ważna w obrazie a jej strój interesował artystę tak samo jak strój żony, choć był zasadniczo odmienny. Badający obraz zwracali uwagę, że dziewczyna, unosząc rękę do góry, powtarza gest kobiety na pierwszym

planie. Staje się w ten sposób jej lustrzanym odbiciem, odbiciem w innym stroju. Mniej więcej w tym samym czasie Mehoffer sportretował swoją żonę w chłopskim przebraniu, a właściwie w ludowej chustce na głowie²⁰. Na obrazie tym uchwycone jest to samo przechylenie głowy modelki co w *Dziwnym ogrodzie*. Może więc należy tu mówić o rozszczepieniu postaci, o kobiecości pod dwiema postaciami, co oczywiście nie zmienia faktu, że Mehoffer namalował żonę i służącą Marysię. W snach identyfikacja postaci jest często niemożliwa. Rozszczepienie podmiotu jest zjawiskiem występującym w mitach i baśniach, ich bohater jest jednocześnie bogaty i biedny, prawy i występny, łagodny i agresywny. Podobnie w psychoanalizie mowa jest o ambiwalencji uczuć w stosunku do obiektu, ambiwalencji będącej pochodną stosunku do pierwotnego obiektu (matki, piersi matki), który jest dla podmiotu jednocześnie dobry i zły (prześladawczy)²¹. W życiu to nieświadome rozszczepienie może znaleźć wyraz w przeniesieniu uczuć na dwa obiekty, a także w zmienności nastrojów, czy wydawanych ocen. Marta Smolińska-Byczuk, omawiając interpretację obrazu dokonaną przez Williama Rittera, zwraca uwagę, że polega ona na *wskazaniu licznych, uchwytnych w strukturze wizualnej „Dziwnego ogrodu” ambiwalencji: spontaniczność przy jednoczesnym przemyśleniu kompozycji; odejście od natury w kwestii kolorystyki i pieczołowitość w oddaniu gry słonecznego oświetlenia czy rozkładu cieni; radosny nastrój święta i aspekt niepokoju wnoszonego przez ważkę*²². Ogród Mehoffera jest jak w bajce zły i dobry jednocześnie, radosny i przerażający, pełen życia i usychający.

Jakkolwiek byśmy odczytywali obie postacie kobiece, to nie ma wątpliwości, że ich obecność w ogrodzie, a także obecność dziecka, nie są powiązane wyraźną narracją. Każda z postaci patrzy w inną stronę i zdaje się być zajęta swoimi sprawami nie dostrzegając innych, łączy je tylko przestrzeń ogrodu. Wszelkie dywagacje na temat realności tego przedstawienia są niejako wymuszone naszą potrzebą sensu dającego się sprowadzić do tego, co znamy z potocznego życia. Ale w życiu potocznym nie ma miejsca na wielkie ważki, dlatego znaczenia obrazu musimy szukać w sferze marzeń, w których dominuje nieświadomość.

Według Zygmunta Freuda wszystko (wszystkie narracje) dają się sprowadzić do problemu edypalnego. Kompleks Edypa muszą rozwiązać wszyscy, przechodząc ze świata pełnej symbiozy z matką do świata symbolicznego, a więc rządzonego przez język i prawo ojca²³. Sposób w jaki ten kompleks został przez dziecko rozwiązany zostawia ślad w nieświadomości, a więc

¹⁵ A. Morawińska, dz. cyt., s. 716.

¹⁶ M. Samlicki, *Józef Mehoffer. Współczesne malarstwo polskie*, Kraków 1912, z. IV, s. 16.

¹⁷ W. Kozicki, dz. cyt., s. 408.

¹⁸ Cyt. za: A. Zeńczak, dz. cyt., s. 100.

¹⁹ Tamże, s. 98.

²⁰ Obraz w Muzeum Śląskim w Bytomiu.

²¹ H. Segal, *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*, Gdańsk 2006, s. 31-32, 83.

²² M. Smolińska-Byczuk, dz. cyt., s. 194.

²³ Różnice w tej kwestii między dziewczynką i chłopcem nie są w tym miejscu istotne.

w tej sferze naszej psychiki, dokąd są spychane wszystkie urazy, problemy, pragnienia, których trzeba się wyrzec. I wszystkie one przybierają formę zbliżoną do kompleksu Edypa. Z drugiej strony tenże kompleks, i stojący u jego podstaw zakaz kazirodztwa, jest pierwszym i podstawowym nakazem kultury, a wszystko, co się jako kultura wykształciło, jest na nim zbudowane. Stąd zakaz i zagrożenie karą, czyli kastracją, są stale obecne w naszej świadomości i nieświadomości.

Sposób w jaki kompleks został przez dziecko rozwiązany zostawia ślad w nieświadomości, a więc w tej sferze naszej psychiki, dokąd są spychane urazy, problemy i pragnienia, których trzeba się wyrzec. I wszystkie one przybierają formę zbliżoną do kompleksu Edypa. Pragniemy tego co zakazane lub niemożliwe, wiemy dlaczego tak jest, ale czujemy gniew i to, co stoi na przeszkodzie staje się wrogiem i groźnym. Obraz Mehoffera, jak się wydaje, można odczytać jako odbicie pożądania o charakterze erotycznym i niemożności jego zrealizowania. To, co stoi na przeszkodzie w nieświadomości przybiera formę zakazu obarczonego karą, w obrazie ma on postać ważki. Sam Mehoffer w notatce sporządzonej na odwrocie listu od Williama Rittera nazwał ją symbolem słońca²⁴, a później wystawił obraz w Monachium pod tytułem *Die Sonne*²⁵. Potwierdza to wysuniętą tu hipotezę: słońce to siła dająca życie, centrum, bóg a więc i prawo. Ku czci słońca stawiano obeliski związane z symboliką falliczną, a fallus w nowoczesnej psychoanalizie to prawo ojca²⁶. Mehofferowska ważka strzeże prawa stawiając tamę pragnieniom artysty, pragnieniom, których z obrazu nie jesteśmy w stanie wprost wyczytać, ale możemy je wiązać z jego żoną i przypuszczać, że mają charakter erotyczny. Takie odczytanie treści obrazu wzmacnia jeszcze fakt, że przywołuje on skojarzenia z rajskim ogrodem i Ewą kuszącą Adama. Kobięca postać – żona artysty – sięga ręką w kierunku gałęzi obsypanych jabłkami. Piszący o obrazie niejednokrotnie podkreślali, że to ogród szczęśliwości i radości, a więc ten sprzed grzechu pierwotnego, ale uschnięte konary drzew po prawej stronie obrazu nie pasują do tej interpretacji. Chyba, że zobaczymy w nich ostrzeżenie przed tym, co może nastąpić, gdy zakaz zostanie przekroczony, lub – przeciwnie – gdy pragnienie nie zostanie spełnione.

Temat rozświetlonego słońcem ogrodu powracał w twórczości Józefa Mehoffera wielokrotnie, co zawsze podkreślano przy omawianiu *Dziwnego ogrodu*, pomijano jednak przy tej okazji pracę, która, jak się wydaje, powstała z tych samych nieświadomych pobudek. Jest to okładka serii zeszytów *Sztuka polska. Malarstwo* wydawanych przez księgarnię Altenberga we Lwowie pod

²⁴ A. Morawińska, dz. cyt., s. 715.

²⁵ A. Zeńczak, dz. cyt., s. 93.

²⁶ Na ten temat zob. Y. Bertherat, *Freud z Lacanem czyli nauka i psychoanalizy*, w: *Wiek XX – przełom. Antologia współczesnej krytyki francuskiej*, Kraków 1990, s. 84-114.

kierunkiem Feliksa Jasieńskiego i Adama Cybulskiego. Projekt powstał w tym samym czasie, w którym trwały prace nad *Dziwnym ogrodem*, to jest w 1903 r. W centrum kompozycji, na polanie otoczonej drzewami owocowymi i kwiatami, widzimy młodą dziewczynę w ludowym stroju z jednorożcem u swych kolan, symbolem czystości. *W tradycji rycerskiej jednorożec symbolizuje cnotę czystej miłości i zdolności nieskalanej kobiety do poskromienia i dokonania przemiany seksualnego pożądania, symbolizowanego przez róg*²⁷. Na dziewczynę i jednorożca padają złote promienie słońca. W lewym dolnym rogu kompozycji widnieje wilk uciekający z martwą owcą (baranem?) na grzbiecie. Podobnie jak w *Dziwnym ogrodzie*, poczucie spokoju, ciepła i pełni miesza się z elementem grozy – tam była nim ważka, tu wilk z martwą owcą. Helena de Franqueville d'Abancourt, omawiając 80 lat temu twórczość graficzną Mehoffera, tak scharakteryzowała to przedstawienie: *Obraz symboliczny „Sztuki Polskiej”, jej koniecznej czystości i swojskości, i wilczych zakusów, duszących jej rozwój, ujęty wyrazem bardzo dekoracyjnym, świetnie zestrojonych płam, różnicujących się barwami w zwięzłej i równoważnej harmonii*²⁸. Niewątpliwie przeznaczenie tego rysunku podsunęło badaczce taką interpretację, ale czy rzeczywiście o sztukę polską tu chodzi? Według Piotra Kowalskiego, autora książki *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*, nie ma w tym przedstawieniu nawiązania do motywu *hortus conclusus* ze sceny *Zwiastowania – Być może przystaje do niej poprzez aluzje, lecz jeśli tak, to raczej po to, by je natychmiast wziąć w cudzysłów, unieważnić czy prowokacyjnie przeinterpretować. [...] Pamiętając jednak o tematach ważnych dla kultury młodopolskiej, można też skojarzyć obraz z refleksją o życiu, erotyzmie, dwuznacznościach pokus i ich zwierzęcych przedstawieniach*²⁹.

Podsumowując można powiedzieć, że *Dziwny ogród* to marzenie senne, fantazja, w której ujawnia się wyparte pragnienie o erotycznym charakterze i związane z nim poczucie zagrożenia karą. Jest to ogród rozkoszy ziemskich, których odbiciem jest bujność natury i piękność stroju, ale też pożądania duchowego, spełniającego się w rodzinnym szczęściu ufundowanym na systemie kultury.

²⁷ J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyobrażeniach obrazowych, zakazach ikonicznych i emblematkach*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 72-73.

²⁸ H. de Franqueville d'Abancourt, *Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych*, Kraków 1929, s. 52.

²⁹ P. Kowalski, *O jednorożcu, Wieczerniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych. Szkice z historii kultury*, Kraków 2007, s. 89.

Eleonora Jedlińska
Uniwersytet Łódzki

¶ *Angelus Novus* Paula Klee – anioł historii, mistyków i wędrowców

Niezwykła historia obrazu Paula Klee (1879-1940) zatytułowanego *Angelus Novus* zawiera w sobie po części losy Waltera Benjamina (1892-1940), autora rozpraw filozoficznych, kolekcjonera i krytyka. Jego rozumienie nowoczesności wielkich miast, gdzie jednostka, uwikłana w bezwzględne tryby postępu cywilizacyjnego, zawsze pozostaje samotna, zagubiona, nieważna, ukryta w tłumie, stanowią źródło dociekań zarówno mistyków jak i marksistów¹. Pamiętny opis obrazu Paula Klee *Angelus Novus*, dokonany przez Waltera Benjamina, jak i samo dzieło, wciąż prowokują nowe odczytywanie z perspektywy wydarzeń historycznych, które już się dokonały i tych, które nastąpią. Ale świadomość losu jego właściciela, pamięć wydarzeń drugiej wojny światowej i wciąż toczącego się dramatu historii świata, czynią ten obraz – i refleksje Waltera Benjamina nad nim – swoistym testamentem pozostawionym potomnym. Filozofia Waltera Benjamina, jak uważał jego przyjaciel Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), zawierała się w takich, podnoszonych przez niego, egzystencjalnych kategoriach jak: „pojednanie”, „ocalenie”, „nadzieja”, „rozpacz” – wskazujących na implikacje odległe od marksistowskich, z którymi często rozmawiano myśliciela. *Tematem filozofii Benjamina* – pisał Theodor Wiesengrund Adorno – *jest pojednanie mitu. Ale nie występuje on jawnie, jak w dobrych muzycznych wariacjach, tylko trzyma się w ukryciu i ciężar swego uprawomocnienia spycha w mistykę żydowską, z którą zapoznał go w młodości jego przyjaciel Gershom Scholem, wybitny znawca Kabały*².

¹ E. Wizisła, *Benjamin i Brecht: znacząca konstelacja*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 5-6, s. 348-381.

² T. W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamina*, w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, opr. K. Sauerland Warszawa 1990, s. 329-342.

Angelus Novus z obrazu Paula Klee poprzez znaczenie, jakie miał dla Benjamina i jakie Benjamin mu nadał, stał się aniołem mistyków i artystów-wędrowców sięgających w przyszłość. Z przyszłości tej zaś, jak w pomniejszonym odbiciu lusterka wstecznego, w które patrzy anioł, nadciągają kolejne dzieje, może wyznaczające kolejne stacje katastrof – uważał Walter Benjamin, a może stacje chwały – jak marzy Krzysztof Wodiczko, współczesny artysta polski (ur. 1943).

W dziewiątej tezie historiozoficznej Waltera Benjamina, która powstała jako wyraz jego rozczarowania i niepokoju wywołanego porozumieniem narodowego socjalizmu i komunizmu, zawarty jest sugestywny opis obrazu Paula Klee, który chciałabym tu zacytować, jako kluczowy dla dalszego wywodu:

*Klee namalował obraz zatytułowany Angelus Novus. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się wpatruje. Oczy szeroko rozwarł, usta otworzył, skrzydła rozpiął. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem*³.

Hannah Arendt (1906-1975) ów opis nazwała *wspaniałym obrazem dziewiątej tezy historiozoficznej*, gdzie *anioł historii* nie kroczy dialektycznie na przód, zwrócony ku przyszłości, lecz *skierował oblicze w stronę przeszłości*⁴. Hannah Arendt w owym aniele, dostrzeżonym przez Benjamina na obrazie



1. Paul Klee, *Angelus Novus*, rysunek podkolorowany akwarelą, 1920 r. (fot. z archiwum autorki)

³ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 418.

⁴ H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, Gdańsk 2007, s. 28.

Klee *Angelus Novus*, widzi – tak bliską Benjaminowi – „przebóstwioną” postać *flâneura*. Bo jak on, przyjmując pozę włączającego się bez celu łazika, pokazuje plecy tłumowi – także wtedy, gdy tłum go popycha i porywa – tak też anioł historii, patrzący tylko na rumowisko przeszłości, odwrócony tyłem do przyszłości, jest niesiony ku niej przez wicher postępu⁵. Taki anioł nie mógł żadną miarą być wyrazicielem procesu dialektycznie sprawdzalnego, możliwego do interpretowania za pomocą rozumu.

Paul Klee namalował przywoływany obraz w Monachium, w 1920 r., i oznaczył sygnaturą: 1920/32. Jest to rysunek wykonany kredką olejną i akwarelą na papierze (wym. 31,8 x 24,2 cm), obecnie znajdujący się w zbiorach Israel Museum w Jerozolimie. Począwszy od 1919 r. aż do śmierci Paula Klee, a szczególnie w ostatnim okresie życia, w twórczości artysty pojawiają się obrazy i rysunki przedstawiające anioły. Jest ich około pięćdziesięciu⁶. Obraz *Angelus Novus* pokazywano w maju i czerwcu 1920 r. na wielkiej wystawie prac Paula Klee w galerii Hansa Goltza w Monachium. Waltera Benjamin nie było wówczas w Monachium, mógł jednak zobaczyć ten obraz – jak uważa Gershom Scholem (1897-1982) – na niewielkiej wystawie prac Klee, którą pokazywano w Berlinie w kwietniu 1921 r. Walter Benjamin kupił ten obraz od Hansa Goltza w Monachium, przy okazji odwiedzin mieszkającego w tym mieście Gershoma Scholema, pod koniec marca lub na początku kwietnia 1921 r. *Angelus Novus* został, na prośbę filozofa, w mieszkaniu Scholema. Przed 27 listopada obraz dotarł do Berlina, gdzie Walter Benjamin mieszkał, i pozostał tam do 1929 r. Około 1935 r. został przywieziony myślicielowi do Paryża. Gdy ten uciekał z Paryża zajmowanego przez hitlerowców do Lourdes, zebrał swoje papiery w dwóch walizkach, które Georges Bataille (1897-1962) ukrył w Bibliothèque Nationale. W jednej z nich znalazł się *Angelus Novus*, wyjęty wcześniej z ramy przez Benjaminą. Dzięki temu – wspomina Gershom Scholem – obraz po wojnie dotarł do Theodora Wiesengrunda Adorna do Ameryki, a następnie znalazł się we Frankfurcie nad Menem⁷.

Walter Benjamin traktował dzieło Paula Klee jako obraz służący do medytacji i jako *memento* duchowego powołania. Ale *Angelus Novus* był dla niego także czymś jeszcze: alegorią, naznaczoną uobecnionym w niej dialektycz-

⁵ Tamże.

⁶ W. Grohman, *Paul Klee*, New York 1954; Tenże, *Paul Klee – Handzeichnungen*, Köln 1959; C. Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Stuttgart 1954.

⁷ Zgodnie z poleceniem Waltera Benjaminą manuskrypty przechowane w Paryżu zostały wysłane do Theodora Wiesengrunda Adorna i znajdowały się w jego prywatnym archiwum we Frankfurcie (R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973, s. 212). Kopie, pozostałe materiały, listy znajdowały się w zbiorach Gershoma Scholema w Jerozolimie. Materiały, które zostały zarekwirowane przez gestapo z paryskiego mieszkania Benjaminą odnalazły się w NRD. R. Heine, *Der Benjamin-Nachlass in Potsdam*, „Zeitschrift für Literatur und Diskussion“ 1967, nr 56-5, s. 186.

nym napięciem. Często mówił i pisał o tym obrazie. Gdy go kupił rozmawialiśmy o żydowskiej angelologii przede wszystkim talmudycznej i kabalistycznej – pisze Gershom Scholem – ponieważ właśnie w tamtym czasie pracowałem nad artykułem o kabalistycznej liryce, w którym obszernie opisywałem anielskie hymny w wyobrażeniach żydowskich mistyków⁸. Walter Benjamin uważał obraz za najcenniejszą rzecz, jaką posiada. Gdy pod koniec czerwca 1932 r. chciał odebrać sobie życie i sporządził testament, dzieło to figurowało jako specjalny, osobisty podarunek, który pozostawił w spadku przyjacielowi Gershomowi Scholemowi.

Zatrzymajmy się chwilę przy szkicu Benjaminą zatytułowanym *Agesilaus Santander*, napisanym, jak podaje Gershom Scholem, w dwóch wersjach. Szkic powstał 12 i 13 sierpnia 1933 r. na Ibizie, gdzie Walter Benjamin mieszkał od kwietnia do października. Został zapisany w notatniku, znajdującym się wśród pozostałych po nim papierów we Frankfurcie nad Menem. Zawiera on zapiski z lat 1931-1933. Przeplatają się w nim różnorodne rozważania – zarówno marksistowskie, jak i takie, których z marksizmem pogodzić nie sposób. Tytuł owego szkicu to anagram słów *Der Angelus Satanas*. O takim Aniele-Sztanie (Samaelu) wspominają zarówno teksty hebrajskie (midrasz *Sznot Raba*, 20, 10), jak i Nowy Testament, gdzie w 2. Liście św. Pawła do Koryntian (12, 7) pojawia się *Angelos Satanas* (tożsamy ze zbuntowanym Lucyferem) – upadły anioł z żydowskiej i chrześcijańskiej tradycji. Aspekt lucyferyczny trafił do medytacji Waltera Benjaminą nie z tradycji żydowskiej, a za pośrednictwem Charlesa Baudelaire’a (1821-1867), który fascynował go przez wiele lat. Za sprawą tej fascynacji lucyferyczny (sataniczny) aspekt piękna często bywał uobecniany w jego pismach. Zawsze jednak anioł u Benjaminą jest posłańcem nowin, których treść pozostaje nieznana. Poza tym dla filozofa niezwykle istotna była talmudyczna wizja aniołów powstających i ginących przed obliczem Boga, *znikających jak iskry na węglach*. Do tego motywu dołączyła się również w wyobraźni Waltera Benjaminą koncepcja z żydowskiej tradycji – a mianowicie wizja osobistego anioła każdego człowieka, która stanowi jego tajemną jaźń, lecz którego imię nie zostaje człowiekowi wyjawione.

Agesilaus to imię spartańskiego króla, *Santander* zaś to nazwa miasta leżącego w północnej Hiszpanii. Tytuł szkicu *Agesilaus Santander* jest więc anagramem słów *Der Angelus Satanas*, jak pisze Gershom Scholem – *przywieczętowany ornamentem nadmiarowego „i”*⁹. Ale słowo *Satan* po hebrajsku znaczy tyle, co „oskarżyciel”. W tym miejscu przywołajmy ponownie fragment szkicu Benjaminą, w którym filozof rozważa problem „tajemnego imienia”, nadawanego przez żydowskich rodziców każdemu dziecku płci męskiej w dniu obrzezania,

⁸ G. Scholem, *Żydzi i Niemcy. Eseje. Listy. Rozmowa*, opr. A. Lipszyc, Sejny 2006, s. 242.

⁹ Tamże, s. 246.

i którego używa się zamiast zwykłego urzędowego imienia w religijnych dokumentach oraz podczas nabożeństw w synagodze. „Tajemne” jest to imię – pisze Scholem – tylko o tyle, że zasymilowani Żydzi praktycznie go nie używają, nawet jeśli ich dzieci po ukończeniu 13. roku życia, kiedy to zgodnie z żydowskim Prawem osiągają dojrzałość, zostają pod tym imieniem po raz pierwszy wezwane w synagodze do czytania Tory (bar micwa). [...] Dla Żydów oznacza jedynie tyle, że odtąd na własną odpowiedzialność zobowiązani są przestrzegać nakazów Tory, a ich obecność liczy się przy publicznej modlitwie, która wymaga udziału co najmniej 10. „dojrzałych” uczestników¹⁰. Owo „imię tajemne” Walter Benjamin utożsamiał z siłami żywymi, dlatego należy je chronić przed niepowołanymi ludźmi. Gdy zostaje ono wypowiedziane na głos, jego obraz zostaje odarty z tajemnicy. Raz wypowiedziane traci dar ludzkiego wyglądu. Wizerunkiem owego imienia, zapisał Benjamin, był Nowy Anioł – *Angelus Novus*¹¹ namalowany przez Paula Klee, który znajdował się w berlińskim mieszkaniu autora *Ulicy jednokierunkowej*.

W języku hebrajskim to samo słowo – *Mal'ach* – oznacza anioła i posłańca. Według tradycji kabalistycznej, do której odwoływał się Walter Benjamin, w każdej chwili Bóg stwarza mnóstwo aniołów, a wszystkie tylko po to, by – zanim obróć się w nicość – śpiewały przez chwilę pochwalną pieśń przed jego tronem. *Angelus Novus* Paula Klee, uważał Benjamin, jest zatem obrazem tego nowego imienia, tego które mu się ukazało.

Wracając do szkiców filozofa, pisanych podczas pobytu w Hiszpanii, obie wersje podkreślają sataniczny charakter anioła, którego ucieleśnienie myśliciel znajduje w obrazie Paula Klee. Anioł zwraca swe szeroko otwarte, pełne skupienia oczy ku temu, którego wybrał, i którego nigdy nie będzie odstępował. Jego szpony i ostre jak noże skrzydła wskazują, że jest to Samael¹², bo on jeden spośród aniołów posiada szpony i pazury.

Cierpliwość, charakteryzująca naturę Waltera Benjamina, urodzonego pod znakiem Saturna – gwiazdy o najwolniejszych obrotach, planety opóźnień i dróg okrężnych, kryje w sobie tajemne ostrza, które jednakże nie zostaną użyte.

¹⁰ Tamże, s. 247.

¹¹ W. Benjamin pisał: *W pokoju, w którym mieszkałem w Berlinie, zanim w pełnym rynsztunku wystąpiło [owo imię tajemne, E. J.] z mojego imienia, przytwierdziło do ściany swój wizerunek: Nowego Anioła. Kabaliści opowiadają, że w każdej chwili Bóg stwarza całe mnóstwo aniołów, a wszystko tylko po to, by – zanim obróć się w nicość – przez chwilę śpiewały dlań pochwalną pieśń. Za takiego anioła podawał się ten nowy, zanim zechciał wyjawić jak się nazywa.* G. Scholem, dz. cyt., s. 238.

¹² Samael (hebr. *Sammael* od *sam* oznaczającego truciznę i *el* – Bóg – jedno z imion Szatana). W żydowskich pismach gnostycznych nazywany jest „ślepy bogiem” i identyfikowany z demiurgiem Jaldabaotem. Jego imię pojawia się po raz pierwszy w etiopskiej *Księdze Henocha*. Zgodnie z tradycją, Samael przyniósł na świat truciznę śmierci. W wielu mitach pełni rolę Anioła Śmierci.

Owe ostrza obrazowane są przez anielskie skrzydła. Anioł z obrazu Paula Klee nie atakuje, lecz „ogarnia wzrokiem” tego, do którego należy, którego „jest aniołem” [Waltera Benjamina, E. J.] – cofa się, wciągając go w swoją przestrzeń. Jest to anioł, któremu przeszkodzono w wyśpiewaniu hymnu do Boga. Tym, który przeszkodził w wypełnieniu misji, wedle analizy tekstu Benjamina *Agesilaus Santander*, jest on sam.

Walter Benjamin z jednej strony pojmował obraz *Angelus Novus* w sposób głęboko osobisto-mistyczny. Wierzył w obecność tego anioła w swym tajemnym imieniu, w sobie samym, w niespełnionej miłości do kobiet (Jula Cohn – rzeźbiarka i Asija Lacin – aktorka¹³), w szczęściu jakie może dać miłość, oraz w tym, co posiadał – w ludziach, którzy byli mu bliscy i wszystkich rzeczach, z którymi jako uciekinier musiał się rozstawać. Anioł zatrzymał się przy Benjaminie, lecz teraz wycofuje się. Zabiera ze sobą człowieka, którego napotkał na swojej drodze. Temu człowiekowi ma zapewne do przekazania wieść – głowę anioła okalają nie loki, lecz zwoje tekstu, podobne do zwoju trzymanego przez rabinów z obrazu Jankiela Adlera (1895-1949) *Dwaj rabini* z 1943 r. Możemy domyślić się, że na owych zwojach spisany jest tekst posłania. Anioł zstąpił z przyszłości i do niej też powraca. Gershom Scholem przypomina znaną Walterowi Benjaminowi strofę z wiersza Karla Krausa (1874-1936) *Der sterbende Mensch* (Umierający człowiek): *Pozostałeś u źródła. Źródło jest celem.*

Obok interpretacji osobisto-mistycznej postaci anioła z obrazu Paula Klee, powstałej w 1933 r., w rozważaniach Waltera Benjamina doszła do głosu interpretacja historiozoficzna tego dzieła. Anioł pojawia się już w 1931 r. w eseju poświęconym Karlowi Krausowi¹⁴, w którym myśliciel odwołuje się do filozofii języka i metafizyki, a także – jak uważa Gershom Scholem – chyba po raz pierwszy do myśli marksistowskiej. Kończąc swe rozważania nad społeczną funkcją Krausa, Benjamin powraca do obrazu *Angelus Novus*, który oddaje – jego zdaniem – istotę misji Krausa. Wyzwolenie ludzi stoi tu w opozycji do szczęścia (wolność jako źródło ludzkich nieszczęść), głoszenie powszechnej sprawiedliwości jest misją anioła. *Humanizm sprawiedliwości, która jest najsurowszą cechą Krausa, ma charakter destrukcyjny. Demon, który tkwił w Krausie, został okiełznany przez anioła*¹⁵ – pisał Gershom Scholem. Tym, co Walter Benjamin podziwiał u Karla Krausa – i ku jego niezadowoleniu zwraca uwagę także

¹³ Asija Lacin, związana z teatrem Bertolda Brechta (1898-1956), w latach 1924-1930 wywierała znaczący wpływ na życie Waltera Benjamina, zwłaszcza na jego polityczny zwrot ku myśli rewolucyjnej.

¹⁴ Karl Kraus – austriacki satyryk i poeta, redaktor naczelny czasopisma „Die Fackel”, cięty krytyk współczesnych wynaturzeń języka (m.in. gazetowego). Dzieło Karla Krausa, według Benjamina, oznacza błyskawicznie ulatujący głos anioła – głos pozostający jeszcze z tradycyjnych żydowskich wyobrażeń.

¹⁵ G. Scholem, dz. cyt., s. 258-259.

Theodora Wiesengrunda Adorno – reprezentując całkowicie inną niż Benjaminowska postawę, jest własny rys charakterystyczny Benjamina: nieludzkość przeciw iluzji ogólnoludzkiego. *Kategorie wycofywane przez niego z obiegu są zarazem kategoriami we właściwym sensie społeczno-ideologicznymi* – pisze Theodor Wiesengrund Adorno – *Wciąż na nowo narzuca się w nich pan jako Bóg. Krytyk przemocy wzywa subiektywną jedność jakby z powrotem w mistyczne mrowie, aby ją samą pojąć jako stosunek tylko przyrodniczy; nastawiony na Kabałę filozof języka traktuje ją jak gryzmoł zastępujący imię. Łączy to jego materialistyczną fazę z teologiczną*¹⁶.

Biorąc pod uwagę obie przywołane powyżej interpretacje: tę napisaną w 1931 r. – historiozoficzną, oraz tę z 1933 r. – osobisto-mistyczną, wyłania się trzecia postać anioła, jaka uobecniona została w dziele Benjamina i transponowana przez niego w obraz Paula Klee *Angelus Novus*.

W lutym i marcu 1940 r., po zwolnieniu z obozu dla internowanych¹⁷, gdzie znalazł się jak niemal wszyscy uchodźcy z hitlerowskich Niemiec, Walter Benjamin pisał tezy *O pojęciu historii*. Były one reakcją na wstrząs wywołany sojuszem Hitlera ze Stalinem. *Stanowią one rozrachunek z socjaldemokracją oraz metafizyczną legitymizację „materializmu historycznego”, który tak silnie akcentowanej tu teologii zawdzięcza więcej, niż skłonni byłiby przełknąć dzisiejsi „marksistowscy” czytelnicy Benjamina*¹⁸. Jürgen Habermas (ur. 1929) określił te tezy jako *jedne z najbardziej poruszających świadectw żydowskiego ducha*¹⁹.

W dziewiątej tezie Walter Benjamin zawarł opis obrazu Paula Klee, który przywołałam na początku wywodu. W tej interpretacji obrazu osobisty anioł filozofa, który stoi między przeszłością a przyszłością i nakazuje mu zmierzać z powrotem tam skąd przyszedł, przeradza się w anioła historii. Wpatruje się

¹⁶ T. W. Adorno, dz. cyt., s. 336.

¹⁷ Układ o zawieszeniu broni między Francją-Vichy a Trzecią Rzeszą zagrażał uciekinierom z hitlerowskich Niemiec (*les réfugiés provenant d'Allemagne*) wydaniem ich w ręce Niemców. Stany Zjednoczone w celu ratowania tych osób, rozprowadzały przez swoje konsulaty na terenie nieokupowanym pewną liczbę wiz *emergency*. Walter Benjamin, dzięki wysiłkom Instytutu Badań Społecznych, był jednym z pierwszych, który taką wizę otrzymał w Marsylii. Hiszpańska wiza tranzytowa, którą także uzyskał bez problemów, pozwalała mu dotrzeć do Lizbony i tam się zaokrętować. Nie miał jednak wizy na wyjazd z Francji, gdyż rząd Vichy, chcąc przypochlebić się gestapo, odmawiał niemieckim uciekinierom dokumentu wyjazdowego. Wraz z grupą innych uciekających, z pomocą przewodników, zdecydował się przedostać przez góry do miasteczka Port Bou. Gdy grupa osiągnęła przygraniczne hiszpańskie miasteczko, okazało się, że tego dnia granica z Hiszpanią została zamknięta, miejscowi urzędnicy nie chcieli uznać wiz wystawionych w Marsylii. Uciekinierzy mieli więc tą samą drogą wracać do Francji. W nocy Benjamin odebrał sobie życie, na drugi dzień pogranicznicy przepuścili jego towarzyszy do Portugalii. H. Arendt, dz. cyt., s. 34-35.

¹⁸ Tamże, s. 259.

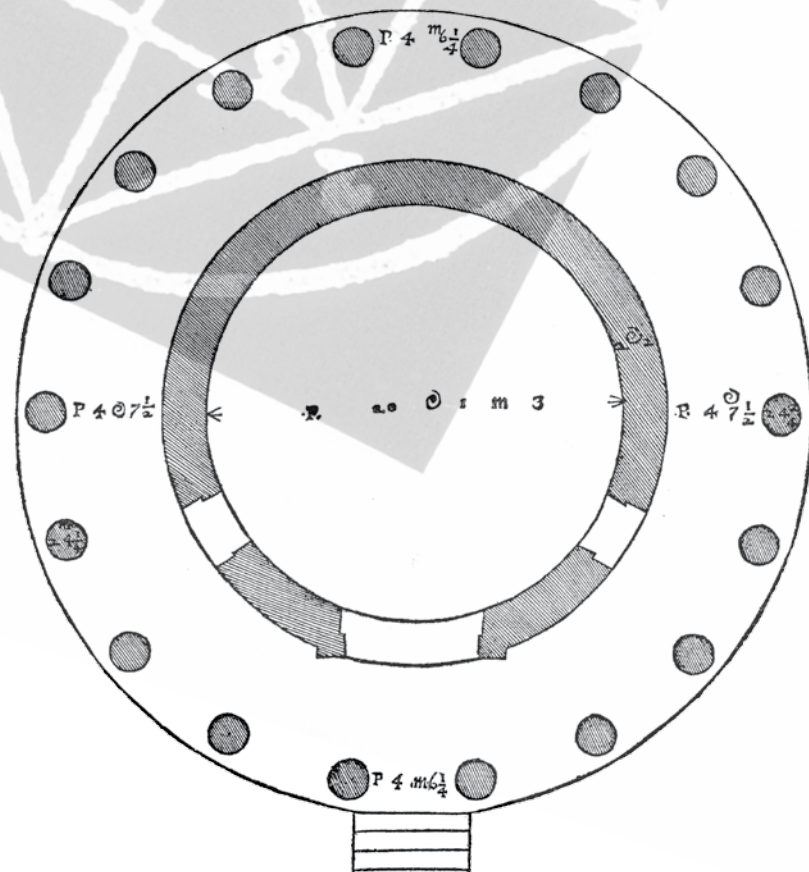
¹⁹ J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt am Main 1971, s. 55.

w przeszłość, od której się oddala, do przyszłości zaś, w którą gna go wichry wiejący z raju, zwrócony jest plecami. Ten „rajski wichry” dmie w jego skrzydła, nie pozwalając mu ich złożyć. Anioł pędzi więc niczym zwiastun przed owym wichrem – wichrem postępu. Obwieszcza przyszłość, z której przybył, ale jego oblicze zwrócone jest ku przeszłości. Tu człowiek jest nośnikiem procesu historycznego, wichry dmący z raju pcha go ku przyszłości – wycofuje go w przyszłość. Cierpliwość, według wersji metafizyczno-osobistej, zastąpiona została wichrem historii.

Zgodnie z taką koncepcją procesu historycznego, której charakter jest cykliczny, raj pozostaje źródłem i pradawną przeszłością człowieka, a zarazem utopijnym obrazem przyszłości jako zbawienia. Anioł ten pędzi w przyszłość, na którą nie patrzy, której nie będzie widział, jak długo wypełnia swoją jedną jedyną misję anioła historii. Ten anioł nie śpiewa już żadnych hymnów. To, co ludzcy obserwatorzy widzą jako historię i przeszłość, anioł widzi jako jedną wielką katastrofę, rumowisko. Anioł, jako posłaniec Boga, chciałby *po-budzić umarłych* (motyw wywodzący się z chrześcijańskiego baroku), *i złączyć to, co rozbite* (motyw mistyki żydowskiej, kabalistyczne pojęcie *tikkun* – mesjańskiej odnowy i naprawy, która skleja i przywraca pierwotny byt rzeczy, także historii). Anioł historii, według Benjamina, nie potrafi wypełnić posłannictwa jakim jest zebranie potłuczonych naczyń, jego poczynania są daremne. Przeszkadza mu i ów wichry wiejący z raju, który nie pozwala mu się zatrzymać, i nie zbawiona przeszłość, która piętrzy się w postaci gruzów rosnących aż do nieba. Anioł historii to postać z gruntu melancholijna. Przypomnijmy tu rzeźbę Anselma Kiefera (ur. 1945) *Melancholia/Anioł Historii* dedykowaną filozofowi, przedstawiającą ciężki ołowiany samolot, który nigdy nie wzleci. I anioł historii Benjamina i *Angelus Novus* Klee i *Anioł Historii* Kiefera ponoszą klęskę w historycznej immanencji, ponieważ przezwyciężyć ową melancholię może jedynie lot, a żaden z nich nie jest już do tego zdolny.

Postać posłańca przybywającego z raju, który nie jest w stanie wypełnić swej misji (pozbić tego, co rozbite) zostaje dialektycznie rozsadzona przez wichry historii, który wieje z raju. *Angelus Novus/Agesilaus Santander* spotkał na swej drodze do domu (do szczęścia) nowego człowieka – Waltera Benjamina – i zabrał go z sobą w tę właśnie podróż.

Krzysztof Wodiczko proponuje, by Anioła z obrazu Paula Klee wyposażać w lusterko wsteczne – w nim zobaczy to, co pędzi za nim zdegradowane pomniejszeniem, nie z raju podążające, ale z przyszłości *Ulicy jednokierunkowej?*



Anna Małecka

American Institute for Yemeni Studies

¶ Ołów, krew i diamenty

Wtwórczości Dostojnego Jubilata ważne miejsce zajmuje problematyka związana z architekturą Niebiańskiej Jerozolimy, której mury, według jednego z najnowszych przekładów *Apokalipsy św. Jana*, miały zostać wzniesione z najtwardszego z kamieni – diamentu (Ap 21)¹. Ponieważ Jerozolima jest miastem trzech Wielkich Religii, w niniejszym szkicu spróbuję omówić pewną kwestię związaną z poglądami na temat twardości diamentu w świecie muzułmańskim.

Doniosłe miejsce w literaturze dotyczącej omawianego kamienia zajmuje problem możliwości zniszczenia go. Podobnie jak twórcy klasycy, a wśród nich Pliniusz St. czy Heron, także wielu autorów ze świata Islamu twierdziło, że na diament nie jest w stanie wywrzeć wpływu ani ogień ani żelazo ani też żaden inny minerał².

Wprawdzie muzułmańscy lapidarzyści, czyli autorzy tekstów dotyczących właściwości kamieni szlachetnych, utrzymywali niekiedy, że niepodatne na ogień są jedynie „diamenty ze starych kopalń”, podczas kiedy „diamenty nowe” podlegać miały jego działaniu, był to jednak pogląd rzadki, a przekonanie o odporności tych kamieni na płomień było tak rozpowszechnione, że na Bliskim Wschodzie testowano autentyczność tych kamieni umieszczając je w piecach³.

¹ Zob. *The New Jerusalem Bible*, tłum. Henry Wansbrough, New York 2002.

² Heron (ok. 60 przed Chr.) utrzymywał, że diament nie ulega spalaniu ze względu na to, że duże molekuly ognia nie były w stanie przeniknąć przez niewielkie „próżniowe otworki” znajdujące się w tym kamieniu. Héron d'Alexandrie, *Les pneumatiques d'Héron d'Alexandrie*, tłum. Gilbert Argoud i inn., Paris 1997, s. 26.

³ Ps-Shahrukh Mirza, *Javaher Nama*, „Farhang-e Iran Zamin” 1964, vol. 12, s. 274-275.

Na ziemiach Islamu popularna była także inna opinia, również odziedziczona po tradycji klasycznej, według której diament, położony na kowadło i uderzony za pomocą ciężkiego młota, pozostać miał nienaruszony wnikając w młot czy też kowadło, podczas gdy oba narzędzia w czasie tej operacji ulegały destrukcji⁴.

Wyjątkowo, na tle powszechniej opinii o niezniszczalności najtwardszego z minerałów, brzmiały głosy wyrażające pogląd przeciwny. W arabskim tłumaczeniu jednej z ksiąg starożytnego greckiego traktatu *Cyranides* pojawia się wzmianka o możliwości uszkodzenia tego kamienia za pomocą wody burzowej, które to przekonanie łączyć można z indyjską tradycją postrzegania diamentu i pioruna, jako wywodzących się z jednej substancji⁵. Z kolei autorzy (lub autor), znani jako Dżabir ibn Hajjan, twierdzili, że diament ulega destrukcji, ponieważ jednak proces ten trwa bardzo długo, uchodzi on za niezniszczalny⁶. Al-Kindi, słynny arabski polimat żyjący w IX w., zaprzeczał opinii współczesnych, według której niemożliwym było podzielenie najtwardszego z minerałów za pomocą jednego uderzenia. Uważano, że aby zmienić naturę kamienia, należało oddziaływać na niego nieustannie. Al-Kindi przyznawał, że choć trudno jest podzielić diament, istnieje taka możliwość, a każda z powstałych w ten sposób części zachowuje nadal swoją naturę i właściwości⁷. Pochodzący z ojczyzny diamentów – Indii, muzułmański poeta Amir Khosrow, musiał posiadać praktyczną wiedzę na temat tych minerałów, twierdził bowiem, zgodnie ze stanem faktycznym, że kamienie te *ze względu na ich delikatną naturę można zetrzeć na proch za pomocą uderzenia młota*⁸.

Za jedyną substancję, która była w stanie wpłynąć na diament, wielu muzułmańskich autorów uważało ołów. Przekonanie to wywodzi się z starożytnej tradycji, według której „ciężki” i „powolny” ołów pozostawać miał pod wpływem równie „powolnej” planety - Saturna⁹. Motyw diamentu, który

⁴ Pliny [Pliniusz], *Natural History: Books 36-37*, tłum. D. E. Eichholz, Cambridge 1962, s. 211.

⁵ Toral-Niehoff Isabel, *Kitāb Giranīs*, München 2004, s. 147; Kalidasa, *Oeuvres complètes de Kalidasa*, tłum. Hippolyte Fauche, Paris, 1860, t. 1, s. 65.

⁶ Jabir ibn Hajjan, *Das Buch der Gifte des Gabir ibn Hayyān: arabischer Text in Faksimile*, tłum. Alfred Siggel, Stuttgart 1958, s. 126a, 134; Jabir ibn Hajjan, *Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, tłum. Paul Kraus, Le Caire 1942-43, t.1, s. 54.

⁷ (al) Kindi, *Oeuvres philosophiques et scientifiques d'al-Kindi*, tłum. Abu Jusuf Jaqub ibn Ishaq, Jean Jolivet i inn., Leiden 1997, t. 2, s. 89.

⁸ Amir Khosrau, *Khazain-ul-futuh*, tłum. Mirza Wahid, Islamabad, 1975, s. 76.

⁹ R. Halleux, *Le Problème des Métaux Dans La Science Antique*, Paris 1974, s. 154-155. W tradycji żydowskiej w ołowianej skrzyni, być może aby powstrzymać jej działanie, przechowywano *shamir* - substancję niszczącą kamienie (L. Ginzberg, *Legends of the Jews*, tłum. Henrietta Szold, Philadelphia, 1909-38. t. 1, s. 66-69). Słowo *shamir* w języku hebrajskim oznaczało nie tylko diament lecz także szmergiel, z którym ołów kojarzony

może zostać rozbity za pomocą ołowiu, pojawił się być może najwcześniej w pismach Kosmasa z Jerozolimy (1. poł. VIII w.), obecny jest także u muzułmańskich lapidarystów, tworzących w tym samym stuleciu¹⁰. Chociaż większość autorów muzułmańskich nie uzasadniała przyczyn oddziaływania ołowiu na diament, to jednak niektórzy z nich usiłowali dociekać powodów wyjątkowej właściwości tej substancji. Wyjaśnienia filozoficznej natury znajdujemy np. w traktacie Hamid al-Dina Kirmaniego, perskiego uczonego aktywnego na przełomie X/XI w., który utrzymywał, że tak jak prawa tracą swą moc ze względu na wprowadzane do nich innowacje, podobnie metale mogą być niszczone przez wpływ innych ciał „tego samego rodzaju”¹¹. W lapidariach znajdujemy także opisy operacji rozbicia diamentu za pomocą ołowiu, dokonywanych przez jubilerów. Po to by rozbić ten kamień na proszek należało go umieścić w ołowianej tubie, lub też zawinąć w kilka warstw ołowiu, i następnie położyć na kowadło i delikatnie uderzać, co -według niektórych autorów - powinno być wykonywane ołowianym młotem¹². Jednak nie wszyscy lapidarzyści przypisywali ołowiu specjalne właściwości. Niektórzy z nich utrzymywali bowiem, że był on jedynie substancją izolującą, która zapobiegała rozsypaniu się cząsteczek kamienia po uderzeniu weń młotem, a taką samą rolę spełniało umieszczenie rozbijanego diamentu np. w świecy, butelce, trzcinnie czy wielu warstwach bawełny lub papieru¹³.

Pomimo tego, że w większości lapidarystów ze świata Islamu znajdujemy opinie o łamaniu diamentu za pomocą ołowiu, niektórzy autorzy muzułmańscy, wzorem pisarzy klasycznych, uważali, że omawiany kamień można zniszczyć zanurzając go we krwi kozła, po której to operacji, ten zasadniczo niepalny minerał, należało umieścić nad ogniem, co miało powodować jego stopienie¹⁴. Pogląd taki, wymieniany najczęściej obok wariantu

był już w starożytnej Mezopotamii (W. Heimpel, *Philological and Archaeological Evidence for the Use of Emery in the Bronze Age Near East*, „Journal of Cuneiform Studies” 1988, vol. 40, s. 196, 210).

¹⁰ F. Ohly, *Diamant und Bocksblut: zur Traditionen - u. Auslegungsgeschichte e. Naturvorgangs von d. Antike bis in d. Moderne*, Berlin 1976, s. 32.

¹¹ (al) Kirmani Ali ibn Mahmud *Maasir-i Mahmud, Shahi*, Dihli, Danishgah-i Dihli, 1968, s. 87.

¹² Ala ibn al-Ḥusayn Bayhaqi, *Madin al-nawadir fi marifat al-jawahir*, al-Kuwayt 1985, s. 85.

¹³ Dimashqi: Shams al-Din Muhammad ibn Abi Talib, *Nukhbat al-Dahr fi Aja ib al-Barr wa al-Bahr*, Bayrut [AH] 1419, s. 89.

¹⁴ Tamże. Ponieważ według niektórych autorów diament był kamieniem pozostającym pod wpływem Koziorożca niewykluczone, że koncepcja koźlej krwi uważanej za substancję gorącą, będącą w stanie zmiękczyć zimny diament może być pochodzenia astrologicznego (B. Laufer, *Diamond: Study in Chinese and Hellenistic Folklore*, Chicago 1915, s. 24-25). Według Urso di Calabria (zm. 1225), przedstawiciela szkoły Salerno pozostającej

z ołowiem, nie był zbyt popularny w świecie Islamu. Spotykamy go jedynie w kilku późniejszych tekstach, co pozwala przypuszczać, że zaczerpnięto go raczej z pism chrześcijańskich autorów, albo – co bardziej prawdopodobne – z folkloru, nie zaś bezpośrednio ze starożytnego źródła.

Oprócz przekonania o destrukcyjnym wpływie krwi kozła na diament, w tekstach chińskich pojawia się opinia o analogicznych właściwościach rogu barana¹⁵. Niewykluczone, że z poglądem tym ma związek legenda, opisująca zdarzenie, które miało mieć miejsce za panowania cesarza Dżahangira (1569-1627) z indyjskiej dynastii Wielkich Mogołów. Gdy cesarscy złotnicy nie mogli się zgodzić, który z dwóch diamentów, jakie przyszło im oceniać, posiada skazę, postanowiono zasięgnąć opinii Durdżan Sala - słynnego konesera diamentów, więzionego przez mongolskiego władcę. Arystokrata ten natychmiast wskazał wadliwy kamień, lecz aby dowieść słuszności swej racji przywiązał oba diamenty do rogów walczących baranów. Na skutek uderzenia baranich rogów pękł jedynie minerał ze skazą, podczas gdy doskonały diament pozostał nienaruszony¹⁶.

pod wpływem myśli arabskiej, subtelna substancja krwi kozła wnikać miała w „pory” diamentu oddzielając je i tym samym łamiąc ten kamień. W źródłach muzułmańskich pojawia się także przekonanie, że krew kozła lub barana jest w stanie zmiękczyć nie tylko diament lecz także żelazo, stal jak również złoto i srebro (Hubaysh ibn Ibrahim Tiflisi, *Opisanie remesel*, tłum. G. P. Mikhalevich, Moskwa 1976, s. 76, 138).

¹⁵ B. Laufer, *Diamond...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁶ F. B. Bradley-Birt: *The story of an Indian Upland*, New Delhi 2001, s. 12.

Iwona Brzewska, Waldemar Deluga

Żydowski Instytut Historyczny

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Hebrajskie inskrypcje i hebrajskie zapisy imienia Jezus w sztuce – wybrane przykłady

Śledząc hebrajskie słowa, inskrypcje, cytaty biblijne, które trafiały do odbiorców jako część obrazu w dziełach sztuki sakralnej, można określić poziom znajomości kultury żydowskiej w kręgach kościelnych. Niewielka dostępność do literatury (midraszy, komentarzy rabinackich) nierozzerwalnie związanej z religią, tradycją i kulturą narodu księgi, rodziła wiele błędnych opinii o kulturze żydowskiej. Dotychczasowe publikacje dotyczące inskrypcji hebrajskich w sztuce europejskiej omawiają pojedyncze zabytki¹. Nie podejmowano do tej pory szczegółowych rozważań dotyczących idei zapisów hebrajskich w sztuce chrześcijańskiej w Europie Środkowej, w tym również zapisów imienia Jezus, w odwołaniu do tradycji żydowskiej.

W sztuce średniowiecznej pojawiło się wiele dzieł, w których występuje ornament stylizowany na inskrypcję hebrajską (il. 1). Przykładem jest anonimowy drzeworyt z końca XV w., pochodzący z dawnej kolekcji Wilhelma Schreibera, obecnie w zbiorach prywatnych w Warszawie². Dzieło artysty, czynnego w Europie Środkowej, ukazuje Chrystusa w cierniowej koronie. Jego szatę dekoruje ornament, który zapewne ma za zadanie imitować alfabet hebrajski. Imitacje takie miały spełniać rolę potwierdzenia tożsamości osoby.

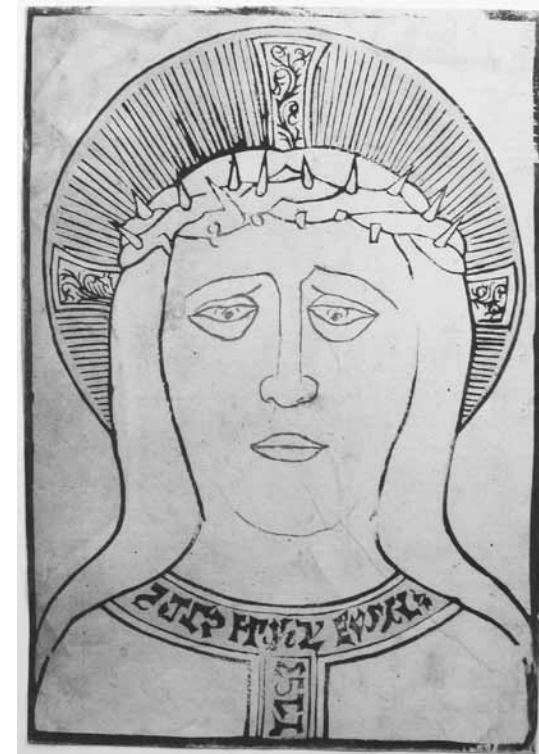
¹ S. Longland, *Pilate Answered: What I Have Written*, „Metropolitan Museum of Art Bulletin” June 1968, s. 410-429; D. Haitovsky, *A New Look at a Lost Painting: The Hebrew Inscription in Lorenzo Costa's „Presentation in the Temple”*, „Atribus et Historiae” 1994, s. 111-120; A. Ronen, *Iscrizioni Ebraiche nell'arte Italiana del Quattrocento*, w: *Studi di storia dell'arte sul medioevo e il rinascimento. Atti del Convegno Internazionale Arezzo-Firenze 1989*, Firenze 1992, s. 501-624.

² *Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich*, red. W. Deluga, Kraków 2005, s. 44, kat. nr 28; *Galerie Kornferld. Graphik und Handzeichnungen Alter Meister. Auktion 232*, Bern 2004, s. 20, kat. nr 54.

Można doszukać się na pionowym pasie w centrum szaty daty 1153, choć należy zaznaczyć, że propozycja ta jest jedynie sugestią. Istnieją też napisy imitujące inne pisma, mające sugerować chrześcijańskiemu odbiorcy charakter osoby. W niektórych dziełach pojawiają się fragmenty kopiujące rzeczywiste inskrypcje. Tego typu egzemplifikacje znajdziemy w wielu obrazach z Małopolski, czy z Górnych Węgier. W większości są to malowane na szatach napisy łańciskowe, ale również odnajdujemy sekwencje hebrajskie, szczególnie w scenach pasyjnych. Być może w zamyśle malarza hebrajskie inskrypcje na szatach oprawców Chrystusa podkreślają ich winę.

Przykładem może być obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie *Ukazanie Chrystusa (Ecce Homo)*, należący do dzieł powstałych na Śląsku pod koniec XV w. (il. 2)³. Malowidło prezentuje scenę, gdy Piłat ukazuje ubiczowanego Chrystusa Żydom, zgromadzonym przed jego pałacem. Na obrazie z kolekcji tego samego muzeum⁴, będącym fragmentem kompozycji *Ofiarowania w świątyni* (il. 3), za Marią i Józefem przekazującymi parę gołębi, widoczne są dwie bordiury kobierca z podobnym ornamentem z kwadratowego pisma hebrajskiego.

Jaką rolę miało odgrywać takie naśladownictwo hebrajskiego zapisu? Niewiele powstało na ten temat publikacji, a ostatnia z nich Harrisza Lenowitza, jak i poprzednie, odnoszą się do zabytków z Europy Zachodniej⁵. Czy zatem



1. Oblicze Chrystusa, drzeworyt, XV w., Warszawa, kolekcja prywatna

³ T. Dobrzeńcki, *Malarstwo tablicowe. Muzeum Narodowe w Warszawie, katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 326, kat. nr 127.

⁴ Tamże, s. 303, kat. nr 112.

⁵ H. Lenowitz, *Hebrew Script in the Works of Bartholomé Bermejo*, „Ars Judaica” 2008, nr 4, s. 7-20. Autor artykułu przedstawił szerzej zagadnienie na międzynarodowej konferencji *The Fifteen World Congress of Jewish Studies*, która odbyła się w Jerozolimie w dn. 2-6 VIII 2009 r.

2.
*Ukazanie
 Chrystusa
 – Ecce Homo,*
 ok. 1500 r.
 (fot. M. N.
 Warszawa)



z obiektów kultu żydowskiego: nakrycia głowy, tałesy, kotary, nakrycia stołów-bim, noszą inny rodzaj przekazu, niż napisy zamieszczane na przedmiotach chrześcijańskich. Tekst hebrajski, w szczególności występujący na tkaninach, ma specyficzny charakter. Możliwe, że nawiązuje on do tradycji szat Boga czy aniołów, wykonanych z liter⁶.

Moda na elementy antyczne w sztuce chrześcijańskiej, jak i chęć pokazania zainteresowania i wiedzy oryginalnym tekstem Biblii, wiązała się właśnie z włączaniem elementów literatury „orientalnego” czy sensownych cytatów hebrajskich pism. Zastanawia, czy zapis stawał się nieczytelny z powodu niedokładnych przekazów, czy też miał on zabieg intencyjny lub magiczny? Jednak takie traktowanie przekazu w języku Biblii jest zaprzeczeniem tradycji żydowskiej, gdzie kopiowanie świętych tekstów obwarowywano w taki sposób, by minimalizować ryzyko pomyłki. Głębokie przekonanie w konieczność wiernego zapisu, łączyła się z pewnością o ważności i znaczeniu każdej litery (litery *Prawa*, czyli litery *Tory*). Przepisy przekazywania liter zawierających Imię Boga: tetragramatonu, *Szem ha-meforasz*, oraz ich zapisu, są jeszcze bardziej surowe. Jednocześnie przykładem dość dowolnego zapisu tekstu hebrajskiego Biblii jest ilustrowana *Tora* z 211 kolorowymi rysunkami z XVI w.,

⁶ Tamże, s. 9.

powody posługiwania się pi-smem hebrajskim w Hiszpanii, Francji i Italii są te same co w Europie Środkowej? Być może kontakt z ogólnie rozumianą kulturą orientálną spowodował, że pojawiały się podobne zjawiska. Inskrypcje na szatach orientálnych, zarówno wywodzących się z tradycji bizantyńskiej, jak i arabskiej, wynikają z kultury słowa, które istotne było dla świata śródziemnomorskiego, w przeciwieństwie do kultury obrazu, charakterystycznej dla świata łacińskiego. Zapis hebrajski, czy to faktyczny, czy stanowiący jedynie pseudo-autentyk, niesie za sobą pewne intencje. Inskrypcje

autorstwa Mojżesza dal Castellazzo z Wenecji⁷. Oprócz licznych błędów ortograficznych, zapis hebrajski odbiega od tekstu masoreckiego. Można sądzić, że przepisujący nie był soferem, lecz chrześcijaninem piszącym po hebrajsku. Jednakże zapis imienia Boga w formie abrewiatyry monogramatycznej literą *he* (od *Ha-Szem* – Imię), czy *Elokim* zamiast *Elohim*, świadczy o oryginalnym hebrajskim źródle zapisu⁸. Jakie znaczenie miało przekazanie prawdziwych treści zapisów hebrajskich, świadczą

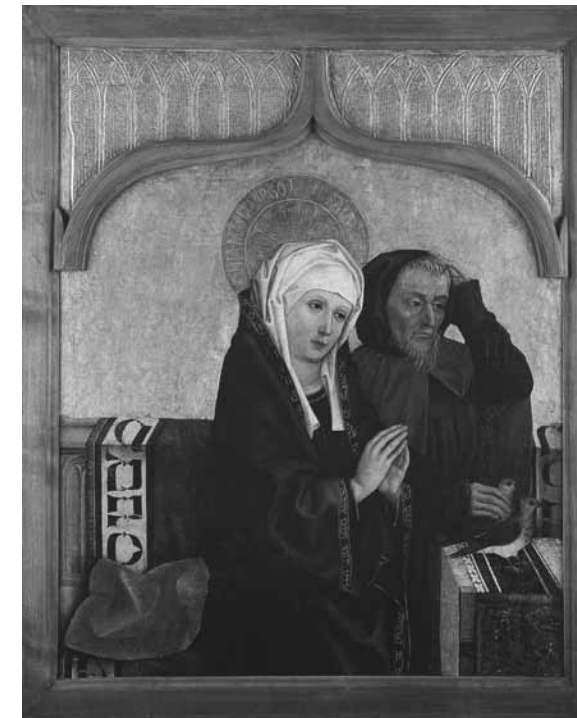
napisy występujące na obramieniach szat. Na obrazie z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 4) odnajdujemy inskrypcję na szatach żydowskich dostojników towarzyszących scenie *Ukrzyżowania*⁹. Na chustach w wydzielonych pasach (oblamowaniach) rozmieszczono hebrajskie litery. Tkaniny te przypominają tałesy noszone przed Żydów. Podobieństwo z tałesami może nasuwać fakt zakładania ich na głowę w czasie modlitwy, a także obecność pasów tradycyjnie zamieszczanych wzdłuż opadających boków, jak również część tałesu przylegająca do czoła lub szyi w rodzaju kołnierza, zwanego atarą, którą zazwyczaj zdobiono haftem lub napisem ze słowami modlitwy-błogosławieństwa. Litery najczęściej pojawiające się na chustach trzech uczestników sceny *Ukrzyżowania* to: *pe*, *szin*, *alef*, *he*, *waw*, *resz*, *mem*¹⁰. Można je interpretować jako: faryzeusz (*parusz*), winien (*aszem*), wina (*aszma*).

⁷ K. Kogman-Apple, *Picture Bibles and the Re-written Bible. The Place of Moses dal Castellazzo in Early Modern Book History*, „Ars Judaica” 2006, nr 2, s. 35.

⁸ T. Radkowski, *Hebrajskie imiona Boże. Spostrzeżenia stare i nowe*, Warszawa 1936. Transkrypcję wyrazów hebrajskich podajemy według zasad stosowanych w wydawnictwach Żydowskiego Instytutu Historycznego. Zob. <http://www.jewishinstitute.org.pl/pliki/edukacja/5/47.pdf> [z dn. 4 I 2010 r.].

⁹ T. Dobrzeńcki, dz. cyt., s. 214-215, kat. nr 67 A.

¹⁰ פ, ש, א, ה, ו, ר, מ



3.
 Hans
 Pleydenwurff,
 Maria i Józef,
 fragment sceny
*Ofiarowania
 w Świątyni*,
 ok. 1462 r.
 (fot. M. N.
 Warszawa)

4.
Ukrzyżowanie,
fragment,
ok. 1440-1450 r.
(fot. M. N.
Warszawa)



Litery te także mogą dawać odczyt z niedokładną ortografią: grzech, przewinienie, przestępstwo, sprzeniewierzenie (*pesza*). Taka interpretacja może potwierdzać przekaz Ewangelii, mówiący o uczestnictwie Żydów w podczas ukrzyżowania Chrystusa. Wyraz twarzy, gestykulacja, czy trzymane w dłoniach narzędzie tortur, mogą sugerować, że tekst inskrypcji określa ludzi nieprzychylnie nastawionych do Chrystusa, winnych wykonania wyroku ukrzyżowania, obarczonych grzechem. Podobnie, w obrazie *Matki Bożej z Dzieciątkiem Jezus* z ok. 1530 r. z kościoła para-

fialnego w Brzegu koło Opola, obecność na prawym ramieniu Marii ozdobnego haftu z opaską z liter naśladowujących pismo hebrajskie, ma być wskazówką, przypomnieniem o jej pochodzeniu z narodu żydowskiego¹¹.

Inskrypcje hebrajskie na obiektach chrześcijańskiej sztuki sakralnej, to również teksty zaczerpnięte z Ewangelii. Najbardziej znamienity napis, który odsyła nas do początku chrześcijaństwa, do dnia Paschy i wydarzeń Golgoty, to *titulus crucis*, czyli tablica winy, którą powieszono nad głową ukrzyżowanego Chrystusa. Napis z tytułem winy wspomniany jest przez wszystkich ewangelistów¹². Najkrótszą informację przekazuje św. Marek (Mk 15, 26): *Król Żydowski*¹³, podobnie św. Łukasz (Łk 23, 38): *To jest Król Żydowski*¹⁴. Św. Mateusz (Mt 27, 37) dodaje imię ukrzyżowanego: *To jest Jezus, Król Żydowski*¹⁵. Św. Jan (J 19, 19) podaje najszerzą treść zapisu, ale także istotne szczegóły

¹¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 7, *Województwo opolskie*, z. 1, *Powiat bielski*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, M. Zlat, Warszawa 1960, s. 12, il. 158.

¹² S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 108. Zob. także P. Winter, *On the Trial of Jesus*, Berlin-New York 1974, s. 152-157.

¹³ מִיְהוּדָה קִרְיָתוֹ הַיְהוּדִי Inskrypcje hebrajskie podajemy według: רפס סיבתוכו מיאיבנו הרוח רפס [The Bible Society], red. N. H. Snaith, Jerusalem 1970, zaś polskie cytaty z Ewangelii za *Biblią Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1980.

¹⁴ מִיְהוּדָה קִרְיָתוֹ הַיְהוּדִי

¹⁵ מִיְהוּדָה קִרְיָתוֹ הַיְהוּדִי עוֹשֵׂי אוֹה הוּא



5.
Ukrzyżowanie,
fragment,
ok. 1468 r.
(fot. M. N.
Warszawa)

dotyczące języka inskrypcji: *Jezus Nazarejczyk, Król Żydowski*¹⁶. Tego typu inskrypcje odnajdujemy w wielu przedstawieniach *Ukrzyżowania*, zarówno występujących w malarstwie (il. 5)¹⁷ jak i w grafice¹⁸.

Losy tablicy winy nie są znane przez pierwsze dziesięciolecia chrześcijaństwa, ożywają wraz z panowaniem Konstantyna Wielkiego. Jego matka, św. Helena, odnalazła – jak głosi tradycja – miejsce Golgoty i odkopała trzy krzyże podczas budowy bazyliki Grobu Świętego w Jerozolimie. To właśnie *titulus* pozwolił jej na określenie właściwego krzyża męki i śmierci Mesjasza. Św. Helena tabliczkę podzieliła na dwie części. Jej prawa strona do dziś przechowywana jest w rzymskiej bazylice Santa Croce in Gerusalemme.

Napis występujący na *titulusie* może wskazywać, że rzeczywiście czwarta Ewangelia została napisana przez naocznego świadka. Tylko ewangelista Jan cytuje go w sposób dosłowny, bowiem tylko on, spośród wszystkich uczniów Jezusa, stał faktycznie pod krzyżem, a swoją teologię rozwinął na podstawie bliskości z osobą Zbawiciela. Jako naoczny świadek Męki Pańskiej, razem z Matką Bożą służył ostatnim słów Chrystusa, i najwierniej opisał wydarzenia ukrzyżowania. Niemiecki historyk Michael Hesemann przeprowadził

¹⁶ מִיְהוּדָה קִרְיָתוֹ הַיְהוּדִי עוֹשֵׂי

¹⁷ T. Dobrzeńcki, dz. cyt., s. 218, kat. nr 68 A.

¹⁸ R. Budde, R. Krischel, *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Köln 2001, s. 409.

6.
Titulus crucis,
 drzeworyt,
 XV w.,
 Monachium,
 Bayerische
 Staatsbibliothek



badania relikwii *titulusa* metodą paleograficzną, mające potwierdzić jej autentyczność¹⁹. Zachowana tablica *titulus crucis*, zwana też: *titulus Christi*, *titulus damnationes*, czyli tytuł winy Jezusa Chrystusa, została przywieziona do Rzymu przez św. Helenę w 326 r., po odnalezieniu jej wraz z pozostałymi częściami Świętego Krzyża. Tablica została ponownie „odkryta” w 1492 r., gdyż przez długie stulecia była ona zamknięta w ołowianej szkatule, noszącej pieczęć kard. Gerarda, późniejszego papieża Lucjusza II. Z XV w. pochodzi srebrna

szkatuła, wmontowana w relikwiarz z 1827 r., kiedy to *titulus Christi* ponownie skupił na sobie uwagę Kościoła. Wtedy bowiem, pod przewodnictwem przeora zakonu cystersów o. Benignio, dokonano próby rekonstrukcji tekstu. *Titulus* z pełnym tekstem ukazano na malowidle na ścianie w kaplicy św. Heleny w bazylice Santa Croce in Gerusalemme. „Odkrycie” relikwii w 1492 r. wzbudziło ogromne nimi zainteresowanie, stąd pojawiło się szereg graficznych kopii tekstu *titulusa*, dystrybuowanych na przełomie XV i XVI w. w całej Europie (il. 6). Zachowało się ich do dziś niewiele, a każda z nich dokładnie pokazuje wygląd relikwii. Właśnie według przekazów graficznych możemy ustalić rekonstrukcję napisów, obecnie mało czytelnych.

Oryginalna tablica na jednej stronie posiada inskrypcję napisaną w trzech liniach, z których pierwsza jest najbardziej zniszczona. Druga linia jest napisana greckimi literami, ale w lustrzanym odbiciu, a trzecia po łacinie, również w lustrzanym odbiciu (od prawej do lewej z odwróconymi prawo-lewo literami). Czytane od prawej do lewej, zapewne na wzór żydowskiego sposobu pisania, w dolnym wersie widnieją słowa: *I. NAZARI[E]NUS RE*, najpewniej jako część napisu na Krzyżu, która jest cytowana w łacińskiej wersji Ewangelii, zgodnie z przekazem św. Jana (J 19, 19) jako: *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*. Pozostałości pierwszej linii mogą być zidentyfikowane jako pismo hebrajskie. Niestety, czytelne są tylko litery *heh*, *nun* i *cade*²⁰, które również dobrze mogą być częścią hebrajskiego tekstu inskrypcji. Imię Rabbiego

¹⁹ M. Hesemann, *Die Jesus-Tafel. Die Entdeckung der Kreuz-Inschrift*, Freiburg 1999.

²⁰ צנה....

z Nazaretu spotykamy w bardzo różnorodnej formie zapisu. Po hebrajsku może przyjmować różnorodne wersje: *Jesu*, *Jehoszua*, *Jeszua*. Zapis ten spotykamy na *titulusie*, kiedy odtwarzany jest w wersji podanej przez św. Jana i św. Mateusza.

Imię Chrystusa spotykamy na awersie średniowiecznych medalików, produkowanych w Italii i we Francji, prawdopodobnie dla Żydów konwertytów. Bardzo ciekawy egzemplarz takiego medalika z wizerunkiem Chrystusa, umieszczonym centralnie w kole wpisanym w pięciobok, odnajdujemy w paryskim Musée de Cluny²¹. Podobne egzemplarze przechowywane są w Muzeum Sefardyjskim w Toledo (il. 7) i Muzeum Narodowym w Warszawie. Medalik ten, o średnicy 4 cm, ma zapisane trzy formy imienia Jezusa wyżej wymienione. Dalsza część zapisu jest nieczytelna. Na rewersie widnieją inne hebrajskie inskrypcje. Prezentują one imiona archaniołów, które wiążą się w anagramowy zapis słowem *argaman* (purpura): Uriel, Rafael, Gabriel, Mikael i Nuriel. Dla naszych rozważań ważna jest centralna część napisu, zawierającego dwunastoliterowe imię własne Boga poddane permutacji, oraz inne określenia stosowane jako imiona (*szemot*): *Be Szem*, *Sze chaj*, *Leolam*, *JHWH* (tetragramaton) *Cewaot*, *Hu Szadaj*, *Awj JHWH Hu*²². Dalsze badania szczegółowe pozwolą przeanalizować poszczególne warianty medalików, w tym również ustalić ich pochodzenie.

Język hebrajski, język świętych ksiąg, uważany był za wyjątkowo skuteczny, gdy odbiorcy zależało na dotarciu do nadprzyrodzonych mocy, zrozumieniu przez anioły czy uzyskaniu pozytywnego efektu magicznego działania. Hebrajskojęzyczne medaliki wykonywano także dla chrześcijan i przez nich samych²³. Magiczne działanie hebrajskich zapisów skłaniało ich do korzystania z mezuz, lub jedynie fragmentów ich pergaminowych zapisów. Znany jest przypadek z XIV w., gdy arcybiskup Salzburga prosił o mezuzę do zawieszenia na bramie swojego zamku²⁴. Były też przypadki wykorzystywania tej szeroko rozpowszechnionej wiary w moc żydowskich amuletów, do powstawania anegdot. Jedną z nich rozpowszechnił sam Marcin Luter. Mówiła o sprzedawcy amuletów dających ochronę przed atakiem wroga i zra-

²¹ V. Klagsbald, *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*, Paris 1981, s. 21, kat. nr 4.

²² אוה הויה יבא ידש אוה תואבצ הוהי סלועל יחש משב

²³ Zob. rozdział 5 książki J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews. The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*, New York 1943.

²⁴ Moses Kohen b. Eliezer, *Sefer Hasidim Tinyana*, Piotrków 1910, s. 7a.



7.
 Medalik
 z wizerunkiem
 Chrystusa,
 Toledo,
 Muzeum
 Sefardyjskie

8.
Medaliki
z wizerunkiem
Chrystusa,
„Wędrowiec”
1899 r.



osiem różnych medalików, które przekazują wizerunek Chrystusa o długich włosach, z brodą, z hebrajskimi napisami, o bardzo różnorodnej ortografii i poprawności zapisu. Mogą one świadczyć o nieżydowskim pochodzeniu wytwórców²⁶. Ilustracje te są zapewne kopią graficznej kompozycji opublikowanej przez Irlandzką Akademię Królewską w 1810 r.²⁷ Samo imię *Jeszu* (*Jesu*) *Jeszu* (*Jehoszu*) ma kilka wersji zapisu (w zapisie fonetycznym brzmi: AJSZI²⁸, JSZU²⁹, AJSZU³⁰, JESZU(A)³¹). Na rewersie medaliki mają podobną, ale nie jednorodną inskrypcję, opisującą wyobrażoną postać jako: Mesjasza, króla przybywającego w pokoju, w jednej osobie Boga i człowieka³². Na medaliku nr 8 posłużono się zapisem skrótowym, popularnym w żydowskich tekstach literatury midraszowej: dwie litery *jud* i pod nimi rozmieszczona w pozycji poziomej litera *waw*³³. Ich gematryczna wartość jest psefonem tetragramatonu, daje liczbę 26. Cześć dla Imienia Boga w judaizmie z pewnością zapoczątkowała tradycję wczesnego chrześcijaństwa, która imieniu Jezus przypisywała nadzwyczajną siłę³⁴. Imię Jezus *skutkowało nawet gdy*

nieniem wszelką bronią. Zraniony został sam sprzedawca i to przez księcia Albrechta z Saksonii, gdy ten sprawdzał skuteczność ochronnego działania amuletu²⁵.

Amulety szczególnie popularne były w okresie wypraw krzyżowych. Pielgrzymi, przed daleką podróżą do Ziemi Świętej, chętnie zaopatrywali się w tego rodzaju przedmioty. Takie egzemplarze, zwane „Monetami Chrystusowymi”, znajdujemy w polskim tygodniku „Wędrowiec” w 1899 r. (il. 8). Reprodukuje się tu aż

wypowiadali je źli ludzie - jak pisał Pseudo-Klemens. Imię Boga posiadało nadzwyczajne właściwości, co nadało analogiczną moc inskrypcji INRI (*Jezus Nazareus Rex Judaeorum*). Możliwe, że identyczna ilość liter jak w tetragramatonie przydała mu dodatkowe walory, zbliżone do Imienia własnego Boga – JHWH³⁵. Problem odtwarzania zapisów hebrajskich Imienia Boga i Jezusa literami greckimi czy łacińskimi, spowodował bardzo liczne, znacznie różniące się wariacje inskrypcji. Obydwa Imiona wymagają wprowadzenie zapisu hebrajskiej litery *jod*, która nie miała odpowiednika w pisowni greckiej i łacińskiej. Tego typu zabytki, prezentowane w „Wędrowcu”, pojawiają się w europejskich gabinetach numizmatycznych³⁶. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie odnajdujemy pięć tego typu zabytków. Być może, niektóre z nich, związane są z działalnością ewangelickich misjonarzy, prowadzących działania prozelickie wśród Żydów w Polsce w pierwszej połowie XVIII w.³⁷ Dalsze poszukiwania pozwolą na szczegółowe opracowanie całego zespołu. Zapis Imienia własnego Boga, *Szem ha-meforasz*, nastęrczał wiele trudności. Nie tylko z powodu teologicznych ograniczeń związanych z ochroną przed profanacją. Powody natury technicznej, związane z trudnością oddania alfabetem greckim czy łacińskim liter tetragramatonu, a także brak znajomości pisma hebrajskiego, mogły wprowadzać zapisy zastępcze, jedynie naśladowujące formę liter oryginału.

Popularyzacja imienia Jezus związana była z wystąpieniami franciszkanina św. Bernarda ze Sieny (zm. 1444)³⁸. Jego słynne kazania miały związek z prowadzonymi przez niego pracami naukowymi, które poświęcił imieniu Jezus. Nawoływał on do obdarowywania z okazji chrztu medalikami z literami IHS (skrócony zapis imienia Jezus w formie zlatynizowanej od: IHCOYC – IHC lub YHC). Taki skrótowy zapis w późniejszych okresach interpretowano jako: *Jesus hominum Salvator* (Jezus Zbawiciel ludzi/ludzkości), lub *In hoc signo* (Pod tym znakiem [zwyciężysz]), czy *In hoc salus* (W tym zbawienie). Duża ilość informacji o zachowanych tego rodzaju zabytkach pochodzi z Włoch. Jednak najstarsze przekazy ikonograficzne, czy same medaliki-zawieszki, mają inskrypcję zapisaną pismem gotyckim. Może to sugerować, że wykonano je w Niemczech, ale także, że udziwnienie kroju pisma miało nadać im charakter odmienny od normalnie stosowanego, czy też sugerować jego archaiczność.

²⁵ H.W. Kirchof, *Wendunmuth*, Tübingen 1865, t. 3, s. 256.

²⁶ *Moneta Chrystusowa*, „Wędrowiec” 1899, nr 13, s. 254; 1899, nr 16, s. 313.

²⁷ R. Walsh, *The Transactions of the Royal Irish Academy*, Dublin 1818, t. 13, s. 161-173.

²⁸ ישיא

²⁹ ושי

³⁰ ושיא

³¹ עושי

³² דחי סדאו הווי סולשב אב ךלמ חישמ

³³ ןי

³⁴ E. Letkiewicz, *Klejnot z monogramem IHC*, „Spotkania z Zabytkami” 2004, nr 4, s.16.

³⁵ יהוה . T. Radkowski, dz. cyt., s. 5.

³⁶ Zob. G. F. Hill, *The Medallion Portraits of Christ*, Oxford, 1920.

³⁷ Zob. *W poszukiwaniu żydowskich kryptochrześcijan. Dzienniki ewangelickich misjonarzy z ich wędrówek po Rzeczypospolitej w latach 1730-1747*, Warszawa 1999.

³⁸ R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne, całuny*, Kraków 1999, s. 238.

Aneta Pawłowska

Uniwersytet Łódzki

¶ Wizerunek Afrykanina w sztukach plastycznych

Tekst niniejszy jest próbą przeniesienia pewnych koncepcji stosowanych w badaniach historycznych i kulturowych na grunt historii sztuki. Rzecz dotyczy wpływu polityki kolonialnej związanej z transatlantyckim handlem czarnymi niewolnikami, a następnie okresu dziewiętnastowiecznej polityki imperialistycznej mocarstw europejskich, na funkcjonowanie wizerunku Afryki Subsaharyjskiej i jej mieszkańców w wyobraźni Europejczyków. Rzeczą interesującą wydaje się problem: czy, a jeśli tak, to w jaki sposób, zjawisko to znalazło ujście w sztukach plastycznych. Problematykę dominacji kultury zachodniej, w której inni *Nie mogą się sami reprezentować; muszą być reprezentowani* (Karol Marks)¹, w sferze badań nad literaturą i kulturą przekonująco zanalizował i opisał Edward W. Said w *Orientalizmie* oraz *Kulturze i imperializmie*². Zauważył on, że: *W dyskursach tych uwagę zwracają przede wszystkim figury retoryczne, na jakie natrafia się co i rusz w opisach „tajemniczego Wschodu” oraz stereotypy na temat afrykańskiej (albo indyjskiej, irlandzkiej, jamańskiej czy chińskiej) umysłowości, krzewienia cywilizacji wśród prymitywnych czy barbarzyńskich ludów, znajome poglądy na temat konieczności stosowania przemocy fizycznej lub kary śmierci, jeśli „oni” nie zechcą się poprawnie zachowywać [...]. „Oni” nie są tacy jak „my” i z tego powodu zasługują na to by nimi rządzić*³. Podobne zjawisko funkcjonowania utartych wzorców ikonograficznych w zakresie wizualizacji Afrykanów można też odnaleźć w malarstwie i rzeźbie.

¹ Cyt. za: E. W. Said, *Orientalizm*, Poznań 2005, s. 27.

² E. W. Said, dz. cyt.; Tenże, *Kultura i imperializm*, Kraków 2009.

³ E. W. Said, *Kultura...*, dz. cyt., s. IX.

Czarna Afryka i jej mieszkańcy od wieków fascynowali Europę. Pierwsze wzajemne kontakty istniały już w okresie starożytnym. To wówczas, w oparciu o typowy dla świata greckiego lęk przed metojkami czy barbarzyńcami, pojawił się zabarwiony wartościująco podział na „my” i „oni”⁴. W okresie średniowiecza negatywne emocje wzbudzone przez stosunkowo nielicznych wówczas Afrykanów nasiliły się na obszarze Europy⁵. Częściowo wiązać można ten fakt z koncepcjami św. Ambrożego i św. Augustyna, którzy głosili, że wszystkie nacje, nieeuropejskie pochodzą od występnego Kaina i są skazane na potępienie⁶.

Postać rdzennego mieszkańca Afryki nieobca była również europejskiej plastyce, choć w sztuce romańskiej i gotyckiej spotykamy ją rzadko. Wizerunki mieszkańców krain zamorskich, zachowane na ilustrowanych mapach świata z XIII-XVI w., ukazują monstrualny charakter mieszkających tam istot⁷. Te *monstra humana* ze względu na deformacje ciała (jak psiogłowcy, sciapodzi, astomii) czy okrutne zwyczaje (np. kanibalizm antropofagów) przynależą raczej do świata zwierząt niż ludzi⁸. Wyłomem w takim negatywnym obrazie ludzi spoza kręgu europejskiego są realistyczne wizerunki Afrykanów – dworzan

⁴ F. M. Snowden, *Before Color Prejudice. The Ancient View of Blacks*, Harvard 1991.

⁵ Wyraźnej niechęci do Afrykanów w średniowieczu dowodzi choćby fakt, iż jedną z częstszych postaci jakie przybiera diabeł na ziemi, opisywany w exemplach kaznodziej-skich, jest właśnie murzyn, zwany „Etiopem”. H. Kowalewicz, *Średniowieczne exempla polsko-łacińskie*, w: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 285, 290; W. Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziej-skie*, Wrocław 2003, s. 134.

⁶ Koncepcje te wykląda J. B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge 1981, s. 30-31.

⁷ Obrazy monstrów z obcych krain zostały uwiecznione m.in. na mapach z Vercelli, Ebersdorfu, Hereford, Duchy of Cornwall Office, Modeny a także na mapach Richarda z Haldingham, Andrei Bianco, Martina Waldseemüllera, Lorenza Friesa. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mapae mundi jako obraz świata. Średniowiecze i początek okresu nowożytnego*, Warszawa 1997, s. 119-152.

⁸ Tamże.



1. Bracia Limburg, *Bardzo bogate Godzinki księcia de Berry*, 1413-1416 r., Musée de Condé, Chantilly (fot. z archiwum autorki)

Jana II Dobrego (1319-1364) oraz jego syna Jana de Valois (1340-1416), księcia de Berry. Afrykańskich dworzan⁹ tego drugiego możemy odnaleźć bez trudu na wielu kartach manuskryptu *Bardzo Bogatych Godzinek księcia de Berry* (Musée de Condé, Chantilly) autorstwa braci Limburg, wykonanych w latach 1413-1416 dla księcia. Istotną rolę odgrywali też ludzie o afrykańskim pochodzeniu na dworze niemieckiej dynastii Hohenstaufów (1138-1254). Zwłaszcza Fryderyk II (1194-1250) uwielbiał otaczać się czarnoskórą służbą i przyboczną drużyną, by podkreślić swą władzę nad ludźmi różnych nacji oraz szerokie kontakty zamorskie. Władca ten, także nie bez kozery, koronował się w 1220 r. na cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego w bazylice Piotrowej w Rzymie w kaplicy pw. św. Maurycego, który bywał kojarzony z mieszkańcem Czarnego Łądu¹⁰. Fryderyk II chciał w ten sposób podkreślić swe powołanie do symbolicznego panowania nad mieszkańcami różnych części świata. Dlatego też czarnoskóry św. Maurycy pojawia się w sztuce niemieckiej jako patron rycerzy i całego Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Jako najwcześniejsze przedstawienie jego postaci w sztuce można wymienić całopostaciową rzeźbę z lat 1240-1250 w katedrze pw. św. Maurycego i św. Katarzyny w Magdeburgu, przedstawiającą czarnego rycerza w pełnej zbroi.

Epoka wielkich odkryć geograficznych, zapoczątkowana w 1445 r. odkryciem Zielonego Przylądka przez żeglarzy portugalskich, przyniosła rzetelną wiedzę o kontynencie Afrykańskim, a kolejne lata XV w. oznaczały postęp w kolonizacji nieznanego lądu¹¹. Wzajemne relacje pomiędzy mieszkańcami obu kontynentów były zdominowane przez przemoc i oparte głównie na korzyściach handlowych jakie odnosili biali odkrywcy, którzy rozwijali wysoce zyskowny handel złotem, murzyńskimi niewolnikami i cukrem z plantacji na Maderze.

⁹ W *Godzinkach księcia de Berry* widnieją portrety czarnoskórych mnichów z Etiopii i Nubii, gdzie w średniowieczu religią dominującą było chrześcijaństwo.

¹⁰ Św. Maurycy (zm. 287) według tradycji był chrześcijaninem i rzymskim oficerem w legii tebańskiej, z powodu odmowy złożenia pogańskiej ofiary poniósł śmierć męczeńską wraz z innymi żołnierzami. W ikonografii św. Maurycy jest przedstawiany jako człowiek z ciemną karnacją (łac. *maurus* – Maur w średniowieczu tym terminem określano wszystkie osoby o ciemnym odcieniu skóry). J. Devisse, M. Mollat, *L'Image du Noir dans l'art occidental: des premiers siècles chrétiens aux grandes découvertes*, Paris 1979, t. 2, s. 149-204; D. Wood, *The Origin of the Legend of Maurice and the Theban Legion*, „Journal of Ecclesiastical History” 1994, t. 45, nr 3, s. 385-395.

¹¹ W 1472 r. Portugalczycy zbudowali silną faktorię wojskową w Gwinei na Złotym Wybrzeżu, a w 1489 r. Bartolomeo Diaz opłynął Przylądek Dobrej Nadziei – najdalej na południe wysunięty kraniec Afryki. B. Nowak, *Początki obecności europejskiej w Czarnej Afryce*, w: *Historia Afryki do początku XIX wieku*, red. M. Tymowski, Wrocław 1996, s.765-792.

Począwszy od XV w. mieszkańcy Czarnego Kontynentu wzbudzali coraz większe zaciekawienie jako temat ikonograficzny¹². Byli traktowani jako egzotyczni, ale równoprawni mieszkańcy ziemi, dlatego też ich wizerunki najczęściej można spotkać w scenach, gdzie owa obecność dawała się racjonalnie wyjaśnić. Przeważała tu tematyka *Pokłonu Trzech Króli* przed nowonarodzonym Chrystusem¹³. Postaci Afrykanów ukazywano także w wyobrażeniach sądu ostatecznego¹⁴, lub od końca XVI w. jako mieszkańców chrześcijańskiej Etiopii zaangażowanych w szerzenie tego wyznania na obszarze Afryki¹⁵. Prezentowane w sztuce postaci Afrykanów nie mają w średniowieczu i wczesnym renesansie charakteru wyobrażeń etnograficznych, gdyż brak w nich jakichkolwiek cech tradycyjnych ubiorów afrykańskich, fryzur czy bliznowych tatuaży. Artyści ograniczają się do zaznaczenia zewnętrznych cech anatomicznych ludzi pochodzenia negroidalnego takich jak: ciemna karnacja, mięsiste wargi, szeroki nos i kręcone



2. Mistrz Adoracji z Antwerpii, *Pokłon Trzech Króli*, 1. poł. XVI w., część środkowa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia (fot. z archiwum autorki)

¹² L. Bugner, *The Image of the Black In Western Art*, London 1991, s. 26 i nn.

¹³ Od IX w. pojawiła się tradycja mówiąca, że Melchior, Kacper i Baltazar byli przedstawicielami różnych ludów, do których przyszedł Zbawiciel, aczkolwiek ich narodowości nie doprecyzowywano. Najczęściej określano ich, jako Mędrców bądź Magów ze Wschodu. Z czasem ukształtowało się wyobrażenie, że reprezentują trzy znane części świata: Europę, Azję i Afrykę (stąd konieczność prezentacji czarnoskórego władcy).

¹⁴ A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa 1987, s. 170-175; M. Zlatohlávek, Ch. Rättsch, C. Müller-Ebeling, *Sąd ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, Kraków 2002.

¹⁵ Wątki ikonograficzne związane z Etiopią dotyczą: historii chrztu eunucha etiopskiej królowej Kandake przez diakona Filipa, cudów św. Mateusza w Etiopii, opowieść o królowej Sabie, mitycznych dziejów ks. Jana. D. McEwan, *White on Black. "Ethiopians" in the Image of the Black in Western Art*, w: *Orbis aethiopicus. Beiträge zur Geschichte, Religion und Kunst Äthiopiens*, red. W. Raunig, Lublin 2007, s. 209-231.

3.
Matthias
Grünewald,
*Święci Erazm
i Maurycy*,
1520-1524 r.,
Alte Pinakothek,
Monachium
(fot.z archiwum
autorki)



włosy. Zdarza się, iż tylko ciemna barwa skóry jest wyznacznikiem afrykańskiego pochodzenia. Strój portretowanych bywa najczęściej zachodnioeuropejski lub orientalny (perski).

Najwięcej przedstawień Afrykanów pojawia się w twórczości niderlandzkiej, ze względu na intensywne kontakty z Czarnym Lądem tamtejszych kupców. Hieronim Bosch, ukazując *Ogród rozkoszy ziemskich* w środkowej kwaterze tryptyku *Tysiącletnie królestwo* (ok. 1500, Museo del Prado, Madryt), umieszcza symetrycznie nagich czarnoskórych mężczyzn i kobietę w prawym i lewym dolnym rogu malowidła. Motyw czarnego króla pojawia się też w *Pokłonie Trzech Króli* na centralnej części *Ołtarza Epifanii* Hieronima Boscha (1510, Museo del Prado, Madryt)¹⁶.

Podobnie naturalistyczne wizerunki nagich czarnoskórych mężczyzn i kobiety umieszcza Hans Memling w środkowej kwaterze *Sądu Ostatecznego* (1473, Muzeum Narodowe w Gdańsku). Artysta rozmieścił czarnoskóre postaci symetrycznie. Po prawicy Zbawiciela, wśród tłumu powstających z grobu, nagich przyszyłych zbawionych, przedstawił czarnoskórą kobietę, zaś po Jego lewicy, pomiędzy potępionymi, czarnoskórego mężczyznę. W scenie *Pokłonu Trzech Króli* (ok. 1470, Museo del Prado w Madrycie), Memling przedstawia czarnego króla składającego dary Dzieciątka Jezus w stroju wzorowanym na ubiorze europejskim. Również w ołtarzu *Siedmiu radości Marii* (1480, Alte Pinakothek, Monachium), w centralnej scenie – *Pokłonie Trzech Króli*, jeden z przedstawionych monarchów bez wątplenia pochodzi z Afryki. Czarnoskórą postać jednego z Trzech Królów uwieczniają też inni mistrzowie niderlandzcy: Geertgen tot Sint Jans, Joos van Ghent, Quentin Messys, Joos van Cleve oraz Gerard David. Na uwagę zasługuje rozbudowana kompozycja

¹⁶ C. Justis, *The Works of Hieronymus Bosch in Spain*, w: *Bosch in Perspective*, red. J. Snyder, New Jersey 1973, s. 44-56.

Pokłonu Trzech Króli (1. poł. XVI w., Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerpia), której twórcą jest anonimowy Mistrz Adoracji z Antwerpii (il. 2). Na obrazie wokół Matki Bożej gromadzi się tłum postaci, zagubionych w skomplikowanym, fantastycznym pejzażu. Jedną z osób uwidoczniomych na pierwszym planie jest młody, czarnoskóry dostojnik o dumnej postawie, ubrany w szaty nasuwające skojarzenie z przynależnością do książęcego stanu. Nie wiadomo czy postać została wprowadzona do kompozycji malowidła, aby dać wyobrażenie o bogactwie i zaakcentować urozmaiconą fakturę ołtarza, czy też jest rzeczywistym portretem jakiegoś afrykańskiego posła?

W niemieckiej sztuce XVI w., pomimo braku istotnych kontaktów handlowych z kontynentem afrykańskim, pojawiają się przedstawienia ludzi czarnych. Matthias Grünewald, artysta czynny głównie na terenie Frankfurtu i Alzacji, mierzy się z tą tematyką w obrazie *Święci Erazm i Maurycy* (1520-1524, Alte Pinakothek, Monachium, il. 3). Konwencjonalna scena rozmowy świętych pozbawiona jest tak charakterystycznej dla mistrza ekspresji. Święty Maurycy, jak na rycerza przystało, ukazany został w drogocennej zbroi płytowej typu maksymiliańskiego, o wypolerowanej i lśniącej powierzchni, kompletnie zakrywającej całe ciało, za wyjątkiem nieokrytej hełmem głowy. Nadanie czarnoskóremu wysokiej rangi osoby świętej, oraz zastosowanie drogiej zbroi wymownie świadczą o równoprawnym traktowaniu ras ludzkich przez artystę. Podobnie postępuje Hans Baldung Grien w *Ołtarzu Trzech Króli* (1507, Gemäldegalerie, Berlin), nie tylko pokazuje na środkowej kwaterze czarnego władcę składającego dary, lecz także na prawym bocznym skrzydle umieszcza w pełnej zbroi św. Maurycego¹⁷, dla którego przeciwwagę stanowi św. Jerzy na skrzydle lewym. Obydwaj święci patroni rycerstwa ukazani są w kosztownych zbrojach maksymiliańskich. Uwagę zwraca fryzura czarnoskórego św. Maurycego stylizowana na fryzurę hiszpańską – ze spiczasto podciętą bródką, co może sugerować, iż jest to portret jakiegoś wysoko urodzonego arystokraty kongijskiego przebywającego w Europie z misją poselską¹⁸.

Najznamienitszy artysta renesansowych Niemiec, Albrecht Dürer, także nie stronił od prezentacji w swych pracach postaci z Afryki. Zarówno do sceny *Pokłonu Trzech Króli* (1504, Galleria degli Uffizi, Florencja) namalowanego dla arcyksięcia Saksonii Fryderyka Mądrego, jak i do sceny o tej samej tematyce z cyklu drzeworytów *Żywota Marii* opublikowanego w 1511 r., wprowadził sylwetkę afrykańskiego władcy w europejskim odzieniu. Interesujący rysunek z 1508 r., znajdujący się w zbiorach wiedeńskiej Albertiny, przedstawia młodego murzyna o subtelnej twarzy i świadczy o zainteresowaniu Dürera możliwościami, jakie daje prezentacja czarnoskórego człowieka w malarstwie.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ G. Balandier, *Życie codzienne w państwie Konga*, Warszawa 1970, s. 123-128.

Najciekawszy pod względem nowatorskiego podejścia do tematu wydaje się jednak rysunek z 1521 r. ukazujący *Murzynkę Katarzynę* (Galleria degli Uffizi, Florencja)¹⁹. Jakkolwiek artyści nie interesowali zbytnio szczegóły antropologiczne, ale przedstawiając postać czarnej kobiety obdarzył ją, zgodnie z renesansową koncepcją portretu, pewnymi cechami indywidualnymi oraz uduchowieniem i godnością. O zainteresowaniu nieznanym lądem i jego mieszkańcami świadczą także zachowane prace przedstawiające zwierzęta Afryki: lwy, nosorożce czy małpy.

Za pierwszy przykład występowania ludzi z Afryki w rzeźbie włoskiej uchodzi sieneńska ambona z lat 1266-1268 autorstwa Nicola Pisano. Artysta wprowadził do orszaku Trzech Króli postaci dwóch czarnoskórych poganaczy wielbłądów. Prawdopodobnie zainteresowanie Nicola Pisano tematem ludzi z Afryki było spowodowane faktem, iż pozostawał on na usługach, wspomnianego już, Fryderyka II z dynastii Hohenstaufów²⁰. Praktykę wprowadzania afrykańskiej służby do orszaku Trzech Króli kontynuował następnie Lorenzo Ghiberti. W kompozycji brązowych drzwi do bazyliki katedry florenckiej (1403-1424), w kwadracie ze sceną *Pokłonu Trzech Króli*, przedstawił w tle murzyńskiego służącego z małpką. W rozwiniętej sztuce renesansowej terenu Włoch dobry przykład przedstawienia Afrykanów stanowi dzieło Andrei Mantegni – *Tryptyk z Pokłonem Trzech Króli, Obrzezaniem i Wniebowstąpieniem Chrystusa* (ok. 1466, Galleria degli Uffizi, Florencja). Artysta ukazał czarnego króla z odsłoniętą głową, składającego pokłon Dzieciątku Jezus wraz z całym orszakiem ciemnoskórej służby. Interesującym portretem zbiorowym jest fresk Benozza Gozzolego z kaplicy pałacu Medyceuszy we Florencji (1459-1462, Palazzo Medici-Riccardi). Malowidło przedstawia przybycie Trzech Króli ze swoim orszakiem do nowonarodzonego Chrystusa. Scena ma tematykę religijną, ale w całym ujęciu ten świecki, paradny orszak staje się dominującym w niej akcentem. Kompozycja przedstawia tłumną kolumnę jeźdźców i pieszych, ubranych zarówno w stroje europejskie jak i w kostiumy „wschodnie”. Niezwykłą cechą malowidła jest to, że orszak tworzą konkretne postacie żyjące w ówczesnej Florencji²¹. Pod pozorem prezentacji sceny *Pokłonu Trzech Króli* dzieło Gozzolego ukazuje klimat owego orszaku, oddając jego przepych, zjawiskowość i cudowność wypełnioną egzotyką. Na uwagę zasługuje zwłaszcza młody mężczyzna prowadzący konia, którego rysy twarzy są wybitnie afrykańskie, strój jednak jest całkowicie europejski.

¹⁹ H. Loth, *Kobieta w dawnej Afryce*, Warszawa 1988, s.181.

²⁰ Wyczerpująco na temat związków Nicola Pisano z Fryderykiem II zob. J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik*, München 2000, t. 2, s. 24-27.

²¹ Scena ta nawiązuje do wydarzenia historycznego, które miało miejsce we Florencji w 1439 r. – zjazdu przedstawicieli Kościołów greckiego i rzymskokatolickiego w celu powstrzymania zagrażających Konstantynopolowi i Europie Turków.

Interesującym wydaje się fakt, że nawet pobieżna analiza przedstawień malarskich z XV i XVI w. wykazuje wyraźną predylekcję artystów północy Europy do wplatania w swe dzieła czarnoskórych modeli, podczas gdy mistrzowie włoscy zdają się nie odczuwać potrzeby wzbogacania swych dzieł o egzotyczne postaci mieszkańców Afryki.

Cennym źródłem informacji o wyobrazeniach egzystujących w XVI i XVII w. w Europie na temat czarnych ludzi są ryciny zdobiące opisy podróży po Afryce autorów włoskich, portugalskich, holenderskich, francuskich i angielskich.

Dobrym przykładem ilustracji wykonanych na podstawie opowieści podróżników jest seria sześciu drzeworytów Hansa Burgkmaira *Afrikanische Bilderbogen* z 1505 r.²² W jednej ze scen przedstawiających rodzinę pojawia się, bardzo realistycznie potraktowana, postać pięknej i pewnej siebie kobiety z ludu Nama²³. Wiele ilustracji przedstawiających Afrykanów i sceny z ich życia zawiera książka *Relatione del Reame di Congo è della circonvicine contrade* ze wspomnieniami kupca Duarte Lopeza (ok. 1550-1623), wydana przez humanistę Filippo Pigafetta w 1591 r.²⁴ Ukazane na kartach książki postacie mają wygląd raczej europejski, jednak czujemy, że wyrażają pełną tolerancję postawę ich autora dla ludności Konga i sprzeciw wobec niewolnictwa i ekspansji kolonialnej Portugalczyków²⁵.

Wkrótce w przedstawieniach ludzi czarnoskórych zaczęto zwracać większą niż uprzednio uwagę na szczegóły o charakterze etnograficznym. Na początku XVII w. Zacharias Wagner, na jednej z akwareli przedstawiających posiadłości książąt Nassau w Brazylii, namalował postać murzyńskiej niewolnicy z dzieckiem, stojącej w statycznej pozie z wypalonym znakiem księcia Maurycyego von Nassau. Wprawdzie wiernie oddane są liczne szczegóły, łącznie z glinianą fajką u pasa, jednakże obraz ten nic nie mówi o codziennych zajęciach kobiety ani o warunkach życia niewolników w ogóle. Odzwierciedla



4. Peter Paul Rubens, *Toileta Wenus*, 1615 r., Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (fot. z archiwum autorki)

²² Cykl wykonany został na podstawie relacji z podróży Balthasara Sprintera. H. Loth, dz. cyt., s. 163.

²³ Tamże, s. 164.

²⁴ F. Pigafetta, *Relatione del Reame di Congo è della circonvicine contrade...*, Rome 1591.

²⁵ R. O. Collins, *Central and South African History*, Princeton 2000, t. 3, s. 39-41.

5.
Frans Hals,
*Rodzina na tle
krajobrazu*,
ok. 1648 r.,
fragment,
Museo Thyssen-
Bornemisza,
Madryt
(fot. z archiwum
autorki)



są przedstawienia Paola Veronese, który prezentuje wielopostaciowe sceny z bogatych uczt w kompozycjach takich jak: *Gody w Kanie Galilejskiej* (1562, Musée du Louvre, Paryż) i *Uczta w domu Lewiego* (1573, Gallerie dell'Accademia, Wenecja). Na tle bogatej, renesansowej architektury malarz ukazuje przepych strojów, zastawy stołowej, bujne piękno złotowłosych weneckich kurtyzan w połyskującej biżuterii, muzyków, strażników, a także służących przy stołach murzyńskich chłopców²⁷.

Daje się zauważyć, że od okresu podbojów portugalskich w początkach XVI w., wraz z rozwojem handlu niewolnikami następuje znaczna zmiana w sposobie widzenia przez Europejczyków rdzennych mieszkańców kontynentu afrykańskiego. Od XVII w., na skutek nasilania się tego zjawiska, ludzie czarni zaczynają pojawiać się na obrazach głównie jako służba. Wprawdzie Hiszpan Diego Velázquez w *Pokłonie Trzech Króli* (1619, Museo del Prado, Madryt) nadal przedstawia czarnoskórego króla ubranego w strój bogatego

natomiast sposób widzenia ludzi czarnych charakterystyczny dla epoki handlu żywym towarem.

O wyraźnej zmianie nastawienia do ludzi czarnoskórych świadczy dobrze malarstwo weneckie. Ta prężna republika włoska od XIII w. była pomostem łączącym Wschód z Zachodem, i wiele korzystała z rozwijającego się śródziemnomorskiego handlu niewolnikami²⁶. Szerokie otwarcie na świat powodowało, że w Wenecji przebywało wielu egzotycznych gości i ciemnoskórej służby. Fakt ten został odnotowany również przez malarzy, w których pracach pojawiają się licznie czarni słudzy. Najbardziej charakterystyczne

Hiszpana i niosącego mirrę w darze nowonarodzonemu Władcy Wszechświata. Podobnie postępuje Nicolas Poussin, gdy w kompozycję *Pokłonu Trzech Króli* (1633, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezno) wprowadza raczej postać czarnoskórego mędrca niż króla, o czym można wnioskować na podstawie jego zgrzebnego, płóciennego odzienia. Jednak są to już rzadkie ujęcia tego tematu. W baroku zanika bezpowrotnie fantastyczność i niedookreśloność wyobrażeń renesansowych, związanych z prezentacją mieszkańców Afryki zrównującą status społeczny wszystkich ras ludzkich.

Najwybitniejszy artysta żywiołowego baroku flamandzkiego, Peter Paul Rubens, do pewnego stopnia godzi w swej twórczości dwie przeciwstawne tendencje prezentacji mieszkańców Afryki. Odwołuje się bowiem do postaci czarnoskórych w kontekście wielokrotnie redagowanej sceny *Pokłonu Trzech Króli*²⁸, gdzie pojawia się bogato ubrany murzyn w stroju wschodnim z turbanem. Podejmuje też wątek służby afrykańskiej, m.in. w obrazach: *Toaletta Wenus* (1615, il. 4), *Diana i Kalisto* (1638-1640) oraz *Betsabea* (1635), gdzie uwidocznił w tle ciemnoskórych służących – najczęściej młode zmysłowe kobiety lub dziewczynki.

Malarze holenderscy, tacy jak Cornelis Corneliszoon van Haarlem, czy Albert Cuyp, prezentują Afrykanów jedynie jako służących. Pracą wybijającą się na tle malarstwa baroku holenderskiego jest kompozycja wybitnego portrecisty Fransa Halsa *Rodzina na tle krajobrazu* (ok. 1648, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt, il. 5). Wspomniany obraz należy do popularnego w Holandii od połowy XVI w. typu przedstawienia par małżeńskich na tle krajobrazu. Sam Hals był autorem czterech takich portretów rodzinnych. Tym, co wyróżnia wspomniany obraz jest postać młodego murzynka, prawdopodobnie służącego, stojąca pomiędzy portretowaną parą bogatych mieszczan a ich córką. Chłopiec potraktowany został w obrazie jako członek rodziny. Nietypowy portret czarnego dziecka, spokojnie i ufnie patrzącego przed siebie, niewiele ma wspólnego z stereotypowym przedstawieniem Afrykanów w sztuce XVII w.²⁹

W wiekach XVII, XVIII i XIX artyści wydają się być zgodni, iż zasadniczym powołaniem ludzi czarnych jest służenie białym. Olbrzymi transatlantycki handel niewolnikami, będący konsekwencją wielkich odkryć geograficznych, spowodował napływ niewolniczej służby z Afryki i całkowitą zmianę percepcji czarnych ludzi.

²⁶ B. Nowak, *Handel niewolnikami*, w: *Historia...*, dz. cyt., s.1172-1177.

²⁷ Swoboda aranżacji sceny wzbudziła wiele kontrowersji ze strony Inkwizycji. Zarzuty spowodowały zmianę tytułu dzieła z *Ostatniej Wieczery* na znacznie bardziej świecką *Ucztę w domu Lewiego*. *Renesans w sztuce włoskiej*, red. R. Toman, Warszawa 2000, s. 410-413.

²⁸ Np. *Pokłon Trzech Króli* z Museo del Prado w Madrycie, z Kolekcji Spencera Althorp Park w Norfolk oraz Bildergalerie-Sanssouci w Poczdamie.

²⁹ Wyczerpująco o roli czarnej służby w sztuce i kulturze niderlandzkiej: J. Nederveen Pieterse, *Wit over zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*, Amsterdam 1991; *Black is Beautiful. Rubens to Dumas. The Catalogue*, Amsterdam-Zwolle 2008, s. 241-271.

W XVIII w. nastąpił czas dominacji Brytyjczyków w niesławnym transatlantyckim handlu niewolnikami. Wielu, powracających do domu kapitanów statków handlowych, kolonialnych administratorów i właścicieli plantacji, przywoziło ze sobą czarnoskórych niewolników jako służących. Ważnym aspektem posiadania przez nowobogacką arystokrację i mieszczaństwo angielskie czarnoskórego paźia bądź służebnej, było zaakcentowanie własnego statusu majątkowego i potwierdzenie egzotycznego bogactwa. Z tego też powodu w XVIII w. czarna służba często występuje w malarstwie i literaturze brytyjskiej³⁰. Afrykańscy służący zaczęli z wolna pojawiać się na obrazach, które zarejestrowały historię ich obecności w Anglii. Najliczniej są reprezentowani w satyrycznych dziełach Williama Hogartha (il. 6)³¹. Jego sztuka była podporządkowana celom moralizatorskim i dydaktycznym, ukazując – niczym w krzywym zwierciadle – całe społeczeństwo angielskie. W cyklu miedziorytów *Kariera utracjusza* z 1735 r., w scenie III *W Tawernie*, obrazującej rozpustę i pijaństwo młodzieńca – Toma Rakewell’a, ukazał postać otyłej, czarnej służącej w czepku³². W cyklu obrazów przedstawiającym *Modne małżeństwo*, artysta podejmuje tematykę niemoralnego życia angielskich wyższych sfer. W należącej do tego cyklu, wielopostaciowej scenie *Toalety* (1743) William Hogarth prezentuje wszystkie możliwe atrybuty zamożności tragicznie niedobrej pary małżeńskiej. Dlatego pojawia się m.in. afrykańska służba, jako symbol kolonialnego bogactwa rodziny – Afrykanin w zielonej liberii, który podaje damie napój oraz czarnoskóry paź umieszczony w prawym dolnym rogu płótna, rozpakowujący właśnie kupione na aukcji przedmioty. W portrecie ukazującym *Kapitana Lorda George’a Grahama w swojej kabinie* (1745, National Maritime Museum, Londyn), oprócz zgromadzonych przyjaciół żeglarza odnajdujemy także stojącego po jego prawicy osobistego sługę – czarnoskórego chłopca okrętowego grającego na bębnie. William Hogarth nie sprawia wrażenia poruszonego niewolnictwem, przyjmuje je jako sprawę oczywistą, a portrety afrykańskich służących obrazują jedynie angielską rzeczywistość XVIII w. Jednak rozwijające się już od drugiej połowy XVIII w. ruchy abolicjonistyczne³³ zaczęły zwolna przekształcać sposób myślenia

³⁰ W XVIII w. doszło do znacznego wzrostu liczby osób czarnoskórych w Anglii. W 1760 r. ich populacja liczyła 40 tys., w samym Londynie było ich aż 20 tys. E. I. Diggs, *Black Chronology: from 4000 BC to the Abolition of the Slave Trade*, Boston 1983, 67-78.

³¹ D. Dabydeen, *Hogarth's Blacks. Images of Blacks in Eighteenth-Century English Art*, London 1987.

³² Pierwowzorem sceny jest obraz olejny *Orgia* (1735, Sir John Soane's Museum, Londyn).

³³ Pierwsze towarzystwa abolicyjne powstały w Wielkiej Brytanii w 1753 r., w 1775 r. w Stanach Zjednoczonych Ameryki i w 1788 r. we Francji. Wybitnymi działaczami abolicjonizmu byli m.in. Grauville Sharp i Thomas Clarkson z Wielkiej Brytanii, Anthony Benezet i Benjamin Rush z Ameryki Północnej oraz Francuzi: Henri Gregoire i Jean Pierre Brissot de Warville.



6. William Hogarth, rycina z cyklu *Kariera nierządnicy*, 1732 r., National Gallery, Londyn (fot. z archiwum autorki)

Europejczyków o mieszkańcach Czarnego Lądu. Poczynania te zyskały poparcie czołowych autorytetów filozoficznych okresu Oświecenia.

Do konieczności zniesienia niewolnictwa odnosi się *Portret Murzynki* namalowany przez Marie-Guilhelmine Benoist, zdolną uczennicę Jacques-Louis David'a (il. 7)³⁴. Praca była prezentowana na Salonie Paryskim w 1800 r. i krytyka uznała ją za *najpiękniejszy portret kobiety kiedykolwiek malowany*³⁵. Choć obraz prezentuje opiekunkę dziecka artystki, która została przywieziona przez jej szwagra – marynarza z Antyli, nie ma w nim najmniejszej sugestii służebności. Czarna kobieta, całkowicie spokojna i szlachetna w pozie, z doskonałą równowagą i pewnością siebie patrzy na widza spojrzeniem wzajemnej równości. Ponadto praca stanowi arcydzieło wizualnej wrażliwości. Miękka, czarna skóra półnagiej kobiety została znakomicie uwydatniona przez śnieżnobiały kolor osuniętej z ramion sukni i bawełnianego zawoju na jej głowie. Marie-Guilhelmine Benoist prawie na pewno namalowała ten obraz z własnej inicjatywy (dzieło pozostawało w jej posiadaniu przez

³⁴ N. G. Heller, *Women Artists. An Illustrated History*, New York 1987, s. 63-64.

³⁵ M. A. Oppenheimer, *Three Newly Identified Paintings by Marie-Guilhelmine Benoist*, "Metropolitan Museum Journal" 1996, nr 31, s. 143.

7.
Marie-Guilhelmine Benoist,
Portret Murzynki,
1799-1800 r.,
Musée du Louvre,
Paryż
(fot. z archiwum autorki)



dwie dekady). Powodem jego powstania, poza osobistym zainteresowaniem autorki czarną piastunką, jest hołd złożony przez artystkę idei emancypacji niewolników podjętej przez Francuzów. Za taką interpretacją przemawia data powstania portretu, który został namalowany podczas krótkiego okresu między dekretem znoszącym niewolnictwo w koloniach francuskich z lutego 1794 r., a jego przywróceniem w 1802 r.³⁶ Artystka zobrazowała zatem młodą czarną kobietę jako ucieleśnienie „wolności” i jej współczesną alegorię. W nowatorskim ujęciu przedstawiła murzynkę

jako żywą osobę posiadającą uczucia, wolną istotę ludzką, nie zaś służącą³⁷.

W XIX w. malarze związani z tendencjami romantycznymi w sztuce, chętnie wprowadzają do swych płócien powiew egzotyki związany z motywami afrykańskimi. Postać ciemnoskórej niewolnicy odnajdujemy m.in. w twórczości Jeana-Augusta-Dominiqua Ingresa. W obrazach: *Wnętrze haremu* (1828), *Odaliska i niewolnica* (1842) oraz *Łazienka turecka* (1862), pojawiają się piękne, nagie, czarnoskóre niewolnice uwięzione wspólnie z białymi dziewczętami we wschodnich haremach. W okresie kolonializmu powszechnie zachwycono się pięknnością Afrykanek. Stąd brała się ich częsta obecność w obrazach malarzy akademickich, a wizja czarnych zniewolonych kobiet, przesuwających się leniwie przed oczami zachwyconych widzów, zdominowała XIX stulecie. Artyści związani z Akademią Francuską, Monachijską i Petersburską, będąc zubożeni, prezentowali młode, nagie, kobiety o lśniącej skórze, jako wyznacznik romantycznych podróży i uniesień. Malarstwo tego typu, służące ozdobie wnętrz mieszczańskich, nie miało oczywiście nic wspólnego z rzeczywistym wizerunkiem czarnej służby w Europie. Dekoracyjny motyw młodej

afrykańskiej piękności często pojawia się w pracach Théodora Chassériau, Jeana-Léona Gérôme, Jeana-Julesa-Antoina Lecomte du Nouy. Słynni twórcy scen związanych z bardzo wówczas popularną historią Imperium Rzymskiego, jak rezydujący w Rzymie Henryk Siemiradzki oraz związany z Antwerpią i Londynem Lawrence Alma-Tadema, również chętnie wprowadzali postaci czarnych niewolników obu płci asystujących w pokornych pozach poczynaniom rzymskich arystokratów³⁸.

Przeciwwagą dla tych tendencji stanowili malarze i rysownicy, którzy od początku XIX w. towarzyszyli coraz częściej ekspedycjom geograficznym. Pod wpływem tych podróży zaczynają powstawać przedstawienia lepiej oddające rzeczywiste zachowania, wygląd i stroje ludności Czarnej Afryki. Posiadały one kontekst bardziej etnograficzny niż wcześniejsze dzieła. Jednym z pierwszych artystów prezentujących rzeczywisty wygląd mieszkańców Afryki, oraz jej specyficznej flory i fauny, byli François Le Vaillant pochodzący z Gujany Holenderskiej oraz Anglik John Thomas Baines. Jednak wciąż cenionym uzupełnieniem dziewiętnastowiecznego kanonu tematycznego ilustracji z podróży po Afryce były sceny przedstawiające egzotyczne, półnagie czarnoskóre kobiety, które zdobiły książki podróżnicze i oddziaływały na wyobraźnię i sposób myślenia ówczesnych czytelników.

Sztuka europejska odwołująca się do tematyki związanej z Czarnym Lądem przez wszystkie wieki podbojów kolonialnych prezentowała jedynie zewnętrzne atrybuty kontynentu i jego mieszkańców. Twórcy z Europy generalnie nie próbowali zrozumieć ani psychiki ani wytworów sztuki Afrykanów. Dopiero w XX w. artyści związani z takimi kierunkami jak ekspresjonizm i kubizm, podjęli próbę twórczego dialogu z afrykańską kulturą.

³⁶ Francja w 1848 r. zniosła ostatecznie niewolnictwo w swoich koloniach.

³⁷ Praca cieszyła się dużym zainteresowaniem, toteż obraz po śmierci artystki w 1826 r. umieszczono w Luwrze.

³⁸ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1989, s.146-183.

Małgorzata Wrześniak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Średniowieczna wizja miasta idealnego w *Mieście Dam* Christine de Pizan

W 1404 r. Christine de Pizan (ok. 1365-1430) napisała *Le Livre de la Cité des Dames*, zaś do listopada następnego roku dokonała uzupełnienia tej książki znanej pod tytułem *Le Livre de Trois Vertus* lub *Le Tresor de la Cite des Dames*¹. Dzieło to opisuje miasto idealne – wspólnotę szlacheckich kobiet, nie z urodzenia, lecz dzięki przymiotom ducha. *Miasto Dam* pióra pierwszej zawodowej francuskiej poetki i protoplastki feministek, za jaką uchodzi dziś Christine de Pizan², jest nie tylko alegorią architektury, ale przede wszystkim nową

¹ W piśmiennictwie po raz pierwszy (XVIII w.) wspomina Christine de Pizan Louise Félicité Guinement de Keralio w antologii francuskiej literatury *Collection des meilleurs ouvrages françois, composés par des femmes, dédiée aux femmes françoises* wydanej w Paryżu w 1787 r.

² Ojciec urodzonej w Wenecji autorki – Tommaso di Benvenuto da Pizzaro, przez kilka lat piastował urząd Kanclerza Republiki. Następnie przeniósł się do Paryża, gdzie otrzymał stanowisko nadwornego medyka i astrologa, i gdzie wkrótce został osobistym doradcą Karola V. Dzięki przyjaźni z zarządcą królewskiej biblioteki Gillesem Maetem, oboje z córką mieli dostęp do jednego z najznakomitszych w tym czasie księgozbioru. Możliwość czytania była fundamentalna dla formacji intelektualnej Christine de Pizan. Jej niezwykle, jak na owe czasy wykształcenie, podejmowane studia nad literaturą wspierał najpierw ojciec, a później także Estienne de Castel – mąż pisarki. Robert Bossuat, nie bez racji, nazywał ją *najnieznośniejszą z uczonych niewiast*, co należy rozumieć jako – odważną na tyle, by jej pisarski talent pozwolił utrzymać rodzinę. Po śmierci Karola V, Tommaso di Benvenuto da Pizzaro utracił liczne przywileje, w tym też niektóre z posiadłości. Wkrótce też zmarł. Niedługo potem, w 1390 r. zmarł Estienne de Castel, pozostawiając zaledwie dwudziestopięcioletnią żonę z trojgiem dzieci i matką na utrzymaniu. W dniu śmierci męża pisarka wkroczyła w męski świat – interesów, o których nie miała pojęcia, lichwiarzy i długoletnich procesów sądowych, których dotąd nie znała. Wiadomo, że wcześniej prawdopodobnie zajmowała się przepisywaniem ksiąg, z czasem nadzorowała kopistów, w końcu zaczęła pisać i odnosić sukcesy. Na zlecenie Filipa Burbona napisała biografię Karola V – *Livre des faisets bonnes meurs du sage roy Charles V*. Zamawiali u niej manuskrypty Karol VI,

historią świata, napisaną z kobiecego punktu widzenia. Jest też obroną kobiet, manifestem kobiecości – atakowanej i ograniczanej przez mężczyzn, na co dzień w sposób fizyczny, i w intelektualnych rozważaniach na polu literatury. *Miasto Dam* powstało jako „głos” w dyskusji w obronie kobiet³. Bezpośrednim impulsem pod wpływem, którego napisano tekst była lektura, pochodzących z końca XIII w., *Lamentationes* Mateola⁴. Christine de Pizan była niezwykle poruszona przeczytanym tekstem, odnoszącym się do kobiet w sposób lekceważący i ubliżający ich inteligencji. Czytając argumentację Mateola dostrzegła, że kobiety nie mogą osiągać tej samej pozycji co mężczyźni, gdyż odmawia im się prawa do edukacji. W tym czasie panowało powszechne przekonanie, które można streścić w popularnym przysłowiu: *Bóg stworzył kobietę do płaczu, gadania i tkania*⁵. Jan z Meun w *Powieści o róży* wyraził pogardę dla Heloizy,

Jan de Berry, Ludwik Orleański i jego żona Valentina Visconti. Izabeli Bawarskiej dedykowała egzemplarz zawierający jej wszystkie dzieła. Życiorys poetki oraz chronologiczny spis jej pism z lokalizacją manuskryptów: S. Solente, *Cristine de Pizan*, w: *Historie littéraire de la France*, Paris 1974, s. 335-422. Zob. także: Christine de Pizan, *Livre des faisets bonnes meurs du sage roy Charles V*, opr. S. Solente, Paris 1936-1940.

³ Pierwotna wersja tekstu funkcjonowała w odpisach i tłumaczeniach. W 1475 r. anonimowy flamandzki tłumacz dokonał w Brugii jego przekładu. Rękopis *Die Lof der Vrouwen* znajduje się w British Library (sygn. Add. 206998). W 1521 r. Brayan Anslay wydał *The Boke of the Cyte of Ladyes*. W 1982 r. Earl Jeffrey Richards opublikował tekst w tłumaczeniu na współczesny język angielski. Wkrótce powstały tłumaczenia na inne języki nowożytne np. *The Treasure of the City of Ladies or the Book of the Three Virtutes*, tłum. S. Lawson, London 1985; *Le Livre de la Cité des Dames*, tłum. T. Moreau, E. Hicks, Paris 1986; *Das Buch von der Stadt der Frauen*, tłum. M. Zimmerman, Berlin 1986; *La Ciutat de les Dames*, tłum. M. Otero, Barcelona 1990; *La Ciutat de les Dames*, tłum. M. J. Lemanchand, Madryt 1995; *La città delle Dame*, tłum. P. Caraffi, Roma 1997. Współcześni tłumacze opierają się na tekście uzupełnionym przez Christine de Pizan, a napisanym na przełomie 1404 i 1405 r. Cytowane fragmenty *Miasta Dam* w niniejszym artykule pochodzą z dwujęzycznego wydania Patrizzi Caraffi, w polskim przekładzie autorki artykułu (cyt. jako Christine de Pizan). Dzieła Christine de Pizan nie były tłumaczone na język polski, rzadko pojawiają się też wzmianki na jej temat w literaturze naukowej. Wyjątek stanowi opracowanie Magdaleny Sakowskiej *Portret, postać, autorka. Kobieta a literatura europejskiego średniowiecza* (Warszawa 2006), w którym badaczka wspomina *Miasto Dam* w kontekście pozycji, przywilejów i powinności kobiety u władzy w późnym średniowieczu (rozdz. *Dzień wielkiej damy. Księżna i baronowa ze Skarbu Miasta Dam albo Księgi Trzech Cnót Christine de Pizan wobec władzy i mężczyzny*, s. 353-369).

⁴ Tekst pochodzących z ok. 1295 r. *Lamentationes*, w: Ch. V. Langlois, *La vie en France Au moyen age la la fin du XIIe siecle d'apres les moralistes du temps*, Paris 1926, t. 2, s. 241-290. Już w 1399 r. w odpowiedzi na *Powieść o Róży* Jana z Meun, Christine de Pizan napisała *List do Boga Miłości*, w którym otwarcie sprzeciwiała się znieważaniu kobiet. Spór, który początkowo był tylko *Querelle de la Rose* i odnosił się do tekstu *Powieści o Róży*, zawładnął całym środowiskiem uniwersytetu paryskiego, środowiskiem męskim i przerodził się w *Querelle des dames* – dyskusję na temat praw kobiet, w tym ich prawa do edukacji.

⁵ Na temat natury kobiet i zdolności do literatury pisze J. Richards, *Sulla natura della donna e la scrittura di genere*, w: *Christine de Pizan, una città per se*, opr. P. Caraffi, Roma 2003, s. 99-116.

która próbowała pokonać niedoskonałość swej niewieściej natury i studiować literaturę. W 1265 r. Philippe de Navarre zapisał znamienne zdanie: *Kobiecie nie przystoi ani czytanie ani pisanie, chyba że jest mniszką*⁶. Wiek później, Geoffroi La Tour Landry w *Livre pour l'enseignement de ses filles* pouczał ojców i mężów, że *nie jest wcale konieczne aby kobieta umiała pisać, ale dobrze byłoby aby potrafiła czytać*⁷.

Problem braku edukacji kobiet będzie wielokrotnie powracał na kartach *Miasta Dam*, ważniejszym jednak dla Christine de Pizan był fakt, że wobec analfabetyzmu kobiet, wszystko co do jej czasów powstało, wyszło spod pióra mężczyźni, i prezentuje męski sposób postrzegania świata⁸. Lektura pism poniżających kobiety, utwierdziła pisarkę w przekonaniu, że ta wizja świata jest zła i niesprawiedliwa. Postanowiła więc obalić typowo „męską” tradycję i napisać historię ludzkości z własnego punktu widzenia – kobiety wyedukowanej i świadomej, acz nie przeceniającej własnej wartości⁹.

Christine de Pizan – posługując się architektoniczną metaforą – buduje Miasto Dam by dać kobietom schronienie, bezpieczne miejsce, gdzie szlachetne niewiasty będą czuły się wolne, nie będą obiektem ataku i poniżenia ze strony mężczyźni. Księgę rozpoczyna półstronicowa miniatura przedstawiająca dwie sceny¹⁰ (il. 1). Christine, pogrążonej w smutku nad lekturą *Lamentationes*,

⁶ P. De Navarre, *Les quatre âges de l'homme*, wyd. M. de Freville, Paris 1888, t. 1, s. 16.

⁷ Zob. *Le Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, wyd. A. de Montaiglon, Paris 1854.

⁸ Christine de Pizan uważała, że przyczyną nieobecności kobiet na polu literatury nie jest ich niższość, lecz ograniczenie spowodowane brakiem dostępu do nauki. Kwestię tę porusza już w pierwszej księdze *Miasta Dam*, poświęconej założycielkom cywilizacji, wyliczając kobiety, które wiele wniosły do nauk i sztuk. *Personifikacja Rozumu* tłumaczy Christine, że gdyby dziewczynki otrzymywały to samo wykształcenie co chłopcy, gdyby były posyłane do szkół *tak samo dobrze by się uczyły i rozumiały sztuki jak oni* i dodaje: *Kobieta inteligentna może robić wszystko* (Christine de Pizan, I, XI, s. 93-95). Brak edukacji i zamknięcie w domu uniemożliwiało kobietom zdobycie doświadczenia i wyrobienie opinii na temat otaczającego je świata. Taki stan rzeczy, kobiety zawdzięczają, zdaniem Christiny de Pizan, obawie mężczyźni przed tym, iż mogłyby wiedzieć więcej od nich. Pisząc na temat edukacji kobiet, czy też jej braku, pisarka czerpała z własnego doświadczenia, wspominając, że jej matka, która zabraniała jej czytać, była *największą przeszkodą w nauce*. Christine de Pizan, II, XXXVI, s. 315-317.

⁹ Zdaniem Charity Cannon Willard pisarka nie miała zamiaru podburzać kobiet do walki o lepszy status społeczny, czy do walki z mężczyznami, lecz nakłaniała do wykorzystania możliwości jakie stoją przed nimi, przede wszystkim do podejmowania studiów. C. C. Willard, *The Manuscript Tradition of the Livre de Tres Vertus and Christine de Pizan's Audience*, „Journal of the History of Ideas” 1966, nr 27, s. 440.

¹⁰ Opis dotyczy miniatury rozpoczynającej księgę *Miasta Dam* w rękopisie Harley 4431, s. 3, która jest dosłowną ilustracją tekstu Christine de Pizan. W późniejszych rękopisach, powstałych po jej śmierci, (np. Biblioteki Genevska, ms. fr. 180, s. 5; Biblioteka Królewska w Brukseli, ms. 9235, s. 5), pisarka jest przedstawiona jako pogrążona w smutku, w pozycji siedzącej i bez atrybutu księgi w dłoniach (w rękopisie Harley 4431 zawsze występuje z księgą, kiedy poucza syna i kiedy wygłasza mowę). Skoro manuskrypty redagowane za życia autorki

ukazują się trzy koronowane damy. Są to personifikacje Rozumu, Prawości i Sprawiedliwości, które pomogą poetce wybudować miasto. Oto jak pisała o tym spotkaniu: *Wstałam by okazać im szacunek, nie mogąc dobrać słów, pogrążona w ciszy patrzyłam na nie. W głębi serca poczułam ogromny podziw, zadawałam sobie pytanie kim są. [...] Chciałam zapytać o ich imiona i o znaczenie przedmiotów, które trzymają w dłoniach. [...] chciałam zapytać dlaczego mi się ukazały*¹¹. Rozum, czytając w jej myślach odezwała się: *Droga moja, wiedz, że opatrność Boża, która nie pozostawia nic przypadkowi, postanowiła, że my, choć posiadamy boską naturę, zstępujemy do tego niższego świata, w celu zaprowadzenia porządku i nadania praw, którymi, każda z nas się kieruje z woli Bożej, z którego zostałyśmy zrodzone i którego jesteśmy córkami. Moim zadaniem jest uświadomienie mężczyźni i kobiet, że obrali drogę błędu i sprowadzenie ich na właściwą. Kiedy popełniają błędy, jeśli mają zdolność poznania mnie, udaję się do nich w tajemnicy i ich napominam, wytykając błędy. [...] Noszę ze sobą zwierciadło. Wiedz, że ktokolwiek się w nim przejrzy, do głębi pozna swe jestestwo. Moje zwierciadło [...] nie przypadkiem otaczają drogą kamienie, jak widzisz: dzięki niemu, bowiem można poznać istotę, wartość, proporcje i miary wszystkich rzeczy, i nic nie może być dobrze zrobione bez niego*¹². Następnie przemówiły siostry Rozumu. Pierwsza odezwała się Prawość: *moje miejsce częściej jest w niebie niż na ziemi, jako blask i splendor Boga, jako posłaniec jego dobroci, stoję wśród sprawiedliwych i nakłaniam ich do czynienia dobra, daję każdemu to, co mu przynależne, mówię i bronię prawdy, walczę o prawa biednych i niewinnych, bronię fałszywie oskarżonych. Jestem obrońcą sług Bożych, przeciwstawiam się mocy i wpływowi niegodziwców*.



1. Christine de Pizan odwiedza Trzy Cnoty i budowa Miasta Dam. *La Cité des Dames*, pocz. XV w. (fot. z archiwum autorki)

przedstawiają ją w postawie wyrażającej szacunek dla Rozumu, Prawości i Sprawiedliwości, a późniejsze ukazują siedzącą, bez księgi, można zaryzykować hipotezę, że miniaturzysta miał na celu przedstawienie przede wszystkim zrozpaczonej poetki po lekturze *Lamentationes* Mateolo, nie zaś – jakby życzyła sobie tego autorka – pokornej sługi cnot i aktywnej pisarki. Ikonografia Christine de Pizan wymaga jednak jeszcze dokładnych studiów.

¹¹ Christine de Pizan, I, III, s. 51.

¹² Christine de Pizan, I, III, s. 53.

Wynagradzam cierpiącym. A nagrodą jest dobroć. Przeze mnie Bóg ukazuje swoje tajemnice tym, których kocha, ja jestem ich adwokatem w niebie. Ten jaśniejący prosty przedmiot, który widzisz w moich dłoniach, podobny do berła, to prosta reguła, która oddziela rację od błędu i wskazuje różnicę między dobrem a złem: kto za nią podąża, nie może się mylić. To bastion pokoju, rada i wsparcie sprawiedliwych, które uderza w nikczemników¹³. Ostatnia przemówiła Sprawiedliwość: *Christine, przyjaciółko moja, ja jestem [...] ukochana córka Boga, moja istota rodzi się wprost z jego osoby. Przebywam w niebie, na ziemi i w piekle: w niebie przez chwałę świętych i dusz błogosławionych, na ziemi by rozdawać każdemu jego część dobra i zła, na którą zasługuje, w piekle by ukarać nikczemników. Nie opowiadam się za nikim, nie mam przyjaciół ani wrogów, moja wola jest niezmienna, nie przekonuje mnie miłosierdzie i okrucieństwo mnie nie wzrusza. Moim jedynym zadaniem jest sądzić i oddawać każdemu, co mu się należy. Ja utrzymuję porządek wszystkich rzeczy, beze mnie nie byłoby nic stałego. Ja jestem w Bogu, a Bóg we mnie, jesteśmy jednym i tym samym. Kto idzie za mną nie może upaść, moja droga jest pewna. [...] Ten oto wielki, złoty puchar, który widzisz w mojej prawej dłoni, otrzymałam od Boga, mego ojca, służy do odmierzenia tego, co każdemu należne. Jest na nim znak lilii Świętej Trójcy, jest sprawiedliwy wobec wszystkich, nikt nie może narzekać¹⁴.*

Christine opisuje personifikacje cnót, atrybuty i ich znaczenie. Wszystkie kobiety przedstawiono w typie świętych dziewic. Ich korony nie oznaczają królowania, jak same mówią: *przebywają* na ziemi, w niebie lub piekle, ale nie są władczyniami tych miejsc. Korona jest oznaką królewskiej godności, szlachetności, którą osiąga się przez odkrycie i wierność swej naturze – dobrej z przyrodzenia, sprawiedliwej i prawej. Tak jak święte dziewice otrzymują korony na znak ostatecznego zwycięstwa nad grzechem i królowania cnoty, tak Rozum, Prawość i Sprawiedliwość, jako przymioty Matki Bożej – Królowej Wszystkich Cnót¹⁵, będą ostatecznie panować w Mieście Dam¹⁶.

Trzy cnoty mają prowadzić Christine podczas pracy¹⁷. Miasto wzniesione przez nią dzięki ich pomocy ma być uporządkowane i otoczone murem

¹³ Christine de Pizan, I, V, s. 59.

¹⁴ Christine de Pizan, I, VI, s. 61-63.

¹⁵ *Kiedy wypełnimy miasto szlachetnymi mieszkankami, przybędzie Sprawiedliwość, ma siostra i wprowadzi Królową otoczoną najszlachetniejszymi królowkami, które zamieszkażą w pałacach i wieżach.* Christine de Pizan, II, XII, s. 251.

¹⁶ Na stronie 361 rękopisu Harley 4431 zobrazowano ingres do miasta Matki Bożej wraz ze świętymi i męczennicami. Matka Chrystusa – Królowa dziewic, jest tu także królową kobiet godnych i cnotliwych, które pielęgnują szlachetność swych dusz odizolowane od świata, stanowiącego zagrożenie przez pokusy i przyjemności, a także przeszkadzają licznymi obowiązkami.

¹⁷ Rozum tłumaczy powody ukazania się poetce: *Mówię ci, że nie przybyliśmy tu przypadko-*

obronnym, który ochroni mieszkanki przed atakami z zewnątrz. Ale mur ma też drugą funkcję, oddziela to, co opiera się na racjonalnych podstawach, na mierze i proporcji, od nieposkromionej natury. Mur rozdziela porządek i chaos, prawo boskie, którym żyje miasto, i prawo naturalne – prawo silniejszego, które praktykuje się poza nim. *Miasto Dam* nie jest urbanistyczną wizją idealnego ośrodka miejskiego, w tej sferze powieliła wygląd ufortyfikowanego miasta średniowiecznego, jest jednak wizją idealnej społeczności złożonej z kobiet i zorganizowanej w miejskiej przestrzeni. Do miasta nie mają wstępu jednak wszystkie kobiety, lecz szlachetne damy, ale nie tylko z urodzenia, lecz kobiety godne, szlachetne przez cnoty i przymioty charakteru¹⁸. To one stworzą społeczność wolną, niezależną i wieczną. W tym sensie Christine nawiązuje do wizji Niebiańskiego Jeruzalem z *Apokalipsy św. Jana* – miasta końca czasów, w którym zamieszkają na wieczność wszyscy sprawiedliwi. Autorka musiała też znać *Państwo Boże* św. Augustyna¹⁹.

Civitas Dei, nazywane przez św. Augustyna *Odkupioną Rodziną Pana Chrystusa*, *Podróżującym Państwem Chrystusa Króla*, *Królestwem Bożym*, *Miastem Bożym*, jest społecznością wiernych oddających cześć Bogu i postępujących wedle jego przykazań. Jest to ponadczasowa wspólnota tych, którzy uwierzyli, że Słowo stało się Ciałem, odrzucając bóstwa i obrzędy innych wierzeń²⁰.

wo, bo nie robimy nic bez dobrego powodu. Nie ukazujemy się każdemu, ale ty, która umiłowalas poszukiwanie prawdy, która poświęcasz się nauce, w samotności i z dala od ludzi, jesteś godna naszej wizyty. [...] Jest powód ważny i szczególny, dla którego przybyliśmy, zrozumiesz go z naszych słów: aby naprawić szkody, które i ciebie dotknęły, po to by damy i kobiety wartościowe miały od teraz na przyszłość miejsce ucieczki, schronienia przed agresorami. [...] Dlatego my, trzy Damy, poruszone miłosierdziem, przybyliśmy tu, oznajmić powstanie szczególnej budowli, ufortyfikowanego miasta, założonego na solidnych fundamentach, a ty jesteś wybrana i przeznaczona do budowy z naszą pomocą i radą. Będą tu mieszkać wszystkie szlachetne kobiety i kobiety zasługujące na cześć, a bramy miasta zostaną zamknięte przed kobietami niecnotliwymi (Christine de Pizan, I, III, s. 55). Dla Christine de Pizan szlachetność nie oznaczała pochodzenia z królewskiego czy szlacheckiego rodu, była przymiotem ducha cnotliwej damy. Prawość po zakończeniu budowy wygłosi mowę, w której wyjaśni, iż do miasta nie będą miały wstępu kobiety o złej sławie. Zamieszkają w nim tylko kobiety odznaczające się wielką pięknnością i wielkim autorytetem, bo nie ma społeczności lepszej i piękniejszego zgromadzenia dla miasta, niż szlachetne i cnotliwe damy (Christine de Pizan, II, XII, s. 251).

¹⁸ Christine de Pizan, I, III, s. 54.

¹⁹ Na temat recepcji tekstu św. Augustyna zob.: L. J. Walters, *La réécrite de St Augustin par Christine de Pizan: De la „Cité de Dieu” à la „Cité de Dames”*, w: *Au Champ des écritures: Actes du IIIe colloque international sur Christine de Pizan, Lausanne 18-22 juillet 1998*, red. E. Hicks, Paris 2000, s. 197-215.

²⁰ *Używamy nazwy Państwo Boże, idąc w ślady onego pisma, co nie jako plód przypadkowego poruszenia umysłów ludzkich, lecz jedynie za zrządzeniem Opatrzności Bożej, przewyższając Boską swą powagą wszelakie jakiegokolwiek księgi ludzkie, podbiło sobie wszystkie różnorakie umysły ludzi. Tam bowiem napisane jest: „Chwalebne rzeczy powiedziane są o tobie, państwo Boże”. W innym znów psalmie czytamy: „Wielki Pan i chwalebny bar-dzo w państwie Boga naszego, na górze świętej jego; rozszerzający wyskakiwania wszej*

W opozycji do Królestwa Chrystusa pozostaje państwo ziemskie funkcjonujące także ponadczasowo, ale szczególnie mocno objawiające się w życiu doczesnym. Powstało w wyniku grzechu pierworodnego, a skupia ludzi pragnących żyć wedle ciała, nie jak obywatele Państwa Bożego – wedle ducha. Od chwili upadku człowieka dwa państwa trwają równocześnie²¹. Oba istnieją jednocześnie na ziemi²², lecz w wieczności trwać obok siebie nie będą, bowiem państwo ziemskie zostanie potępione. Wizja *Państwa Bożego* św. Augustyna jest też historią ludzkości napisaną w obronie religii chrześcijańskiej, jest historią powstałą w oparciu o tekst Pisma Świętego, jest w końcu historią sprawiedliwych mężów – patriarchów, proroków.

Christine de Pizan pisząc nową historię, historię cnotliwych kobiet, które spełniły fundamentalną rolę w budowaniu cywilizacji i kultury, i realizując zupełnie rewolucyjny na owe czasy projekt, musiała się posłużyć alegorią. Na początku tekstu przedstawiła trzy figury: Rozum, Prawość i Sprawiedliwość – przymioty, które pozwolą napisać księgę. Trzy boże wysłanniczki, to nie tylko cnoty jakimi odznacza się poetka, ale też jej inspiracja²³. Pojawiają się one przed Christine, aby uwolnić świat od krzywdzących kobiety przesądów. Niektórzy badacze słusznie widzą w tej wizji nawiązanie do Zwiastowania Marii²⁴. Trzy cnoty, niczym Archanioł Gabriel wysłane przez Boga, przybywają do wybranej Christine, aby za jej udziałem wytepić na ziemi grzech zabobonu. Owocem tej działalności będzie księga. Tutaj odsłania się najważniejsza metafora: miasto jest jednocześnie księgą, a księga będzie zawierać historię szlacheckich dam. Akt założenia miasta porównany jest do aktu tworzenia księgi. Alegoria architektoniczna w *Mieście Dam* służy do wyrażenia idei, że księga ta opiera się na racjonalnych podstawach, księga jest uporządkowana i budowana niczym dzieło architektury. W ten sposób budowa historii świata, a raczej jej przebudowa, jawi się jako zupełnie nowatorska idea (w 1405 r.). Założenie

ziemi”. Św. Augustyn, *Państwo Boże*, tłum. W. Kubicki, Kęty 1998, s. 403-404.

²¹ Pierwszy tedy z tych dwojga rodziców rodzaju ludzkiego urodził się Kain, należący do państwa ludzkiego, drugi Abel – do Państwa Bożego. Jak bowiem dowiadujemy się ze świadectwa Apostoła, że „nie pierwaj, które duchowe jest, ale które cielesne, potem duchowe” (stąd każdy człowiek, ponieważ z potępionego szczepu pochodzi, naprzód musi być z Adama zły i cielesny; a gdy odrodziwszy się do Chrystusa się wzniesie, będzie później dobry i duchowy) – tak samo w całym rodzaju ludzkim, gdy z początku dwa owe państwa rozpoczęły pochod swój przez rodzenie się i umieranie, naprzód urodził się obywatel tego świata doczesnego, po nim zaś dopiero urodził się obywatel, choć w tym świecie pielgrzymujący, lecz do Państwa Bożego należący. Tamże, s. 549.

²² Albowiem poplątane i pomieszane ze sobą są te dwa państwa na tym świecie, doki ich są ostateczny nie rozdzieli. Tamże, s. 59.

²³ Być może Christine de Pizan zaczerpnęła ten pomysł z wizji Boecjusza, któremu objawiła się Filozofia. Boecjusz był jednym z najbardziej cenionych przez nią autorów. G. M. Cropp, *Boece et Christine de Pizan*, „Le Moyen Age” 1981, s. 387-417.

²⁴ M. Quilligan, *The alegory of Female Authority*, London 1991, s. 91.

miasta równoznaczne z pisaniem księgi – historii kobiet, zostało zobrazowane w drugiej scenie miniatury poprzedzającej tekst *Miasta Dam*. Oto Rozum wraz z Christine budują mur obronny. Rozum podaje kamienie a Christine, z kielnią w dłoni przygotowuje zaprawę. Kamieniami są żywoty owych szlacheckich dam, które Christine scali za pomocą kielni – pióra²⁵ w miasto – księgę. Rozum poddaje ideę formy miasta – księgi a Christine ją realizuje. Tak rozpoczyna się budowa miasta i pisanie księgi. Rozum nakazuje Christine wziąć do ręki motykę i kopać *na polu literatury*, przed założeniem fundamentów należy bowiem najpierw oczyścić teren z *błota i czarnych kamieni*, symbolizujących zabobony i stereotypy dotyczące kobiet. Na placu budowy pozostaną tylko piękne, białe, błyszczące kamienie²⁶ – kobiety szlacheckie, z których powstanie miasto. *Żywe kamienie* z wizji św. Augustyna, z których wznosi się budowla Kościoła na ziemi²⁷, poetka zamienia w „kamienie–kobiety”. Fundamentami miasta są Królowe i Wojowniczkę – to kamienie duże i mocne, mur obronny powstaje z kamieni–kobiet o wielkiej sile i wiedzy. Prawość, pomaga wzniesić Christine piękne pałace, wieże i ulice – to kamienie błyszczące, najdroższe ze wszystkich, uosabiają kobiety cnotliwe. Dzieło wieńczy Sprawiedliwość, która wprowadza do miasta święte i męczennice oraz ich Królową – Matkę Bożą. W mieście wzniesionym z materiałów, które cnota rozświetla tak mocno, iż można przeglądać się w nich jak w lustrze, znajdują schronienie wszystkie szlacheckie damy teraz i w przyszłości. Tak o tym pisze Christine de Pizan: *Niech Bóg będzie błogosławiony! Moje szlacheckie Damy! Nasze miasto jest wzniesione i ukończone. [...] Zostało wybudowane dla wszystkich godnych Dam z przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Najdroższe siostry moje, to naturalne, że cieszy się serce, kiedy wychodzi zwycięsko z takiego przedsięwzięcia a wrogowie są zmieszani. [...] Ale, moje drogie damy, nie zmarnujcie tego nowego dziedzictwa, jak czynią ignoranci, którzy napełniają się dumą kiedy się bogacą, ale idźcie za przykładem waszej Królowej, Dziewicy – władczyni, która po tym jak ogłoszono jej wielki honor, że zostanie Matką Boga, unżyła się jeszcze bardziej nazywając się sługą Bożą*²⁸.

Pisząc utopijną wizję Miasta–Księgi kobiecej historii świata, Christine de Pizan niewątpliwie wzorowała się na apokaliptycznym opisie Niebiańskiej Jeruzolimy i *Civitas Dei* św. Augustyna. Treść zaś żywotów kobiet zainspirował tekst z 1361 r. autorstwa Giovanni’ego Boccaccia *De mulieribus claris*²⁹, będący zbiorem opisów sławnych niewiast. Co więcej, do połowy XV w. *Miasto Dam*

²⁵ Wielokrotnie w tekście *Miasta Dam* pojawiają się słowa kierowane do Christine: *Buduj siłą twego pióra*. Np. Christine de Pizan, II, I, s. 219.

²⁶ Wizję budowy kościoła z różnorodnych kamieni przedstawia Hermas, *Pasterz*, X, 4-9; XIII, 2–XIV, 7. http://www.geocities.com/pasterz_hermasa.html [z dn. 15 VII 2009 r.]

²⁷ Św. Augustyn, dz. cyt., s. 350.

²⁸ Christine de Pizan, III, XIX, s. 497-499.

²⁹ Utwór Giovanni’ego Boccaccia od 1401 r. funkcjonował we francuskim przekładzie.

uważane było za dzieło Boccaccia³⁰. Jednak Christine de Pizan nie jest kopistką, a do swych inspiracji podchodzi krytycznie, sięgając do formy, ale nie do treści. Choć w *Mieście Dam* pojawiają się te same postaci, które opisał Boccaccio, są jednak przedstawione w innym świetle³¹. Nowatorstwo tekstu pisarki zasadza się na idei rehabilitacji kobiet, przez uwypuklenie pozytywnych cech ich charakteru lub zbawiennych skutków ich działania, piętnowanego przez Owidiusza, Boccaccia czy Dantego³². Jej opis jest znacznie bogatszy. Boccaccio pomija znaczne kobiety w tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej, koncentrując się na przykładach pogańskiego antyku. Christine buduje genealogię kobiet przedstawiając postaci mitologiczne, biblijne, święte męczenniczki oraz współczesne jej szlachetne damy. Jest jeszcze jedna cecha, która odróżnia dzieło Christine od *De mulieribus claris* Boccaccia. Kiedy ten ostatni przedstawia zbiór życiorysów kobiet, poetka przedstawia tylko wybrane aspekty ich charakterów, zachowań czy zdarzeń, tak, aby ilustrowały główną tezę dzieła. *Miasto Dam*, podzielone na trzy księgi, z których każda jest zbiorem opisów kobiet szczególnie wyróżniających się przymiotami wpływającymi z trzech cnót: Rozumu, Prawości i Sprawiedliwości. Księga pierwsza, powstała z inspiracji Rozumu, prezentuje, obok kobiet założycielek miast, jak Semiramida – fundatorka Babilonu i Dydona – Kartaginy, kobiety zasłużone politycznie i militarnie – np. Ceres, która stworzyła społeczność kierującą się prawa-

³⁰ R. Brown-Grant, *Des hommes et des femmes illustres: modalités narratives et transformations generiques chez Petrarque, Boccace et Christine de Pizan*, w: *Une femme de lettres au Moyen Age. Etudes autour de Christine de Pizan*, Orléans 1995, s. 469-480. Związki tekstu Christine de Pizan z *De mulieribus claris* i *Dekameronem* Boccaccia frapowały wszystkich niemal badaczy, wspomina o nich m.in. Earl Jeffrey Richards we wprowadzeniu do swojego tłumaczenia *Miasta Dam*. Szczegółowe studia na ten temat zob. A. Jeanroy, *Boccace et Christine de Pizan: le „De Claris Mulieribus” principale source du Livre de la „Cité des Dames”*, „Romania” 1962, nr 48, s. 93-105; C. Bozzolo, *Il „Decameron” come fonte del „Livre de la Cité des Dames”*, w: *Miscellanea di Studi e Ricerche sul Quattrocento francese*, Torino 1967, s. 3-24.

³¹ Kobiety, których żywoty tradycyjnie były podawane jako negatywny przykład np. Gryzelda czy Konstancja, Christine de Pizan ukazuje jako heroiny – pierwszą usprawiedliwia, iż działała w imię miłości do dziecka, drugą prezentuje jako uosobienie heroicznej miłości małżeńskiej. Christine de Pizan, II, XI, s. 247-249, II, L, s. 347-357.

³² W historii Lukrecji Boccaccio potępia samobójczy akt bohaterki, Christine de Pizan podkreśla zaś jego skutek. Targnąwszy się na swe życie, Lukrecja stała się przyczyną słusznego wystąpienia przeciw tyranii Tarkwiniusza Pysznego. Christine de Pizan, II, XLIV, s. 329-331. Podobnie Semiramidę, którą tradycja męska stawia za przykład rozwiązłości i kłamstwa (Dante Alighieri, *Boska Komedia, Piekło*, Pieśń V, 52-60; G. Boccaccio, *De mulieribus claris, De Semiramide regina Assyriorum*.), pisarka przedstawia jako założycielkę miasta, heroiczną wdowę i mądrą władczynię umiejącą nim rządzić i bronić. Przeredagowanie historii Semiramidy służy nie tylko udowodnieniu tez stawianych przez Christine de Pizan w rozprawie w obronie kobiet, stanowi też jedno z licznych odwołań do biografii autorki. Semiramida jest pierwszym kamieniem – fundamentem *Miasta Dam*, tak jak Christine jest jego założycielką, obie są walczącymi samotnie wdowami, poświęconymi się bez reszty swemu dziełu.

mi³³, oraz kobiety wyedukowane. Ta część dzieła ma obrazować wkład kobiet w budowę kultury i cywilizacji. Księga druga, budowana przez Prawość, zawiera opis kobiet wizjonerek i prorokiń, a także kobiet wyróżniających się dozą miłością wobec rodziców lub miłością małżeńską. Znajdują się tu przykłady zbawiennych skutków działalności niewiast, ich stałości kontrastującej z niestałością mężczyzn, kobiet walczących w imię miłości, w końcu kobiet sławnych przez przypadek. Biografie te mają uzasadniać założenie Christine de Pizan, iż piękno i atrakcyjność płci niewieściej zasadzają się na prawość³⁴, uczciwość i gotowość do poświęceń. Księga trzecia, nadzorowana przez Sprawiedliwość, dedykowana jest świętym kobietom. Zawiera pochwałę Matki Bożej, a także opisuje święte i męczennice³⁵. Żywoty opisanych w ostatniej księdze kobiet mają dowodzić siły woli, determinacji w działaniu, mądrości w podejmowaniu świadomych decyzji oraz równości intelektualnej kobiet i mężczyzn³⁶. Źródłem wszystkich przymiotów tych kobiet, zwłaszcza ich wewnętrznej siły, jest ich czystość i niewinność. Okupione męczeństwem dziewictwo świętych, bronione wytrwale i świadomie, staje się alegorią wyboru dokonanego przez wszystkie przyszłe mieszkanki miasta, które aby w nim przebywać, muszą się oprzeć nie tylko zmysłowym urokom małżeńskiego stanu, ale i obowiązkom z niego wynikającym. W ten sposób ze strażniczek domowego ogniska, ograniczonych intelektualnie z powodu braków w edukacji, staną się wolne, a pielęgnując cnoty, będą rozwijać swe naturalne zdolności.

Zdolność kobiet do podejmowania autonomicznych decyzji była dla Christine de Pizan bardzo istotna, nieprzypadkowo schronieniem dam jest miasto otoczone murem broniącym właśnie wolności w dokonywaniu wyboru i prawa do decydowania o własnym życiu. Królestwo dam wyobrażone jest celowo przez miasto, nie zaś klasztor, w którym w czasach Christine de Pizan kobiety mogły poświęcić się m.in. lekturze, jednak nie mogły decydować same o sobie. Decyzja o wstąpieniu do zgromadzenia zakonnego była najczęściej wyborem rodziców a nie ich samych.

³³ Christine de Pizan, I, XXXVI, s. 176-177.

³⁴ Jak szlachetność dla Christine jest przymiotem duszy, tak piękno docenia wyłącznie duchowe. Księga III mówiąca o świętych mieszkankach przekraczających bramy miasta obfituje w liczne opisy piękna, świeżości i młodości męczennic. Christine de Pizan, III, III, s. 435-442.

³⁵ Badacze spuścizny literackiej Christine de Pizan wskazują różne źródła, które wykorzystywała do opisu *Miasta Dam*, obok Owidiusza *Metamorfoz*, Dantego *Boskiej Komedii*, Boccaccia *De mulieribus claris*, wymienia się Jakuba de Voragine *Złotą legendę* i Vincentego z Beauvis *Speculum Historiale* (zwłaszcza księgę III).

³⁶ Poetka udowadnia jak wielką moc ma kobieca argumentacja wykształconej św. Katarzyny Aleksandryjskiej, która przekonuje filozofów, i św. Krystyny, która nie przestanie wychwalać Boga, choć ucięto jej język. Christine de Pizan, III, X, s. 471.

Jowita Jagła
Uniwersytet Łódzki

¶ Podniebny ogród – treści ikonograficzne motywów floralnych w polichromii sklepienia kościoła pw. św. Michała w Bambergu

Klasztor benedyktyński wraz z kościołem pw. św. Michała został założony w XI w. przez bamberskiego biskupa Eberharda. Nowe miejsce zaludnili bracia zakonnicy sprowadzeni z filii w Amorbach, jednak nowa świątynia i konwent nie cieszyły się bezpieczeństwem zbyt długo. Zniszczone wkrótce przez rozruchy wojenne zostały odbudowane przez bpa Ottona I. Co ważne, pośmiertne szczątki biskupa złożone w tymże kościele stały się celem licznych peregrynacji, kreujących jedno z ważniejszych średniowiecznych miejsc pielgrzymkowych¹. Dnia 27 kwietnia 1610 r., o godz. 10 wybuchł ogromny pożar, który strawił cały kościół (ocalała tylko tumba św. Ottona z 1440 r. i wcześniejsza, trzynastowieczna płyta z jego wizerunkiem), płomienie nie dawały się ugasić tak długo, dopóki ówczesny biskup miasta Bambergu nie wrzucił do ognia *Agnus Dei*. Po pożarze przystąpiono do odbudowy świątyni. Mniej więcej w latach 1614-1617, na świeżo wzniesionych sklepieniach, powstały niezwykle freski stanowiące do dziś fantastyczną zagadkę alegoryczną, ale też niepojętą w swojej urodzie dekorację malarską. Trudno dzisiaj jednoznacznie stwierdzić kto stworzył tak niezwykłą koncepcję florystyczną. Wśród przypuszczalnych twórców najczęściej wymienia się mistrza Wolfganga Ritterleina, działającego z powodzeniem na terenie Dolnej Frankonii. Twórca ten, kilka lat później, wykonał podobną dekorację malarską, choć już w znacznie mniejszej skali, na sklepieniu

¹ O średniowiecznej historii opactwa i kościoła pw. św. Michała zob. m.in.: W. Brandmüller, *Studien zur Frühgeschichte der Abtei Michelsberg*, w: 100. Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums, Bamberg 1964, s. 95-115; R. Braun, *Das Benediktinerkloster Michelsberg 1015-1525. Eine Untersuchung zur Gründung, Rechtsstellung und Wirtschaftsgeschichte*, Kulmbach 1977.

kościół farnego we frankońskim Büchold². Malowidła o podobnej tematyce powstały także w XVI w. w kościele farnym w Saalfeld, na początku XVII w. w katedrze i kościele uniwersyteckim w Würzburgu, w kościele pielgrzymkowym w Dettelbach i w kaplicy św. Katarzyny kościoła w Ebrach. Nigdzie jednak ikonografia floralna nie osiągnęła takiego rozmachu, wielkości i różnorodności jak właśnie w Bambergu³ (il. 1).

Freski w kościele pw. św. Michała, określane najczęściej jako „Niebiański Ogród”, „wielki ogród leczniczych ziół”, czy „podniebny ogród”, zdobią dwie nawy boczne i nawę główną. Ukazują ściśły, nie znoszący pustej przestrzeni, układ ponad 578 roślin, często bardzo drobiazgowo oddanych, namalowanych z pietyzmem i wzruszającym pięknem⁴. Integralną częścią dekoracji florystycznej, i niejako jej „uzupełnieniem”, są malowane emblematy umieszczone w nawach bocznych, zręcznie zintegrowane z wizerunkami pojedynczych roślin, które wiążą się z symboliką chrystologiczną, maryjną i kultem anioła stróża⁵.



1. Kościół pw. św. Michała w Bambergu, malowidła na sklepieniu nawy głównej (fot. autorki)

² W. Dressendörfer, *Der „Himmelsgarten“ von St. Michael zu Bamberg*, Gerchsheim 2007, s. 2.

³ P. Ruderich, *St. Michael in Bamberg*, München 2003, s. 12. Porównywalną symboliczną dekorację floralną z terenu Polski stanowią malowidła ze sklepienia zakrystii fary w Krośnie. Tworzą one trzy rozety wkomponowane w przecięcia żeber, utworzone z naturalistycznych przedstawień leczniczych ziół i kwiatów kojarzonych Matką Boską i Chrystusem. Malowidła te powstały w 1533 r. Przyjmuje się, że ich autorem był malarz Andrzej z Krosna, który oparł się na wzorze iluminatorskim skomponowanym przez Stanisława Samostrzelnika. I. Sapetowa, *Biblia Pauperum i malowany zielnik w farze w Krośnie*, w: *Kościół farny w Krośnie – pomnik kultury artystycznej miasta. Materiały z sesji naukowej Krosno, listopad 1996*, Krosno 1997, s. 109-124.

⁴ Liczba 578 pojawia się we wszystkich ważniejszych publikacjach, jedynie Karin Dengler-Schreiber określa ilość ukazanych roślin na ponad 600. K. Dengler-Schreiber, *Bamberg*, Bamberg 1998, s. 46.

⁵ Program ikonograficzny emblematów zob. W. Taegert, *Die Embleme im „Himmelsgarten“ und am Schutzengel-Altar von St. Michael zu Bamberg*, w: *Hortulus Floridus Bambergensis. Studien zur fränkischen Kunst und Kulturgeschichte Renate Baumgärtel-Fleischmann zum 4. Mai 2002*, Petersberg 2004, s. 157-208.

2. Motyw floralny z emblematami, nawa południowa (fot. autorki)



jednak istotne, wtedy właśnie nastąpiła swoista eksplozja ikonografii floralnej i posługiwanie się nią w języku teologiczno-religijnym jak i w literaturze świeckiej. Do popularyzacji chrześcijańskiej symboliki roślin i ziół przyczynił się Konrad z Würzburga, (ok. 1230-1287), który w swoim dziele *Die Goldene Schmiede* podaje wiele porównań odnoszących się do Najświętszej Marii Panny, nazywając ją m.in. *rozkoszną apteką, drzewkiem mirtowym owocującym w Raju, wielokrotnie kwitnącą rośliną, kwitnącą łodygą lilii, pięknie kwitnącym drzewkiem migdałowym*⁶. Istotną pozycją była również praca *Reductionum morale* Petrusa Berchoriusa (1340), której księga druga zawiera szczegółowy opis roślin leczniczych i symbolicznych, obecnych w podaniach ludowych i dawnych mitach⁷.

Obserwacja roślin, a ściślej ich części składowych: kształtu liści, formy kwiatów, zapachu, jakości owoców, spowodowała bogaty zestaw konotacji i porównań. W ten sposób rośliny stały się nie tylko obrazem Matki Bożej,

⁶ K. Lipfert, *Symbol – Fibel*, Kassel 1957, s. 43; M. Lurker, *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*, Baden-Baden-Strasbourg 1958, s. 17.

⁷ W. Dressendorfer, *Die Pflanzenbilder im „Himmelsgarten“ von St. Michael zu Bamberg – eine Annäherung*, w: *Hortulus...*, dz. cyt., s. 142.

Mimo tego, że ogólny stan zachowania malowideł jest całkiem dobry, wielu roślin nie daje się dzisiaj dokładnie, naukowo odczytać, generalnie uznaje się liczbę 100 rozpoznanych „obiektów roślinnych”. Program ikonograficzny przedstawionych roślin wydaje się ciągle problematyczny, a podejmowane próby interpretacji odsłaniają jedynie częściowo ukryte treści. Generalnie sens i jakość tematyki floralnej wynika z dwóch jednoczesnych kierunków: tradycji ikonografii średniowiecznej i nowożytnej botaniki.

Średniowiecze kontynuowało, odziedziczoną po starożytności, fascynację symbolicznym językiem roślin. Co

odnoszono je także do Pasji Chrystusa, pojęć teologicznych i cnót, co drobniawo wykorzystywało późnośredniowieczne malarstwo⁸. Bogactwo tworów roślinnych pozwoliło uczynić z nich sposób komunikowania się, język – z jednej strony hermetyczny, intelektualny, z drugiej strony pospolity, czytelny, zabarwiony wierzeniami starożytnymi i ludowymi.

Na sklepieniach kościoła pw. św. Michała w Bambergu dominujący typ roślin stanowią te, które w szeroki sposób odnoszą się do Chrystusa i Pasji. I tak, mamy tutaj ukazany m.in. krzew winny, goździki (kształt kwiatu przypomina gwoździe), różne odmiany palm (symbole męczeństwa), drzewo morwowe, wiśniowe i grejpfrut (krwawo czerwony sok owoców przypomina krwawą mękę Zbawiciela), koluteę – ulubioną roślinę owiec (symbolicznie odnoszoną do Baranka Bożego), męczennicę-passiflorę (trzy pręciki kwiatu przypominają trzy gwoździe, pięć pylników pięć ran, słupek – nawiązuje kształtem do młotka, okrągła korona płatków – symbolizuje koronę cierniową, dziesięć płatków – dziesięciu zasmuconych apostołów, pędy czepne symbolizu-

⁸ Ikonografia średniowieczna wykorzystywała nie tylko wizerunek samych roślin, ale też ich symboliczną liczbę. Np. w *Ołtarzu Portinariusza* Hugo van der Goesa liczba ukazanych kwiatów odgrywa bardzo ważną rolę: trzy goździki odnoszą się do ran Chrystusa, siedem orlików to siedem boleści Marii oraz siedem darów Ducha Świętego, trzy irysy symbolizują Trójcę Świętą, dwadzieścia fiołków odzwierciedla liczbę osób adorujących Dzieciątka (piętnaście aniołów, Matka Boska, św. Józef i troje pasterzy). Sumienny opis ikonografii floralnej *Ołtarza Portinariusza* zamieścił w swoim artykule R. A. Koch, *Flower Symbolism in the Portinari Altar*, „The Art Bulletin” 1964, nr 1, s. 70-77. Liczba roślin odgrywała też niebagatelną rolę w kulturze ludowej. Bukiety święcone w dzień Wniebowzięcia musiały zawierać nie tylko zestaw określonych ziół i kwiatów (leczniczych i apotropaicznych), ale także ich określoną, świętą liczbę, np. dziewięć albo siedemdziesiąt siedem. H. Marzell, *Phylok, Datalier und Intrug, Kräuter aus dem „Wurzbüschel“ (Weihbüschel) der Fränkischen Alb*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde” 1957, s. 153.

3. Zespół roślin na sklepieniu nawy głównej (fot. autorki)



ją sznury bicz, liście kojarzyły się z dłońmi siewpaczki⁹. O koronie cierniowej przypominają także rośliny kolczaste i kłujące, jak egzotyczna opuncja i ostrokrzew ciernisty. W bamberskim kościele ukazano też szeroki zestaw roślin rajskich (jabłoń, śliwa, pomarańcza, morela, brzoskwinia), bowiem Chrystus-Ogrodnik, przez swoją Pasję, przywrócił człowiekowi utracony raj. Wśród namalowanych roślin intrygującą funkcję powierzono makowi polnemu¹⁰ i opium. Mak, kojarzony ze starożytnym kultem Wenus, w wiekach średnich przeobraził się w ważny kwiat maryjny, symbolizujący los i skromność Matki Bożej¹¹. Należał też do kwiatów, których wygląd, tak jak wygląd malwy czy piwonii, przypomina szlachetną i ważną różę¹². Jego obecność zatem, tłumaczy się głównie przynależnością do floralnej symboliki maryjnej,

⁹ W. Dressendörfer, *Der „Himmelsgarten“...*, dz. cyt., s. 6. Męczennica uchodziła za roślinę niezwykłą. Jej ojczyzną są Peru i Brazylia, zaś pierwszym europejskim posiadaczem owego cudownego kwiatu został w 1568 r. papież Pius V, któremu passiflorę podarowali misjonarze. Niezwykłość kształtu rośliny spowodowała, że odnajdywano w niej skondensowany obraz całej drogi krzyżowej. Nazwa „kwiatu pasyjnego” została jej nadana przez hiszpańskiego lekarza Nicolausa Monardesa (1493-1588), który określił męczennicę jako *flos passionalis*. Na terenie landów niemieckich zwano ją *Leiden Christi*, *Christleiden*, *Jesuleiden*. Konotacje pasyjne dotyczą wielu innych roślin z uwagi na czerwien kwiatów, części kwiatowych bądź owoców (wilczomlec, wawrzynek wilcze лыko), czerwone plamki na liściach lub kwiatach (skalnica, różne odmiany storczyków, rdest plamisty) kolczaste lub kłujące liście, łodygi lub owoce (jeżogłówka, carlina), kształt kolby przypominający trzcinę czy bicz (trzcinnik), formę główek kwiatowych podobnych do gwoździ (bniec czerwony, bodziszek cuchnący). Zob. H. Marzell, *Passionsblumen. Ein botanischer Beitrag zur religiösen Volkskunde*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde” 1960, s. 159-162. W przypadku kwater ołtarzowych przedstawiających tematykę pasyjną ukazywano niekiedy zestaw kilku symbolicznych roślin. Mistrz ołtarza z wiedeńskiego Schottenkirche (ok. 1470) posłużył się w scenie *Upadku pod krzyżem* wizerunkiem szparagu lekarskiego (kłujące liście i czerwone jagody przypominały ciernie i kolor krwi), szafirka miękkolistnego (niebieski kolor kwiatów symbolizował smutek) i jeżyny (rośliny o kłujących łodygach symbolizujących ciernie). Liście jeżyny stosowano także w medycynie ludowej w przypadku otwartych ran i przeciwko krwotokom, co ponownie kojarzyło się z krwawymi ranami Chrystusa. Zob. L. Behling, *Entdeckungen des Wiener Schottenstiftmeisters auf dem Gebiete der Natur*, „Pantheon” 1969, t. 3, s. 186-187. Symbolika pasyjna była również przypisywana wybranym warzywom, co „zarejestrował” w swoim malarstwie Juan Sanchez Cotan (ok. 1560-1627). Na jednym obrazów przedstawił kard (symbolizujący bicz) i pasternaki (nawiązujące kształtem do gwoździ). Interesujące zjawisko ikonografii „kulinarnej” przeobrażonej w ikonografię religijną prezentuje D. Denny, *Sanchez Cotan, Still life with Carrots and a Cardoon*, „Pantheon” 1972, nr 1, s. 48-53.

¹⁰ Mak należał do roślin szczególnie chętnie wymienianych w ludowych wierszach i przyspiewkach. Całą roślinę przyrównywano do „panienki”, długą tyczkę łodygi znano: „kijem pielgrzymim”, „żołądkiem”, albo „długim oddechem”; kapsuła z nasionami zyskiwała miano „beczki” lub „pomarańczy”. H. Marzell, *Der Mohnkopf im Volksrätsel*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde” 1961, s. 69-71.

¹¹ M. Krenz, *Średniowiecza symbolika wirydarzy klasztornych*, Kraków 2005, s. 102.

¹² Tamże, s. 114.



4. Dekoracja roślinna z żerującą papugą, nawa główna (fot. autorki)

jednak, przez fakt dodatkowej obecności opium – rośliny powszechnej w czasach starożytnych jak i średniowieczu¹³, symbolika ta zostaje poszerzona o kontekst pasyjny. Mak i opium o narkotycznych właściwościach przypominają o śmierci Chrystusa, w której trwał On w trzydniowym śnie¹⁴. Usypiające, uspokajające i lecznicze działanie maku i opium odnosi się też do praktyki łagodzenia i niwelowania ludzkich cierpień i bólei przez boskie lekarstwo.

Podążając rytmem sklepiennych żeber można dostrzec bogaty zestaw ziół i roślin o leczniczym działaniu (np. dziurawiec, aloes, babka, rumianek, czarny bez), rośliny i kwiaty kojarzone z symboliką maryjną (lilia złotogłów, dziewanna, róża alpejska, orlik, fiołek) oraz zioła łączone z wizerunkiem Chrystusa przez akt otwierania się ich kwiatów na słońce i zamykania przed wieczorem (mniszek lekarski, cykoria podróżnik)¹⁵.

¹³ A. Sroka, *Teologia narkotyku. O psychodelikach, szaleństwie, mistycznej paranoi i powrocie do Edenu*, Warszawa 2008, s. 56-58.

¹⁴ W. Dressendörfer, *Wenn der Schlafmohn in der Kirche blüht*, „Pharmazeutische Zeitung” 1997, nr 41, s. 5.

¹⁵ O symbolice roślin w sztuce średniowiecznej zob. m.in.: W. Kühn, *Grünwalds Isenheimer Altar als Darstellung mittelalterlicher Heilkräuter*, „Kosmos” 1948, nr 12, s. 327-333, a także opracowania Lottlisy Behling: *Die Pflanzen in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957; *Die Pflanzenwelt der Mittelalterlichen Kathedralen*, Köln-Graz 1964; *Pflanzen als Bedeutungsträger*, „Der Weisse Turm” 1967, z. 1, s. 14-19. Najlepszym polskim opracowaniem tematu jest praca: S. Kobiela, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków 2006.

5.
Emblemat
Lavabo Hortum
Meum,
nawa
południowa
(fot. autorki)



Kościół pw. św. Michała stanowił ważne sanktuarium, do którego przybywały setki pielgrzymów w intencji uzyskania zdrowia, którym mógł obdarzyć czczony tu św. Otto, ale też najwyższy lekarz – Chrystus, oferujący dary dobroczynnej natury. Jednak dekoracja sklepienna posługuje się nie tylko tym jednym językiem. Gdyby twórca malowideł w kościele pw. św. Michała był jedynie wyrazicielem tradycji średniowiecznej, wymienione gatunki roślin tworzyłyby spójny obraz ziół, kwiatów i drzew przynależnych do ikonografii i tradycji chrześcijańskiej. Czas, w którym powstała owa dekoracja, wymusił stworzenie całościowego obrazu natury, nie tylko tej znanej, poznanej, swojskiej czy obdarzonej konotacjami religijnymi, ale też natury o cechach demonicznych czy bogatej w obiekty egzotyczne.

Do roślin o wyraźnych demonicznych konotacjach należały te, które posiadały czarne plamy na liściach czy kwiatach, przykrótki – jakby ogryziony przez diabła korzeń, kłacza i gałęzie przypominające kształtem szpony, pazury bądź potarganą brodę, odznaczające się goryczą i trującymi owocami, wreszcie obecność kolców, cierni, kłujących wypustek¹⁶. Z kolei rośliny łączone z czarownicami posiadały gałęzie przypominające rozwichrzony włos, czy miotłę lub szczotkę, czarną otoczkę kwiatów, strzelające nasiona, włosopodobne narośla, czarne plamki, ostrą szczecinę, czepne łodygi. Negatywnie odbierano też wszystkie chwasty¹⁷ i rośliny, na których pasożytowały

¹⁶ H. Marzell, *Teufelskräuter. Ein Beitrag zu einer bairischen „Flora diabolica“*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde“ 1955, s. 211-215.

¹⁷ H. Marzell, *Hexen und Druiden in deutschen Pflanzennamen*, „Bayerisches Jahrbuch

grzyby¹⁸. Sklepienia kościoła pw. św. Michała dysponują i takimi obiektami, wystarczy wymienić aron – roślinę trującą i posiadającą kolce, bieluń dziedzierzawą¹⁹, modrzew (korona drzewa przypomina miotłę), samoistnie pnący się powojnik, i naparstnicę purpurową z trującymi glikozydami.

Wśród przedstawionych okazów roślinnych szczególną uwagę należy poświęcić roślinom i owocom egzotycznym, wśród których dominują ananas, tytoń, opuncja, papryka i pomidory. Ich fantastyczna forma, niezwykłość i rzadkość, podkreślała nową jakość botanicznych odkryć, ale też odwagę człowieka zdobywającego z wysiłkiem nowe kontynenty i nową wiedzę, jednocześnie rośliny te wpisywały się także w szerszy kontekst symboliczny. Sprowadzany z Brazylii ananas – uprawiany głównie w prowincji Santa Cruz, mógł przynależeć do symboli pasyjnych. Z drugiej strony fakt, iż owoc ten wymagał niezwyklej pielęgnacji i dbałości w uprawie (był rośliną hodowaną w pałacowych oranżeriach m.in. na dworze Fryderyka II i owocem konsumowanym przez możnych), funkcjonował przede wszystkim jako wyuzdany symbol dobrobytu i wyższego trybu życia²⁰. Sugestywnie namalowany tytoń, sprowadzony ok. 1560 r. przez Jeana Nicota – ambasadora Francji w Lizbonie, miał być stosowany przez Indian jako środek odświeżający umysł, odradzający siły i obdarowujący wizjami. Owa pseudo-lecznica jakoś tytoniu została w XVII w. zachłannie wykorzystana, i przeobrażona w ukochaną używkę, grzeszną namiętność i obsesyjny nałóg (wystarczy przywołać „odurzone” obrazy Adriaena Brouwera). Również pomidory nie cieszyły się przychylnością w XVI i XVII w. Pier Andrea Mattioli porównał je w 1544 r. do nowej odmiany mandragory, inni botanicy twierdzili, że dają niewiele siły, szkodzą ciału, doprowadzają do omdleń, apopleksji, biegunki, a nawet mogą uśmiercać. W ten sposób do XIX w. pomidory uprawiano jedynie jako roślinę ozdobną, a nie jadalną²¹. Równie egzotyczna i fascynująca tajemniczą urodą papryka uchodziła długi czas jedynie za interesujący okaz rośliny ozdobnej, chociaż wcześniej odkryty ostry smak jej owoców spowodował, że w czasach nowożytnych uczyniono ją symbolem przestrogi przed

für Volkskunde“ 1962, s. 107-115.

¹⁸ Np. *tabaką na diabelski katar* określany jest kozibród łąkowy wówczas, kiedy śnieć (odmiana grzyba tworząca na koszyczkach kwiatowych czarno-brązowy nalot) zaatakuje jego kwiaty. H. Marzell, *Bampffackl. Zur volkstümlichen Namengebung einer Wiesensblume*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde“ 1954, s. 194.

¹⁹ Bieluń dziedzierzawa – atrybut czarownic, wieńczy różowy dolomit w środkowej kwaterze *Ogrodu Rozkoszy Ziemi* Hieronima Boscha podkreślając grzeszny nastrój sceny. P. Glum, *Divine Judgment in Bosch's Garden of Earthly Delights*, „The Art Bulletin” 1976, nr 1, s. 50.

²⁰ G. Schurig, *Ananas – eine königliche Frucht*, w: *Schön und Nützlich. Aus Brandenburgs Klosters-, Schloss- und Küchengärten. Begleitbuch zur Ausstellung des Hauses der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte 15. Mai – 15. August 2004*, Berlin 2004, s. 162-165.

²¹ J. Roberts, *Powab jabłka. Fascynujące dzieje owoców i warzyw*, Warszawa 2003, s. 198-203.

zwodniczym powabem ziemskiego przepychu (kusząca czerwień owoców kontrastowała z goryczą ich wnętrza)²². Rozpisując się o rozpoznanych roślinach egzotycznych nie można również nie wspomnieć, o namalowanych z wdziękiem, ważnych wówczas i kochanych tulipanach. Umieszczenie tak niezwykłych roślin przypomina szesnastowieczną fascynację nowymi gatunkami. Jak podkreśla Małgorzata Szafrąńska *akt sadzenia egzotycznych roślin w ogrodach renesansowych symbolizował ponowne stwarzanie świata – świata lepszego od rajskiego czy Saturnowego o ludzką wiedzę i świadomość moralnych zasadzek i niebezpieczeństw życia*²³. Nie inaczej właśnie należy rozumieć zbiór rzadkich okazów, obecnych całkowicie zjawiskowo wśród roślin rodzimych, pospolitych, znanych.

Tak więc freski z kościoła pw. św. Michała wpisują się w szerszy kontekst ikonograficzno-kulturowy, odzwierciedlają „wielką modę” na wiedzę botaniczną jaka nastąpiła w XVI w. Wzmógł się ruch naukowego zainteresowania roślinami, a wraz z nim powstawanie naukowych ilustracji, rozpoczyna się już na przełomie XV i XVI w. w dekoracjach marginesów rękopisów, tworzonych przez miniaturzystów tzw. szkoły gandawsko-brugijskiej²⁴. Z kolei w XVI w. nastąpiła wydawnicza eksplozja zielników i traktatów przyrodniczych, (wiek XVI bywa określany „stuleciem zielników”). W samych Niemczech, między 1530 a 1600 r., zostało wydanych ponad tuzin prac, przy czym do najważniejszych – nie tylko dla botaniki niemieckiej, ale też europejskiej – należą trzy opracowania: *Contrafayt Kreüterbuch* Otto Brunfelsa (1532/37), *New Kreüterbuch* Leonharta Fuchsa (1543) i *Kreüterbuch* Hieronymusa Bocka (1546). Wszystkie te prace rodzą się na gruncie, chłonnej wiedzy i racjonalnego myślenia, na gruncie reformacji. Co istotne, prace Leonharta Fuchsa i Hieronymusa Bocka, oprócz tekstu, posiadały doskonałe ilustracje graficzne roślin, co z kolei dało impuls do rozwoju ogrodnictwa oraz dalszej współpracy między artystami a naukowcami²⁵. Natchnieniem dla szesnastowiecznych botaników miał być też *Dziennik* Krzysztofa Kolumba, opublikowany w 1550 r., ale znany z wcześniejszych omówień. Pod datą 21 października 1492 r., opisując wyspę Izabeli, żeglarz odnotował: *Jak na całej wyspie wszystko jest bardzo zielone, a trawa jest jakby w kwietniu w Andaluzji. Śpiewy ptaków są takie, że nie chciałoby się nigdy opuszczać tych miejsc. Tyle*

²² W. Dressendörfer, *Der „Himmelsgarten“...*, dz. cyt., s. 18.

²³ M. Szafrąńska, *Ogród władcy świata. Zieleń jako element symbolicznej przestrzeni rezydencji w epoce renesansu*, „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie” 1987, s. 92.

²⁴ K. Płonka-Bałus, *Motywy martwej natury w iluminatorstwie niderlandzkim XV w. Kilka uwag o artystycznych skutkach sakralizacji przyrody na północ od Alp*, w: *Spór o genezę martwej natury. Materiały sesji naukowej 25-26 X 2001*, red. S. Dudzik, T. J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 59-64.

²⁵ A. Klausmeier, *Das Jahrbuch der Kräuterbücher und die Väter der Botanik*, w: *Schön...*, dz. cyt., s. 51-52.

*jest papug, że ich chmury zaciemniają słońce. Ptaków wielkich i małych, kształtem i upierzeniem tak różnych od naszych, jest takie mnóstwo, że aż dziw. Jest tysiące rodzajów najrozmaitszych drzew, a wszystkie pokryte owocami im właściwymi, rozsiewają tak silne wonie, że w rozkosz wprawiają. Najniešťszeliwszy w świecie byłem, że nie znam tych gatunków, jestem bowiem przekonany, że mają wielką wartość, ale zebrałem próbki wszystkich owych drzew, a także ziół*²⁶.

Zachwył i ciekawość dla roślin rosnących na nowo odkrytych kontynentach, ale też wzmózone zainteresowanie roślinami rodzimymi, spowodowały tzw. powszechną inwentaryzację świata²⁷. Ważne jest, że, naukowa dokumentacja łączyła się ściśle z dokumentacją malarską i drzeworytniczą, czyniąc z wiedzy botanicznej zjawisko artystyczne, a z czasem kulturowo-społeczne. Słynni lekarze, przyrodnicy jak: Ulisses Aldrovandi, Pier Andrea Mattioli czy Jodocus de Goethuysen, zyskują sławę i szacunek, ale sławę i szacunek zyskują też współpracujący z nimi malarze i graficy²⁸. *Roślinne portrety* w akwarelowym ujęciu Jacopo Ligozziego, czy zestaw botanicznych okazów zamieszczonych we *Florilegium* Hadriana Collaerta (1587/89), stają się wzorem dla kolejnych publikacji florystycznych. Co więcej, stopniowo zaczęto wyodrębniać ikonograficzne przedstawienia okazów botanicznych z opracowań naukowych, publikując samodzielne pojedyncze ujęcia, całkowicie wyabstrahowane z kontekstu, ale jednocześnie umożliwiające tworzenie zielnych zbiorów, kwiatnych kolekcji podkreślających



6. Ananas, sklepienie nad emporą organową (fot. autorki)

²⁶ Z. Waźbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń 2000, s. 5.

²⁷ Tamże, s. 9. Jedną z głównych cech *roślinnej inwentaryzacji* było stwarzanie naukowego nazewnictwa. W wiekach średnich wiele roślin posiadało tę samą, dość ogólną nazwę np. *Febriřuga* – dla ziół przeciwgorączkowych, czy *Consolida* – w przypadku roślin przyspieszających zrost złamanych kości. S. Landsberg, *The Medieval Garden*, Toronto 2003, s. 74.

²⁸ Andrzej Stech (1635-1697) wykonał serię rysunków i akwael florystycznych przeznaczonych do opracowań botanicznych Jacoba Breyana i licznego grona gdańskich kolekcjonerów. T. Grzybowska, *Rysunkowe Florilegium Andrzeja Stecha*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1989, nr 1, s. 13-25.

7.
Papuga
na gałązce
maku polnego,
nawa główna
(fot. autorki)



wiedzę i ogrodnicze zainteresowania ich właścicieli²⁹. W ten sposób „rozcłonkowy” obraz natury przepo-
twarza się z hermetycznego w powszechny, ulubiony, pożądany, a jednocześnie znajomość botaniki staje się elementem składowym człowieka wykształconego. Rozmowy o nowych gatunkach roślin przywożonych z Ameryki, komponowanie ogrodów i czas w nich spędzany, tworzyły charakter spotkań towarzyskich³⁰. W XVII w. zainteresowanie botaniką nie maleje, wiedza o roślinach kształtuje idealnego człowieka, ale też idealnego chrześcijanina. Na stronie tytułowej *Hortus Eystettensis* (1613) Bóg objaśnia i pokazuje Ada-

mowi wszystkie byty zwierzęce i roślinne. Znajomość natury jest zatem doświadczeniem danym przez Stwórcę³¹, jest umiejętnością niemalże pierwotną, która powinna istnieć w ludzkiej pamięci. Zgłębianie wiedzy botanicznej staje się tym samym procesem przypominania, odnajdywania utraconej pamięci.

²⁹ Z. Ważbiński, dz. cyt., s. 112.

³⁰ W. Dressendörfer, *Der „Himmelsgarten“...*, dz. cyt., s. 4. Doskonałym przykładem jest słynny ogród lekarza Wawrzyńca Scholza założony we Wrocławiu w 1585 r. Tworzyły go m.in. wirydarz, rosarium, labirynt, muzeum, altana dla towarzystwa, hala z galerią. Wawrzyniec Schulz posadził w nim wiele roślin egzotycznych, zioła lecznicze i rzadkie okazy drzew. W ogrodzie odbywały się *Floralia Vratislaviensis* dla wytwornych mężów, skromnych pań, panien przystojnych i cnotliwych. Zapraszani goście musieli porzucić smutki, niepokój i przyprowadzić ze sobą to co piękne i szczęśliwe: śmiech, żart, ochotę. Według samego Scholza, ogród miał być próbą odzyskania utraconego raju. D. Nespiak, *Wawrzyniec Scholz (1522-1599). Twórca pierwszego ogrodu roślin lekarskich we Wrocławiu i wydawca źródeł do historii medycyny*, „Kwartalnik Historii, Nauki i Techniki” 1972, nr 1, s. 535-547; K. Eysymontt, *Ogród Laurentiusa Scholza we Wrocławiu i jego europejskie parantele*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1989, nr 1, s. 3-12.

³¹ W. Dressendörfer, *Der „Himmelsgarten“...*, dz. cyt., s. 5.

Warto w tym miejscu napomknąć o przypuszczeniach wskazujących, iż pomysłodawcą koncepcji ikonograficznej malowideł w kościele pw. św. Michała był opat Johannes Müller (Molitor) (1593-1627), słynny botanik i pasjonat ogrodnictwa³². Poza tym, co należy także podkreślić, sam Bamberg nosił miano „miasta ogrodników”, w którym do głównych typów zajęć należała uprawa plantacji cebuli i lukrecji. Tak więc pewien rodzaj „obycia” z roślinami stanowił niejako doskonały grunt dla posłużenia się ornamentem roślinnym w jednym z kościołów miasta³³.

Można zaryzykować twierdzenie, że podniebny ogród z kościoła pw. św. Michała w Bambergu jest w pewnym sensie zapisem prawideł całego świata i kosmosu. Odniesienie wizerunku podniebnych roślin do krążących po firmamencie planet i gwiazd, a także do kosmicznej reguły czterech elementów³⁴, kojarzy się z zasadami komponowania ogrodów botanicznych (m.in. ogrodu botanicznego w Padwie). Przypomina też ogród – wyspę z *Hypnerotomachii Poliphilii* Francesco Colonna (1499), gdzie ukazane gatunki roślin reprezentują cztery strefy klimatyczne, atrybuty czterech bogów i czterech żywiołów³⁵. Natura dana człowiekowi przez Boga została w Bambergu ukazana w całym bogactwie i złożoności. Jest w niej miejsce na byty chwalebne, służebne i czyniące dobro (zioła lecznicze), piękne kwiaty i obiekty egzotyczne kuszące fascynującym kształtem, kolorem i fakturą mięszu. Ale w tej samej naturze jest miejsce i przestrzeń przynależna gatunkom i podgrupom roślin trujących, złowrogich, jadowitych, kłujących. Natura jest więc tworem złożonym, wedle woli Boga posłusznym człowiekowi, ale też niepokornym i niebezpiecznym, wymagającym mądrości i zdolności oddzielania tego co złe od tego co dobre.

³² W. Dressendörfer, *Die Pflanzenbilder...*, dz. cyt., s. 142.

³³ Tamże, s. 149.

³⁴ Tamże, s. 153.

³⁵ M. Szafrńska, dz. cyt., s. 78-81; M. Szafrńska, *Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle Hypnerotomachii Poliphili*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, nr 1, s. 1-24.

Ks. Andrzej Witko

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

¶ O pierwszej podróży Velázquez do Włoch

Jednym z najważniejszych momentów w artystycznym *curriculum vitae* Diega Velázquezu była jego pierwsza wyprawa do Włoch w latach 1629-1631. Stała się ona punktem zwrotnym w karierze artysty, pozwalając mu pogłębić rozumienie malarstwa, przez co jego styl stał się dojrzały. Hiszpan zachwycił się przede wszystkim dziełami Rafaela i Michała Anioła oraz eklektyków szkoły bolońskiej, a starożytne ruiny i posągi ukazały mu nieznaną dotychczas świat. Świadectwem tej fascynacji były liczne rysunki, jakie wykonywał w czasie włoskiej ekspedycji, których odbicie znajdujemy w powstałych później jego dziełach.

Pierwszą wyprawę Velázquezu do Italii wzmiankują wszyscy badacze hiszpańskiego artysty, choć ścisła rekonstrukcja jej przebiegu, a nawet ustalenie listy dzieł powstałych w czasie jej trwania, dostarczają niemałych trudności. Zachowały się bowiem zaledwie nieliczne źródła dotyczące tej ekspedycji, tak iż wciąż wiemy o niej niewiele¹. Do naszych czasów nie dotrwał włoski szkicownik malarza, nie znamy też ani jednego dokumentu podpisanego przez samego Velázquezu w czasie jego wyprawy do Italii. Zachowała się jedynie królewska licencja na wyjazd artysty, listy polecające od rezydujących

¹ Na temat związków Velázquezu z Italią zob. m.in.: J. M. Pita Andrade, *Velázquez en Italia*, w: *Reflexiones sobre Velázquez*, Madrid 1992, s. 49-69; M. B. Mena Marqués, *Velázquez e l'Italia: le metamorfosi della pittura*, w: *Velázquez a Roma*, red. A. Coliva, Ginevra-Milano 1999, s. 21-33; J. Brown, *Velázquez and Italy*, w: *The Cambridge Companion to Velázquez*, red. S. L. Stratton-Pruitt, Cambridge 2002, s. 30-47. Autorem szczególnie zainteresowanym rolą Italii w twórczości Velázquezu pozostaje Salvador Salort Pons. Spod jego pióra wyszły m.in. studia: *Velázquez a Roma*, w: *Velázquez a Roma...*, dz. cyt., s. 43-69; *Velázquez e l'Italia*, w: *Velázquez*, Milano 2001, s. 52-83; oraz monumentalna monografia *Velázquez en Italia*, Madrid 2002.



1. Diego Velázquez, *Tryumf Bachusa*, 1628 r., Madryt, Museo del Prado (fot. Museo del Prado)

w Madrycie ambasadorów Wenecji, Parmy i Florencji, a także korespondencja w sprawie zamieszkania malarza w Villa Medici w Rzymie². Najwięcej szczegółów o włoskiej podróży Velázquezu przekazał jego teść, słynny teoretyk sztuki i malarz sewilski – Francisco Pacheco, w swym dziele *El arte de la pintura*, zredagowanym między 1634 a 1638 r., a wydany w 1649 r.³ Powtórzył je, poszerzając o własne informacje, Antonio Palomino – „hiszpański Vasari” – w dziele *El Museo pictórico y escala óptica* z 1724 r.⁴

Sztuka włoska od samego początku była niezwykle bliska Velázquezowi. Dają tego świadectwo jego pierwsze prace powstałe w Sewilli, namalowane w latach 1617-1623. Uwidacznia się w nich wyraźny wpływ innowacyjności sztuki Caravaggia, rozpowszechnionej w Hiszpanii przez José de Ribere, działającego w należącej przecież do Korony Hiszpańskiej Neapolu. Kiedy w 1623 r. Velázquez został zatrudniony na dworze królewskim, rozpoczynając tam zawrotną karierę, poznał – nieznaną mu wcześniej – świat sztuki weneckiej, której znakomite dzieła stanowiły ozdobę królewskich kolekcji w madryckim Alkazarze, Eskurialu i innych rezydencjach monarszych. Zaznajomił się także z szeregiem malowideł włoskich artystów, zatrudnionych przede wszystkim przy

² Zob. *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, Madrid 2000, t. 1, s. 75-79, 86-88.

³ F. Pacheco, *El arte de la pintura* [Sevilla 1649], red. B. Bassegoda i Hugas, Madrid 2001, s. 206-209.

⁴ A. Palomino, *Vidas [El museo pictórico y escala óptica, 1715-1724]*, red. N. Ayala Malory, Madrid 1986, s. 163-165.

2.
Diego Velázquez,
Tunika Józefa,
1630 r.,
Eskurial
(fot. z archiwum
autora)



dekoracji Eskurialu. Gdy młody malarz z Sewilli przybył na dwór, pracowali wówczas na nim tacy włoscy artyści jak: Vincenzo Carduccio, Angelo Nardi czy Giovanni Battista Crescenzi⁵.

Dwór królewski stwarzał także dla Velázquezu ważne miejsce do nawiązywania kontaktów i znajomości, owocujących w przyszłości udostępnieniem kolekcji włoskich mecenasów, kolekcjonerów i artystów. Gdy w 1626 r. przybył do Madrytu z misją polityczną kard. Francesco Barberini, malarz z Sewilli zaznajomił się z jego sekretarzem Cassino del Pozzo – słynnym kolekcjonerem antyków i mecenasem młodych artystów. Znajomość ta miała nawet zaowocować namalowaniem przez Velázquezu, jeszcze w Madrycie w 1626 r. lub cztery lata później w Rzymie, zaginionego dziś portretu Włocha. Z kolei w 1627 r. artysta poznał kard. Giulio Sacchetti, nuncjusza apostolskiego papieża Urbana VIII, oraz jego brata Marcella – papieskiego sekretarza i znanego kolekcjonera dzieł sztuki⁶.

Wydaje się jednak iż postacią, która bezpośrednio zainspirowała młodego hiszpańskiego malarza do wyjazdu do Italii był Peter Paul Rubens⁷. W 1628 r.

przebywał on, już po raz drugi, z misją dyplomatyczną na dworze madryckim. Francisco Pacheco, a za nim Antonio Palomino, mówią jednoznacznie o niezwykle przyjaźni, jaka związała wybitnego flamandzkiego artystę z 22 lata młodszym od niego hiszpańskim malarzem. Velázquez był pod wielkim wrażeniem sztuki Rubensa, ale także jego osobowości i niezwyklej kariery, zarówno artystycznej, jak i dworskiej. Przez 7 miesięcy pobytu Rubensa na dworze madryckim Velázquez troszczył się o niego, towarzyszył mu w jego wyprawach, pokazywał mu królewskie kolekcje w Eskurialu, i zapewne w innych siedzibach monarszych. Szczególnym świadectwem wpływu sztuki Flamanda na Hiszpana ma być jeden z bardziej tajemniczych obrazów *Los borrachos*, czyli *Pijacy* lub *Tryumf Bachusa*, ukończony w 1629 r., a więc tuż po opuszczeniu Hiszpanii przez Rubensa a przed wyjazdem Velázquezu do Włoch⁸ (il. 1). Tezę tę zdają się potwierdzać: zarówno wybór tematyki mitologicznej, zastosowanie nowej gamy kolorów oraz światła przecinającego cień, wskazując tym samym na nową jakość formy oraz pewną swobodę pociągnięć pędzla. Z drugiej strony, z pewnością także Rubens znalazł w Velázquezie godnego partnera i rozmówcę. Hiszpan musiał zainspirować Flamanda do tego stopnia, że ten namówił go do wyjazdu do Italii, celem pogłębienia znajomości świata artystycznego. Zapewne nie chodziło tylko o rozbudzenie owego pragnienia w Velázquezie. Należy także przypuszczać, że Rubens przekonywał hiszpańskiego króla Filipa IV, by pozwolił swemu ulubionemu malarzowi wyjechać do Włoch, celem uzupełnienia formacji malarskiej w najważniejszym wówczas środowisku artystycznym chrześcijańskiego świata. Nie bez znaczenia jest fakt, iż w dwa miesiące po wyjeździe Rubensa z Madrytu, w czerwcu 1629 r., król udzielił swemu malarzowi zgody na podróż do Włoch, czego, jak podaje teść artysty, uprzednio stanowczo odmawiał. Władca, udzielając Velázquezowi swej licencji, polecił wypłacić mu 400 srebrnych dukatów, z kolei księżę Olivares, protektor artysty, wręczył mu kolejne 200 dukatów oraz medal z wizerunkiem króla Filipa IV i kilka listów polecających⁹.

Trasa pierwszej włoskiej wyprawy wiodła z Madrytu do Barcelony, skąd malarz 10 sierpnia 1629 r. odpłynął wraz z Ambrosio Espínolą, kapitanem generalnym armii hiszpańskiej w Niderlandach, którego kilka lat później uwiecznił na słynnym obrazie *Las lanzas*, czyli *Poddanie Bredy*. Po przybyciu do Genui 19 września 1629 r. udał się do Mediolanu, a stamtąd do Wenecji, dokąd dotarł w październiku. Przyjął go pod swój dach ambasador hiszpański, Cristóbal de Benavente y Benavides, który zatroszczył się o młodego artystę, zapraszając

⁵ J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Heaven-London 1986, s. 36-68.

⁶ S. Salort Pons, *Velázquez en Italia...*, dz. cyt., s. 34-36.

⁷ A. Witko, *Co Velázquez zawdzięcza Rubensowi*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne, nouveau monde, nouvelle civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 465-473.

⁸ S. N. Orso, *Velázquez, Los Borrachos, and Painting at the Court of Philips IV*, Cambridge 1993, s. 11-141; V. Lleó Cañal, *Los Borrachos o La coronación del poeta*, w: *Velázquez*, Barcelona 1999, s. 261-275.

⁹ F. Pacheco, *El arte...*, dz. cyt., s. 206; A. Palomino, *Vidas...*, dz. cyt., s. 163.

go do stołu, a nawet udzielając mu ochrony, kiedy wychodził do miasta¹⁰. Szczególne wrażenie miały zrobić na Velázquezu malowidła Veronesa i Tintoretta. Był oczarowany salą Wielkiej Rady Weneckiej, w której wisiała *Gloria* namalowana przez tego drugiego artystę. W Wenecji Velázquez bardzo dużo szkicował z dzieł wielkich mistrzów, przede wszystkim z Tintoretta, którego *Komunię Apostołów* miał nawet skopiować¹¹.

Ze względu na napięte relacje hiszpańsko-weneckie artysta nie pozostał długo w Republice. Wyruszywszy z Wenecji do Rzymu zatrzymał się w Ferrarze, gdzie kontemplował malowidła Benvenuto Garofalo oraz Dosso Dossiego. Tam spotkał się też z kard. Giulio Sacchetti, byłym nuncjuszem apostolskim w Hiszpanii, wielkim miłośnikiem sztuki, kolekcjonerem i mecenasem – m.in. Pietra da Cortony oraz Andrei Sacchiego. Przyjął on życzliwie młodego artystę i w trzygodzinnej rozmowie zachęcił malarza, by udał się do Cento. W tej małej miejscowości Velázquez spotkał się z Francesco Barbierim Guercinem, jedną z najważniejszych postaci ówczesnego malarstwa, bezpośrednim spadkobiercą tradycji Carraccich. Guercino zachwyił Hiszpana bogatym kolorytem swych dzieł, a także niezwykłym pociągnięciem pędzla, zdecydowanym, acz precyzyjnym, jak u Rubensa. Po krótkim pobycie, poprzez Loreto, nie zatrzymując się ani w Bolonii, ani we Florencji, Velázquez wyruszył do Rzymu, gdzie znalazł się w styczniu 1630 r.¹²

W Wiecznym Mieście został życzliwie przyjęty przez kard. Francesco Barberiniego, bratanka papieża Urbana VIII. Dzięki niemu zamieszkał w Pałacu Watykańskim i otrzymał swobodny dostęp do apartamentów papieskich. Z lubością szkicował freski Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej oraz dzieła Rafaela z watykańskich Stanz. W Watykanie czuł się jednak nie najlepiej, i dlatego w maju przeniósł się do Villa Medici, gdzie znajdowała się imponująca kolekcja starożytnych rzeźb¹³.

W sztuce rzymskiej tamtego czasu trwała wciąż batalia między spadkobiercami naturalizmu Caravaggia a klasycznymi ideałami bolońskiej szkoły Carraccich. O ile artystyczne koncepty tego pierwszego były Velázquezowi znane już w Sewilli, głównie dzięki licznym kopiom oraz malowidłom Ribery, o tyle malarzski eklektyzm z Bolonii był dlań czymś niemal zupełnie nowym.

Nie wiemy dokładnie, ile malowideł Velázquez wykonał w czasie swej włoskiej podróży. Nie zachował się *Autoportret* artysty wykonany w Rzymie, wzmiankowany przez Francisca Pacheco¹⁴. Z kolei zachowany w Museo del Prado



3. Diego Velázquez, *Kuźnia Wulkana*, 1630 r., Madryt, Museo del Prado (fot. Museo del Prado)

portret siostry króla Filipa IV Marii, jak dotąd przypuszczano wykonany w Neapolu u schyłku włoskiej wyprawy, należałoby datować na 1628 r.¹⁵ W czasie tej podróży Velázquez namalował z pewnością dwa niezwykle obrazy, dające świadectwo tego, czego się nauczył w Italii: *Tunika Józefa* (il. 2) oraz *Kuźnia Wulkana* (il. 3). Co ciekawe, te dwa malowidła z 1630 r., dopiero cztery lata później zostały sprzedane królowi hiszpańskiemu. Zatem artysta namalował je dla własnej przyjemności, a nie na zlecenie monarchy. Tym samym byłyby to wyjątkowe dzieła, powstałe jako sztuka dla sztuki! Uwidacznia się w nich przede wszystkim nowa koncepcja przestrzeni oraz ustawienia postaci, które w przeciwieństwie do *Tryumfu Bachusa*, zajęły ściśle określone pozycje. W *Tunice Józefa* Velázquez uciekł się nadto do pokazania nowej koncepcji ujęcia perspektywicznego oraz odległości między poszczególnymi osobami. Marmurowa posadzka, ale także pies przywołują ewidentnie dzieła malarstwa weneckiego, zwłaszcza Tintoretta. Z kolei wyraźny wpływ sztuki Guercina uwidacznia się w porównaniu z jego *Powrotem syna marnotrawnego* z Galerii Sabaudzkiej w Turynie¹⁶.

W *Kuźni Wulkana* artysta uciekł się do umieszczenia szeregu postaci w ciastym wnętrzu, gdzie żongluje światłem i cieniem. Jest to fascynujące studium

¹⁰ W związku z nabrzmiałą sytuacją polityczną w relacjach Wenecji z Hiszpanią malarz mógł być uznany za szpiega i pojmany.

¹¹ F. Pacheco, *El arte...*, dz. cyt., s. 206; A. Palomino, *Vidas...*, dz. cyt., s. 163-164.

¹² A. Palomino, *Vidas...*, dz. cyt., s. 164.

¹³ Tamże, s. 164-165; F. Pacheco, *El arte...*, dz. cyt., s. 207-208.

¹⁴ F. Pacheco, *El arte...*, dz. cyt., s. 208.

¹⁵ Zob. J. López-Rey, *Velázquez*, Köln 1999, t. 2, *Catalogue Raisonné*, s. 114-117.

¹⁶ A. Palomino, *Vidas...*, dz. cyt., s. 165; T. de Antonio, *La fragua de Vulcano*, w: *Velázquez*, Barcelona 1999, s. 25-41; F. Marías, *La túnica de José: la historia al margen de lo humano*, w: Tamże, s. 277-296.

4.
Diego Velázquez,
*Pawilon
Kleopatry*,
1630 r.,
Madryt,
Museo del Prado
(fot. Museo del
Prado)



ustawionych w różnej perspektywie półnagich postaci, potraktowanych rzeźbiarsko, niczym w antycznej płaskorzeźbie. Widać tu wyraźny wpływ fresków Guida Reniego z San Gregorio al Celio czy *Jahmużny św. Cecylii* Domenichina z kościoła San Luigi dei Francesi. W czasie bytności Velázquez w Rzymie Domenicchino pracował nad malowidłami w kościele San Andrea della Valle, a Andrea Sacchi nad freskiem *Divina sapienza* w Palazzo Barberini. Oprócz tych malowideł, badacze dopatrują się wyraźnego wpływu na twórczość Velázquez kilku innych dzieł, m.in.: Pietra da Cortony, zwłaszcza w serii przedstawień z kościoła Santa Bibiana z 1626 r., Nicolasa Poussina *Parnas* i *Natchnienie poety epickiego* z 1629 r., oraz Guida Reniego *Porwanie Heleny* – pochodzącego z tego samego czasu. Dzieła te ukazywały sceny o podobnej kompozycji jak obydw

malowidła Velázquez, a także o porównywalnej teatralności, widocznej w zachowaniu osób i zbliżonej aranżacji wnętrza¹⁷.

Włoskie płótna Velázquez odkryły także – niewidoczny wcześniej – świat ludzkich emocji. Z pewnością była to lekcja sztuki Rafaela, choć należałoby wskazać na szereg innych malowideł, które mogły zainspirować hiszpańskiego artystę. Należy do nich z pewnością *Powołanie św. Mateusza* Carravaggia z kościoła San Luigi dei Francesi. Ukazany przez Caravaggia efekt zaskoczenia i poruszenia wiadomością Velázquez oddał zarówno w momencie ogłoszenia Jakubowi wieści o śmierci jego ukochanego syna Józefa, jak i w przypadku poinformowania Wulkana przez Apollina o tym, że jego żona Wenus zdradza go z Marsem. Z pewnością Velázquez w czasie pobytu w Rzymie widział także *Męczeństwo św. Erazma* z bazyliki watykańskiej czy *Śmierć Germanika*, malowaną przez Poussina na zlecenie kard.a Barberiniego. Podobne emocje ilustrował także Andrea Sacchi w *Mszy św. Grzegorza*. Ten świat uczuć obecny będzie później w szeregu dzieł hiszpańskiego malarza, szczególnie mocno zaakcentowany w *Poddaniu Bredy*, *Merkurym* i *Argusie*, czy *Przędkach*¹⁸.

Kolejną nowością wprowadzoną przez Velázquez wskutek włoskiej lekcji jest odkrycie świata nagości, w tym przypadku męskiej, tak popularnej w Italii od początków renesansu. Właściwie pozostawała ona w dotychczasowym malarstwie hiszpańskim nieobecna, choć za jej zwiastun można już uznać słynne płótno El Greca *Męczeństwo św. Maurycego* z Eskurialu. Wydaje się jednak, że jej afirmacji należałoby się dopatrywać w fascynacji Velázquez rzeźbą antyczną. W twórczości Hiszpana można odkryć też kontakt z żywym męskim modelem, zapewniający perfekcyjną wręcz naturalność przedstawionych przezeń postaci. Z pewnością Velázquez inspirował się szeregiem włoskich źródeł, do których mogły należeć m.in. *Dawid* Berniniego, czy wspomniane wyżej dzieła Poussina, a także Guida Reniego, zwłaszcza *Św. Sebastian* oraz *Ukrzyżowanie*. Punktem kulminacyjnym spojrzenia Velázquez na męską nagość będzie *Ukrzyżowanie* z ok. 1632 r. z klasztoru San Placido (ob. Museo del Prado)¹⁹.

Przez cały XX w. trwał spór o właściwe datowanie dwóch innych niezwykłych płócien hiszpańskiego artysty, powstałych w plenerze Villa Medici: *Pawilon Kleopatry* (il. 4) oraz *Loggia* (il. 5). Pierwotnie łączono je z pierwszym pobytom malarza w Rzymie, gdy mieszkał właśnie w tej rezydencji.

¹⁷ M. B. Mena Marqués, dz. cyt., s. 27-28; S. Salort Pons, *Velázquez e l'Italia...*, dz. cyt., s. 58-61.

¹⁸ M. B. Mena Marqués, dz. cyt., s. 28-29; S. Salort Pons, *Velázquez a Roma...*, dz. cyt., s. 44-45; A. Witko, *Las Hilanderas Velázquez w świetle interpretacji*, w: *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzedzka, Warszawa 2007, s. 81-92.

¹⁹ M. B. Mena Marqués, dz. cyt., s. 28-29; S. Salort Pons, *Velázquez en Italia...*, dz. cyt., s. 59-64.

5.
Diego Velázquez,
Loggia,
1630 r.,
Madryt,
Museo del Prado
(fot. Museo del
Prado)



Późniejsze ustalenia archiwalne Enriquety Harris przyczyniły się jednak do związania tych dwóch dzieł z ostatnim pobytem Velázquez we Włoszech, 20 lat później²⁰. Dopiero najnowsze badania techniczne, przeprowadzone przez Carmen Garrido, wykazały, że w obydwu tych widokach przygotowano płótno z zastosowaniem pigmentów, jakich używano w Rzymie dokładnie w 1630 r.²¹ Argumentacja ta wydaje się być decydująca o właściwym

²⁰ E. Harris, *Velázquez and the Villa Medici*, „The Burlington Magazine” 1981, nr 941, s. 537-541.

²¹ C. Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid 1992, s. 204-217.

datowaniu tych wyjątkowych malowideł Velázquez, stanowiących kamień milowy dla sztuki europejskiej, zwłaszcza dla pejzażowego malarstwa dziewiętnastowiecznego, tak pod względem technicznym jak i kompozycyjnym. Artysta, kontemplując z tarasu Villa Medici fascynującą panoramę Rzymu, namalował jednak dwa widoki miejsc odosobnionych, niemal intymnych, otoczonych naturą, odizolowanych od hałasu miasta. Można w nich znaleźć odbicie melancholicznego usposobienia artysty, szukającego ciszy i spokoju²².

W Wiecznym Mieście Velázquez zaprzyjaźnił się m.in. z Nicolasem Poussinem, Andrea Sacchi, Alessandrem Algardim oraz Pietrem da Cortona. To oni ukazali hiszpańskiemu artyście nowy styl życia – radosnego i pełnego wolności, obecnego w akademiach, środowisku literackim czy rzymskich pałacach, pełnych świeckich dekoracji. Velázquez odkrył także nieznaną mu dotychczas horyzont statusu społecznego artysty i jego życia codziennego. Poznał porywający, pełen wolności świat sztuki, przeniknięty wątkami mitologicznymi i fascynacją kulturą grecko-rzymską, w którym artysta-twórca otoczony był szacunkiem i uznaniem. Doświadczenie to stanowiło niezwykle wyzwanie dla malarza, ograniczonego ciasnymi ramami hiszpańskiej etykiety oraz stosunków społecznych, deprecjonujących rolę artysty, uznawanego za zwyczajnego rzemieślnika, i limitujących jego zdolność tworzenia. To zapewne wówczas narodziło się wielkie pragnienie Hiszpana, które udało mu się zrealizować tuż przed śmiercią – otrzymanie tytułu szlacheckiego²³.

W Rzymie Velázquez ciężko zachorował na trzeciaczkę (zimmnicę). Ambasador hiszpański zatroszczył się jednak o dobrego medyka dla artysty, by ten mógł wrócić do pełni sił. Z końcem 1630 r. malarz postanowił udać się w drogę powrotną do Hiszpanii. Zatrzymał się jeszcze na krótko w Neapolu, gdzie namalował portret Marii Habsburżanki – królowej węgierskiej, oraz spotkał się z José de Ribera²⁴. Wreszcie, po półtorarocznej nieobecności, z początkiem 1631 r. powrócił do Madrytu. Mając wówczas 32 lata dzięki krótkiej, acz intensywnej wyprawie do Italii, stał się dojrzałym artystą. Przyswoiwszy sobie bogactwo sztuki włoskiej, zwłaszcza malowideł Tycjana, Tintoretta, Rafaela i Michała Anioła oraz płócien eklektyków szkoły bolońskiej, Velázquez zaczął tworzyć nowe dzieła, pełne antycznej subtelności. Paleta jego barw stała się bogatsza, a pociągnięcia pędzla zdecydowane. Wcześniej żaden inny artysta hiszpański nie miał tak bogatej formacji, która wraz z wyjątkowym talentem, pozwoliłaby mu wejść na szczyty możliwości twórczych.

²² J. Gállego, *Los paisajes de Villa Médicis en Roma*, w: *Velázquez*, Barcelona 1999, s. 197-202.

²³ S. Salort Pons, *Velázquez e l'Italia...* dz. cyt., s. 62; J. Brown, *Znaczenie Las Meninas*, w: *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, red. A. Witko, Kraków 2006, s. 105-135.

²⁴ F. Pacheco, *El arte...*, dz. cyt., s. 208-209; A. Palomino, *Vidas...*, dz. cyt., s. 165.

Anna Ewa Czerwińska

Muzeum Pałac w Łazienkach

¶ Adama Swacha portret własny – czyli kilka uwag o sygnaturach i autoportretach barokowego artysty

Poznański malarz, franciszkanin Adam Swach (1668-1747) należał do grona najpłodniejszych mistrzów pędzla i palety działających na ziemiach Rzeczypospolitej w pierwszej połowie XVIII w. Uznany i doceniany za życia, w ciągu 35 lat swej twórczej kariery, był jednym z najbardziej rozchwytywanych artystów dekoratorów pracujących dla najznakomitszych mecenasów sztuki doby saskiej. Współczesna historia sztuki była dla niego mniej łaskawa. Porównywany z bardziej biegłymi twórcami zagranicznymi działającymi w jego czasach, został uznany za skromnego, wręcz naiwnego, prowincjonalnego artystę. Jednakże, aby zabrać pełen głos w dyskusji o wartościach artystycznych sztuki Adama Swacha, należy także rozpoznać zapatrywania samego autora na własną twórczość. Jakże dobitnie i oryginalnie przemawia on do odbiorców swej sztuki! Pytanie tylko, czy my, współcześni, wciąż potrafimy odczytać jego przesłanie, odnaleźć głos malarza-zakonnika uwieczniony w monumentalnych dziełach?

*Reguła i życie braci mniejszych polega na zachowaniu świętej Ewangelii Pana naszego Jezusa Chrystusa przez życie w posłuszeństwie, bez własności i w czystości.*¹ Wydawać by się mogło, że Adam Swach jako przedstawiciel *Ordinis Fratrum Minorum Conventualium* – Zakonu Braci Mniejszych, był artystą niezwykle skromnym. Niemniej jednak – rzecz zaskakująca jak na owe czasy – autor imponujących skalą i formą kompozycji nie tylko konsekwentnie, i nierzadko w rozbudowanej formie, sygnował swoje dzieła, ale także często i śmiało posługiwał się autoportretem, wtenczas jeszcze tak mało rozpo-

¹ *Reguła i życie Braci Mniejszych*, w: L. Hardick, J. Terschlüsen, K. Esser, *Franciszkańska Reguła życia*, tłum. K. Ponurek, Niepokalanów 1988, s. 96.

wszechnionym w polskiej sztuce. Dzięki tym tak wymownym i bardzo osobistym znakom, jakie pozostawił dla potomnych, można podjąć się próby określenia stosunku samego twórcy do własnych dzieł.

Już rzeczą niezwykłą był fakt, iż zakonny brat potrafił posługiwać się piśmem i znał łacinę, gdyż reguła franciszkańska nie popierała naukowych ambicji braci². Prawdopodobnie nabył umiejętność biegłego władania łaciną zanim wstąpił do zakonu³. Szczodre opatrywanie prac sygnaturami i sentencjami stało się cechą charakterystyczną jego malarstwa: niewiele z zachowanych obrazów czy fresków jest pozbawionych autorskich inskrypcji. Dzięki temu, jak przystało na franciszkańską tradycję kaznodziejską, malarz mógł swoją sztuką, także literacko, ewangelizować jej piśmiennych odbiorców.

Na większości zachowanych do dziś obrazów sztalugowych Adama Swacha, m.in. tych występujących w kościele i klasztorze dawnego opactwa cysterskiego w Łądzie⁴, dokładne daty rozpoczęcia i zakończenia pracy nad dziełem umożliwiając stworzenie niezwykle precyzyjnej chronologii powstawania prac malarza. Dobrym tego przykładem są cztery wielkoformatowe obra-



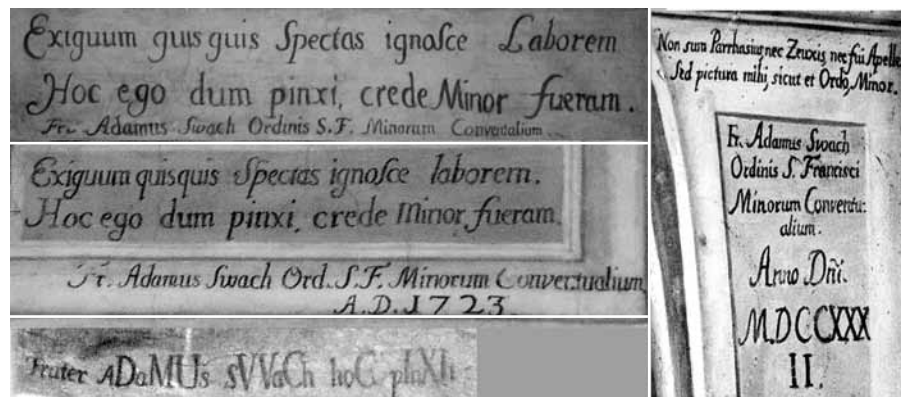
1. Adam Swach, autoportret jako św. Łukasz Ewangelista, pendentyw małej kopuły w dawnym kościele cystersów w Łądzie nad Wartą, 1711 r. (fot. autorki)

² *Ci, którzy nie umieją czytać, niech się o to nie starają. Reguła...*, dz. cyt., rozdz. 10 *O upominaniu i poprawianiu braci*, s. 22, zob. także: T. Jank, *Życie i działalność braci Antoniego i Adama Swachów z poznańskiego konwentu franciszkanów*, w: *Franciszkanie konwentualni i klaryski w Wielkopolsce od XII do XIX wieku*, Gniezno 2006, s. 104-105.

³ Czyli przed 24 IV 1686 r., kiedy to, jako osiemnastoletni kandydat do życia zakonnego, wstąpił do klasztoru franciszkanów w Poznaniu. Zob. T. Jank, *Życie i działalność...*, dz. cyt., s. 102.

⁴ Na temat prac Swacha dla cystersów w Łądzie: A. E. Czerwińska, *Próba charakterystyki warsztatu malarskiego i oceny wartości artystycznej malarstwa Adama Swacha na przykładzie jego realizacji powstałych dla Cystersów w Łądzie nad Wartą*, Warszawa 2008, mps Biblioteka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego oraz Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego w Łądzie nad Wartą (dalej jako Biblioteka WSD).

2.
Sygnatury
Swacha,
od góry:
Łowicz
1718 r.,
Krasnystaw
1723 r.,
Stuzianna-
Poświętne
1727 r.;
z prawej:
Jarosław
1732 r.
(fot. autorki)



zy malowane niemal dzień po dniu od 2 (?) maja do 17 sierpnia 1713 r.⁵, znajdujące się w prezbiterium łódzkiego kościoła nad stallami, przedstawiające sceny z historii i tradycji modlitwy cystersów⁶:

1. *Męczeństwo cystersów w Anglii* –

A. D. 1713 Fr. Adamus Swach Ord. Min. Con. Delin et Pinxit Cep.

2 (?)⁷ *Maii fin. 9 Junii*;

2. *Modlitwa cystersów, chór zakonny w opactwie w Heisterbach* –

A. D. 1713 / F. Adamus Swach Ord. Min. / Delin. Et Pinxit / Cepit 10 Juni fini. 4 Julii;

3. *Wizja św. Bernarda: mnisi opactwa w Clairvaux modlący się w czasie jutrzni* –

A. D. 1713 Fr. Adamus Swach Ord. Min. Con. / Delineavit et Pinxit. Cepit 5 Julii finivit 24 Julii

4. *Modlitwa wieczorna cystersów i korona zbawienia* –

1713 / F. Adamus Swach. Ord. Min. / Delin. Et Pinxit / Cepit 27 Juli finivit 17 Augusti.

Warto zwrócić uwagę, iż jeden ogromny obraz, przedstawiający złożone sceny figuralne, powstawał w nie więcej niż 3-4 tygodnie, co niewątpliwie godne jest podziwu i uznania dla bieglej ręki mistrza. Sam fakt pozostawienia na malowidłach sygnatury i dokładnych dat świadczących o szybkości wykonania dzieł dowodzi, iż artysta był dumny ze swoich poczynań i chciał

⁵ Podobne sygnatury, precyzyjnie określające czas powstania, występują na cyklu obrazów sztalugowych znajdujących się w krużgankach łódzkiego klasztoru, przedstawiających najważniejsze wydarzenia i legendy związane z historią cysterskiego zakonu. Cykl składał się pierwotnie z 30 płócien – 26 na ścianach krużganków i 4 w refektarzu klasztornym.

⁶ Obrazy podaję w kolejności powstania wraz z sygnaturami. Szczegółowy opis obrazów: J. Domański, *Kościół i klasztor w Łądzie*, Warszawa-Poznań 1981, s. 65-66; P. Pasiński, *Historia cystersów w malarstwie Adama Swacha w Łądzie*, Lublin 1993, s.117-119,139-142,mps Biblioteka WSD.

⁷ Sygnatura jest w tym miejscu przetarta.

je firmować nie tylko swoim imieniem, ale także zgromadzenia, z którego się wywodził. Wśród rozbudowanych sygnatur Swacha, występujących tylko w jego malarstwie monumentalnym, można rozróżnić trzy rodzaje.

Pierwszy typ, występujący w większości jego prac, to podpis wraz z rokiem powstania. Taką sygnaturę zamieścił artysta m.in. pod postacią św. Łukasza Ewangelisty, którego twarz jest autoportretem malarza, na pendentywie małej kopuły w kościele cysterskim pw. Najświętszej Marii Panny i św. Mikołaja w Łądzie nad Wartą: *Fr. Adamus Swach / Ord. Mino. Con. Deli. Et Pinxit. / 1711* – Brat Adam Swach Zakonu Braci Mniejszych Konwentualnych, narysował i namalował 1711. Jest to pierwsza znana sygnatura oraz autoportret Adama Swacha⁸ (il. 1).

W drugim wariantcie sygnatury, pozostawionej przez Swacha na polichromiach świątyń w Łowiczu (1718)⁹, w Poznaniu (1720)¹⁰ oraz w Krasnymstawie (1723)¹¹, artysta po raz pierwszy zwraca się słowem piśmianym bezpośrednio do widza: *Exiguum quisquis Spectas ignosce laborem, / Hoc ego dum pinxi, crede Minor fueram. / Fr. Adamus Swach Ord. S. F. Minorum Conventualium / A. D. 1723* – Ktokolwiek oglądasz wybacznikowi wartość (ubóstwo) tej pracy, uwierz, że gdy to malowałem, byłem mniejszym¹².

⁸ J. Nowiński, *Wizerunki Matki Bożej Częstochowskiej w kościele dawnego opactwa w Łądzie*, art. w druku w księdze pamiątkowej dedykowanej o. Janowi Golonce.

⁹ Kolegiata (ob. katedra) w Łowiczu, polichromia kaplicy Najświętszego Sakramentu (zw. kaplicą Lipskich). Zob. T. Jank, *Łowickie portrety kardynała Michała Radziejewskiego i arcybiskupa Stanisława Szembeka. Próba atrybucji*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lilejko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, t. 8, *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 3, s. 275-288; S. Majkut, *Bazylika Katedralna w Łowiczu. Przewodnik*, Ząbki 2000, s. 12; A. Kusztelski, *Swachowski cykl eucharystyczny w Łowiczu z nieznanym widokiem Poznania w tle*, „Kronika Miasta Poznania” 1996, nr 3, s. 243-255; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, woj. łódzkie, red. J. Z. Łoziński, z. 5, pow. łowicki, opr. S. Kozakiewicz, J. A. Miłobędzki, Warszawa 1954, s. 136-137; S. Dettloff, *Poznański malarz Adam Swach*, „Kronika Miasta Poznania” 1947, nr 4, s. 237; P. Michałowski, *Malarstwo do końca XIX w.*, w: *X wieków Poznania*, red. K. Malinowski, Poznań-Warszawa 1956, t. 3, s. 138.

¹⁰ Kościół franciszkanów pw. św. Antoniego Padewskiego. H. Kondziela, *Swach Adam*, w: *Wielkopolski słownik biograficzny*, Warszawa-Poznań 1981, s. 721; S. Dettloff, dz. cyt., s. 243-248.

¹¹ E. i J. Wolscy, *Konserwacja i restauracja dzieł sztuki. Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948-1999*, cz. 3 *Malarstwo ściennie*, Łódź 2000, s. 11; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, woj. lubelskie, red. R. Brykowski, E. Smulikowska, Z. Winiarz, z. 8 pow. krasnostawski, opr. T. Sulerzyska, F. Uniechowska, E. Smulikowska-Rowińska, Warszawa 1964, s. 20-21.

¹² Mieczysław Wallis tak tłumaczy inskrypcję: *Ktokolwiek patrzysz, wybacznikowi trud: Gdym to malował, wierz mi, byłem mniej dojrzały*. Jest to tłumaczenie nieprecyzyjne, gdyż słowo *minor*, czyli mniejszy, mały, znikomym, ma u Swacha podwójny sens: odnosi się do pokornego określenia jego sztuki jako mało wartej, mało znaczącej, lecz może być też odczytane jako odniesienie do franciszkańskiej kondycji pokornego zakonnika konwentu *Fratrum Minorum* – słowo *Minor* w sygnaturze, zapisane z dużej litery, jest tu aluzją do

Brat Adam Swach Świąty Zakon Braci Mniejszych Konwentualnych (il. 2). Jak zauważa Szczęsny Dettloff z tych słów przemawia jedynie pokora i skromność franciszkańskiego malarza przystępującego do pierwszych swych prac zakrojonych na tak monumentalną skalę¹³.

W trzeciej wersji sygnatur franciszkanin pisze, iż nie jest żadnym z wybitnych malarzy, a jego malarstwo ma małą wartość: *Non sum Parchasius [sic!], nec Zeuxis, nec fui Apelles / Sed pictura mihi, sicut et Ordo, Minor / Frater Adamus Swach*¹⁴ – Nie jestem Parrazjosem ani Zeuxisem, ani nie byłem Apellesem, lecz moje malarstwo, podobnie jak mój Zakon, [jest, A. E. Cz.] mało znaczącym. Tymi słowami Adam Swach stara się umniejszyć powszechny już rozgłos na temat swego malarstwa, które porównywano do twórczości starożytnych mistrzów¹⁵. Po raz pierwszy Swach pisze o sobie *Non sum Parchasius...* malując w latach 1727-1731 polichromię w drewnianym kościele w Welnie¹⁶. Sygnatura ta pojawia się rok później (1732) w jezuickiej bazylice Marii Panny w Jarosławiu¹⁷ (il. 2), a także w krużgankach klasztornych w Pyzdrach (1733)¹⁸ i w kościele pw. Najświętszej Krwi Pana Jezusa w Poznaniu (1735)¹⁹. Dla „poznańskiego Apellesa” są to lata bardzo intensywnej pracy, na które przypada największy jego rozgłos i chwała.

W dawnym kościele sióstr cysterek pw. św. Jana Chrzciciela w Owińskach, w 1730 r. Adam Swach pozostawia jedyną w swoim rodzaju, wzru-

nazwy zakonu. Por. M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 65.

¹³ S. Dettloff, dz. cyt., s. 248.

¹⁴ Sygnaturę tej treści Swach umieścił na jednym z fresków w krużgankach klasztoru franciszkanów w Pyzdrach.

¹⁵ M. Witwińska, *Osiemnastowieczna polichromia w jarosławskim kościele „Na Pólku” i jej twórcy*, w: *Wizerunki maryjne w diecezjach przemyskiej i rzeszowskiej*, z. 1, red I. Sapetowa, Rzeszów 1992, s. 58; J. Paszenda, *O czterech malarzach jezuickich epoki baroku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1973, nr 2, s. 178.

¹⁶ Polichromia drewnianego wnętrza kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Welnie, zob. A. Dubowski, *Zabytkowe kościoły Wielkopolski*, Poznań-Warszawa-Lublin 1956, s. 276-277; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, woj. poznańskie, red. T. Ruszczynska, A. Sławska, z. 15, pow. obornicki, opr. I. Galicka, I. Kaczorowska, H. Sygietyńska, Warszawa 1965, s. 21-22.

¹⁷ Bazylika Marii Panny (kościół „Na Pólku”), zob. J. Hołub, *Sanktuarium Matki Boskiej Bolesnej oo. Dominikanów w Jarosławiu*, Jarosław 1994; M. Witwińska, dz. cyt., s. 43-59; S. Sęk, *Malowidła Adama Swacha w klasztorze dominikanów w Jarosławiu*, „Teki Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia”, 1982, s. 188-197.

¹⁸ H. Bochyńska-Grzesikowa, S. Szymański, *Malowidła ściennie w Pyzdrach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, nr 4, s. 420-422; H. Grzesikowa, *Konserwacja malowideł ściennych w krużgankach pofranciszkańskiego klasztoru w Pyzdrach, powiat Września*, „Ochrona Zabytków” 1962, nr 4, s. 58-59.

¹⁹ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 7, *Miasto Poznań*, red. E. Linette, Z. Kurzawa, A. Kuszczelski, cz. 2, *Kościoły i klasztory Śródmieścia 1*, Warszawa 1998, s. 56-57; A. Brosig, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1934, s. 281; S. Dettloff, dz. cyt., s. 248.

szającą sygnaturę: *ADAMI Dig[itis] Affert Manus Ultima Succos / Sic Veniam Attritae Conditionis Habet / Anno Domini 1730 Ego frater Adamus Swach / Ord[inis] Minorum S. Francisci Con[ventu]alum Pinxi hanc / Ecclesiam in [L?]atriam Dec[oratum?]...*²⁰ – Palcami Adama ręka ostatkiem sił to maluje (uskutecznia), przez co pozyska łaskę dla skruszonej natury. Roku Pańskiego 1730 ja brat Adam Swach z Zakonu [braci] Mniejszych Ś[więtego] Franciszka [Konwentualnych?] malowałem tę świątynię dla bożego kultu przyozdobioną (?)²¹ (il. 3²²).

Sześćdziesięciodwuletni artysta przewiduje już bliski koniec swej twórczości, chociaż polichromia w Owińskach jej nie zamyka. Inskrypcja wyraża nadzieję twórcy na wartość odkupieńczą jego pracy.

We wszystkich wyżej przedstawionych sygnaturach artysta lekceważy wartość materialną swego dzieła, przy okazji tłumacząc się z jego skromności. W czasie edukacji malarskiej w wilanowskiej pracowni Jerzego Eleutera Siemiginowskiego franciszkański malarz miał możliwość podziwiania prac wybitnych mistrzów malarstwa barokowego. Jako wrażliwy twórca, z pewnością był świadom mniejszości, prostoty swoich malowideł w konfrontacji z dziełami najwyższej klasy. Jednocześnie, jako autentyczny artysta, wraz z rozwojem swych umiejętności i wzrastającą popularnością, coraz bardziej odczuwał niedosyt twórczy i był bardziej krytyczny wobec swojego malar-



3. Adam Swach, autoportret oraz sygnatura artysty, dawny kościół cysterek w Owińskach, 1730 r. (fot. K. Tomalik)

²⁰ Inskrypcja ta, przez wyróżnienie liter majuskułą, prezentuje też ukryte imię i nazwisko malarza. Zob. A. Brosig, dz. cyt., s. 279.

²¹ P. Ptański proponuje inne dwie wersje tłumaczenia inskrypcji: *Palcami Adama ręka po raz ostatni nakłada farby, w ten sposób ma odpuszczenie za złe życie lub Ostatnie pociągnięcie dłoni Adama przynosi obraz, tak znajduje łaskę dla skruszonego życia*. P. Ptański, dz. cyt., s. 24.

²² Ks. Kazimierzowi Tomalikowi, proboszczowi kościoła w Owińskach, składam podziękowanie za życzliwe przekazanie fotografii autoportretu Adama Swacha.

stwa. Jako religijny zakonnik widział w ciężkiej pracy ofiarę złożoną *ad maiorem Dei Gloriam*.

Wszystkie inskrypcje Adama Swacha ściśle nawiązują do barokowej retoryki i doskonale wpisują się w ówczesną koncepcję rozbudowanej formy. Swach, obok ekspresji malarskiej, w słowie pisanym związanym z dziełem stosuje koncepty – „estetykę uroczego złudzenia”²³, ozdobne zwroty i wyrażenia wzmacniające emocjonalność i obrazowość języka. Wybujały styl, obfitujący w figury retoryczne, zadziwia odbiorcę zabiegami słownymi, stanowiąc dla niego zagadkę. Punktem wyjścia do odczytania inskrypcji malarza jest sama sygnatura: *ADAMUS SWACH*. *Adamus* z łaciny Adam, w Biblii oznacza człowieka jako jednostkę i jako ludzką zbiorowość, do której wszyscy należymy, Adam to pierwszy człowiek – protoplasta ludzkiej natury²⁴; słowo *schwach* w języku niemieckim oznacza *słaby, nikły, wątły*²⁵. O tym, że artysta z rozmysłem stosował osobliwą grę słów swojego imienia i nazwiska świadczy inskrypcja z Owińsk, gdzie - obok klasycznej sygnatury – Swach wyróżnił w napisie litery *ADAMUS SWACH*. Zatem, zgodnie z zasadą barokowego konceptu, franciszkański malarz stosuje język „zgodnej niezgodności”²⁶ łącząc sztukę i jej twórcę: monumentalne i sławne na całą Rzeczpospolitą dzieła malarskie sygnowane są przez „człowieka słabego”. Dalsze rozważania zawarte w wierszowanych inskrypcjach są już tylko potwierdzeniem deklarowanej znikomości pracy twórcy wielkich dzieł. Charakterystyczny jest zabieg gry słów: *minor – minorum*, za pomocą którego artysta wykorzystuje podobne znaczące wyrazy aby uzyskać odmienne ich znaczenia i funkcję. Słowo *minor* – mniejszy, o mniejszym znaczeniu, wyrażające uniżenie i pokorę, Swach kojarzy z własnym malarstwem ale też i z nazwą swego znamienitego zakonu – *Ordo Fratrum Minorum*. Przyznając się do swych słabych stron, dla późniejszego wyeksponowania tych mocniejszych, stosuje retoryczne *confessio*. W sygnaturach pojawiają się aluzje do słynnych w starożytności malarzy:

²³ A. Borowski, *Z zagadnień kompozycyjnych i stylistycznych polskiego baroku literackiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej 1978”, s. 13.

²⁴ Zob. M. Loin-Lambert X. Leon-Dufour, *Adam*, w: *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, tłum. i opr. K. Romaniuk, Poznań-Warszawa 1985, s. 40-41.

²⁵ *Schwach* – słaby, zob. S. Schimitzek, B. Sypniewska, M. Żurakowska, *Kleinwörterbuch deutsch-polnisch*, Warszawa 1968, s. 206.

²⁶ Definicja paradoksu: *concors discordia vel discors concordia* – zgodna niezgodność czyli niezgodna zgodność. Zespolecie przeciwieństw stanowiących istotę prawdziwego konceptu. Pojęcie „zgodnej niezgodności” w czasach saskich funkcjonowało jako zasada podważania schematów ludzkiego rozumowania, ukazująca przy tym ich ograniczenie i niewystarczalność w zetknięciu ze złożonością świata; po raz pierwszy pojęcie to zostało zdefiniowane przez jezuitę Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w rozprawie *De acuto et arguto*. Zob. M. Prejs, *Konceptyzm czasów saskich – próba oglądu kierunku przemian*, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 185-196.

Apellesa²⁷, Parrazjosa²⁸, Zeuxisa, świetnie zrozumiałe dla barokowego odbiorcy zaznajomionego z tradycją antyczną. Współcześni Swachowi, z typową dla epoki emfazą, często używali określenia Apelles dla podkreślenia maestrii artystów, a nawet rzemieślników. Określenia te odnoszą się również do Adama Swacha. Wśród zachowanych dokumentów archiwalnych, traktujących o pracach Swacha dla świątyni jezuickich, jeden z nich – *Kronika Kolegium w Krośnie* – zawiera informacje na temat malarskiego wystroju, dziś już nieistniejącego, kościoła w Krośnie (1725)²⁹. Dla wykonania polichromii ks. rektor Kazimierz Ostrowski sprowadził z Poznania Adama Swacha. Na kartach *Kroniki* malarz jest nazywany *wykształconym mnichem, wybitnym mistrzem* i wreszcie – *perfectissimum Parrhasium*; tylko raz jeden wymieniono jego prawdziwe imię *Adamus Swach*. W dokumentach dotyczących prac wykończeniowych świątyni jezuickiej w Jarosławiu brat Adam jest dwukrotnie nazwany Apellesem, malarzem z Rodziny Świętego Franciszka, lecz ani razu Adamem Swachem³⁰. Świadczy to o tym, że wśród współczesnych określenia

²⁷ Apelles z Kolofonu, IV w. p.n.e., słynny malarz grecki, uczeń Pamfilosa, przedstawiciel szkoły sykiońskiej. Jako nadworny malarz Filipa II i Aleksandra Wielkiego tworzył portrety obu królów oraz osób z ich otoczenia. Dzieła Apellesa cechowało doskonałe opanowanie perspektywy i bogaty koloryt. Był twórcą znanych jedynie z przekazów literackich obrazów: *Artemida*, *Afrodyta Anadyomene*, *Potwarz (Kalumnia)*. Ten ostatni odtworzył na podstawie opisu Lukiana z Samosat Sandro Botticelli. *Mały słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1968, s. 33.

²⁸ Parrazjos z Efezu, żyjący w 2. poł. V w. p.n.e., był wybitnym malarzem greckim. Celował w realistycznym przedstawianiu scen z życia codziennego, w czym współzawodniczył z Zeuksisem. Według tradycji Zeuksis namalował winogrona tak ładząco prawdziwe, że zlatywało się ptactwo. Kiedy z kolei Parrazjos miał przedstawić swój obraz, Zeuksis czekał, by malarz odsłonił swą pracę. Okazało się jednak, że zasłona, za którą Zeuksis spodziewał się zobaczyć obraz, sama była malowidłem. Zeuksis uznał się za pokonanego, gdyż on zwiódł ptaki, a Parrazjos jego – malarza. Tamże, s. 236.

²⁹ [f. 71] *Pictura sacellorum templi, specialis sima Reverendi Patris Rectoris cura, favente Divina Providentia, elegantissimo caepta est excoli penicillo, Viri Religiosissimi, Ordinis Minorum Sancti Francisci, cui in praemium laboris sui, promisit per contractum Reverendus Pater Rector tynfonos 500 in quartam partem anni.* – [f. 75v] *Eodem mense 8-bri pictura sacellorum templi est finita quam liberalis in sanctuarium Dei R.P. Praesidis Collegii, fieri curaverat industria et studiosa non solum penicillo, verum picturarum dispositione aptissima adornavit inventio. Operam vero ex asse conductam navavit, religiosus Frater laicus S. Francisci conventualium, Adamus Schwach dictus, qui inde Posnaniam (unde venerat) iisdem diebus movit absoluto prius omni in puneto opere.* – [f. 17] *Impetravit quoque Praeses Collegii, a Reverendo Patre Provinciali, sese ad tam perfectissimum perficeret Parrhasium.* “*Historia Colegii Crosnensis a 1 januarii 1720*”, Oesterreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 12417. Cyt. za: J. Paszenda, dz. cyt. 2, s. 178. Za pomoc w przekładzie tekstu autorka dziękuje ks. prof. dr. hab. Tadeuszowi Kołowskiemu SDB.

³⁰ [f. 108] *Vocatoque Apelle illius penicillo parietes [...] commendavit, numeratis utriusque labori [...] duobus millibus florenum caepta tamen opera hoc anno consumari non poterant, [...] pictoris vero manum ubi rigidior amovisset hyems, tandem etiam constrixit mortuale gelu.* – [f. 109] *Quos inter ubi suos etiam agnovit Illustrissimus Episcopus Priemisiensis statim conducto eodem Apelle Familia Divi Francisci pretio quingentorum tynforum, pro quovis semestri ad*

Swacha Apellesem lub Parrazjosem było na tyle powszechne, że mogło być stosowane zamiennie z jego nazwiskiem.

Czy jednak sam fakt przywołania przez franciszkańskiego malarza najznamienszych artystów starożytnej Grecji w kontekście jego „mało znaczącego malarstwa” nie jest typowym dla barokowych konceptów paradoksem? Swach, łącząc, zgodnie z zasadą paradoksu, wzajemnie sprzeczne sytuacje – mistrzostwa starożytnych malarzy i deklarowanej słabości własnego kunsztu, wprowadził równocześnie pomiędzy nimi relację wzajemnego zawierania się – inkluzję. Trudno w tym kontekście obronić twierdzenie o jego pokorze i niskiej samoocenie.

Oryginalny, barokowy koncept, prezentują sygnatury Swacha zapisane w formie chronostychu, szyfrujące w jego podpisie rok wykonania polichromii, jak np. w kościele filipinów w Studziannej-Poświętnem (1727)³¹: *Frater ADaMVs sVVaCh hoC pInXIt* (il. 2). Podobnie postąpił sygnując swoje freski w Piotrkowie Trybunalskim i w Krasnymstawie.

Osobliwym, swoiście erudycyjnym *exemplum* swachowych konceptów pozostają zapisy dat realizacji polichromii za pomocą liter greckich, hebrajskich oraz rzymskich. Malarz zwykle stosuje je razem, lokując w różnych miejscach malowidła. Znajdujemy je na polichromiach: w kaplicy Najświętszego Sakramentu w Łowiczu (1718), na plafonie Sali Opackiej w Łądzie (1722), w kościele cysterek w Owińskach (1729). Kodując datę realizacji literami alfabetu greckiego, literę X (*chi*) traktuje jako liczbę tysiąc, kombinację liter Ω H (*omega* i wpisana w nią *eta*) jako pięćset, literę H (*eta*) jako sto, literę Δ (*delta*) jako dziesięć, literę Ω jako pięć, literę I (*jota*) jako jeden. Analizując, stosowany przez Swacha w zapisie daty, systemem znaków alfabetu hebrajskiego okazuje się, że nie było to raczej proste zastosowanie jednego systemu gematrycznego. Na fresku w Owińskach odczytujemy ciąg znaków טף הף אף, które oznaczają rok 1729. Litery אף (czytane od prawej: *alef*, *pe*) mogą być tutaj skrótem hebrajskiego liczebnika אף – tysiąc. Kolejne dwie: הף (*taw*, *szin*), odczytane w jednym z systemów gematrycznych, poprzez zsumowanie wartości liczbowych przypisywanych tymże literom (ה = 400, ש = 300), dają w sumie liczbę 700, litera ק (*kaf*) ma wartość liczbową 20, natomiast ט (*teth*) wartość 9. Na fresku w Sali Opackiej w Łądzie widnieje sygnatura hebrajska roku 1722:

exornandum templum adiecit mentem Sed cum nondum templi tectum perfectum esset, in annum sequentem differri pictura debuit. Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie, zbiór facsimile rękopisów (oryginały w rzymskim archiwum *Societatis Jesu*, sygn. Pol. 59). Cyt. za: M. Witwińska, dz. cyt., s. 58. Za pomoc w przekładzie tekstu autorka dziękuje ks. prof. dr. hab. Tadeuszowi Kołosowskiemu SDB.

³¹ Zob. J. Wiśniewski, *Dekanat opoczyński*, Radom 1913, s. 247; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3, *woj. kieleckie*, red. J. Łoziński, B. Wolff, z. 8 *pow. opoczyński*, Warszawa 1958, s. 47; Tamże, t. 2, *woj. łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 7, *pow. piotrkowski*, Warszawa 1953, s. 17-18.

בף הף אף Dwie pierwsze sekwencje znaków הף אף odczytujemy w sposób wyżej przedstawiony, litery בף dają wartość 22, która wynika z odczytania ק (*kaf*) jako 20 i ב (*bet*) jako 2³². Nieodgadnionym pozostaje pytanie: czy Adam Swach znał grekę i hebrajski, czy tylko kopiował raz poznany system? Nie ulega wątpliwości, że *wykształcony mnich*, przez inskrypcje zapisane w starożytnych alfabetach, chciał zaznaczyć swoją erudycję i oryginalność.

W epoce baroku retoryka była jedną z podstawowych umiejętności wśród elit – ludzi światłych i wykształconych. Jej wykwintne zastosowanie w sygnaturach potwierdza erudycję i wszechstronne umiejętności franciszkańskiego artysty. Zainteresowanie sztuką konceptu mógł on zawdzięczać znajomości i przyjaźni z zakonem jezuitów, zapoczątkowanej podczas prac malarskich w świątyni w Krasnymstawie, a dobitnie potwierdzonej w tekście sygnatury w kościele jezuitów w Piotrkowie Trybunalskim (1727): *Frater ADaMus Swach hoc pinXit / Qui De ConVentu Minoritico Posnaniensi venit / Magnae SoCietati IESU debili labore suo vo[ta]vit, / Ex FranCiscano Ordine sempre Ignatianus propensus viXit*³³ – Namalował to Adam Swach, który przybył z konwentu Poznańskich Minorytów, swoją słabą pracą ofiarował wielkiemu Towarzystwu Jezusowemu [ten, który] z zakonu Franciszkańskiego zawsze żył życzliwy [zakonowi] Ignacjańskiemu.

W malarstwie Adama Swacha literacki komentarz – autodeskrypcja zjednoczona z dziełem, są uzupełnione przez obraz malowany, ujawniający oblicze – obraz własny, „człowieka słabego”. Malarz tworząc swój autoportret, określał jak postrzegał siebie, lub, co jest niemniej ciekawe, jak chciał, by widzieli go inni. Pozwalał odbiorcy dzieła poznać nie tylko swój wizerunek, ale także bliskich jemu ludzi i jego środowisko życiowe. Swach ukazywał siebie jako członka określonej grupy społecznej: artystę-zakonnika. Na sześciu, znanych mi, autoportretach przedstawiał siebie na ogół bardzo skromnie, jako brodatego mnicha w czarnym habicie Zakonu Braci Mniejszych Konwentalnych, często z atrybutami pracy malarza – paletą i pędzlami. Oto autoportrety Swacha zestawione chronologicznie:

1. Łąd 1711 r. – na pendentywie małej kopuły klasztornej kościoła, gdzie Adam Swach własnym wizerunkiem opatrzył postać św. Łukasza Ewangelisty (il.1);
2. Poznań 1720 r. (?) – kościół pw. św. Antoniego Padewskiego, na sklepieniu nawy głównej, po prawej stronie organów, namalowane są dwie postacie zakonników, z których jeden, trzymający otwartą księgę z napisem: *O lingua benedicta*, to najprawdopodobniej Antoni Swach, brat malarza. Drugi, usytuowany na pierwszym planie, z prawą ręką złożoną na sercu, a lewą

³² Za odczytanie i interpretację hebrajskich inskrypcji podziękowanie zechce przyjąć ks. dr Dariusz Sztuk SDB.

³³ Cyt. za: T. Jank, *Życie i działalność...*, dz. cyt., s. 109.

4.
 Autoportret
 Adama Swacha,
 polichromia
 stropu
 Sali Opackiej,
 Łąd nad Wartą,
 1722 r.
 (fot. J. Nowiński)



oparty o tablicę z sygnaturą to Adam Swach³⁴;

3. Łąd 1722 r. – w klasztorze cystersów, na polichromii plafonu Sali Opackiej, w lewym dolnym narożniku klęczący Swach, podtrzymując krzyż niesiony przez św. Franciszka (il. 4);

4. Owińska 1729 r. – na sklepieniu klasztornej kościoła nad chórem organowym, w lewym narożu kompozycji *Płaszczka Opieki Matki Bożej* Swach zamieścił swój wizerunek oraz sygnaturę (il. 3);

5. Łąd 1730 r. – w polichromii małej kopuły klasztornej kościoła, pomiędzy postaciami świętych franciszkańskich adorujących Tróję Świętą widnieje twarz Adama Swacha;

6. Pызdry 1733 r. – w krużgankach klasztoru franciszkańskiego, na jednej z kompozycji Swach namalował siebie, stojącego z paletą w ręku przed sztalugami, podczas malowania obrazu św. Franciszka z Asyżu (il. 5).

Artysta prezentował swą postać w widocznych, choć nie centralnych partiach malowideł, a pod nią umieszczał sygnaturę z datą wykonania dzieła. Jedynym odstępstwem od tej reguły jest pierwszy, bardzo śmiały jak na franciszkańskiego brata, autoportret Swacha jako św. Łukasza malującego wizerunek Matki Bożej Częstochowskiej w pendentywie kopuły w Łądzie. Nie dość, że franciszkanin ukazuje siebie jako świętego ewangelistę, to jeszcze umieszcza swój wizerunek w ogromnej skali, w jednym z najbardziej wyeksponowanych miejsc świątyni. Taka lokalizacja autoportretu może świadczyć o poczuciu własnej wartości i satysfakcji malarza ze swej pracy nad łądzkimi freskami; jednocześnie kontrastuje z późniejszymi inskrypcjami jakimi malarz opatrywał swe dzieła. Zdecydowanie brak tu skromności i pokory – zalecanych przez franciszkańską regułę, jest to portret niemal reprezentacyjny! Warto także zwrócić uwagę na czas powstania tego wizerunku – 1711 r., to tylko 26 lat od pojawienia

³⁴ Zob. T. Jank, *Prace malarskie brata Adama Swacha w poznańskim konwencie i kościele franciszkanów*, w: *Franciszkanie...*, dz. cyt., s. 197.

się we Włoszech pierwszego autoportretu artysty zakonnego – Andrei Pozza³⁵. Barokowi malarze już nie tylko wprowadzali własny wizerunek do scen zbiorowych przedstawianych na swych malowidłach, lecz zaczęli prezentować swój portret w postaci samoistnego dzieła. Przeciwnieństwem autoportretu umieszczonego na pendentywie łądzkiej kopuły w 1711 r., jest ten, namalowany przez Swacha 19 lat później, w kompozycji fresków na jej czaszy, gdzie malarz, skryty za grupą świętych franciszkańskich, nieśmiało ukazuje swoją twarz³⁶. Może to świadczyć o – wyżej już wspomnianej – ewolucji i pokorze dojrzałego twórcy, który u szczytu kariery jest bardziej świadom niedoskonałości dzieła swych rąk. Zważywszy jednak na lokalizację wizerunku (w grupie franciszkańskich świętych w niebie!), nie sposób nie zauważyć śmiałości malarza płynącej zapewne z przekonania, że jego praca z pędzlem w ręku *ad maiorem Dei Gloriam* zostanie nagrodzona miejscem w niebie.

Należy zauważyć, iż wszystkie autoportrety artysty są świetnym przykładem realistycznego malarstwa portretowego i należą do autentycznych wizerunków wykonywanych przez poznańskiego malarza „na żywo”. Łądzkie dzieła Swacha pozwalają na dokładne prześledzenie jego prawdziwej fizjonomii, gdyż na zamówienie cystersów z nadwarciańskiego opactwa stworzył on całe spektrum dzieł, wykonanych w kilku okresach swej twórczości. Na pierwszym znanym autoportrecie, pod którym widnieje sygnatura autora, artysta ukrył swój wizerunek w rysach twarzy św. Łukasza siedzącego przy sztalugach z obrazem Matki Bożej Częstochowskiej (il. 1). Ewangelista-malarz – brodaty, lekko siwiejący, o łagodnym spojrzeniu – jako jedyny z przedstawionych w pendentywach postaci unosi wzrok znad księgi i spogląda bezpośrednio na widza³⁷. Jego oblicze to twarz czterdziestotrzyletniego Swacha, dopiero rozpoczynającego swą wieloletnią pracę dla cystersów w Łądzie. Następną swoją podobizną franciszkanin umieścił na polichromii stropu Sali Opackiej (il. 4). Już o jedenaście lat starszy, całkiem siwy, z charakterystyczną brodą i wąsami, odziany w habit Braci Mniejszych, klęczy w narożniku malowidła i sygnuje pędzlem następne swe dzieło. I tym razem, marszcząc czoło, w odróżnieniu od pozostałych postaci na plafonie, spogląda natarczywie na oglądającego fresk. Ostatni wizerunek, jaki Adam Swach pozostawił w Łądzie, znajduje się między postaciami świętych adorujących Tróję Świętą w małej kopule, wykończonej w 1730 r. Jego twarz nieśmiało ukazuje się za grupą świętych franciszkańskich, namalowana monochromatycznie, ledwo odznacza się na tle sceny. Niemniej

³⁵ 1685 r., Galleria degli Uffizi, Florencja. Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 65.

³⁶ Autoportret ten odnalazł, i jako pierwszy opisał, ks. dr J. Nowiński. Zob. Tenże, *Wartość katechetyczna barokowej polichromii pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Wartą*, Lublin 1987, s. 48, mps w bibliotekach KUL i WSD w Łądzie nad Wartą.

³⁷ Ten rodzaj bezpośredniego spojrzenia jest charakterystyczny dla autoportretu, gdyż artysta podczas malowania swojej podobizny patrzy w lustro.

jednak, od pozostałych zakonników przedstawionych w tej grupie różni się, jak wcześniej, spojrzeniem szeroko otwartych oczu, skierowanych wprost na widza.

Autoportrety Adama Swacha, to z pewnością echo malarstwa królewskiego artysty, mistrza i nauczyciela Swacha, Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego. Tenże, już jako młody malarz, w jednym z pierwszych swych dzieł *Malarstwo prowadzące malarza przed posąg Jana III i Marii Kazimierzy* (Zamek Królewski na Wawelu) umieścił swój autoportret, przedstawiając siebie pod postacią tytułowego malarza. Znany jest także jeden oficjalny jego autoportret z ok. 1710 r., malowany olejno na płótnie³⁸. Swachowa praktyka autoportretu została przejęta przez jego ucznia Walentego Żebrowskiego³⁹ oraz cysterskiego malarza Łukasza Raedtke⁴⁰. To pierwsi, po franciszkańskim artyście, malarze zakonni stosujący autoportret na ziemiach polskich.

Dzięki podobiznom własnym oraz sygnaturom – konceptom możemy poznać najbardziej prywatne aspekty życia Adama Swacha, a także jego duchowość. W autoportrecie, wykonanym w rodzimym kościele franciszkańskim pw. św. Antoniego w Poznaniu, Adam obok siebie przedstawia swego brata, Antoniego, zmarłego w czasie zarazy w 1709 r. w wieku 53 lat⁴¹. Wiadomym jest, iż w tejże świątyni bracia pracowali razem przy wykonaniu wielu prac związanych z jej wystrojem i wyposażeniem, np. przy wzniesieniu ołtarza Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny do kaplicy Matki Bożej⁴². Franciszkański malarz ukazując na freskach wizerunek brata Anto-

³⁸ Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 55-56. Opublikowany przez M. Karpowicza portret Siemiginowskiego (*Autoportret Siemiginowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, nr 1, s. 139-144), będący w posiadaniu potomków malarza, przedstawiający go jako arystokratę - *Hrabiego S^{ci} Rⁿⁱ I^{ri} – Starostę Jabłowieckiego – Orderów Złotej Ostrogi i Janiny Kawalera*, nie jest, sądząc ze stylu malarskiego, autoportretem artysty. Z pewnością jednak był on przez autoportret inspirowany i stanowi przeto jeszcze jeden przyczynek do naszej wiedzy o aspiracjach społecznych malarza. Cyt. za: M. Wallis, dz. cyt., s. 250.

³⁹ D. Kaczmarzyk, *Kościół św. Anny*, Warszawa 1984, s. 219; A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, Warszawa 1998, t. 1, s. 230; M. Witwińska, *Rokokowa polichromia w kościele świętej Anny*, „Kronika Warszawy” 1972, nr 1/9, s. 66. W 1744 r. w kościele bernardynów w Warcie Walenty Żebrowski przedstawił siebie w jednym z pół malowidła sklepiennego – jako unoszącego się na obłokach, w habicie z pędzlem w prawej i paletą w lewej ręce, przed rozpoczętym obrazem Matki Boskiej. Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 66. Prawdopodobnie artysta, na wzór swego mistrza, opatrywał autoportretem także inne swe dzieła.

⁴⁰ Autoportrety Łukasza Raedtke, cysterskiego konwersa z Przemętu, znajdują się w kościele cysterskim w Łądzie – freski na sklepieniu w północnym ramieniu transeptu (ok. 1710) oraz w kościele cysterskim św. Jana Chrzciciela w Przemęcie, freski na sklepieniu (ok. 1720). Zob. J. Nowiński, *Malowidła Łukasza Raedtke, freskanta 1 poł. XVIII w., w pocysterskim kościele w Łądzie nad Wartą*, art. w druku w „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1-2.

⁴¹ S. Dettloff, dz. cyt., s. 246.

⁴² Z. Kurzawa, *Wokół dzieła Swachów*, „Spotkania z Zabytkami” 1998, nr 6, s. 28-29.



5. Adam Swach, autoportret z opatem Joachimem, krużganki klasztoru franciszkanów w Pyzdrach, 1733 r. (fot. J. Nowiński)

niego, nie tylko czci pamięć zmarłego, ale też uwiecznia jego znaczące współuczestnictwo w dziele stworzonym ku Bożej chwale.

W 1722 r. na prostokątnym plafonie sufitu Sali Opackiej – nowego kapitułarza klasztoru cysterskiego w Łądzie nad Wartą, Adam Swach stworzył kompozycję przedstawiającą alegorię ludzkiego życia jako drogi wiodącej przez naśladowanie Chrystusa i świętych do nieba, lub, przez grzechy i występki, do piekielnej otchłani. W lewym dolnym narożniku fresku malarz pozostawił jeden z najwierniejszych swoich wizerunków: klęczy przodem do widza, lewą dłonią podtrzymuje koniec pionowej belki krzyża niesionego przez św. Franciszka, w prawej dłoni trzyma pędzel, którym właśnie namalował na stojącym obok cokole inskrypcję: (od frontu) *Ad omnem actum / ad omnem incessum / manus pingat Crucem / S. Hieron. A. D. / MDCCXXII. / 1722.* (na boku) *F. Adamus / Swach / Or. S. F. M. / Co. Dellineavit / et pinxit / Cepit 8 Juni*⁴³ (il. 4). Artysta posłużył się cytatem z *Listu do Eustochium* (37) św. Hieronima: *Przed wszelką czynnością, przed każdym krokiem niech ręka czyni znak krzyża*⁴⁴. Inskrypcja ta, będąca cytatem z pism jednego z największych ojców Kościoła, połączona z sygnaturą malarza, jest – obok świadectwa erudycji – osobistym komentarzem

⁴³ Na wykonanie tego ogromnego malowidła plafonowego Adam Swach potrzebował jedynie 34 dni. Świadczy o tym sygnatura umieszczona w prawym narożniku polichromii: *A. M. D. G. Finis XI. Julij. 11. A. D. 1722.*

⁴⁴ Św. Hieronim, *Listy*, tłum. J. Czuj, Warszawa 1952, s. 155.

franciszkanina do przedstawianej na fresku sceny, prywatnym odniesieniem do znaku krzyża i jego znaczenia w życiu artysty. Tym samym napis ujawnia nam nowy szczegół dotyczący praktyki twórczej Adama Swacha, który – zgodnie z zaleceniem zakonnej reguły⁴⁵ – przystępując do pracy czynił znak krzyża, i tym samym każdy swój gest malarski dedykował Chrystusowi, tworząc z pokorą i wiarą dzieła, mające służyć ponad wszystko chwale Boga.

W 1733 r., w krągankach klasztoru franciszkańskiego w Pzdrach, Swach pozostawił swój ostatni autoportret (il. 5). Chociaż nie jest podpisany, to jednak bez trudu rozpoznajemy rysy sześćdziesięcioletniego wówczas artysty. Brat Adam przedstawił siebie jako malarza, z paletą, pędzlami i malsztokiem, realizującego proroczą wizję cysterskiego opata bł. Joachima z Fiore (Giacchino da Fiore, ok. 1135-1202), który przepowiedział narodziny i opisał postaci dwóch nowych zakonodawców: św. Dominika i św. Franciszka z Asyżu⁴⁶. Malowidło freskowe z Pzdr prezentuje Joachima po lewej stronie sztalug z obrazem, na którym malarz, stojący po prawej stronie, według jego dyspozycji maluje wizerunek św. Franciszka. Inskrypcja pod kompozycją komentuje jej znaczenie: *Depingit Joachim Franciscum, verus Apelles / Pingit et in membris stigmata sancta notat* – Joachim opisał Franciszka, prawdziwy Apelles go namalował i na członkach zaznaczył święte stygmaty. W kontekście obecności swachowego autoportretu inskrypcja ta otrzymuje sens dodatkowy, i jakże znamienity dla rozważań nad wizerunkiem własnym artysty. Wynika z niej, że *verus Apelles* to nie kto inny, jak sam twórca malowidła! Podeszły wiekiem Adam Swach, z perspektywy trzydziestu lat pracy twórczej, nie waha się już zrównać swoich malarskich dokonań ze starożytnym mistrzem. Świadomy monumentalnej skali swojego artystycznego dorobku oraz uznania w oczach współczesnych, sygnuje ostatni wizerunek określeniem, którym pragnął się zapisać w pamięci odbiorców swego dzieła. I tu, kolejny raz, franciszkański brat zaskakuje nas paradoksem, łącząc w jednym miejscu dwie sprzeczne opinie o sobie samym! Przypomnijmy, że w sygnaturze na innym fresku w Pzdrach wyraźnie deklarował: *non sum Parchasios, nec fui Apelles...* . Najwyraźniej, w paradoksie tej sytuacji, artysta liczył, że widzowie, rozumiejąc jego zakonną modestę, sami docenią walor sygnowanych jego nazwiskiem i wizerunkiem malowideł.

Różne aspekty obrazu własnego Adama Swacha przekonują, że poznański malarz miał wysoko aspirujące ambicje twórcze i intelektualne. Ich przejawem, obok licznych wizerunków własnych artysty, pozostają, towarzyszące dziełom malarskim, słowne zabiegi konceptualne, tak typowe dla sztuki barokowej, a mimo wszystko tak dalece indywidualne i unikalne w swych nawiąza-

⁴⁵ Pierwszy rozdział franciszkańskiej reguły rozpoczyna się od słów: *Zaczyna się sposób życia w Imię Pańskie braci mniejszych. Reguła...*, dz. cyt., s. 96.

⁴⁶ Zob. E. Russo, *Giacchino da Fiore*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961-1970, t. 4, s. 471-475.

niach i złożoności. Zastosowany przez Swacha paradoks w nowej formie łączy kontrastowe zestawienie artysty i dzieła. Zupełnie osobliwe i niespotykane są sposoby zapisywania dat za pomocą liter alfabetów niełacińskich. Odwołania do mistrzów sztuki starożytnej świadczą o znajomości historii, a co najmniej *Historii naturalnej* Pliniusza St. Któż mógł rozwiązać te swachowe łamigłówki? Wymaganie tak szerokiej wiedzy od odbiorcy świadczy o nieprzeciętnej erudycji twórcy dzieła, a zarazem jest osobliwą grą z widzem, wynikiem której – w oczekiwaniu malarza – ma być uznanie i podziw dla jego osoby. Konceptualne pomysły Swacha wskazują pośrednio na wysokie zdolności intelektualne jego publiczności, zdolnej odczytać i docenić wyśmienite inwencje brata Adama.

W kulturze barokowej twórczość zakonna jest zapisem doznań i doświadczeń duchowych. Dzieło Swacha, podobnie jak innych artystów zakonnych, jest świadectwem czynnie przeżywanej wiary, wyrazem pragnienia osiągnięcia doskonałości i świętości⁴⁷. Twórczość Swacha i jego własny do niej stosunek wydają się nam dziś wzajemnie sprzeczne, dostrzegamy konflikt pomiędzy zakonną *humilitas* i pragnieniem uznania i sławy intelektualisty-artysty-zakonnika, wciąż paradoksalnym jak na owe czasy. Rozmyślne wyolbrzymianie nikłości dzieł i słabości własnej osoby, w kontekście barokowego konceptu, świadczy o duchowości i niebagatelnej samoświadomości franciszkańskiego artysty, który tworząc znamienite dzieła, zdobywając sławę i ogólne uznanie, nieustannie pamiętał o swoim powołaniu do pracy na rzecz zakonu i o świętych zasadach Reguły Braci Mniejszych: *Ci bracia, którym Pan dał łaskę, że mogą pracować, niech pracują wiernie i pobożnie, tak, żeby uniknąwszy lenistwa, nieprzyjaciela duszy, nie gasili ducha świętej modlitwy i pobożności, któremu powinny służyć wszystkie sprawy doczesne. [...] i niech to czynią z pokorą, jak przystoi sługom Bożym i zwolennikom najświętszego ubóstwa.*⁴⁸

⁴⁷ M. Nawrocka-Berg, *Dziwne światy karmelitanek*, w: *Koncept w kulturze...*, dz. cyt., s. 284.

⁴⁸ *O sposobie pracowania*, w: L. Hardick, J. Terschlüsen, K. Esser, *Franciszkańska Reguła...*, dz. cyt., s. 124.

Tomasz Dziubecki
Politechnika Białostocka

¶ Motyw jeńców w dekoracji fasad pałacowych

Fasady pałacu Krasińskich w Warszawie – wybitnego dzieła architekta Tylmana z Gameren (1632-1706) i rzeźbiarza Andreasa Schlütera (przed 1660-1714) – wieńczą pełnoplastyczne grupy rzeźbiarskie (1691-1692), ukazujące postacie półnagich związanych mężczyzn (il. 1). Na fasadzie dziedzińcowej, której szczyt zdoła figura Marka Waleriusza Korwina, jeńcy leżą, opierając się plecami o piedestał, na którym stoi rzeźba. Jeniec po prawej stronie ma ręce związane powrozem z tyłu, zaś ten po lewej trzyma je przy lewym boku, od strony widza. Wokół nich zostały przedstawione panoplia (il. 2). Na fasadzie ogrodowej obie postacie jeńców zostały ukazane w podobnym układzie, jednak obaj mają ręce związane z tyłu, obaj też patrzą się w dół, w kierunku widza. Figura na piedestale nie została jednoznacznie zidentyfikowana, przyjmuje się, iż jest to rzymski protoplasta rodziny Krasińskich. Dotychczasowe analizy znakomitej dekoracji rzeźbiarskiej pałacu dotyczyły przede wszystkim płaskorzeźb w tympanonach, figury „jeńców” były jedynie wzmiankowane. Stanisław Mossakowski pisał tylko, iż symbolizują zwyciężonych nieprzyjaciół i przeciwników antycznych protoplastów rodu przedstawionych na szczytach¹.

Kolejnym przykładem fasady w Polsce, którą wieńczą posągi jeńców, jest pałac Potockich w Radzynie Podlaskim (1750-1755), dzieło architekta

¹ S. Mossakowski, *Pałac Krasińskich w Warszawie (1677-1699)*, „Folia Historiae Artium” 1965, s. 117-192; Tenże, *Tematyka dekoracji pałacu Krasińskich (1689-1699). Jej wzory literackie i plastyczne. Udział fundatora, architekta i rzeźbiarza*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1994-1995, s. 18-21; Tenże, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 266. Zob. także: T. Mańkowski, *Rzeźby Schlütera w pałacu Krasińskich w Warszawie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2-3, s. 118; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, t. 1, s. 370.



1. Pałac Krasińskich w Warszawie, fasada dziedzińcowa (fot. IS PAN)

Jakuba Fontany (1710-1773) i rzeźbiarza Jana Chryzostoma Redlera² (il. 3). W pałacu radzyńskim, na kompozycję rzeźbiarską frontonu *corp de logis*, składały się pełnoplastyczne postacie niewolników – umieszczone symetrycznie po obu stronach wielobocznego ryzalitu środkowego, zwieńczonego rzeźbiarskimi kartuszami herbowymi Potockich i Kątskich. Zachowała się figura po prawej stronie, która przedstawia związanego nagiego mężczyznę, przesłoniętego fałdami draperii, siedzącego wśród przeskalowanej dekoracji roślinnej w typie *rocaille*, oraz napierśnika zbroi i leżącego sztandaru (il. 4). Niezwykłym elementem tej postaci jest wygolona głowa z charakterystyczną kitą włosów i sumiastymi wąsami. Cechujący ją orientalizm mógł kojarzyć się zarówno z Tatarem czy Kozakiem, jak i z polskim szlachcicem. Po drugiej stronie figura „niewolnika” nie zachowała się w całości, pozostała tylko lewa noga, zakuta w obręcz z łańcuchem oraz fragment stopy. Podobnie jak z prawej strony, tutaj również zostały przedstawione panoplia, tarcza herbowa o rokokowym wykroju, beczka prochu oraz sztandar z półksiężcem.

Te dwa przykłady dekoracji rzeźbiarskiej przedstawiające jeńców mogły mieć ideowy związek z przedstawieniem pochodzenia triumfalnego Jana III Sobieskiego na fasadzie pałacu wilanowskiego, ale ani wojewoda płocki

² A. Bartzakowa, *Jakub Fontana architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 73; A. Lutostańska, *Pałac w Radzynie Podlaskim. Etapy kształtowania się rezydencji na tle rozwoju przestrzennego miasta*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1977, z. 3, s. 219. Aldona Bartzakowa (s. 76) powołuje się na list Eustachego Potockiego z 22 maja 1750 r., w którym marszałek wyraża nadzieję, że fasada zostanie dokończona przed końcem roku.

2.
Pałac Krasińskich
w Warszawie,
fasada
ogrodowa
(fot. IS PAN)



i starosta warszawski Jan Dobrogost Krasiński (1640-1717), ani marszałek Trybunału Koronnego Eustachy Potocki (1720-1768) nie prowadzili żadnych bitew, zatem militarne znaczenie rzeźb na ich pałacach nie może być brane pod uwagę. Innym przykładem z Wilanowa są opisane przez Tadeusza Mańkowskiego – jako motywy dekoracyjne – medaliony z podobiznami Jana III i jego małżonki na plafonie sali drugiego piętra (1681). Antykizowane profile pary królewskiej, wykonane w stiuku, zostały ujęte w ramach w formie liści laurowych, przy których umieszczeni zostali, oprócz panopliów, półnaczy jeńcy związani łańcuchami. Charakterystyczne są ich wygolone, orientalne głowy oraz ręce wykręcone do tyłu³.

W sztuce europejskiej najbardziej znanym przedstawieniem jeńców jest płaskorzeźba nad kominkiem w Salonie Wojny pałacu wersalskiego, ukazująca triumf Ludwika XIV – dzieło Antoine Coysevox'a (1640-1720), powstałe w latach 1681-1683⁴. Króla Słońce ukazano w reprezentacyjnej zbroi, na koniu tratującym dwóch półnagich mężczyzn – jeden leży na pierwszym planie, drugi, na dalszym, próbując walczyć mieczem, obok leży sztandar ze złamanym drzewcem. Nad królem *Fama* trzyma wieniec chwały. Scena została wykonana w stiuku w kształcie pionowego owalu. Sam kominek

³ T. Mańkowski, *Prace Schlütera w Wilanowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” 1946, s. 169-170.

⁴ A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Melbourne-London-Baltimore 1953, s. 248.



3.
Pałac Potockich
w Radzynie
Podlaskim,
fasada
dziedzińcowa
(fot.
M. Królikowska-
Dziubecka)

przykrywa złożony relief przedstawiający muzę Klio zapisującą historię zwycięstw Ludwika XIV. Połączone postacie jeńców zostały umieszczone symetrycznie u podstawy owalu.

Innym przykładem jest posąg konny Augusta II, który powstał w kręgu François Girardona (1628-1715) przed 1715 r. (*Grünes Gewölbe*, Dreżno)⁵. Ponad metrowy postument, na którym stoi posąg króla na koniu, zdobną w czterech narożnikach pełnoplastyczne rzeźby niewolników. Trzech z nich ma wygolone głowy z kosmykami na czubku. Posągi niewolników są wzorowane na figurach, które wykonał Pietro Tacca (1577-1640) przy postumencie posągu cesarza Ferdynanda I w Livorno na Piazza della Darsena (dzieło Giovanniego Bandiniego z 1599 r.)⁶.

Źródłem tradycji ikonograficznej rzeźbiarskich przedstawień jeńców na fasadach pałacowych i na pomnikach królewskich należy szukać w grafice. W Rzeczypospolitej Obojga Narodów ryciny, na których znajdują się postacie jeńców, stanowiły element propagandy politycznej poszczególnych dynastów. Jednym z przykładów może być grafika ukazująca fajerwerk, jaki miał miejsce w 1640 r. na rzymskim Kapitolu z okazji narodzin królewicza Zygmunta Kazimierza, będąca ilustracją w *Relatione delle feste fatta in Roma, per il nasciminto [...] Sigismondo Casimiro*⁷. Na rycinie przedstawiono postument

⁵ *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej. Zamek Królewski w Warszawie, 26 czerwca – 12 października 1997*, red. M. Męclewska, B. Grątkowska-Ratyńska, Warszawa 1997, kat. nr I 1, s. 72.

⁶ Tamże; K. J. Watson, *Tacca*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, New York 1996, t. 30, s. 228 (określone jako *Moorish captives*).

⁷ Dzieło Andrzeja Walkowicza Radziszowskiego wydane w Rzymie przez Ludovico Grignani. J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów*

4. Pałac Potockich w Radzynie Podlaskim, rzeźba jeńca (fot. M. Królikowska-Dziubecka)



z wazowskim snopem zboża, nad którym znajduje się orzeł z koroną, zaś po bokach dwaj „jeńcy” – co wyjątkowe – ubrani, z turbanami na głowach. Kolejnym przykładem jest miedzioryt Jeremiasza Fałcka (1610-1677), ilustrujący panegiryk z 1646 r. napisany przez Andrea Scato na cześć Władysława IV. W tym przypadku widzimy kilka postaci związanych „Turków”, których charakteryzują turbany. Znajdują się u dołu frontispisu, na który składają się także tarcze herbowe, otaczające tytułowy napis zaczynający się od słów *Porta honoris*. Zdobią one dwie kolumny, na których z kolei umieszczone zostały figury alegoryczne (Sława i Bellona?) podtrzymujące portret królewski w owalu z wawrzynu, nad którym rozkłada skrzydła orzeł.

Dwa portrety królewskie, Władysława IV (po 1634) i Jana Kazimierza (1649), powstały według miedziorytu jednego z najlepszych grafików europejskich, Lucasa Vorstermana St. (1595-1675)⁸. W obu przypadkach płótna ukazują popiersie króla w owalu. Po bokach znajdują się Herkules i Minerva, u góry dwa putta trzymają wieniec laurowy. Dół kompozycji, po bokach kartusza ukazującego sceny historyczne, zajmują dwaj niemal nadzy jeńcy. Ten po prawej stronie jest skulony i ma ręce związane z tyłu, tuż przy nim leży dzban z wylewającą się wodą. Jeniec, przedstawiony symetrycznie po lewej stronie, nienaturalnie wygina tors do przodu i patrzy wprost na widza. Motyw dzbana z wodą spotykamy m.in. na miedziorycie z ok. 1611 r. ukazującym alegorie zwycięstw Zygmunta III, które pozwoliły zdobyć mu ziemie smoleńską i czernihowską⁹. Podobny motyw, związany z ikonografią jeńców, odnajdujemy na rycinie znajdującej się

1587-1668, Warszawa 1983, s. 50.

⁸ J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 34.

⁹ J. A. Chrościcki, *Przedstawienia emblematyczne za panowania Wazów*, w: *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 135.

w zbiorze króla Stanisława Augusta (Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, t. 23, nr 58), przedstawiającej Karola de Longueval (1561-1621) – hrabiego Bucquoy i generała wojsk hiszpańskich w Niderlandach (il. 5). Grafika ta jest dziełem Lucasa Vorstermana St., a pierwowzorem olejny obraz Rubensa z 1621 r. (Ermitaż, Petersburg)¹⁰. Portret hrabiego w półpostaci został umieszczony w owalu z wawrzynu, przy którym stoją Herkules i Minerva, zaś u dołu kompozycji, po lewej stronie, widzimy niemal nagiego, skulonego i związanego jeńca, opartego na dzbanie, z którego wypływa woda. Po prawej stronie leży związana (i ubrana) kobieta. Mają to być personifikacje – według opisu katalogowego – rzek i ziem podbitych przez generała. Zapewne ta sama symbolika dotyczy postaci jeńca z dzbanem na wymienionym wyżej alegorycznym portrecie Zygmunta III. Ta sama kompozycja Rubensa i ryciny Vorstermana posłużyły jako pierwowzór dla miedziorytu (po 1676) Johanna de Ram (1648-1693) z wizerunkiem króla Jana III Sobieskiego¹¹, oraz do ryciny Jacobusa (Daniela?) de la Feuille (1668-1714) z 1697 r. z portretem Augusta II¹², co świadczy o utrwaleniu się w ikonografii apoteozy zwycięskiego władcy.

Na miedziorycie z 1649 r., zatytułowanym *Apoteoza Jana Kazimierza*, dziele nadwornych artystów – malarza Adolfa Boya (1612 – po 1680) i rytownika Wilhelma Hondiusa (1597-1652), przedstawiono króla w stroju koronacyjnym, siedzącego na tronie pośród postaci alegorycznych, między Herkulesem i Minerwą¹³. U jego stóp, obok panopliów, znajduje się sześć postaci jeńców w strojach orientalnych. Jeden z nich, po prawej stro-

¹⁰ *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, oprac. E. Budzińska, Warszawa 1975, kat. 144, s. 58.

¹¹ J. Banach, dz. cyt., s. 37.

¹² Tamże, s. 43.

¹³ J. A. Chrościcki, *Sztuka ...*, dz. cyt., s. 34.

5. Lucas Vorsterman St., portret alegoryczny Karola de Longueval (fot. Gabinet Rycin BUW)



6.
Gemma
Dioskuridesa
(fot. ze zbiorów
autora)



nie, został przedstawiony półnagi, w znanym układzie ze związanymi z tyłu rękoma i charakterystycznie wygoloną głową. Miedzioryt posiada łacińską inskrypcję, która opisując postacie towarzyszące władcy, takie jak Herkules i Bellona, oraz personifikacje Roztropności i Wielmożności, wymienia także jeńców, głosząc: *Sub te sunt, CASIMIRAE, Patris, Fratrique, trophoea, / Tuaque, tua juvante parta dextera*¹⁴. Apoteoza ukazuje więc Jana Kazimierza jako zwycięskiego władcę, którego cnoty pozwolą pokonać nieprzyjaciół i wzmocnić pokój i chwałę Polski.

Przedstawienia jeńców towarzyszących portretom królewskim – co należy podkreślić, były elementem ikonografii apoteozy władcy. Przypadek wizerunku hrabiego Bucquoy można wyjaśnić jego wyjątkową rolą naczelnego wodza wojsk hiszpańskich walczących w Niderlandach. Najczęściej owi jeńcy oznaczają przeciwnika pokonanego militarnie. Będąc jednak wizerunkiem pojmanych nieprzyjaciół, nie identyfikują wroga w sposób jednoznaczny, są raczej symbolem ogólnym, czasami odnosząc się do podbitych ziem.

Ta tradycja ikonograficzna nie może jednak odnosić się do rzeźb jeńców na pałacach Krasieńskich w Warszawie i Potockich w Radzynie Podlaskim. W ich analizie trzeba sięgnąć głębiej, do dawniejszych wzorów (il. 6). Należy wskazać na słynną gemmę ukazującą Apolla i Marsjasza ze zbiorów Museo Archeologico Nazionale w Neapolu (sygn. 26051), przypisywaną Dioskuridesowi – artyście pracującemu dla cesarza Augusta¹⁵. Przedstawiono na niej nagiego Marsjasza, który siedzi skulony ze związanymi z tyłu rękoma. Gemma cieszyła się wielką popularnością od czasów, gdy Cosimo Medici zamówił jej oprawę u Ghibertiego w 1428 r.¹⁶ Dzieło pozostawało w posiadaniu Medyceuszy przez XVI w., a w latach 1559-1567 znajdowało się we Flandrii, dokąd zabrała je ze sobą wdowa po księciu Alessandro, Małgorzata Austriaczka, kiedy wyszła za Ottavio Farnese. Po jej śmierci w 1586 r. gemmę odziedziczyli Burbonowie. W XVIII w. została przewieziona do Neapolu wraz z innymi dziełami sztuki. W okresie nowożytnym gemma była często reprodukowana i kopiowana,

¹⁴ *Pod Tobą są, Kazimierzu, trofea ojca i brata / I Twoją zdobyte, i Twoją pomocną prawicą.* Cyt. za: J. Banach, dz. cyt., s. 34, 156 przypis 68.

¹⁵ Pisał o nim Pliniusz St. w *Historii Naturalnej* (37, 8). Zob. A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu*, Warszawa 1980, t. 2, *Okres cesarstwa*, s. 117.

¹⁶ P. P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1986, s. 74.

choćby przez Marcantonio Raimondiego (ok. 1480-ok. 1534). W katalogach rycina jego autorstwa jest opisywana jako wizerunek „młodego jeńca”¹⁷.

Motyw „zemsty” boga Słońca i patrona Muz nad Marsjaszem, który swoją śmiałość przypłacił obdarciem żywcem ze skóry, był w czasach nowożytnych powszechnie znany w wersji opisanej w VI księdze *Metamorfoz* Owidiusza. Polskim przykładem odnoszącym się do tej sceny jest rzeźba *Rotatora* (1755), dłuta Jana Chryzostoma Redlera, w pałacu hetmana Jana Klemensa Branickiego (1689-1771) w Białymstoku, wzorowana na słynnej antycznej figurze we florenckich Uffiziach. Jan Klemens Branicki był politycznym przyjacielem i mentorem w sprawach artystycznych Eustachego Potockiego¹⁸. Symbolika obdarcia Marsjasza ze skóry miała oczywiste znaczenie dla poddanych, których ostrzegała przed zbyt śmiałością wobec magnata, ale także, na innym poziomie interpretacyjnym, mówiła o sztuce wyzwolonej z okowów materii¹⁹. Kompozycja rzeźb jeńców przejawia również podobieństwo do wyobrażenia pokonanego Gniewu – *Furore* i jego złych konsekwencji, takich jak śmierć czy utrata honoru, opisanych i ilustrowanych w siedemnastowiecznym kompendium Vincenza Cartariego²⁰.

Należy zatem rozważyć możliwość interpretacji postaci jeńców na fasadach obu wymienionych pałaców na poziomie symboliki o charakterze etycznym raczej niż historycznym. Przedstawienia te miały dopełniać wizerunek magnackiego właściciela pałacu, którego ród nie tylko wywodzi się, jak w przypadku Krasieńskich, ze starożytnego Rzymu, ale przede wszystkim może poszczycić się przedstawicielami rodu, dawnymi i obecnymi, których cechują znamienite cnoty pozwalające myśleć – jak w przypadku Potockiego – nawet o koronie królewskiej. Symbolika dekoracji rzeźbiarskiej tych fasad mieści się w bogatej i dawnej tradycji ikonograficznej. Posągi jeńców, dopełniając w pałacu Krasieńskich znaczeń zawartych w scenach w tympanonach, czy wzbogacając wymowę rzeźb na pałacu w Radzynie Podlaskim, świadczą nie tylko o erudycji i aspiracjach magnackich właścicieli, ale potwierdzają wielorakie związki łączące malarstwo, grafikę, rzeźbę i architekturę w sztuce epoki nowożytnej.

¹⁷ W zbiorach Ashmolean Museum w Oksfordzie. Tamże.

¹⁸ T. Dziubecki, *Rotator w Wersalu podlaskim*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, red. J. Pomorska, Warszawa 2004, s. 657-660.

¹⁹ Tamże.

²⁰ V. Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venezia 1647 (reprint: Genoa 1987 ze wstępem Marco i Mario Bussaglich), s. 208.

Krzysztof Gombin

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

¶ Fryderyka Kotowicza relacje o pobycie synów Marianny i Eustachego Potockich w Warszawie w 1763 r.

Wśród dość obszernej korespondencji generała artylerii litewskiej Eustachego Potockiego (1719-1768) i jego żony Marianny z Kąskich, przechowywanej w Archiwum Państwowym na Wawelu, w zespole Archiwum Krzeszowickie Potockich (sygn. 3214), znajdują się listy pisane w 1763 r. przez ich warszawskiego plenipotentą Fryderyka Kotowicza. Rezydując w stolicy zamawiał wówczas, w imieniu Eustachego Potockiego, m.in. meble do radzyńskiej rezydencji, doglądał też prac wykonywanych dla Radzyna przez Michała Dolingera, Jana Bogumiła Plerscha, a także Jana Chryzostoma Redlera i jego żony¹. Mariannie Potockiej zdawał natomiast Fryderyk Kotowicz relacje z pobytu dzieci w Collegium Nobilium. Na początku lat 60. XVIII w. uczyło się tam aż pięciu synów Eustachowstwa Potockich – Kajetan, Ignacy, Jerzy Michał, Jan oraz Stanisław Kostka. W korespondencji

¹ K. Gombin, *Prace przy przebudowie pałacu i kościoła pw. Św. Trójcy w Radzynie Podlaskim w świetle korespondencji Eustachego Potockiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2004, t. 5, *passim*. Nie do końca jasne są fragmenty korespondencji Fryderyka Kotowicza z maja 1763 r., kiedy relacjonował Potockiemu, że *obrazy u Pani Reydlerowej już są gotowe, nie chciała powiedzieć co na nich, ale będzie sam Reydler w Radzynie to opowie, kazałem skrzynkę na nich zrobić y sama jch ułoży* oraz *obrazy od Pani Reydlerowej jdo na dubasach, które dnia dzisiejszego ruszają z Warszawy*. Nie sposób w tym przypadku jednoznacznie określić, czy chodzi o rzeźby z pracowni Redlera, określone w korespondencji mianem *obrazów*, czy też obrazy malowane przez Redlerową – żonę Jana Chryzostoma, która zajmowała się malarstwem, i zdarzało się jej gościć, wraz z mężem w Radzynie Podlaskim. Redlerowa (identyfikowana z Anną Marią Kitzinger) zajmowała się m.in. malowaniem obić do buduarów oraz papierowych tapet. K. Mikocka-Rachubowa, *Redlerowa*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, t. 8, s. 272.

Fryderyka Kotowicza wymieniani z imienia są jednak tylko dwaj: Kajetan – późniejszy starosta urzędowski, dymirski i korytnicki oraz Stanisław Kostka – późniejszy Prezes Rady Stanu i Rady Ministrów Księstwa Warszawskiego, Prezes Senatu i Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Królestwie Kongresowym. Przytoczenie relacji Fryderyka Kotowicza wydaje się istotne przede wszystkim dlatego, że do dziś zachowało się bardzo niewiele informacji o dzieciństwie synów Eustachego Potockiego².

Zgodnie z zasadami obowiązującymi w szkole założonej przez Stanisława Konarskiego, chłopcy mieszkali w gmachu Collegium Nobilium³. Życzeniem państwa Potockich było jednak, ażeby Fryderyk Kotowicz stale czuwał nad ich synami: *Jam nie omieszkał rozkazu Pańskiego bywam co dzień w Konwikcie y widze że z łaski Pana Boga Panowie są zdrowi* – pisał w liście z 12 maja. Informacje o dobrym stanie zdrowia dzieci to najbardziej chyba pożądane przez matkę wiadomości. Od zdania: *Ich Mość Panowie Generałowiczowie są z łaski Bożej zdrowi*, zaczyna się większość listów pisanych przez Kotowicza do Marianny Potockiej (26 V, 28 V, 2 VI, 9 VI, 20 VI, 3 VII, 6 VII, 27 X, 17 XI). Jedynie sporadycznie zdarzały się relacje o drobnych niedyspozycjach młodych Potockich. I tak na przykład 13 października Fryderyk Kotowicz pisał: *Ich Mość Panowie Generałowiczowie są z łaski Pana Boga zdrowi, choć się Kasiel czasem daje słyszeć, ale to przy terażniejszych czasach nie jest dziw*. Z korespondencji wiemy też, dlaczego w Warszawie nikogo nie dziwił kaszel młodych magnatów – jesienią 1763 r. w powietrzu była bowiem ogromna wilgoć: *Według kłodzin na opał, aby suche były będziemy się starać*, zdawał relację, nieco wcześniej, bo 6 października. W innej relacji o kondycji Generałowiczów Kotowicz pisał, że: *są z łaski Bożej zdrowi tylko Pan Stanisław trochę dziś zasłab, nie poszedł do szkoły, tylko w stancyi sobie biega* (20 X).

Ważne miejsce w korespondencji zajmują informacje o postępach chłopców w nauce: *X. Kuckowski przychodzi co dzień do Ich Mość Panow Generałowiczow, rewiduje ich skrypta y lekcyę, w krotkim Czasie spodziewa się do Nich sprowadzić, tylko się skączy Lekarstwo ordynowane od doktora* (9 VI). *Panowie Generałowiczowie są zdrowi [...] X. Kuckowski powiada że teraz niewymownie się dobrze uczo* (6 VII). Warto w tym miejscu dodać,

² J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755–1821). Twórczość architekta amatora przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu picturesque*, Warszawa 2009, s. 11-15. Autorka nie przytacza relacji Fryderyka Kotowicza o pobycie młodych Potockich w Collegium Nobilium.

³ Gmach Collegium Nobilium, oprócz starszego opracowania A. Bartczakowej, *Collegium Nobilium*, Warszawa 1971, doczekał się nowoczesnej monografii R. Mączyńskiego, *Pijarski pałac Collegium Nobilium w Warszawie*, Warszawa 1996. Zob. także J. Polanowska, *Stanisław...*, dz. cyt., s. 11 nn.

że wspomniany tu ks. Jakub Kuczkowski, używający zakonnego imienia Dionizy⁴ – nauczyciel retoryki i gramatyki, był opiekunem młodych Potockich podczas ich pobytu w Collegium Nobilium. Latem 1763 r. Potoccy szykowali się na wyjazd do rodziców: *Ichmość Panowie Generałowiczowie są zdrowi y ochotni do Nauki chco się pokazać na Wakacyi, bo X. Kuckowski zamysła examen z niemy mieć w Radzynie albo też w Kurowie* (3 VII). Warto tu dodać, że już miesiąc wcześniej Fryderyk Kotowicz twierdził, iż *Generałowiczowie na wakacye przysposobiaio się do Radzynie z Wielko ochoto* (9 VI). Radzyń Podlaski był wówczas główną siedzibą Eustachowstwa Potockich. Prace modernizacyjne, pod kierunkiem Jakuba Fontany, trwały tu w latach 1750-1763⁵. Z najważniejszych artystów działających w Radzynie wymienić należy: Jana Chryzostoma Redlera, Jana Bogumiła Plerscha, Józefa Lapena, Michała Dolingera, Jana Dawida Knakfusa, nieznanego z imienia Zielenieckiego, a być może także Pierre'a Ricaud de Tirregaille.

Spośród rezydencji Potockich nadal ważną rolę odgrywał także wspomniany w liście Kurów. Znajdująca się tam siedziba nie zachowała się jednak do naszych czasów. Najprawdopodobniej była to budowla obronna w siedemnastowiecznym jeszcze typie, w źródłach określana mianem *fortalicio*⁶. Tu właśnie przez pierwsze kilkanaście lat po ślubie najczęściej przebywali Eustachy i Marianna Potoccy, tu również znajdowała się duża biblioteka⁷. Począwszy od lat 50. XVIII w. Kurów tracił jednak pozycję głównej siedziby magnatów na rzecz przebudowywanego właśnie Radzynie, dalej pozostając ważnym zapleczem gospodarczym, co wynikało nie tylko z faktu otoczenia żyznymi ziemiami i lasami, oraz ze względu na dogodne położenia – blisko wszystkich innych koronnych siedzib Potockich: zarówno Warszawy, jak i Lublina, Sernik czy Radzynie. Z wymienionych powyżej względów również w początkach lat 60. XVIII w. Potoccy przebywali w Kurowie dosyć często.

W korespondencji Fryderyka Kotowicza znajdują się też wzmianki o udziale chłopców w ważniejszych uroczystościach religijnych, na przykład z okazji Bożego Ciała: *Dnia dzisiejszego nie chcieli Panowie iść do miasta na Processyo, tylko w Kościele Pijarskim Nabożeństwo swoje odprawowali* (2 VI)⁸.

⁴ Z. Janeczek, *Ignacy Potocki (1750-1809)*, Katowice 1992, s. 14-15.

⁵ K. Gombin, dz. cyt., *passim*.

⁶ K. A. Boreczek, *Kurów od początku XVIII do połowy XX wieku. Część pierwsza 1700-1918*, Kurów 1996, s. 6. Zob. także: K. Gombin, *Potoccy i Czartoryscy. Z dziejów sąsiedztwa Kurowa i Puław w XVIII w.*, w: *Tradycja i sztuka. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji 100-lecia nadania Puławom praw miejskich, Puławy 23 września 2006 roku*, red. U. Ślusarczyk, P. Majewski, Puławy 2006, s. 101 nn.

⁷ J. Rudnicka, *Biblioteka Ignacego Potockiego*, Wrocław 1953, s. 20 nn; Tejże, *Biblioteka wilanowska. Dwieście lat jej dziejów (1741-1932)*, Warszawa 1967, s. 28.

⁸ O warszawskich uroczystościach Bożego Ciała z 2 VI 1763 r. donosił „Kuryer Warszawski”, 1763, nr 45.

Młodzi Potoccy brali też udział w egzekwiach za Augusta III (zm. 5 X 1763), które odprawiano w dniach 15-17 listopada w kolegiacie pw. św. Jana: *Ich Mość Panowie Generałowiczowie są z łaski Bożej zdrowi dnia dzisiejszego byli w Kościele u Fary na Exequiach* (17 XI)⁹.

Gdy mówimy o warszawskich świątyniach warto też wspomnieć inny, ciekawy fragment listu Fryderyka Kotowicza, z 9 czerwca, dotyczący wydarzeń w kościele pw. Świętej Trójcy¹⁰: *Teraz przytem liście pisanu po południu w puł [sic!] do trzeciej godziny słońce świeciło, raptem uderzył piorun w Kościół ś: Troyce; Bogu dzięka że bez szkody, tylko w sklepieniu wybił dziore jak jabłko nad samem Wielkim Ołtarzem, y na Ołtarzu wypalił kawałek obrusa blisko Comboryi, pełen Kościół dymu jak gdyby z prochu, zaczęto larum bić, bo rozumieli że się gdzie ogień zakrad, ale nie znaleziono nigdzie jak ten znak tylko na ołtarzu*.

W wolnych chwilach Potoccy jeździli w miejsca pięknie położone, popularne, a nieznacznie tylko oddalone od stolicy. 26 maja 1763 r. Fryderyk Kotowicz donosił, że *Ich Mość Panowie Generałowiczowie jeździli do Bielany do Młocin, Posthalter dał Cugu dobrego, z tego naybardziej kontenci byli, że każdo karete wyminali, X. Rektor dał Karety, a X. Prefekt jeździł z niemy*¹¹. W tym miejscu należy zaznaczyć, że zasadą było, iż uczniowie Collegium Nobilium po Warszawie jeździli zakładowymi karetami¹².

Podmiejskie rezydencje Henryka Brühla w Młocinach i Woli były chętnie odwiedzane przez magnaterię rezydującą w Warszawie. Pałac i ogród na Woli powstały z inicjatywy Henryka Brühla w latach 50. XVIII w., na podstawie projektów Karola Fryderyka Pöppelmana oraz Jana Fryderyka Knöbla¹³.

⁹ „Kuryer Warszawski” nr 90, z dn. 9 XI 1763 r. donosił: *Dziś Dzwony całej Warszawy śmierć Nayaśniejszego Pana Naszego Augusta III ogłaszać zaczynaią, i to dzwonicie przez dni dziewięć, trzy razy na dzień, po godzinie za każdą razą trwać będzie. Exekwie zaś trzydniowe na dni 15, 16, 17 tego miesiąca w Kollegiacie Warszawskiej naznaczone*. O uroczystościach tych zob. np.: J. Bartoszewicz, *Kościół rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 22; M. I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 119.

¹⁰ Wezwanie Świętej Trójcy miał kościół trynitarzy na Solcu. J. Bartoszewicz, dz. cyt., s. 285-295. Jędrzej Kitowicz w *Opisie obyczajów...*, pisząc o warszawskim kościele Świętej Trójcy ma jednak na myśli nie trynitarzy, lecz benedyktyнки (sakramentki): *u panien benedyktynek w kościele Św. Trójcy artylerystowie koronni od wstawienia grobu Chrystusa aż do rezurekcyi trzymali wartę*. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, red. nauk. Z. Goliński, opr. tekstu A. Skarżyńska, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1999, s. 46.

¹¹ Rektorem Collegium Nobilium w latach 1756-1768 był Augustyn Józef Orłowski, prefektem w latach 1755-1765 był natomiast Józef Strzelecki. *Historia Domus Varsaviensis Scholarum Piarum*, opr. L. Chmaj, Wrocław 1959, s. 165, przypis 67; s. 177, przypis 166; s. 195, przypis 347.

¹² Z. Janeczek, dz. cyt., s. 14.

¹³ A. Sokołowska, *Z dziejów Woli (w świetle źródeł z połowy XVIII w.)*, w: *Dzieje Woli*,

Drewniany, parterowy pałac, piętnastoosiowy od frontu, o trzyosiowej, piętrowej nadbudówce, zwieńczony był trójkątnym szczytem w części środkowej. Parterowe partie boczne, załamane pod kątem prostym, przechodziły w skrzydła dziedzińcowe. Poprzedzony prostokątną sienią sześcioboczny salon pałacu, na osi głównej, tworzył niewielki trójboczny ryzalit, występujący przed lico budowli od strony ogrodu. Ogród założony na planie prostokąta, miał szeroką aleję na osi głównej, po obu stronach której znajdowały się rozbudowane partery i boskiety. W północnej części ogrodu urządzono aleję do gry w kręgle, zakończoną pawilonem. Ogród i pałac na Woli przestały istnieć w pierwszej połowie XIX w.¹⁴

Młociny położone były malowniczo, na wysokiej skarpie wiślanej, wśród bogatych w łowną zwierzynę lasów¹⁵. Projektantem młocińskiego założenia pałacowo-ogrodowego, wybudowanego dla Henryka Brühla w latach 50. XVIII w., był Jan Fryderyk Knöbel. Parterowy murowany pałac, składał się z korpusu głównego i dwóch pawilonów – oficyn. Od strony południowej, na stoku skarpy wiślanej, znajdował się ogród. Szeroka aleja dojazdowa na osi głównej prowadziła zaś do zwierzynca¹⁶ – ulubionego terenu łowieckiego Augusta III, słynącego z obszernej bażantarni¹⁷.

Wyprawa do brühlowskich rezydencji, którą relacjonował Fryderyk Kotowicz 26 maja, nie była dla synów Eustachego wydarzeniem odosobnionym. Po raz drugi Potoccy udali się *do Młocin y do Woli* wkrótce po pierwszej wizycie, jak donosił Kotowicz w liście z 20 czerwca, *pod czas majowej rekreacji*. W pierwotnym zamyśle mieli, co prawda, jechać do Wilanowa, ale ponieważ przebywał tam właśnie *poseł moskiewski* (Herman Karol Kayserling?) ostatecznie zmieniono plany. 2 czerwca Kotowicz pisał, iż: *D. 31 Maj: chodzili piechoto do Łazienek Pan Kajetan był zaproszony do Karety, a Pan Stanisław nie chciał choć go chcieli wziąć do Karety. Powracając na Kolacyo jusz przed Krolewskim Pałacem [zapewne saskim, K. G.] rozgniewał się że go na miejscu nie wzięli z sobo, nazaiutrz spali do godziny osmy*.

Podczas pobytu w Collegium Nobilium, zdarzały się jednak z synami państwa Potockich problemy, rzecz by można, wychowawcze. 24 listopada Fryderyk Kotowicz pisał: *Według Expensy która do Konwiktu potrzebna była, tom się żadno miaro nie mógł Wy Exkuzować bo jeżeli nie Sami Ich*

Mość Panowie Generałowiczowie się do Magali czego, to Ludzi na Exekucyo zsyłali, y musiałem dać kiedy potrzeba było, Osobliwie do ręki to się działo na rekryacyach, że żadno miaro Ich Moś. Panowie nie chcieli przez pieniądze Wyieźdzać, ale Ich. Pan Kajetan do Wodził tego że choć tylko Urzędnika jakiego syn iest w Konwikcie, to ma tyle pieniędzy aby sobie na rekryacyi wygodnie uczynił y jeszcze dał te Exkuze czyli ja tyle nie mam mieć Wygody Co inszy szlachcic. Warto dodać, że z Kajetanem również potem miewano podobne problemy. Trzy lata później Krystian Gotfryd Deybel – były adiutant Eustachego Potockiego, pisał, iż *JW Pan Kajetan mocno zmartwiony, że na żadnych balach i operach jako inni panięta nie bywa*. Krystian Gotfryd Deybel chciał uczynić zadość życzeniom młodego magnata i *Pana Kajetana jako kochanego i miłego panica zaprowadzić raz na operę i raz na bal*, na to jednak nie zgodził się ks. rektor Augustyn Józef Orłowski¹⁸.

Adresowane do Eustachego i Marianny Potockich listy Fryderyka Kotowicza zawierają, jak widać, cały szereg interesujących wiadomości, które może wykorzystać nie tylko historyk sztuki, obyczajowości, czy też varsavianista, ale także historyk wychowania, czy biograf Stanisława Kostki Potockiego.

red. J. Kazimierski, R. Kołodziejczyk, Ż. Kormanowa, H. Rostkowska, Warszawa 1974, s. 79-91 (tu wcześniejsza literatura); M. Kwiatkowski, *Architektura mieszkaniowa Warszawy. Od potopu szwedzkiego do powstania listopadowego*, Warszawa 1989, s. 141.

¹⁴ A. Sokołowska, dz. cyt., *passim*; M. Kwiatkowski, dz. cyt., *passim*.

¹⁵ K. Sokołowska-Grzeszczyk, *Ogród i pałac w Młocinach*, „Rocznik Warszawski” 1962, s. 126; A. Zahorski, *Wola w okresie 1746-1830*, w: *Dzieje Woli...*, dz. cyt., s. 61-62.

¹⁶ K. Sokołowska-Grzeszczyk, dz. cyt., s. 138-139.

¹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁸ Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Publiczne Potockich 318 I, list z 13 II 1766 r. Krystian Gotfryd Deybel oprócz tego, że pełnił funkcje adiutanta Eustachego Potockiego, pracował także dla niego jako architekt, uczył też rysunku Kajetana oraz Stanisława Kostkę, w czasie ich pobytu w Collegium Nobilium. K. Gombin, *Krystian Gotfryd Deybel – adiutant i architekt Eustachego Potockiego*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2004, t. 5, s. 387; J. Polanowska, *Architekci na dworze Stanisława Kostki Potockiego*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 361; J. Polanowska, *Stanisław...*, dz. cyt., s. 14.

Agnieszka Bender

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Szaty liturgiczne z polskich pasów kontuszowych i z tkanin naśladowujących pasy kontuszowe. Stan i perspektywy badań

Pasom kontuszowym od lat historycy sztuki poświęcają sporo uwagi. Efektem tych zainteresowań są pojawiające się co jakiś czas nowe, coraz pełniejsze opracowania. Do najwcześniejszych poruszających tę problematykę należą prace Edwarda Rastawieckiego¹, Alfreda Römera², a następnie Tadeusza Kruszyńskiego³ i Tadeusza Mańkowskiego⁴. Później o pasach

¹ E. Rastawiecki, *Pasy lite z wystawy starożytności w Krakowie. Wyroby rękodzielni dawnych krajowych z XVII wieku*, w: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec XVII wieku w dawnej Polsce*, Paryż-Warszawa 1860-1869, seria F, s. F.

² A. Römer, *Pasy polskie, ich fabryki i znaki w Polsce*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1896, s. 162-172.

³ T. Kruszyński, *Jedwabne pasy polskie w Muzeum Przemysłowym w Krakowie*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1921, nr 151-152, s. 88-90; Tenże, *Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i Francji*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 1921, s. 7; Tenże, *Pasy polskie wyrabiane w Niemczech i we Francji*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU” 1930, s. XV-XVIII.

⁴ T. Mańkowski, *Pasy polskie*, „Arkady” 1937, nr 9, s. 448-470; Tenże, *Pasy polskie*,

kontuszowych pisali m.in. Maria Rychlewska⁵, Maria Taszycka⁶, Anna Wasilkowska⁷ i Maria Kałamajska-Saeed⁸. W ostatnich latach temat ten poruszały przede wszystkim Jadwiga Chruszczyńska⁹ i Jadwiga Poskrobko-Strzęciwilk¹⁰. Jak wiadomo pasy kontuszowe wykonywano także poza Polską, przede wszystkim w Lionie, a zagadnienie to poruszone zostało w kilku polskich¹¹ i francuskich opracowaniach¹². Z kolei tkaniny z Buczacza, które naśladowały wzory polskich pasów kontuszowych, najpełniej przedstawione zostały w opracowaniu Jadwigi Chruszczyńskiej¹³.

Pasom kontuszowym poświęcono także kilka specjalnych wystaw, zorganizowanych zarówno w kraju – w 1995 r. w Muzeum Narodowym

Kraków 1938; Tenże, *François Selimand*, „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques” 1938, nr 4, s. 272-367; Tenże, *Pasy polskie wyrabiane we Włoszech*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1946, nr 3-4, s. 242; Tenże, *Filsjean*, w: *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1948, t. 6, s. 464; Tenże, *Pasy polskie z Różany*, „Studia Muzealne Muzeum Narodowego w Poznaniu” 1964, s. 91-97.

⁵ M. Rychlewska, *Persjarstwo*, w: *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, red. J. Kamińska, I. Turnau, Wrocław 1966, s. 480-506.

⁶ M. Taszycka, *Ceintures de soie – accessoires du costume de gentilhomme polonais*, „Bulletin du CIETA” 1968, s. 85-101; Tenże, *Polskie pasy kontuszowe. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1985; Tenże, *Przyczynek do historii pasów słuckich*, w: *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu. Kraków 21 marca 1991*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 19-23.

⁷ A. Wasilkowska, *Pasy jedwabne polskie i wschodnie, katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznań 1967.

⁸ M. Kałamajska-Saeed, *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1987.

⁹ J. Chruszczyńska, *Kilka szczegółów dotyczących radziwiłłowskich persjarni w Nieświeżu i Słucku oraz pasów z nich pochodzących*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, październik 1992*, red. A. Sieradzka, K. Turska, Warszawa 1994, s. 85-95; Tenże, *Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1995; Tenże, *Pracownie hafciarskie i tkackie założone przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową*, w: *Tkaniny artystyczne...*, dz. cyt., s. 89-100; Tenże, *Pasy kontuszowe*, w: J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009, s. 236-257.

¹⁰ J. Poskrobko-Strzęciwilk, *Polish Kontusz Sashes in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, w: *Crossroads of Costume and Textiles in Poland*, red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2005, s. 19-34.

¹¹ M. Taszycka, *Zagadnienia produkcji pasów kontuszowych we Francji w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 1, s. 36-45; Tenże, *Pasy francuskie. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1994.

¹² *L'Art de la soie Preme, 1752-2002, des ateliers lyonnais aux palais parisiens, 20 novembre 2002-23 février 2003*, Musée Carnavalet, Paris 2002; *Przepych i blask jedwabnictwa Lyonńskiego. Lyonskie tkaniny jedwabne od XVII do XX wieku*. Muzeum Narodowe w Warszawie, tekst G. Blazy, red. E. Zdonkiewicz, Warszawa 2004 [katalog wystawy], s. 46-51.

¹³ J. Chruszczyńska, *Makaty buczaćskie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1996.

w Warszawie¹⁴, w 2008 r. w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi¹⁵, jak i zagranicą – w 2001 r. w Lionie¹⁶, w roku 2004 w Rueil Malmaison pod Paryżem¹⁷ i w Wenecji, również w 2004 r.¹⁸

Okazuje się, że temat ten, mimo iż był przedmiotem licznych prac naukowych, nadal kryje wiele pytań badawczych, na które nie mamy jeszcze odpowiedzi. Przed historykami sztuki stawia zatem wciąż nowe wyzwania naukowe.

Jednym z problemów, który w literaturze przedmiotu do tej pory został zaledwie zasygnalizowany, jest kwestia szat liturgicznych, a przede wszystkim ornatów, do wykonania których użyto pasów kontuszowych. We wspomnianych wyżej opracowaniach, temat ten sygnalizowano najczęściej jednym lub kilkoma zdaniami¹⁹. Pełniej zagadnienie przedstawiła Ewa Andrzejewska²⁰. Omawiany typ ornatów prezentowały tylko dwie, spośród wymienionych wyżej wystaw. Na ekspozycji zorganizowanej w Rueil Malmaison pod Paryżem, eksponowano dwa ornaty, a na wystawie w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi pokazano kilka tego rodzaju szat liturgicznych. Jak zatem widać, dotychczasowe zainteresowanie paramentami wykonanymi z pasów kontuszowych jest zadziwiająco małe.

Nawet dosyć pobieżny przegląd kolekcji muzealnych i kościelnych dowodzi, iż tego rodzaju obiektów zachowało się sporo. Jak się wydaje, najwięcej szat liturgicznych z pasów kontuszowych przechowują muzea kościelne.

¹⁴ Cytowane wyżej dzieło *Pasy kontuszowe z polskich manufaktur i pracowni w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie* autorstwa Jadwigi Chruszczyńskiej to znakomity, najobszerniejszy katalog pasów kontuszowych, jaki ukazał się do tej pory. Znalazły się tu szczegółowe opisy 232 obiektów a także wykaz miejscowości, w których były czynne manufaktury wykonujące pasy kontuszowe w XVIII i XIX w. oraz wykaz przedsiębiorców tkackich, tkaczy i desenistów.

¹⁵ M. Wróblewska-Markiewicz, *Pas kontuszowy – recepcja formy, recepcja mitu. Katalog wystawy. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 8. X. 2008-31. I. 2009*, Łódź 2008.

¹⁶ *Ceintures polonaises. Quand la Pologne s'habillait à Lyon...*, Lyon Musée des Tissus, Lyon 2001 [katalog wystawy].

¹⁷ Wystawa *Les ceintures polonaises, élément caractéristique et pittoresque du costume nobiliaire polonais du XVIIIe siècle*, odbyła się w Château de la Petite Malmaison, w ramach Saison polonaise „Nova Polska”. Zaprezentowano wówczas obiekty pochodzące z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu. Nie ukazał się katalog wystawy, a jedynie krótka ulotka, informująca o wydarzeniu. Otwarcie ekspozycji towarzyszył wykład wygłoszony przez autorkę artykułu *L'histoire des ceintures polonaises*.

¹⁸ *Capolavori di seta e oro. Cinture della nobiltà polacca dei secoli XVII e XVIII*, red. D. Davanzo Poli, Venezia 2004 [katalog wystawy].

¹⁹ M. Rychlewska, dz. cyt., s. 506; M. Taszycka, *Polskie pasy...*, dz. cyt., s. 78; M. Kałamańska-Saeed, dz. cyt., s. 47; J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 238.

²⁰ E. Andrzejewska, *Nieznaný pas kontuszowy w skarbcu kolegiaty kaliskiej i zagadnienie paramentów ozdobionych pasami polskimi*, „Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski” 2003, s. 245-250.



1. Ekspozycja z ornatami z pasów kontuszowych, Muzeum Diecezjalne w Drohiczynie (fot. autorki)

Bardzo okazałą kolekcją, największą w Polsce, bo liczącą 20 ornatów, może poszczycić się Muzeum Diecezjalne w Drohiczynie (il. 1). Siedem ornatów omawianego typu i siedem fragmentów pasów dawniej wszytych do ornatów, posiada także Muzeum Archidiecezjalne im. św. Józefa Sebastiana Pelczara w Przemyślu. W Muzeum Diecezjalnym w Płocku znajduje się 5 ornatów i stuła wykonane z pasów kontuszowych (il. 2, 3). Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu ma w swoich zbiorach również 5 tego rodzaju szat, a Muzeum Diecezjalne w Tarnowie 3, z czego w ekspozycji znajdują się dwa. W muzeum tarnowskim znajdują się ponadto 2 stuły, 1 manipularz, 2 wela, 1 palka oraz zabezpieczonych kilkanaście fragmentów pasów kontuszowych, pochodzących z uszkodzonych szat liturgicznych. Cztery ornaty z pasów przechowywane są w skarbcu Bazyliki Katedralnej w Tarnowie. Trzy ornaty z polskich pasów eksponowane są także w Muzeum Diecezjalnym im. bpa Stanisława Wojciecha Okoniewskiego w Pelplinie. Muzeum Parafialne przy sanktuarium św. Anny w Lubartowie również posiada kilka takich szat. Dwa ornaty z pasów znajdują się w ekspozycji Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej (il. 4). Muzeum Diecezjalne w Siedlcach eksponuje jeden ornat, cały wykonany z pasów kontuszowych. W skarbcu katedry na Wawelu, przechowywany jest ornat, którego boki wykonano z kontuszowych pasów²¹. Natomiast kolumny z pasów, z wytwórni Franciszka Masłowskiego,

²¹ K. J. Czyżewski, *Ornat czerwony*, w: *Wawel 1000-2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, Kraków

2.
Ornat z pasów
kontuszowych,
2 poł. XVIII w.,
Muzeum
Diecezjalne
w Płocku
(fot.
S. Cegłowski)



posiada ornat znajdujący się w skarbcu katedralnym w Kielcach²². W zbiorach wspomnianego skarbcza znajduje się także stuła z pasa z pracowni Paschalisa Jakubowicza²³ i 3 ornaty uszyte z wzorzystych tkanin naśladowujących układ dekoracji pasa kontuszowego, które pochodzą z Buczacza z czwartej ćwierci XIX w.²⁴ Jeden ornat z pasów posiada muzeum przy kościele pw. Świętej Trójcy w Kobyłce. W Pracowni Zbiorów Muzealnych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II znajduje się natomiast kapa, której preteksta i kaptur wykonane są z tkaniny z motywami imitującymi pas kontuszowy. Zbiory te przechowują także stułę, manipularz i palkę, które wykonano z fragmentów pasów kontuszowych. W muzeach państwowych znacznie rza-

dziej możemy spotkać omawiany typ paramentów. W Muzeum Narodowym w Warszawie są dwa obiekty, stuła i palka z pasa kontuszowego.

Wiele kościołów posiada w swoich zbiorach szaty liturgiczne uszyte z pasów. Dwa ornaty z pasów kontuszowych przechowuje kościół pw. Przemienienia Pańskiego w Rzeczyca Ziemiańskiej, w diecezji sandomierskiej²⁵. Ornat z kolumnami i otokiem szyi, uszyty z pasa litego, który zapewne pochodzi z Grodna, znajduje się w kościele pw. śś. Piotra i Pawła w Kijach²⁶. Ornat z kolumnami z biało-zielonego pasa słuckiego przechowuje kościół parafialny w Mokronosie w diecezji kaliskiej²⁷. W zbiorach kościoła pw. św. Andrzeja Apostoła w Bęczkowicach w archidiecezji

2000, t. 1, s. 303 [katalog wystawy].

²² M. Michałowska, *Zabytkowe tekstylia kieleckie. Katalog*, Warszawa 1989, s. 88, il. 106.

²³ Tamże, s. 88-89, il. 107.

²⁴ Tamże, s. 100-101.

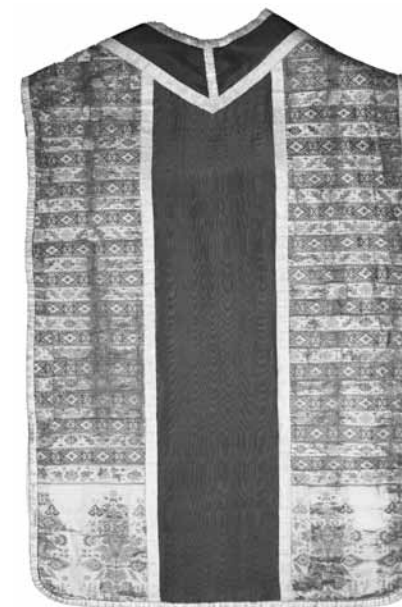
²⁵ A. Capiga, *Ziemiańska perełka*, „Gość Sandomierski” 2008, nr 26/718, s. 8.

²⁶ A. Kwaśnik-Gliwińska, *Ornat*, w: *Ornamenta ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej*, Kielce 2000, s. 163 [katalog wystawy].

²⁷ E. Andrzejewska, *Szaty liturgiczne z kolegiaty pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kaliszu na tle polskiej paramentyki XVII-XVIII wieku*, cz. 4, Warszawa 2008, s. 926, il. 140, praca doktorska, mps Instytut Historii Sztuki UW.

częstochowskiej także jest ornat z pasów²⁸. Ornat i kapa z pasami kontuszowymi znajdują się w kościele pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Charłupi Małej, w diecezji włocławskiej²⁹. Kapa, której kaptur wykonany został z pasów kontuszowych, przechowywana jest w zbiorach kościoła parafialnego w Kamionce Wielkiej koło Nowego Sącza. W kościele parafialnym w Andrzejewie, w diecezji łomżyńskiej, jest jeden ornat z bokami z fragmentów pasów³⁰. W kilku świątyniach krakowskich również znajdziemy całkiem sporą grupę tego typu szat liturgicznych. W kościele Mariackim przechowywanych jest osiem ornatów, które uszyto z pasów kontuszowych.

Dwa z nich wykonano z pasów z persjarni Franciszka Masłowskiego, a inne dwa z pasów, z sygnaturami Daniela Chmielewskiego³¹. W zbiorach kościoła dominikanów pw. Świętej Trójcy są cztery ornaty omawianego typu, z których dwa uszyto z pasów z wytwórni Franciszka Masłowskiego³². Trzy ornaty z pasów polskich znajdują się w kościele pw. św. Barbary przy klasztorze jezuitów³³. Także zbiory kolegiaty pw. św. Anny posiadają podobne dwa ornaty, z których jeden uszyty został z pasa z wytwórni Paschalisa³⁴. Dwie szaty tego rodzaju posiada także kościół pw. św. Marka³⁵. Jeden ornat uszyty z pasów kontuszowych przechowuje kościół sióstr prezentek pw. śś. Jana Chrzyciela i Jana Ewangelisty³⁶. Również jeden ornat, posiada kościół pw. Świętego Krzyża³⁷. W kościele pw. św. Józefa przy klasztorze bernardynek,



3.
Ornat z pasów
kontuszowych,
2 poł. XVIII w.,
Muzeum
Diecezjalne
w Płocku
(fot.
S. Cegłowski)

²⁸ R. Kieryłowicz, *Sanktuaria i kościoły na szlaku Warszawskiej Akademickiej Pielgrzymki Metropolitalnej*, Warszawa 1995, s. 86.

²⁹ M. Sarnik-Konieczna, *Wystrój artystyczny wnętrza świątyni p.w. Narodzenia NM Panny w Charłupi Małej*, „Na Sieradzkich Szlakach” 2007, nr 86-87, s. 42-43.

³⁰ *Zabytki Gminy Andrzejewo: Kościół w Andrzejewie cz. III*, „Nasza Gmina Andrzejewo” 2007, nr 4, s. 3; <http://www.trza.andrzejewo.info/nga/nga04.pdf> [z dn. 10 III 2010 r.].

³¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościóły...*, dz. cyt., s. 44-45.

³² *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 3, *Kościóły...*, dz. cyt., s. 177, 185.

³³ Tamże, s. 106.

³⁴ Tamże, s. 90, 92, il. 960.

³⁵ Tamże, s. 43.

³⁶ J. T. Nowak, W. Turdza, *Skarby krakowskich klasztorów*, Kraków 2000, s. 200, 216, il. 237.

³⁷ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 3, *Kościóły...*, dz. cyt., s. 28.

4. Ornat z pasów kontuszowych, 2 poł. XVIII w., Muzeum Diecezjalne w Płocku (fot. S. Cegłowski)



fragmenty pasów z wytwórni Paschalisa Jakubowicza i Franciszka Masłowskiego wykorzystano do wykonania antepedium³⁸.

Warto w tym miejscu dodać, że informacje o szatach liturgicznych z pasów kontuszowych pojawiają się także w dawnej prasie polskiej i katalogach wystaw. Interesujące było by prześledzenie losów wzmiankowanych przed laty obiektów. I tak, „Tygodnik Ilustrowany” z 1911 r. podał, że w zakrystii kościoła poreformackiego w Siennicy było kilka ornatów i kap z pasów litych³⁹. Przypuszczać należy, że wymienione na początku XX w. szaty się nie zachowały, gdyż kościół ten we wrześniu 1939 r. został spalony przez Niemców. Kolejne interesujące wiadomości pojawiły się w katalogu wystawy zorganizowanej w Warszawie w 1912 r. Zawierał on informacje o eksponowanych wówczas aż siedmiu ornatkach, stule i welum, wykonanych z pasów kontuszowych. Sześć z tych szat miało pochodzić z katedry we Włocławku⁴⁰.

Za naszą wschodnią granicą także można odnaleźć szaty wykonane z pasów. W kościele pw. Najświętszego Bożego Ciała w Krzemienicy, w regionie grodzieńskim, przechowywany jest ornat z biało-łososiową kolumną z pasa kontuszowego, oraz kapa z pretekstą i kapturem także z litych pasów, w kolorach czarno-czerwono-srebrzystym⁴¹. Dwa ornaty, całe wykonane ze złocistych, sygnowanych przez Leona Madżarskiego pasów, znajdują się w kościele pw. Świętej Trójcy w Różanej, w regionie brzeskim⁴². Boki z białoczerwonego pasa posiada ornat z kościoła pw. Świętej Trójcy w Czernawczycach, w regionie brzeskim⁴³. Na zakończenie należy wspomnieć jeszcze jeden ornat z polskich pasów litych, który prezentowany był

³⁸ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościół...*, dz. cyt., s. 161, il. 1000.

³⁹ T. I., *Siennica*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 41, s. 81.

⁴⁰ *Pamiętnik wystawy miniatur oraz tkanin i haftów*, Warszawa 1912. Wspomniane obiekty nosiły następujące numery w katalogu: 1242, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395.

⁴¹ *Дэкаратыўна – прыкладное мастацтва Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*, red. Н. Ф. Высоцкая, Мінск 1984, s. 146, 153.

⁴² Tamże, s. 164, 165.

⁴³ Tamże, s. 168.

w 1928 r. na *Wystawie historycznej miasta Stanisławowa*. Ten unikalny wyrób, o którym niestety nic więcej nie wiemy, pochodził z tamtejszego kościoła ormiańskiego⁴⁴.

Powyższy spis jest wynikiem zaledwie wstępnych ustaleń i poszukiwań. Można jednak uznać, nawet w oparciu o tę pobieżną kwerendę, że paramentów z pasów kontuszowych, zwłaszcza w zbiorach kościelnych, musi być znacznie więcej. Już na tym poziomie badań można śmiało stwierdzić, że tworzą one całkiem sporą grupę wyrobów, która wymagałaby bliższego poznania i przeprowadzenia bardziej szczegółowych badań naukowych. Pewien problem w opracowaniu tych wyrobów stanowi fakt, iż rozsiane są one po bardzo wielu muzeach i kościołach. Wydaje się jednak, że bliższe rozpoznanie tych obiektów przyczyni się do uzyskania lepszej i głębszej wiedzy na temat pasów kontuszowych. Pozwoli na pewno na pełniejsze poznanie wyrobów z dużych i znanych manufaktur. Może uda się także odszukać nieznane przykłady wyrobów z pracowni mniejszych, nie tak popularnych, czasem krótko czynnych.

Pasy kontuszowe, które stanowiły bardzo wyrazisty i dekoracyjny element męskiego narodowego stroju polskiego, były też najbardziej oryginalnym polskim wyrobem włókienniczym, i przez to uznawano je za symbol dawnej Rzeczypospolitej. Po trzecim rozbiórce, w zaborze rosyjskim wydano surowo przestrzegany zakaz ubierania się w tradycyjny ubiór narody⁴⁵. Przez pewien czas zarzucony, staropolski strój kontuszowy nie został jednak zupełnie zapomniany. W XIX w., niektóre, dawniej pieczołowicie przechowywane, a później bezużyteczne, jedwabne pasy ofiarowywano kościołom i przerabiano na paramenty, zwłaszcza ornaty.

Wydaje się jednak, że szczególnie dużo szat liturgicznych z pasów kontuszowych zaczęto wykonywać wówczas, gdy w związku z powstaniem styczniowym nastąpił renesans polskiego stroju narodowego. Najbardziej dogod-

⁴⁴ <http://stanislawow.net/wspomnienia/wystawa.htm> [z dn. 10 III 2010 r.]. W spisie obiektów, wykonanych przez Czesława Chowańca, które pokazano na wystawie, ornat z pasów znalazł się pod nr. 98.

⁴⁵ M. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, dz. cyt., s. 238.

5. Ornat z pasów kontuszowych, 2 poł. XVIII w., Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej (fot. I. Marciszuk)



6.
Ornat prałata
Wł. Librewskiego,
1935 r.,
zaginiony
(fot. IS PAN)



ne warunki do manifestowania ubiorem swego przywiązania do tradycji istniały w Galicji okresu autonomii, w latach 1866-1914. Wówczas, zwłaszcza w Krakowie i we Lwowie, podczas uroczystości państwowych, kościelnych i rodzinnych, można było podziwiać „ostatnich Sarmatów” w przewiązanych pasami kontuszach⁴⁶. Z przekazywanych do kościołów pasów szaty liturgiczne, które uzyskiwały przez to dodatkowe symboliczne znaczenie. Ornat z pasów polskich przechowywany w kościele u krakowskich prezentek, na podszewce posiada następujący napis: *Ornat ten sprawiony w r. 1875 za staraniem / Imię Ks. Piotra Kwiecińskiego, Kapelana Kościoła ś. Jana w Krakowie, z pasa polskiego słuckiego, który / ry W. Pani Lucyna*

*z Łętowskich Rupniewska Obywa- / telka, po swym Ojcu ś. p. Teofilu Łętowskim podarowała*⁴⁷. W skarbcu katedry na Wawelu znajduje się ornat, wykonany pod koniec XIX w., w okresie niewoli narodowej, którego boki sporządzono z przypominającego świetność dawnej Rzeczypospolitej pasa kontuszowego, a kolumny z czerwonego aksamitu, na którym wyhaftowano napisy i motywy o charakterze patriotycznym, mające związek z powstaniem styczniowym⁴⁸. Na początku XX w., aż do czasów odzyskania niepodległości, ornaty z pasów kontuszowych miały podnosić ducha Polaków. Między 1914 a 1916 r. ks. Ludgard Radzymiński ufundował bogate ornaty z pasów słuckich dla nowego kościoła w Charlupi Małej⁴⁹.

Zwiększony popyt na pasy kontuszowe w drugiej połowie XIX w. spowodował, że ich wyrób podjęło kilka warsztatów. W latach 60. w Wiedniu, w pracowni Włocha o nazwisku Gianni, wykonywano pasy jedwabne ze złotą nitką, o innej jednak, nie przypominającej wyrobów polskich, stylistyce. Pasy bliższe osiemnastowiecznym polskim kontuszowym, marnej

jednak jakości i o jaskrawej kolorystyce, były wykonywane w nieznanym pracowni na Morawach. Były to tkaniny półjedwabne, przetykane w tle złotym sztychem⁵⁰. Największa grupa wyrobów naśladowujących dawne pasy kontuszowe, powstała w założonych przez Oskara Potockiego w 1879 r. pracowniach tkackich w Buczaczu⁵¹. Trzy ornaty i manipularz, uszyte z tego rodzaju tkanin buczackich z czwartej ćwierci XIX w., przechowywane są w skarbcu katedralnym w Kielcach⁵². W kaliskiej kolegiacie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny znajduje się ornat, którego kolumny wykonane są z jedwabno-lnianej, dwuosnowowej tkaniny z Buczacza. Z takiej samej tkaniny są paletki stuły i manipularza oraz bursa, które należą do tego, zielonego kompletu⁵³ (il. 5). Szaty liturgiczne z pasów buczackich długo musiały cieszyć się sporym uznaniem. Świadczy o tym zamówienie z 1935 r. na wykonanie tego rodzaju ornatu dla prałata Władysława Librewskiego, ufundowanego przez lwowską kapitułę metropolitalną⁵⁴ (il. 6).

W czasie drugiej wojny światowej starannie ukrywano przed Niemcami właśnie te szaty liturgiczne, które miały nadal silne znaczenie symboliczne. Píše o tym we wspomnieniach Maria Orlicka, która pamiętała, iż ornaty z pasów słuckich, razem z innymi paramentami z kościoła w Zaborowie, były przez księdza zabezpieczone w specjalnym schowku⁵⁵.

⁴⁶ A. Sieradzka, *Ostatni sarmaci. Polski strój narodowy w końcu XIX i 1. połowie XX w.*, w: *Ubiory...*, dz. cyt., s. 96-99.

⁴⁷ J. T. Nowak, W. Turdza, dz. cyt., s. 200.

⁴⁸ K. J. Czyżewski, dz. cyt., s. 308.

⁴⁹ M. Sarnik-Konieczna, dz. cyt., s. 42-43.

⁵⁰ M. Taszycka, *Polskie pasy kontuszowe ...*, dz. cyt., s. 78.

⁵¹ J. Chruszczyńska, *Makaty buczackie ...*, dz. cyt., s. 8; Tejże, *Pasy kontuszowe...*, dz. cyt., s. 288-289, 340.

⁵² M. Michałowska, dz. cyt., s. 100-101.

⁵³ E. Andrzejewska, *Szaty liturgiczne ...*, dz. cyt., cz. 3, s. 640-644.

⁵⁴ J. Chruszczyńska, *Makaty buczackie ...*, dz. cyt., s. 8; Tejże, *Pasy kontuszowe...*, dz. cyt., s. 289.

⁵⁵ Wspomnienia M. Orlickiej: www.jezuici.pl/lucarz/miejsca/orlicka.htm [z dn. 24 IV 2010 r.].

Teresa Grzybkowska

Warszawa

¶ Klucz do Arkadii Heleny Radziwiłłowej i puławskiej Świątyni Pamięci (Sybilli) Izabeli Czartoryskiej

A rkadyjski park założony został przez Helenę z Przeddzieckich Radziwiłłową (il. 1), jako miejsce pamięci o przeszłości, dawnych kulturach i starożytnych bogach. Radziwiłłowa należała do najznamienitszych ludzi epoki. Przyjaźniła się z równie co ona niezwykłymi kobietami, Izabelą Czartoryską i Elżbietą Lubomirską. Zwłaszcza bliskie więzy łączyły ją z Izabelą z Flemingów Czartoryską, z którą była skoligacona przez małżeństwo ich dzieci. Aniela, najmłodsza córka Heleny Radziwiłłowej, 16 lipca 1800 r. poślubiła syna Izabeli, Konstantego Adama Czartoryskiego. Rozpoczęte w Arkadii wesele skończyło się po paru dniach w Puławach¹. Wszystkie trzy damy należały od 1783 r. do loży masońskiej „Dobroczyńność”, w której Radziwiłłowa pełniła najwyższą funkcję mistrzyni².

Helena z Przeddzieckich Radziwiłłowa (1753-1821), córka podkanclerzego litewskiego i wojewodzianki trockiej, po przedwczesnej śmierci matki, była wychowywana na dworze w Siedlcach, przez wujenkę Aleksandrę z Czartoryskich hetmanową Ogińską, znawczynię i mecenaszkę sztuki. Tam zyskała znakomite ogólne wykształcenie, znajomość języków, literatury i sztuki. Śpiewała, grała na klawikordzie i organach, wspaniale tańczyła i występowała w przedstawieniach teatralnych. Odznaczała się niepospolitą urodą, świetnym smakiem i wyrazistą osobowością. Pisała pięknie po francusku. W 1771 r. poślubiła Michała Hieronima Radziwiłła. Z pruskim

*W wyborze tematu tego krótkiego szkicu leży fakt, że Jubilat przez wiele lat uczestniczył w Radzie Naukowej Muzeum w Nieborowie i Arkadii.

¹ W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998, s. 96.

² S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738-1821*, Kraków 1929, s. 77, poz. 517; s. 137, poz. 2036; s. 179, poz. 3036.

domem panującym była spokrewniona przez małżeństwo ukochanego syna Antoniego z Ludwiką Hohenzollern, bratanicą króla pruskiego Fryderyka II. Była często podejmowana w Berlinie. Bywała także na dworze carycy Katarzyny II, a potem cara Aleksandra I. Odbyła liczne podróże do Petersburga, z którego płynęły do jej arkadyjskich zbiorów dzieła sztuki antycznej, stanowiące przedmiot kolekcjonerskiej pasji. Odwiedziła też Saksonię i Austrię. Nigdy nie zobaczyła Anglii, Francji i Włoch (do krajów tych podróżowała natomiast wielokrotnie Izabela Czartoryska). Była bystrą, obserwatorką życia i sztuki, odznaczała się szczególnym wdziękiem i żywością umysłu. Pisała, zwyczajem współczesnych, pamiętniki oraz listy.

Helena Radziwiłłowa podziwiała powstałe w 1771 r. podwarszawskie Powązki – sentymentalną wioskę Izabeli Czartoryskiej. Rywalizując z nią, zaczęła wznosić od 1778 r., 5 km od Nieborowa, swój własny wyrafinowany park angielski, który nazwała Arkadią. Udoskonalała go przez niemal 40 lat. W Arkadii postawiła liczne budowle, w tym Grotę Sybilli, wzniesioną z narzutowych głazów, która poprzedziła Świątynię Sybilli w Puławach. Postać rzymskiej wieszczki występowała również u Ogińskich w Siedlcach, gdzie wychowywała się młoda Helena. Dwór siedlecki rywalizował z Czartoryskimi, m.in. w urządzaniu różnego typu uroczystości. Pisze o tym Zdzisław Żygulski jun. w kontekście Puław, przytaczając m.in. dokument noszący tytuł *Opisanie fety dla J. W. Hetmana W. W. Ks. Lit., w dzień św. Michała Sprawionej w Siedlcach*, wiele mówiący o polskim rozumieniu Sybilli. W opisanym w nim przedstawieniu o charakterze patriotycznym, ważną rolę pełniła właśnie Sybilla, wprowadzając hetmana do „Kościoła Pamięci”, w którym poczesne miejsce zajęli jego poprzednicy: Jan Zamoyski, Stanisław Żółkiewski, Karol Chodkiewicz, Stefan Czarnecki³.

³ Z. Żygulski jun., *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*, Kraków 2009, s. 32. Zob. także: Tenże, *Dzieje zbiorów puławskich. Świątynia Sybilli i Dom Gotycki*,



1. Ernst Gebauer, *Portret Heleny Radziwiłłowej w Arkadii*, ok. 1816 r., Muzeum w Nieborowie i Arkadii (fot. A. Grzybkowski)

2.
Izabela
Czartoryska
jako Westalka,
pracownia
królewska (?),
ok. 1790 r.,
Muzeum
w Nieborowie
i Arkadii
(fot.
A. Grzybkowski)



Dzięki opracowaniom Zdzisława Żygulskiego jun. o Puławach i Włodzimierza Piwkowskiego o Arkadii⁴, mogłam dojść do pewnych skojarzeń i konkluzji przez tych znakomitych badaczy pominiętych. Nie zwrócono dotąd uwagi w jak dużym stopniu arkadyjska Świątynia Diany (1784) stanowiła punkt odniesienia dla puławskiej Świątyni Sybilli (1801). Sprawił to szczególnie długi i silny związek intelektualny oraz emocjonalny łączący Helenę Radziwiłłową z Izabelą Czartoryską. Obie damy często się odwiedzały i korespondowały, wymieniały pomysły, korzystały z usług tych samych artystów, polecały sobie nawzajem rzemieślników.

Wśród arkadyjskich budowli najważniejsza – Świątynia Diany (zw. też Świątynią Mądrości, Świątynią Salomona, czy Świątynią Miłości), odznacza się ciekawym planem, łączącym dwa najbardziej charakterystyczne typy świątyń starożytnych: okrągłej hellenistycznej i prostokątnej rzymskiej⁵. Świątynia Diany ma dwie równoprawne fasady wschodnią z półkolistym portykiem i zachodnią (otwartą na staw) z prostokątnym portykiem dźwigającym tympanon. Pierwotne wejście do Arkadii znajdowało się od strony wschodniej⁶. Przybysz przechodził przez bramę wjazdową – tzw. Słupy Ittara i znajdował się w świecie bujnej roślinności i niezwykłych budowli. Mijał Wodotrysk, chatki Filomena i Baucydy, Wodopój, Dom Gotycki, Grotę Sybilli i stawał na wprost Łuku Kamiennego (zw. też Greckim), przez który widział po raz pierwszy Świątynię Diany, czyli jej wschodnią fasadę, sprawiającą wrażenie samodzielnej budowli centralnej. Jan Ursyn Niemcewicz w 1812 r.

„Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 1962, passim.

⁴ W. Piwkowski, dz. cyt., passim.

⁵ T. Mikocki, *Arcadia in Poland. The 18th Century Radziwiłł Collection of Antique Sculpture. Its History and Present*, „Światowid” supplement Serii A „Antiquity” 2001, s. 16.

⁶ W. Piwkowski, dz. cyt., s. 75; J. Lichański, *Arkadia koło Łowicza hołdem dla romantyzmu*, „Rocznik Historii Sztuki” 2009, [w druku]; T. Grzybkowska, *Ogród Armady Arkadyjskiej – Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2010 [w druku].

tak pisał o swoich wrażeniach: *Przybywa się do przybytku ciemnym gajem i przez to struktura wspaniałego gmachu niespodziewanie stawiająca się przed oczyma przyjemniej zadziwia*⁷. W Arkadii istotną rolę pełniła przyroda: gęste krzewy, drzewa, pachnące rośliny oraz wspomniany staw, na którym znajdowała się Wyspa Uczuć z mauzoleum, gdzie spoczywały prochy młodo zmarłych trzech córek fundatorki. Ważne role pełniły w Arkadii figury sfinksów.

Świątynię Diany wzniosła Radziwiłłowa według planów Szymona Bogumiła Zuga, swego nadwornego architekta, z którym współpracowała też przy budowie innych ważnych arkadyjskich budowli, m.in. Przybytku Arcykapłana i Domu Murgrabiego. Opisała ją w swoim przewodniku po Arkadii wydanym w języku francuskim w Berlinie w 1800 r.⁸ Do Świątyni Diany⁹ prowadziło wejście od strony wschodniej, gdzie na fryzie znajdowało się wyznaczenie Radziwiłłowej powtórzone za Horacym w tłumaczeniu włoskim *M' involio altrui par ritrovar me stessa* – Uciekam od innych by odnaleźć siebie. W przedsionku witała gości rzeźba Amora i boga milczenia, dalej przechodziło się do Gabinetu Etruskiego z malowanym na płafonie Amorem i Psyche pędzla Michała Płonńskiego. Następne pomieszczenie, nazwane przez Radziwiłłową panteonem,

⁷ J. U. Niemcewicz, *Podróż historyczna po ziemiach polskich od 1821 do 1828 roku*, Paryż 1858, s. 132.

⁸ Polskie tłumaczenie *Le Guide d'Arcadia*, autorstwa S. Zochowskiej, opublikowane zostało w 1848 r. w pierwszym tomie „Albumu Literackiego” pod tytułem *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę Helenę Radziwiłłową* (dalej jako *Opis*).

⁹ Tamże, s. 146-148.



3.
Jan Piotr Norblin,
Świątynia
Diany w Arkadii,
widok od strony
wschodniej,
1789-1790 r.,
Muzeum
Czartoryskich
w Krakowie
(fot. Fundacja XX
Czartoryskich
w Krakowie)

4.
Jan Piotr Norblin,
Świątynia Sybilli
w Puławach,
1803 r.,
Muzeum
Czartoryskich
w Krakowie
(fot. Fundacja XX
Czartoryskich
w Krakowie)

5.
Alegoria
masońska,
2 poł. XVIII w.,
zbiory prywatne



oprawny w złoto z puklami włosów obu pań i napisem *Monument des anciennes amitiés* – Pamiątka starych przyjaźni.

Świątynia Diany stanęła w 1784 r. W 1801 r. Izabela Czartoryska wzniosła w Puławach Świątynię Pamięci, zwaną później Świątynią Sybilli. Budowle te na rysunkach Jana Piotra Norblina przedstawiających Arkadię z 1789/90 r. (il. 3) i Puławy z 1803 r. (il. 4), są do siebie łądząco podobne (il. 5). Obie przypominają idealną świątynię masońską¹¹. Zgodnie z zaleceniami wolnomularskimi, oba budynki stoją nad wodą – arkadyjska nad stawem, puławska nad wiślaną łachą. Można sądzić, że pomysł takiej centralnej budowli dla swej Świątyni Pamięci podjęła Izabela Czartoryska patrząc przez wiele lat na wschodnią fasadę Świątyni Diany w Arkadii¹². Jednak istnieje jeszcze

¹⁰ *Et in Arcadia ego. Muzeum Księżny Heleny Radziwiłłowej. Katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii maj-wrzesień 2001*, red. T. Mikocki, W. Piwkowski, Warszawa 2001, s. 164, kat. 99.

¹¹ Za udostępnienie fotografii dziękuję właścicielowi ryciny mgr Krzysztofowi Załęskiemu.

¹² Co nie wyklucza inspiracji Świątynią Westy w Tivoli sugerowanej przez Zdzisława Żygulskiego jun. (Tenże, dz. cyt., s. 33 nn). Oczywiście istnieją różnice zasadnicze między obu budynkami. Świątynia Sybilli jest wolnostojącą budowlą centralną, a w Arkadii na rysunku oglądamy tylko jedną z fasad dużej budowli na planie prostokąta.

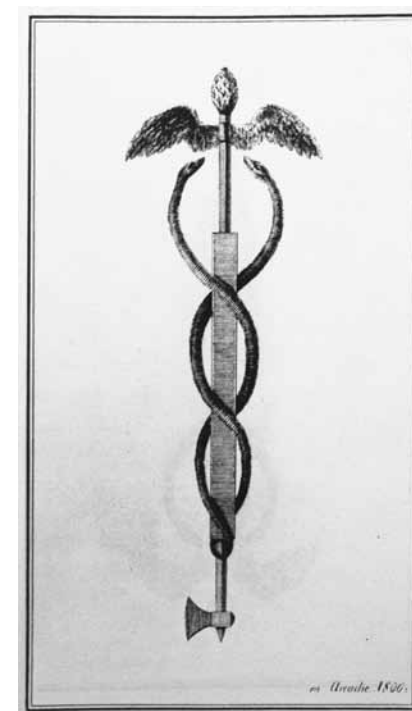
spełniało funkcję muzeum, ale też zgodnie z nazwą znajdowały się tu posągi starożytnych bogów: Wenus, Izydy, Apollina i przede wszystkim boga miłości Amora, obecnego w rzeźbach i obrazach. Na plafonie Radziwiłłowa poleciła Piotrowi Norblinowi namalowanie *Jutrzenki wyprowadzającej konie Apollina*. Dalej znajdowała się okrągła sypialnia, do której przylegał na zewnątrz półkolista Przybytek Pana. W sypialni znajdowały się dowody serdecznej zażyłości łączącej Helenę Radziwiłłową z Izabelą Czartoryską. Stało tam marmurowe popiersie przyjaciółki jako Westalki¹⁰ (il. 2). Ponadto na ścianie Piotr Norblin namalował ogród Izabeli Czartoryskiej w Powązkach. Znajdował się tam też kryształowy medalion

inny dowód korzystania z inwencji Heleny Radziwiłłowej, a to w postaci klucza-kaduceusza do puławskiej Świątyni Pamięci, identycznego z tym, który został wcześniej zaprojektowany dla Heleny Radziwiłłowej przez włoskiego architekta Henryka Ittara.

Około 1800 r. Helena Radziwiłłowa dokonała swego ostatniego wcielenia w Armidę-czarodziejkę, panią tajemniczego ogrodu, bohaterkę *Jerozolimy Wyzwolonej* Torquata Tassa¹³. Henryk Ittar w 1800 r. zaprojektował dla niej magiczny pas Armidy i wspomniany kaduceusz-klucz. Rysunek Ittara¹⁴ nosi napis: *en Arcadia 1800* (il. 6). Pierwszy rok nowego stulecia był dla obu przyjaciółek ważny, przyniósł arkadyjską kreację Heleny Radziwiłłowej w Armidę i projekt kaduceusza-klucza oraz budowę puławskiej Świątyni Sybilli.

Kaduceusz z pozłacanego brązu i szlachetnych kamieni był źródłem potęgi księżnej i kluczem do jej Arkadii, ale także do Świątyni Diany. *Harmonijna przyroda, którą każdy tak silnie czuje w głębi łona wiedzie do podwoi przybytku. Wyrobione są one z mahoni, a klucz do nich diamentami ozdobiony*¹⁵. Znany z mitologii kaduceusz – laska Hermesa – był opleciony spiralnie dwoma węzami a w górze zwieńczony parą skrzydeł. Natomiast kaduceusz projektu Henryka Ittara zakończony został parą skrzydeł i dodatkowo szyszką. Węże oplatały laskę wyżej, niż w antycznym wzorcu, by zostawić miejsce na pióro klucza.

Kaduceusz był symbolem Hermesa, syna Zeusa i nimfy Mai, urodzonego w Arkadii, który pośredniczył między światem żywych i zmarłych. Dotknięciem kaduceusza usypiał i budził ze snu. Hermes i jego symbol stanowili istotny element w legendarnej genealogii wolnomularstwa, zwłaszcza w lożach angielskich. Hermes Trismegistos utożsamiany był



6.
Henryk Ittar,
klucz do Arkadii,
1800 r.,
Muzeum
Narodowe
w Warszawie
(fot. ze zbiorów
Muzeum
w Nieborowie
i Arkadii)

¹³ *Et in Arcadia Ego...*, dz. cyt., s. 57.

¹⁴ Tamże, s. 57, il. tabl. B (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. NB. 3511); A. Rottermund, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970, kat. 68.

¹⁵ *Opis*, s. 147. Diamenty znajdowały się najpewniej na graniastej lasce.

7.
Kolumny
ogrodowe
zwieńczone
szyszkami,
I w.,
Muzeum
w Nieborowie
i Arkadii
(fot.
A. Grzybkowski)



z egipskim Totem – bogiem mądrości, patronem wiedzy tajemnej¹⁶. Kaduceusz Heleny Radziwiłłowej krył tajemnicę jej Arkadii, a był nią Pan, syn Hermesa i arkadyjskiej nimfy Driope¹⁷. W czasach starożytnych potężny bóg Pan patronował pasterzom i rozrodczym siłom natury, władał grecką Arkadią, mieszkał w jej lasach. Pasterzy i owiec w mazowieckiej Arkadii też nie brakowało, a wypasały się przed Przybytkiem Arcykapłana. Pan posiadał swój przybytek tuż obok sypialni Heleny Radziwiłłowej. *Droga tedy wiedzie do przybytku bożka Pana, jedną stroną przypartego w półkolu do pobocznej ściany świątyni, drugą częścią w półluku, zamienioną jest w sypialnię. Posąg bożka pasterzów, jego godła, jako też uwielbianej w dziełach swojej przyrody, złożone na ołtarzu, poświęconym bóstwu miejsca tego, zdobią zewnętrzną stronę sypialni*¹⁸. Godłem Pana była syringa, tyrs i tamburyn, występował bowiem często w orszaku Dionizosa, brata Hermesa. Atrybuty te znajdują się na fasadzie arkadyjskiego Przybytku Pana. Zaprojektowany przez Henryka Ittara kaduceusz Hermesa był opleciony wężami, a zakończony szyszką – symbolem Pana¹⁹. Można

przypuszczać, że formę szyszki architekt zaczerpnął z szyszek znajdujących się na dwóch ogrodowych kolumnach w Arkadii, datowanych na I w. (okres Augusta?), a znajdujących się do dziś w zbiorach nieborowskich²⁰ (il. 7). Niewykluczone, że i te kolumny symbolizowały wolnomularskiego Hermesa²¹. Był on w Arkadii nieustannie przywoływany, bowiem przypominał i wskrzeszał pamięć o starożytnych bogach, kulturach i ludziach.

¹⁶ N. Wójtowicz, *Masoneria. Mały słownik*, Warszawa 2006, s. 154; A. G. Mackey, *An Encyclopedia of Freemasonry ...*, New York-London 1914, t. 1, s. 449. Dziękuję mgr Krzysztofowi Załęskiemu za wskazanie tej lektury.

¹⁷ K. Kerényi, *Mitologia Greków*, Warszawa 2002, s. 146-147.

¹⁸ *Opis*, s. 145-154.

¹⁹ Klucz do Świątyni Sybilli w Puławach pierwszy ikonograficznie zanalizował, wspominając projekt Henryka Ittara, ale nie łącząc go z Arkadią i Świątynią Diany, Jan Jakub Dreścik. Szyszkę połączył on z Kybele boginią płodności, choć stale miał na myśli klucz do Świątyni Sybilli w Puławach. J. J. Dreścik, *Dwa puławskie klucze w Muzeum XX Czartoryskich*, w: *Rzemiosło artystyczne. Materiały sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrow, Warszawa 2001, t. 2, s. 273-291.

²⁰ *Et in Arcadia Ego...*, dz. cyt., s. 152-153, kat. 67-68.

²¹ N. Wójtowicz, dz. cyt., s. 155.

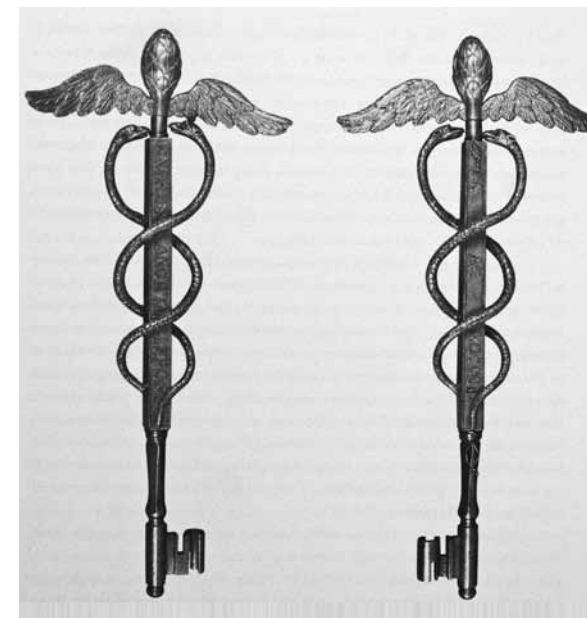
Izabela Czartoryska wznosząc Świątynię Pamięci otrzymała od Heleny Radziwiłłowej dar niezwykły, na miarę wielkiej przyjaźni złączonej wspólnym wtajemniczeniem: klucz-kaduceusz. Niewykluczone, że był to wynik przemyśleń obu dam. Niemniej kaduceusz-klucz powstał dla Arkadii, natomiast Izabela Czartoryska uczyniła jego funkcję nakazując wyryć na nim greckie słowa: ΜΝΗΜΕΣ

ΑΝΟΙΓΩ ΙΕΡΟΝ – Otwieram Świątynię Pamięci, i na odwrocie datę z własnymi inicjałami: IC. A: MDCCCI. (il. 8) Hermes, przewodnik dusz, połączył obie świątynie – arkadyjską i puławską, a więc przeszłość i przyszłość. Helena Radziwiłłowa wskrzeszała przeszłość – pamięć starożytnego świata. Izabela Czartoryska wykorzystała Hermesa do sprawy narodowej. Stworzyła w Puławach pierwsze muzeum narodowe, ożywiający pamięć polskich królów, wodzów, bohaterów. Patrzyła w przyszłość, podczas gdy jej przyjaciółka i mistrzyni żyła przeszłością. Nad wejściem do puławskiej Świątyni Pamięci poleciła wyryć napis: *Przeszłość Przyszłości*. Klucz do arkadyjskiej Świątyni Diany zaginął, ale jego forma i przesłanie przetrwało w kluczu otwierającym puławską Świątynię Pamięci.

Mitologia stworzyła międzynarodowy język porozumienia wykształconych arystokratów, obowiązujący przez wieki, również w Polsce; jak pisał Juliusz Słowacki w pierwszej pieśni *Beniowskiego*:

*wszystkie te pomysły pańskie
nie katolickie były lecz pogańskie*²².

²² Tę, jakże adekwatną do tematu moich rozważań, myśl Juliusza Słowackiego przytoczył Jan Jakub Dreścik jako motto swego cytowanego tu artykułu. J. J. Dreścik, dz. cyt., s. 273.



8.
Klucz do
Świątyni Sybilli
w Puławach,
1801 r.,
Muzeum
Czartoryskich
w Krakowie
(fot. Fundacja XX
Czartoryskich
w Krakowie)

Jakub Pokora

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ *Homo bulla* czy *homo ludens*? Ze studiów nad portretem dziecięcym

Jak wiadomo, do symboli wanitatywnych zalicza się bańka mydlana, wydmuchiwana przez putto. Motyw ten – przypomnijmy – popularny od XVI w., jest zobrazowaniem znanego w starożytności przysłowia: *Si est homo bulla, eo magis senex* – Jeśli człowiek jest bańką mydlaną, tym bardziej jest nią starzec. Stwierdzenie to, odnotowane przez Marka Terencjusza Warrona (116-27 p.n.e.) w *De re rustica*, a potem przez Senekę (zm. 65) w *Apocolokyntosis*, czy Lukana (39-65) w dziele *Charron*, zostało rozpozszechnione w renesansie dzięki *Adagiom* (1515) Erazma z Rotterdamu.

Piękna bańka, mieniąca się kolorami tęczy, która za chwilę zaniknie, wyobrażała krótkotrwałość, przemijalność, przede wszystkim życia, podobnie jak kwiaty – dziś zachwycające krasą, a jutro już zwiędłe. Tym motywom często towarzyszyły symbole o podobnym przesłaniu – na przykład klepsydra czy dym, a podsumowanie ich znaczenia stanowiła, oczywiście, czaszka z piszczelami, albo rzadziej, mniej drastyczne w swej wymowie, postaci Parek¹ (il. 1-2). Nieraz natrafia się na dość długie spisy „wanitatywne”. Jeden z nich, autorstwa Symeona Połockiego (1629-1680), brzmi tak:

¹ Co do *vanitas*, zob.: J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: Tenże, *Pleć śmierci*, Gdańsk 1999, s. 41-113, szczególnie s. 64-66; J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996 [katalog wystawy]; J. K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*, Warszawa 1996; D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycja i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996; B. Purc-Stępnia, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 116-120 (motyw *homo bulla* omówiony tylko w pierwszej i ostatniej z przywołanych prac). O symbolice dymu np.: P. Paszkiewicz, *Alegoria palacza tytoniu w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i flamandzkim*, „Rocznik Historii Sztuki” 1985, s. 295-305.

*Człowiek jest bombol, szkło, lód, bajka, cień, proch, siano,
Sen, punkt, głos, dźwięk, wiatr, kwiat, nic, by go królem zwano*².

Pomijam kwestię, jak doszło do tego, że Warrona i innych starożytnych, a także Erazma, *bulla* – bańka na wodzie (bąbel), w ikonografii zmieniała się w bańkę mydlaną. Twierdzi się, że po raz pierwszy zastosował to Cornelius Ketel (1548-1616) na odwrociu portretu z 1574 r. (Amsterdam, Rijksmuseum)³. Rozziew między opisem symbolu, a jego obrazem, skwitujemy następująco. Mydło znano już w antyku⁴. W źródłach literackich, z paremiologią na czele, konsekwentnie wymienia się bańkę nie mydlaną, lecz na wodzie. Tytułem przykładu zacytujmy Mikołaja Reja: *Przy urodzeniu człowiek jest jako piana, po urodzeniu jako bańka, która się leda wichrem zachwiana wnet stłuc może*, (*Zwierciadło*, I, 149)⁵.

Bańki mydlane wydmuchiwane przez putto to motyw spotykany, acz nieczęsto, w polskiej sztuce sepulkralnej, szczególnie XVII w. Wskażmy spżozwą kratę z 1673 r. w kaplicy Wazów katedry wawelskiej, odlaną w Gdańsku przez Michaela Weinholda, czy malowane na blasze epitafium prymasa Mikołaja Prażmowskiego (1617-1673), powstałe między 1658 a 1666 r. Oba z bogatym programem wanitatywnym⁶. Jeszcze bogatszy program prezentuje rycina na karcie tytułowej żałobnego panegiryku (epicedium) z 1631 r. ku czci Krzysztofa Mikołaja Sapiehy, syna Lwa, hetmana wielkiego litewskiego. Dwa putta bawią się bańkami w ten sposób, że jedno je puszcza, a drugie łapie, co komentuje napis *Momento fruimur* – Cieszymy się chwilą⁷.

Rzecz zaskakująca, omawianego motywu na próżno szukać u nas tam, gdzie przede wszystkim należało by się go spodziewać, mianowicie w dzie-

² *Helikon sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, opr. A. Vincenz, M. Malicki, Wrocław 1989, s. 284.

³ B. Purc-Stępnia, dz. cyt., s. 17-118.

⁴ *Lexikon der Antike*, red. J. Irmscher, R. Johnne, Leipzig 1985, s. 513 (s.v. *Seife*).

⁵ Cyt. za: *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, red. naczelny J. Krzyżanowski, Warszawa 1969, t. 1, s. 57 (tamże s. v. *Bańka na wodzie*, liczne przykłady z lat 1558-1898).

⁶ A. Gontarek, *Krata kaplicy Wazów przy katedrze wawelskiej. Ikonografia i treści ideowe*, „Artifex” 2009, nr 11, s. 22-30; J. Pokora, *Deo & Patriae. Portrety biskupów-kanclerzy Rzeczypospolitej w XVII-XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2005, nr 3-4, s. 234. Motyw *homo bulla* nie notowany w: J. Harasimowicz, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992; K. Górecka, *Pobożne matrony i cnotliwe panny. Epitafia mieszczańskie i szlacheckie z XVI i XVII wieku jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytnej*, Warszawa 2006.

⁷ *Trophoeum Gloriam* [...] *D. Christ: Nico. Sapieha* [...] *M.D.C.XXXI*, [b. m. i r. wyd.]. Zob. J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku. Motywy i tematy antyczne w polskiej panegirycznej ilustracji książkowej. Studium z zakresu ikonografii sztuki nowożytnej*, Katowice 1994, cz. 1, s. 41, il. 49.

1.
Hendricks
Goltzius,
Homo bulla
(*Quis evadet?*),
1594 r.
(fot. archiwum
autora)



odnotowujemy kolejno: tulipan, piórko i jabłko. Godzi się podkreślić, iż znawczyni tego rodzaju malarstwa, Joanna Dziubkova, nie jest zdecydowana, jak traktować owe akcesoria. Czy tulipan, to symbol sławy i dobrego imienia, czy *vanitas*? Czy piórko, to zabawka, czy wyraz *delikatności*, *ulotności*, *nie-trwałości*? Jabłko to być może *ulubiony owoc*, *lecz jednocześnie symbol zba-wienia*⁹. Moim zdaniem, ze względu na funkcję portretu, wszystkie akcesoria noszą odpowiedni charakter symboliczny: albo wanitacyjny (tulipan i piórko – „puch marny”), albo eschatologiczny (jabłko).

Nawiasem mówiąc, motyw *homo bulla* obrazowano u nas – wyjątkowo? – jeszcze w końcu XVIII w. Dowodem jest ukazanie ludzkiego żywota w postaci Parek i dwu satyrów puszczających bańki mydlane w dekoracji malarskiej Sali Balowej (1793) w Łazienkach¹⁰. Tymczasem zagranicą, na

cięcych nagrobkach XVI i pierwszej połowy XVII w. czy, także dziecięcych, portretach trumiennych XVII-XVIII stulecia. W pierwszym wypadku elementy symboliczne ograniczały się do trupiej czaszki z piszczelami, klepsydry, uschłego drzewa i wieńca laurowego⁸. W drugim zaś repertuar był dalece skromniejszy, co – jak przypuszczam – mogło wynikać ze specyfiki portretu trumiennego, w którym, w przypadku podobizn ludzi dorosłych, brak atrybutów symbolicznych. Tylko na trzech wizerunkach dziecięcych – wszystkie z drugiej połowy XVII w.,

przykład w Niderlandach w XVII w., *symbol człowieka jako bańki mydlanej zdomowił się do tego stopnia, że nawet portrety dzieci malowano w typie portretu alegorycznego, nadając modelowi cechy putta puszczającego bańki*¹¹.

W ten sposób doszliśmy do kwestii, która stanowi przedmiot niniejszego szkicu. Chodzi o to, czy w polskim portrecie dziecko puszczające bańki to alegoria czy po prostu obraz zabawy? Szerzej – czy dotyczy to również innych przedstawień o podobnej symbolice, jak domek z kart lub ażurowa budowla z klocków? Po przeprowadzeniu pobieżnej – *mea culpa* – kwerendy, potrafię wskazać zaledwie cztery przykłady¹² (il. 3-5). Pochodzą z XVIII-XX w. Są to wizerunki: 1. Karla Antona (ur. 1774) i Georga (ur. 1777), bawiących się bańkami mydlanymi, synów słynnego niemieckiego portrecisty, Antona Graffa (1736-1813), obraz z ok. 1780 r., w polskich zbiorach znajduje się jego anonimowa kopia z ok. 1825 r. (Muzeum Narodowe w Poznaniu); 2-3. budujących domek z kart: Zygmunta Krasińskiego, namalowany w 1814 r. przez amatorkę Beatę Czacką (po 1758-1824); Fryderyki (ur. 1835) i Rafała (ur. 1838), autorstwa ojca, malarza Jana Maszkowskiego (1794-1865), z 1844 r.; 4. dziewczynki budującej z klocków, obraz z 1928 r. pędzla Władysława Lama (1893-1984).

Trzy pierwsze wizerunki były stosunkowo niedawno, w 2004 r., ekspozowane w Wilanowie¹³. Komisarz wystawy, Teresa Pocheć-Perkowska, rozczłonkowawszy ekspozycję na działy tematyczne, powiedziała o interesujących nas obrazach, co następuje: *Wizerunki dzieci bawiących się kartami do gry lub puszczających bańki mydlane bardzo często zawierały ukrytą symbolikę, nawiązującą do treści moralizatorskich lub wanitacyjnych*¹⁴. Podobne, acz bardziej zdecydowane stanowisko w odniesieniu do portretów Zygmunta Krasińskiego i dzieci Maszkowskiego, zajęła Ewa Micke-Broniarek,

¹¹ B. Purc-Stępnia, dz. cyt., s. 118-119.

¹² Tych przykładów jest zapewne więcej, o czym choćby świadczy – nie uwzględniony przeze mnie, bo go nie widziałem – portret chłopca budującego domki z kart, 2. poł. XVIII w. (Muzeum Okręgowe w Tarnowie, nr inw. I 307), wymieniony w: *Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy, Galeria BWA Katowice, maj – czerwiec 1978*, opr. E. Chojcka, Katowice [1978], nr kat. 32.

¹³ *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów polskich*, Warszawa 2004 [katalog wystawy w Muzeum Pałac w Wilanowie], nr kat. 55; *Portret Zygmunta Krasińskiego jako dziecko*, opr. M. O.[chnio], nr kat. 56; *Fryderyka i Rafał*, opr. E. H.[ouszko], nr kat. 57; *Portret dwóch chłopców bawiących się bańkami mydlanymi*, opr. D. S.[uchocka]. Wszystkie noty z bibliografią. Co do obrazu Lama zob. reprodukcja w albumie *Dziecko w malarstwie polskim*, opr. K. Sroczyńska, Warszawa 1979, il. 133; krótka nota w: *Władysław Lam 1893-1984. Wystawa monograficzna*. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Komisarz wystawy K. Fabijańska-Przybytko, Gdańsk 1986, kat. nr 13.

¹⁴ T. Pocheć-Perkowska, *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku*, w: *Dziecko...*, dz. cyt., s. 54.

⁸ M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, „Studia Renesansowe” 1956, nr 1, s. 247 nn.

⁹ J. Dziubkova, *Wizerunek dziecka na portrecie trumiennym*, w: *Od narodzin do wieku dojrzałego. Dzieci i młodzież w Polsce, cz.1, Od średniowiecza do wieku XVIII*, red. M. Dąbrowska i A. Kolendra, Warszawa 2002, s. 301-324 (cyt. ze s. 315, 317).

¹⁰ Zob. W. Dobrowolski, *Program Sali Balowej pałacu Łazienkowskiego*, w: *Curia Maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu*, Warszawa 1990, s. 133.

2.
Karel Dujardin,
*Fortuna jako
homo bulla*,
1663 r.
(fot. z archiwum
autora)



autorka jednego z artykułów wstępnych do wystawy. Zauważyła, że wzorem sztuki portretowej wcześniejszych epok, rekwizyty mają tu symboliczne znaczenie. Oba wizerunki *odwołują się do wzorów siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, w którym dziecko bawiące się kartami kojarzono z symboliką vanitas*¹⁵. Wobec przytoczonego dwugłosu rodzi się pytanie, czemu wszystkie trzy portrety nie zostały zakwalifikowane do działu „Osobowość dziecka, alegoria i symbolika”, ale do działu „Edukacja, religia, zabawa”? I znów mamy do czynienia z dylematem: czy to tylko obraz zabawy, czy alegoria?

W odniesieniu do baniek mydlanych można zaryzykować tezę, iż w przypadku scen rodzajowych są raczej pozbawione symboliki. Jako przykład przywołajmy obraz *Kobiety piorącej*, namalowany przez Jeana-Baptiste Siméona Chardina, ok. 1735 r. (Ermitaż, Petersburg). Słusznie zauważono, iż w porównaniu z malarstwem holenderskim XVII w., które często podejmowało tę i podobną tematykę, obraz tchnie *obiektywizmem i naturalnością*¹⁶. Tak też należy traktować postać malca, który przysiadł tuż przy balii i wydmuchuje bańkę mydlaną. Zabawia się w ten, a nie inny sposób, bo przecież podczas prania mydlin dostatek!

W tym samym czasie powstał drugi obraz Jeana-Baptiste Siméona Chardina, ukazujący chłopca przy identycznej czynności, ale inaczej niż zazwyczaj. Chłopak, oparty na łokciach, wychyla się z okna. Skupiony czeka na moment oderwania się bańki od słomki. Ciekaw jest, co z nią się stanie. Tego rodzaju przedstawienie nie jest zaliczane ani do *vanitas*, ani do zabawy, ale do „sztuki eksperymentowania”¹⁷.

¹⁵ E. Micke-Broniarek, *Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX wieku*, w: *Dziecko...* dz. cyt., s. 33.

¹⁶ Zob. np. *Jean-Baptiste Siméon Chardin*, opr., K. Mittelstädt, tłum. B. Woszczyńska, Warszawa [b. r. wyd.], s. 28, il. nlb. na s. 29.

¹⁷ B. M. Stafford, *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual*

Education, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 97 nn., il. 116 na s. 156 (Pani dr Annie Oleńskiej dziękuję za wskazanie i wypożyczenie książki).

Analogicznie proponowałbym odczytywać przesłanie portretu synków Antona Graffa (il. 4). Obaj chłopcy z zacięciem śledzą wzrokiem bańkę, która, odłaczony się od szklanej rurki, właśnie zaczyna wzlatywać. W sumie wygląda to tak, jakby starszy brat młodszemu demonstrował eksperyment.

Motyw puszczenia baniek w dobie Oświecenia traktowany był zasadniczo podobnie jak we wcześniejszych epokach, wszak z nieco zmodyfikowanym, głównie zeświecczonym, znaczeniem. Z jednej strony, jako pomysła rozrywka, z drugiej zaś, jako symbol bezowocności zapewnienia pustki, szczególnie duchowej. Ostatnia konotacja dotyczy również najwyższych dzieł ludzkiego rozumu. Z tego powodu zdarza się, że wyobrażenie dziecka puszczonego bańki towarzyszy, niczym komentarz, rycinom o tematyce naukowej w traktatach czy podręcznikach¹⁸. Gwoli ścisłości dodajmy, że przedstawienia o zbliżonym przesłaniu spotyka się wcześniej. Jako przykład można wskazać interesujący obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie, prezentujący *homo bulla* w otoczeniu instrumentów i naczyń aptekarskich (Holandia, 1660). Uznaje się go za oryginalne epitafium dziecka, którego od śmierci nie zdołała uratować wiedza i praktyka medyczna¹⁹.

W literaturze z dziedziny pedagogiki puszczenie baniek, określane dawniej jako bulki mydlane, zaliczane jest do zabaw ruchowych małych dzieci²⁰. Jeden z klasyków polskiej etnografii, Łukasz Gołębiowski

¹⁸ B. M. Stafford, dz. cyt., s. 23, 29, il. 25 na s. 29.

¹⁹ *Vanitas („homo bulla” i akcesoria aptekarskie)*, opr. M. M.[onkiewicz], w: *Uczony i jego pracownia*. Katalog wystawy, komisarze A. Jasińska, E. Wyka, Kraków 2005, s. 143-145, il. nlb. na s. 144.

²⁰ K. Kabacińska, *Zabawy i zabawki dziecięce w osiemnastowiecznej Polsce*, Poznań 2007, s. 73, 77.



3.
Beata Czacka,
*Portret
dwuletniego
Zygmunta
Krasińskiego*,
1814 r.
(fot. z archiwum
autora)

(1773-1849), podkreślając jej wartości dydaktyczne, pisał tak: *Dziecię bawia niańka, gdy wody mydlanej nabrawszy w słonkę, wydyma ją w bąble różnofarbne, każdy z nich odrywa się potem, ulatuje i znika, wkrótce i samo dziecię puszcza bańki, dziwi się im, zachwyca niemi, ściga, nie przenikając, że i w dalszym życiu podobnież niejedna błyskotka zajmować go będzie, i uganiać się za nią przyjdzie mu chciwie, aż pokąd mniemana ich wartość w oczach jego nie zgaśnie*²¹.

Konotacja ludyczna trwa do dziś. Któż z nas w dzieciństwie nie bawił się w ten sposób? Ba, swoistym uwieńczeniem owej zabawy jest na przykład festiwal Bańki Mydlanej, organizowany od 2009 r. w Gdańsku, w pierwszy dzień kalendarzowej wiosny. Na Długim Targu odbywa się wspólne dmuchanie wielkich baniek, połączone z próbą zamknięcia dorosłego człowieka w olbrzymiej bani. Zdaniem organizatorów, celem fety jest nie tylko powitanie wiosny, ale i stworzenie okazji, by poczuć się znowu jak dzieci.

Innej z interesujących nas zabaw, krótki wierszyk: *Myśli o pałacu z kart*, poświęcił znany pedagog dziewiętnastowieczny, Stanisław Jachowicz (1796-1857), pierwszy polski poeta piszący dla dzieci. Podobnie, jak Łukasz Gołębiowski, zawarł w nim pouczenie:

*Śmieszni ludzie na tym świecie.
Czegóż się z dziecka śmiejecie?
Słabe jego z kart pałace,
Lekki powiew zdmuchnie prace;
Lecz, jakaż, przyznajcie sami,
Jest różnica między wami?
Czymże to wasz gmach wysoki,
Wzbity dumnie pod obłoki?
Któż ręczy, panowie moi,
Że on domek z kart przestoi?*²²

Jan Stanisław Bystróż podaje, że gra w karty była u nas popularna już w XVI w., grały nawet dzieci – już jedenastoletnie, jak wspomina Krzysztof Opaliński (1609-1655). Znawca karcianej rozrywki odnotowuje 8 gier infantylnych, znanych w Polsce w okresie od XV do pierwszej połowy XIX w. *Nota bene*, starsze dziatki, bo ich to dotyczy, grały i w karty, i w kości – o, zgrozo! – nierzadko na pieniądze. Innym sposobem zabawy kartami było

²¹ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym...* Warszawa 1831, s. 10 (cyt. za: K. Kabacińska, dz. cyt., s. 77, fragment powtórzony w: *Dawne zabawy dziecięce*, red. D. Żołędź-Strzelczyk, K. Kabacińska, Kielce-Warszawa 2008, s. 19).

²² Cyt. za: *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, ułożona przez P. Hertza i W. Kopalńskiego, Warszawa 1975, s. 114.

ustawianie z nich domków. W ten sposób, zdaniem pedagogów, *dziecko nie tylko uczy się zręczności, precyzji, samego procesu kreowania, ale także pokazuje swą spontaniczność*²³.

Co do przywołanych przykładów portretów dzieci, budujących domki z kart, sprawa jest natury delikatnej. Nie ulega wątpliwości, iż symbolikę wanitatywną prezentuje przykład najwcześniejszy, a mianowicie wizerunek Zygmunta Krasieńskiego



(il. 3). Dokładniej mówiąc, to po prostu alegoria *vanitas*, w której putto otrzymało rysy konkretnego dziecka. Tak sędzę, z powodu sztuczności przedstawionej sytuacji. Wiadomo bowiem, że mamy tu do czynienia z Zygmutem dwuletnim²⁴. Tymczasem malec – istny aniołek – zachowuje się tak, jakby był co najmniej trzy razy starszy. Zbudował domek z kart (to zadanie manualnie za trudne dla dwulatka!) i w zadumie, z gestem melancholijnym dojrzałego człowieka, spogląda na swoją jakże nietrwałą konstrukcję. Zupełnie tak, jakby znał słowa Chrystusa: *Mąż głupi, który zbudował dom swój na piasku* (Mt 7, 26)²⁵.

²³ J. S. Bystróż, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce, wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1976, t. 2, s. 204-209; A. Hamerliński-Dzierożyński, *O kartach, karciarzach, grach poczywch i grach szulerskich. Szkice obyczajowe z wieków XV-XIX*, Kraków 1976, s. 376 nn.; K. Kabacińska, dz. cyt., s. 101-102 (cyt. ze s.101).

²⁴ Napis na odwrociu portretu: *Zygmunt Krasieński urodzony roku 1812go / 19 Februarji Malowany przez JW. Beatę z Potockich / Czacką Podczaszymę Koronną w Sielcu Roku 1814go 25 Jar.*

²⁵ Porównanie dziecka do aniołka, do dziś stosowane przede wszystkim w sztuce nagrobnej – np. figurka aniołka, najczęściej klęczącego, o rysach zmarłego, a w inskrypcjach zwrot *powiększył grono aniołków* – ma starą metrykę, sięgającą co najmniej XI-XII w. Wtedy to Honoriusz z Autun (zm. ok. 1151) zw. *Augustodunensis*, w podręczniku do nauczania prawd wiary *Elucidarium*, wyjaśnił na podstawie Mt 19, 14, że zmarłe dzieci do lat 3, nie umiejące jeszcze mówić, jeśli były ochrzczone, zostaną zbawione (J. Partyka, „*Niech służy z aniołami Panu nad Pany w niebie*”: *staropolskie relacje o śmierci dziecka*, w: *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, red. A. Karpiński, E. Lasocińska i M. Hanusiewicz, Warszawa 2003, s. 162-168; J. Kolbuszewski, *Wiersze z komentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985,). Zwraca się uwagę, że Zygmunt urodę przypomina rafaelowskiego aniołka

4. Anton Graff, *Portret synów, Karla Antona i Georga*, ok. 1780 r., wg kopii z ok. 1825 r. (fot. z archiwum autora)

5.
Władysław Lam,
*Budowa
z klocków*,
1928 r.
(fot. z archiwum
autora)



Inaczej w przypadku wizerunku dzieci Maszkowskiego. Tu scena tchnie realizmem. Dziewięcioletnia Fryderyka i sześciolatek Rafał są w trakcie budowy domku z kart – dzieło jest już wysokie na cztery kondygnacje. Dlaczego akurat w ten sposób bawią się kartami? Odpowiedź jest prosta. Zawiera ją napis na doskonale widocznym asie kierowym, gdzie, oprócz daty 1844, widnieje nazwisko właściciela wiedeńskiej wytwórni kart *J. G. Steiger*. Otóż „Steiger” pochodzi od czasownika *steigen*, który znaczy „iść w górę, wzrastać,

wznieść się”. A zatem dzieci z kartami *J. G. Steigera* robią dokładnie to, co poleca nazwisko producenta – używają ich do wznoszenia domku, a nie do gry. Trudno przypuszczać, by pomysł nie wyszedł od ojca, autora portretu.

Ostatni z przykładów, w którym można ewentualnie doszukiwać się symboliki wanitatywnej, to wizerunek dziewczynki ustawiającej z klocków budowlę, przypominającą ażurowy zikkurat (Władysław Lam, 1928), (il. 5). Klocki, obok układanek, zaliczane są do statycznych zabawek konstrukcyjnych. Na ich zalety – idzie o klocki alfabetyczne, czyli z literkami – zwrócił uwagę m.in. John Locke w *Myślach o wychowaniu* (1693), przy okazji rozważań nad rolą zabawy²⁶. Muszę przyznać, iż w tym przypadku nie potrafię odczytać przesłania w sposób jednoznaczny. Może mamy do czynienia po prostu z rodzajem aluzji do kubizmu, bo przecież, jak podaje definicja, klocki – klasyczne, nie „Lego” (!) – to dziecinna układanka z kolorowych sześciątów, a więc... kubików.

Sprawa oddzielenia przedstawionego świata realnego od sfery symbolicznej stanowi, jak wiadomo, problem bardzo skomplikowany. Z mniej lub bardziej pozytywnym skutkiem borykamy się z nim w studiach nad tre-

z *Madonny Sykstyńskiej* (*Dziecko...*, dz. cyt., nr kat. 55 – zob. przypis 13). Myślę, że idzie tu nie tyle o urodę, co o ujęcie (do pasa) i upozowanie (gest).

²⁶ K. Kabacińska, dz. cyt., s. 45, 49. Szkoda, że problematyka *homo ludens* nazbyt zdawkowo została potraktowana w – skądinąd bardzo wartościowej i potrzebnej – książce Doroty Żołądź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2002, s. 169-189.

ściami dzieł sztuki. I tak jest także tym razem. Analiza kilku przykładów, wziętych ze świata zabaw dziecięcych, ostrzega przed nadinterpretacją. Przypuszczam, że u wszystkich, którzy przed laty puszczały mydlane bańki czy stawiali domki z kart, sprzeciw budzi traktowanie ich zabaw jako alegorii *vanitas*. Nie do pomyślenia, by inaczej sądzili i ojcowie, i dziadkowie, wręcz cała rodzina owych „dmuchaczy i budowniczych”. Podobny sprzeciw wywołuje, bardzo często praktykowane, przydawanie symboliki niemal każdej zabawce, ba, nawet ukochanemu zwierzęciu – nieodłącznemu towarzysowi dziecięcych igraszek. W tym miejscu, na podstawie własnych badań, odrzucam stwierdzenie, iż występowanie psa na portrecie dziecięcym w XVII w. było spowodowane popularnością *exemplum* o psach Likurga, spartańskiego prawodawcy, i wobec tego pies stanowił *swoisty symbol dobrego ułożenia i karności*²⁷.

Zabawie i zabawkom, nieodłącznym elementom świata rozrywki, pedagodzy nadają sens edukacyjny, a także wychowawczy, natomiast historycy sztuki i antropologowie – symboliczny. Kto ma rację? Jedni czy drudzy? A może obie strony?

²⁷ Stanowisko „symbolisty” zaprezentowane np. przez B. Purc-Stępnia, *Aspekty ikonograficzne wyobrażeń dziecka w malarstwie niderlandzkim od XVI do początku XVIII wieku*, w: *Dziecko...*, dz. cyt., s. 20-30 (cyt. ze s. 25). Co do psa, zob. J. Pokora, *Psy, błazny, dzieci, królowie...* *Studia nad sztuką XV-XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 11-41.

Dominika Łarionow

Uniwersytet Łódzki

¶ Mickiewicz, Cirque Olimpique, panoramy a teatr

Dorobek Adama Mickiewicza kusi i prowokuje do pisania nowych analiz, czasem może nieco przewrotnych¹. Inaczej był waloryzowany na polu badań literaturoznawczych. Od czasów krakowskiej prapremiery *Dziadów* w 1901 r. w inscenizacji Stanisława Wyspiańskiego zawłaszczyli sobie wieszczka teoretycy i praktycy teatru. Z jego myśli i dzieła powstała idea teatru monumentalnego oraz widowiska rytualnego, dominującego w tendencjach estetycznych XX w. W ciągu ostatniej dekady odnotować należy dość istotną zmianę interpretacyjną. Badania nad arcydramatem wyszły poza schemat analiz historyczno-literackich i rozszerzyły zakres o zagadnienia historyczno-kulturowe. Publikacje: Zbigniewa Majchrowskiego *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*², Michała Masłowskiego *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*³, czy Leszka Kolankiewicza *Dziady. Teatr święta zmarłych*⁴ zbudowały wokół romantyka nowe konteksty znaczeniowe. Pozwoliły one ukazać dzieło dziewiętnastowiecznego poety na tle przeobrażeń kultury. Nurt poszukiwań doczekał się tomu podsumowującego, wydanego pod koniec 2009 r. w Paryżu pod znamienym tytułem: *L'Age d'or du theatre polonias de Mickiewicz a Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*⁵. Książka

¹ M.in. Małgorzata Sokolska wykazała, że Mickiewicz fascynował się operą, co mogło mieć wpływ na jego twórczość. Por. *Dziady Adama Mickiewicza w kręgu inspiracji operowych* w: *Tejże Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 67-169.

² Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.

³ M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

⁴ L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

⁵ *L'Age d'or du theatre polonias de Mickiewicz a Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*, red. A. Grudzińska i M. Masłowski, Paris 2009.

wykazała nie tylko źródła rytualizacji spektaklu teatralnego w ideach poety okresu romantyzmu, ale również odkształcenia pomysłów Mickiewicza, które zaowocowały zaskakującymi poszukiwaniami współczesnych reżyserów. Zatem inspiracja nie ograniczyła się do kilku aspektów, skupiających się wokół: dramatu słowiańskiego, odtworzenia dawnych mitów, sakralizacji przestrzeni, poszukiwań odbioru społecznego czy idei wspólnoty rozumianej w kontekście narodowym lub artystycznym. Tom francuski otwiera pole do dalszych poszukiwań kulturowych powiązań XIX romantyzmu z artystami XXI w.

Nikt już dziś nie poddaje w wątpliwość, że wieszcz był prekursorem polskiej awangardy literackiej. Bez jego dzieła nie byłoby utworów m.in: Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza czy Sławomira Mrożka. Mickiewicz nie tylko myślał o formie dzieła dramatycznego, w jego pismach znajdziemy parę istotnych wskazówek, co do kształtu scenicznego nowoczesnego widowiska teatralnego. Jest to obszar badań nieco zaniedbany ze względu na fantasmagoryczny charakter poszukiwań. Naukowcy w tym zakresie dysponują nielicznymi wzmiankami, jak – enigmatyczne wspomniana w pismach – budowla Cirque Olimpique w Paryżu oraz kilka szkicowych pomysłów realizacji teatralnej pewnego dramatu. Ale może warto prześledzić tych parę wątków, gdyż osiągnięte wnioski pozwolą wyprowadzić idee sztuki performansu – tak obecnie popularnej – z przemysłu artysty o dwieście lat od niej starszego.

Do prowadzenia nieco detektywistycznych poszukiwań nakłania pewne odwołanie do *Dziadów* jakie znajdziemy w historii polskiego teatru plastycznego, istniejącego w ramach kultury alternatywnej. Zapewne sam Mickiewicz zdziwiłby się szalenie, że od słów Konrada z *Wielkiej Improwizacji: Ty jesteś tylko mądrością*, rozpoczęła się kariera Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego czyli autorskiego teatru Leszka Mądziaka. Cytacja wyrwana z kontekstu oryginału znalazła się w pierwszym widowisku *Ecce Homo* z 1970 r.. Zdanie wypowiedział mężczyzna, który jako jedyna postać nie miał twarzy zakrytej maską. Słowa były wykrzyczane ekspresyjnie. Rekwizytem stały się krzyże, stojące po bokach podestu-sceny, które aktor rozrzucił z rozmachem. Scenę zamykał odmawiany różaniec, ale głos modlącej się osoby został odtworzony z taśmy magnetofonowej. Była to audycja nagrana z Radia Watykańskiego. Reżyser, po 40 latach działalności w strukturze uczelni katolickiej, przyznał, że sekwencja była podyktowana wewnętrznym buntem religijnym. Nigdy więcej nie pokusił się o tak ostre gesty. Również nigdy nie sięgnął po dzieło romantyka. A nawet – od następnego przedstawienia (*Narodzenia*, 1971) – porzucił definitywnie przekaz literacki. Krytyka sytuuje dorobek teatru lubelskiego na pograniczu sztuk plastycznych i widowiskowych. Artysta wytworzył spójną estetykę przedstawień. W skrócie można ją określić jako kreowanie seansów nie dłuższych niż 30-40 minut, podczas których

przed oczami widzów wyłaniają się z głębi ciemności obrazy. Układają się one w ciąg logiczny, nie mający charakteru fabularnego. Snute opowieści dotyczą tematów transcendentnych, krążących wokół: śmierci, umierania, miłości, obcowania człowieka z Bogiem.

Na pierwszy rzut oka światy dwóch twórców dzielą lata przemian w kulturze europejskiej. Wydaje się, że nic ich nie łączy. Czy tak jest na pewno? Z pewnością Mądzik czyni ze swoich widowisk rodzaj rytuału zrodzonego z ciemności, polegającego na odseparowaniu widza od codzienności i przeniesieniu w obszar działań poza-codziennych, używając terminologii antropologii kultury. Oderwanie odbiorcy od rzeczywistości wywołuje efekt skupienia na prezentowanych sekwencjach. Reżyser w debiutanckim przedstawieniu Sceny Plastycznej świadomie użył tekstu z *Dziadów*, gdyż dzięki romantykowi możliwy stał się teatr odmiennej formy, łączącej świat sakralny i żywioły natury. A z nich są zbudowane ikoniczne opowieści Mądzika. Ziemia, woda, powietrze i odniesienia do ognia stały się dla twórcy symbolami, które są czytelne bez względu na obszar kulturowy. Ludyczność natury z pewnością ma bezpośredni związek z kulturą słowiańską wedle interpretacji romantyka. Jednak mickiewiczowska wizja świata przedstawionego zaprowadziła lubelskiego artystę nie do wielkiej literatury, tylko do ożywienia własnych obrazów malarskich na scenie. Powstało widowisko na pograniczu sztuk a nie teatr poetycki.

Oczywiście należy pamiętać, że sam Mickiewicz myślał głównie o dramacie jako dziele literackim, którego sformułował cele i zadania. Usytuował go na pograniczu białoruskich, ludycznych *działów* i wysublimowanej kultury chrześcijańskiej. Kwestia widowiska teatralnego, mieści się gdzieś na uboczu lub wręcz jest nieistotna dla artysty, wyrastającego z pierwszej połowy XIX w. Mówił: *Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramat niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie*⁶. Rodzi się w tym miejscu mała wątpliwość.

CIRQUE OLIMPIQUE

Mickiewicz w słynnym *Wykładzie XVI* z kursu trzeciego wygłoszonym dnia 4 kwietnia 1843 r. w Collège de France, zwanym „lekcją teatralną”⁷, wyraźnie zaznaczył, że *dramat jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji*. Rozróżnił przy tym dwie jego warstwy: literacką i widowiskową.

⁶ A. Mickiewicz, *Wykład XVI* w: Tenże, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. 11, *Literatura słowiańska*, przekł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 116 – 126. Jeżeli w tekście nie zaznaczono inaczej wszystkie cytacje z *Wykładu XVI* pochodzą ze wskazanego tomu.

⁷ Specyficzne dzieje tłumaczenia wykładów Mickiewicza z języka francuskiego, w jakim były wygłaszane, na język polski oraz ich recepcji omówiła obszernie Maria Prussak, *Przygody Lekcji XVI*, w: Tenże, *Czy jeszcze słyhać głos romantyzmu?*, Warszawa 2007, s. 91-99.

Uważał bowiem, że *w dramacie poezja przechodzi w działania wobec widzów*. Zatem dopuszczał przedstawienie do struktury dzieła. Problem polegał na tym, że zdawał sobie sprawę, iż jego wizja wymaga nowych środków techniczno-teatralnych. Mówił do uczestników swoich zajęć: *W ogóle obecne budownictwo teatralne pozostało znacznie w tyle za ruchem dramatycznym. We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawić sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzić masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym*.

Ciekawe dlaczego Mickiewicz, wskazując nową przestrzeń przywołał cyrk braci Franconi. Budynek, mieszczący się w nie istniejącej dziś dzielnicy teatralnej przy Boulevard du Temple, rodzina Włochów zakupiła go koniec XVIII w. od Anglika, który wcześniej wystawiał w nim panoramy. Miał on na potrzeby wielkoformatowego malarstwa kształt kolisty. Od czasów Cesarstwa zyskał dodatkowo dumną nazwę Cirque Olimpique. Właściciele prześladowali pożary, co w owym czasie nie było niczym dziwnym. Kiedy w 1826 r., po raz drugi spalił się cały gmach, Paryżanie zebrali 160 000 franków na odbudowę. Powstał teatr znany Mickiewiczowi o średnicy areny 15 m i głębokości sceny 18 m. Nowością techniczną były: dwie obszerne kieszenie boczne, możliwość aż siedmiu wejść na scenę z trzech stron oraz dwukondygnacyjne pod i nadscenie. 22 grudnia 1831 r. odbyła się tam osobliwa premiera sztuki: *Les Polonais*. Przedstawiała ona dzieje powstania listopadowego, które było świeżym wydarzeniem politycznym Europy. W tym czasie Mickiewicza jeszcze nie było w Paryżu. Przedstawienie oglądał inny ważny romantyk polski, Juliusz Słowacki, który w jednym ze swoich listów napisał, że było to *wielkie głupstwo*. Zbigniew Raszewski, historyk teatru polskiego przypuszczał, że poetę musiała zachwycić inscenizacja. Oddano wówczas, dzięki zastosowaniu panoramy 15-metrowej wielkości, rozmach bitwy pod Grochowem⁸. Wrażenie jakie mogła wzbudzić dekoracja na mieszkańcach Paryża, pozostaje do dziś jedynie w sferze spekulacji.

Nadal trudna jest odpowiedź na pytanie, co zachwycało Mickiewicza w Cirque? Musiało w nim być coś magnetycznego, skoro gmach pojawił się w tekście wykładów francuskich jako synonim nowoczesnej przestrzeni teatralnej. Zresztą uwiódł on nie tylko twórcę *Dziadów*. Sam Johann Wolfgang Goethe zamierzał wprowadzić w inscenizacji *Fausta* żywego słonia na scenę, powołując się na praktykę Cirque Olimpique. Istotnie w 1829 r. występowała w widowiskach Włochów słonica zwana Miss Jack.

⁸ Por. Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-2-3, s. 5-46.

Można przypuszczać, że Polaka zachwyciło coś równie dzikiego, ale zgoła odmiennego. W latach 30. XIX w. tryumfy przy Boulevard du Temple święcił Henri Martin, pogromca egzotycznych zwierząt. Tresował dwa lwy: Nerona i Cobourg'a oraz tygrysa o imieniu Atyr. Jego występ nosił tytuł *Les Lion de Mysore*.

Wyobraźmy sobie ludyczne przedstawienie rozgrywane w Paryżu, gdzieś w okolicach 1840 r. Może mieszczanie widzieli dzikie bestie po raz pierwszy w życiu? Na widowni musiała zapadać grobowa cisza i pauza w oczekiwaniu na finał trudnego numeru. Czy poeta, oglądając pokaz myślał o grozie i milczeniu? Może poraziło go skupienie widzów, których wzrok mógł podążać za ruchami tresera i zwierzęcia? Czy chodziło mu o ten efekt? Martin przestrzeń dla swego pokazu odgraniczał od widowni kratami, które znajdowały się poza obrębem areny. Dawało to złudzenie podglądania nieokiełzanego świata zamkniętego w więzieniu. Czyżby ten fakt wzbudził w Mickiewiczu owo skojarzenie, że cyrk jest dobrym miejscem do odegrania słowiańskiego dramatu. *Nota bene* w tej koncepcji chodzi o dramat ludzi więzionych, co w *Dziadach* jest głównym wątkiem. Trudno jest dziś dociec jakie były intencje wieszczka. Późniejsi komentatorzy m.in. z owej wzmianki o teatrze Franconich wysnuli idee polskiego teatru monumentalnego.

Tymczasem nauka odnalazła nowy kontekst dla myśli romantyka. Marvin Carlson, w książce o performansie, w przedstawieniach cyrkowych widzi zaczątki tej charakterystycznej formy sztuki widowiska XX w. Zwraça szczególną uwagę na popularność jaką się cieszyły w XVIII i XIX w. Dopiero w końcu XIX w. wzbogacono je o element dodatkowy, którego zapowiedzią był spektakl oglądany przez Słowackiego. *Wild West Show* Williama Cody'ego oprócz pokazów umiejętności akrobatycznych czy treserskich, inscenizował słynne historyczne bitwy. Amerykański uczoney dostrzegł w tym zapowiedź dwudziestowiecznych przedstawień „żywej historii”⁹. Wydaje się, że mickiewiczowskie zespolenie dramatu z cyrkiem miało służyć właśnie opowiadaniu historii narodowi, który jej nie znał czy zapomniał. Ciekawą teorię wysnuł Masłowski, we wspomnianej już książce, gdzie analizował *Dziady*, traktując je m.in. w kontekście „świętego performansu”. Jednak historyk Dariusz Kosiński¹⁰, w tomie omawiającym dwustuletnie przemiany teatru polskiego, przy dorobku Mickiewicza, pominął wyobrażenia poety o widowisku. Nadal zatem tajemnicą pozostaje kształt spektaklu w wizji samego romantyka. W jego pismach natomiast można odnaleźć wiele zaskakujących detali.

⁹ M. Carlson, *Performans*, przekł. E. Kubikowska, Warszawa 2007.

¹⁰ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

BOCAGE I PANORAMY

Sam Mickiewicz nie ułatwił swoim komentatorom zadania. We wspomnianej już powyżej „lekcji teatralnej” mówił: *Plemię słowiańskie nieprędko doczeka się realizacji swojego dramatu; najpierw czekać musi na udoskonalenie sztuk pomocniczych dramatu, jak architektura, malarstwo, gra świateł itd., które teraz są stosowane jako środki panoramiczne, i będzie musiało później posłużyć się wszystkimi tymi środkami dla wskrzeszenia dawnych dziejów*. Wiemy, że najdoskonalszym dramatem, do którego wielokrotnie wieszcz się odwoływał, była *Nie-Boska Komedia* Zygmunta Krasieńskiego. Ciekawostką jest fakt, że sam go chciał wystawić na scenie. Wspominał o tym – urzeczony – w liście do George Sand, pisanym w maju 1843 r.¹¹, czyli w bliskim czasowym sąsiedztwie ze wspomnianym wykładem. Nie znamy do końca intencji profesora Collège de France. Umyślił sobie spektakl w języku francuskim z narratorem, czytającym tekst i być może jeszcze z dwoma aktorami. Głównym wykonawcą miał być Pierre-Martinien Tousez zwany Bocage. Był on znanym aktorem, a nieco później, bo 1845 r. został dyrektorem Teatru Odeon. Stanowisko to piastował przez trzy lata. Raszewski określa go jako „transformistę”, gdyż z łatwością wcielał się w różne postacie¹². Zapewne dlatego Mickiewicz widział w nim solistę, mogącego podźwignąć całe przedstawienie. Historyk teatru podkreśla, że romantyk myślał głównie o teatrze epickim w dosłownym tego słowa znaczeniu. Przypuszcza nawet, analizując *Wykład XVI*, że poecie chodziło o „ilustracyjną narrację”. Wniosek wynika ze wzmianki, jaką czyni Mickiewicz *à propos* słowiańskich bazarzy. W tym miejscu należy też zwrócić uwagę na jeden fakt. Autor *Dziadów* powtarza za Ludwigiem Tieckiem, a pośrednio za Arystotelesem, że istotą dramatu jest siła jego przekazu słownego i konstrukcji literackiej. Wielkość dramatu czyniona za pomocą wystawnej oprawy plastycznej oznacza jego niedoskonałość. Tym samym znika w koncepcji romantyka pojęcie widowiskowości czy inscenizacji teatralnej. Dlatego też Mickiewicz w swojej wizji *Nie-Boskiej Komedi* na scenie wyobrażał sobie czytanie tekstu, które miałyby się odbywać na tle malowanych panoram. Przy całej statyczności tak projektowanego przedstawienia, zastanawia pomysł użycia najbardziej masowego, w charakterze, malarstwa epoki.

Francja pierwsze panoramy zawdzięcza amerykańskiemu inżynierowi Robertowi Fultonowi, który przyjechał on do Paryża w 1798 r. Zaprojektował i postawił okazałą rotundę przy Boulevar Montmartre. Wystawione tam

¹¹ Krasieński w teatrze, opr. J. Timoszewicz, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3, s.47-101.

¹² Z. Raszewski, dz. cyt., s. 20.

malowidło autorstwa Pierra Prévosta przedstawiało widok stolicy. W krótkim czasie panoramy stały się bardzo popularne. W 1831 r. można było już obejrzeć jedenaście różnych płócien. Stopniowo udoskonalono technikę ekspozycji. Mickiewicz z pewnością oglądał wynalazek Jacoba Hittorfa, który w 1838 r. zastosował w rotundzie przy Champs Elysées podwieszoną konstrukcję dachową. Dzięki temu wyeliminowano środkowy słup, który podtrzymywał do tej pory dach i rzucał cień na eksponowane malowidło. Co przedstawiały owe wielkie płótna? Przeważnie widoki miast, czasem pejzaże, próbowano też zainteresować widzów tematyką batalistyczną, ale bez większego sukcesu. Było tak do momentu pojawienia się w Paryżu Jeana Charlesa Langloisa, byłego oficera armii napoleońskiej. Wystawił on w 1832 r. *Bitwę pod Navarino*. Panorama przedstawiała bitwę morską sprzymierzonych sił Anglii, Francji i Rosji z flotą turecko-egipską. Artysta zbudował część pokładu okrętu wojennego *Scypion*, robiąc z niego platformę widokową. Publiczność podziwiała dzieło, patrząc przez lornetki z mostka kapitańskiego. Premiera panoramy zbieżna jest w czasie z przyjazdem do Paryża Mickiewicza. Zapewne podziwiał on niezwykłą siłę powstałego złączenia uczestnictwa w starciu. Należy pamiętać, że obraz odnosił się do całkiem niedawnych wydarzeń, rozegranych w 1827 r. na Morzu Śródziemnym. Pomysłowy Langlois miał jeszcze nie raz zadziwić mieszkańców stolicy Francji. W latach 1833-1860 namalował kilka panoram, m.in.: *Zdobycie Algieru*, *Pożar Moskwy*, *Bitwę pod pruską Hławą*, *Bitwę pod piramidami*, *Zdobycie Sewastopola*. Z powodzeniem budował miejsca widokowe wzbogacane o tzw. *faux terrain*, czyli inscenizowane przedpola płócien, które w sposób niezauważalny łączyły się z powierzchnią malowidła. Potęgowało to efekt iluzji. Zabieg ten stosowany jest po dziś dzień w zachowanych i nadal eksponowanych dziełach¹³.

Inscenizacja panoram skierowana była do odbiorcy masowego, podobnie jak przedstawienia cyrkowe. Można zatem wysnuć wniosek, że Mickiewicz dramat słowiański komponował jako widowisko, którego częściami składowymi stałyby się elementy zaczerpnięte ze znanej mu kultury popularnej. W ten sposób, jak może sądzić, zapewniłby publiczność dla dzieła. Wydaje się, że intencja poety była po części tylko słuszna. Gdy patrzymy na przeobrażenia kultury jakie zaszły w XX w., trudno nie przyznać mu racji. „Rząd dusz” nad młodym pokoleniem pełni obecnie kultura masowa, która stała się wszędobylskim wynalazkiem człowieka. Paradoksalnie myśli wieszczka, traktowane są przez komentatorów jako zapowiedź zmian w estetyce teatru i dramatu XX w, ale bywają odnoszone do zjawisk kultury niszowej.

¹³ E. Górecka, *Panoramy w dziewiętnastowiecznej kulturze w: Tejże, Panoramy Wojciecha Kossaka i Jana Styki*, Wrocław 2000, s. 9-19.

MISTERIUM ŚREDNIOWIECZNE

W przywołanej koncepcji wystawienia *Nie-Boskiej Komedi* intrygująca jest obsada – ewentualnie trzech aktorów, przy czym jeden ma rolę narratora. Od razu przywołujemy skojarzenia z tragedią grecką i jej wizją sceniczną. Ale zamysł Mickiewicza mógł wynikać z innego kontekstu, bliższego mu historycznie. W „lekcji teatralnej” znajdziemy jeszcze odniesienie do pewnego gatunku widowiska średniowiecznego. Zaraz po pasusie chwalcącym starożytnych, pojawia się opinia: *U chrześcijan dramat poczyna się po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych; wspaniałe jego zarysy mamy w misteriach. Przedstawiono tu również cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazał nam niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemię, tj. właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz piekło, wyobrażone jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady a kończąc na błażeństwie*. Trudno się nie oprzeć wrażeniu, że narracja Mickiewicza odwołuje się do jakiegoś konkretnego przedstawienia. Być może znana mu była miniatura Jeana Fouqueta, znajdująca się w *Modlitewniku Etienne’a Chevaliera*. Powstała ona między 1450-1455 i przedstawia sekwencję z mirakli *Męczeństwa Świętej Apolonii*. Artysta przedstawił scenę z ciasno zabudowanymi w półokręgu mansjonami. Od strony lewej znajduje się niebo, a od prawej jest piekło. Tytułowa bohaterka leży przywiązana do drewnianej deski, znajdującej się pomiędzy dwoma sakralnymi przestrzeniami. Miejsce niebiańskie zajmują anioły, drugą stronę zamieszkują dzikie postacie, wychodzące z pyska bestii. Historyk teatru David Wiles uważa, że jest to najstarszy zachowany dokument, przedstawiający układ widowiska średniowiecznego. Zwrócił on również uwagę, że obok sfery nieba znajduje się mansjon z muzykami. Starają się oni rywalizować z błażeństwem i rozgardiaszem, jaki panuje naprzeciwko. Do piekła natomiast przylega mansjon, z którego wyłania się pięć postaci kobiecych. Historyk uznał, że symbolizują one zmysły ludzkie poddane torturze¹⁴. Dla Mickiewicza istotny mógł się wydać jeden detal. Z prawej strony znajduje się autor sztuki, lub postać będąca reżyserem mirakli. Trzyma on w ręku tekst i batutą wskazuje ruch sceniczny. Wiles zauważa, że jego rola w niczym nie odbiega od pozycji dyrygenta lub sędziego sportowego, znajdującego się na boisku w środku meczu. Pytaniem bez odpowiedzi pozostanie kwestia czy owa figura przypadkiem nie przypomina kreacji, jaką chciał polski poeta powierzyć Bocage’owi w inscenizacji *Nie-Boskiej Komedi*.

¹⁴ Por. D. Wiles, *Teatr w Rzymie i chrześcijaństwo w Europie w: Historia teatru*, pod red. J. R. Brown, tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 81.

OD „ILUSTRACYJNEJ NARRACJI” DO „NARRACJI PLASTYCZNEJ”

Nowoczesną formą widowiska być może dla Mickiewicza był spektakl rozegrany na arenie, przed iluzoryczną panoramą przy udziale maksymalnie trzech aktorów, w tym jednego, który swoją obecnością, spaja całe przedstawienie. Malowane płótno z pewnością było doskonałym ilustracyjnym tłem dla toku wypowiedzianego monologu lub dialogów. Badacze zestawiają dorobek autora *Dziadów* głównie z twórcami dwudziestowiecznego teatru, tylko na zasadzie poszukiwania pokrewieństw w sferze traktowania warstwy literackiej. Dlatego zapewne w historii literatury i teatru, w większości wypadków, estetykę Mickiewicza bezwzględnie łączono z dramatem. W 1966 r. Mieczysław Kotlarczyk, ortodoksyjnie zapatrzony w romantyzm, twórca legendarnego Teatru Rapsodycznego, należącego do nurtu powojennej alternatywy, na uroczystości z okazji dwuzestolecia istnienia grupy powiedział, że istotą teatru jest słuchowisko, a nie widowisko. Określił również, iż fundamentem teatru jest słowo¹⁵. Rozwój form teatralnych w drugiej połowie XX w. wykazał błędny charakter jego myślenia.

W Polsce nie tylko – wspomniany wyżej – Leszek Mądzik sięgnął po ideę budowy przekazu przy pomocy obrazów. Przed nim na tym polu eksperymentował Jerzy Krechowicz. Prowadził on od 1963 r. w Gdańsku Studencki Teatr „Galeria”. Jego widowiska: *Kolonia karna* (1963), *Termitiera* (1964), *Traktat* (1966), *Inwazja* (1967) odrzuciły warstwę literacką, tworząc dzieło bez aktora, składające się z iluzji światła i poruszanych w przestrzeni brył. Estetyk Zbigniew Taranienko dzieła twórców tego nurtu określił mianem „narracji plastycznej”¹⁶. Możemy jedynie przypuszczać, że summa dążeń Mickiewicza i artystów współczesnych byłoby idealne połączenie obrazu i tekstu literackiego. Przy czym dwa obszary przestrzeni malarskiej i literackiej w dziele teatralnym musiałyby zachować autonomię swojej sztuki. Dla odbiorcy czytelność przekazu istniałaby jedynie przy powiązaniu ich znaczeń ze sobą.

Sporu o kształt widowiska teatralnego w oczach poety romantycznego nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć. Wraz z rozwojem nauk humanistycznych będą się zapewne pojawiać nowe interpretacje. Tymczasem autor *Wykładu XVI* stał się bohaterem osobliwego wydarzenia artystycznego. Bowiem 30 stycznia 2008 r., z okazji czterdziestej rocznicy premiery inscenizacji *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka, Krzysztof Wodiczko zrealizował instalację plastyczną. Warszawski pomnik Mickiewicza przemówił

cytatami z III części arcydramatu, widownia okazjonalnego performansu mogła również usłyszeć fragmenty legendarnych przemówień Władysława Gomułki. Stworzyły one, jak wiadomo, kontekst polityczny dla całego wydarzenia teatralnego. Artysta współczesny świadomie odwołał się do sytuacji z 1968 r., uważając, że ówczesny reżim obraził dziewiętnastowiecznego poetę. A sam wieszcz, choć z kamienia, wydawał się zadowolony, że pozwolono mu przemówić w XXI w. mocą laserowych promieni i z pewnością nie dbał o wszystkie historyczne mniej lub bardziej chlubne odniesienia...

¹⁵ M. Kotlarczyk, *Słowo, aktor, pozasłowie*, w: *Świadomości teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007, s. 33-40.

¹⁶ Z. Taranienko, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979.

Tadeusz Zadrozny

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

¶ Jerozolimski kościół Zmartwychwstania w relacji pielgrzyma ks. Ignacego Hołowińskiego

W ertując relacje pielgrzymów, badaczy starożytności czy innych odkrywców Orientu z ich podróży do Ziemi Świętej odbytych w pierwszej połowie XIX w., historyk architektury z nadzieją wypatruje fragmentów rzetelnego opisu zabytków przeszłości, kaplic i kościołów, sformułowań niezdawkowych, świadectw zachodzących wówczas przemian w strukturze architektonicznej interesujących go obiektów, oprawie i stanie zachowania miejsc kultu. Wybiera je z natłoku budzącej podziw zapożyczonych erudycji, ze skumulowanego nadmiaru uniesień religijnych bądź poznawczych w miejscach uświęconych obecnością, nauczaniem i męką Chrystusa, przeżyć zapewne głębokich i szczerych, jednak w przekazie literackim tylko z trudem wymykających się ograniczeniom typizacji. Obraz zakreślony pod wpływem lektury chciałby zestawić ze współczesnymi przekazami graficznymi i malarskimi, coraz liczniejszymi przecież w pierwszej połowie XIX w. i coraz bardziej wysublimowanymi, jak choćby cykl litografii Davida Robertsa z wyprawy z 1839 r.¹, ale

¹ David Roberts (1796-1864) po roku spędzonym w Egipcie na malarskich studiach wschodniego pejzażu, zabytków i obyczaju w lutym 1839 r. wyruszył do Palestyny, by kontynuować swe artystyczne poszukiwania – w efekcie powstał bogaty zbiór rysunków i akwarel, na podstawie których Loius Haghe wytłoczył znane powszechnie litografie, prezentowane na wystawach [kat. *The Holy Land, Egypt, Arabia, and Syria*, London 1840], publikowane w albumach z komentarzem George'a Croly (w odniesieniu do widoków Ziemi Świętej). D. Roberts, *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt, & Nubia, from drawings made on the spot by D. Roberts*, London 1842-1849. Publikacja ta była wznawiana, w całości lub w wyborach, litografie wykorzystano jako ilustracje w wielu publikacjach innych autorów i w literaturze omawiano. Zob.: E. Lavagno, *The Holy Land lithographs by David Roberts R. A.*, Vercelli 2008; D. N. Mancoff, *David Roberts. Travels in Egypt and the Holy Land*, San Francisco 1999; D. Roberts, *The Holy Land. Yesterday and Today. Lithographs and Diaries by*

wciąż tworami autonomicznymi, na tyle wiernymi tekstom i stanowi faktycznemu, na ile pozwalały reguły sztuki i ambicje twórców². Próby korelacji uświadamiają fakt, że w rzeczywistości aż do połowy XIX w., aż do chwili użycia fotografii do zapisu realiów ówczesnej Palestyny³, pielgrzymi dzieląc się zyskaną wiedzą i przeżyciami, niekiedy zaś dając upust swym uprzedzeniom, musieli polegać na słowie własnym bądź zapożyczonym. To ich świadectwa trzeba porównać. W tym wypadku zadanie badacza nie wydaje się trudne, bo już pod koniec XIX stulecia wszystkie tego typu dzieła, które ukazały się drukiem do 1878 r., zostały zestawione przez Reinholda Röhrichta w obszernym spisie bibliograficznym⁴.



1. Portret Ignacego Hołowińskiego, w: *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, Petersburg 1853 (fot. BUW)

David Roberts, tekst F. Bourbon, fot. A. Attini, tłum. A. Shugar, Shrewsbury 1997 (wyd. pol.: *Ziemia Święta wczoraj i dziś. Litografie i dzienniki Davida Robertsa*, tłum. E. Gałązka, B. Gutowska-Nowak, Warszawa 1997); Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery of the Holy Land in the Nineteenth Century*, Jerusalem 1979, s. 94-99.

² A. Otto, *Ansichten von Jerusalem*, w: *Die Reise nach Jerusalem. Eine kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte 3000 Jahre Davidsstadt*, red. H. Budde, A. Nachama, Berlin 1995, s. 80-87; Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery...*, dz. cyt., s. 16.

³ Za moment przełomowy należy uznać nie 1839 r. z jego *Excursions Daguerriennes* i zapisem „cudów Wschodu”, lecz raczej 1852, czyli czas wydania albumu Maxime'a du Campa, z użyciem zdjęć z lat 1849-1850. Zob. M. du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris 1852 – po którym w obiegu pojawiły się także fotografie Francisa Fritha. Inne to: F. Frith, *Egypt and Palestine Photographed and Described*, London [1857] oraz Augusta Salzmann, Gabriela de Rumine'a, Felice Beato i Jamesa Robertsona, a później Antonio Beato i rodziny Bonfils. Zob.: N. N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*, New York 1988; C. E. S. Gavin, *The Image of the East. Nineteenth-Century Near Eastern Photographs by Bonfils. From the Collections of the Harvard Semitic Museum*, Chicago 1982; A. Nocke, *Fotographie in Jerusalem im 19. Jahrhundert*, w: *Die Reise...*, dz. cyt., s. 295-297; D. Jackiewicz, *Fotografia a orientalizm. Na marginesie kolekcji fotografii Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. poł. XX wieku*, red. A. Kozak, T. Majda, Warszawa 2008, s. 61-69.

⁴ *Bibliotheca geographica Palaestinae. Chronologisches Verzeichniss der auf die Geographie des Heiligen Landes bezüglichen Literatur von 333 bis 1878 und Versuch einer Cartographie*, red. R. Röhricht, Berlin 1890.

Wiele z nich, jak choćby *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy* François-René de Chateaubrianda⁵, *Podróż na Wschód* Alphonse'a de Lamartine'a⁶, *Biblical Researches in Palestine, Mont Sinai and Arabia Petraea* Edwarda Robinsona⁷ i *Putieshestwie po Swiatoj Ziemi w 1835 roku* Awraama Siergiejewicza Norowa⁸, zyskawszy wielką sławę, liczne wydania i przekłady, na stałe weszło do kanonu literatury światowej i stało się przedmiotem studiów. Niektóre jednak wydają się nadal pomijane w obiegu literackim i naukowym, chyba niesłusznie. Do nich należy jedna z najpiękniejszych tego typu opowieści w literaturze polskiej, czyli *Pielgrzymka do Ziemi Świętej* ks. Ignacego Hołowińskiego (1807-1855), dzieło późniejszego arcybiskupa mohylewskiego⁹ (il. 1).

⁵ F. R. de Chateaubriand, *Itineraire de Paris a Jerusalem et de Jerusalem a Paris en allant par la Grece et revenant par l'Egypte, la Barbarie et l'Espagne*, Paris 1811, t. 3 [wyd. pol.: *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, opr. P. Hertz, tłum. F. S. Dmowski, Warszawa 1980]. Zob. także: 1806 François Auguste de Chateaubriand, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 341-342.

⁶ A. de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833) ou notes d'un voyageur*, Paris 1835 [wyd. pol.: *Podróż na Wschód*, oprac. P. Hertz, tłum. J. T. S. Jasiński, Warszawa 1986]. Zob. także: 1832-3 Alphonse de Lamartine, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 371-373.

⁷ E. Robinson, *Biblical Researches in Palestine, Mont Sinai and Arabia Petraea. A Journal of Travels in the Year 1838 by E. Robinson and E. Smith undertaken in Reference to Biblical Geography*, London 1841. Zob. także: 1838 Edward Robinson, w: *Bibliotheca...* dz. cyt., s. 391-393.

⁸ A. S. Norov, *Putieshestvie po Swiatoj Zemle v 1835 roku*, cz. 2, Sankt Peterburg 1838. Zob. także: 1835, 1861-2 Abraham Norow, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 379.

⁹ *Pielgrzymka do Ziemi Świętej odprawiona przez X. Hołowińskiego*, Wilno 1842-1845, t. 1-5 [Jeruzalem. Kościół Zmartwychwstania, Wilno 1843, t. 3, s. 265-294]; wyd. drugie, poprawione i powiększone: *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, Petersburg 1853 [wyd. petersburskie w postaci cyfrowej – egz. ze zbiorów Biblioteki IBL PAN – dostępne także na stronach Polskiej Biblioteki Internetowej] – z edycji tej zaczerpnięto cytaty w niniejszym artykule. Zob. także: 1840 Ignatz Holowinski, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 396, 397, 638. *Pielgrzymka Hołowińskiego [...] stoi bezsprzecznie na pierwszym miejscu w nowszej literaturze pielgrzymiej, mimo, że tak niesłusznie została zapomniana [...] jest niewątpliwie najlepszym polskim opisem Ziemi Świętej*. J. S. Bystron, *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie, 1147-1914*, Kraków 1930, s. 172, 184. Faktycznie to dzieło Hołowińskiego w literaturze polskiej z rzadka tylko bywa analizowane i wspominane: J. S. Bystron, *Polacy...*, dz. cyt., s. 172-185; J. Reychman, *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.*, Warszawa 1972, s. 33-37, 131-133; P. Paszkiewicz, *Jeruzolima – miasto wiecznej niezgody. Polityka mocarstw europejskich wobec architektury i urbanistyki Jerozolimy w XIX i na początku XX wieku*, Warszawa 2003, s. 40; R. Doktor, *Ignacy Hołowiński – arcybiskup i pisarz romantyczny*, w: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszczuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 339-340. W publikacjach obcych zupełnie pomijana: Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery...*, dz. cyt.; Tenże, *Jerusalem in the 19th century. The Old City*, Jerusalem 1984; F. E. Peters *Jerusalem. The Holy City in the Eyes of Chroniclers, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginnings of Modern Times*, Princeton 1985. O Ignacym Hołowińskim, od 1851 r. arcybiskupie mohylewskim zob.: M. Żywczyński, *Hołowiński Ignacy*, w: *Polski słownik biograficzny*, Wrocław 1960, t. 9, s. 597-598; *Hołowiński Ignacy (1807-1855)*, w: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, Warszawa 1968, t. 7, *Romantyzm*, opr. zespół pod kier. I. Śliwińskiej, S. Stupkiewicz,

Trudno zrozumieć, czemu właściwie utwór tak wyjątkowy, o niewątpliwych zaletach literackich i faktograficznych, powstały w interesującym historycznie okresie przemian politycznych w Palestynie¹⁰, w okresie rozpadu dawnej potęgi Imperium Osmańskiego, cieszący się wzięciem w XIX stuleciu i w czasopiśmie literackich analizowany¹¹, niemal zupełnie wyszedł z obiegu. Gdyby chodziło o umoralniającą pobożną opowieść, można by rzec, że przeżył się już ówczesny model religijności, że dziś wydaje się on anachroniczny. Jednak autor *Pielgrzymki do Ziemi Świętej* był człowiekiem nieposłednich zdolności i ogromnej wiedzy, utalentowanym literatem, związanym artystycznie z wpływową „koterią petersburską”, czy jak chcą niektórzy „koterią wołyńsko-litewską”¹², z Michałem Grabowskim, Henrykiem Rzewuskim, Ludwikiem Sztyrmerem i Józefem Emanuelem Przeclawskim, a także w pewnym stopniu z Józefem Ignacym Kraszewskim, pisarzami zafascynowanymi

s. 460-463; M. Banaszak, *Hołowiński Ignacy*, w: *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H. E. Wyczawski, Warszawa 1982, t. 2, s. 57-59; P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce w latach 965-1999. Słownik biograficzny*, Warszawa 2000, s. 152.

¹⁰ Dynamiczny rozwój ruchu pielgrzymiego, odkryć starożytnych, badań geograficznych i orientalistycznych w Palestynie, do jakiego doszło w 1. poł. XIX w., stał się możliwy głównie dzięki przemianom, które zainicjował podbój Palestyny i Syrii w 1831 i 1832 r. przez wojska egipskie pod wodzą Ibrahima Paszy, syna Mohammeda Ali. Zdobywca, zabiegając o względy poddanych, przeprowadził reformy gwarantujące bezpieczeństwo i równe traktowanie chrześcijan w życiu społecznym, potwierdzone dodatkowo aktem o równości wyznań z 1839 r. Powrót administracji tureckiej do Palestyny w roku następnym nie mógł powstrzymać zmian. Hołowiński o bezpieczeństwie podróży i zmianach pisał: *jest to dobroczynny dla Franków skutek panowania Mehmeda Ali, którego władza otworzyła Europejczykom miejsca przedtem najniebezpieczniejsze. Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 175, a także s. 326-327 [tam o braku opłat przy wchodzeniu do Jerozolimy]. Zob.: P. Nowogórski, *Rozwój badań archeologicznych w Jerozolimie w XIX i pierwszej połowie XX wieku na tle sytuacji politycznej w Palestynie*, w: *Jeruzolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 509-512; Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery...*, dz. cyt., s. 21-31, 67-74, 111-118; P. K. Hitti, *Dzieje Arabów*, Warszawa 1969, s. 608-610, 616-617, 627-628; A. Hourani, *Historia Arabów*, Gdańsk 2002, s. 270-279.

¹¹ E. Ziemięcka, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej, X. Hołowińskiego*, „Pielgrzym” 1843, t. 3, s. 44-81; Tejże, *Czwarty tom Pielgrzymki do Ziemi Świętej. X. Ignacego Hołowińskiego*, „Pielgrzym” 1845, t. 1, s. 80-104; Tejże, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej przez X. J. Hołowińskiego – Tom V. – Wilno, nakład i druk Teofila Glücksberga 1845*, „Pielgrzym” 1845, t. 2, s. 182-202; M. Grabowski, *List VI. Do Księdza Hołowińskiego. O pielgrzymce do Ziemi Świętej*, w: *Korespondencja literacka M. Gr...skiego*, Wilno 1842, s. 139-144; *Pielgrzymka do ziemi świętej odprawiona przez X. Hołowińskiego. Tom 3*, „Przegląd Naukowy” 1844, t. 1, nr 1, s. 34-35; W. Wężyk, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej X. Hołowińskiego*, „Przyjaciel Ludu” 1842, nr 4, s. 31-32; nr 5, s. 40, nr 6, s. 48, nr 8, s. 63-64; Tenże, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej odprawiona przez X. Hołowińskiego. T. 1, str. 246. T. 2, str. 452 in 8. Wilno 1842*, „Biblioteka Warszawska” 1842, t. 3, s. 398-408; J. I. Kraszewski, *List V. Pielgrzymka X. Hołowińskiego*, „Tygodnik Petersburski” 1842, nr 39, s. 218-220.

¹² M. Ingot, *Poglądy literackie koterii petersburskiej w latach 1841-1843*, Wrocław 1961, s. 5, 11-14.

realizmem historycznym Waltera Scotta, wykorzystaniem w obrazie dziejów opowieści fantastycznych i pełnych tajemniczości „podań gminnych”, elementów, które zgodne ze znamienym dla polskiej szlachty miłośnictwem starożytności wiodły ich wprost do czerpania inspiracji z autentycznych dokumentów i materialnych świadectw przeszłości¹³. Oczywiście, można przytoczyć fragment drugiej pieśni *Beniowskiego*:

Głupi! o sobie dobrze mów! – wykrzyka
Ryszard w okropnym bardzo monologu,
Ujrawszy siebie we śnie, jak krwawnika
Oczerwienionym, na piekielnym progu –
Szkoda, że w księdzu Kiefalińskim znika
Szekspir; przyczyną jest trudność połogu
W stanie bezzennym – także to, że z księdza
Nie może nagle być Makbeta jęzda¹⁴.

Jednak strofy, w których Juliusz Słowacki bezlitośnie szydzi z Hołowińskiego – inaczej Ignacego Kefalińskiego – jako kiepskiego tłumacza dramatów Szekspira¹⁵, w najmniejszym stopniu nie podważają wartości tekstu *Pielgrzymki do Ziemi Świętej*, w której Kraszewski dostrzegł *tylę poezji i życia, tylę prawdy*¹⁶. Może zniechęca do lektury owo odium karierowicza i serwilisty, jakie spadło na Ignacego Hołowińskiego, bo był niewątpliwie postacią niejednoznaczną, kontrowersyjną, a jego szybka droga na szczyt i szczególnie gorszące patriotów mowy schlebujące zaborczej władzy świeckiej, sprawiły, że niektórzy historycy, jak choćby Ludwik Bazylow, w dziejowych rozrachunkach odrzucili korzystne dla niego świadectwa abpa Zygmunta Szczęsnego Felińskiego i bpa Michała Godlewskiego. Ci przecież sławili go jako męża opatrznociowego, który swymi zdolnościami i umiejętnościami wiernie służył Kościołowi katolickiemu w dniach ciężkiej próby¹⁷. A może po prostu my współcześni

¹³ Tamże, s. 73-79, 84-89.

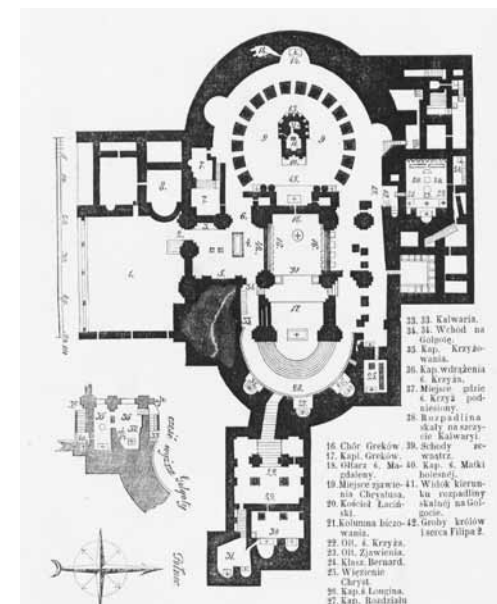
¹⁴ J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, w: Tenże, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Lwów 1930, t. 5, s. 102.

¹⁵ Ignacy Kefaliński to jeden z pseudonimów literackich Hołowińskiego. Publikował też pod pseudonimem Żegota Kostrowiec. Przełożył 6 dramatów Szekspira opublikowanych w Wilnie przez Teofila Glücksberga dwukrotnie. *Dzieła Williama Shakespeara*, tłum. I. Kefaliński, Wilno 1839, t. 1-2, [wyd. 2: t. 1-2, Wilno 1840-1841].

¹⁶ J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 220.

¹⁷ *Hołowiński był [...] karierowiczem i serwilistą; nic na to nie poradzimy, nie odmawiamy mu jednak zdolności organizacyjnych, bo je miał, i to nie małe*. L. Bazylow, *Polacy w Petersburgu*, Wrocław 1984, s. 250-251, 188-189, 237-240. Bazylow pominął zupełnie pamiętniki abp. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, nawet o nich nie wspominał, w opiniach oparł się na świadectwie Wacława Lasockiego (*Wspomnienia mego życia*, Kraków 1933, s. 346-347), a pochwałom

unikamy dzieł aż nazbyt obszernych, w narracji z pozoru nad miarę rozwlekłych, a przy tym właściwie pozbawionych ilustracji. Pierwsze, wileńskie wydanie *Pielgrzymki do Ziemi Świętej* z lat 1842-1845, przygotowane i drukowane ładną czcionką u Teofila Glücksberga, podzielone było na pięć tomów w „ósemce”, łącznie obejmując ok. 1900 stron, a ilustracji nie miało prawie wcale, bo przypadało po jednej rytowanej karcie na każdy tom: tu widok z góry Karmel przedrukowany z jakiegoś niemieckiego diariusza, tam portret autora we wschodnim sztafażu jako niestrudzonego pielgrzyma, itd. Drugie, petersburskie wydanie z 1853 r., w formacie większe, lecz drobnym drukiem wytłoczone na ok. 670 stronach, w części nakładu za ilustrację miało jedynie portret autora, już jako hierarchy, i użyteczny plan kościoła Świętego Grobu z legendą, a tylko w części nakładu przeznaczony dla prenumeratorów egzemplarzy z rycinami dodano litografię strony przedtytułowej i rycinę zapożyczoną przez wydawcę Bolesława Maurycego Wolfa ze wspomnianych albumów Robertsa¹⁸.



2. Plan kościoła Zmartwychwstania, czyli kościoła Świętego Grobu, w: *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, Petersburg 1853 (fot. BUW)

Hołowińskiego głoszonym przez bp. Michała Godlewskiego po prostu nie dał wiary – *dyplomata wielkiej miary i dyplomata opatrznociowym dla kościoła w chwilach udęki [...] był Ignacy Hołowiński. Mąż refleksji i głębokiej wiary, twardą obdarzony wolą, umysł bystry, duch czysty i gorący, bo poeta i wielbiciel piękna, wszechstronnie wykształcony [...] posiadał [...] niezwykle dar promieniowania i pociągania ludzi [...] nie kłaniał się nigdy rządowym figuram [...] umiał tylko [...] zręcznie „maskę przyodzierać” [...] i [...] subtelными pociągnięciami zdobywać zaufanie rządu [...] aby [...] korzystniej dla Kościoła pracować*. M. Godlewski, *Z dziejów rzymsko-katolickiej Akademii Petersburskiej*, Warszawa 1938, s. 5-6. Zob. także: Z. S. Feliński, *Pamiętniki*, opr. E. Kozłowski, Warszawa 1986, s. 384-385, 390-402, 404, 406-410, 413, 416-419, 420, 443, 447; Tenże, *Wspomnienia z życia i zgonu Ignacego Hołowińskiego*, Warszawa 1856.

¹⁸ *Na wydanie ozdobne [...] z 24 chromolitografiami według rysunku P. Roberts, przedstawiającymi krajobrazy zdjęte z natury... Warunki prenumeraty, w: B. M. Wolff, *Ogłoszenie przedpłaty na drugie nowe, tanie i ozdobne wydanie dzieła „Pielgrzymka do Ziemi Świętej” przez Ignacego Hołowińskiego...*, Petersburg 1852. Oprócz barwnej strony przedtytułowej wprowadzono 23 ilustracje, nie numerowano ich, ani nie spisywano, w kilku przypadkach przydano dziwnie brzmiące tytuły: *Kalwarya* – po s. 80, *Kana Galilejska* – po s. 120, *Kaplica Zwiastowania* – po s. 128, *Kamień Namaszczenia* – po s. 152, *Front Kościoła Grobów* [sic!] – po s. 208, *Sidon* – po s. 216, *Kościół Zwiastowania* – po s. 256, *Tiberiada i Safed* – po*

3.
Grób Pański,
litografia
dwubarwna
wg rys.
D. Robertsa,
w: *Pielgrzymka
do Ziemi Świętej*,
Petersburg
1853
(fot. BUW)



*koszne kioski, a nad nimi kwitnące kwiaty i smutne cyprysy z inneni drzewami, co w całej swej wielkości [...] zdają się z razu babilońskimi ogrodami, wiszącymi w powietrzu*²⁰. Hołowiński ogląda świat zachłannie, nie tracąc czasu, obserwuje z uwagą, spostrzeżenia odpowiednio krasi zdobytą wiedzą i ze swadą opisuje w detalach sławną bazylikę Świętej Zofii, teraz *Meczet Aja Sofia*, wzniesioną przez cesarza Justyniana. Jest w jego relacji i słów parę o dwu znakomitych architektach Antemiuszu z Tralles i Izydorze z Miletu powołanych, by wznieść świątynię, której plan i wezwanie *sam Anioł z nieba przyniósł*; i o chełpliwych słowach cesarza: *Zwyciężyłem ciebie, o Salomonie!*, i o posagu miedzianym izraelskiego króla *patrzącego na gmach z pomięszaniem i zadziwieniem: jakby się wstydził, że Kościół jerozolimski ustępuje piękności Ś[więtej] Zofii* i o tylu ważnych wydarzeniach: soborach, triumfach, koronacjach, ślubach cesarskich, wystąpieniach obrazoburców, i spustoszeniach uczynionych przez Turków²¹.

s. 268, Nazaret – po s. 288, Samaria – po s. 304, Grób Józefa – po s. 328, Grób Pański – po s. 336, Kaplica Greków – po s. 344, Kaplica Ś[więtej] Heleny – po s. 352, Napluz – po s. 368, Zamek Dawidowy, albo Pizański – po s. 376, Jerycho – po s. 448, Brama Damaszku [sic!] – po s. 480, Kościół w Betlejemie – po s. 512, Kaplica Narodzenia – po s. 552, Grób Absalona – po s. 568, Sidon – po s. 608; Betania – po s. 616.

¹⁹ J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 219.

²⁰ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 10.

²¹ Tamże, s. 14-16.

Książd Hołowiński, *prawdziwy pielgrzym do grobu Pańskiego, z głęboką wiarą, z poetycznym uczuciem*¹⁹, wyruszył z Kijowa 29 czerwca 1839 r. *okropną perekładną z brzęczącym dzwonkiem* – kibitką, nieznośnie podskakującą na wszystkich dziurach i wybojach – którą na czwarty dzień z rana dotarł do Odessy po to, by stamtąd 9 lipca puścić się w *szybkim pędzie* statkiem parowym przez morze do Carogrodu, czyli Konstatynopola. Po dwu dobach *silniej uderzyło serce, kiedy powiedziano: Bosfor!*, a u podnóża gór wokół wspaniałej cieśniny wyczekiwały na łaknącego wrażeń wędrowca *pałac letni Sułtana [...] przylądek Seraju [...] Kościół Ś[więtej] Zofii [...] pyszne gmachy i roz-*

Tyle budowli wspaniałych, dawnych kościołów, tyle miejsc do opisania, tyle historii do opowiedzenia, z Pisma Świętego, z dziejów Kościoła, z dziejów świata, z dziejów Polski, tyle spostrzeżeń z życia Turków, Ormian i Greków, tyle podań miejscowych i legend!²² Książd z uwagą przygląda się i przysłuchuje modłom muzułmańskim, dodał nawet tekst *Księgi modlitw* w przekładzie Augusta Żaby, orientalisty i dyplomaty, którego poznał później już w Smyrnie w konsulacie generalnym Rosji, i z którym się zaprzyjaźnił²³.

W Stambule trafił pod opiekuńcze skrzydła o. Mansweta, reformackiego misjonarza, rodem z Krakowa. Poznał też ks. Vilardella, tytularnego arcybiskupa Filippi, delegata apostolskiego na obszar Libanu oraz o. Maksymiliana Ryłkę, jezuitę, misjonarza i znanego orientalistę rodem ze Żmudzi, i z nimi wspólnie 25 lipca kolejnym statkiem parowym „Stambuł” ruszył w dalszą drogę do Smyrny (ob. Izmir), skąd 27 wieczorem, nie bez żalu za ledwie poznanymi miejscami, na pokładzie parowca „Sokół” – szlakiem wzdłuż wysp Chios (Szio u Hołowińskiego), Samos, Patmos, Kos, Rodos i Cypr ku Jaffie, w pobliżu której znaleźli się 1 sierpnia. Nie mogli dobić do nabrzeży z uwagi na morowe powietrze w Palestynie i parowiec wraz ze wszystkimi pasażerami popłynął wzdłuż brzegu aż do Bejrutu, gdzie zmuszeni byli poddać się kwarantannie, a później 8 sierpnia w większej grupie ruszyli łądem w góry Libanu do siedziby arcybiskupa w Aintourze (Anturze u Hołowińskiego). Stamtąd 10 sierpnia, nie mogąc zaraz spieszyć do Palestyny, puścił się ks. Hołowiński wraz ze swoim tłumaczem, *drogomanem* Stefanem, byłym rosyjskim żołnierzem, konno w góry Libanu nawiedzając kolejne klasztory maronickie, ormiańskie, katolickie i greckie, aż 15 sierpnia dotarł do Trypolisu. Ruin Baalbek, które znał z opisów Roberta Wooda²⁴, jak wszyscy europejscy pielgrzymi wędrujący górami Libanu, ominąć nie mógł – wjechał w żyzną dolinę Bekaa 25 sierpnia i korzystając z gościny biskupa greko-katolickiego, trzy dni spędził na badaniu ruin starożytnego Heliopolis, poznawaniu wspaniałych struktur, analizowaniu konstrukcji kolumn i detali: belek gzymsu, żłobień, korynckich kapiteli, frag-

²² *Pracownicy śledząc wszelkie zabytki, bizantyńskiej i mauretańskiej architektury, skreśla dokładnie ich historię, czerpaną z dzieł poważnych, krytycznie zbadanych, nie zaś z opowiadań Ciceronów [...] mówi, co widział [...] umie ocenić gminne podania, czyni nad niemi trafne spostrzeżenia [potrafi, T. Z.] ożywić miejsca wskrzeszeniem historycznych ważnych wypadków.* W. Wężyk, dz. cyt., s. 32.

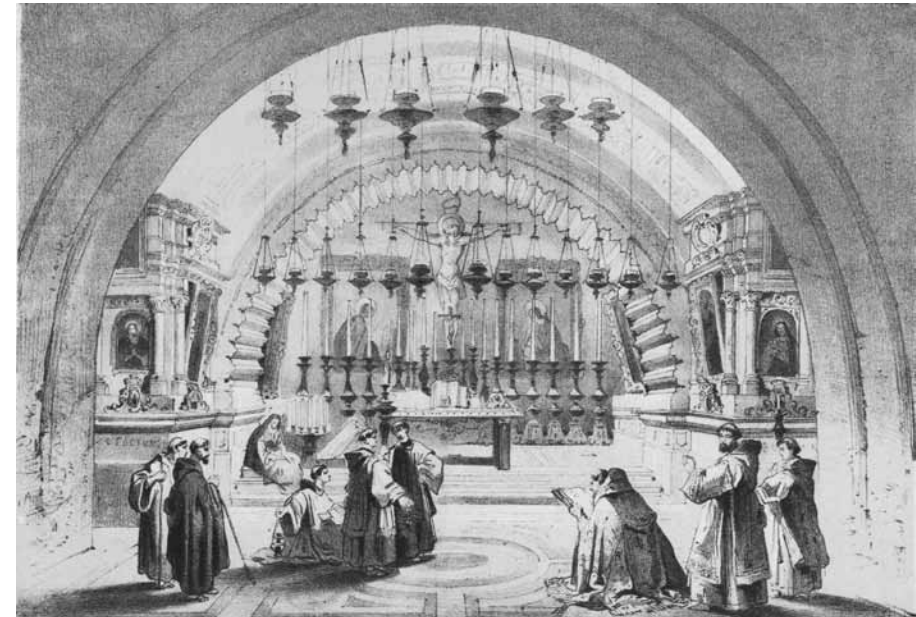
²³ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 76-87.

²⁴ R. Wood, *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis, in Coelosyria*, London 1757. *Obszerniejszą wiadomość [...] znajdziesz w dziele Pana Wood [...], którego ryciny tak szczególnie, tak wierne i doskonałe, że same mogą dać wyobrażenie ruin Balbeku. Dla tego przedsięwzięłem najwierniej i najszczegółowiej opisać te ruiny, że niektóre zmiany zaszły, i niektóre nowe postrzeżenia zamieściłem [...] u nas [...] tylko mamy ich opis w dawnym przekładzie Volneja [C. F. de Chasseboeuf Volney, *Podróż do Syrii i Egiptu odbyta w roku 1783, 1784, 1785*, tłum. R. Markiewicz, Kraków 1803].* *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 166.

mentów płaskorzeźb, ozdób tych pięknych niegdyś budowli, odczytywaniu inskrypcji i poprawianiu błędów sławnych poprzedników po to, by z tych świadectw dawnej wielkości czerpać naukę o przemijalności i znikomości rzeczy doczesnych. Później 30 sierpnia Damaszek, klasztor Ziemi Świętej, gościnność oo. bernardynów i wspomnienie św. Pawła Apostoła, i Sydon, dokąd był zaproszony na konsekrację Kustosza Ziemi Świętej na biskupa Egiptu, Tyr i Akka (Ptolemeida u Hołowińskiego), 12 września Góra Karmel, ogromny, piękny klasztor oo. karmelitanów, kościół w formie krzyża, z kopułą pośrodku i grotą Eliaszową pod prezbiterium, 15 września Nazaret, gościnność zakonników powtarzających tylko *Signor Canonico, ben venuto*, i kościół Zwiastowania, grotą Wcielenia, i Góra Tabor o dwie godziny drogi z Nazaretu, Jordan, zagubiony krzyż kanoniczny, gościna w klasztorze greko-katolickim i spokojne, uroczyste Jezioro Tyberiackie nocą, źródło rozmyślań o wydarzeniach ewangelicznych, rano krzyż odzyskany, Magdala, Kafarnaum, Góra Błogosławieństw, Kana, znów Nazaret, obiad w klasztorze i msza w grocie Wcielenia, Samaria, Nablus, studnia Jakubowa, 22 września dolina Wadi Atar i dalej przygnębiająca wędrówka po *głuchej i strasznej pustyni*, która duszę chrześcijańską *wtrącała mimowolnie w poważne dumania*. I tak, wśród niepokoju i trwogi, rozpamiętywania zniewag, cierpień, katuszy i śmierci Zbawiciela, wśród myśli ciemnych i posępnych, nagle pielgrzym ujrzał przed sobą *czepiające się po szczytach gór i opasane zębatemi w koło murami* wielkie miasto – Jerozolimę!

Po przekroczeniu Bramy Damasceńskiej, po złożeniu w Klasztorze Zbawiciela listów od Delegata Apostolskiego i Kustosza Świętego Grobu polecających pielgrzymia opiece Wikariusza Ziemi Świętej, po chwili wypoczynku, był ks. Hołowiński już u celu, u Najświętszego Grobu, i nie wyszedł z kościoła Zmartwychwstania aż dopiero 26 września po odprawieniu porannej mszy. Tak oto opisywał swój stan ducha i ciała, dziwny dlań sposób percepcji – *ta ustawna prawie bezsenność, bo ledwie trzy godzin spoczywałem po jutrzni, ten zupełnie nowy, zakonny rodzaj życia, wprawiały mnie [...] w jakąś niewymowną zdolność ciągłego unoszenia się widokiem miejsc najświętszych*²⁵. Wracając do hospicjum oo. bernardynów, poznał innego pielgrzymia – Józefa Chwaliboga, który u Świętego Grobu szukał wzmocnienia dla stroskanej duszy, i który odtąd *dobry i bogoboyny* stał się towarzyszem jego podróży. Pozostała jeszcze Droga Krzyżowa, rozpamiętywana stacja po stacji z Ewangelią w rękę, a to, co widział później było już tylko pięknym dopełnieniem – kościoły, klasztory, sadzawki i mury Jerozolimy, i miejsca poza murami: miejsce ukamienowania św. Szczepana, Grób Najświętszej Panny Marii, Ogrójec, na którego wspomnienie *smutek wciska się do serca*, Góra Oliwna, Cedron, groby proroków, Wieczernik, Grób

²⁵ Tamże, s. 348.



4. Kalwaria, litografia dwubarwna wg rys. D. Robertsa, w: *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, Petersburg 1853 (fot. BUW)

Dawida, Groby Królewskie, ślady Betfage, Betania, Grób Łazarza, wspomnienie cudu wskrzeszenia, pustynia czterdziestodniowa, Jerycho, Jordan, miejsce, w którym św. Jan chrzczył Chrystusa, Morze Martwe i kąpiel w wodzie, która słona i ciężka, i utrzymuje ciała na wierzchu, Góry Judzkie, Laura św. Saby, wspomnienie św. Jana Damasceńskiego i grotą św. Saby wraz z Henrykiem Formby²⁶, który *zdjemował* tj. rysował bądź malował, piękny widok Laury. Później, 1 października było Betlejem – miejsce wielkiej radości – z Grotą Narodzenia, kościołem pw. św. Katarzyny, celami św. Hieronima, piękną opowieścią o jego świętobliwym życiu i umiłowaniu nauki, i 4 października pustynia św. Jana, i 'Ain Karem, miejsce narodzenia świętego, i powrót do Jerozolimy, jeszcze jedna, ostatnia noc *na świętej Golgocie*, radosny wieczór na rozmowach z Władysławem Wężykiem²⁷, który właśnie co przybył z Egiptu, świtem msza odprawiona na Świętym Grobie, błogosławieństwo na drogę, pożegnania, i Ramla, klasztor oo. bernardynów w formie warownego zamku, i Jaffa, spotkanie z wicekonsulem Damianim i jego rodziną, sławioną już przez Lamartine'a²⁸, i znajomy parowiec „Sokół”, i pożegnania ze Stefanem, i smutek jakiś wielki²⁹ – *byłeś u Grobu i Kolebki Zbawiciela, czegoż więcej żądać można?!* Po drodze

²⁶ P. Henryk Formby podróżował jako malarz i prawdziwy miał talent zdejmowania widoków. Tamże, s. 350, 475. Błędna data w bibliografii Röhrichta – 1843. Henryk M. A. Formby, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 408.

²⁷ J. S. Bystroń, *Polacy...*, dz. cyt., s. 186-198.

²⁸ A. de Lamartine, *Podróż...*, dz. cyt., s. 220.

²⁹ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 609.

5.
Kaplica św.
Heleny,
litografia
dwubarwna
wg rys.
D. Robertsa,
w: *Pielgrzymka
do Ziemi Świętej*,
Petersburg
1853
(fot. BUW)



do domu Smyrna, znów parowiec „Sambuł” i 5 listopada rano Carogród, i radość ze spotkania o. Mansweta. Pozostało parę niedziel – nasycił się pięknem przyrody, zabytków i tradycji Wysp Książęcych, gór i miast Bitynii, Bursy, Izniku, czyli dawnej Nicei i Izmitu, czyli starożytnej Nikomedii. Do Kijowa powrócił szlakiem przez Odessę; po blisko pół roku, w grudniu, tuż przed samym Bożym Narodzeniem, gdy zima [...] zagłądała w oczy, stanął w domu, chwając Boga za nieskończoną dobroć i opiekę Opatrzności.

W 1839 r. Hołowiński lat miał zaledwie 32, stąd ta zachłanność – *ani jednego dnia nie obróciłem na spoczynek, od świtu do zmierzchu pieszo lub konno przebiegałem chwile na oglądaniu, a część nocy poświęcałem na zapisanie tego, co w dzień widziałem*³⁰. Jan Stanisław Bystroń podkreślił, że ważne urzędy duchowne nie odebrały mu [...] świeżości i radości spojrzenia [...] nawet te wiersze, któremi czasem przeplata tok opowiadania [...] mają wdzięk właściwy poezjom autorów piszących dlatego, że są młodzi³¹. W roku pielgrzymki był zatem już od dziewięciu lat kapłanem – święcenia przyjął 25 września 1830 r. w Łucku, tam kształcił się w seminarium duchownym (1825-1826), a studia teologiczne ukończył na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Wileńskiego (1826-1830). Co więcej, od czterech lat dzierżył godność kanonika katedralnego w Żytomierzu, od dwu – był wykładowcą religii i kapłanem Uniwersytetu Kijowskiego, zainteresowanym homiletyką i pismami ojców Kościoła, co dostrzec można

³⁰ Tamże, s. VII.

³¹ J. S. Bystroń, *Polacy...*, dz. cyt., s. 173.

w doborze argumentów i bogactwie cytatów z zasobu literatury patrystycznej. Jak już o tym wspomniano – z dobrego klasycznego wykształcenia, ze zdobytej wiedzy, z talentu literackiego i wyjątkowej bystrości umysłu lubił czynić pożytek i w czasie pielgrzymki, i na co dzień. Odpowiednia formacja, zarówno ta intelektualna, jak i ta duchowa, podbudowane głęboką wiarą, ułatwiały mu dokonywanie cennych dla pielgrzymy obserwacji, skłaniały do konfrontowania rzeczywistości z wiedzą z dzieł poznanych i cenionych. Chcąc dać spójny obraz świata i nawiedzanych miejsc, zgodny z jego stanem ducha i umysłu, referował sam, a w narracji nie zarzucał czytelnika nazwiskami i co dłuższymi cytatami, jak czynił to niestety Chateaubriand. Do opinii swych poprzedników odwoływał się tylko wówczas, gdy trzeba, ich wywody cytował zaś w notach, jak choćby w przypadku obrzędu ognia.

Nie taił Hołowiński faktu, że za sprawą przedstawicieli towarzystw biblijnych i różnych kościołów protestanckich, autentyczność miejsc świętych stała się przedmiotem polemik. Protestanci, nie posiadając pod swoją opieką żadnych miejsc kultu w Ziemi Świętej, zgłaszali zastrzeżenia i prowokowali dyskusje. Wobec zasiedziałego w Palestynie kleru innych wyznań, szczególnie franciszkanów, jakoby niecznie ogłupiających pielgrzymów, manifestowali w relacjach z podróży niechęć wręcz obsesyjną. Śladem Edwarda Daniela Clarke’a – dla księdza kanonika postaci symptomatycznej – odrzucali argument ciągłości tradycji, wręcz go ośmieszali i podawali w wątpliwość prawdziwość Kalwarii i Grobu Pańskiego³². Wzmianek o tych atakach, dyskusji z argumentami pro-

³² Oto pierwszy Dr. Clarke, a za nim tłum Biblistów i nie Biblistów [tj. przedstawicieli towarzystw biblijnych, T. Z.], zauważył, że do porządknej fortyfikacji wedle ich wyobrażeń, potrzeba było Jerozolimę przeciągnąć w stronę Kalwarii do skalistego parowu, który się nieco dalej znajduje [...] i tak własnej mądrości postrzeżenie przemieniwszy bez żadnego jawnego świadectwa w niezaprzeczony fakt [...] gdzieś za parowem skalnym każą nam szukać najświętszego grobu. *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 365. Zob. także: 1801. Edward Daniel Clarke, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., 338-339; E. D. Clarke, *Travels in various Countries of Europe, Asia and Africa*, p. 2, *Greece, Egypt and the Holy Land*, s. 1, t. 2, London 1837, s. 295, 309-313. *His [Clarke’a, T. Z.] descriptions are extremely beautiful, but his conclusions are generally unfounded*. Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery...*, dz. cyt., s. 24. Potyczki na przekonania ciągnęły się przez cały XIX w., w nich inwektywy otwarte lub zakamuflowane, argumenty propagandowe i różne zabiegi retoryczne zastępowały bądź udawały rzeczową dyskusję. Np. Edward Robinson, teolog protestancki, człowiek pełen zasług dla rozwoju badań nad przeszłością Palestyny, w odniesieniu do kwestii miejsc świętych podzielał poglądy swych współwyznawców, chcąc zatem uniknąć dyskusji o ciągłości kultu w miejscu bazyliki Grobu Świętego, a pragnąc osłabić ten niewygodny dla protestantów argument, zaatakował Chateaubrianda jako autora, który odwoływał się do ciągłości tradycji, sugerując jakoby swym *skilful pen* dokonywał manipulacji. *Biblical Researches in Palestine, Mont Sinai and Arabia Petraea. A Journal of Travels in the Year 1838 by E. Robinson and E. Smith undertaken in Reference to Biblical Geography*, London 1841, t. 1, s. 330-331, t. 2, s. 69-74, 79; Y. Ben-Arieh, *The Rediscovery...*, dz. cyt., s. 85-91; 1838. 1852 Edward Robinson, w: *Bibliotheca...*, dz. cyt., s. 391-393. *Increasing knowledge of the topography and archeology of the northwestern quarter of Jerusalem [...] has raised no serious obstacle*

testanckich misjonarzy, a także własnego wykładu o nieprzerwanej tradycji kultu, nie wprowadził Hołowiński do opisu miejsc dla niego najświętszych. W opisie kościoła Zmartwychwstania chciał zawrzeć czytelny przekaz o naturze tego miejsca, dotrzeć do jego istoty i czytelnikowi, swemu bratu, któremu dedykował całość tego długiego listu z dalekich krajów³³, najlepiej jak potrafił, odpowiedzieć na pytanie, czym w swej istocie jest ten wyjątkowy kościół, jak się objawia świętość tych miejsc. To, co wtórne, przypadłościowe, to, co nie stanowiło o naturze rzeczy, do opisu kościoła należeć nie mogło – *nie chciałem brudzić tego słodkiego wspomnienia nierozsądnymi zaprzeczeniami Bibliistów [tj. przedstawicieli towarzystw biblijnych, T. Z.] i Protestantów, którzy swym zwyczajem wykrzykują na ślepotę wierzących i oszukaństwo mnichów, a [...] wyświecają własną ślepotę i zdumiewającą nieznamość historii i miejscowości*³⁴. Fragment o kontrowersjach umieścił jako wstęp do opowieści o innych miejscach świętych w Jerozolimie, tuż przed rozmyślaniami Drogi Krzyżowej, zostawiając czytelnika z obrazem kościoła Zmartwychwstania kreślonym w *wyjawie ducha*, czyli w *poezji realnej*, jak by to zapewne ujęto w kręgu koterii petersburskiej³⁵.

Już samo wezwanie, sam tytuł rozdziału *Kościół Zmartwychwstania*, którym autor objął pojęciowo całość budowli określanej najczęściej mianem „kościółka lub bazyliki Grobu Pańskiego”, wskazuje na chęć wprowadzenia czytelnika wprost w treści *istotnościowe*. Nie naprzykrzając się z długimi wywodami teologicznymi, odpowiednio dobranym tytułem uwydatnił Hołowiński sens ideowy opisywanej budowli – jak coś zrozumiałego samo przez się – w interpretacji osadzonej głęboko w tradycji patrystycznej, nawiązującej choćby do Euzebiuszowych opisów *czcigodnego i najświętszego świadectwa zbawczego Zmartwychwstania z Żywotu Konstancyi*³⁶. Wiedział, że wspaniały kościół

to acceptance of the authenticity of the site. *The Church of the Holy Sepulchre*, tekst M. Biddle i in., fot. M. Zabé, G. Nalbandian, New York 2000, s. 65-66.

³³ W opisie [...] postanowiłem zwracać mowę do ciebie, kochany bracie, bo ta forma listowa [...] nic mię nie krępuje, i pozwala pisać najswobodniej. *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. V-VII.

³⁴ Tamże, s. 359.

³⁵ M. Grabowski, *Świat i poeta*, w: Tenże, *Wybór pism krytycznych*, opr. A. Waśko, Kraków 2005, s. 149. *Prostota głównie cechuje sposób jego pisania – a przytem jest tak jasny w dowodach [...] Poezja tego opisu nie jest dodaną ozdobą, wymysłem wyobraźni, lecz żywym wyrazem skruszonej duszy – natchnionego widokiem miejsc świętych serca [...] utwór ten nosi [...] wszystkie cechy poezji prawdziwej – przedstawiającej wiernie zewnętrzne obrazy i wewnętrzne stany ducha*. E. Ziemięcka, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej, X. Hołowińskie-go...*, dz. cyt., s. 45-46.

³⁶ Przeciwwstawienie określeń „kościół Zmartwychwstania” i „kościół Grobu Pańskiego” z odwołaniem *Katechizmu* Cyryla Jerozolimskiego i *Żywotu Konstancyi* Euzebiusza z Cezarei pod koniec ubiegłego stulecia zostało wyeksponowane w pismach Petera W. L. Walkera, traktujących ten problem jako odzwierciedlenie różnic postaw obu ojców Kościoła wobec istotnych chrześcijańskich pamiątek Męki i Śmierci Chrystusa. W przypadku Hołowińskiego wydaje się ono nie mieć znaczenia. P. W. L. Walker, *Holy City, Holy Places? Christian Attitudes*

Zmartwychwstania, ten, który w opinii jego i jemu współczesnych *dźwignęła* św. Helena³⁷, przechodził różne przemiany, że od jej czasów był *zlupiony i znacznie zepsuty przez króla Persów Kozroesa* [Chosroesa, T. Z.], że *cesarz Herakliusz przywrócił tę budowlę do dawnego stanu*, że później *daleko więcej [...] ucierpiała od Hakoma Sultana Egiptu* [Hakema, T. Z.]³⁸. Z referowanego fragmentu można by nabrać przekonania, że jego autor nie uświadamiał sobie ani pełni zmian, jakie zaszły w tym miejscu od czasów Konstantyna Wielkiego, ani roli, jaką w ukształtowaniu budowli odegrali Konstantyn Monomach i inni cesarze bizantyńscy, ani co gorsza, istotnego wkładu krzyżowców. Jednak Hołowiński dziejom kościoła Zmartwychwstania nie poświęcił wiele miejsca i dlatego warto spytać o rolę tych informacji w tekście – czy w ogóle mogły mieć dla niego jakieś istotne znaczenie?! Wydaje się, że krótki, bardzo uproszczony rys historyczny został dodany jedynie po to, by przekonać czytelnika, że mimo zniszczeń, przebudowy i rekonstrukcji całość tej wyjątkowej świątyni określonej przez Cyryla Jerozolimskiego mianem *martyrium* – świadectwo – pozostawała niezmienna, bo *przetrwiała aż do roku 1808*³⁹. Należy się jej zatem cześć tak samo, jak tej budowli za czasów św. Heleny, gorliwej w swej dbałości o miejsca święte w Palestynie, i Euzebiusza z Cezarei, który słał Najświętszy Grób jako *jasny i widoczny dowód cudów [...] świadectwo Zmartwychwstania Zbawiciela jaśniejsze od wszystkiego, co wyrazić może jakikolwiek głos*⁴⁰.

Hołowiński głęboko przeżywał każdy etap swej pielgrzymki – *niespokojny, wzruszony i przejęty jakąś trwogą* w ślad za zakonnym przewodnikiem zstępował powoli ulicami Jerozolimy. Przekroczywszy próg świątyni, nie zauważył nawet, jak dotarł do miejsca najważniejszego. *Oto Grób Pański* – te słowa wypowiedziane wówczas przez miejscowego kapłana, a w relacji wy-

to Jerusalem and the Holy Land in the Fourth Century, Oxford 1990, s. 235-252. Zob. także Euzebiusz z Cezarei, *Żywot Konstancyi*, opr. i tłum. T. Wnętrzak, Kraków 2007, s. 182-184, 189.

³⁷ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 343. Ówczesnie większość autorów, ignorując jakby wkład Konstancyi Wielkiego, łączyła poznawaną formę świątyni z aktywnością fundatorską św. Heleny. Np. *Cesarzowa Helena wystawiła część tej budowli dla pokrycia Grobu Świętego, lecz następni monarchowie chrześcijańscy powiększyli ją, obejmując nią Kalwarię*. F. R. Chateaubriand, dz. cyt., s. 238.

³⁸ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 343.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Euzebiusz z Cezarei, dz. cyt., s. 184. W literaturze dominuje proste, od Egerii wzięte rozróżnienie – *święty kościół stojący na Golgocie, zwany Martyrium [...] święty kościół [...] w Anastasis, to jest miejscu, gdzie Pan po męce zmartwychwstał*. Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, tłum. P. Iwaszkiewicz, w: *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.)*, opr. P. Iwaszkiewicz, przedm. M. Starowieyski, Kraków 1996, s. 227. Stąd niekiedy może budzić zdziwienie w pełni uzasadnione odnośnienie terminu *martyrium* do kaplicy Grobu Pańskiego, rotundy nad kaplicą i całości budowli, jak to uczynił Hołowiński na bazie lektury pism Cyryla Jerozolimskiego i zapewne Euzebiusza z Cezarei. O znaczeniu terminu *martyrium* zob. także R. Ousterhout, *The Temple, the Sepulchre, and the Matyrion of the Savior*, „Gesta” 1990, nr 1, s. 44, 46-47, 49-51.

brzmiało mocno, otworzyły niczym sekretny klucz ciąg wspomnień i opisów kościoła Zmartwychwstania, uchyliły drzwi do tajemnego świata religijnych, mistycznych i estetycznych doznań wędrowca. Przewodnik wskazał mu drogę do samej najświętszej groty – *trzeba było w pół się schylić, aby wejść przez małe drzwi [...] tam upadłem na twarz [...] nadzwyczajna świętość miejsca, tłum pomieszanych uczuć i niewymowna radość [...] były zbyt wielkim brzemieniem*⁴¹. Wnętrze kościoła, podobnie jak wnętrze groty najświętszej, stało się zatem ograniczoną murami, wyizolowaną od świata przestrzenią intensywnie odczuwaną, przeżywaną w religijnym uniesieniu, w napływie myśli o własnej niedoskonałości, o nieskończonej dobroci i miłości Bożej, o wdzięczności wobec Stwórcy za każdą darowaną chwilę bliskości – *grobowa cichość wtedy panowała w Świątyni [...] czułem nowy powód do wdzięczności, że mi Bóg pozwolił tak długo i swobodnie kosztować słodkich uczuć przy najświętszym Grobie*⁴². Naglony do wyjścia, bo nadeszła pora zamykania, zdecydował się pozostać, by zatrzymać ten stan *świętego usposobienia*, nasycić się widokiem miejsc świętych, odmówić tu kompletorium, poddać duszę medytacji i pójść śladem Zbawiciela w procesji. To właściwie sama przestrzeń architektoniczna kościoła Zmartwychwstania o jej specyficznych cechach, przenikająca się wzajemnie z przestrzenią modlitwy i liturgii, stwarzała odpowiednie warunki i usposabiała duszę do smutnych rozważań i pobożnych uniesień – *wspaniała rotunda [...] dość jest ciemna, co tak bardzo stosowne dla kościoła grobu*⁴³. Rozmyślenia i przeżycia religijne potęgowały i ukierunkowały odbiór architektury, wywołując u kapłanów i pielgrzymów określone reakcje – w tej

⁴¹ *Nie myślałem o tem, że z tego grobu wykwitło życie milionów ludzi aż do nieskończonej wieczności [...] że to jest najdroższa i prawdziwa Arka nowego przymierza [...] mnie tylko całkiem smutek zajął, i bardzo a bardzo żał było widzieć naszą niewdzięczność [...] w tym smutku zdejmowała mnie trwoga, że się niegodny znajdował w miejscu najświętszem, które było świadkiem Zmartwychwstania. Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 327-328.

⁴² Tamże, s. 328. *Kapłan [na Kalwarii, gdzie zatknięty był Krzyż Święty, T. Z.] grobowym głosem zawołał hic expiravit (tu skołał) wtedy jakby piorunem padliśmy na twarz i drżącymi ustami całowaliśmy straszny ziemię. Nie podobna opisać tego wrażenia trwogi i smutku, wiem tylko, że mię przeszedł zimny dreszcz i że bieg własnej krwi czułem. Tamże, s. 329. Afektacja religijna wydaje się charakterystycznym rysem opisów z ówczesnych dziarszy pielgrzymich, elementem ich typizacji, np. Alphonse de Lamartine, który nie przejawiał szczególnych skłonności do manifestowania pobożnych roztkliwień duszy, swoje wspomnienie nawiedzenia Grobu Pańskiego 29 X 1832 r. przesycił emocjonalnie: *wszystkie pobożne uczucia [...] wszystkie modlitwy [...] wszystkie radości, wszystkie smutki myśli [...] budzą się w głębi duszy [...] wywołują to olśnienie umysłu, to rozrzewnienie serca, które nie szuka wcale słów, lecz rozplywa się we łzach, chwytając za gardło, każde pochylać się czoło, a ustom w milczeniu przyglądać do kamienia Grobu Świętego. A. de Lamartine, dz. cyt., s. 252, 258, 259.**

⁴³ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 330. *Wieczny prawie zmrok świątyni Grobu, zdawał się podsycać smutek [...] potem cisza napelniała się jękiem wschodniej modlitwy, wszystko to nie pozwalało mi wyjść z jakiejś trwogi i nadzwyczajności. Tamże, s. 348.*

*świątyni świątyni, gdzie święte miejsca tak silnie przemawiają do duszy, że człowiek w ciągłym zdumieniu i zachwycie zostawać musi*⁴⁴.

Opis kościoła Zmartwychwstania zaczął więc Hołowiński od tego, co w tej świątyni było subiektywnie i obiektywnie najważniejsze, czyli od kaplicy Grobu Pańskiego i własnego spotkania z tym miejscem świętym, spotkania ze świętością w jej konkretnych przejawach i z samym sobą w obliczu tej świętości, ale na tym nie poprzestał. Świadomość przenikania się i dopełniania dwu rzeczywistości: świata modlitwy, liturgii i ceremonii ze światem materialnym przybierającym określoną formę, różne przypadłości i dzieje, nie opuszczała pielgrzyma, dlatego w opisie kościoła porządek liturgiczny, z punktu widzenia kapłana ważniejszy, wyznaczany kolejnością nabożeństw, stacji wieczornej procesji, antyfon, modlitw, hymnów i litanii śpiewanych w drodze od kaplicy Najświętszej Panny Marii, od ołtarza Najświętszego Sakramentu i Kolumny Biczowania, poprzez więzienie Chrystusa, kaplicę Rozdzielenia Szat, miejsce znalezienia Krzyża Świętego, kaplicę św. Heleny, kaplicę Improperiów, Kalwarię, Kamień Namaszczenia, do kaplicy Grobu Świętego, miejsca ukazania się Chrystusa po Zmartwychwstaniu św. Marii Magdaleny i ponownie kaplicy Najświętszej Panny Marii, wzbogacany rozważaniami ewangelicznymi o spotkaniu św. Marii Magdaleny ze zmartwychwstałym Zbawcą, jest pierwszy⁴⁵, ale nie jedyny. Po nim następuje obszerny opis materialnej postaci kościoła zarówno jako całości, jak i oprawy poszczególnych miejsc, ale wciąż tej postaci obserwowanej od wewnątrz, niczym ramy przestrzeni liturgicznej – *trudno ci dać wyobrażenie formy kościoła, bo w swojej budowie stosując się do różnych miejsc, które obejmuje, nie ma regularnego kształtu*⁴⁶ (il. 2). Za najważniejszą i najpiękniejszą część uznał rotundę wokół kaplicy Grobu Pańskiego, otoczoną osiemnastoma filarami podtrzymującymi galerie i kopułę, w której okrągły otwór – *oculus* – niczym okno górne oświeca świątynię, szczegółowo opisał kaplicę Grobu Pańskiego, jej postać wewnętrzną i zewnętrzną, podejmował dyskusję z opiniami nadmiernie ganiącymi Greków za zmiany podczas rekonstrukcji po pożarze w 1808 r. (il. 3), choć jednocześnie sam wyrzekał – *zewnętrzna Grobu postać była dawniej bardzo ładna, bo ściany białe marmur otaczał z dziesięciu czerwonymi z porfiru półkolumnami; dzisiaj zostały tylko*

⁴⁴ Tamże, s. 343-344.

⁴⁵ Tamże, s. 328-330. Hołowiński nie wprowadził tekstu hymnów, modlitw i antyfon śpiewanych podczas procesji, zauważył jedynie, że *te hymny i modlitwy są zupełnie inne i daleko krótsze, jak były za czasów xięcia [Mikołaja Krzysztofa, T. Z.] Radziwiłła [autora Peregrynacji do Ziemi Świętej (1582-1584), wyd. J. Czubek, Kraków 1925, s. 29-32, T. Z.] hymny i modlitwy za czasów Radziwiłła były stosowniejsze, a często i piękniejsze. Tamże, s. 28. Teksty hymnów, antyfon i modlitw zamieścił w swej relacji Joseph Salzbacher, kanonik katedralny od św. Szczepana w Wiedniu. J. Salzbacher, *Erinnerungen aus meiner Pilgerreise nach Rom und Jerusalem im Jahre 1837*, Wien 1840, t. 2, s. 56-76.*

⁴⁶ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 330.

gdzie nigdzie porfirowe półkolumny, ściany okryte dość niezgrabnie żółtym kamieniem nie wygładzonym, a sam front zdobią cztery kręcone, jak szruba, kolumny⁴⁷. Hołowiński wspomniał o kaplicy koptyjskiej na tyłach Grobu Pańskiego, kaplicy syryjskiej, o celach mieszkalnych Koptów i Ormian w obejściu za filarami rotundy, opisał dokładnie piękny kościół grecki, czyli chór Greków, dawne prezbiterium, nad którym rozpięto kopułę wspartą na czterech filarach (Hołowiński natrętnie używa terminu „pilaster” zamiast „filar”, wspomniał o wysokim murze otaczającym tę część świątyni i psującym widok wnętrza, i o ikonostasie, który zdobią obrazy rosyjskie, bo *Greków były bardzo szkaradne*, i o orle Rosji nad carskimi wrotami, i w końcu powiódł czytelnika dalej na stronę południową w kierunku przeciwnym do kierunku procesji, opisując starannie kolejne miejsca święte, tłumacząc przy tym, do kogo należą – miejsce rozmowy trzech Marii, Kamień Namaszczenia, Kalwarię z jej kaplicami i rozpadliną powstałą skutkiem cudu (il. 4), kaplicę Adama w pieczarze Golgoty, wspomniał o grobach Godfrey'a de Bouillon i Baldwina I, obrońcy Grobu Świętego i pierwszego władcy Królestwa Jerozolimskiego, usuniętych przez Greków, o miejscu pogrzebania Melchizedeka, opisał kaplicę Impropetriów, kaplicę św. Heleny (il. 5) i miejsce znalezienia Krzyża Świętego, miejsce rozdzielenia szat i kaplicę św. Longina, obie niczym eksedry otwarte do półkolistych krużganków, groty więzienia Chrystusa i jej funkcję, kaplicę św. Marii Magdaleny, kaplicę Najświętszej Marii Panny, położoną w miejscu, w którym Chrystus ukazał się Matce po Zmartwychwstaniu, wraz z ołtarzami tej kaplicy, obrazami i Kolumną Biczowania, a w końcu przylegający do niej klasztor, w którym znalazł gościnę w celi Kustosza Ziemi Świętej, oraz wspinałą galerię, która w części jest dostępna z klasztoru, i skarbiec oo. bernardynów⁴⁸.

W 1808 r., 12 października, doszło w kościele Zmartwychwstania do dramatu – ogień zapruszony czy może podłożony przez Ormian w południowej części galerii szybko przeniósł się na stronę północną, i sięgnął belek znanego z przekazów graficznych, otwartego górą stożkowatego sklepienia, które mocne, o podwójnej konstrukcji z cypryjskich cedrów ochraniało wnętrze rotundy od blisko tysiąca lat, od czasów Tomasza, patriarchy jerozolimskiego w latach 809-829. Po pięciu godzinach belki sklepienia runęły w dół i poważnie uszkodziły kaplicę Grobu Pańskiego, miażdżąc jej kopułę, ogień przepalił kolumny i filary rotundy, a także ściany kaplicy Grobu, sięgnął dachów nad chórem Greków, obejmując nawet wschodnią apsydę. Żadne z europejskich mocarstw owładniętych gorączką wojenną nie spieszyły zabiegać o prawo do odbudowy. Na mocy tureckiego dekretu z 1757 r., uznającego prawosławnych Greków za gospodarzy kościoła, w marcu 1809 r. sułtan pozwolił greckiemu patriarcha-

⁴⁷ Tamże, s. 334.

⁴⁸ Tamże, s. 334-342.



6. Fasada kościoła Zmartwychwstania, litografia dwubarwna wg rys. D. Robertsa, w: *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, Petersburg 1853 (fot. BUW)

towi na odbudowę kościoła. Zaangażowano Nikolaosa Komnenosa, architekta z Istanbuhu, który w krótkim czasie pomiędzy majem 1809 r. i wrześniem roku następnego dokonał restauracji chóru Greków, odbudował wschodnią apsydę, odrestaurował kaplicę Kalwarii i rotundę, wzmocnił jej filary i wzniósł kopułę w miejscu stożkowatego sklepienia, przebudował też kaplicę Grobu Pańskiego i nie licząc się z opinią przedstawicieli innych wyznań, z ich prawami, pamiątkami i kaplicami, dokonał szeregu zmian we wnętrzu świątyni, m.in. usunięcia grobów krzyżowców i kaplicy koptyjskiej⁴⁹. Zmiany wywołały protesty, a szybkość, z jaką dokonywano rekonstrukcji, sprawiła, że obawiano się niskiej jakości prac – poniekąd chyba słusznie, bo już po 30. latach wiadano dobrze, że nowa kopuła nad rotundą ma zbyt słabą konstrukcję i brak jej stabilności. Hołowiński dostrzegał zaborczość Greków i błędy popełnione przez Komnenosa, ale ich nie ganił, bo nade wszystko obawiał się argumentów przeciw autentyczności obiektu – *niedostatek pieniędzy i brak zupełny gustu, nie dozwoliły [...] przyprowadzić tej świątyni do dawnej świetności [...] w rotundzie lub innych miejscach musiano postawić mury z kamienia czworoboczne pilastry [tj. filary, T. Z.], tylko gdzie nie gdzie po bokach można oglądać kolumny nie zniszczone [...] a były porządku korynckiego [...] ozdoby kościoła są prawie żadne, co gorzej najbrzydszego gustu [...] mimo tego wszystkiego, sama budowa pozostała po ś[w]. Helenie [...] uderza swoją wspinałością i żywo oddycha śmiałym jenjuszem rzymskim, osobliwie rotonda⁵⁰.*

⁴⁹ F. E. Peters, dz. cyt., s. 542; *The Church...*, dz. cyt., s. 43, 63-64. O rekonstrukcji i wywołanych pracami finansowych trudnościach greckiego patriarchatu prawosławnego zob. Y. Ben-Arieh, *Jerusalem...*, dz. cyt., s. 203-205.

⁵⁰ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 343. Jakże odmienna jest postawa Hołowińskiego i skłonnego

Sprawa odbudowy świątyni łączy się ściśle z problemem jej podziału między różne wyznania, dawniej nawet pomiędzy osiem wspólnot, w czasach Hołowińskiego i obecnie trzech jedynie: katolików, prawosławnych Greków i Ormian, z kwestią odpowiedzialności za całość i poszczególne miejsca święte, towarzyszących sprawowaniu tej odpowiedzialności wzajemnych niechęci, podejrzeń, urazów i ogólnego braku zgody, wynikłych z tego powodu zaniedbań w utrzymaniu budowli przy paradoksalnie wprost przykładowej gorliwości w służbie. Dla wielu autorów relacji z pierwszej połowy XIX w. swary, animozje i klucze do kościoła w rękach muzułmańskich strażników dostarczały tematu do tanich potępień i wdzięcznej eksploatacji, ale Hołowiński, choć z żalem wspominał o walkach toczonych przy samym grobie Księcia Pokoju, to jednak starał się wnikać głębiej w sens tej rywalizacji i dotrzeć do przyczyn, a powód dostrzegł przede wszystkim w gorliwości wiary, w pragnieniu posiadania miejsc świętych i dlatego konstatował: *patrząc na [...] współubieganie się we czci tego, co najmocniej na sercu leży, niepodobna się nie rozrzewnić, nie podobna stracić nieprzyjemnych uprzedzeń wynikłych z rozdziału*⁵¹. I w tym miejscu jego relacja o bliskości dwu pomników zwycięstwa nad śmiercią i grzechem, dwu *najświętszych źródeł [...] zbawienia na Grobie i Golgocie* znów napełnia przestrzeń kościoła obrazem modlitwy powtarzanej w jej codziennym rytmie, bogactwem intencji zanoszonych i pobożnych rozważań w chwilach ciszy wieczornej, czytań przy świetle lamp i medytacji w miejscach świętych gdzieś tam na Golgocie, nad rozpadliną skały – *na ten głos Ewangelii czytanej przy samem podnożu Krzyża oczyszcza się serce ze wszelkiego trądu zawziętości*⁵².

Pielgrzym poznał wnętrze kościoła, a obcując z nim, zobaczył też i własne wnętrze, nasycił duszę modlitwami i wspaniałością oprawy, doznał oczyszczenia i duchowego spełnienia, i dopiero wówczas, po mszy na Grobie Pańskim, pokrzepiony wrócił do świata zewnętrznego, z całą tego świata dziejowością, zmiennością i barwami – *wyszedłem z kościoła i wtedy mogłem go oglądać zewnątrz: lecz tak w koło zawałony klasztorami i innymi budowaniami, że formy zewnętrznej widzieć niepodobna; jeden tylko front otwarty i dość ładny*⁵³ (il. 6). Stopniowo ogarniał wzrokiem wielość pięknych detali, bo i dostrzegł *piłastr ozdobiony pięciu kolumnami korynckimi*, który rozdziela i wspiera dwie bliźniacze arkady okazałego portalu uskokowego, z nich prawa zamurowana,

do przesady i patosu Chateaubrianda, w jego relacji: *Bazylika Grobu Świętego już nie istnieje; spaliła się do cna po moim powrocie z Judei; jestem zatem ostatnim z podróżnych, którzy ją widzieli w dawnym stanie i z tego powodu będę jej ostatnim dziejopisem*. F. R. Chateaubriand, dz. cyt., s. 236.

⁵¹ *Pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 345.

⁵² Tamże, s. 346.

⁵³ Tamże, s. 349.

i w nadprożach płaskorzeźby *przestawiające wjazd Zbawiciela do Jeruzalem, Jego nauczanie i pogrzeb, dalej dwa wielkie okna odpowiednie dwóm drzwiom [...] w ogiwach ozdobione kolumnami*, po lewej *murowana z ciosu wieża, co dawniej była dzwonnica [...] dziś rozebrana w większej połowie [...] ją nadwyrężyło trzęsienie ziemi*⁵⁴. Wspomina jeszcze o kwadratowym dziedzińcu, który musiał być chyba przedsionkiem, bo teraz *kościół prawie nie ma przedsionka i wprost się wchodzi do świątyni*⁵⁵, o klasztorach wokół dziedzińca należących do Greków, o sklepikach pod płóciennym nakryciem, gdzie sprzedają różańce, figury świętych i krzyżyki, o straży muzułmańskiej i ładnej kapliczce Abrahama na *kalwaryjskiej opoce* z ważnym przesłaniem – *trudno [...] zaprzeczyć piękności myśli postawienia tak blisko figury obok samego spełnienia*⁵⁶. I odszedł, zabierając ze sobą obraz świątyni wspaniałej, w której nie tylko oczy nasyciły się pięknem, ale i dusza doznała pocieszenia, a wiara – wzmocnienia.

Dla świata chrześcijańskiego bazylika Grobu Pańskiego, była zawsze, i dzisiaj nadal pozostaje, świątynią wyjątkową. Nikogo nie dziwi, i dziwić nie może, ogromna ilość zachowanych opisów tego kościoła i różnorodnych o nim przekazów z każdego niemal czasu, od chwili wzniesienia rotundy i bazyliki z rozkazu Konstantyna Wielkiego. Wśród tekstów powstałych w pierwszej połowie XIX stulecia, w okresie, w którym podróże do Palestyny zaczęły stawać się coraz bezpieczniejsze, relacja Hołowińskiego należy do świadectw niezwykle cennych, bo jej autor ukazywał świat, a zwłaszcza tę świątynię, cel swej wędrówki, oczami pielgrzyma, osoby szczególnej, bo bogatej w wiedzę i wrażliwej na piękno, ale oczami pielgrzyma właśnie, a nie wędrowca, który ruszył na Wschód po nowe obrazy, myśli, doznania i zachwyty. Łatwo zauważyć tę różnicę, obserwując jego kroki stawiane we wnętrzu kościoła Zmartwychwstania i myśli zapisane w opisie tej świątyni. Nie trudno też dostrzec, że oglądając, chłonał, a chłonąc przeżywał, w ten sposób wykreował relację niezwykle spójną, w szczegółach przemyślaną, w której słów i emocji zbędnych nie ma, są za to i opisy architektury jako oprawy miejsc kultu, i wymuszony warunkami sposób jej odbioru, szczegółowy zapis procesu percepcji, zapis prawdziwy, niepowtarzalny. Jeżeli zatem historyk architektury analizujący przemiany oprawy miejsc świętych w Palestynie, po przeczytaniu tej relacji nadal będzie się upierał, że potrzebne mu tylko konkrety, a nie stany uniesień, jeżeli nie dostrzeże, że świat modlitwy i liturgii i świat uformowanej architektonicznie pięknej materii tu wzajemnie się przenikają, to wówczas zagubi i prawdę o ówczesnej percepcji dzieł architektury i jej oddziaływaniu oraz bogactwo łączonych z tą architekturą znaczeń, i pozostanie ubogi, jakim był.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 350.

⁵⁶ Tamże.

Ks. Stanisław Kobiela SAC

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Stosunek św. Wincentego Pallottiego do dzieł sztuki

Jednym z najbardziej wymownych sposobów przekazywania bogactwa ludzkiego ducha jest sztuka. Przez dzieło sztuki rozumiem w tym przypadku realizację plastyczną w postaci obrazu, rzeźby, grafiki i dzieła muzycznego. Dzieła te mogą spełniać między innymi funkcje estetyczne, społeczne, komunikacyjne, wychowawcze, terapeutyczne, poznawcze. Kościół w swojej historii chętnie sięgał, i sięga do dziś, po dzieła sztuki, aby w sposób wizualny przedstawić prawdy wiary oraz zachęcić do ich pogłębiania i rozpowszechniania. Historię ewolucji dogmatów można również odczytać w historii sztuki.

Dzieła sztuki i sakramenty mają ze sobą wiele wspólnego. Obydwie dziedziny posługują się znakiem i symbolem. Sakrament jest widzialnym i skutecznym znakiem niewidzialnej rzeczywistości, jaką jest łaska udzielana człowiekowi przez Boga¹. Dzieło sztuki jest również znakiem zawierającym określone treści, i z tego punktu widzenia zajmuje się nim semiotyka oraz hermeneutyka. Lecz istnieją pewne różnice między symbolem i znakiem. Każdy symbol jest znakiem, lecz nie każdy znak jest symbolem. Zadaniem symbolu i znaku jest oznajmianie, że istnieje jakaś ukryta rzeczywistość, na którą one wskazują². Symbol coś unaocznia, lecz zarazem coś ukrywa. Dla kogoś niewtajemniczonego, symbol jest znakiem wymagającym komentarza, wtajemniczenia. Symbol występuje zazwyczaj w formie obrazowej, wizualnej i funkcjonuje na podstawie umowy zawartej w sposób

wyraźny lub wynikający ze zwyczaju między używającymi go. Warunkiem rozumienia danego symbolu jest znajomość tej umowy.

Jak podaje *Katechizm Kościoła Katolickiego: Ikonografia chrześcijańska za pośrednictwem obrazu wyraża orędzie ewangeliczne, które Pismo Święte opisuje za pośrednictwem słów*³. Dzieło sztuki staje się więc narzędziem w upowszechnianiu wiary i miłości.

POWSZECHNOŚĆ POWOŁANIA APOSTOLSKIEGO I UNIWERSALNOŚĆ ŚRODKÓW W JEGO REALIZACJI

Powszechność dotyczyła najpierw powołania do szerzenia Ewangelii. Obejmowała ona wszystkich ludzi wszystkich zawodów i wszystkich stanowisk w chrześcijańskim społeczeństwie: *Czyż więc znajdzie się jakiś potentat tego świata, który by nie zechciał użyć całej swej potęgi; ktoś wielki, ktoś szlachetnie urodzony, który by nie zechciał wykorzystać swej wielkości i szlachectwa; jakiś uczony, który by nie zechciał wykorzystać swej nauki; jakiś bogacz, który by nie zechciał wykorzystać swego bogactwa; jakiś obywatel, który by nie zechciał wykorzystać swoich stosunków; jakiś rzemieślnik, który by nie zechciał wykorzystać swego zawodu; i czyż znajdzie się ktoś wśród wszystkich katolików, który nie mogąc pospieszyć z pomocą czym innym, nie zechciałby się modlić, pościć i mnożyć cnotliwe uczynki – by szybko, by jak najszybciej nadeszła chwila, w której „nastanie jedna Owczarnia i jeden Pasterz*⁴.

Św. Wincenty Pallotti (1795-1850), w wielu miejscach swoich pism, łączył powszechność powołania do głoszenia Ewangelii z uniwersalnością środków wizualnych (il. 1). Założonemu przez siebie Zjednoczeniu Apostolstwa Katolickiego polecał, aby się *troszczyło o dostarczanie przedmiotów religijnych, ołtarzy, naczyń świętych, sprzętów liturgicznych i przyborów kościelnych [...] aby popierało budowę świątyń oraz starania o inne przedmioty pobożności, jak książki w różnych językach, stosownie do potrzeb różnych narodów, wizerunki i obrazy religijne, różańce, szkaplerze oraz wszystko, co tylko sprzyja rozwijaniu pobożności i budzeniu wiary*⁵. Nie tylko środki materialne miały służyć temu celowi. Powszechność miała również wymiar duchowy: *Postanówcie więc pomnażać w miarę swoich możliwości środki stosowne do szerzenia wiary świętej i przy pomocy swej władzy i szlachectwa, wiedzy i bogactwa, zawody, sztuki i wymowy, a przede wszystkim przy pomocy postów oraz kornej, ufnej i wytrwałej modlitwy oraz wszelkimi*

¹ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, nr 1131, 1152.

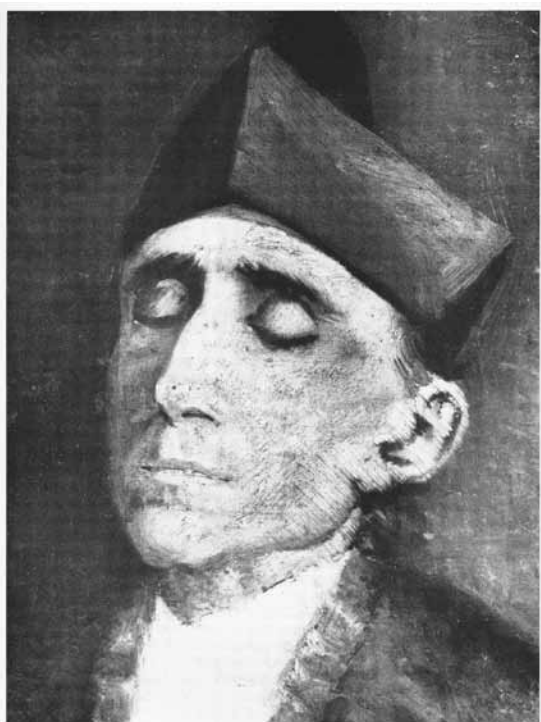
² K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008, s. 76-77.

³ *Katechizm...*, dz. cyt., nr 1160.

⁴ W. Pallotti, *Pisma dotyczące Zjednoczenia Apostolstwa Katolickiego*, opr. T. Bielski, Poznań-Warszawa 1978, s. 42.

⁵ Tamże, s. 64.

1.
Portret
św. Wincentego
Pallottiego
(fot. z archiwum
autora)



innymi sposobami starajcie się przyczynić w miarę swoich możliwości do szerzenia wiary na całym świecie, aby jak najrychlej nastąpiła jedna Owczarnia pod zwierzchnictwem jednego Pasterza⁶. Na innym miejscu notował: *Tak jest, wszystko można wykorzystać w tym celu, aby się przyczynić do rozkrzewienia świętej wiary: władzę (nie po to jednak, żeby gwałt zadawać, lecz żeby używać jej w sposób pokorny i z miłością), szlachectwo, zdolności, naukę, sztukę, pieniądze, a także obrazek przedstawiający Ukrzyżowanego Jezusa, Najświętszą Maryję czy Świętych, szkaplerz, książeczkę do nabożeństwa – wszystko⁷.*

Już w okresie reformacji, tak protestanckiej jak katolickiej, obydwie strony sięgały po środki plastyczne do propagowania swoich idei. Św. Wincenty Pallotti w rozumieniu funkcji dzieła sztuki był spadkobiercą okresu reformacji katolickiej z doby baroku, i również sięgnął do oręża sztuki.

Szczególnie cenieni przez św. Wincentego Pallottiego byli malarze i miedziorytnicy. Z powodu możliwości wielokrotnego powielania, szczególnie była wykorzystywana grafika ulotna w postaci drzeworytów i miedziorytów. Malarzy i miedziorytników Pallotti zobowiązywał, aby wysyłali *religijne obrazy do krajów pogańskich, tam gdzie zachodzi tego większa potrzeba*. Nie zostali wyłączeni z tych zaleceń rzeźbiarze, drukarze, mechanicy i wydawcy: *Możecie zachęcać malarzy, którzy mogą spełniać swoje apostołstwo, wysyłając święte obrazy do krajów pogańskich; rzeźbiarzy, którzy mogą wysłać tam rzeźby święte; drukarzy lub wydawców książek, by wydawali w odpowiedniej ilości książki pomagające w szerzeniu świętej wiary. Tak samo możecie postępować z artystami i rzemieślnikami, stosownie do wyrabianych przez nich przedmiotów i dzieł sztuki, jakie są potrzebne*

⁶ Tamże, s. 80.

⁷ Tamże, s. 42.

na misjach, szczególnie w krajach pogańskich – wszyscy bowiem oni mogą, na swoim miejscu i w swoim zawodzie, wykonywać pewien rodzaj apostołstwa⁸. To samo dotyczyło książek w różnych językach, obrazów, obrazków, koronek⁹, szkaplerzy, bielizny oraz szat liturgicznych, jak również tego wszystkiego, co było pożyteczne do propagowania Królestwa Jezusa Chrystusa¹⁰.

Ponadto poleca założonemu przez siebie Zjednoczeniu Apostołów Katolickiego, aby zaopatrywało misjonarzy w *liturgiczne szaty, kielichy, puszki, alby, komże, różańce, druki, szkaplerze, medaliki, krucyfiksy, krzyżyki, figury, figurki Dzieciątka Jezus, krucyfiksy wielkie na ambony, relikwie Świętych, relikwiarze zawierające czcigodne kości świętych Męczenników¹¹. Zachęcał katolików, aby przeszukiwali swoje mieszkania, a książki, szkaplerze a zwłaszcza obrazy, które stały w nich już zapomniane i traktowane jak zwykłe sprzęty, oddawali na potrzeby misji¹², gdzie *nawet wszelki mały obrazek uważany jest za ogromny skarb¹³*.*

24 sierpnia 1818 r. św. Wincenty Pallotti informuje swego przyjaciela ks. Tomasza Bortiego wtedy jeszcze diakona, jak należy postąpić

⁸ Tamże, s. 115. *Fachowcy, artyści i mechanicy mogą w miarę możliwości ofiarować pracę z zakresu swej specjalności czy sztuki, by w ten sposób pomóc Pobożnemu Zjednoczeniu.* Tamże, s. 117.

⁹ Tamże, s. 42-43.

¹⁰ Tamże, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 150. Na innym miejscu rozszerza jakość przedmiotów: *Członkowie Prokury powinni także się starać o przedmioty potrzebne do sprawowania publicznego kultu, aby móc w nie zaopatrywać ubogie i zaniedbane kościoły, zwłaszcza w krajach pogańskich. Chodzi tu o następujące rzeczy: ornaty, alby, lichtarze, komże, puryfikaterze, korporaly, kielichy, puszki, monstrancje, trybularze, obrusy ołtarzowe, kwiaty, relikwie, obrazy ołtarzowe, krucyfiksy i inne przedmioty używane przy sprawowaniu kultu. Aby dopomóc ludziom do ożywienia prywatnej pobożności, należy zbierać i przygotowywać w wielkiej ilości koronki, różańce, szkaplerze, agnuski, pobożne obrazki, w różnych językach książeczek do nabożeństwa, medaliki, krzyżyki, małe krucyfiksy i oraz wszystkie inne rzeczy, które przyczyniają się do ożywienia prywatnej pobożności ludzi.* Tamże, s. 308.

¹² Tamże, s. 43.

¹³ Tamże, s. 115.

2.
Matka Bożej
Miłości
(fot. z archiwum
autora)



3.
Krzyż wykonany
na życzenie
św. Wincentego
(fot. z archiwum
autora)



z wysłanymi mu obrazami: *Przysyłając Księdzu święte obrazy, proszę o ich rozwieszanie po miejscach najbardziej uczęszczanych i dla każdego najodpowiedniejszych, a czasem i na miejscach ustronnych, bo i takie miejsca poprzez rozmieszczone maksymy przyczyniają się niemało do nawrócenia biednych grzeszników. Niech też Ksiądz postara się porozmawiać z jakimiś osobami, by zechciały sporządzić odpowiednie miedzioryty. Byłoby to bardzo dobre, gdyż można by przeznaczać je również dla misjonarzy, aby je rozpowszechniali¹⁴.*

Powyższe przekonania wskazują, że św. Wincenty Pallotti traktował obrazy, jako szczególny środek skutecznego oddziaływania na wy-

obrażnię człowieka. Wizerunek mógł służyć pomocą w przenoszeniu umysłu w sferę transcendentną. Wiadomo, że już we wczesnym chrześcijaństwie istniała świadomość o dydaktycznych możliwościach sztuki. Grzegorz II broniąc świętych wizerunków w okresie ikonoklazmu, pisał do cesarza Leona Izauryjczyka, że *mężczyźni i kobiety, trzymając na ręku swe małe świeżo ochrzczone dzieci i otoczeni przez młodzież, kształcą je i zwracają ku Bogu ich umysł iserca, pokazując im palcem obrazy¹⁵*. Od wieków średnich była znana dewiza *per visibilia ad invisibilia* – przez rzeczy widzialne do niewidzialnych. Benedyktyński opat Suger z Saint Denis twierdził nawet, że *significata magis significante placent¹⁶* – rzeczy oznaczane mogą się bardziej podobać niż same znaki. To znaczy, że rzeczywistość oznaczana, którą prezentuje dzieło sztuki, która kryje się pod jego warstwą materialną, może, dzięki wierze wyobrażającej, pobudzić człowieka do spełniania dzieł zbawczych.

Sam św. Wincenty Pallotti posługiwał się niewielkim, mieszczącym się niemal w dłoni, obrazkiem *Matki Bożej Miłości*, i przy spotkaniach dawał go ludziom do ucałowania (il. 2). Paweł de Geslin tak o tym pisze: *Nosił*

więc w mankiecie rękawa mały relikwiarz ze srebra z namalowanym wizerunkiem Najświętszej Maryi Panny podtrzymującej stojące na Jej kolanach Dziecię Jezus. W zastępowaniu swojej ręki tym pobożnym wizerunkiem osiągnął taką zręczność, iż nie sądzę, aby w całym Rzymie znalazł się ktoś, komu udałoby się kiedyś ucałować jego rękę. Bowiem w momencie, gdy ją pochwyił, przekonany, że uda mu się jednak zamaniestować swój szacunek, na który Pallotti bezsprzecznie zasługiwał, zauważył, iż pocałował tylko święty obrazek Matki Bożej¹⁷.

Wspomniany obrazek *Matki Bożej Miłości*, św. Wincenty Pallotti polecił wykonać na płytce z kości słoniowej (wym. 7 x 5 cm). Była to kopia obrazu z 1750 r. autorstwa Pompea Batoniego (1708-1787) – malarza i wybitnego rysownika włoskiego oraz kuratora zbiorów papieskich, wykonana przez Domenica Casarottiego. Na odwrotnej stronie miniaturowego obrazka zostały umieszczone relikwie Dwunastu Apostołów. Druga kopia wizerunku *Matki Bożej Miłości* została namalowana na płótnie¹⁸.

Pompeo Batoni namalował m.in. obraz *Matki Bożej Najświętszego Serca Jezusa* dla franciszkańskiego klasztoru św. Bonawentury w Rzymie w 1766 r.¹⁹ Wizerunek ten jest najbardziej podobny do obrazu *Matki Bożej Miłości*, który czcił św. Wincenty Pallotti. Według niektórych autorów, w 1830 r. święty polecił Domenicowi Casarottiemu wprowadzić pewne zmiany: namalować w ręce Matki Bożej serce, tak jak to jest na wizerunku noszonym przez niego w rękawie, i na dużym obrazie przechowywanym do dzisiaj w prywatnej kaplicy mieszkania św. Wincentego Pallottiego.

Św. Wincentemu Pallottiemu szczególnie zależało na przygotowaniu oprawy wizualnej w celebrowaniu uroczystości Epifanii. Szczegółowo wyliczył praktyczne możliwości: *Tajemnicę Objawienia Pańskiego należy w kościele uzmysłowić przy pomocy obrazu albo figur. Kościół należy też przyozdobić w sposób odświętny, poważny, ale prosty. Postarać się też trzeba o żyrandole i świece w dostatecznej ilości. Za pozwoleniem Jego Eminencji Kardynała Wikariusza należy wydrukować i podać do wiadomości ludowi święte zaproszenie i zachętę do udziału. Zaproszenie należy opublikować przy pomocy afiszów na publicznych miejscach, w kościołach i domach zakonnych, znajdujących się w mieście²⁰*. Pragnął także, aby oktavę Epifanii obchodzono w jak największej ilości wspólnot zakonnych, zarówno żeńskich jak i męskich: *W oratorium prywatnym wspólnoty, i jeśli to jest możliwe, w kościele własnym wspólnoty należy przynajmniej umieścić obraz albo*

¹⁴ W. Pallotti, *Listy. Lata 1816-1833*, opr. B. Bayer, Ząbki 1997, s. 43.

¹⁵ P. Riché, *Edukacja i kultura w Europie Zachodniej (VI-VIII w.)*, Warszawa 1995, s. 495.

¹⁶ Sugerius S. Dionysii, *Sugerii abbatis S. Dionysii liber de rebus in administratione sua gestis*, w: *Patrologia Latina*, t. 186, szp. 1231 (dalej jako PL).

¹⁷ P. de Geslin, *Czcigodny Wincenty Pallotti*, Warszawa 1988, s. 11.

¹⁸ Informację tę zawdzięczam ks. Janowi Kupce, dyrektorowi Instytutu Historycznego św. Wincentego Pallottiego w Rzymie.

¹⁹ Obraz został подарowany także dla kościoła San Francesco a Ripa.

²⁰ W. Pallotti, *Pisma...* dz. cyt., s. 332.

figury przedstawiające tajemnicę adoracji Jezusa przez świętych Mędrców²¹. Jak można zauważyć, św. Wincenty korzystał z obrazów, figur, afiszów, dodatkowego oświetlenia. Zastrzegł jednak, aby dokonywało się to w sposób poważny, ale prosty. W odczuwaniu piękna daleki był zatem od krzykliwej tandety.

POTENCJALNE ZAGROŻENIA DLA CZŁOWIEKA ZE STRONY SZTUKI

Mimo tak szerokiego posługiwania się sztuką, św. Wincenty Pallotti miał świadomość grożących człowiekowi niebezpieczeństw ze strony pewnych jej konwencji. Dotyczyły one przede wszystkim dziedziny czystości. Nagość, którą kwestionował, nie musiała być szczególnie wyuzdana. Każda forma nagości, nawet *nuditas virtualis* mogła być szkodliwa. W moralistyce średniowiecza bowiem, rozróżniano cztery rodzaje nagości: *nuditas naturalis* – nagość człowieka pierwotnego, jego naturalny stan przed upadkiem; *nuditas temporalis* – nagość z wyboru, np. jako efekt dobrowolnego wyrzeczenia, ubóstwa; *nuditas virtualis* – będąca symbolem niewinności; i wreszcie *nuditas criminalis* – nagość wynikająca z naruszenia określonych zasad moralnych, a oznaczająca np. rozpustę, próżność itp. Podział ten wywodził się od benedyktyńskiego teologa Piotra Berchoriusza (zm. 1362)²².

Wspomniane zagrożenie zachowania czystości spowodowało aktywne zachowanie się św. Wincentego Pallottiego wobec niektórych dzieł sztuki. W celu skutecznego zastosowania powyższych zaleceń w 1818 r. założył „Związek walki z szatanem” – *Unio antidaemoniaca*. Miał on na celu usuwanie, a nawet niszczenie nieobyczajnych dzieł sztuki plastycznej. Związek, do którego święty pragnął przyjąć także malarzy i rzeźbiarzy, otrzymał aprobatę papieża Leona XII²³.

Św. Wincenty Pallotti zwrócił uwagę przede wszystkim na nagość Dzieciątka Jezus wyobrażanego w rzeźbie i malarstwie. W rzymskich kościołach takich przedstawień było wiele. Warto podać kilka przykładów jego zaleceń w tej materii: *Trzeba przesłać bilet do przełożonego kościoła „Chiesa Nuova”, by kazał zaciągnąć zasłonę na nieskromnie namalowanej części obrazu Świętego Dzieciątka, umieszczonego na ołtarzu św. Karola*²⁴. Z kolei *W kościele Pokoju znajduje się w ołtarzu Święte Dzieciątko w żółtku, zupełnie gołe – „nudo affato”, powodujące roztargnienia również u księży, jak mi to o sobie jeden*

²¹ Tamże, s. 337.

²² Zob. Z. Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1967, s. 79; S. Kobielius, *Nagość jako symbol i wartość w kulturze średniowiecza*, „Communio” 1991, nr 4, s. 114.

²³ J. Frank, *Wincenty Pallotti. Założyciel Dzieła Apostolstwa Katolickiego*, Poznań 2007, t. 1, s. 220.

²⁴ W. Pallotti, *Listy...* dz. cyt., s. 33.

z nich powiedział. A jest to ołtarz najbardziej „uprzywilejowany”, bo przez sprawowanie przy nim Najświętszej Ofiary możliwe jest wyzwolenie duszy z czyśćca; to też częste tam jej sprawowanie powoduje w następstwie i częstsze zgorszenie²⁵.

Zainteresowanie Pallottiego wzbudziły również obrazy, na których Matka Boża była wyobrażana z odkrytymi piersiami: *Zwracamy uwagę na zamalowywanie – „coprire coi colori”, czy palenie – „bruciare” (ale z należną czcią) obrazów Najczystszej Niepokalanej Maryi, na których widnieją Jej odkryte piersi – „le mamelle scoperte”*²⁶.

Przedmiotem jego troski stały się także nieobyczajne wyobrażenia tematów świeckich. Dotyczyła ona wyobrażeń aniołków²⁷, amorków²⁸, rzeźbiarskich personifikacji w fontannach. Radykalizm św. Wincentego Pallottiego nie ograniczał się do słownych pouczeń. Zalecał działania praktyczne: *Trzeba zadbać by, każdy członek Związku zopatrzył się w małe dółtko – „picciolo scalpello” dla odtrącenia tego, co się roztrąca*²⁹.

Radykalizm świętego wynikał z przekonania o nieskończonej wartości ludzkiej duszy, która jest odbiciem Boga. Narażenie jej w jakikolwiek sposób na utratę niewinności było narażeniem jej na utratę więzi ze Stwórcą

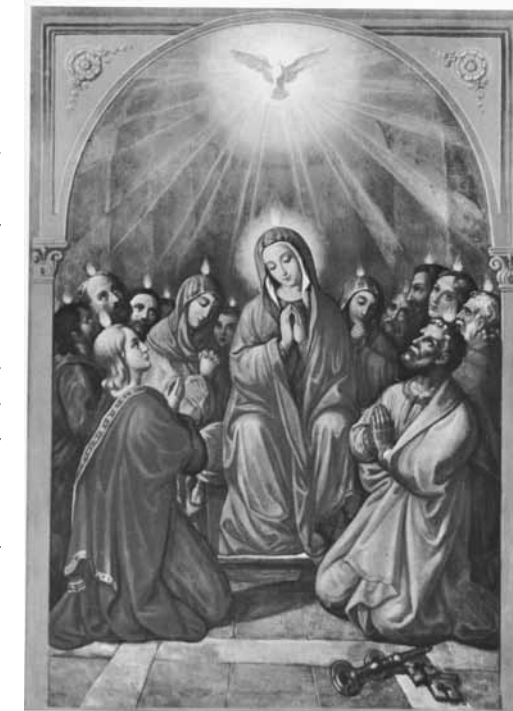
²⁵ Tamże, s. 42.

²⁶ Tamże, s. 42; V. Pallotti, *Lettere. Anni 1816-1833*, opr. B. Bayer, Roma 1995, s. 49.

²⁷ *Proszę pamiętać, że aniołki podtrzymujące kropielnicę w kościele Santa Maria sopra Minerva są zupełnie nagie, a wewnątrz tamtejszego klasztoru znajduje się obraz z całkiem gołym Świętym Dzieciątkiem*. W. Pallotti, *Listy...*, dz. cyt., s. 42.

²⁸ *Trzeba zwrócić uwagę, by marmurowe amorki w balustradzie, w kościele San Pietro Montorio zostały lepiej okryte, bo były częściowo tylko osłonięte pasemkami z gipsu przez kard. Fontanę. Powiedziano mi, że je zaczęto pokrywać; po części jednak potrzebowałyby one jakiegoś narzędzia z dółtkiem (!?), jako że stanowią pokusę szczególnie dla osób płci żeńskiej, które po przyjęciu Komunii św. trwają z pochyloną głową w skupieniu, i przy każdym otwarciu oczu mogą mieć kłopoty*. Tamże.

²⁹ Tamże.



4. Obraz Królowej Apostołów w Wieczerniku (fot. z archiwum autora)

5.
Herb
Stowarzyszenia
Apostolstwa
Katolickiego
(fot. z archiwum
autora)



gorszące obrazy i statuy szerzyć, by znajdowały się w domach ludzi nawet najpobożniejszych, bo takie przedmioty powodują niezliczone grzechy. [...] Proszę pamiętać, że diabeł czcił ogromnie pewien obraz nieprzyzwoity czy też figurę, ponieważ widok ich powodował zgubę wieczystą niezliczonych dusz³¹. Przewidując niechętną reakcję właścicieli obrazów św. Wincenty Pallotti sugeruje następującą argumentację usprawiedliwiającą: *Jeżeli Wasza Wielebność, ożywiony duchem Pana N. J. Chr., nawoływać będzie do niszczenia takich obrazów i figur, może Mu odpowiadać będą, że chcą je przechowywać w ukryciu. Niech Wasza Wielebność odpowie śmiało i łagodnie, że gdy pod popiołem pozostaje ogień, trzeba zawsze obawiać się pożaru, tym zgubniejszego, im mniej przewidywanego. Powiedzą też może Księdzu, że taki obraz, taka figura pochodzi od wybitnego twórcy i że dlatego ma niepoślednią wartość. Wasza Wielebność odpowie, że cena uświęcającej łaski Bożej, zdobiącej chrześcijańską duszę, jest w najwyższym i w niewypowiedzianym stopniu wielka, oraz że zło jednego tylko grzechu śmiertelnego stanowi deformację najwyższego stopnia, a dusza ludzka – dzieło Boskiego najwspanialszego Architekta – warta jest nieskończonej ceny, tj. Krwi P.N.J. Chrystusa³².*

³⁰ V. Pallotti, *Lettere...*, dz. cyt., s. 19.

³¹ W. Pallotti, *Listy...*, dz. cyt., s. 16.

³² Tamże, s. 16-17.

przez grzech. W liście z 26 maja 1818 r. do Kaspra del Buffalo, założyciela Zgromadzenia Misjonarzy Krwi Chrystusa, uzasadniał to następująco: *Niech się Ksiądz stara, zarówno w czasie świętych misji, jak w ogóle na świecie, doprowadzać do palenia i niszczenia wszelkich gorszących obrazów czy figur – „qualunque Immagine o Statua scandalosa”³⁰. Nalegaj na to, i czynnie realizuj, zwracając uwagę, że szatan usiłuje takie*

W 1820 r. z inicjatywy św. Wincentego Pallottiego wykupiono u pewnego handlarza dzieł sztuki 16 gorszących malowideł³³. Dochodziło przy tym do prób oszukania świętego. Otóż niektórzy sprzedawcy zaczęli wystawiać na ulicach gorszące obrazy, aby skłonić go do ich kupna po wyższej cenie³⁴.

Wspomniane zastrzeżenia nie wykluczały posłannictwa sztuki. Świadczą o tym m.in. modlitwy św. Wincentego Pallottiego: *Błagam Pana oraz moją najczystsą i nad wszystko najukochańszą Matkę Maryję, aby przez me postępowanie, mowę, itd. i postępowanie wszystkich kapłanów, jak i innych osób duchownych, a jeszcze bardziej zarówno przez korzystanie z wszelkich obrazów, medalików, itd., Świętych, Aniołów, Maryi, Jezusa i Trójcy Przenajświętszej, jak i jakimikolwiek innymi jeszcze środkami, znikły z serc ludzkich nieczyste pożądania i wszystko, co się sprzeciwia świętej czystości³⁵. Trochę dalej prosił: *Spraw, Panie, itd., abyśmy zarówno ja, jak i wszystkie stworzenia, uczyli się ze wszystkich obrazów, jak również z oglądania, słuchania i poznawania innych przedmiotów, zaznajamiania się z wielkimi rzeczami, dla chwały Twojej i czci, gdyby to było możliwe, nieskończonej. Prosimy Cię o to przez zasługi Jezusa, Maryi, Aniołów, Świętych i przez nieskończoną Twą doskonałość³⁶. Przeznaczenie sztuki miało również charakter poznawczy i dydaktyczny.**

WSKAZÓWKI IKONOGRAFICZNE

Św. Wincenty Pallotti zostawił kilka uwag odnośnie wyglądu niektórych obrazów. W liście do ks. Tomasza Bortiego pisał: *Niech też Ksiądz postara się mieć obraz Najświętszej Madonny Pokoju, przez który można by uwidocznic, jak ma wyglądać obraz karmiącej Dzieciątka Maryi³⁷. Wskazywał zatem na konkretny obraz, który mógłby stanowić wzorzec do naśladowania.*

Jedną z konwencji przedstawiania pasji Chrystusa były obrazy Piety, czyli wyobrażenia siedzącej postaci Matki Bożej trzymającej na kolanach zmarłego Chrystusa zdjętego z krzyża. Odmianą tego przedstawienia jest tzw. Pieta radosna. Maria ma na nim pogodną, a nawet uśmiechniętą twarz. Wynikało to z przekonania Matki Jezusa o dziele zbawienia człowieka, jakie wiązało się z męką i śmiercią Jej Syna. Św. Wincenty Pallotti, odwołując

³³ J. Frank, dz. cyt., s. 222.

³⁴ Tamże.

³⁵ *Oświadczenia duchowe. Ćwiczenia pobożności itd*, w: *Św. Wincenty Pallotti. Wybór pism*, opr. F. Bogdan, Poznań-Warszawa 1987, t. 3, *Pisma Pallottiego dotyczące jego duchowości*, s. 36.

³⁶ Tamże, s. 51.

³⁷ W. Pallotti, *Listy...*, dz. cyt., s. 42.

się do tekstów uznanych teologów, podaje w swych pismach motyw tej radości: *Jej bowiem gorliwość o zbawienie świata była tak wielka, że skłoniła Ją, jak twierdzą Ojcowie, nie tylko do chętnego poświęcenia dla tak wielkiego dzieła tego, co miała najdroższego: Żadną miarą nie należy w to wątpić* – powiada św. Bonawentura – *że dusza Maryi chciała wydać swego Syna na zbawienie rodzaju ludzkiego*³⁸. Gorliwość ta skłoniła Ją również i do tego, by samej być świadkiem okrutnej śmierci i ofiary Syna na krzyżu. W pewnym stopniu cieszyła się z tego, ponieważ ofiara ta miała zapewnić światu zbawienie: *Radowała się w boleści* – mówi Szymon z Cascji³⁹ – *ponieważ spełniała się ofiara za zbawienie rodzaju ludzkiego*. A nawet sama Ona chciała w tym celu ofiarować się razem z Synem: *Pałała Dziewica płomieniem miłości, aby dla zbawienia rodzaju ludzkiego razem ze Synem życie poświęcić* – mówi Arnold z Bonneval⁴⁰. Jak podaje tenże autor na innym miejscu, Chrystus okazał Swemu Ojcu obnażony bok i rany. Z kolei Maria Chrystusowi ukazała serce i piersi. Chrystus i Jego Matka jakby podzielili między sobą swoje wyrazy pobożności wobec Ojca. Maria oddała się duchowo Chrystusowi, On zaś prosił Ojca a Ojciec przebaczał⁴¹. Istniały jakoby dwa „ołtarze ofiary”, jeden w piersi Bogurodzicy, drugi zaś w ciele Chrystusa⁴².

Na życzenie św. Wincentego Pallottiego został wykonany krzyż, który jest bardzo poprawny od strony ikonograficznej (il. 3). Głowa Chrystusa pochylona jest w prawo, a stopa prawej nogi jest nałożona na lewą⁴³. Ciasno upięte, wąskie *perizonium* związane jest w węzeł na prawym boku Ukrzyżowanego. Korona cierniowa, obficie wpływająca z ran na całym ciele

³⁸ S. Bonawentura Bagnoregis, *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum, Magistri Petri Lombardi, Episc. Parisiensis*, Liber I, Distinctio 48, Dubium 4. Cyt. za: W. Pallotti, *Wybór pism*, przeł. T. Bielski, Poznań-Warszawa 1978, s. 49.

³⁹ Bł. Szymon z Cascji (1295?-1348), włoski augustianin.

⁴⁰ W. Pallotti, *Pisma...* dz. cyt., s. 49; Arnold z Bonneval (zm. ok. 1154), benedyktyn.

⁴¹ *Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec elementariae monumenta et charitatis insignia. Dividunt coram Patre inter se mater et filius pietatis officia, et miris allegationibus muriunt redemptionis humanae negotium, et condunt inter se reconciliationis nostrae inviolabile testamentum. Maria Christo se spiritu immolat et pro mundi salute obsecrat, Filius impetrat Pater condonat.* Ernardus Bonaevallis, *De laudibus B. Mariae Virginis*, PL 189, szp. 726-727.

⁴² *Nimirum in tabernaculo illo duo videres altaria, aliud in pectore Mariae, aliud in corpore Christi. Christus carnem, Maria immolabat animam.* Ernardus Bonaevallis, *De VII verbis Domini in cruce*, PL 189, szp. 1694.

⁴³ W ikonografii chrześcijańskiej prawa strona była stroną dobra i nałożenie stopy prawej na lewą oznaczało dominację dobra nad złem, podobnie pochylenie głowy w prawą stronę. S. Kobieltus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 120-121, 134-135.

krzew, wiąże go mocno z tradycją wyobrażania *Chrystusa Bolesnego* w późnośredniowiecznym nurcie pasyjnym. Proste drzewo krzyża wieńczy *titulus*, na którym wypisano, zgodnie z przekazem ewangelicznym, winę Skazańca w trzech językach: hebrajskim, greckim i łacińskim⁴⁴.

Obraz *Królowej Apostołów* – Matki Bożej otoczonej Apostołami w Dzień Pięćdziesiątnicy – powstał z inspiracji św. Wincentego Pallottiego (il. 4). Został wykonany przez włoskiego malarza i rytownika Serafino Cesarettiego według sztucy protestanta Johanna Friedricha Overbecka (1789-1869), niemieckiego malarza, członka Bractwa św. Łukasza w Rzymie, który w 1813 r. przeszedł na katolicyzm. Obraz ten został umieszczony w prezbiterium kościoła San Salvatore in Onda, który, wraz z przyległym domem, papież Grzegorz XVI przekazał św. Wincentemu Pallottiemu 14 sierpnia 1844 r. Według zapisów z zebrań odbytych w domu przy San Salvatore in Onda w pierwszych dniach czerwca 1848 r., dyskutowana była sprawa umieszczenia obrazu *Królowej Apostołów* nad ołtarzem głównym w tej świątyni. Wynika stąd, że obraz mógł być namalowany przed czerwcem 1848 r., i wisiał w kościele San Salvatore in Onda na pewno do 1861 r. W latach 1861-1878 świątynię poddano generalnemu remontowi. Wtedy to nad ołtarzem głównym został zbudowany baldachim, którego konstrukcja zasłaniała wizerunek *Królowej Apostołów*. Obraz został zdjęty znad ołtarza i umieszczony w zakrytym, gdzie wisiał do 1934 r. W 1934 r. poświęcono kościół pod wezwaniem *Królowej Apostołów* przy Via Ferrari w Rzymie. Wtedy też wizerunek *Królowej Apostołów* został umieszczony w jego prezbiterium, gdzie znajduje się do dziś⁴⁵. Obraz ten stał się patronalnym wizerunkiem Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego. Wśród Apostołów, po obu stronach Matki Bożej, z inicjatywy św. Wincentego, artysta namalował dwie kobiety, aby w ten sposób podkreślić zadania ludzi świeckich w Kościele.

Św. Wincenty Pallotti sam projektował zawartość plastyczną i treściową insygniów Zjednoczenia Apostolstwa Katolickiego: herbu (il. 5), pieczęci (il. 6) i medalionu (il. 7). Projekt herbu opisuje następująco: *W górnej części płaszczyzny, o formie okrągłej, przedstawione są trzy Osoby Boskiej Tajemnicy Trójcy Przenajświętszej. Pośrodku Osób Bożych, lecz nieco niżej, siedzi Wielka Matka Boga, z koroną na głowie i berłem w prawej ręce, lewą zaś*



6. Pieczęć Stowarzyszenia Apostolstwa Katolickiego (fot. z archiwum autora)

⁴⁴ Tamże, s. 108-114.

⁴⁵ Informacje te zawdzięczam ks. Janowi Kupce.

7.
Medalion
Stowarzyszenia
Apostolstwa
Katolickiego
(fot. z archiwum
autora)



Medalion – awers



rękę ma wyciągniętą w kierunku Apostołów, którzy wieńcem Ją otaczają i zwróconym ku Niej wzrokiem proszą, by się wstawiła do Pana żniwa, aby posłał ewangelicznych robotników na żniwo swoje. Maryja zaś zbiera i przedstawia Najwyższemu Bogu prośby Apostołów oraz całego świata symbolizowanego przez cztery postacie klęczące w modlitewnym skupieniu; pomiędzy tymi postaciami, w najniższej części koła, znajduje się wyobrażenie opiekuna Kościoła świętego, świętego Michała Archanioła, który trzyma na uwięzi szatana, aby ten nie przeszkadzał dziełom podejmowanym dla chwały Boga i zbawienia dusz. Pomędzy zaś Apostołami przedstawiona jest postać Anioła trzymającego wstęgę z napisem APOSTOLATO CATTOLICO. Na zewnątrz herb okala napis: CHARITAS CHRISTI VRGET NOS. ROGATE ERGO D[OMI]NVM MESSIS VT MITTAT OPERARIOS IN MESSEM SVAM ET PARCAT POPVLO SVO⁴⁶.

W rycinie można wyróżnić dwie strefy: strefę nieba i ziemi. W górnej strefie nieba zasiada Trójca Święta. Strefę dolną tworzy trzynastu Apostołów z nimbami, podzielonych na dwie grupy, wśród nich można rozpoznać tylko św. Piotra z kluczami i św. Pawła z mieczem. Strefę ziemi zajmuje Michał Archanioł zwyciężający szatana, wyobrażonego w postaci człowieka z węzowym ogonem i skrzydłami nietoperza, oraz personifikacje czterech kontynentów.

Aby zobrazować ideę ewangelizacji całego świata, św. Wincenty Pallotti sięgnął do tradycyjnego przedstawiania kobiecych personifikacji czterech kontynentów, rozróżnianych dzięki ich indywidualnym atrybutom. Europa została ukazana z koroną, orłem i koniem; Ameryka z rogiem obfitości; Azja z naczyniem dymiącego kadzidła; Afryka z wielbłądem i krokodylem⁴⁷. W pobliżu prawej stopy św. Michała Archanioła widnieje monogram rytmownika: CA.

⁴⁶ Miłość Chrystusowa przynagla nas (2 Kor 5, 14); Proście więc Pana żniwa, żeby wyprawił robotników na swoje żniwo i zlitował się nad ludem swym (Łk 10, 2). W. Pallotti, *Pisma...* dz. cyt., s. 240.

⁴⁷ Zob. Ripa, *Ikologia*, Kraków 1998, s. 387-393.

Również wygląd pieczęci św. Wincenty Pallotti opisał szczegółowo: Pieczęć ma kształt okrągły: przedstawione są na niej postacie trzech Osób Trójcy Przenajświętszej. Pośrodku Nich, lecz nieco niżej, znajduje się postać siedzącej oraz ukoronowanej Najświętszej Maryi Panny, Królowej; w prawej ręce trzyma Ona berło, a lewą rękę ma wyciągniętą, tak jakby przyjmowała głosy oraz modlitwę wszystkich, by się wstawić za wszystkimi. Na obwodzie pieczęci wyryte są słowa: CHARITAS CHRISTI VRGET NOS⁴⁸. Słowa te rozpoczynają się od dołu, z lewej strony czytającego, i półkolem biegną w górę. Mają one przypominać wszystkim, że miłość Jezusa Chrystusa i Jego troska o zbawienie ludzi powinny być pobudką do naśladowania Go w pracy nad naszymi bliźnimi. Słowa zaś APOSTOLATO CATTOLICO, umieszczone na dole pieczęci, mają przypominać, że Pobożne Zjednoczenie wzywa wszystkich do szanowania i wspierania „Apostolstwa Katolickiego”, tak jakby je założył sam Jezus Chrystus⁴⁹.

Szczegółowe informacje św. Wincenty Pallotti podał także odnośnie wyobrażenia medalionu: Na awers medalionu przedstawione są w tym samym układzie wszystkie postacie, za wyjątkiem tych, które symbolizują cztery strony świata. W dolnej części medalionu umieszczone są kłosy, będące symbolem mistycznego żniwa i rozumiane przez Odkupiciela jako liczne dusze, które powinny być zbawione⁵⁰. Na obwodzie koła medalionu znajduje się ewangeliczny tekst: MESSIS QUIDEM MULTA OPERARII AUTEM PAUCI ROGATE ERGO DOMINUM MESSIS UT MITTAT OPERARIOS IN MESSEM SVAM⁵¹. [...] Na rewersie medalionu znajduje się wyryte wyobrażenie Ukrzyżowanego Jezusa, z którego najświętszych Ran spływa, dla zbawienia dusz, Jego najdroższa Krew na cztery postacie symbolizujące cztery części świata⁵²; postacie te klęczą u stóp Krucyfiksu i modlą się o zbawienie całego rodzaju ludzkiego. Modlą się one, powodowane czystą miłością, w intencji zachowywania przykazania miłości – wskazuje na to wyryty w dole, poniżej tych czterech postaci, napis: CHARITAS CHRISTI VRGET NOS, oraz

⁴⁸ Miłość Chrystusowa przynagla nas (2 Kor 5, 14).

⁴⁹ W. Pallotti, *Pisma...*, dz. cyt., s. 241. Zaznaczyć tutaj należy, że na wyobrażeniach godła, medalionu i pieczęci po 1854 r. zamiast napisu *Apostolato Cattolico* (Apostolstwo Katolickie) było umieszczane *Pia Societas Missionum* (Pobożne Stowarzyszenie Misyjne).

⁵⁰ Dwa snopy flankują postacie apostołów z atrybutami w dłoni: św. Piotra z kluczami i św. Pawła z mieczem.

⁵¹ Żniwo wprowadzie wielkie, ale robotników mało; proście więc Pana żniwa, żeby wyprawił robotników na swoje żniwo (Łk 10, 2).

⁵² Z powodu braku atrybutów nie można na medalionie rozróżnić personifikacji czterech kontynentów. Schemat ten często stosowany był w okresie baroku. Np. fresk na sklepieniu ewangelickiego kościoła szpitalnego w Dinkelsbühl w Bawarii namalowany przez Johanna Nieberleina w 1774 r. Zob. <http://www.bildindex.de>, hasło: Nieberlein [z dn. 20 III 2010 r.].

słowa przykazania Jezusa Chrystusa, umieszczone na obwodzie medalionu: *HOC EST PRAECEPTVM MEVM VT DILIGATIS INVICEM SICVT EGO DILEXI VOS*⁵³.

Za życia św. Wincentego Pallottiego powstało jeszcze jedno wyobrażenie w formie medalionu podpisane jako *Królowa Apostołów*. Został na nim powtórzony układ z herbu Zjednoczenia Apostolstwa Katolickiego. Zmianie natomiast uległa część dolna. W miejsce personifikacji czterech kontynentów została wstawiona grupa kapłanów odzianych w alby i ornaty oraz rozbudowana scena z Michałem Archaniołem, któremu dodano wstęgę z napisem: *PORTAE INFERNI NON PRAEVAL[EBVNT]*. Ponadto dwom aniołkom zmieniono tekst na wstędze: *PRAED[ICATE] EVANG[ELIVM] IN VNIV[ERSO] MVNDO*. Pod medalionem widnieje podpis rytownika: *Giu[seppe] Mochetti dis. Incis*. Poniżej napis: *REGINA APOSTOLORUM Intervenit pro clero [sic!, powinno by clero, S. K.]*⁵⁴.

Prawdopodobnie wykonawcą wszystkich rycin według projektu św. Wincentego Pallottiego był Giuseppe Mochetti, włoski rytownik czynny w pierwszej połowie XIX w. Dziełem jego rylca jest np. akwaforta *Eliasz na pustyni* z 1813 r.

Powyższe spostrzeżenia świadczą o plastycznej wyobraźni i o wielkiej wrażliwości św. Wincentego Pallottiego na dzieła sztuki oraz na ich potencjalne oddziaływanie na człowieka – pozytywne lub negatywne.

SZTUKA W MIESZKANIU WINCENTEGO PALLOTTIEGO⁵⁵

W skromnym mieszkaniu św. Wincentego Pallottiego znajdowały się różne obrazy i rzeźby. Jednak nie były to wybitne dzieła sztuki. Paweł de Geslin w biografii św. Wincentego Pallottiego wspomina, że w przedpokoju jego mieszkania *na ścianach wisiały ryciny oprawione w drewniane ramy, przedstawiające dwunastu Apostołów*⁵⁶. Ponadto w pokoju znajdował się prawie naturalnej wielkości posąg Najświętszej Marii Panny przybrany w suknię z białego jedwabiu. Jednak Paweł de Geslin zauważa, że *Figury owej z pewnością nie można było nazwać dziełem sztuki*⁵⁷.

⁵³ *Miłość Chrystusowa przynagla nas* (2 Kor 5, 14); *To jest moje przykazanie, abyście się wzajemnie miłowali, tak jak Ja was umiłowalem* (J 15, 12).

⁵⁴ Jest to fragment z homilii Fulberta z Chartres (ok. 951-ok. 1029): *Sancta Maria, succurre miseris, juva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero intercede pro devoto femineo sexu*. Fulbertus Carnotensis, *Sermones ad populum, Sermo IX. De Annuntiatione dominica*, PL 141, szp. 338.

⁵⁵ Terminu „sztuka” używam tutaj w jak najszerzym znaczeniu.

⁵⁶ P. de Geslin, dz. cyt., s. 10.

⁵⁷ Tamże, s. 9.

W pokoju św. Wincentego Pallottiego znajdował się obraz *Piety*⁵⁸. Matka Boża podtrzymuje lewą ręką ciało martwego Jezusa, a w drugiej trzyma kielich. W tle widnieje fragment pionowej belki krzyża z wbitym gwoździem, spod którego wypływa struga krwi. Maria przyodziana jest w czerwona suknię i ciemnoniebieski płaszcz. Z widocznego do połowy ciała Chrystusa w koronie cierniowej i nimbem wokół głowy, spływają obficie z licznych ran strumyki krwi. W obrazie została jednoznacznie ukazana idea aktywnego udziału Najświętszej Marii Panny w dziele Odkupienia, co teologowie określają jako *corredemptio* i *compassio*, czyli *cooperatio per modum sacrificii*. Maria uczestnicząca w Męce Chrystusa określana jest także jako *socia Christi*.

⁵⁸ Odrestaurowany w 2007 r.

Zbigniew Naliwajek

Uniwersytet Warszawski

¶ „Natchnione dzieła niestrudzonych wynalazców”. Stéphane Mallarmé o rzemiośle artystycznym

Ten jeden z najważniejszych poetów języka francuskiego, który cieszył się przyjaźnią wielu artystów (do grona jego przyjaciół należeli m.in. Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Claude Monet, Odilon Redon, Jean-Édouard Vuillard, James Abbott McNeill Whistler, Berthe Morisot, Paul Gauguin, a w jego salonie przy rue de Rome, na słynnych wtorkowych spotkaniach, zjawiała się cała młodzież literacko-artystyczna Paryża), nigdy nie uprawiał krytyki sztuki w ścisłym znaczeniu tego słowa, a już na pewno nie był krytykiem piszącym na zawołanie. Nawet w listach, których zresztą nie lubił pisać, na próżno szukać wzmianek o głośnych wydarzeniach, artystycznych lub politycznych – żadnego echa o śmierci Delacroix czy o bankiecie wydanym na cześć Daumiera, żadnego odniesienia do wojny francusko-pruskiej czy do Komuny Paryskiej. Właściwie, aż do 1874 r., kiedy opublikował artykuł o malarstwie Maneta, którego poznał rok wcześniej, i którego bronił przed atakami krytyków, nie wypowiadał się publicznie na tematy związane ze sztuką. Wydaje się, że nie miał potrzeby publicznego przedstawiania swoich poglądów. Wolał skupienie, namysł, ciszę oraz intymne rozmowy. Zabierał głos jedynie wówczas, kiedy przeczytany tekst, obejrzany obraz lub usłyszane dzieło muzyczne wywoływało skojarzenia z jego własną myślą. Wtedy następował prawdziwy dialog, w którym objawiała się w pełni jego kultura estetyczna, nierozzerwalnie związana z własną twórczością poetycką. Wtedy też zawsze zajmował wyraźne stanowisko.

Świadczą o tym wszystkie jego teksty z lat 1874-1898 poświęcone malarzom i muzykom. Kiedy w 1874 r. dwa z trzech obrazów Maneta, *Jaskółki* (*Les Hirondelles*) i *Bal maskowy w Operze* (*Bal masqué à l'Opéra*), zostały odrzucone przez jury Salonu, które przyjęło jedynie *Dworzec St. Lazare* (*Le Chemin de fer*) i akwarelę *Polichinelle*, Mallarmé opublikował artykuł *Le jury de peinture pour*



1. Édouard Manet, Portret Stéphane'a Mallarmégo, 1876 r., Musée d'Orsay w Paryżu (fot. z archiwum autora)

1874 et M. Manet („La Renaissance Littéraire et Artistique” 12 IV 1874), za który artysta podziękował krótkim, ale wielce wymownym bilecikiem: *Gdybym miał kilku takich jak Pan obrońców, miałbym w nosie całe to jury*¹. Zimą 1875-1876 napisał jeszcze trzy krótkie teksty wysłane do londyńskiego miesięcznika „The Athenaeum”, z których jeden został tam opublikowany (1 IV 1876), oraz duży artykuł o impresjonistach, *The Impressionist and Edouard Manet*, opublikowany w przekładzie George'a T. Robinsona w „The Art Monthly Magazine” (30 IX 1876). W tym samym roku Manet namalował słynny portret Mallarmégo (il. 1) i wykonał kolorowany drzeworyt na frontysepis do *Popołudnia Fauna*.

Jednak, już jako dwudziestoletni poeta, po głęboko przeżytej lekturze *Kwiatów zła*, Mallarmé napisał znamienity artykuł, *Herezje artystyczne. Sztuka dla wszystkich*, („L'Artiste” 15 IX 1862). Pisał w nim o poezji, którą porównywał, jak Baudelaire, do filozofii. Ale – w odróżnieniu od podziwianego poety, który uważał, że poeta jest filozofem – młody Mallarmé sądził, że filozofia, jako sztuka poznania, jedynie opisuje świat, natomiast poezja, jako tajemnica dostępna nielicznym, jest współuczestnictwem w świecie, którego nie trzeba przedstawiać, lecz jedynie sugerować. *Kwiaty zła* przekazują słowo w sposób bezpośredni, bez tajemnicy. Tymczasem, zdaniem Mallarmégo, podczas gdy

¹ S. Mallarmé, *Correspondance. 1871-1885*, recueillie, classée et annotée par H. Mondor et L. J. Austin, Editions Gallimard, Paryż 1965, t. 2, s. 44-45.

*człowiek może być demokratą, artysta rozdwa się i musi pozostać arystokratą*². Człowiek otwiera się na teraźniejszość, artysta jest związany z trwaniem. Dla poety naczelną wartością i podstawowym materiałem jest słowo. Porównując muzykę i poezję, Mallarmé był wtedy przekonany, że sztuka nie jest dla wszystkich i że poezja powinna być hermetyczna, w takim samym stopniu jak zapis nutowy lub łacina kościelna, których sens nie jest bezpośrednio dostępny dla wszystkich.

W liście do Théodora Aubanela (16 X 1865), opisując swój pokój w Tournon, prosty i bez ozdób, oprócz wiszącej na ścianie reprodukcji *Wisielca* Wiktora Hugo, świeżo zatrudniony nauczyciel języka angielskiego wylicza meble: wielką skrzynię, krzesła w stylu Henryka III tapicerowane wytłaczaną skórą i tkaniną w stylu Ludwika XIII, nowy zegar z wahadłem, starą koronkę rzuconą na łóżko... Wywoławszy te sprzęty i przedmioty, podchodzi do okna: *rozsunąwszy zasłonę jedyne okna, widzę podpływający Rodan, spokojny i zamknięty, jak głębia jeziora. Żyję tutaj pośród natury, i mogę oglądać i wschody i zachody słońca, i widzę jesień, ale nie taką z liśćmi, czerwoną i żółtą, lecz mglistą, z melancholijną wodą*³. Zmysł i potrzeba obserwacji łączy się tu z ewokacją tajemnicy. Jego poezja, coraz bardziej semantyczna, będzie oscylowała między tymi dwoma biegunami. Wyposażenie pokoju, z jego meblami i bibelotami, będzie dla niego zawsze ważnym punktem odniesienia.

Na początku lat 70. XIX w., kiedy jego kariera zawodowa nie była jeszcze pewna (uczył języka angielskiego w liceach w Tournon, Besançon i Avignon), zamierzał zostać dziennikarzem. Świadczą o tym jego ówczesne starania: miał nadzieję, że będzie członkiem redakcji jednego z pism literackich, pragnął także założyć, jak pisał w liście do José Marii de Heredii (7 IV 1872), *piękny i luksusowy* miesięcznik, „L'Art Décoratif” (Sztuka Dekoracyjna). I chociaż nic z tych planów nie wyszło, to jednak dwa lata później zaczął wydawać dwutygodnik dla pań, „La Dernière Mode” (Moda Najnowsza, ośmiostronicowy zeszyt o rozmiarach 30 x 40 cm, z białoniebieską okładką ilustrowaną rysunkami Edmonda Morina), który ukazywał się od 6 września do 20 grudnia 1874 r. w pierwszą i trzecią niedzielę miesiąca. Wydał osiem zeszytów, w których – używając różnych pseudonimów (Marguerite de Ponty, Miss Satin, Une Dame créole, Le Chef de bouche chez Brebant, Ix) – pisał o modzie i o meblach, o przedstawieniach teatralnych i operowych, o wystawach i nowościach wydawniczych, o wykwintnych daniach i dobrym winie, odpowiadając przy tym na listy czytelniczek. Dość szybko okazało się jednak, że uprawianie tego zawodu nie było mu pisane.

² *Hérésies artistiques. L'art pour tous*, w: S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 2, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Editions Gallimard, Paris 2003, s. 362.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 1, dz. cyt., Paris 1998, s. 682.

O dziennikarskich usiłowaniach poety świadczą także tzw. listy londyńskie z Wystaw Światowych (1871-1872). Mallarmé zamierzał wówczas napisać dwadzieścia artykułów do czterech paryskich gazet (list do Catulle i Judith Mendèsów, 12 VIII 1871), ale dwie z nich, „Le Français” i „La Liberté”, wy mówiły się i w końcu jedynie trzy *Listy*, podpisane pseudonimem L. S. Price, ukazały się w dzienniku „Le National” (29 X, 14 i 29 XI). Rok później, w maju i w lipcu, Mallarmé jeszcze raz pojechał do Londynu i napisał artykuł, opublikowany 20 lipca w „L'illustration”. Do tych czterech artykułów trzeba dodać jeszcze dwa, z tego samego roku, które Bertrand Marchal wydał niedawno z rękopisu. Tworzą one coś na kształt filozofii meblowania, czy wręcz filozofii historii sztuki spełniającej się w idei nowoczesności, która wyraża się zespoleniem sztuki i przemysłu, zgodnie z koncepcjami estetyki epoki.

Mallarmé znał Londyn już wcześniej. Lubił to miasto, zwłaszcza spowite mgłą (list do Henri Casalisa, 24 VII 1863). W listopadzie 1861 r. wyjechał do Anglii, żeby doskonalić swój angielski, którego właściwie nauczył się, żeby czytać w oryginale dzieła Edgara Poe'a; z małymi przerwami przebywał tam dość często aż do końca sierpnia roku następnego (10 VIII, w Londynie właśnie, odbył się jego ślub z Marią Gerhard). Dziesięć lat później, w sierpniu 1871 r., pojechał do Anglii na zaproszenie swego przyjaciela, irlandzkiego poety Williama Bonaparte-Wyse'a. Chciał przede wszystkim zwiedzić Wystawę Światową i przekazać swoje wrażenia ewentualnym czytelnikom. Jego listy-artykuły zawierają opisy „pięknych rzeczy” zgromadzonych na wystawie, ale też dają mu sposobność wyrażenia własnego poglądu na sytuację w ówczesnym rzemiośle artystycznym. Objawia przy tym, będąc wrażliwym i uważnym obserwatorem, doskonałą orientację w ewolucji, tendencjach i technikach tej dziedziny artystycznej.

W pierwszym liście pisze o wzajemnych relacjach sztuki i przemysłu: sztuka zdobi przedmioty, które są nam potrzebne każdego dnia, a przemysł zwielokrotnia przedmioty, które zawierają w sobie piękno wynikające z ich unikatowości. Opisuje sygnowane meble z pracowni Degasa: fotele i kanapy w stylu XVIII w. *o bladawych obiciach i zgaszonych złoceniach*; neorenesansowe kabinety z tego samego warsztatu (drewno hebanizowane, emaliowane medaliony, posrebrzane figurki), i z pracowni słynnych ebenistów paryskich Fourdinois, ojca i syna (stare drewno inkrustowane marmurem, cudownie rzeźbione chimery); stoły Christoffle'a (metal i kamień, złociona i czerwona miedź, niebieski i czerwony marmur), i nieznanego z nazwiska mistrza stół z jasnego drewna, ozdobiony amorkami i girlandami *niewyraźnie odbijającymi się w lustrze umieszczonym pod pokrywającą mebel płytą z onyksu*. Mallarmé sądzi, że ponieważ niezmiernie rzadko można spotkać tego rodzaju oryginalne pomysły, trzeba je zauważać i doceniać tym bardziej, że od końca XVIII w. nie wynaleziono w tej dziedzinie niczego nowego, poza kilkoma wygodnymi krzesłami, znanymi jako *crapaud*

– ropucha albo puf: *Podczas gdy Pierwsze Cesarstwo, z tym swoim smutnym stylem, miało przynajmniej jakiś styl, od czasów Restauracji mamy do czynienia z wyraźną dekadencją. Za to zegar, ten „mebel uroczysty”, jako jeden z przedmiotów należących do całości umeblowania (garniture de l'ameublement), przechodzi wyraźny renesans: Pod koniec XVIII wieku pojawił się pomysł, dziwny i nienaturalny, żeby zegar rozłożyć na dwie części: w kawałek marmuru wprawiono tarczę, jak gdyby, przypadkiem, miał się ten marmur stać podstawą dla jakiejś postaci, alegorycznej lub nie, która zwykle była Saturnem lub jedną z Parek. Poza tym był on dodatkowo – jeśli się można tak wyrazić – zegarem. Widuję jeszcze gdzieś takie zegary – ich nieszczęście, nie do naprawienia, polega właśnie na tym, że przedmiot w meblu, który ma ostrzegać przed godziną! – prezentuje mistrzostwo w swej technice, a sama podstawa – poszukiwanie rzadko spotykanego marmuru. Jednak nasi współcześni artyści, uwolnieni od tej złej tradycji, już biorą pełen pogardy odwet. Prawie wszyscy przywracają stare formy zegarów architektonicznych: jeden, masywny i starannie wykonany, pokryty oksydowanym srebrem, jest jakby prawdziwym zabytkiem renesansu; inny – złotą bizantyjską świątynią z emaliowanymi witrażami.*

Ten znów, wielki przepyszny zegar, indyjski, stworzony jak gdyby dla dziecięcych oczu jakiegoś nababa, zdobiony wyciętymi w zmatowiałym srebrze arabeskami, mieniącymi się wokół tarczy, na której emalia żółta i emalia czarna łączy się z emalią białą (Barbedienne).

A ten zegar! Wykwintna budowla w stylu renesansu, z elewacjami pokrytymi dokładnie wykonanymi drzwiami i oknami, których płyciny jak gdyby domagają się masywnych ornamentów, zakładając, że byłyby one wykonane z litego srebra, tak myślę, a nie tylko posrebrzane.

A ten znów, masywny, w stylu Ludwika XIII, który ma wybijać dostojne godziny, ze skomplikowaną tarczą, po której przechadzają się i personifikacje dni, i księżycowe fazy miesiący pośród rozgwieżdżonej emalii nieba, urzeka nas głównie bogatym miedzianym ornamentem, zwieńczonym wyobrażeniem czasu (Denière).

W podobny sposób przedstawia jeszcze kilka zegarów: jeden ma kartusz z polerowanej miedzi obrobionej dłutem: *widzę amorka, który dmie w muszlę, na innym – bogini Pallas pozwala sobie usiąść na szczycie swej małej świątyni (Susse); niezwykle zegar, którego tarcza jest z brązu inkrustowanego srebrnym niello, tym sekretem przejętym od Japończyków i Chińczyków, i z emalii żłobkowej wykonanej przez uparte go wytwórcę, i którego część tylna, ozdobiona z godną zazdrości starannością, urzeknie każdego, kto nawet przypadkiem i z daleka przejrzy się w lustrze bez podlewu (Christofle). Zwiedzającego wystawę poetę zachwyca wszak szczególnie olbrzymi zegar z tarczą godzin w czerwonego marmuru, zwieńczoną królewską koroną, jaką każdy panujący oddaje we władanie Czasu, z pochylonymi ku niej dwiema figurkami z kości słoniowej w metalowych*

bransoletach i ze złotą draperią przysłaniającą nogi (Marnyhac) – rzadko kiedy widziałem mebel, który by wywarł na mnie bardziej uroczyste wrażenie⁴.

W drugim liście Mallarmé opisuje lampy, wazy, dzbany i wazony, szkło malowane (Brocard) lub pokryte złoconą emalią (Duron), koronki (Verdé-Delisle), brokaty (Duplan, Cartier, Tassinari, Châtel), hafty z Nancy, bransolety, brosze, naszyjniki (Froment-Meurice), wyroby złotników i dekoratorów (Philippe, Philippi, Rouvenat, Fanières), wyroby z brązu – dwie naturalnej wielkości postaci kobiet egipskich (Cordier), które – uchwycone w pięknej orientalnej pozie – niosą dzbany wypełnione wodą: *niezależnie od ich ubioru, w którym fantazyjnie mieszają się różne metale, miękkie fałdy prawie przezroczystego kamienia z biegnącymi w nim nieregularnie żółtymi prążkami, przypominającymi grubą wielbłądzią sierść – co za pomysłowość i jakie wspaniałe wyczucie dekoracji w przekształceniu tych dzbanów, które stają się lampami!*⁵

Trzeci list jest poświęcony głównie ceramice i tkaninie. Fajanse – pisze Mallarmé – nawiązują do dawnych wzorów, zwłaszcza do twórczości Palissy'ego (Saupirau i Fournier): *Wszystkie te ryby, kolczaste lub poskręcane na wszystkie strony, konieczne do wspaniałych zup rybnych, są przemieszane z chimerycznymi salamandrą i herbami.* Wyznaje, że kiedy patrzy na te cudowne repliki, słowo *autentyk*, tak często wymawiane przez wymagającego kolekcjonera, traci według niego całą swą moc. Wymienia z nazwiska dwóch „szlachetnych specjalistów” dzierżących na zmianę palmę pierwszeństwa. Najpierw Theodore Deck. On pierwszy odtworzył na swoich dzbanach do chłodzenia płynów (*al-carazas*) *wspaniałe turkusowy kolor niebieski, z cudownymi arabeskami.* Dzbany te muszą jednak ustąpić miejsca *celadonowi w kolorze kości słoniowej, bez ozdób lub zdobionego pełnymi świeżości gałązkami brzoskwini i traw; obok porcelanowy róg obfitości o szkliwie z krakelurami, przezroczystym jak palce kobiet, które będą godne nim władać.* Potem Eugène Rousseau. Jego prace, podobnie jak wytwory Decka, są tak łatwo rozpoznawalne, że nie muszą być sygnowane. Na jego płytkach z nakładanymi warstwami, *wzlot lub poza nimf o czarownych i długich ciałach w mglistym podmuchu lub w przezroczystym bezruchu tkaniny, która je okrywa.* To są przecież nimfy z *Popołudnia fauna*, zaprzatające myśl poety od 1865 r., kiedy zaczął pisać swój poemat, aż do jego publikacji w 1876 r.:

Tę nimfy, ja chcę je uwiecznić.

Tak lekka

Ich ciał karnacja jasna, że wzlata w powietrze

Pogrążone w snach ciemnych.

Czyżbym złudzenie kochał?

⁴ S. Mallarmé, *Suvres complètes*, t. 2, dz. cyt., s. 365-368.

⁵ Tamże, s. 369-372.

Mallarmé wspomina także z zachwytem o najpiękniejszym, jaki kiedykolwiek widział, serwisie stołowym z *motywami japońskimi, zaczerpniętymi z podwórka i stawów rybnych (Braquemond)*⁶ oraz o wyrobach ceramicznych z manufaktur w Gien, Saint-Clément, Choisy-le-Roi, Sarreguemines, Montereau, Strasburgu i Bordeaux, które nawiązują do starych wielkich tradycji z Nevers, Rouen, Moustiers, Marsylii. Píše też o dywanach sprowadzonych przez firmę Dalsème z Turcji, Persji, Indii⁷.

O tych artystach-ceramikach poeta napisze jeszcze w swoim czwartym liście z 1872 r., jak gdyby uważał, że rok wcześniej poświęcił im za mało miejsca i że teraz zwraca się do innych czytelników. Ale przede wszystkim dzieli się swoimi przemyśleniami na temat obecnego stanu rzemiosła artystycznego. I tak, na przykład, z wielkim przekonaniem stawia następujący aksjomat, zaszyfrowany już w liście pierwszym: ponieważ pod koniec XVIII w. w sztukach dekoracyjnych zanikła wszelkiego rodzaju inwencja twórcza, *rolą krytyka obecnej doby jest kolekcjonowanie używanych powszechnie i ciekawych form zrodzonych z Fantazji każdego narodu i każdej epoki*. Natomiast celem przemysłu będzie *powszechna multiplikacja tych słynnych lub jedynych w swoim rodzaju cudów, przechowywanych w jakichś rodowych rezydencjach. Wszystko jest retrospekcją, a nowością jest import morski, zwłaszcza import z Japonii, teraz w sposób mistrzowski naśladowany. Wszędzie można odnaleźć ten podwójny prąd: archaiczny i egzotyczny*. Ale poza nawiasem poeta stawia wszelką starożytność, rzymską lub grecką – jej pozostałości widać jeszcze w architekturze, która długo jeszcze będzie naznaczona epoką renesansu. Pojawia się też kwestia „autentyku”, wcześniej sygnalizowana, tutaj rozwinięta – słowo to straci na znaczeniu: *Oto wyroby z polerowanej miedzi w stylu Ludwika XIII, Ludwika XIV, Ludwika XV i wyznam, że odcień metalu jest na tyle piękny, że wolę ten blask od sztucznego całunu starego brudu, którym dzisiejszy wytwórca nie chce już pokrywać swoich cudownych przedmiotów. Oto brązy japońskie inkrustowane cienką złotą i srebrną kreską, z motywami ściśle ornamentalnymi albo delikatnym rysunkiem przedstawiającym zawsze wodę, trzcinę i wodnego ptaka; emalie komórkowe ukazujące kiście młodych kwiatów i wolne ptaki. Co za radość: Niewzruszona siła Dekoracji wypiera z naszych intymnych mieszkań Wielką Sztukę!* Stwierdzając tę tendencję jako jeden z pierwszych – tak sądzi, poeta odczuwa prawdziwe szczęście. Przykładem widomej zmiany są *natchnione dzieła* Decka, Rousseau, Braquemonda i Colinota. Wzorowane na starych fajansach europejskich, lecz także perskich, marokańskich i japońskich, noszą piętno nowoczesności Zachodu: *te seladony w kolorze kości*

⁶ Bertrand Marchal przypuszcza, że *exlibris* wykonany przez Maneta do *Popołudnia fauna* powstał pod wpływem jednego z tych motywów japońskich. Tamże, s. 1687.

⁷ Tamże, s. 373-379.

*słoniowej, z wplecionymi liśćmi i piórami równie bogatymi jak drogie kamienie [...]; te filiżanki z porcelany porowatej [porcelaine vermiculée, Z. N.], które sprawiają wrażenie, białe i delikatne, ciasno ułożonych ziaren ryżu; te wazy, których turkusowa emalia z intensywnością jej metalicznego odcienia przypomina emalie na miedzi; te nakładane elementy na niebieskich, zielonych albo szarych tłach, odziane lub nagie opalowe figuryunki, które cudem czarownym stają się różowe, jak kwiaty o zachodzie słońca. Za sto lat – jak przewiduje poeta – prace te zdobędą niesamowitą renomę, a już teraz *panneaux* wykonane przez Colinota spodobałaby się dekoratorom z Yeddo i z Yokohamy. Zachwyty Mallarmégo budzą także tkaniny obiciowe z pracowni Gobelins i Aubusson⁸.*

Dwa ostatnie listy-artykuły o Wystawie Światowej z 1872 r. najprawdopodobniej nigdy nie zostały opublikowane za życia poety, który napisał je we wrześniu-październiku, szykując je do druku na listopad tego roku. Stanowią one rodzaj pogłębionej reprzyzy poprzednio napisanych tekstów i potwierdzają wszystkie wcześniej wyrażone uwagi, sądy i opinie.

Nie ulega wątpliwości, że przemyślenia Mallarmégo na temat rzemiosła artystycznego, oprócz chęci podróży do Londynu i zaistnienia w prasie francuskiej jako sprawozdawcy z Wystawy Światowej oraz dostarczenia czytelnikowi francuskiemu odpowiednich informacji, odzwierciedlały jego zainteresowanie sztuką swoich czasów i były zgodne z jego własną koncepcją aktu twórczego. W opisach oglądanych przez niego dzieł na każdym kroku uderza dbałość o szczegół, jakość poetyckiej frazy oraz niezwykle nowoczesne zrozumienie, i akceptacja, zachodzących przemian w wyobraźni artystów i w stosowanych przez nich technikach. Londyńskie listy-artykuły są jeszcze jednym dowodem, że Mallarmé był w awangardzie nie tylko swojej epoki. Rozumieli to i kubista Juan Gris, i nadrealista André Breton, którzy w esencjonalnych pismach podziwianego przez nich poety odkrywali wymiar nowoczesności.

Ante et post scriptum

Powyższy tekst jest nie tylko moim wyrazem przyjaźni i podziwu dla Jubilata. Słychać w nim także głos mojej niezapomnianej Żony, Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, która darzyła Zbigniewa Banię serdeczną przyjaźnią.

Jej obecność – przeze mnie, we mnie i nie z tego świata – jest w nas wszystkich, którzy spotkali Kingę na swojej drodze.

⁸ Tamże, s. 382-388.

Inka Gadowska

Uniwersytet Łódzki

¶ Wizerunek miasteczka w malarstwie artystów żydowskich w Łodzi. Elementy wizualnego kodu *sztetl* jako czynnik kształtowania narodowej tożsamości

Rynek w Żytomierzu, stary szewc, farbka, kreda, sznurowadła. Budynki bożnic, dawna architektura, jak to wszystko mnie przejmuję. Szkiełko od zegarka 1200 rubli. Rynek. Drobniotki Żyd-filozof. Sklepik niewiarygodny: Dickens, miotły i pantofle ze złotogłowiu¹.

O d końca XVIII w., pod wpływem posepowych hasel Haskalii, kameralna, powiązana silnie z religią sztuka, tworzona dla potrzeb zamkniętej wspólnoty, przestała być jedynym polem kreacji artystycznej żydowskich twórców. Młodzi utalentowani artyści, decydując się na naukę w europejskich akademiach, wkraczali w świat obcej tradycji estetyki i ikonografii. W akademickiej hierarchii tematów nie było miejsca dla abstrakcyjnych ornamentów czy unoszących się w splątanej roślinności biblijnych i baśniowych zwierząt. Łamiąc zawarty w *Pięcioksiągu* zakaz ukazywania postaci ludzkich, malarze i rzeźbiarze żydowscy stawali przed niełatwym zadaniem pogodzenia wyniesionych z domu wartości z wymaganiami stawianymi przez nowe otoczenie. Różnorodność formalna i tematyczna, przejęcie ze sztuki europejskiej nowych prądów jak impresjonizm czy symbolizm, ciągle zainteresowanie malarstwem historycznym i realistycznym unieumożliwiają precyzyjne określenie głównej linii rozwoju żydowskiego malarstwa. Sztuka żydowska przełomu XIX i XX w., oscylująca pomiędzy tendencjami asymilacyjnymi a świadomą potrzebą reprezentowania konkretnej tradycji kulturowej, odzwierciedlała u progu nowoczesności dylematy egzystującej w diasporze społeczności. Wywodzące się z epoki romantyzmu

¹ I. E. Babel, *Dziennik 1920*, Warszawa 2009, s. 52.

przekonanie, iż wyróżnikiem narodowości jest jej odmienność i jako taka stanowi konsekwencję rozwiniętej kultury, wpłynęło na zainteresowanie żydowskich malarzy motywami programowo nawiązującymi do wzorów zaczerpniętych z rodzimej tradycji. Już Martin Buber, w wypowiedziach z Kongresu Syjonistycznego w Bazylei, dowodził istnienia w Europie Środkowo-Wschodniej oryginalnej żydowskiej kultury, która stanowić mogła źródło inspiracji dla sztuki². Pokolenie artystów tworzących w latach 90. XIX w. i w pierwszych dziesięcioleciach XX w., świadomie poszukiwało inspiracji we własnej historii i obyczajach. Wzory czerpali z plastyki synagogalnej, dekoracji nagrobków i przedmiotów rytualnych, czy wycinanek. Relacja pomiędzy „kulturą ludową” a „sztuką narodową” oraz problem zrozumienia i wykorzystania rodzimego folkloru w twórczości artystycznej, wydają się szczególnie istotne w kontekście podejmowanych od końca XIX w. prób zdefiniowania sztuki żydowskiej.

Przejawy zainteresowania folklorem i zabytkami sztuki materialnej, takimi jak: stroje, przedmioty kultu, polichromie bożnic, ornamenty na nagrobkach, przywracały pamięć o przeszłości i przyczyniały się do poznania obrzędów i obyczajów minionych pokoleń. Badania prowadzone nad kulturą wschodnioeuropejskich Żydów, a także rozwój literatury hebrajskiej

² W jego przekonaniu sztuka żydowska mogła się rozwinąć jedynie w Palestynie. Zwiastunem jej odrodzenia były jednak dzieła powstające w diasporze. M. Buber, *Jüdische Kunst*, „Die Welt” 1902, nr 3, s. 9-11.



1. Fragment skrzydła bocznego aron-ha-kodesz, synagoga w Druji, XVIII w. (fot. z archiwum autorki)

i jidysz, przyczyniły się do podjęcia kwestii istnienia odrębnego stylu żydowskiego w sztuce i konieczność określenia jego genezy oraz cech charakterystycznych. Zamknięty, intrygujący świat *sztetl* – miasteczka, gdzie z trudem docierały reformy, a religijne nakazy kształtowały codzienne życie, przyciągał badaczy i twórców zainteresowanych duchową odnową żydostwa, stając się symbolem „żywej” tradycji i swoistą „encyklopedią” uniwersalnych znaków. O jego wpływie na kształtowanie świadomości i poczucia wspólnoty, świadczą liczne fotografie oraz spisywane i wciąż uzupełniane księgi pamięci, utrwalające *mit miejsca pochodzenia*³. Autorzy wspomnień, choć koncentrują się na wydarzeniach i obiektach związanych z ograniczoną przestrzenią rodzimej tradycji, starają się osadzać opisywane miejsca w konkretnym kontekście geograficznym. Kultura *sztetl*, jak każda kultura dystrybucyjna (akcentująca różnice), nie do końca spełniała postulat całkowitej izolacji. Jej autonomizacja była względna. Zamieszczane w księgach, schematyczne, rysowane odręcznie, często niedokładne plany miasteczek, utrwały przede wszystkim obszar, na którym toczyło się życie wspólnoty żydowskiej. Jednak nawet one uwzględniały istotne orientacyjne punkty, takie jak: kościół, cerkiew, cmentarz, ratusz, pomniki czy studnie. Te same obiekty odnajdziemy na płótnach malarzy, dla których *sztetl* nie tylko był źródłem ikonograficznej inspiracji, ale także po prostu malowniczym uniwersalnym motywem, czytelnym dla każdego odbiorcy. Tęsknota za mitologizowanym, utraconym światem dzieciństwa, kazała zwrócić się żydowskim plastykom w kierunku enklaw tradycji na prowincji i w gettach wielkich metropolii, determinując wybór określonych wątków związanych z życiem miast i miasteczek, których przecząca zasadom urbanistyki wernakularna architektura, oraz pochłonięci swymi sprawami mieszkańcy, konstruowały „przestrzeń pamięci” następnych pokoleń. W diasporze, każde *sztetl* – *miniaturowe zwierciadło życia polskich Żydów*, stawało się bowiem małą Jerozolimą. W twórczości żydowskich malarzy, miasteczko zyskało pozycję jednego z najważniejszych motywów, choć temat ten interpretowany był na wiele odmiennych sposobów. Były to przeważnie pejzaże prezentujące wybrane fragmenty zabudowy bądź przedstawienia o charakterze narracyjnym, których bohaterami stawali się zwyczajni Żydzi, ich codzienne zajęcia. Tego typu obrazy znajdziemy już w dorobku artystów tworzących na przełomie XIX i XX w., takich jak Samuel Hirszenberg, Leopold Pilichowski czy Maurycy Trębacz. Oskar Aleksandrowicz pisał na łamach „Almanachu Żydowskiego”: *Rozmaicie objawia się twórczość ducha ludzkiego w dziedzinie sztuk pięknych, raz wybucha jak wulkan [...] Idee i prądy ucieleśnia kształt i barwa.*

³ O. Goldberg-Mulkiewicz, *Stara i nowa ojczyzna. Ślady kultury żydów polskich*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2003, s. 55.

*To znów wyobraźnia zasięga z dziedziny fizycznie niedostępnej tematu. Duch unosi się ponad życie codzienne, w krainę przeczuć symboli i marzeń [...]. Lecz jest i twórczość inna [...] bohaterami jej ludzie, których wokół widzimy a codzienne życie szare i ciche [...] to krynica z której czerpie*⁴.

U Hirszenberga i Pilichowskiego dominują motywy jakby „podpatrzone” z bliska – ciasne izby *jesziw* i *chederów*, żydowskie święta, modlitwy przy świecach. Maurycy Trębacz chętnie malował realistyczne widoki małych miasteczek, takich jak Kutno i Kazimierz nad Wisłą. Drobiazgowo oddanie detalu nie miało dla niego wielkiego znaczenia. Starał się raczej przekazać trudny do zdefiniowania nastrój łączący spokój, melancholię i radość. W okresie międzywojennym tematykę tę podejmowali niemal wszyscy malarze, tworząc różnorodne stylistyczne wizje małej ojczyzny. Od malowniczych, przesyconych kolorem przedstawień dominujących w latach 20., do ekspresyjnych, bliskich abstrakcji kompozycji powstałych w kolejnym dziesięcioleciu. Szeroko rozumiana kultura wizualna *sztetl*, na którą składały się m.in.: fotografie, reklamy, szyldy ilustracje książkowe, czasopisma, dekoracje przedmiotów kultowych i codziennego użytku, malowidła synagogalne, plastyka nagrobna czy wycinanka, w różnym stopniu kształtowały estetykę rozwijającą się przed wybuchem drugiej wojny światowej nowej sztuki żydowskiej.

W dwudziestoleciu międzywojennym, synonimem żydowskiego *sztetl* stał się Kazimierz nad Wisłą, chętnie odwiedzany przez artystów ze względu na swą wyjątkową atmosferę i niespotykane nigdzie indziej światło. Jego urodę i klimat opisywali m.in.: Szalom Asz, Zusman Segalowicz, Jakub Glatstein, Szmuel Lejb Sznajderman czy Jechiel Jeszaja Trunk. Kazimierskie pejzaże ukazywały malowniczą drewnianą zabudowę, rzędy parterowych domków o spadzistych dachach, renesansowe kamienice, spichlerze, kościół farny i starą synagogę, której wnętrze zdobiły polichromie przedstawiające m.in. biblijne zwierzęta, Ścianę Płaczu w Jerozolimie czy Grób Racheli.

⁴ O. Aleksandrowicz, *Samuel Hirszenberg*, „Almanach Żydowski” 1910, s. 73.



2. Henoch Barciński, ilustracja z „Jung Idysz”, 1919 r. (fot. z archiwum autorki)

3.
Fragment
nagrobka
z cmentarza
żydowskiego
w Szydłowcu
(fot. autorki)



Stworzony przez żydowskich (ale i polskich) artystów, wyidealizowany wizerunek urokliwego miasteczka, do dziś kształtuje pojęcie o żydowskim *sztetl* – miejscu idealnej koegzystencji i przenikania się dwóch kultur; miejscu, gdzie – jak pisał Karol Siciński – *getto i słowiańszczyzna podały sobie ręce*⁵. Malowniczy obraz Kazimierza nad Wisłą, w którym *Wicek Brojner odkrył pobożny spokój żydowskich oczu a Natan Szpigel uwiecznił ciszę żydowskich uliczek*⁶, przekazują także malarskie i graficzne prace Adolfa Behrmana, Samuela Finkelsteina, Ignacego

Hirszfanga, Tadeusza Trębacza, Natana Szpigla, Henryka Cytryna, Henryka Rabinowicza, Symchy Trachtera, Efraima i Menaszego Seidenbeutlów, Miry Zylowej, Izraela Tykocińskiego, Samuela Cyglera, Gizeli Hufnaglówny-Klimaszewskiej, Abrahama Neumana, Natana Korzenia, i wielu innych. Artystyczne wizje i literackie opisy przyczyniły się do ugruntowania przekonania, iż to właśnie Kazimierz nad Wisłą reprezentuje wszystkie cechy typowego *sztetl*.

W filmie Michała Waszyńskiego *Dybuk* z 1937 r., wykorzystano kazimierskie plenery jako tło dla dramatycznej fabuły. Rozświetlone słońcem widoki przyrody, zestawione ze stworzoną dzięki ekspresjonistycznej scenografii Jacka Rotmila i Stefana Norrisa mroczną wizją Brynicy – wymagowanego miasteczka, potęgowały wrażenie tajemniczości. W jednej z początkowych scen innego popularnego przedwojennego filmu: *Jidl mitn fiddl*, wyreżyserowanego przez Józefa Greena i Jana Nowinę Przybylskiego, Arie – ojciec Itke, głównej bohaterki, po utracie dachu nad głową siedzi na stosie mebli w kazimierskim podwórku. Zaułki małego rynku, przed wojną gęsto

zabudowanego drewnianymi domami żydowskiego getta, tworzą malowniczą oprawę miłości Itke i Froima. Do najbardziej udanych scen należy wesele ze zbiorowym ekstatycznym tańcem brodatych Żydów i starych Żydówek. Kompozycja poszczególnych ujęć obu filmów, dobór tła, ustawienie postaci i osadzenie ich w konkretnej scenografii, wskazuje wyraźnie na malarskie inspiracje ich twórców. Charakterystyczne dla kazimierskich obrazów motywy, takie jak podwórka, wąskie ulice, studnia, rynek, nosiwoda, uliczny grajek, tradycyjnie ubrani chasydzi, będą się powtarzać w większości pejzaży ukazujących inne żydowskie miasteczka.

Wyrażna fascynacja kulturą *sztetl* widoczna jest w twórczości artystów z łódzkiej grupy „Jung Idysz”. *Jesteśmy dziećmi dwudziestego wieku* – pisał Jankel Adler – *Nasze kołysanki zagłuszał gwar ulicy. Swe dzieciństwo spędziliśmy w podobnych koszarach domach wielkiego miasta. [...] a w sercu dźwigamy i uginamy się pod ciężarem wielkiej, wielkiej tęsknoty za Bogiem i wiecznością, za mocą przedstworzeniową, za Logosem*⁷. Zainteresowanie folklorem, rodzimym ornamentem i tradycyjną symboliką, charakterystyczne dla Jankiela Adlera i jego przyjaciół, rozwijało się w dużej mierze pod wpływem plastyków rosyjskich: Isachara Rybacka, El Lissitzkiego, Natana Altmana, Borisa Aronsona, i przede wszystkim Marca Chagalla, którego *ludowość [...] wznosi się do najwyższego stopnia ekstazy*⁸. Jankiel Adler wspominał o rozczarowaniu, jakiego doznał poznawszy hiszpańskie synagogi, gdzie – oprócz hebrajskich napisów – nie znalazł ani jednej rzeczy, która miała by jakąś wartość artystyczną⁹ (il. 1). Według Mojżesza Brodersona, zdobnictwo, charakterystyczne dla sztuki ludowej, mogło pomóc odnaleźć młodej sztuce żydowskiej swój wyraz¹⁰.

Grafiki Jankiela Adlera, Icchoka Braunera, Henocha Barcińskiego, Diny Matus, Idy Brauner, Poli Lindenfeld, nawiązują często do zdobnictwa żydowskich nagrobków i synagogalnych polichromii. (il. 2-3) Ekspresjonistyczna deformacja przedstawianych postaci czy zwierząt odwołuje się do nieco prymitywizujących, uproszczonych form i ornamentów stosowanych na kamiennych stelach. Kontrast pól jasnych i ciemnych, będący zasadniczym elementem budującym grafikę, stanowi również ważną cechą dekoracji płaskorzeźbionych macew. Tak jak dawni kamieniarze, którzy dla wydobycia ekspresji materiału umiejętnie posługiwali się wklęsłymi i wypukłymi powierzchniami osiągając efekt światłocienia, młodzi żydowscy

⁵ K. Siciński, *Urbanizacja Kazimierza*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 2.

⁶ M. Canin, *Na ruinach Kazimierza*. Pinchas Kuzmir. Cyt. za: *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, Lublin 2006, s. 270.

⁷ J. Adler, *Ekspresjonizm*, „Nasz Kurier” 1920, nr 292, s. 4. Zob. także: J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce 1918-1923*, Warszawa 1987.

⁸ J. Adler, *Mark Szagał*, „Jung Idysz” 1919, nr 3, s. 20, cyt. za: J. Malinowski, dz. cyt., s. 190.

⁹ J. Ładnowska, *Jankiel Adler (1895-1949) – malarz polsko-żydowski, malarz żydowsko-polski*, w: <http://free.ngo.pl/tygiel/aktual/35.htm> [z dn. 23 I 2001 r.].

¹⁰ M. Broderson, *Al kidusz ha am – Na ołtarzu narodu*, „Tel-Awiv” 1921, z. 1, s. 21.

plastycy odważnie zestawiali ciemne i jasne powierzchnie, wzmagając dynamikę i dramatyzm przedstawień. Kwadratowe pismo hebrajskie wykorzystywane w inskrypcjach nagrobnych samo w sobie stanowiło dodatkowy walor zdobniczy. Sztuka twórczego wykorzystania litery, ponownie odkryta przez łódzkich artystów, znalazła zastosowanie na łamach wydawanego przez grupę *Jung Idysz* pisma o tej samej nazwie. Drukowane tam linoryty Barcińskiego, i niektóre prace Adlera, ukazują wizerunki zwierząt i przedmiotów kultowych nawiązujące w swej formie do tradycyjnej ikonografii. Wykształcony w XVII i XVIII w. styl zdobienia płyt nagrobnych związany był ściśle z malarstwem i snycerką drewnianych domów modlitw. O trwałości wypracowanych na przestrzeni wieków wzorów, świadczy ich powielanie i adaptacja przez następne pokolenia. Dobrym przykładem są macewy na łódzkim cmentarzu żydowskim z XIX i XX w. (il. 4-5). Ich wartość artystyczna jest dyskusyjna, jednak repertuar tematów powtarza symboliczne schematy z minionych epok.

Powtórzone kilkakrotnie w *Pięcioksięgu* zakaz wykonywania przedstawień figuralnych, przez długi czas ograniczał tematykę podejmowaną przez żydowskich twórców. Dzięki temu zamknięta w gettach sztuka związana ściśle z religią i liturgicznymi obrzędami, nieznacznie ulegająca zewnętrznym wpływom, zachowała odrębność i specyficzną symbolikę inspirowaną Biblią, wzbogaconą jednakże o elementy czerpiące z żydowskiego folkloru. Bezimienni rzemieślnicy, z zadziwiającym mistrzostwem – stosując tradycyjne wzornictwo – wytwarzali dla świątyń i domów świeczniki, rimony, tasy, jady, korony na Torę, szklanice, kielichy, kunsztownie haftowane atary, jarmułki, zdobione klejnotami czepce dla kobiet. W barwnych polichromiach drewnianych i murowanych domów modlitw, takich jak: synagoga w Lutomińsku, Przedborzu, Józefowie nad Wisłą i innych, gęsta sieć floralnych ornamentów oplatała wizerunki zwierząt. W tradycyjnej ikonografii dominowały motywy biblijne, zwierzęce, solarne i akwaticzne. Niewielkie pojęcie o charakterze tych dekoracji oddają zachowane czarno-białe fotografie i opisy z *Ksiąg Pamięci*, jak ten pochodzący z Radomska, przywołujący obraz wspianego wnętrza, z drewnianą rzeźbioną arką i sklepieniem, którego dekoracja ukazywała błękitne niebo z gwiazdami i księżycem, słońcem i znakami zodiaku¹¹.

Dużą popularnością cieszyły się także przedstawienia Niebiańskiej Jerozolimy i tematy muzyczne. Te ostatnie nawiązywały do słów *Psalmu* 137, i umieszczane były przeważnie na zachodniej ścianie budynku. Kompozycja

¹¹ D. Koniecpoler, *The Eternal Light of the Great Synagogue*, w: *Memorial Book of the Community of Radomsk and Vicinity*, Tel-Aviv 1967, s. 159.

z Przedborza, przypisywana Jehudzie Lejbowi i datowana na lata 1755-1760, ukazuje miasto otoczone rzeką i murem. Gałęzie umieszczonych na pierwszym planie drzew, uginają się pod ciężarem instrumentów muzycznych. Podobne rozwiązanie zastosowano w Chęcinach. W synagodze w Nowym Mieście niedaleko Grójca, pojedyncze instrumenty przedstawione są na ścianie po prawej stronie Aron-ha-Kodesz, pomiędzy oknami. Skrzypce, trąbki, lira, rogi, trójkąty, bębniaki wykorzystywano także w dekoracji zwieńczeń pomników nagrobnych.

Nieodłącznym elementem krajobrazu *shtetl* byli klezmerzy – wędrowni muzykanci, którzy odwiedzali wioski i miasteczka Europy Wschodniej. Motyw ten, chętnie wykorzystywany przez Marca Chagalla¹², obecny był również w twórczości artystów z Polski. W słynnej powieści *Miasteczko Szaloma Asza, wieczorem, W ulicy słysząc, jak skrzypce wygrywają przeciągłe melodie chasydzkie. Płaczą skrzypki Szlojmy Linszecera. Gwiazdy na niebie i biały świat wokół wsłuchują się w milczeniu. Chasydzi śpiewają słodkie pieśni. Lampy i świece wyczernają z okien [...] a skrzypki grają, chasydzi śpiewają i jaśniej świat hawdałowe*¹³. Uproszczone, czasem schematycznie ukazane instrumenty muzyczne, wprowadzał do swych kompozycji Jankiel Adler. Wiolonczelista z linorytu o tym samym tytule zamieszczonego na łamach czasopisma „Jung Idysz” (1919), wypełnia niemal całą przestrzeń przedstawienia. W tle majaczą spiętrzone bryły domów. Bohater namalowanego w 1928 r. obrazu Adlera *Skrzypek* młody człowiek w fantazyjnie przekrzywionym kapeluszu opiera się o krzesło, na którym leży instrument. Tematem akwareli Henocha Barcińskiego z ok. 1918 r. jest trzech wędrownych grajków. Podobne motywy występują także w pracach Maurycego Appelbauma, Samuela Cyglera, Leona Chajfeca, Feliksa Frydmana, Henryka Berlewiego.

¹² M. Rajner, *Chagall's Fiddler*, „Ars Judaica” 2005, s. 117, 132.

¹³ Sz. Asz, *Miasteczko*, Janowiec 2003, s.196, 199.



4. Henocho Barciński, ilustracja z „Jung Idysz”, 1919 r. (fot. z archiwum autorki)

5.
Fragment
nagrobka
z cmentarza
żydowskiego
w Łodzi
(fot. autorki)



W ikonosferze żydowskiego miasteczka ważną, czasem symboliczną rolę pełnią przedmioty rytualne, związane z życiem duchowym jego mieszkańców takie jak: księgi, zwoje, jady, świeczniki. W ilustracjach Jankiela Adlera do książki Abrahama Zaka *Unter di fligel fun tojt*, poza charakterystyczną dla *sztetl* chaoczną, gęstą zabudową, można zauważyć me-norę i zwierzęta znane z płaskorzeźbionych nagrobków i ludowych wycinanek. Podobna ikonografia pojawia się w pracach graficznych innych członków grupy

Jung Idysz. Określona symbolika, a także specyficzna uproszczona forma i schematyczne ujęcia, wiążą te przedstawienia z tradycyjnym zdobnictwem. Nawet martwe natury autorstwa Jankiela Adlera (il. 6), wydają się nieść głębsze treści i odsyłać do biblijnych znaczeń. Malarz w swych działaniach przypominał trochę mistyka, odkrywając nieznaną wymiar i głębię w obrębie własnej tradycji.

W poszukiwaniu źródeł współczesnej kultury i sztuki, artyści zwrócili się ku chasydyzmowi – ruchowi będącemu ostatnim etapem w rozwoju żydowskiej mistyki. Dla chasydów, przekonanych o bezwzględnej immanencji Boga, kwestie racjonalne pozostawały na drugim planie, ustępując miejsca bezkrytycznej wierze. Afirmacja życia we wszelkich przejawach oraz odejście od smutku i ascezy, w obliczu kryzysu rabinicznego judaizmu, stały się m.in. bodźcem do wykształcenia się *Ostjude* – charakterystycznego typu wschodniego Żyda, świadomie deklarującego swe przywiązanie do religii i tradycji (specyficzny ubiór, przestrzeganie praw i religijnych obyczajów). *Ostjude* był odrębną, zamkniętą w sobie osobowością kulturową¹⁴.

¹⁴ M. A. [Mathias Acher, wł. Nathan Birbaum], *Polnische Juden*, „Der Jude” 1916-1917, s. 561.

Historię mistycznego ruchu chasydów, biografie jego przywódców, legendy i przypowieści, analizowali w swych pismach m.in.: Simon Dubnow, Jacob Samuel Minkin i przede wszystkim Martin Buber, którego prace poświęcone chasydyzmowi wywarły ogromny wpływ zarówno na żydowskich myślicieli, jak i artystów poszukujący oryginalnych cech znamionujących sztukę narodową¹⁵. Wizerunki chasydów tańczących, modlących się, pogrążonych w ekstazy modlitwie, obecne są m.in. w twórczości Samuela Cyglera, Henryka Berlewiego, Brunona Szulza, Jehudy Wermusa i artystów z „Jung Idysz”. Podobne motywy występowały często w pracach Jankiela Adlera, który nie portretował konkretnych osób. Stworzył raczej pewien uniwersalny typ postaci bezimiennego polskiego chasyda – depozytariusza tradycji, symbolizującego świat, który z wolna odchodził w przeszłość.

W pierwszej połowie lat 20. XX w. Jankiel Adler zaczął wprowadzać do swych obrazów pojedyncze litery alfabetu hebrajskiego, czasem także konkretne słowa, które stanowiły niejako uzupełnienie kompozycji, jednocześnie identyfikując przynależność kulturową przedstawianych postaci. Artysta umieszczał swoich bohaterów w otoczeniu liter, zwierząt i ptaków o symbolicznym znaczeniu rodem z *Księgi Zohar*; co czyniło przedstawienia zwyczajnego życia czymś wyjątkowym i nadrealnym. W późniejszych pracach artysty słowa stają się elementami budującymi kompozycję, tak jak w *Martwej naturze z herbatą* (1928). Zawsze jednak zostaje zachowany związek pomiędzy obrazem a tekstem.

Podobna zależność zauważalna jest w szyldach reklamujących towary i usługi, które w istotny sposób kształtują ikonosferę miasta. We wspomnieniach z dzieciństwa Marek Szwarz przytoczył następujący opis wrażeń z podróży tramwajem ze Zgierza do Łodzi: *Szyld rzeźnika przedstawia łeb wołu, flankowany dwoma pieszczelami, wszystko na czarnym tle. Piekarnię poznać można po koszyku, nad którym unosi się girlanda rogali i precli. Po obu stronach witryny widać dwa profile klientów o pożądanym spojrzeniu [...] szyld krawca to majstersztyk: wysmukła dama o świetnej prezencji stoi przodem, ale jej mała głowa w wielkim zwieńczonym martwą naturą kapeluszu ujęta jest z profilu. Zbliży się ku niej elegancki mężczyzna, przedstawiony z boku, ale z głową en face – w jednej ręce trzyma papierosa i rękawiczki, drugą zaś pozdrawia damę. Szyk owej pary podkreśla finezja konturów w wyrazistych*

¹⁵ Zob. także publikacje: M. Wodzińskiego, *Sprawa „chasydymów”*. Z materiałów do dziejów chasydyzmu w Królestwie Polskim, w: *Z historii ludności żydowskiej w Polsce i na Śląsku*, red. K. Matwijowski, Wrocław 1994, s. 227-242; *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Warszawa 2003; I. Schiper, *Przyczynek do dziejów chasydyzmu w Polsce*, Warszawa 1992; G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Warszawa 1997.

6.
Jankiel Adler,
Martwa natura,
lata 20. XX w.
(fot. z archiwum
autorki)



*kolorach. Pokryta werniksem tablica, lśni, jakby była z emalii*¹⁶. Karol Hiller analizując motywy dominujące w ikonografii sztyldów starego miasta w Łodzi wspominał o kompozycja w stylu Cezanne'a charakterystycznych dla piekarni (martwe natury), sztafażu zwierzęcym (lwy, tygrysy i gęsi *ujęte heraldycznie lub czeredowo*) oraz reklamach ubiorów i konfekcji, a wszystko to *na modłę egipską, na płaszczyźnie kompozycyjnie rozłożone*¹⁷.

Konkretny, sumaryczny przekaz komunikatów umieszczanych na sztyldach, ich jaskrawe kolory, wyraźne kontury, przenikanie się tekstu i obrazu, fascynowały twórców poszukujących nowego języka sztuki. Wykorzystanie przez artystów żydowskich hebrajskich liter i słów dodatkowo kształtowało narodowy kontekst przedstawień. W przeciwieństwie do kubistów i futurystów, zainteresowanie estetyką reklamy nie wpływało na ich stosunek do tradycji. Przeciwnie, stosowanie elementów kaligrafii, czy schematycznych ujęć i wyrazistych barw, uzupełniało funkcjonujący w świadomości obraz *sztetl*.

Na kod wizualny żydowskiego miasteczka składało się wiele elementów, z których tylko nieliczne zostały tu wspomniane. Największa zaleta sposobu

porozumiewania się przy użyciu kodów leży w możliwości tworzenia nieskończonych ilości interpretacji, towarzyszących odbiorowi komunikatu. W ten sposób każdy ma możliwość indywidualnego odczytywania znaczenia informacji. Porozumiewanie się za pomocą wizualnego kodu nosi znamiona posługiwania się językiem, który jako najistotniejszy element wspólnoty kulturowej, był zarazem jednym z głównych czynników budujących narodową tożsamość. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, iż obrazy *sztetl*, tak jak słowa, kształtów miały nowy uniwersalny język sztuki żydowskiej. Czy jednak społeczność będąca bezpośrednim adresatem artystycznego przekazu była nań przygotowana, pozostaje kwestią otwartą.

¹⁶ T. Torrès, *Pamiętnik na trzy głosy*, Kraków 2004, s. 39.

Lechosław Lameński

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

¶ Norbert Strassberg (1911-1941) – zapomniany malarz żydowski

O życiu tego młodego, zmarłego zaledwie w 31. roku życia artysty, nie wiemy prawie nic. Równie skromna, niestety, jest także nasza wiedza na temat jego ciekawej i bogatej twórczości plastycznej, z której – w chwili obecnej – znanych jest zaledwie kilkanaście kompozycji. Ich analiza zmusza jednak do chwili refleksji i zastanowienia się nad osobą tego niesłusznie zapomnianego twórcy.

Norbert Strassberg (1911, Lwów – 1941, Taszkient?), pochodził z biednej rodziny żydowskiej, jego ojciec był krawcem. W 1929 r. został członkiem „Szczepu Rogate Serce”, krakowskiej grupy zrzeszającej młodych wielbicieli talentu i niecodziennych poglądów Stanisława Szukalskiego, znanego bardziej jako Stach z Warty Szukalski, autora największych skandali w życiu artystycznym Polski w latach 30. XX w.¹ W przeciwieństwie do najbliższych mu kolegów z grupy – Mariana Konarskiego i Franciszka Frączka, którzy żyli bardzo długo (pierwszy blisko 80 lat, drugi gdy umierał miał ukończone 98 lat), Norbert Strassberg zginął zaledwie w wieku 30 lat w pierwszych dniach inwazji Niemiec hitlerowskich na ZSRR. Tak więc, gdy im udało się zrealizować najważniejsze plany artystyczne, spełnił się ich sen o sztuce, on tej szansy nie miał, odszedł bowiem w kwiecie wieku, u progu wielkiej kariery.

Norbert Strassberg już od najmłodszych lat odczuwał skutki swego pochodzenia i społecznej przynależności. Surowe zasady obowiązujące w jego

¹ Wszystkich zainteresowanych dziejami „Szczepu Rogate Serce”, a przede wszystkim osobą duchowego przywódcy grupy – charyzmatycznego Stanisława Szukalskiego, odsyłam do lektury mojej książki *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.



1.
Norbert
Strassberg,
Akt męski,
1930 r.,
rys. tuszem,
Muzeum
Górnośląskie
w Bytomiu
(fot.
T. Szemalikowski)

domu rodzinnym, oraz trudna sytuacja materialna, uniemożliwiały mu prowadzenie życia stosownie do zainteresowań. *Za swoje stałe dążenie do piękna musiał gorzko płacić. Uspokajał się tylko wtedy kiedy miał możliwość oglądania pięknych kształtów. Zrozumiałe, że nikt z jego domowników nie mógł wiedzieć o jego słabości. Od najmłodszych lat posiadał duże zdolności do rysowania. Jego prace graficzne miały szlachetną linię i dużo dynamiki – pisał kilkanaście lat po tragicznych wydarzeniach Holokaustu, wybitny badacz losów artystów żydowskich w XX w. Josef Sandel².*

Mimo trudności i przeszkód, Norbert Strassberg przygodę ze sztuką rozpoczął w rodzinnym Lwowie. Najpierw uczył się w Państwowej Szkole

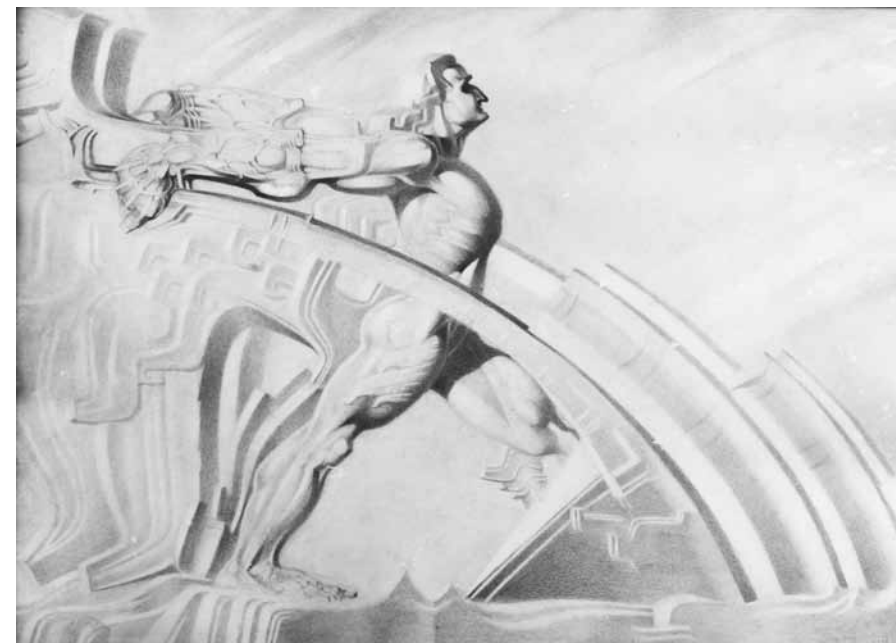
² J. Sandel, *Żydowski artyści plastycy ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce*, Warszawa 1958, t. 2, s. 146. Tekst ten wykorzystala po latach jego żona – Erna Podhorizer-Sandel, pisząc artykuł: *Sztuki plastyczne Żydów polskich. Norbert Strassberg*, „Folks-Sztyme” 1971, nr 23, s. 12.

Przemysłowej, w której zachwycony jego talentem Kazimierz Sichulski otoczył go opieką merytoryczną, oraz w wolnej Akademii Sztuk Pięknych. Nie dokończywszy obu lwowskich uczelni, w 1928 r. przeniósł się wraz z całą rodziną do Krakowa, gdzie na Podgórzu ojciec otworzył skromny zakład krawiecki. Wówczas to Norbert Strassberg poznał Stanisława Szukalskiego, który przybył właśnie do grodu legendarnego Kraka ze Stanów Zjednoczonych w aureoli sukcesu. Mistrz, któremu przyjaciele podsunęli *niemal dziecięce bazgroły małego Norberta [...] przygarnął go do swego rogatego serca* i postanowił zająć się jego dalszą edukacją artystyczną. Ze względu jednak na bardzo młody wiek zdolnego młodzieńca, musiał się udać na rozmowę do pracowni krawieckiej starego Strassberga. *Ojciec nie od razu zrozumiał, dlaczego tak wielki puryc interesuje się jego głupim synem. Co to za talent, jaki tam talent, czy z tego można żyć?! Norbert powinien zostać krawcem i objąć potem klientelę ojca, a jeśli nie ma powołania na krawca, to niech się uczy na fryzjera – też piękny zawód. Czy ma zostać malarzem tylko dlatego, że bazgrze na wszystkich parkanach i rysuje na każdym czystym kawalku papieru? Wolne żarty, ale nie spotkał jeszcze malarza, który miałby na sobie całe portki. To są, przepraszam za wyrażenie, kapcany i gołodupcy. Czy słyszał kiedyś o Maurycym Gottliebzie? Ładne pytanie, znał go jeszcze wtedy, kiedy nie był Maurycym, a po prostu Mojsze-Dawidem. Ważna persona Gottlieb-szmotlib, co z tego, że z bogatego domu, kiedy stał się malarzem, to przeżył tylko dwadzieścia trzy lata i umarł na suchoty, jak ostatni biedak. Najlepszy obraz nie umywa się do porządnie skrojonej pary spodni – powiedział profesorowi Stanisławskiemu z akademii, co to krowy malował, majster, u którego stary Strassberg terminował*³.

Mimo wątpliwości ojca Norberta, Szukalskiemu udało się go przekonać, aby jego zaledwie siedemnastoletni syn w dalszym ciągu zajmował się sztuką. Wkrótce potem Strassberg został członkiem „Szczepu Rogate Serce”. Wziął bardzo aktywny udział w sześciu pierwszych wystawach grupy (1930-1932), wystawiając najwięcej prac ze wszystkich członków, z reguły były to zestawy liczące kilkadziesiąt rysunków. Na inicjującej działalność „Szczepu Rogate Serce” wystawie w salach Małopolskiego Towarzystwa Rolniczego przy pl. Szczepańskim, otwartej 30 listopada 1930 r. pokazał aż 44 kompozycje⁴.

³ I. Szenfeld, *Norbert ze Szczepu Rogate Serce*, „Archipelag” 1985, nr 3 (marzec), s. 412-42.

⁴ Nie znamy tych kompozycji, zaginęły lub uległy zniszczeniu, nie zachowały się również ich reprodukcje. Wiemy jedynie jakie miały tytuły. Ponieważ był to największy zestaw prac artysty pokazanych publicznie, warto – jak sadzę – wymienić je wszystkie: *Potop, Śmierć, Król Saul, Kain, Bazyliżkowy uśmiech, Człowiek wiecznego grymasu, Praojciec Abraham, Józef – namiestnik Egiptu, Faraon w plagach, Wieczne sądzenie, Wiekuistość, Bóg, Pustelnik, W wiecznej tułaczce, U celu ideału, Zmrok, Rewolucja, Archanioł, Żyd wieczny tułacz, Anioł, Rzeźba, Zakonnik, Ostatnie drgnienia, Perkun, Świątynie i cmentarze, Skazaniec, Noc, Władysław Łokietek, Portret E. Nabla, Mistrz i wódz, Przed miastem,*



2. Norbert Strassberg, *Ikar*, 1932 r., rys. sangwiną, Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. A. Chęć)

Niestety, lokalna prasa milczała, nie wiedząc jak skomentować zaprezentowane rysunki i obrazy, które wzbudzały mieszane uczucia, zwłaszcza w kontekście buńczucznych wypowiedzi Stanisława Szukalskiego o potrzebie tworzenia sztuki narodowej o piastowskich korzeniach, przy całkowitym pominięciu inspiracji obcych (głównie sztuki francuskiej). Do analogicznych sytuacji dochodziło podczas następnych wystaw Mistrza i „Szczepu Rogate Serce”. O ile o Stachu z Warty, nawet wówczas kiedy wystawiał pojedyncze prace, krytycy wypowiadali się chętnie i dużo, najczęściej zdecydowanie krytycznie lub całkowicie apologetycznie, to o pracach jego uczniów pisano z reguły ogólnikowo i niewiele, niemalże ich nie zauważając. Podobnie było z Norbertem Strassbergiem. I tak, podczas pokazu „Szczepu Rogate Serce” w Katowicach, na którym pokazano te same kompozycje co w Krakowie, recenzent „Kuriera Śląskiego” łaskawie zauważył, że *dużo prac zawiesił Norbert Strassberg. Z nich ciekawe są: Pustelnik, Zmrok i W mozole i trudzie*⁵. Bardziej wylewny, a zarazem krytyczny, okazał się Adam Heydel, komentujący tę samą wystawę na łamach krakowskiego „Głosu Narodu”. Autor ciekawej książki o Jacku Malczewskim stwierdził, że: *jako*

Ewa, Rycerz, Wiatry, Marzyciel, Grzesznik, Bóg Ojciec, Nędznik, Słowo, Okute ciało lecz wolność ducha, Portret dr. Leona Silberberga, Portret dr. Leona Silberberga [sic!], Portret dr. Frankel Silberberg'owej, W mozole i trudzie. Zob. *Szczep Szukalszczyków Herbu „Rogate Serce”. I. Wykaz prac Twórcowni Szukalskiego. Katalog*, [Kraków 1930], poz. 104-147.

⁵ Ali, *Szukalszczycy. Wystawa Twórcowni Szukalskiego*, „Kurier Śląski” 1931, nr 19, s. 6.

3.
Norbert
Strassberg,
Portret lekarza
(*dr Francoz*),
1933 r.,
rys. sangwiną,
Muzeum
Górnośląskie
w Bytomiu
(fot.
T. Szemalikowski)



wyraźniej zarysowane indywidualności wyróżniają się: Boratyński, Konarski, Żechowski. Najbardziej kopiuje Szukalskiego Strassberg. W jego rysunkach koncepcja formy, technika, ornament, symbolika, są tak ludzko podobne do ujęć Szukalskiego, że na pozór niepodobna znaleźć różnic. Naturalnie nie mogą się te rzeczy mierzyć z Szukalskim pod względem pewności oka i mistrzostwa techniki. Jeżeli – jak jestem o tem przekonany [pisał dalej Heydel, L. L.] – zbyt uległe poddawanie się wpływowi potężnej indywidualności jest niebezpieczne, to Strassberg narażony jest na największe niebezpieczeństwo zatracenia własnego spojrzenia na świat⁶.

Prace, o których pisał Adam Heydel nie są dziś znane badaczom. Ale jego opinię o zaskakującym podobieństwie rysunków Norberta Strassberga do prac Stanisława Szukalskiego, potwierdzali sami szczepowcy. Wydaje się, że po początkowej fascynacji osobowością Mistrza, młody Norbert zaczął szukać własnej drogi artystycznej, własnych środków wypowiedzi plastycznej. Być może nastąpiło to już podczas piątego pokazu prac członków „Szczepu Rogate Serce”, tym razem w warszawskiej Zachęcie (sierpień 1931), kiedy to Norbert Strassberg przygotował nowy zestaw 25 rysunków, wykonanych

⁶ Alpha [Adam Heydel], *Wystawa Szukalszczyków w Katowicach*, „Głos Narodu” 1931, nr 33, s. 4.

przede wszystkim ołówkiem, sangwiną i tuszem⁷. Zwróciły one uwagę Franciszka Siedleckiego. Zasłużony krytyk zanotował: z wyobraźni zblizonej do wyobraźni muzycznej wyprowadzone są kompozycje Strassberga Norberta – jego *Beethoven–Huberman*, należy do tych obrazów, które w miarę wpatrywania się nabierają coraz więcej kształtu i wartości. Jego *Umierający* daje nam formę plastyczną na najtajniejsze odczucia kształtujące w obrazy myślowe przy łożu umierającego⁸. Podobnego zdania był Stanisław Piasecki, któremu zapadły w pamięć dwie kompozycje Strassberga, wspomniany *Beethoven-Huberman* oraz *Bronisław Huberman*, przekonywające szczerością dzieła, czego nie można powiedzieć o wielu innych pracach szczepowców⁹ – pisał krytyk.

Ogromny talent Norberta Strassberga zadziwiał i zachwycał właściwie wszystkich, którzy się z nim zetknęli bliżej. Także, równie jak on uzdolnionego i wrażliwego, Stefana Żechowskiego, który tak go zapamiętał: *O rok starszy ode mnie, drobny, szczupły chłopiec był synem ubogiej żydowskiej rodziny rzemieślniczej. Jego duże szarozielone oczy patrzyły bystro i wyniosłe. Prosty nos z dołu nieco szeroki, pełne usta, energiczny podbródek, niezdrowa blada cera, kręcone, gęste czarne włosy i odsłonięta szyja – tworzyły oryginalną, rzucającą się w oczy całość. Rysował ze zdumiewającą łatwością. Od razu przyswoił sobie styl Mistrza tak, że niekiedy jego rysunki formą, światłocieniem stylizacją szczegółów ludzko przypominały prace naszego nauczyciela. Niemniej różniły się od nich formatem (Strassberg lubił formaty duże) i przede wszystkim treścią. Wystarczy wymienić kilka tytułów jego prac: „Potop”, „Król Saul”, „Prajciec Abraham”, „Józef, namiestnik Egiptu”, „Faraon w plagach”, „Wiekuiście”, „Bóg Ojciec”, „Żyd, wieczny tułacz”, „Ewa”, „Tora”, „Judasz”, „Hilel” i inne tematem pokrewne. [...] Ten niepospolity młodzieniec był wyniosły i dumny; miał poczucie swojej wartości i tylko przed Mistrzem chylił czoło. Oczarowanie osobą Mistrza sięgało tak daleko, że podobnie jak „Stach z Warty” sadił dużymi krokami i głowę nosił wysoko. Niekiedy nawet wyrazem twarzy, oczu i charakterystycznym wydukiem dolnej wargi, nie*

⁷ Były to: *Beethoven-Huberman* (z wrażeń koncertu Hubermana), *Bronisław Huberman*, *Potęga bólu*, *Uroczynisko cementarne*, *Mleczna droga*, *Umierający*, *Jeden z Piastów*, *Okropności wojny*, *Wiosna*, *Zwiastuny*, *Muzyk (Chopin)*, *Modlitwa*, *Zwycięstwo*, *Zaborca*, *Beniamin*, *Modlitwa czy natchnienie*, *Żyd wieczny tułacz*, *Sędzia (Sądny dzień)*, *Słowacki* – wszystkie rysunki ołówkiem; *Bóg i jego parafrazy*, *Zachmurzone oblicze*, *Stanisław Szukalski*, *Jarżmo życia* – rysunki sangwiną; *Judasz*, *Bunt* – rysunki tuszem. Zob. *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*. Przewodnik 66, wrzesień 1931, Warszawa 1931, s. 36-37, poz. 293-317.

⁸ F. Siedlecki, *Kronika artystyczna*. W Zachęcie wystawa „Szczepu Szukalszczyków”, *Senrin Kirigaya*, *Hanny Nałkowskiej-Bickowej* i *Bronisława Bartla*, „Dzień Polski” 1931, nr 243, s. 4.

⁹ S. Piasecki, *Z plastyki. Młodzi w „Zachęcie”*. *Szczep Szukalszczyków „Rogate Serce”* i „Szkola Warszawska”, „ABC” 1931 [wycinek prasowy].

dla zabawy, ale na serio, choć bezwiednie, naśladował Szukalskiego. On jeden nie nadał sobie słowiańskiego miana, pozostając wiernym swej rasie¹⁰.

Tyle Żechowski. Tak przez niego chwalony Norbert Strassberg najchętniej wypowiadał się w licznych rysunkach wykonywanych czarnym tuszem lub kredką, których główny temat stanowili małomiasteczkowi Żydzi, czy studiujący chłopcy z jesziwy. Artysta uwielbiający czerń, silnie kontrastował ciemne sylwetki postaci od jasnego (białego) tła, posługując się mocną i energiczną kreską. Jego prace niepokoiły, uderzały wewnętrzną siłą i dynamizmem. Przez stosowanie bliskiego kadrowania postaci, można odnieść wrażenie, że rozbijają one ramy kartki papieru, wręcz wychodzą z niej. Do takich właśnie kompozycji należy zaliczyć zarówno rysunek tuszem i kredką *Żydzi* (1931), jak i przede wszystkim *Ekstazę modlitewną* (1935) - obraz, który przedstawia dwóch młodych, bardzo do siebie podobnych Żydów (być może mamy do czynienia z podwójnym autoportretem Strassberga), w rytualnych strojach, modlących się żarliwie. Ten spory rysunek tuszem jest bardzo sugestywny, a patrzący nań widz ma wrażenie, że obie postacie unoszą się w górę na skrzydłach swej ekstazy – egzaltacji. Wygląda to tak jakby artysta chciał przedstawić te postacie w rodzaju transu, pod wpływem pięknej muzyki Bacha, lub fug Hendla i Mahlera¹¹.

Obok wspomnianych scen rodzajowych i związanych z nimi tematów typowo żydowskich, scen z Biblii, obrzędów religijnych oraz legend, ważne – kto wie czy nie najważniejsze – miejsce w twórczości Norberta Strassberga stanowiły bardzo liczne portrety. Są to zarówno portrety konkretnych osób (np. pośła dr. Ozjasza Thona i dr. Francoza, 1933 r., rys. sangwiną), jak i studia portretowe głów, chyba niemal wyłącznie męskich (il. 3). Modelowane są z reguły mocno, z podkreśleniem budowy kości czaszki, i niemal anatomicznie ujętymi mięśniami, żyłami oraz ścięgnami (np. *Głowa*, 1930 r., rys. ołówkiem). Ale nie brak również w dorobku plastycznym artysty głów rysowanych bardziej miękko, z wykorzystaniem modelunku w typie *sfumato*, wyraźnie inspirowanych dziełami wielkich mistrzów renesansu włoskiego. Taki z całą pewnością jest *Judasz* z 1936 r. (rys. ołówkiem), utrzymany w duchu malarstwa Leonarda da Vinci, czy też *Portret męski* z 1937 r. (rys. ołówkiem), któremu stosunkowo blisko do bardziej surowych i monumentalnych kompozycji Piero della Francesca.

Nie zapominajmy wreszcie o autoportretach Norberta Strassberga. Z 1933 r. pochodzi *Autoportret* namalowany farbami olejnymi. Całą lewą część obrazu, pozostającą w mroku, wypełnia stojąca postać artysty opatulonego w fantazyjny płaszcz, z którą kontrastuje jasna, prawa część kompozycji

z równie fantazyjnym pejzażem rozjaśnionym smugą ostrego światła. Ostre – pogłębiające niepokój i dramatyzm sytuacji – światło, wydobywa również rysy twarzy i ekspresyjne dłonie bohatera. Bardziej intymny, na poły romantyczny jest natomiast drugi *Autoportret*, także z 1933 r. Tym razem z ciemnego, i niedookreślonego bliżej tła wyłania się modelowane miękko popiersie młodego mężczyzny. Uwaga widza koncentruje się na rozjaśnionym prawym profilu jego zamyślanej twarzy, z melonem, i na lśniącej białą koszuli. Autoportret ten, znany niestety wyłącznie z nie najlepszej reprodukcji zamieszczonej w „Sztuka i Życie Współczesne” obrazuje – mimo złej jakości technicznej – duże możliwości kompozycyjne i wyrazowe Norberta Strassberga. Możemy tylko żałować, że z bardzo obfitej i mimo wszystko różnorodnej twórczości artysty (szacowanej w 1935 r. na 1500 obrazów, w tym aż 1000 portretów¹²), zachowało się do naszych czasów zaledwie kilkanaście prac, a przynajmniej tylko tyle znanych jest autorowi niniejszego eseju.

Prawdopodobnie w 1932 r. Norbert Strassberg, niezadowolony z atmosfery panującej w grupie, pod nieobecność Mistrza (Szukalski niemal cały czas przebywał w Stanach Zjednoczonych, skąd listownie kierował poczynaniami swoich uczniów), wystąpił ze „Szczepu Rogate Serce”. Następnie



4. Norbert Strassberg, *Ekstaza*, 1935 r., rys. tuszem, lawowany, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie (fot. Studio AR Andrzej Ring)

¹⁰ S. Żechowski, *Na jawie. Wspomnienia z młodości i rysunki*, Łódź 1981, s. 57-58.

¹¹ J. Sandel, dz. cyt., s. 147.

¹² Sz. Sund, *Dwa nowe talenty. Strassberg i Bickels obok siebie*, „Chwila” 1935, nr 5960, s. 8, podają za: J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, t. 1, s. 366, przypis 97.

5.
Norbert
Strassberg,
Głód,
1935 r.,
rys. tuszem,
Muzeum
Górnośląskie
w Bytomiu
(fot.
T. Szemalikowski)



się najdobitniej w niektórych autoportretach oraz szeregu martwych natur. Od mistrza swego przejął zamiłowanie do bohaterskiego patosu; szeroko potraktowanymi płaszczyznami, zamaszystą linią modeluje on bryłę, nadając swym kompozycjom brutalną plastykę i sugestywną siłę. Ów gwałtowny rozpęd i nieokiełzdana dynamika, pełen elanu impet malarski ożywia każdą pracę Strassberga – pisał dalej krytyk – młodzieńcza siła wibruje z każdego rysunku i każdej dużej kompozycji udzielając nam swego zapachu i każąc zapomnieć o pewnej twardości niektórych prac. W śmiałych i zdecydowanych akcentach wydobywa artysta ogromną rytmikę i rozpęd obrazu. Prace te frapują widza i mówią mu o niezwykle trzeźwym i trafnym podejściu do

został członkiem Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, z którym dwa lata później (1934), wystawił swoje prace w Żydowskim Domu Akademickim w Krakowie¹³. Niemal równolegle, bo w 1935 r., zauroczony jego twórczością zaprezentowaną na zbiorowej wystawie we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, wzięty krytyk żydowski Artur Lauterbach podkreślał z jednej strony pociąg do kompozycji monumentalno-dekoracyjnych¹⁴, a z drugiej dostrzegał, że wykazuje on jako jedyny z całejgo zrzeszenia „Rogate Serce”, mocne wycucie koloru zaznaczające

motywu, o tym, że artysta umie wyczuć i wypowiedzieć zjawisko wzrokowo, umie je przetłumaczyć na swój własny patetyczny realizm. Szczególnie silne są portrety Strassberga; ujmuje on modela mocno i charakterystycznie, idealizując postać, stwarza całość pełną ekspresji i wyrazistości¹⁵.

Trafne uwagi Artura Lauterbacha znajdują potwierdzenie m.in. w pełnej wyrazu kompozycji *Ikar* z 1932 r. (il. 2). Ten dosyć duży (42 x 60 cm), wykonany z rozmachem rysunek sangwiną, to nic innego jak niezwykle wizyjny projekt futurystycznego pomnika, w którym nieludzko muskularny i silny Ikar o twarzy Szukalskiego, rusza na podbój świata.

Ale w twórczości Norberta Strassberga w połowie lat 30. XX w., a więc w momencie, gdy nie miał już kontaktu ze Stanisławem Szukalskim ani z dawnymi kolegami z grupy, można zauważyć również wyraźne zafascynowanie ekspresjonizmem niemieckim. Dwa skromne rysunki tuszem *Głód* (il. 5) i *Babcia*, oba z 1935 r., zdają się świadczyć, że ten młody – miał przecież wówczas dopiero 24 lata – twórca, ciągle jeszcze poszukiwał swojej drogi artystycznej. Być może ekspresjonizm z programową deformacją postaci ludzkich, szkicowością i niedokończeniem, był bliski jego niespokojnej naturze. Oba rysunki wzbudzają programowy niepokój w oglądających je widzach, a zarazem wciągają do dialogu z ich wewnętrzną narracją, oddzieloną od świata zewnętrznego krawędziami kartki papieru.

Mimo dobrego przyjęcia przez krytykę, działającego już na własny rachunek Norberta Strassberga, a nawet mimo sprzedaży przezeń kilkuset obrazów (niestety, najczęściej za śmiesznie niskie ceny), sytuacja materialna byłego Szczepowca była więcej niż katastrofalna. Widzący to wszystko z pewnej odległości, Marian Konarski wystąpił na łamach krakowskiego „Nowego Dziennika” z gorącym apelem o pomoc dla swego byłego kolegi ze *Szczepu*: *Wyszedł jako uczeń Szukalskiego i od razu zabłysnął dekoracyjnością, świetnym poczuciem formy i trafnością rysunku, który wkrótce doprowadził do wyżyn wirtuozostwa. Otrzymał w darze od natury zadziwiająco zdolności w operowaniu każdą techniką i żadne wynikające stąd trudności nie istnieją dla niego. Rzemiosło jego sztuki jest przykładem solidności. W licznych portretach może najbardziej koncentruje Strassberg swe środki wyrazu. Wiele z nich to dzieła naprawdę niezwykle, zwłaszcza te w których przebija bardziej bezpośredni stosunek autora do przedmiotu. Sztuka Strassberga jest przy tym żydowska na wskroś w formie i treści¹⁶. Apel swój, poparty – jak zanotował –*

¹³ *Kronika plastyki*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 3, s. 3.

¹⁴ A. Lauterbach, *Wśród lwowskich wystaw*, „Chwila” 1935, nr 5951, s. 7, podają za: J. Malinowski, dz. cyt., s. 366, przyp. 95.

¹⁵ A. Lauterbach, *Debiut wybitnego młodego talentu żydowskiego. Wystawa w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Chwila” 1935, nr 5758, s. 7. Zob. H. Weber, *Z wystawy w Żyd. Domu Akademickim. Norbert Nadel. Norbert Strassberg. Wystawa bieżąca*, „Nowy Dziennik” 1933, nr 51, s. 9-10, podają za: J. Malinowski, dz. cyt., s. 366, przyis 96.

¹⁶ M. Konarski, *Strassberg – nadzieja sztuki żydowskiej*, „Nowy Dziennik” 1935, nr 35, s. 15. Apel Konarskiego przedrukowała czterdzieści trzy lata później Erna Podhorizer-

6.
Norbert
Strassberg,
Matka,
1938 r.,
linoryt,
Muzeum
Górnośląskie
w Bytomiu
(fot.
T. Szemalikowski)



przez posła dr. Ozjasza Thona (sportretowanego przez artystę), skierował w imieniu kilku Polaków, kolegów Norberta Strassberga do społeczeństwa żydowskiego, aby umożliwiło ono malarzowi rozwój przez przyznanie stałego stypendium lub zakupywanie obrazów i zamawianie portretów¹⁷.

Czy ostatecznie Strassberg otrzymywał jakąś pomoc finansową, nie wiadomo. Faktem jednak jest, że nadal uczestniczył w życiu artystycznym Krakowa, a w 1936 r. – po przyjeździe do Polski Stanisława Szukalskiego – ponownie wstąpił do Szczepu i wziął udział w ostatnich wystawach grupy w Warsza-

wie, Katowicach i Krakowie, pokazując ten sam zestaw 31 kompozycji¹⁸ (il. 4). Następnie przeprowadził się do Lwowa, gdzie w 1938 r. miał zbiorową wystawę swych prac w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Według Jerzego Malinowskiego jego twórczość wywodzi się zapewne z kręgu lwowskich ekspresjonistów żydowskich (jak Emil Kunke). Łączył w niej ekspresjonistyczną kompozycję i kubizujący modelunek bryły z klasycyzującą graficzną techniką precyzyjnego rysunku (tuszem lub ołówkiem) o prostej, syntetycznej, stylizowanej linii, co nadawało dziełom

-Sandel, w artykule: *Zbiory sztuki w Muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego. Norbert Strassberg*, „Folks-Sztyme” 1978, nr 52, s. 10.

¹⁷ M. Konarski, dz. cyt., s. 15.

¹⁸ Były to następujące prace: *Tora, Dziad, Chrystus, Portret I.T., Miłość, Ekstaza, Judasz, Hilel, Zakonnicy, Uliczka biednych, Samobójca, Trup, Pierrot, Modlitwa, Konająca, Wieczera biednych, Żydzi, Tadeusz Cieślewicz syn, Golem, Uroczysko cementarne, Portret Elizabeth Chartien, Sądny dzień, Kat, Dr. Beres, Zula Zawadzka, Huculi, Jaworski, Pogoda, Kain, Piast, Portret St. Baranowskiego, Portret Basi Krzewinówny, Chrystus, Madonna, Zwiastowanie, Piorun, Pęgasz, Bestia apokaliptyczna, Pochód dusz sztuki polskiej, Ewa, Ojczyzna a społeczeństwo, Mój sen*. Zob. *Wykaz prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu Rogate Serce, czerwiec 1936, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa [1936]*, s. 26-27, poz. 164-206.

monumentalny charakter. Operował mocnymi walorowymi kontrastami czerni i bieli, rzeźbiarsko ujmując szerokie płaszczyzny. Od Szukalskiego zapewne przejął dynamikę; czasem, jak w nieokreślonej kubizującej kompozycji z męskim aktem na tle maszyn (na odwrocie portretu z 1933), wyraźnie zbliżając się do postfuturystycznych tendencji z lat trzydziestych. Łączyła go z tym fantastyczna, często mistyczna tematyka. W twórczości Strassberga brak elementów groteski, tak charakterystycznych dla żydowskich twórców z Krakowa i Lwowa oraz warszawskiego „Bractwa Św. Łukasza”, którego twórczość wykazuje bliskie podobieństwo formalne do jego dzieł¹⁹.

Ostatnim, znanym mi dziełem artysty jest *Matka*, z 1938 r. (il. 6). Ten stosunkowo nieduży linoryt (49,5 x 34,7 cm), urzeka dużymi plamami czerni, z której wyłaniają się zaledwie dwa „trójwymiarowe” elementy kompozycji: poorana zmarszczkami, umęczona twarz kobiety i jej splecione, spracowane dłonie. Całkowicie płaska sylwetka postaci ożywiona kilkoma zaledwie kreskami, nasuwa tym razem skojarzenia z powstałymi w tym samym czasie drzeworytami Tadeusza Kulisiewicza, wydanymi w tece „Szlembark”. Zbieżność zapewne nie przypadkowa, wynikająca z trwających także w drugiej połowie lat 30. XX w. poszukiwań Norberta Strassberga, poszukiwań, które miały mu dopomóc w znalezieniu własnego stylu i oryginalnych środków wypowiedzi plastycznej.

Zarówno wybuch drugiej wojny światowej we wrześniu 1939 r., a następnie wojny niemiecko-rosyjskiej w czerwcu 1941 r., zastały Norberta Strassberga we Lwowie. Natychmiast powołano go do Armii Czerwonej, chociaż nigdy wcześniej w wojsku nie służył. Otrzymał przydział do oddziału propagandy i agitacji przy zarządzie politycznym armii. Gdy wycofujące się wojska radzieckie znalazły się w Kijowie, Norbert Strassberg, podobnie jak inni Polacy, został zwolniony z armii i skierowany na Ural do pracy przy wyrębie lasu. Ostatecznie, w poszukiwaniu delegatury organizującego się wojska polskiego, schorowany i skrajnie wyczerpany, znalazł się w listopadzie 1941 r. w Taszkencie. Tu ślad się urywa. Prawdopodobnie zginął wkrótce potem, wywieziony przez Kagan do Czardżou²⁰.

¹⁹ J. Malinowski, dz. cyt., s. 266.

²⁰ I. Szenfeld, dz. cyt., s. 36-45.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Tłum jest zawsze niewdzięczny. Miasto jako miejsce dla rzeźb

Muzealne galerie nie są odpowiednie do ekspozycji rzeźby. Sąsiedztwo malowanych płócien siłą rzeczy skłania widza do analizy dwuwymiarowej oraz estetycznego zachwyty nad barwami. Przestrzeń pleneru (również miejskiego) zdaje się w naturalny sposób oferować najwłaściwszą dla rzeźbiarskiego medium perspektywę. Rzeźba obecna jest w niej tradycyjnie w powiązaniu z architekturą (jako detal), bądź w zależności od instytucji władzy, historii i pamięci, jako pomnik¹. W ubiegłym stuleciu artyści podjęli jednak próbę wyjścia z rzeźbą poza zakłętą obszar dekoracji i monumentu. Przybrała ona wówczas, niezależną od budynku i postumentu, wolnostojącą formę, aspirując jednocześnie do nowej funkcji: aranżowania przestrzeni oraz kreowania nowych relacji z widzem/mieszkańcem/przechodniem. W polskich miastach szczególnie dużo realizacji rzeźbiarskich pojawiło się w latach 60. i 70. XX w. Pokrótce je przypominając, postaram się, z perspektywy półwiecza, ocenić przyczyny ich dzisiejszego (nie-) funkcjonowania w ikonosferze miejskiej.

DWIE DEKADY

Zauważa się wyraźne różnice pomiędzy realizacjami miejsko-plenerowymi w latach 60., a tymi z lat 70. XX w. Różniły je zarówno założenia programowe jak i stylistyka. Pierwszą próbą zmierzenia się rzeźby z miastem były cztery

¹ W zamkniętych, zielonych enklawach skrywa się wolostojąca rzeźba parkowa – posągi o dekoracyjnej, estetycznej funkcji. Pomijamy je, traktując jako przykład rzeźby ogrodowej (parkowej), a nie *stricto* miejskiej – publicznej.



1. Galeria rzeźby plenerowej z lat 70. na osiedlu mieszkaniowym Warszawa Praga Płd. (fot. autorki)

edycje Międzynarodowych Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965-1971)². Obiekty powstawały wspólnym – jak podkreślano we współczesnych komentarzach – zespołowym wysiłkiem inżynierów, techników, robotników i artystów. Materiału (żłomu) dostarczyły miejscowe zakłady przemysłowe „Zamech”. W rok po pierwszym Biennale elbląskim odbyło się, podobne w charakterze, Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. Kierunek poszukiwań precyzowało hasło: *Sztuka w zmieniającym się świecie*. Dyskutowano nad możliwościami i szansami, jakie stwarzają sztuce nowe technologie i nowoczesne tworzywa (dostarczone przez Puławskie „Azoty”)³. W 1968 r. w Warszawie zorganizowano Biennale Rzeźby w Metalu⁴. I tym

² Wyczerpującą faktografię wydarzeń i działań artystycznych dotyczących rzeźby plenerowej w Polsce przytacza I. Grzebiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, s. 100-139. Na temat plenerów zob. też: J. Bogucki, *Od I-go pleneru koszalińskiego do spotkania „Wrocław 70”*, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ‘70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983, s. 10-24; *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981: polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008; A. M. Leśniewska, *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców 2-23 sierpnia 1966*, Puławy 2006; *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu*. Przewodnik, Elbląg 2006.

³ Były to m.in.: masy plastyczne, guma, blacha stalowa, wyroby z drewna, materiały oświetleniowe, mechanizmy napędowe, magnetofony itp. I. Grzebiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 106.

⁴ Biennale obejmowało: Międzynarodową Wystawę Rzeźby w Metalu w fotografii,

razem przed artystami postawiono zadanie realizacji form przestrzennych na stałe wpisanych w strukturę miasta, a wsparcie zapewniły miejscowe zakłady przemysłowe. Rzeźby, projektowane dla różnych punktów w stolicy, ostatecznie ukształtowały plastycznie teren wzdłuż nowej arterii komunikacyjnej Woli⁵. Efekty plenerów przyjęto oceniać w perspektywie historii konceptualizmu, który kulminację miał osiągnąć podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Przypomnieć jednak należy, że założenia sympozjum wrocławskiego przewidywały realizację wszystkich projektów w trwałych materiałach, i przekazanie ich na własność miastu. Mimo efemeryczności i utopijności części propozycji, było więc ono kolejną próbą wpisania w tkankę miasta przestrzennych form plastycznych.

W latach 70. XX w. poszukiwania rzeźbiarzy zmieniły charakter. Stały się bardziej pragmatyczne. W miejsce ambicji urbanistycznego kształtowania miasta, żywe stało się zainteresowanie bardziej kameralną przestrzenią. Konceptualne projekty zastąpiły użyteczne społecznie realizacje. Niezmieniona jednak pozostała wiara w możliwość powiązania rzeźby z architekturą, przekonanie o drzemającym w dziele plastycznym potencjale formowania tożsamości miejsca, zdolność humanizacji przestrzeni. Pisano: *W nowoczesnym krajobrazie naszych gwałtownie rozbudowujących się miast, uwzględnic należy [...] zagadnienie kształtowania najbliższego otoczenia żyjącego i pracującego w nich człowieka. Rozpatrywać je należy zarówno w sensie podniesienia ich estetycznej atmosfery, jak i porządkującej funkcji form, skutecznie przeciwdziałających ogólnemu wrażeniu miejskiego chaosu i zagubienia*⁶.

Nadal będą jeszcze powstawać projekty bliskie awangardowym propozycjom lat 60. XX w., wprowadzającym działania artystyczne w środowisko pracy przemysłowej w celu stworzenia spójnej, aktywnej przestrzeni⁷. Jednak ciężar zainteresowań i inwestycji przesunął się w stronę miejskiej strefy mieszkalno-wypoczynkowej. Wyzwaniem stały się budowane masowo osiedla mieszkaniowe (il 1). W oparciu o plenery powstawały szczególnego rodzaju zespoły architektoniczno-rzeźbiarskie, rozsiane po wielu polskich miastach⁸. Rzeźby te bliskie były abstrakcji organicznej z wyraźnymi aluzjami figuralnymi. Odejście od form geometrycznych łączyło się ze znużeniem awangardą i, wyraźnym już we współczesnej sztuce, nurtem nowej figuracji. Była to

ekspozycję główną – dużych rzeźb przy ul. Kasprzaka, oraz czasową Wystawę Mniejszych Form w parku Sowińskiego. *Biennale Rzeźby w Metalu*, Warszawa 1968 [katalog].

⁵ Wzdłuż ulic Kasprzaka i Wolskiej, na odcinku od ul. Towarowej do parku Sowińskiego.

⁶ M. Szelepin, *Wstęp*, w: *Współczesna forma plastyczna w pejzażu miasta w Polsce*, Wrocław 1974, nlb.

⁷ Np. koncepcyjny projekt zagospodarowania cementowni Gorażdże z 1973 r. autorstwa Mariana Bogusza, Jana Lewandowskiego i Juliana Woźniaka.

⁸ Np. na Śląsku (m.in. Wałbrzych, Wołów, Ziębice, Oleśnica, Sobótka, Tychy), a także w Bydgoszczy, Lublinie, Gdańsku, Łodzi, Kielcach i Warszawie.



2. Adam Roman, *Sztafeta*, lata 50. XX w., Warszawa (fot. R. Uhera)

estetyka typowa dla międzynarodowych rzeźbiarskich spotkań plenerowych, organizowanych w Europie od schyłku lat 50. XX w.⁹ Jednocześnie był to styl bliższy popularnym upodobaniom społecznym.

PRL-OWSKI MECENAT

Dekada lat 60. XX w. upłynęła pod znakiem plenerów i sympozjów, realizowanych przede wszystkim na terenach Ziemi Odzyskanych oraz wschodnich. Wybór miejsc nie był przypadkowy. Historia tych miast (np. Elbląga, Wrocławia) po 1945 r. straciła ciągłość. Władza ludowa, poprzez artystyczne ingerencje, próbowała naznaczyć te miejsca, akcentując ich polski i proletariacki charakter. Stawiane obiekty były widomymi znakami nowej rzeczywistości miasta, ideologicznego i narodowego statusu przestrzeni. Szczególną okazją stała się rocznica Tysiąclecia Państwa Polskiego, której obchody rozciągnięte zostały na lata 1960-1966. W interesie państwa ludowego leżało przesunięcie punktu ciężkości z obchodów rocznicy chrztu Polski na uhonorowanie nowego, socjalistycznego rodowodu państwowości. W takim kontekście „użyte” zostało sympozjum w Puławach. Było ono *jednym z najważniejszych w województwie lubelskim akcentów uroczystości związanych z uczczeniem [...] obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego, które przed siedmiu laty zapoczątkowane*

⁹ Minęła właśnie 50. rocznica I Międzynarodowego Sympozjum w St. Margarethen (1959 r.).

3.
Ryszard
Wojciechowski,
*Majestat
wszechżycia*,
1978 r.,
osiedle
mieszkaniowe
Warszawa
(fot. autorki)



zostały [...] w *Chelmie Lubelskim – mieście PKWN*¹⁰. Kolejna impreza – Ogólnopolskie Spotkania Rzeźbiarzy Mielec 1969, została zorganizowana dla uświetnienia 25-lecia PRL. Natomiast – zamykające dekadę – Sympozjum Wrocław’70, odbywało się pod hasłem 25. rocznicy odzyskania Ziemi Zachodnich. Ten szczególny romans władzy z awangardą był wzajemną grą ustępstw. Władza zgadzała się na ograniczoną, ale jednak swobodę twórczego eksperymentu. Artyści legitymizowali władzę, a w zamian otrzymywali opiekę mocarnego mecenasa.

Piotr Piotrowski surowo ocenia postawę twórców „kolaborujących” z władzą. Twierdzi, że: *postawa ta przypomina to, co Slavoj Žižek pisze o użyciu ideologii w państwie totalitarnym przez [...] część obywateli. Otóż dość powszechną postawą było użycie jej do własnych celów, cyniczne korzystanie z możliwości, jakie niosło powoływanie się na nią, i odnoszenie z tego tytułu konkretnych korzyści. Naturalnie, beneficjentem takiej postawy był nie tylko sam zainteresowany [...], ale [...] przede wszystkim [...] państwo, które zyskiwało legitymizację swej władzy, a więc [...] wymierne korzyści w postaci posłuszeństwa i „wspólnoty interesów”*¹¹. Bardziej powściągliwi badacze rozgrzeszają domniemane sprzeniewierzenie się artystów płynącymi ze współpracy wartościami. Anna Maria Leśniewska pisze: *Działania artystyczne [...] układające się w cykl Elbląg*,

¹⁰ *Informator dla uczestników I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach*, Puławy-Zakłady Azotowe, 2-23 sierpnia 1966 r., cyt. za: A. M. Leśniewska, dz. cyt., s. 6-7.

¹¹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005, s. 149.

*Puławy i [...] Wrocław [...] to ewolucja nadziei i rozczarowań, na który złożyły się kolekcje dzieł sztuki, jak i mentalne dziedzictwo*¹².

W strategii propagandy władzy realizacje plenerowe były również ważnym towarem eksportowym. W epoce zimnej wojny zaświadczały o Polsce jako kraju nowoczesnym, popierającym sztukę awangardową. Dla potwierdzenia tej propagandowej wizji, czworo artystów: rzeźbiarze Jerzy Jarnuszkiewicz i Magdalena Więcek oraz malarze Marian Bogusz i Bronisław Kierzkowski, zostało zaproszonych we wrześniu 1967 r. do uczestniczenia w sympozjum *Aalborskie formy przestrzenne* w Danii. W maju 1968 r., na wystawie w Galerii Zachęta, artyści zaprezentowali dokumentację duńskich realizacji. Troje spośród nich (Bogusz, Jarnuszkiewicz, Więcek) pokazało jednocześnie propozycje form przestrzennych dla Warszawy¹³. Projekty te nie doczekały się realizacji. W momencie, kiedy „propagandowy interes władzy” skończył się, skończyło się też zainteresowanie mecenasów rzeźbami. Taki los spotykał wiele innych propozycji dla Warszawy, zgłaszanych przy okazji licznie organizowanych (przeważnie z inicjatywy ZPAP) wystaw i konkursów¹⁴.

MECENAT PROLETARIATU. RZEŹBY DLA MAS

W latach 60. XX w., w ramach sympozjów, wypracowany został bezprecedensowy w sztuce polskiej model mecenatu sprawowanego przez władzę ludową za pośrednictwem dużych zakładów przemysłowych – mecenatu scedowanego na klasę robotniczą. W założeniach, takie eksperymentalne powiązanie sztuki z proletariatem dotyczyć miało płaszczyzny organizacyjnej, technologicznej i ideologicznej. Realizacja, a w pewnej mierze i proces projektowo-konstrukcyjny rzeźb, odbywać się miały we współpracy artysty z robotnikiem. Takiemu modelowi twórczości odpowiadali rzeźbiarze kontynuujący tradycje międzywojennej awangardy, łączący inspiracje technologicznymi możliwościami cywilizacji z przekonaniem o sensie społecznego zaangażowania sztuki. Specyficzny sojusz robotniczo-artystyczny miał pożądaną znaczenie propagandowe jako *działalność kulturalna w środowiskach przemysłowo-robotniczych*¹⁵.

¹² A. M. Leśniewska, dz. cyt., s. 73. Podobny w wymowie jest tekst I. Grzesiuk-Olszewskiej, dz. cyt., s. 100-139.

¹³ *Propozycje*, w: *Realizacje i propozycje*, maj 1968, Warszawa Galeria „Zachęta” [katalog], nlb.

¹⁴ Były to m.in. wystawy i konkursy: *Dla Ciebie Warszavo* (1970), *Rzeźbiarze Wisłostradzie* (1973), *Propozycje dla Warszawy* (1973), *Rzeźba dla wolnej przestrzeni* (1975). Zob. *Współczesna forma...*, dz. cyt., passim; *Rzeźba dla wolnej przestrzeni. Wystawa projektów realizacyjnych. Katalog*, Warszawa 1975, passim; I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 108.

¹⁵ A. M. Leśniewska, dz. cyt., s. 72.

4.
Władysław
D. Frycz.
Żyrafa,
Biennale Rzeźby
w Metalu,
Warszawa
1968 r.
(fot. R. Uhera)



W dekadzie następnej zakłady przemysłowe zastąpione zostały w roli mecenasa przez spółdzielnie mieszkaniowe¹⁶. Przy spółdzielniach powoływano specjalne komórki, zajmujące się plastycznym opracowaniem otoczenia budynków¹⁷. Skupionym w nim plastynom przypadło zadanie dopełnienia architektury terenami zielonymi i infrastrukturą zapewniającą mieszkańcom komfort pracy i wypoczynku. Projekty były tworzone z rozmachem, większość z nich pozostała jednak na papierze. Zawiniła polityka inwestycyjna i głód mieszkaniowy, który powodował presję budowania przede wszystkim do-

mów. Zubożony został m.in. projekt osiedla Oskara Hansena. Na Przymyślnym Grochowskim w Warszawie, wzniesiono bloki mieszkalne, ale bez niezbędnych w linearnym systemie ciągłym stref wypoczynku, handlu itd. W ten sposób zamiast utopijnej wizji powstało smutne blokowisko¹⁸.

Oficjalnie deklarowana była potrzeba ścisłej współpracy inwestora z wykonawcą i użytkownikiem. Przeprowadzono konsultacje z mieszkańcami osiedli, dyskusje i prelekcje w zakładach pracy, projekty realizowano wspólnie z inżynierami i robotnikami. Szybko jednak okazało się, że zbiorowy mecenas

¹⁶ Formularz umowy pomiędzy RSM „Osiedle Młodych” a uczestnikiem pleneru rzeźbiarskiego, [1977-1980] mps w zbiorach prywatnych Czesława Kozanowskiego.

¹⁷ Np. przy warszawskiej Robotniczej Spółdzielni Mieszkaniowej „Osiedle Młodych” działała Pracownia Zagospodarowania Przestrzennego Osiedli.

¹⁸ Według relacji Czesława Kozanowskiego, makietę Gocławia (z nowoczesnym parkiem rekreacyjnym, który realizować miały zagraniczne firmy – szwedzkie i amerykańskie) oglądał I Sekretarz KC PZPR Edward Gierek, który miał ponoć nazwać przyszłe osiedle „Gocławiem-Zdrój”. Podczas realizacji projektu zrezygnowano z inwestycji w tereny rekreacyjne.

nie jest zdolny utożsamiać się z przypisywanym mu dziełem, stworzyć z nim relacji emocjonalnych. Mieszkaniec miasta pozostał obojętny i niewrażliwy. Taką postawę jasno tłumaczą socjologiczne prawidła. Charakter wielkomiejskiego życia, jego złożoność i tempo zmian, kształtują w człowieku mechanizmy obronne: zblazowanie, rezerwę i antypatię. Zblazowanie, czyli obojętność na nowe podniety, jest efektem zbyt długiego i intensywnego pobudzania zmysłów. Rezerwa dotyczy relacji pomiędzy mieszkańcami. Jest konieczna przy obcowaniu z wielką liczbą ludzi, chroni jednostkę przed wewnętrznym rozbiciem. Antypatia – skryta, wstępna faza antagonizmu – chroni przed obojętnością i jednostajnością. Środowisko wielkomiejskie sprzyja więc wykluczaniu irracjonalnych, instynktownych impulsów, które mogłyby kształtować formę życia – w zamian proponuje schemat¹⁹. Źródłami tej specyfiki życia miast, zdaniem Georga Simmela, są gospodarka pieniężna i intelektualizm – przyczyny całkowitej rzeczowości w traktowaniu ludzi i przedmiotów. Człowiek, kierujący się wyłącznie rozumem, obojętny jest na wszelkie elementy swoiście indywidualne, gdyż rodzą one stosunki i relacje, których nie da się zgłębić jedynie opierając się na logicznym rozumowaniu²⁰. Simmelowski miejski tłum jest więc zawsze niewdzięczny, niezdolny do konstruktywnego działania, które pozostaje domeną jednostek. Zbiorowy mecenas i odbiorca sztuki w definicji PRL-owskiej był więc tworem fikcyjnym i nieuzasadnionym.

WŁAŚCIWE MIEJSCE

W 1955 r. Alina Szapocznikow apelowała, by rzeźby ustawiać w architekturze tak, aby można było wokół nich tańczyć²¹. Podkreśliła znaczenie *nowego przestrzennego prawa*, którego przestrzeganie – zdaniem artystki – jest decydujące o percepcji dzieła. Jako przykład zrozumienia tej zasady przywołała rzeźbę *Sztafeta* Adama Romana przy Stadionie X-lecia w Warszawie (il. 2), która jest tak mądrze ustawiona, że działa, mimo, że sama nie przedstawia specjalnych wartości współczesnych. [...] Ważne jest nie tylko to, że możemy dużo budować i rzeźbić w związku z architekturą, ale ważne jest również, jak to robić, ażeby rzeźba nie była przylepiona do muru, wlepiona w kolumnę, ale aby działała przestrzennie²². We wspomnianych dwu dekadach XX w., polem działania rzeźbiarzy projektujących formy przestrzenne była z reguły pusta przestrzeń zniszczonego miasta (w przypadku Elbląga), lub nowo organizowanych dzielnic. Taka sytuacja dawała możliwość swobodnego zastosowania

¹⁹ G. Simmel, *Socjologia* Warszawa 2005, rozdział: *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, s. 306-310.

²⁰ Tamże, s. 306-307.

²¹ *Dyskusja*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 27 (149), s. 5.

²² Tamże.

nowego przestrzennego prawa, traktowania miasta jako otwartej galerii sztuki, a również bezpośredniej ingerencji w strukturę urbanistyczną. W planie ogólnym, działanie artystyczne w pustej przestrzeni miało znaczenie symbolicznego potwierdzenia powołania lub odrodzenia miasta²³. Gerard Kwiatkowski podkreślał, że zamierzenia organizatorów Międzynarodowego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu wykraczały daleko poza realne osiągnięcia imprezy. *Formy elbląskie stosują się do otoczenia. Ale w przyszłości, wierzymy w to, będziemy komponować wielkie przestrzenie, uzupełniać naturalne warunki terenowe. Zamieszkamy w miastach – obrazach. Sztuka przyszłości nie będzie z całą pewnością odbiciem rzeczywistości... Cały świat będzie dziełem sztuki*²⁴.

Operowanie w pustej przestrzeni kryło w sobie również niebezpieczeństwo trudno przewidywalnych zmian warunków ekspozycji. Rzeźby na osiedlach mieszkaniowych po kilku latach zniknęły pod warstwą ekspansywnej zieleni (il. 3), a obiekty z warszawskiej Woli, w związku z koniecznością przebudowy i modernizacji arterii, zostały przeniesione w nowe miejsce²⁵. Ewolucja miejsca – otoczenia – bez wątpienia była jednym z czynników, jakie przesądziły o trudnościach w percepcji rzeźb (il. 4). Dynamiczny rozwój miasta doprowadził do przemiany obszarów osiedli w przestrzeń pośpiesznego transferu, a arterii komunikacyjnych w pasma szybkiego ruchu. W tego typu augérowskich „nie-miejscach” człowiek staje się pasażerem; taka przestrzeń nie tworzy ani tożsamości indywidualnej, ani relacji, lecz samotność i podobieństwo²⁶.

Uczestnicy plenerów deklarowali wiarę w możliwość budowania relacji między rzeźbami a mieszkańcami, a jednocześnie logicznych związków z tkanką miasta. Artyści biorący udział w sympozjum w Aalborg podkreślali, iż starali się stworzyć spójną kompozycję przestrzenną, składającą się z czterech elementów, zaprojektowanych przez poszczególne osoby. Rzeźby stanąć miały w odległości od 200 do 600 m od siebie, tak by z miejsca każdej widoczne były trzy pozostałe²⁷. Formy obiektów kształtowane były na miejscu, w konfrontacji z miastem, były wypadkową analizy terenu, specyfiki miasta, uwzględniały motywy rodzime: miasta, kraju, pejzażu, architektury²⁸. Jednakże efekty plenerów

²³ Ten aspekt w odniesieniu do Elbląga podkreśla T. Warejko-Rowdo, „Zamieszkamy w mieście – obrazie...”, w: *Otwarta ...*, dz. cyt., s. 19.

²⁴ „Polska” 1965, nr 11, cyt. za: I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 101.

²⁵ Tym nowym miejscem stały się okolice skrzyżowania ulic Prymasa Tysiąclecia i Górczewskiej. Więcej informacji: http://www.sztuka.net/palio/html.run?Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=445&newsId=8460&_CheckSum=-645136187 [z dn. 20 XII 2009 r.].

²⁶ M. Augé, *Nie-miejsca*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2008, nr 2 (23), s. 5-9.

²⁷ M. Bogusz, *Realizacja*, w: *Realizacje...*, dz. cyt., nlb.

²⁸ Stąd reminiscencje konstrukcji sieci u Jerzego Jarnuszkiewicza; słońca, znaku drogowego u Bronisława Kierzkowskiego; rozrzuconych kół, kręgów u Magdaleny Więcek czy konstrukcji łodzi albo drzewa-kwiatu u Mariana Bogusza.

już współcześnie takich postulatów nie spełniały. Już podczas II Biennale w Elblągu Jerzy Hryniewiecki podkreślał konieczność ściślejszej koordynacji działań plastycznych z urbanistycznymi (i na odwrót), i postulował wręcz usunięcie niektórych spośród istniejących już obiektów rzeźbiarskich²⁹. Natomiast Bożena Kowalska krytycznie oceniła pokłosie Biennale Rzeźby w Metalu: *Galeria Kasprzaka jest luźnym zbiorem dobrych i słabych rzeźb, nie dostosowaną skalą do rozległej arterii miejskiej, [...] w znakomitej większości nie nawiązujących do krajobrazu. Natrętnie nasuwa się przeświadczenie, że nikt [...] nie myślał kategoriami współorganizatora określonej przestrzeni, ani nie zatroszczył się o wyszukanie dla swojego projektu stosownego miejsca. Rzeźby rozmieszczone zostały [...] mechanicznie, przypadkowo*³⁰ (il. 5).

W tym kontekście obiecująca wydawała się teoria Oskara Hansena, przeciwstawiająca monumentowi Formę Otwartą – chłonne tło eksponujące zdarzenia, scalające monotonną zabudowę. Swobodny rytm form i barw miał integrować człowieka z architekturą i z naturą. Zrozumiała forma, oparta o możliwości ludzkiej percepcji i ludzką skalę, miała zmieniać *widziane w zobaczone*, pobudzać zainteresowanie człowieka obrazami otoczenia oraz wspomagać jego wyobraźnię³¹. Forma Otwarta nie oparła się jednak czasowi. Już 10 lat po realizacji modelowego osiedla Słowackiego³², podczas Lubelskich Spotkań Plastycznych (1976), w miejscu hansenowskiego teatru ludowego zamierzano ustawić kompozycję rzeźbiarską³³. W 2005 r. osiedle stało się *tem osobliwego*

²⁹ I. Grzesiuk-Olszewska, dz. cyt., s. 104.

³⁰ „Projekt” 1968, nr 6, s. 9, cyt. za: Tamże, s. 107.

³¹ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, Warszawa 2005, s. 44.

³² Autorstwa Zofii i Oskara Hansenów. Osiedle oparte na zasadach LSC, projekt 1961 r., realizacja 1967 r.

³³ Teren wzgórza przypadł Bronisławowi Chromemu, który zamierzał ustawić na nim monument *Człowiek i przestrzeń*. Po konsultacjach z Hansenem Chromy doszedł



5. Fragment galerii przy ul. Kasprzaka, stan obecny. Na pierwszym planie: *Totem* K. Jarnuszkiewicza; w tle: *Żagle* A. Smolana, *Baza* J. Markiewicza, *Melodia* E. Rolke-Miształ. Biennale Rzeźby w Metalu, Warszawa 1968 r. (fot. R. Uhera).

6.
Paweł Althamer
i dzieci
z Pragi Płn.,
Pomnik Gumy,
Warszawa
2009 r.
(fot. R. Uhera)



czas życia przyrody, a zarazem odmierzał czas jej unicestwienia, spowodowany rozszerzającym się polem skażenia³⁵. Obiekt obecnie znajduje się w niewielkiej miejscowości Bałtów w województwie świętokrzyskim. Abstrakcyjne formy zakute żeliwnym ogrodzeniem, „dopełnione” kształtem krzyża, pełnią funkcję martyrologicznego pomnika³⁶. Ta swoista transplantacja obnaża łatwość, z jaką rzeźba w przestrzeni publicznej poddaje się ideologicznemu nacechowaniu. Ale czy wogóle możliwe jest jej istnienie bez społeczno-politycznego kontekstu? Richard Serra tworząc *Tilted Arc* jednoznacznie odżegnywał się od tradycji nowożytnej rzeźby publicznej – pomnikowej. Wierzył, że ten monumentalny obiekt podporządkuje sobie przestrzeń, a włączając się w nią,

do wniosku, że zaoferowanie mu takiej lokalizacji było błędem ze strony organizatorów, bowiem autor osiedla nie życzy sobie lokowania w tym miejscu rzeźby. *Lubelskie Spotkania Plastyczne*, Lublin 1979, s. 18.

³⁴ Monolitem jest kościół wybudowany w środku osiedla w miejscu dawnego domu kultury przekształconego wcześniej w kaplicę. Zob. *Forma Otwarta jako passe-partout patriarchy? Pawilon Stabilnej Formy* (Cezary Klimaszewski, Tomasz Kozak, Tomasz Malec). <http://www.obieg.pl/teksty/1988> [z dn. 14 IV 2008 r.]

³⁵ A. M. Leśniewska, dz. cyt., s. 65.

³⁶ Pomnik pamięci mieszkańców wsi Bałtów pomordowanych podczas pacyfikacji 12 i 13 VI 1943 r.

dramatu architektonicznego. Oto w zdecentralizowanej strukturze urbanistycznej pojawił się dominacyjny monolit Formy Zamkniętej, który regresywnie scentralizował i zhierarchizował otwarty układ osadniczy³⁴.

Wymowny jest los kompozycji *Zagrożenie Bronisława Kierzkowskiego*, uhonorowanej podczas Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966) nagrodą Centralnej Rady Związków Zawodowych. Surowa konstrukcja, wykonana z betonu i stali, przedstawiała *zwrócony w trzech kierunkach ponad 6-metrowy zegar słoneczny* [który, K. Ch-U.] *wskazywał*

uczyni ją bardziej dobitną, niemal substancjalną³⁷. Historia kontrowersji wokół *Tilted Arc* dowodzi, że dzieło stało się ogniskiem konfliktu, spolaryzowało przestrzeń i jej użytkowników. Agnieszka Rejniak-Majewska pisze: *Tilted Arc Serry okazuje się mieć charakter graniczny, pomiędzy autonomiczną formą rzeźbiarską, którą nie miał być, a praktykami krytycznych interwencji, które swą artystyczną trwałość poświęcają w imię dyskursywnego zdarzenia*³⁸.

Miejsce sztuki w przestrzeni publicznej Piotr Piotrowski uznaje, powołując się na Rosalyn Deutsche, za odzwierciedlenie kształtu demokracji państwa. Przestrzeń publiczna nie może być rozumiana jako neutralna, bezstronna – zawsze poddana jest interesom władzy, jest zawłaszczana przez instytucje i autorytety³⁹. PRL-owskie „formy przestrzenne” miały w założeniu tę przestrzeń formować i udostępniać „ludowi”, wypełniać kategorię dobra publicznego, którą Rosalyn Deutsche demaskuje jako kolejną strategię władzy, służącą wypychaniu z przestrzeni publicznej tych grup, które w przyjętej definicji społeczeństwa się nie mieszczą (dysydentów, różnego rodzaju mniejszości). Model taki funkcjonuje w „demokracji autorytarnej” opartej na dyktaturze większości⁴⁰. Mecenat władzy ludowej lat 60. i 70. XX w. jawi się więc jako narzędzie potwierdzenia fikcyjnej demokracji, *strategia budowania alibi zawłaszczania agory przez władzę*⁴¹. W tej grze pozorów rzeźby „porzucone” w tkance miast nie miały realnego odbiorcy, ani uzasadnienia w obcej im ideologicznie przestrzeni. Skazane były, już w momencie powstania, na brak znaczenia i realnej, społecznej wartości, a w konsekwencji na niedopasowanie i odrzucenie.

Współczesną nam polską przestrzeń publiczną Piotr Piotrowski ocenia jako daleką od deklaratywnej nawet neutralności, jako jawnie zawłaszczoną przez władzę. Władza decyduje o dopuszczeniu do udziału w przestrzeni, uzurpuje sobie też prawo do określonych znaków i symboli⁴². Artystyczne ingerencje w tę przestrzeń nie mogą więc udawać bezstronnych. Takie wyzwanie podejmują nowocześnie pojmowane obiekty, takie jak: warszawskie *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) Joanny Rajkowskiej i *Pomnik Gumy na Pradze* (2009) Pawła Althamera (il. 6); palma – jako „instrument społecznej przemiany”, a figura malowniczego typu jako „publiczny pomnik”. Jaka będzie ich przyszłość?

³⁷ Inf. za: A. Rejniak-Majewska, „Pole walki” i przestrzeń doświadczenia – *Tilted Arc* Richarda Serry, w: *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 51-52.

³⁸ Tamże, s. 60.

³⁹ P. Piotrowski, *Agorafobia po komunizmie*, w: Tenże, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007, s. 227-231.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 231.

⁴² Tamże.

Ks. Henryk Skorowski SDB

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ W kierunku jedności kulturowej Europy

Przemiany dokonujące się w Polsce po roku 1989 dotyczą także zagadnienia tzw. powrotu do Europy. Temat integracji europejskiej wpisał się na stałe w pejzaż polskiego życia społecznego. O jedności Europy można oczywiście mówić w różnych aspektach: ekonomicznym, politycznym, społecznym, instytucjonalnym itp. Jednym z nich, jak się wydaje bardzo istotnym, jest aspekt kulturowy. Pytając bowiem o Europę należy mieć na uwadze nie tylko jednostkę geograficzną, czy polityczną, ale przede wszystkim pewną wspólnotę wartości i kultury. Stąd w rzeczowej dyskusji nad jednością Europy w jej perspektywie historycznej i przyszłościowej, oraz miejsca Polski w odnowionej wizji naszego kontynentu, nie może zabraknąć aspektu kulturowego. Jest to próba poszukiwania fundamentu aksjologicznego dla jedności Europy.

PODSTAWA DAWNEJ JEDNOŚCI EUROPY

Co było podstawą dawnej jedności Europy? Czy jedność taka w ogóle istniała? Są to pytania, na które warto i trzeba odpowiedzieć mówiąc o współczesnej i przyszłej integracji Europy. Jeśli bowiem przyjąć, iż historia jest dobrą „nauczycielką” życia, to może ona także nią być w poruszanej kwestii integracji. Jak stwierdza Joel-Benoit d’Onorio, każdy kraj, jak również każdy kontynent, określa jego historia. Podobnie jest także z kontynentem europejskim. I dlatego, zdaniem tego autora, Jan Paweł II, tak często mówiąc o integracji Europy, odwołuje się do jej przeszłości¹.

Z pełną odpowiedzialnością można mówić o historycznej jedności Europy. Była to jednak jedność nie na zasadzie unifikacji i uniformizmu, ale jedność przy zachowaniu i poszanowaniu określonej płaszczyzny różnorodności. Można

¹ J. B. d’Onorio, *Le Vatican et la Politique européenne*, Paris 1994, s. 9.

powiedzieć, że Europa po prostu była jednością w wielości. Podstawą tak rozumianej jedności była kultura. W tym miejscu należy postawić pytanie: jaka kultura?

Nie ulega wątpliwości, że kultura Europy wyrosła z wielorakich korzeni: greckich, rzymskich, judeochrześcijańskich, arabskich, humanistycznych². Mimo wielorakich źródeł kultura ta była jednak określoną, odrębną, swoistą całością, w której określone wartości, takie jak: godność osoby, idea wolności, poszanowanie prawdy i tolerancja zajmowały centralne miejsce. Znamienne jest w tej materii stwierdzenie bpa Karla Lehmana: *Kultura europejska zrosła się z wielu korzeni. Duch Grecji i świata rzymskiego, osiągnięcia ludów łacińskich, celtyckich, germańskich i słowiańskich, kultura hebrajska, a także wpływy islamskie tworzą tę całość. Nawet wtedy, gdy ludy Europy częściej występowały przeciw sobie niż społem, to mimo wszystko swój rodowód czerpią one ze wspólnego przekazu kulturowego. Nie było też takiej epoki, która nie ubogaciłaby tych podkładów kulturowych*³. Można zatem z pełną odpowiedzialnością mówić o jednej, choć wielorakiej w swych źródłach, kulturze europejskiej. W kulturze tej jednak istotnym elementem były wartości chrześcijańskie. Podkreśla to m.in. bp Józef Życiński stwierdzając, iż *obecność chrześcijaństwa w tradycji europejskiej jest tak wielka, że nie tylko człowieka nie można zrozumieć bez Chrystusa, lecz również istoty kultury europejskiej nie pojmie się, jeśli w rozwoju tej kultury pominie się wartości ewangeliczne. Wielkie dziedzictwo kultury Europy, wyrasta na różnorodne sposoby z korzeni Ewangelii*⁴. Z kolei bp Karl Lehmann podkreśla, iż nikt nie może zaprzeczyć, że Europa była pierwszym kontynentem, który z całym swym różnorodnym dziedzictwem poddał się wierze chrześcijańskiej i tym sposobem stworzył warunki dla jedności oraz rozwoju kultury, ukształtowane przez wiarę Kościoła⁵. Stąd też dla Jana Pawła II Kościół i Europa są *to dwie rzeczywistości wewnętrznie powiązane w swoim istnieniu i przeznaczeniu. Razem przeszły przez wieki i pozostają naznaczone tą samą historią. Europa została ochrzczona przez chrześcijaństwo; a narody europejskie w swej różnorodności pozwoliły na wcielenie się chrześcijańskiej egzystencji. W tym spotkaniu ubogacały się nawzajem wartościami, które nie tylko stały się duszą cywilizacji europejskiej, lecz także dziedzictwem całej ludzkości*⁶. Wypowiedź papieska podkreśla,

² P. Mazurkiewicz, H. Skorowski, *Aksjologia i aksjologie Europy*, Warszawa 1997, s. 5-34.

³ K. Lehmann, *Nowa Europa – fikcje i wizje. Doświadczenia i wyzwania z perspektywy Kościoła*, mps (s. 2) uroczystego wykładu z okazji nadania godności doktora *honoris causa* na Akademii Teologii Katolickiej (ob. UKSW), Warszawa 28 IV 1997 r., mps w posiadaniu autora.

⁴ J. Życiński, *Koncepcja zjednoczonej Europy w nauczaniu Jana Pawła II*, s. 3, mps w posiadaniu autora.

⁵ K. Lehmann, dz. cyt., s. 4.

⁶ Jan Paweł II, *Kryzys Europy jest kryzysem chrześcijaństwa w Europie. Przemówienie do uczestników V Sympozjum Konferencji Episkopatów Europejskich 5 X 1982*, „L’Osservatore Romano” 1982, nr 10, s. 12.

iż istotną cechą europejskiej kultury było jej chrześcijańskie pochodzenie. Poza słusznymi cechami narodowymi, kultura ta ma wspólny rdzeń, którym jest chrześcijaństwo.

Mówiąc zatem o historycznej jedności Europy, której podstawą była jej kultura, nie można pominąć w niej wartości chrześcijańskich. Dlatego w pełni zasadnie mówi się o chrześcijańskiej aksjologii kultury europejskiej, stanowiącej historyczną jedność Europy. Takie stwierdzenie nie oznacza oczywiście, że Europa i chrześcijaństwo utożsamiają się. Oznacza natomiast, że nie można zrozumieć kultury europejskiej, jako podstawy jedności Europy, bez podkreślenia jej chrześcijańskich elementów.

KRYZYS KULTURY EUROPEJSKIEJ

Czy Europa kontynuuje swoją kulturową tradycję? Czy bazuje wciąż na tym samym fundamencie kulturowym, rozbudowując tylko elementy dawnej konstrukcji, czy też fundament ten został świadomie odrzucony i w tym samym geograficznie miejscu rozpoczęto tworzenie czegoś nowego?

Europa z pewnością nie odrzuciła swojej kulturowej tradycji. Nie oznacza to jednak, że nie mamy do czynienia z kryzysem europejskiej kultury. Wyraża to dobitnie Jan Paweł II stwierdzając: *To przecież w tym stuleciu stworzono światopogląd, w imię którego, człowiek może odbierać życie drugiemu człowiekowi dlatego, że jest innej rasy, ponieważ należy do takiej grupy etnicznej, ponieważ jest Żydem, ponieważ jest Cyganem, ponieważ jest Polakiem... A potem znów mit klasy. To wszystko jest także dziedzictwo europejskie*⁷. To właśnie w Europie: pojawiły się prądy sprzeczne z wartościami religijnymi i moralnymi; wybuchły dwie wojny światowe, które spowodowały ogrom cierpienia wielu narodów i pogrążyły całą ludzkość w strachu i terrorze; rozpowszechniły się na cały świat ideologie, które w wielu miejscach świata wciąż wywierają poważny wpływ. Na długiej liście dramatów i tragedii Europy znajdują się również niewierności wierzących wynikłe z dostosowania się ludzi Kościoła do ducha świata⁸. Można zatem powiedzieć, że historia Europy jest także pełna napięć i sprzeczności. Ma też swoje ciemne strony.

Tak rozumiany kryzys europejskiej kultury jest przede wszystkim kryzysem etyki spowodowanym utratą wycucia wartości moralnych, które są także wartościami chrześcijańskimi. W tym sensie kryzys ten jest kryzysem chrześcijańskiego elementu europejskiej kultury. *Przemiany świadomości europejskiej, doprowadzone, aż do najbardziej skrajnych zaprzeczeń chrześcijańskiego*

⁷ Jan Paweł II, *Jaka wolność? Jaka Europa?, Przemówienie w dniu 7 VI 1991 r.*, „L'Osservatore Romano” 1991, nr specjalny 1-9 czerwca, s. 5.

⁸ J. B. d'Onorio, dz. cyt., s. 5-6.

*dziedzictwa pozostają w pełni zrozumiałe jedynie w odniesieniu do chrześcijaństwa. Kryzysy kultury europejskiej są kryzysami kultury chrześcijańskiej [...]. Ateizm europejski jest wyzwaniem, które należy widzieć w perspektywie świadomości chrześcijańskiej; jest bardziej buntem przeciwko Bogu i niewiernością wobec Boga, aniżeli zwykłą negacją Boga [...]. Kryzys i pokusa człowieka europejskiego i Europy są kryzysem i pokusą chrześcijaństwa i Kościoła w Europie*⁹.

Kryzys zatem europejskiej kultury, w tym także, a może przede wszystkim, wartości chrześcijańskich w tej kulturze, jest faktem. Nie jest to jednak kryzys tak głęboki, aby trzeba było mówić o przerwaniu europejskiej tradycji kulturowej. Zwracają uwagę na ten fakt biskupi polscy stwierdzając, że *prawda, pokój, miłość i sprawiedliwość wraz z innymi wartościami ewangelicznymi, które legły u podstaw chrześcijańskiej tożsamości europejskiej, poprzez nauczanie jej świętych Patronów: Benedykta, Cyryla i Metodego, także i dzisiaj stanowią podstawę współżycia narodów Europy*¹⁰.

Tak rozumiany kryzys kultury w sferze jej aksjologii znalazł się u podstaw rozbicia Europy. To właśnie zanegowanie wielu podstawowych wartości moralnych doprowadziło do europejskich podziałów, w tym wielkiego podziału na Wschód i Zachód Europy. Stąd, jak stwierdza bp Karl Lehmann, *zadanie rzeczywistego zjednoczenia długo pozostawało w ukryciu przez podział na Wschód i Zachód. Raczej liczyliśmy się z trwałością tego podziału. Bardzo długo sprawa europejskiego zjednoczenia Wschodu i Zachodu była raczej utopią, nawet, gdy wiele mówiło się na ten temat*¹¹.

WARTOŚCI KULTURY EUROPEJSKIEJ PODSTAWĄ JEDNOŚCI

W świetle dotychczasowych refleksji sprawą oczywistą wydaje się być przekonanie, że mówiąc dziś o jedności Europy nie można tylko myśleć o scaleniu w wymiarze politycznym i gospodarczym, ale także kulturowym. Inaczej mówiąc, nowa tożsamość Europy, czyli jej jedność, po latach trudnych i sztucznych podziałów na Wschód i Zachód, których przyczyną tkwi w kryzysie kultury, nie może zaniedbywać duchowej i etycznej, tzn. kulturowej tożsamości¹². Chodzi zatem także, a może przede wszystkim, o kulturę, o jej europejskie oblicze, tzn. o powrót do kultury europejskiej jako podstawy rzeczywistej integracji Europy. Jeśli bowiem stwierdzono powyżej, że podstawą dawnej jedności Europy była jej kultura jako nośnik wielorakich wartości, a następnie, że przyczyną podziałów na tym kontynencie był kryzys tej kultury, to faktem oczywistym jest, że rzeczywista integracja musi uwzględnić odnowę tej kultury. Problem

⁹ Jan Paweł II, *Kryzys ...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁰ Komunikat z 239 Konferencji Plenarnej Episkopatu Polski.

¹¹ K. Lehmann, dz. cyt. s. 2.

¹² Tamże, s. 3.

dotyczy powrotu, raz jeszcze to powtórzmy, do rzeczywistej kultury europejskiej, bo ona jest czynnikiem jedności kontynentu. W tym miejscu rodzi się zatem pytanie: jaka kultura jest godna miana kultury europejskiej? Jest to pytanie zarówno o koncepcję, jak i o przedmiotową treść tej kultury.

Ocena jakości kultury europejskiej jest sprawą fundamentalną dla faktycznej jedności Europy. Nie ulega wątpliwości, że jedynie kultura oparta na wartościach chrześcijańskich godna jest miana europejskiej. Ujmując problem nieco inaczej można powiedzieć, że fundamentem Europy jest – oparta na chrześcijańskiej aksjologii – wizja osoby ludzkiej oraz wynikające z niej wartości etyczne. To właśnie stąd *pochodziło wiele pobudek do zachowań i przedsięwzięć, jakie – przynajmniej później – pojawiły się poza Kościołem, a niekiedy występowały także przeciw niemu. Wystarczy wspomnieć o humanizmie, o roli techniki, znaczeniu nauki i odkryć, jak też o randze praw człowieka. Podobnie ma się sprawa z konkretnymi przejawami humanitaryzmu Europy, widocznymi jeszcze w ruchach inspirowanych przez chrześcijaństwo, np. dziełach dobroczynnych, które jednak oddaliły się od wiary chrześcijańskiej lub wręcz wyobcowwały się z niej. Dziś zapomina się często o tym pochodzeniu, zaprzecza się mu; bywa ono także zniekształcane*¹³. I dlatego dla Jana Pawła II jest oczywiste, że Europa nie może porzucić chrześcijaństwa jak przygodnego towarzysza podróży, który stał się jej obcy, podobnie jak człowiek nie może porzucić podstaw swojego życia i nadziei, nie popadając przy tym w dramatyczny kryzys¹⁴.

Stwierdzenie, że taka kultura jest godna miana europejskiej, która oparta jest o chrześcijańską wizję człowieka i wynikające stąd wartości etyczne, nie oznacza powrotu do historycznego stadium istnienia Europy. Nie może ona jednak nie uwzględniać owego historycznego aspektu. Byłoby to budowanie bez fundamentu, czyli po prostu na niebezpiecznym gruncie. Porzucenie tej tradycji byłoby zdradą kultury europejskiej w samej jej istocie. *Gdyby religijne i chrześcijańskie podłoże tego kontynentu zostało zepchnięte na margines w swojej roli źródła inspiracji etycznej i w swoim wpływie na kształt życia społecznego, wtedy zostałoby zanegowane całe dziedzictwo europejskiej przeszłości, ale także zagrożona zostałaby przyszłość godna Europejczyka*¹⁵. Oznacza to, że budując współczesną jedność należy uwzględnić, jako właściwy fundament duchowej jedności Europy, płaszczyznę kultury z jej chrześcijańskimi wartościami. Chodzi oczywiście o powrót do właściwej aksjologii tej kultury, tzn. do fundamentalnego katalogu wartości wynikających z godności człowieka jako osoby. Można zatem powiedzieć, że fundamentem jedności współczesnej Europy w jej wymiarze duchowym winna być, oparta na chrześcijańskiej doktrynie,

¹³ Tamże, s. 5.

¹⁴ Jan Paweł II, *Kryzys ...*, dz. cyt., s. 5.

¹⁵ *List Pastorski Episkopatu Polski na Tydzień Powszechnej Modlitwy o Jedność Chrześcijan 18-25 stycznia 1989*, s. 2.

wizja osoby oraz wynikające z niej wartości etyczne. Porzucenie tej właśnie tradycji w budowaniu przyszłości byłoby zdradą kultury europejskiej, a tym samym zagrożeniem jej przyszłości.

Z kolei to właśnie na duchowej jedności, ugruntowanej na silnym fundamencie aksjologicznym kultury, można dopiero budować rzeczywistą integrację w innych płaszczyznach, a mianowicie: politycznej, społecznej i gospodarczej. Rzeczywista zatem europeizacja to sięgnięcie do chrześcijańskich wartości kultury europejskiej będącej fundamentem nie tylko duchowej jedności, ale jedności wielopłaszczyznowej.

Kulturowa integracja Europy, czyli integracja na bazie aksjologii kulturowej, nie może powstawać poprzez zatarcie różnic narodowych, które stanowią bogactwo starego kontynentu, lecz dzięki ich zharmonizowaniu. Dlatego Jan Paweł II podkreśla, że jednoczący ruch europejski *musi uwzględnić, na każdym etapie, mentalność i istniejące realnie możliwości. Europa składa się z narodów o wspaniałej przeszłości, z kultur, z których każda ma swoją oryginalność i wartość. Trzeba będzie zawsze czuwać nad ich zachowaniem, unikając zacierania różnic, które prowadziłyby do ich zubożenia*¹⁶. Różnorodność i oryginalność kultur poszczególnych europejskich narodów nie jest przeszkodą w powrocie do wspólnych wartości kultury europejskiej. Wszystkie bowiem kultury poszczególnych narodów Europy są mocno wpisane w chrześcijaństwo. Kiedy zatem mówi się o powrocie do wartości chrześcijańskich w kulturze europejskiej, to tym samym podkreśla się, że poszczególne narody mogą odegrać znaczącą rolę w wyżej sygnalizowanej integracji duchowej na fundamencie chrześcijańskich wartości. Nie ulega bowiem wątpliwości że każdy naród, pomimo różnych okresów swej państwowości, w jakimś sensie pozostał wierny chrześcijańskim korzeniom europejskiej kultury. Może zatem stać się rzeczywistym zaczynem owej duchowej jedności. Fundamentalnym jest jednak pytanie, na ile rzeczywiście owe chrześcijańskie korzenie kultury zostały w każdym europejskim narodzie zachowane? Dotyczy to także Polski. Z całą odpowiedzialnością można powiedzieć, że Polska pozostała wierna owym chrześcijańskim korzeniom europejskiej kultury. Może zatem odegrać także znaczącą rolę w kulturowej integracji. Stąd też w pełni zrozumiałe jest stwierdzenie bpa Tadeusza Pieronka: *Kościół popiera starania Polski o szybką integrację z Europą, choć ma pewne obawy, aby w procesie tej integracji uszanowano tożsamość Polski, zarówno jej suwerenność, jak i specyfikę kultury, w tym także religii. Chcemy się znaleźć w Europie, ale pamiętając, że w dziedzictwie kultury europejskiej jest pewne specyfikum polskie, dotyczące zwłaszcza wierności chrześcijańskim korzeniom kultury europejskiej*¹⁷.

¹⁶ Jan Paweł II, *Przemówienie do rady Federalnej Ruchów Europejskich w dniu 28 marca 1987 r.*

¹⁷ T. Pieronek, *Decyzja polityczna przyspieszająca ratyfikację konkordatu jest potrzebna i możliwa*, „Wiadomości KAI”, 1994, nr 81.

Grzegorz Sztabiński

Uniwersytet Łódzki

¶ Dyskurs historycystyczny a sztuka współczesna

Dyskursu historycystycznego odnoszącego się do zjawisk artystycznych, który będzie przedmiotem moich rozważań, nie należy utożsamiać z całą historią sztuki. Badania szczegółowe prowadzone w jej zakresie są zwykle istotnym źródłem kształtowania wspomnianych dyskursów, jednak ich charakter i cele są szersze i częściowo odmienne. Dyskursy te nie tyle zmierzają do ustalenia i opisu faktów, określenia ich bezpośrednich przyczyn i uchwycenia następstwa czasowego konkretnych dzieł, ile kierując się zasadą, że poznawane przedmioty są rezultatami szerszego procesu historycznego, dążą do zrekonstruowania genezy jako wyrazu tendencji rozwojowych wykrywanych w dziejach. Zakładają też możliwość przewidywania przyszłości¹. Kształtuje się w ten sposób swoista perspektywa historyczna, którą mogą uwzględniać zarówno estetycy, krytycy sztuki jak artyści. Z punktu widzenia estetyki i krytyki artystycznej ważna jest kwestia, czy kryteria wartości artystycznej są uniwersalne, czy też podlegają relatywizacji? Za pomocą odpowiednio konstruowanych dyskursów dowodzić można zarówno względności zasad aksjologicznych, jak i tego, że zmiany są pozorne, a nawet że dają się sprowadzić do inwariantnego systemu realizowanego w dziejach. Także dla artystów możliwości uwzględnienia odniesień do odpowiednio opracowanego materiału historycznego są bogate i różnorodne. Mogą oni, przyjmując postawę tradycjonalistyczną, poszukiwać w przeszłości doskonałych, ponadczasowych wzorów i rozważać powody

¹ Nawiązuję tu pod pewnymi względami do pojęcia „historycyzmu” stosowanego przez Karla R. Poppera w książce *The Poverty of Historicism* wydanej w 1957 r., choć rozważania moje biegną w innym kierunku.

odchodzenia od nich w pewnych okresach. Jednak również dla głoszących pochwałę nowoczesności dyskurs historyczny jest istotny, gdyż umożliwia wskazanie tego, co chce się odrzucić. Pozwala on też, poprzez nawiązanie do wybranych zjawisk w dziejach, stworzyć genealogię określonej odmiany twórczości. Genealogia ta stanowić może jej uprawomocnienie.

W ostatnich dekadach XX w. pojawiły się jednak wątpliwości dotyczące roli historycznego myślenia o sztuce. Początkowo, w latach 60. i 70., zwracano uwagę na komplikowanie się porządku następstwa. Podkreślano wielość równocześnie występujących zjawisk artystycznych, z których wszystkie wydawały się jednakowo ważne. Brak możliwości ich hierarchizacji oraz uporządkowania na zasadzie prekursorstwa i następstwa prowadził czasami do przekonania o małej doniosłości całego tego okresu w sztuce. Pisano, że nic istotnego w nim się nie dzieje. Później, w latach 80. XX w., wzięto pod uwagę wielość porządków czasowych i starano się uwzględnić komplikacje, jakie to wywołuje. Zwracano uwagę na fakt, że to, co wydawało się przeszłością, nagle pojawia się jako nowość, a nawet przyszłość sztuki. Zaczęto też dyskutować o końcu historii i pojawieniu się twórczości posthistorycznej. Problematyka ta nie utraciła aktualności². W różnych wersjach występuje nadal np. w komentarzach, jakimi krytycy sztuki opatrują wielkie imprezy artystyczne typu biennale. Rzadko jednak znajdujemy w tych tekstach pytanie o teoretyczne konsekwencje wspomnianych zmian.

Wzrost roli myślenia historycznego w sztuce przypada na XIX w. Wcześniej działalność artystyczną rozważano w związku z kryteriami podobieństwa do przedstawianego modelu, celami ideologicznymi dotyczącymi wyrażanych treści, lub kanonami i grą o doskonałość w ich realizacji. W dziejach sztuki dostrzegano wówczas albo występujący w poszczególnych epokach postęp w realizacji wspomnianych zasad, albo pojawianie się regresu. Istotna zmiana nastąpiła w koncepcji Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Filozof ten przemiany artystyczne ujął w związku z przedstawianiem idei, objawianiem życia ducha. Piękno zmysłowe stało się jego uzewnętrznieniem. Sztuka, realizując piękno, miała ukazywać życie idei. Jej rozwój nie realizował już jednej stałej zasady, a zachowując ciągłość, jawił się w postaci odmiennych form w kolejnych epokach. Każdy kolejny styl wyrażał moment dziejów w sposób oryginalny, właściwy sobie, a jednocześnie całość dziejów sztuki ujęta była jako uniwersalny proces. Twórczość artystyczna nie została w związku z tym podporządkowana myśli religijnej lub filozoficznej, właściwej dla poszczególnych okresów. Hegel nie traktował sztuki

² Pisałem szerzej na ten temat w artykule *Historia a kontemporaryzm. Problem wartości sztuki w świecie dowolnych powiązań*, w: *Wobec świata wartości. Księga pamiątkowa w 45-lecie pracy profesora Bohdana Dziemidoka*, red. H. Szabała, W. Pepliński, Gdańsk 2001, s. 246-258.

jako wtórnej, jako odbicie czy wyraz innych rodzajów myśli, lecz przypisywał jej swoistość. Uważał, że jest odrębnym stanem świadomości, ma znaczenie sama przez się i na swój sposób realizuje zasadę postępu – w każdej kolejnej epoce wyraża więcej od dzieł czasów poprzednich. Opisywał też stadia tych przemian wskazując ich kierunek. Brał pod uwagę nie tyle osiągnięcia poszczególnych artystów, co proces dziejowy. Eksponował rolę powszechnej historii sztuki, oceniając z jej perspektywy dokonania lokalne czy indywidualne.

Według Lionella Venturi koncepcja Hegłowska miała podstawowe znaczenie przy kształtowaniu się idei historii sztuki³. Zakres tego oddziaływania i jego rola były jednak przez innych badaczy różnie oceniane. W bardzo szerokim zakresie ujmował wpływ systemu Hegłowskiego Ernst H. Gombrich, chociaż, jak podkreślał, ma dla niego *niewiele wyrozumiałości*. Myśl niemieckiego filozofa traktował jako świecką, i być może wypaczoną, wersję koncepcji dziejów jako realizacji bożego planu. Bóg został zastąpiony przez ducha absolutnego, ale działania ludzi i narodów pojmowane były jako wyraz realizacji idei. W ten sposób wszystko, co zdarzało się, było konieczne, gdyż stanowiło ważny krok na drodze postępu. W każdym fakcie szczegółowym, utrwalonym przez historię, należało odnaleźć ogólną zasadę. Ernst H. Gombrich pisał, że nie mała musiała być tu *zręczność w narzucaniu schematów na wielką rozmaitość wydarzeń kulturalnych*⁴. W historii sztuki style artystyczne zostały uznane za wskaźniki zmieniającego się ducha. Zapożyczenie od Hegla wystąpiło wprawdzie jawnie tylko w pismach Carla Schnaasego, jednak nieświadomiony wpływ można dostrzec u wielu innych autorów. Gombrich pisze więc o *heglizmie Burckhardta*, który deklarował, że nie dowierza systemom i wierzy w fakty, a następnie o *heglizmie bez metafizyki*. Polegał on na *przełożeniu Geist Hegla na pojęcia psychologiczne*⁵. Objawy takiego postępowania dostrzega u Aloisa Riegla, Maxa Dvořáka, Heinricha Wölfflina. Uważa też, że od heglizmu nie byli wolni Erwin Panofsky i Johan Huizinga. Tak szeroki zakres oddziaływania koncepcji niemieckiego filozofa jest możliwy do przyjęcia, gdyż Ernst H. Gombrich traktuje ją jako „metodę egzegetyczną”. Zakłada ona, że *należy wykryć istotne podobieństwo strukturalne, pozwalające interpretującemu na*

³ L. Venturi pisał, że *za najbardziej koherentną, wszechstronną i uzasadnioną historię sztuki typu idealistycznego może być uważana nawet obecnie koncepcja Hegłowska*. L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1964, s. 212.

⁴ E. H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 311.

⁵ Tamże, s. 323.

*podciągnięcie rozmaitych aspektów kultury pod jedną formułę*⁶. Przeciwnostwem tej metody są cierpliwe badania dokumentalne. Angielski autor bardzo je ceni i uważa, że potrzeba więcej analiz tego rodzaju. Z drugiej jednak strony dostrzega, że krytyka Hegłowskiego determinizmu podcina istotnie jeden z korzeni historii kultury. Proponuje więc, żeby – podobnie jak to czynią przedstawiciele nauk przyrodniczych – podjąć prace „na rubieżach” wychodząc od faktów i nie zmierzając zbyt pośpiesznie do tworzenia systemów całościowych.

Nie wszyscy historycy sztuki skłonni są przypisywać tak istotną rolę koncepcji Hegłowskiej w kształtowaniu się uprawianej przez nich dziedziny. Podkreślają wielość źródeł inspiracji jakie pojawiały się w toku jej rozwoju. Podstawowym jest nauka historii obejmująca zagadnienia polityczne, gospodarcze, militarne itp. Uważają, że badacze sztuki *naśladując sposób pracy historyków, inwentaryzowali zabytki i publikowali je w dużych wydawnictwach seryjnych. Wzorując się nadal na naukach historycznych, rozpoczęli publikowanie licznych dokumentów, jak listy artystów, zamówienia i umowy o wykonanie dzieł sztuki, dokumenty fundacyjne itd.*⁷ Rudolf Zeitler zauważa, że od połowy XIX w. nie chciano już słyszeć o „duchu świata” jako sile napędowej historii, uwzględniając za to chętnie inspiracje płynące ze strony młodych dyscyplin naukowych, takich jak ekonomia polityczna i socjologia, oraz korzystając ze wzorów metodologicznych nauk przyrodniczych. Istotną rolę pełniła też psychologia stosowana. Odwołując się do niej dążono do sformułowania ogólnie ważnych i dokładnie sprecyzowanych praw, podczas gdy relacjonowanie zdarzeń indywidualnych i wypadków specyficznych należało wyłączyć z zadań nauki. W ten sposób z nauk o człowieku przeniesione zostały na grunt refleksji o sztuce pojęcia takie jak: siła, organ, wzrost, zmęczenie, dążenie i zaspokojenie, przyrost, zapładnianie⁸. Tendencje te jednak nie tyle eliminowały wpływ Hegla, ile sprowadzały go na ziemię, usuwając – bądź tylko ograniczając – metafizyczne składniki jego teorii. Podkreślałem wcześniej, że niemiecki filozof przeciwstawiał się traktowaniu sztuki jako zjawiska wtórnego wobec rozwoju innych dziedzin życia, czy obszarów kultury. Dlatego uznać można, że dążenie w historii sztuki aby nie pozostawać tylko ilustracją historii kultury, lecz stanąć na własnych nogach (jak ujął to Wölfflin), ma źródła heglowskie. Owej swoistości, czy samodzielności historii sztuki poszukiwano, co podkreśla Rudolf Zeitler, poprzez koncentrację na formie oglądowej. Autor ten zwraca też uwagę, że elementy formalne rozwijać się

⁶ Tamże, s. 328.

⁷ R. Zeitler, *Historia sztuki jako nauka historyczna*, w: *Pojęcia ...*, dz. cyt., s. 369.

⁸ Tamże, s. 371.

miały w ciągu wieków zgodnie z pewnym prawem psychologicznym i to w nie dającej się odwrócić kolejności następstwa⁹. Komentując owo przekonanie pisze, że żaden psycholog nie byłby w stanie zweryfikować takiego poglądu historyków sztuki drogą eksperymentu. Następuje więc tu *zбочenie w dziedzinę metahistorii*¹⁰.

Próbą najbardziej radykalnego zerwania z dyskursami historycystycznymi jest uznanie, że historia sztuki stanowi część historii ogólnej. Przekonanie takie prowadzi do rozważania dzieł w ich *pierwotnej, zawsze konkretnej funkcji w określonej sytuacji historycznej*¹¹. Biorąc pod uwagę relacje czasowe zaakceptować można tylko fazy poprzedzające i następujące. Uwzględnianie szerszych horyzontów, takich jak stałe elementy charakteru narodowego, *prześięknęte jest duchem Hegla* – twierdzi Leopold Ettlinger¹². Autor ten proponował też *uratowanie historii sztuki jako części nauk historycznych przed bezużytecznością Wölfflinowskich rozważań formalnych*¹³ przez zwrot ku badaniom historycznym, zainspirowanym pracami Jacoba Burckhardta lub ikonologią Aby Warburga i Erwina Panofsky'ego. Dorobek ich, jak twierdzi, uwalnia od paraliżującego wpływu spuścizny Heglowskiej.

Przedstawiając złożone problemy wpływu koncepcji Hegla na kształtowanie się historii sztuki skoncentrowałem się na trzech rozprawach pochodzących z przełomu lat 60. i 70. XX w. Dodatkowe kłopoty w tym okresie stwarzała sztuka awangardowa. Nie można było jej pominąć, a jednocześnie trudno było bezproblemowo włączyć ją do historii sztuki. Wydawało się, że stanowi ona wyłom, nie dając się połączyć z zasadami wcześniejszego ciągłego i jednolitego rozwoju. Przypuszczenia takie pogłębiały deklaracje artystów, umieszczane w manifestach, o całkowitym zerwaniu z przeszłością. Dlatego tak istotne okazały się badania prowadzone już od lat 30. XX w., które zmierzały do znalezienia połączeń między kierunkami awangardowymi i podporządkowania ich ogólnym zasadom przemian artystycznych. Najśłynniejszym osiągnięciem w tym zakresie jest diagram opracowany przez Alfreda H. Barra Jr., zamieszczony w katalogu, przygotowanej przez niego w 1936 r. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, wystawy: *Kubizm i sztuka abstrakcyjna*. O autorze diagramu, we wstępie do kolejnego wydania książki, Robert Rosenblum napisał, że *odegrał rolę Krzysztofa Kolumba*¹⁴ w odniesieniu do sztuki nowoczesnej. Pochwała ta związana była z faktem, że Alfred H. Barr Jr., zaczynając od postimpresjonizmu, powiązał kierunki

awangardowe wskazując zależności między nimi. W rezultacie ukazana została zasada ciągłości ich następowania. Wprawdzie nie miała ona charakteru ściśle linearnego, lecz rozgałęziony, jednak skomplikowane przemiany zmierzały do celu, za jaki uznane zostało powstanie dwóch odmian abstrakcji: geometrycznej i niegeometrycznej. Co prawda Barr nie powoływał się na Hegla, a Rosenblum jako jego źródło inspiracji wskazywał drzewa genealogiczne wielkich rodów i książki Karola Darwina, jednak odniesienia do myśli niemieckiego filozofa łatwe są do zauważenia. Awangarda rozwija się w sposób ciągły i celowy, realizując możliwą do uchwycenia ogólną zasadę.

Przedstawione tu przykłady rozważań dotyczących charakteru historii sztuki wskazują, że dziedzinie tej nieobce były dyskursy historycystyczne. Występowały one jednak w formie ograniczonej. Odniesienia do wizji Heglowskiej, którymi zająłem się tu szerzej, były limitowane przez konieczność kontaktu ze sferą artystycznej empirii. Ażeby jednak uświadomić rozległość oddziaływania dyskursów historycystycznych przytoczę wypowiedź Friedricha Nietzschego, który pisał: *historyczni ludzie wierzą, że sens istnienia ujawnia się w miarę p r o c e s u istnienia, spoglądają wstecz tylko po to, by z rozważań nad dotychczasowym procesem nauczyć się rozumieć terażniejszość i tym silniej pożądać przyszłości*¹⁵. Sformułowanie to odnosiło się do człowieka XIX w. Ale czy później, a nawet dziś, nie jesteśmy takimi „historycznymi ludźmi”?

Friedrich Nietzsche rozróżniał trzy odmiany stosunku do historii. Pierwszy, który określał jako „monumentalny”, łączył z poszukiwaniem najwłaściwszych przykładów, nauczycieli, pocieszycieli. Pisał, że ludzie on analogiami i prowadzi do poszukiwania kanonu tego, co uznamy za najdoskonalsze, zawsze i w każdym czasie ważne. Materiał historyczny umożliwił ma wyłonienie go. Sztukę aktualnie powstającą ocenia się z punktu widzenia, jaki on wyznacza, zwykle podkreślając, że nie dorasta do najwyższych standardów. Kanon bowiem nie ulega rozszerzeniu, gdyż sądzi się, że *monumentalność nie powinna już powstawać*¹⁶.

Drugą odmianę stosunku do historii Nietzsche określił jako „antykwareczną”. Charakteryzuje ją zainteresowanie przeszłością związane z przekonaniem, że warunki, jakie doprowadziły do powstania terażniejszości, można uznać za podstawę kształtowania się przyszłości. Mówi się w związku z tym o „*powszechnym procesie*” i *własną epokę usprawiedliwia się jako konieczny rezultat tego procesu; ujęcie takie stawia historię na miejsce innych potęg duchowych*¹⁷. Odmiana ta łączy się często ze skłonnością albo

⁹ Tamże, s. 379.

¹⁰ Tamże.

¹¹ L. Ettlinger, *Historia sztuki jako historia*, w: *Pojęcia ...*, dz. cyt., s. 453.

¹² Tamże, s. 454.

¹³ Tamże, s. 456.

¹⁴ A. H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, Cambridge 1986, s. 2.

¹⁵ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 93.

¹⁶ Tamże, s. 101.

¹⁷ Tamże, s. 144.

do konserwacji, czy nawet mumifikacji przeszłości i skupiania się na jej najdrobniejszych szczegółach, przy utracie wrażliwości na teraźniejszość, albo do historyzowania i relatywizowania, *rozbijania i burzenia wszystkich fundamentów, roztapiania ich we wciąż płynącym i rozplywającym się staniu*¹⁸.

Trzecią odmianę, najbliższą mu, niemiecki filozof określił jako „krytyczną”. *Aby żyć – pisał – człowiek musi mieć siłę i niekiedy posłużyć się nią dla złamania i rozbicia przeszłości: osiąga to w ten sposób, że pozywa ją na sąd, poddaje ją skrupulatnemu przesłuchaniu i na koniec wydaje wyrok skazujący; [...] Nie sprawiedliwość zasiada w tym trybunale i bynajmniej nie łaska ogłasza werdykt, ale samo życie, owa mroczna, dynamiczna, nienasyconie pożądająca sama siebie moc*¹⁹. Nietzsche wykazywał najwięcej sympatii wobec tego stosunku do historii. Uważał, że jest to *próba stworzenia sobie niejako a posteriori pewnej przeszłości, z której chcielibyśmy się wywodzić, w przeciwieństwie do tej, z której się wywodzimy*²⁰. Nie tyle liczy się w niej obiektywny porządek i hierarchia faktów, ile nasze pragnienia stworzenia sobie genealogii uzasadniającej aktualność i wizję przyszłości.

Przedstawione tu trzy odmiany stosunku do przeszłości zauważyć można w podejściu do sztuki występującym w XIX i XX w. zarówno wśród jej badaczy, krytyków artystycznych i twórców. Rzadko występowały one w postaci czystej. Zwykle były łączone, a ich składniki tworzyły złożone konfiguracje. Artystom, zwłaszcza awangardowym, najbliższa była postawa trzecia. Wśród historyków sztuki dominowała pierwsza lub druga. W przypadku dominacji postawy pierwszej (monumentalnej), twórczość aktualna i nadchodząca liczyła się tylko jako potwierdzenie wyłonionych wzorców doskonałości. Jeżeli nowe dzieła potwierdzały je, to zyskiwały uznanie, jednak z zastrzeżeniem, że pierwowzory były lepsze choćby dlatego, że pojawiły się wcześniej. Dlatego, jak twierdził Friedrich Nietzsche, ci znawcy sztuki chcieliby ją w istocie zlikwidować, a dokładniej zlikwidować jej zmiany w przyszłości, zachowując się jak lekarze, którzy udzielając pomocy w rzeczywistości zamyślają otrucie. W przypadku dominacji postawy drugiej (antykwarycznej), występuje przede wszystkim chęć służenia przyszłości poprzez uwzględnienie w różny sposób tego, co zaistniało, wykorzystania historii dla tych, którzy przyjdą później. To uwzględnienie może polegać na prostej dbałości o zabytki, ale też przejawiać się w pytaniu o zasady ich następstwa, czyli prawa rozwoju sztuki. Nieprzypadkowo w tym kontekście Nietzsche używa wielokrotnie sformułowań nawiązujących do filozofii

Hegla. Koncepcja jego była bowiem otwarta na przyszłość, ale rozumianą jako spełnienie się tego, co stanowiło podstawę przemian zachodzących w przeszłości. Celem postępu historycznego jest według Hegla taka postać ducha, która jego teraźniejszość, jego „tu i teraz”, uzgodni z jego historią, która historię uczyni treścią jego aktualnego istnienia.

Schyłek XX w. przyniósł postmodernistyczną dyskusję, w ramach której istotnym wątkiem był stosunek do historii. Najczęściej uwzględnianym w niej punktem odniesienia była koncepcja Hegla. W nawiązaniu do niej została sformułowana przez Francisca Fukuyamę wizja „końca historii”. Autor ten, biorąc pod uwagę upadek komunizmu, stwierdzał, że nie ma obecnie alternatywy dla liberalnego kapitalizmu, o czym świadczy zakończenie się wielkich globalnych konfliktów, które wyznaczały kolejne epoki dziejów. Przewidywał też zanik wielkich sporów filozoficznych i artystycznych, które składały się na historię tych dziedzin. *W okresie posthistorycznym – pisał – nie będzie ani sztuki, ani filozofii, a tylko opieka nad muzeum ludzkiej historii*²¹. Przekonanie to znajdowało potwierdzenie w twórczości postmodernistycznej lat 80. XX w., kiedy artyści chętnie cytowali wcześniejsze języki artystyczne.

Inni autorzy, mniej radykalni, Heglowskiej wizji powszechnej historii sztuki przeciwstawiali koncepcję podkreślającą rolę tradycji lokalnych. Przeprowadzali krytykę uniwersalistycznego pojmowania dziejów artystycznych twierdząc, że prowadzi ono do uproszczeń i niesprawiedliwości, gdyż wiele zjawisk ulega wówczas pominięciu lub marginalizacji. Tendencje te ujawniły się m.in. w dyskusjach prowadzonych w związku z wystawą *Europa, Europa*, przygotowaną w 1994 r. w Bonn przez Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhaus. Jedną z intencji wystawy było zwrócenie uwagi na rolę w dziejach awangardy twórców z Europy Środkowej i Wschodniej. Dlatego w niektórych recenzjach stwierdzano, że należy historię sztuki XX w. napisać na nowo, uwzględniając pominięte wcześniej kręgi poszukiwań. W wielu tekstach pojawiały się jednak głosy, że historia sztuki XX w. jest już napisana i właściwie nie da się jej zmienić. Hierarchie zostały ustalone. Można tylko ewentualnie wprowadzić pewne korekty. Właśnie przeciw takim poglądom występowali autorzy postmodernistyczni głoszący *humanizm lokalności* przeciw terrorowi uniwersalizmu, i postulujący rozbitcie złudzenia sztuki międzynarodowej²².

Poglądy mówiące o końcu historii i kwestionujące historię powszechną, uwikłane były jednak w perspektywę teoretyczną historyzmu. Stanowiły albo zaadaptowanie wniosków z Heglowskiej koncepcji dziejów do sytuacji

¹⁸ Tamże, s. 149.

¹⁹ Tamże, s. 106.

²⁰ Tamże, s. 107.

²¹ F. Fukuyama, *Koniec historii?*, „Konfrontacje” 1991, nr 13, s. 34.

²² J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris 1997, s. 95.

aktualnej, albo próbę jej krytycznej modyfikacji. Także obecnie wiele rozważań dotyczących sytuacji sztuki przyjmuje jawnie lub w ukryty sposób to założenie. Często wydaje się, że jest to jedyny sposób formułowania pytań o stan obecny twórczości artystycznej. Należy jednak zwrócić uwagę, że krytyka heglizmu i jego konsekwencji w inny sposób prowadzona była w tych odmianach myśli współczesnej, gdzie akcentowane było odniesienie do Innego. Dotyczy to z jednej strony teorii feminizmu i postkolonializmu, z drugiej zaś filozofii dialogu. W pierwszym przypadku podkreślano, że koncepcja historii powszechnej w istocie nie toleruje odmienności. Dokonuje ona zawłaszczenia Innego w formie wiedzy, albo włączając go w totalizujący system, albo wyklucza, marginalizuje. Sposób funkcjonowania idei Historii (przez wielkie „H”) jest więc analogiczny do dogmatów rasizmu i seksizmu. Robert Young pisał, że *Hegel artykułuje filozoficzną strukturę przyswojenia Innego jako formy wiedzy, która zadziwiająco stymuluje projekt dziewiętnastowiecznego imperializmu; konstrukcja wiedzy, która operuje poprzez formy wywłaszczenia i wchłonięcia inności, naśladuje na poziomie konceptualnym geograficzne i ekonomiczne wchłonięcie przez Zachód świata pozaeuropejskiego*²³. Koncepcja teoretyczna historii powszechnej rozważana jest więc nie z punktu widzenia jej wartości poznawczej, a jako wyraz ukrytych intencji związanych z panowaniem, podporządkowaniem jednej zasadzie tego, co odrębne.

Z punktu widzenia teorii postkolonializmu Innym może być przedstawiciel odmiennej rasy lub tradycji kulturowej. Wizja historii powszechnej, która jest wynalazkiem europejskim, przewiduje dla niego miejsce o tyle, o ile może on zainteresować Europejczyka. Przystosowuje się więc odrębność do potrzeb kultury dominującej i nadaje temu uzasadnienie w postaci wiedzy. Dorobek związany z innymi tradycjami liczy się tylko pod tym względem, i w takim stopniu, w jakim wnosi coś do dziejów powszechnych, do zbiorowych osiągnięć ludzkości w danej dziedzinie, rozpatrywanych jednak z perspektywy europocentryzmu. Zabieg taki, według przedstawicieli postkolonialnej teorii kultury, jest zbieżny z polityką imperializmu, która polegała na zawłaszczeniu obcych terytoriów i ludzi tam mieszkających rzekomo dla ich dobra, dla ich ucywilizowania. Elementami łączącymi podbój kolonialny i ideę historii powszechnej było ukształtowanie tego, co inne, na swój sposób, podporządkowanie i ostatecznie podbój – opanowanie w sensie politycznym lub poprzez formy wiedzy.

Zdaniem feministek, analogiczne procesy kształtowania stereotypów i zniewolenia poprzez utrwalony społecznie wizerunek występowały w dziejach

²³ R. J. C. Young, *White Mythologies. Writing History and the West*, London-New York 2004, s. 34.

kultury europejskiej w odniesieniu do kobiet. Tu również struktury wiedzy (np. zdaniem Héléne Cixous Hegłowska dialektyka) i sztuki funkcjonowały zgodnie z „fallo-logocentrycznym *Aufhebung*”. Czy można jednak, pyta autorka, osobiście winić Hegla za ten stan? Uważa, że jego *maszyneria historyczna* oddaje tylko działanie systemu już istniejącego, funkcjonującego od wielu lat w społecznej świadomości. Podkreśla też, że w ramach tego schematu nie ma żadnej możliwości dialogu i wymiany. Dlatego, jeśli kobieta ma być rozpoznana jako rzeczywiście odmienna od mężczyzny, uznana za inną, musi być przyjęta jako *absolutnie inna*, poza sferą poznawalności, nieuchwytna z punktu widzenia przyjmowanych struktur wiedzy²⁴.

Wychodząc z odrębnych założeń podobne wnioski formułował Emmanuel Levinas. Zwracał uwagę, że w dziejach filozofii europejskiej byt zawsze był definiowany jako wchłanianie wszelkich różnic w tożsamość, bądź tożsamości w porządku od nich większe – absolutną wiedzę czy Historię. W związku z tym inność nie mogła się ukształtować. *Zachodnia filozofia – pisał – jest zbieżna z odkrywaniem innego tam, gdzie inny, ujawniając się jako byt, traci swą odmiennost. Od wczesnego dzieciństwa filozofia była zamknięta wobec potworności innego, który innym pozostaje – z nieprzezwyciężoną alergią. [...] Filozofia Hegla stanowi logiczny wynik tej ukrytej alergii filozofii*²⁵.

Przedstawione tu rozważania stanowią odmienny, niż przywoływane wcześniej przykłady, rodzaj krytyki koncepcji historycystycznych. Francis Fukuyama, stosując model Hegłowski do czasów współczesnych, wnioskował o końcu historii. Jean Clair próbował zastąpić go lokalnymi wspólnotami pamięci. Tymczasem, w teorii postkolonialnej czy feminizmie, proponowana jest zdecydowana reorientacja myślenia. Zamiast włączenia w tok historycznego rozwoju i rozważania możliwych perspektyw dziejowych, pojawia się tu zwrot ku Innemu istniejącemu obok mnie, którego nie należy ujmować poprzez stereotypy, lecz docenić jego odrębność. Następuje więc przejście od perspektywy wertykalnej, czasowej, ku horyzontalnej. W odniesieniu do sztuki można to rozumieć w ten sposób, że zakwestionowaniu ulega dominacja świadomości historycznej. W krytyce sztuki objawia się to jako rezygnacja z ujmowania dzieł w ramach – jak to określał Clement Greenberg – „linearnej ramy narracyjnej”. Rama taka pozwalała usytuować utwór w kontekście historycznym i w ten sposób zrozumieć go oraz ocenić stopień jego nowatorstwa w stosunku do dzieł wcześniejszych. Następowo w ten sposób rzeczywiste lub pozorne „oswojenie” tego, co odmiennie. Także dla artystów przeszłość przestaje być obecnie podstawową ramą odniesienia. Rezygnują oni często z zadawania sobie pytania: skąd pochodzę?

²⁵ Tamże, s. 44.

Określenie relacji do antenatów traci znaczenie zasadniczego momentu w samookreśleniu twórczym. Nie jest już tak ważne, czy nasz stosunek do przeszłości sztuki jest „monumentalny”, „antykwaryczny”, czy „krytyczny”. Zmienia też swój charakter podstawowe zagadnienie: dokąd iść? W XIX i XX w. rozważane było ono w kontekście czasowym. Pojmowane było jako wybór kierunku postępowania, który zgodny będzie z „duchem czasu” i perspektywą jego dalszego przebiegu. Z tego punktu widzenia formułowano wizje awangardy jako ucieczki do przodu – oczywiście w czasie i w kierunku, w jakim zmierza powszechna historia. Trudność związana z właściwym ujęciem twórczości współczesnej polega być może na tym, że przyjmując historyczny punkt widzenia należy stwierdzić stagnację. Stagnacja ta okazuje się jednak tylko pozorna przy omawianej obecnie zmianie perspektywy z wertykalnej na horyzontalną.

Na wystąpienie tej zmiany zwraca uwagę Hal Foster. W tekście *Artysta jako etnograf* pisze, że obecnie wielu twórców *pracuje horyzontalnie, w synchronicznym ruchu od jednego społecznego problemu do drugiego, od politycznej debaty do debaty, bardziej niż wertykalnie, w diachronicznym zaangażowaniu obejmującym właściwe dla danej dyscypliny formy danego gatunku lub medium*²⁶. Tę zmianę perspektywy wiąże z praktyką polegającą na przejściu od poszukiwania specyfiki medium do samookreślenia poprzez specyfikę dyskursu. Podejście wertykalne amerykański autor rozumie szeroko. Oprócz historyzmu, jego przejawy dostrzega w psychoanalizie i historii sztuki. Uważa, że wszystkie te dziedziny łączy poszukiwanie tego, co pierwotne. Droga do jego odkrycia jest zrekonstruowanie wcześniejszych etapów rozwoju. *To odwzorowanie pierwotności (the primitive) było wyraźnie rasistowskie: w Zachodniej białej wyobraźni jej miejsce było zawsze ciemne. Pozostaje ona jednak głęboko zakorzeniona, ponieważ stanowi fundament narracji historii-jako-rozwoju i cywilizacji-jako-hierarchii*²⁷.

Kształtowanie się tendencji do myślenia horyzontalnego Hal Foster dostrzega w twórczości młodego Roberta Rauschenberga. Dokonał on przejścia od wertykalnego modelu obrazu-jako-okna („naturalnego” paradygmatu, którego przykładem jest zamknięty ramą fragment pejzażu) do horyzontalnego modelu obrazu-jako-tekstu („kulturowego” wzorca, gdzie dzieło pojmowane jest w ramach sieci informacyjnej). Świadomość tej zmiany kształtowała się jednak stopniowo. U wielu artystów oś horyzontalna łączona była z wertykalną, przecinała ją. Podejmując próbę ich wyraźnego odróżnienia, Hal Foster powołuje się na przykład działalności etnografa. Wybiera on określone

miejsce społeczne, wchodzi w jego kulturę, ucząc się najpierw języka, realizuje określone cele badawcze, aby po ich zakończeniu przenieść się do innego miejsca, gdzie cykl powtarza się. Wielu współczesnych artystów pracuje w podobny sposób, realizując raczej określone projekty, niż myśląc o całościowej, obejmującej całe życie drodze twórczej. Ponadto, jako podobieństwo w zasadach działania artysty i etnografa, Hal Foster wskazuje kierowanie się *logiką przestrzenną*, która polega nie tylko na odwzorowaniu (*map*) miejsca, a na myśleniu w kategoriach zlokalizowanych tematów (*topics*), ram itp. Nawet jeśli występuje odwołanie się do przeszłości sztuki, dokonywane jest nie po to, żeby określić swą genealogię, a w celu znalezienia i wyznaczenia nowych miejsc do pracy. W związku z tym *wertykalne linie wydają się czasami zagubione*²⁸.

Wspominałem, że kształtowanie się koncepcji artysty jako etnografa amerykański autor wiąże z *pop-artem*. Jego przedstawiciele, otwierając swą twórczość na obszar kultury masowej, dokonali ruchu w kierunku poziomym, nie pionowym. Uczynili przedmiotem zainteresowania nie ewolucję w czasie, dokonującą się w ramach określonej dziedziny, lecz odniesienie do innych obszarów wewnątrz aktualnej kultury. W związku z tym może powstać wrażenie, że tylko, lub przede wszystkim, horyzontalny wymiar poszukiwań uwzględniają artyści, podejmujący w swej twórczości problematykę społeczną czy polityczną. Zresztą samo sformułowanie *artysta jako etnograf* stwarza taką sugestię. Hal Foster ilustruje swój tekst reprodukcjami prac takich artystów jak: Fred Wilson, Lothar Baumgarten, Silvia Kolbowski, Mary Kelly, Martha Rosler i Allan Sekula. Można jednak zastanowić się, czy horyzontalny kierunek poszukiwań nie obejmował także innych, mniej „etnograficznych” obszarów? Przykładem jest twórczość Daniela Buren, prowadzącego grę z konwencjami dzieła sztuki w muzeum. Jego prace, rozważane pod względem formalnym, nie są ani nowatorskie, ani wtórne, a więc wymykają się historycznym kryteriom odkrywczości w tym zakresie. Nie zawierają też prawdy wewnętrznej, przesłania, nie pouczają, ani nie wyjaśniają. Stanowią konfrontację stanowisk, pobudzając do przepływu refleksji. Inne przykłady, to prace zrealizowane w ramach projektu Jana Hoeta *Chambres d'Amis*, Gandawa 1986. Artyści wykonywali je w prywatnych mieszkaniach. Mario Mertz zrealizował stół ciągnący się przez trzy pomieszczenia, a Joseph Kosuth umieścił tekst Zygmunta Freuda w domu neurologa. W przypadkach tych występowało doświadczenie obcości dzieł i poszukiwanie dla nich kontekstu, angażujące gospodarzy domów, artystów i publiczność²⁹.

²⁶ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge 1996, s.199.

²⁷ Tamże, s. 177.

²⁸ Tamże, s. 202.

²⁹ Wiele przykładów takiego horyzontalnego myślenia w przecięciu z osią wertykalną

Hal Foster koncentruje się na dostrzeganej zmianie koncepcji artysty, sugerując jednak, że etnograficzny zwrot wystąpić może również w przypadku krytyków sztuki. Wydaje się to trudne, gdyż grupę tę stanowią w większości osoby, które ukończyły studia historyczne i niełatwo będzie zmienić ich nawyki myślowe, polegające na wprowadzaniu nowych faktów artystycznych w zorientowane wertykalnie ciągi następstw. Poza tym, przyjmowane zwykle w odniesieniu do sztuki podstawy wartościowania oparte są na wynalazczości, przekształceniach i replikacjach, związanych z linearnym uporządkowaniem czasu³⁰. Zasady te są często trudne do zastosowania w przypadku współczesnych wielkich wystaw międzynarodowych. Natomiast podejście horyzontalne, zakładające że mamy do czynienia ze spotkaniem z Innym, którego nie chcemy zawłaszczyć i wchłonąć poprzez zastosowanie naszych form wiedzy, rodzić może poczucie braku satysfakcji krytycznej. Piszący o sztuce współczesnej stają więc przed szeregiem dylematów. Celem moich rozważań nie jest oczywiście ich rozwiązanie. Nie chcę też sugerować rezygnacji z perspektywy historycznej, a tylko uświadomić niebezpieczeństwa związane z nadmiernymi roszczeniami do jej wyłączności.

Istotnym momentem we współczesnej dyskusji nad pisaniem o sztuce staje się też kontekst, w jakim ujmowana jest ta forma działalności. David Carrier zwraca uwagę na fakt, że *strategie ojców założycieli historii sztuki są dziś opanowane przez każdego kończącego studia*³¹ w tej dziedzinie. Dlatego próby poszukiwania pól odkrywczej aktywności kierowane są albo w stronę nowych problemów stawianych w związku ze znanymi dziełami, albo ku artefaktom, które nie zostały dotąd umiejscowione w ramach dyskursu historii sztuki. Czy jednak proces ten – pyta amerykański autor – może trwać w nieskończoność? Dodatkową wątpliwość budzi fakt, że w przypadku drugiej z wymienionych możliwości, przedmiotem badań stają się wytwory o coraz bardziej wątpliwej wartości artystycznej. David Carrier uważa, że problem jest analogiczny w stosunku do tego, przed jakim stanęli malarze nowocześni, którzy nie mogli już kontynuować tradycji sztuki naturalistycznej. Obecnie dla *tradycyjnej historii sztuki zbliżającej się do końca*³² potrzebna jest alternatywna droga rozwoju. Dostrzega ją w rozszerzeniu pola działań nie tyle w sensie ogarnięcia nimi nowych zakresów zjawisk, ile poprzez wzbogacenie sposobów postępowania tych, którzy sztuką się zajmują. Podobnie jak artyści u schyłku XIX w., którzy uświadomili sobie, że ich

znaleźć można w książce M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008.

³⁰ Zob. np. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przekł. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 98-127.

³¹ D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania 1991, s. 239.

³² Tamże.

obrazy nigdy nie staną się przezroczyście wobec ukazywanej rzeczywistości, również historycy sztuki powinni zdać sobie sprawę z faktu nieprzezroczystości ich tekstów wobec opisywanych dzieł sztuki, i wyciągnąć z tego konsekwencje. Polegać one mogą na wzięciu pod uwagę *retorycznych konwencji, jakie każde pisanie musi zakładać*³³. W interesującym nas przypadku prowadzi to do zakwestionowania tradycyjnych przekonań dotyczących funkcji pisania o sztuce. Zajmujący się tą działalnością powinien obecnie – zdaniem Carrier’a – zdać sobie sprawę z faktu, że jego praktyka jest zawsze uwikłana w określoną retorykę. To zaś umożliwi mu świadomy wybór charakteru uprawianego dyskursu już nie w odniesieniu do historii, a narracji literackiej.

Amerykański autor skłania się ku uznaniu, że historia sztuki jest gatunkiem literackim i jej przedstawiciele, w mniejszym lub większym stopniu, zawsze brali pod uwagę to sąsiedztwo. *Czymże jest humanizm Panofsky’ego – pyta – jeśli nie wariacją na temat tak ważnego wynalazku dla nowoczesnej powieści, jakim jest monolog wewnętrzny?*³⁴ Twierdzi też, że obecnie historycy sztuki mogą otwarcie stosować zapożyczenia z literatury wiedząc, że ich opowieści będą udane, jeśli zachowają spójność zdarzeń, oraz przekonujący, wiarygodny i oryginalny charakter wypowiedzi.

Ważnym elementem dyskursów dotyczących sztuki jest układ historyczny. Ta forma organizacji materiału artystycznego związana była przez wiele wieków z odniesieniami do historycystycznych wizji rozwoju dziejowego. Obecnie jedną z sugestii dalszego rozwoju refleksji nad sztuką staje się, obok horyzontalnego uwrażliwienia na Innego, zbliżenie jej do narracji literackiej. Stanowi ona zakwestionowanie dyskursu historycystycznego, a zarazem swoistą postać jego przetrwania.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 243.

Dorota Folga-Januszewska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

¶ Po co nam muzea? O powstaniu neuromuzeologii

Po co nam muzea? Pytanie z pozoru proste, tym bardziej, że tak wiele napisano na temat definicji, misji i zadań muzeów. Może więc pytajmy inaczej: dlaczego ludzie chodzą do muzeów, dlaczego od kilku stuleci tworzą coraz to nowe? Jak działa mechanizm, który taką obfitością muzeów obdarzył ludzką kulturę?

W czasie Konferencji Generalnej ICOM w Wiedniu w 2007 r. podano (w przybliżeniu), że na świecie działa ok. 170 tysięcy muzeów¹ (a codziennie powstają co najmniej dwa nowe). Instytucje te gromadzą ponad 45% wartości (nominalnej) dziedzictwa kultury, nauki i natury. Prace nad almanachem muzeów pokazały, że w latach 2008-2009 w Polsce powstało 30 nowych instytucji muzealnych. Ponawiam więc pytanie: dlaczego istnieje ich tak wiele, dlaczego stale powstają, skąd bierze się potrzeba budowania – z gruntu sztucznego przecież kontekstu panującego w muzealnej rzeczywistości? A w końcu dlaczego muzeologizacja świata przybrała także postać wirtualną, a wręcz nabrała nowych sił w cyfrowym świecie?

Pod hasłem *muzeologia neuronalna* czy *neuromuzeologia* kryje się próba odpowiedzi na proste ale i trudne pytanie: po co nam właściwie te wszystkie muzea? Jaki jest mechanizm ewolucji, motywujący powstanie instytucji kolonizującej wszystkie obszary działalności człowieka i jego otoczenia? Dlaczego zrodziła się potrzeba wybierania z naturalnych kontekstów sztuki, kultury, nauki, życia codziennego, przyrody, pewnych „elementów” i budowania z nich nowych układów, aranżacji, kolekcji,

zespołów? Skąd potrzeba otaczania ich komentarzem, budowania wielkich budynków, kreacji odpowiedniej atmosfery miejsca, zapraszania ludzi, celebrowania tych nowych przestrzeni, publicznego udostępniania? Czy pojęcie „upamiętniania”, „dokumentowania” wystarczy aby wyjaśnić ten fenomen? Pytajmy dalej: dlaczego przed pewnymi muzeami stoją długie kolejki, a przed innymi nie? Co sprawia, że trasy podróży i wędrówek wyznaczone są tymi zbiorowiskami przedmiotów i opisów, dokumentacji i aranżacji? Dlaczego współczesnego młodego człowieka słowo muzeum jednocześnie śmieszy i fascynuje? Dlaczego tylu pisarzy i poetów poświęciło wiele stron muzealnym labiryntom? Dlaczego w końcu, tak liczna grupa współczesnych artystów nie robi już sztuki, lecz robi muzea, instalacje i aranżacje? Dlaczego sztuka, zwłaszcza współczesna, tworzona jest dla muzeów?² Dlaczego ostatni przebój gier komputerowych nosi nazwę *Ucieczka z muzeum*, a sama gra polega na przedzieraniu się przez naruszone trzęsieniem ziemi Narodowe Muzeum Historii, w którym przypadkowo znajdująca się kobieta z córką (być może dochodzi tu jeszcze aspekt feministyczny?), nie tylko próbuje uciec z pułapki przedmiotów, ale także niektóre z nich uratować? Dlaczego wybiera określone przedmioty? Skąd wie, że właśnie te a nie inne należy ocalić? Moglibyśmy takich obserwacji cytować więcej. Nie są one jednak wcale tak łatwe do wyjaśnienia.

Udajmy się na chwilę w inne rejony eksperymentu i badań naukowych. Od początku lat 90. XX w. rozwija się obszar nauk nazywany neurokogniastyką. Jednym z jej twórców jest Semir Zeki – obecnie profesor neuroestetyki w University College w Londynie. Studiował najpierw antropologię i medycynę, zrobił doktorat z anatomii, kontynuując pracę na Uniwersytecie Wisconsin-Madison, a potem w Szpitalu św. Elżbiety (St. Elizabeth Hospital) w Waszyngtonie. W 1970 r. powrócił na Uniwersytet Londyński, gdzie od 1980 r. jest profesorem neurobiologii, tam też otworzył Wydział Neurokogniastyki, który prowadził w latach 1994-2001. Był współtwórcą, i jednym z pierwszych użytkowników, metody obrazowania badań czynnościowych aktywności mózgu z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego, zwanej fMRI – functional Magnetic Resonance Imaging (funkcjonalny magnetyczny rezonans jądrowy). Wcześniej stosował tomografię pozytronową. Od połowy lat 90. ubiegłego stulecia miejscem wykładów Semira Zeki’ego stawały się jednak coraz częściej nie instytucje medyczno-neurofizjologiczne, lecz muzea. Cykl wykładów w Tate Gallery – kontynuowanych później w Musée d’Orsay, Gemäldegalerie w Berlinie, w Getty Museum w Los Angeles – a jednocześnie to-

¹ ICOM – International Council of Museums, Międzynarodowa Rada Muzeów UNESCO zrzeszała w 2007 r. 28 tysięcy członków. Zob. <http://icom.museum/mission.html>.

² *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, red. A. Buddensieg, P. Weibel, Ostfildern 2007.

warzyskie i naukowe kontakty utrzymywane z gronem byłych uczniów i seminarzystów Ernsta Gombricha sprawiły, że spostrzeżenia i badania Semira Zeki'ego dotarły do grupy muzeologów i artystów. Byli oni praktycznie zainteresowani kształtowaniem i odbiorem sztuki pokazywanej w różnego rodzaju muzeach, teoretycznie zaś zaciekawieni specyficznym sposobem zachowania się ludzi i zmianą ich percepcji, gdy znajdują się wewnątrz muzeów. Te właśnie „anomalie” reaktywności, mające miejsce tylko wewnątrz kontekstów muzealnych, przyciągnęły uwagę Zeki'ego tak bardzo, że on sam od 2003 r. stał się kuratorem, angażując się koncepcyjnie i praktycznie w organizację doświadczalnych wystaw w muzeach (np. wystawa *Colore et Cervello* w Casa Rusca w Locarno).

Lata 90. XX w. i okres po 2000 r. były też okresem intensywnego rozwoju innych gałęzi neurokogniistyki, która rozprzestrzeniać zaczęła się w równym stopniu na wydziałach medycyny i neurobiologii, co filozofii, socjologii, ekonomii, a w końcu w badaniach związanych ze sztuką. Podstawy estetyki neuronalnej stały się po 2002 r. obowiązkowym wykładem na uczelniach artystycznych, ale także na wydziałach handlu (neuromarketing), a także w szkoleniu oddziałów specjalnego reagowania (komandosi). Wiele kursów związanych z metodami tzw. neuronalnego zarządzania ludźmi odbywa się dzisiaj w takich miejscach jak Science Museum czy Tate Gallery w Londynie. Dla historyków sztuki *signum temporis* stało się opublikowanie w 2007 r. przez Johana Oniansa *Neurohistorii sztuki*³ – pierwszej próby opisu analizy źródeł tekstowych od starożytności do dzisiaj poświęconych nietypowemu, a wręcz niemożliwemu w świecie „prawdziwym” sposobowi reagowania mózgu człowieka na dzieła sztuki. Pewne podejrzenia co do roli sztuki i wytworów kultury w ewolucyjnym rozwoju mózgu mieli także inni historycy sztuki, jak Norman Bryson, czy Warren Neidich⁴. Można nawet zauważyć, jak w końcu XX w. i po 2000 r. metodolodzy historii sztuki i teoretycy sztuki coraz częściej dostrzegali, że dwie różne drogi interpretacji odbioru sztuki: jedna mająca charakter semiotyczny, a druga oparta na analizie formy i jej psycho- i fizjologicznego oddziaływania na aparat widzenia, zlewają się w ujęciu stawiającym za punkt wyjścia neuronalne podłoże świadomości.

Może się to wydać dziwne, ale to nie wielcy metafizycy, nie artyści awangard europejskich, nie krytycy i nie historycy podjęli się definicji zjawiska „arcydzieła” – obiektu sztuki budzącego wyjątkowe zainteresowanie i fascynację przez okres życia co najmniej kilku pokoleń. Johan

Onians, współpracując z Semirem Zeki'm, w pewnym sensie – neuronalnym właśnie – podał taką definicję jakby trochę od niechcenia. Brzmi ona w największym uproszczeniu tak: „arcydzieło” to obiekt, który potrafi aktywować jednocześnie (a nie stopniowo) znaczne obszary mózgu, które w innych sytuacjach życiowych nigdy tej synergii nie manifestują. Co z tego wynika, pytam? Niewyobrażalna odczuwana przyjemność – odpowiedział mi niedawno Semir Zeki. Przyjemność, którą można zobaczyć używając fMRI, oraz zapisać serią reakcji chemicznych i energetycznych zachodzących w neuronalnych połączeniach naszego mózgu.

Historia tych badań, prowadzonych niezależnie w różnych ośrodkach na świecie, jest złożona, a ich metodyka wymaga wiedzy z wielu różnych dziedzin. Być może dlatego, dopiero od niedawna istniejąca możliwość szybkiej komunikacji w sieci i transferu cząstkowych wyników badań, dała uczonym możliwość dostrzeżenia nierozpoznanych wcześniej korelacji.

Badania te, jak wspomniałam, przenoszone były stopniowo z laboratoriów, szpitali i instytutów uczelnianych do muzeów. Okazało się bowiem (jak często w dziejach nauki przez przypadek), że „sytuacja muzealna”, czy „kontekst przestrzeni muzeum”, dodatkowo zmienia i czyni niespecyficznym rodzaj percepcji, jaką nasz mózg stosuje w tym otoczeniu. Można w wielkim uproszczeniu powiedzieć, że ten sam obraz, oglądany na ścianie własnego mieszkania lub w postaci reprodukcji na kartach książki, nigdy nie będzie w taki sposób zanalizowany przez mózg, gdy wypreparowany zostaje z codziennego otoczenia i wstawiony w otoczenie innych obrazów lub obiektów. Nazwaliśmy to zjawisko syndromem muzeum. Wykład najprostszego mechanizmu tego zjawiska musiałby zająć kilka godzin, jest on przedmiotem analizy wielu prac związanych z „mózgiem wzrokowym”, publikowanych od połowy lat 90., do których odsyłam wszystkich zainteresowanych⁵. Dla nas – muzealników i muzeologów – ma jednak duże znaczenie. Fakt odkrycia tego zjawiska można porównać do wpływu jaki psychoanaliza miała na początku lat 20. XX w. na kształtowanie się psychologii i psychiatrii, czy wynalazek fotografii na sposób dokumentowania naszej cywilizacji. Okazuje się bowiem, że proces ewolucji mózgu, od którego uzależniona jest nasza działalność jednostkowa i grupowa, znalazł sobie – jak mówią neurobiolodzy – niespecyficzną enklawę, i to właśnie w muzeach. Można powiedzieć też inaczej, iż tak, jak na pewnym etapie cywilizacja stworzyła miasta – drugą projektowaną przez człowieka naturę, tak w etapie następnym zaprojektowała modelo-

³ J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxanadall and Zeki*, New Heaven-London 2007.

⁴ W. Neidich, *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain*, New York 2003.

⁵ Zob. m.in.: A. D. Milner, M. A. Goodale, *Mózg wzrokowy w działaniu*, Warszawa 2008 (tłum. wg wydania z 2006 r. *The Visual Brain in Action*, tu wcześniejsza bibliografia).

we rezerwuary swoich osiągnięć – muzea, zorganizowane w sposób rządzący się swoimi prawami, intuicyjnie stymulujący rozwój mózgu.

Proces powstawania muzeów, zintensyfikowany od połowy XVIII w., oraz udostępniania ich publiczności, tworzenia z muzeów obszarów edukacyjnych, a w ostatnich latach także miejsc terapii i współdziałania społecznego, postępował konsekwentnie w stronę budowy wyodrębnionych obszarów percepcji. Z dzisiejszego punktu widzenia był to – i jest – ciekawy proces ewoluowania nowego rodzaju „świątyni”, w których, jak zauważył Umberto Eco, panuje szaleństwo katalogowania⁶, ale których istotą jest tworzenie nowej religii „obserwowanego obiektu”. Owe świątynie percepcji – muzea – zorganizowane były od początku jako obszary z jednej strony ściśle semiotyczne (klasyfikacja językowa, karty, oznaczenia, kody, opisy, standaryzacje), z drugiej zaś strony kultuwujące jednostkową odmienność formy, i ukształtowanej tą formą materii (kult oryginału). To w muzeach, od początku ich istnienia – od aleksandryjskiego *Museionu*, przez greckie *pinacotheki*, średniowieczne skarbcce, po renesansowe kolekcje i gabinety osobliwości XVI-XVII w. oraz osiemnastowieczne publicznie udostępniane galerie – zderzały się w każdej chwili, w codziennej praktyce, owe *ekphrasis* – słownie stawiające czytelnikowi „przed oczy” – opisy obrazów (każdy obiekt ma swój opis) z w pełni zmysłową obecnością dzieł, czyli obiektów muzealnych jako przedmiotów o określonej materialności, mających swoją wagę, wymiary, barwę, stan skupienia, technikę wykonania, a czasem tylko metadane (byt cyfrowy). Każdy, kto pracował w muzeum wie, iż pierwsza praca jaką wykonywał z danym mu muzealium polegała na „sztucznym” rozdzieleniu „znaczenia” (treści) opisywanego przedmiotu od jego bytu materialnego, który trzeba było obiektywizować muzealnymi metodami. Pierwsze, znawcze zetknięcie z przedmiotem polegało na ocenie jego fizycznego istnienia. W ten sposób *Chrystus Frasobliwy* był rzeźbionym klockiem drewna lipowego, polichromowanego, o określonych wymiarach, i dopiero po opisie materii odslaniała się jego identyfikacja ikonograficzna, kulturowa, kontekstualna, semantyczna. Dopiero później mogło ruszyć koło hermeneutyczne.

W muzeach codziennie dokonuje się w praktyce to, o czym niektórzy historycy sztuki sądzą, iż jest niemożliwe – bezkontekstowe „percypowanie” obiektu i wyjmowanie go z pierwotnego otoczenia. Dzieło sztuki, ale zapewne także każdy element kolekcji muzealnej, staje się przynajmniej na chwilę pozbawionym kontekstualizacji przedmiotem, i dopiero po do-

⁶ Otwarta 7 XI 2009 r. wystawa *Mille e tre* w Muzeum Luwru oraz książka U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Poznań 2009.

konanej materialnej, zmysłowej identyfikacji, ponownie trafia do obszarów znaczeń, oddziaływań, sensu. W nieunikniony sposób obiekt muzealny traci jednak w tym procesie swoją dawną przynależność do jakiejś całości – staje się atomem w innym związku, częścią struktury zwanej kolekcją. „Kolekcjonowanie” jest budowaniem nowych rzeczywistości, nowych połączeń, nowych odniesień. I o ten rodzaj czynności chodzi w muzeologii neuronalnej, która bada, jak przystosowuje się nasz mózg do zachowania i rozumienia wyabstrahowanych z rzeczywistości elementów funkcjonujących w nowym układzie. Zjawisko to budziło zresztą od wieków zainteresowanie pisarzy, którzy, jako obserwatorzy, dostrzegali w muzeach świąty nieotypowe, jednych fascynujące, innych odstrasające faktem wyodrębnionych z porządku życia obiektów. Pisali o tych wrażeniach Max Frisch, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Tadeusz Różewicz⁷.

W drugiej połowie XX w. w muzeach coraz bardziej świadomie zaczęła wykształcać się nowa nauka o sztuce, kulturze, nauce o nauce, czego zresztą wielu „polemicznych historyków sztuki” nie zauważało⁸. Metodologia tej wiedzy oparta była na analizie oddziaływań muzealiów w owych sztucznie stworzonych nowych kontekstach. Emma Barker pisała w 1999 r.: *Dla Malraux, muzeum bez ścian jest ostatnim stadium metamorfozy zapoczątkowanej przez właściwe muzeum. Jest to muzeum, argumentuje [Malraux, D. F-J.], które przekształca obiekt (taki jaki np. XIV-wieczny ołtarz) w dzieło sztuki, ponieważ umożliwia ocenę wartości jego formy bez zwracania uwagi na funkcję, jaką niegdyś pełnił*⁹. Lecz to co, dla André Malraux było *ostatnim stadium*, dla muzeologii współczesnej stało się punktem wyjścia.

W codziennej praktyce „wystawiania”, „eksponowania”, muzea żyły swoją własną neuroświadomością, etyką, zasadami postępowania, w końcu kodami zachowań. Rozwijały je przez kilka wieków, uważane przez niektórych zewnętrznych obserwatorów za zmaterializowane rezerwy czasu przeszłego. Im jednak bardziej nauki humanistyczne – zwłaszcza historia sztuki i sztuka sama w swej teorii – cierpiały w końcu XX w. na kryzys metody, tym bardziej muzea zakwitały nowymi działaniami o wymiarze nie tylko naukowym, kulturowym czy artystycznym, ale coraz silniej psychologicznym i społecznym.

„Muzeologia” staje się ostatnio religią, zauważył José Manuel Barroso na jednym ze spotkań na Forum Kultury w Brukseli (29 IX 2009), a muzea

⁷ Zob. antologię: *Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichte und Bildern*, red. C. Stölzl, Berlin 1997.

⁸ Szerzej na te tematy: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

⁹ *Contemporary Culture of Display*, red. E. Barker, New Heaven-London 1999, s. 9.

rezerwatami przeżyć metafizycznych i doświadczeń neurobiologicznych. To oczywiście celowa przesada i polityczna prowokacja, nie mniej czas już chyba dostrzec, że instytucje, w których pracujemy stają się centrami doświadczania rozwoju, emocji, edukacji i świadomości. Należy je zatem traktować, projektować i utrzymywać ze zrozumieniem ich – uświadomionej wreszcie po 200-300 latach – specyficznej roli. Nie działamy bowiem w wieżach z kości słoniowej, lecz w obszarach mających olbrzymi wpływ na rozwój zarówno świadomości duchowej, jak neuronalnych możliwości percepcji. Badania prowadzone w muzeach dowodzą, że dzieci, które spędzają co najmniej 4 godziny tygodniowo na zajęciach edukacyjnych w galerii malarstwa, już po 18 miesiącach mają o ok. 15% wyższą od rówieśników sprawność kojarzenia pojęć abstrakcyjnych i szybkość podejmowania „trafnych przestrzennie” decyzji¹⁰. Te same badania prowadzone w salach szkolnych, z zastosowaniem podobnych ćwiczeń wizualnych, dokonywanych jednak na reprodukcjach, nie wykazały w efekcie żadnej statystycznie zauważalnej różnicy rozwoju badanej grupy w porównaniu z dziećmi, które ćwiczeń tych nie przechodziły w ogóle.

Co z tego wynika? Dla muzealników-praktyków jest to znak, że obserwacja zachowań publiczności, jej preferencji, czasu spędzanego w określonych przestrzeniach muzeów, powinna stać się punktem wyjścia poważnych studiów. Bo nie są to tylko „strategiczno-komercyjne” badania, lecz otwarcie się na zjawisko, które zapewne uruchomi nowy rodzaj przemysłu kulturowego – świadome, mentalne i zmysłowe podróże po ekspozycjach, które zmieniają nas samych i nasze rozumienie świata. Ekspozycjach, których scenariusz jest wynikiem nie edukacyjnej i artystycznej intuicji, lecz świadomych aranżacji, pozwalających na tworzenie nowych skojarzeń, zachowań, wrażeń, refleksji. Dla muzeologów teoretyków jest to znak, że filozofia instytucji muzeum jest decydującym kierunkiem jego tworzenia i organizacji, że ekspozycja jest finałem pewnego długiego, świadomego procesu kolekcjonowania, a samo tworzenie kolekcji – budowaniem ścieżek świadomości i interpretacji, czyli procesem pojmowania świata. Najważniejsze jest to, że w trakcie tego procesu podlegamy zmianom, ewolucji świadomości, mechanizmów widzenia i rozumienia, i – co może najważniejsze – praktykujemy połączenie dwóch obszarów: wymiaru przeżyć duchowych i zmysłowych. Możemy dzisiaj pytać czy wolimy muzeum w jaskini paleolitycznej czy muzeum w jaskini multimedialnej? Nie wiem – zobaczymy. Profesor Bogusław Żernicki – jeden z pionierów badań nad neurofizjologią widzenia w Polsce, odwiedzając wystawę

¹⁰ Zob. publikowane na bieżąco wyniki programów i materiały: FORUM – Research and Resources for Museum Education <http://forum.mccastle.com>.

poświęconą perspektywie i iluzji w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1981 r. wypowiedział zdanie, które dopiero dzisiaj rozumiem: *muzea będą zawsze nudne dla osobników neuronalnie niedorozwiniętych, ciekawe – dla tych, których mózg gotowy jest do dalszej ewolucji*¹¹.

¹¹ W trakcie zwiedzania wystawy: *Perspektywa, iluzja, iluzjonizm*, Muzeum Narodowe w Warszawie, IV–VI 1981, koncepcja i kat. D. Folga-Januszewska, Warszawa 1981.

Wanda Nowakowska

Uniwersytet Łódzki

¶ Serce Asyżu – impresje z podróży

B było to w maju 1982 r. (chciałoby się napisać Roku Pańskiego bardziej tu ewangelicznie), kiedy – w ramach otrzymanego wreszcie po długim oczekiwaniu stypendium rządu włoskiego – włączyłam krótki pobyt w Asyżu w swój całkowicie indywidualny program zwiedzania tego kraju.

Jakże mogłabym pominąć miejsca życia i działalności – najbliższego mi „od zawsze” z grona świętych – Franciszka? Ukształtowana od dzieciństwa nieustającą fascynacją mojej Matki postacią i działalnością Biedaczyny z Asyżu, którego modlitwy i *Kwiatki św. Franciszka* towarzyszyły Jej do końca, zbierałam książki o nim i z pasją analizowałam obrazowe przedstawienia poczytań świętego.

Nic zatem dziwnego, że po kilkudniowym pobycie w Rzymie wyruszyłam, aby wreszcie zobaczyć miejsca, które i jako historyk sztuki i jako osoba wierząca, a przede wszystkim zauroczona klimatem wiekowej tradycji, zawsze pragnęłam zobaczyć. Zanim jednak postaram się odtworzyć z pamięci i notatek ten niezwykle pobyt, należy tu ukazać „tło” tego wyjątkowego wydarzenia w moim życiu.

Stan wojenny, panujący wówczas w Polsce, uniemożliwiał właściwie nasze kontakty zagraniczne. W tej sytuacji, otrzymana w marcu wiadomość o przyznanej mi stypendium rządu włoskiego, była niespodzianką budzącą ogromną radość, ale i niepokój o możliwość jego realizacji. Stypendium przeznaczone na dziesięciodniowy pobyt miałam odebrać w Rzymie, w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, czyli już po przylocie do Wiecznego Miasta. Ale „droga do Rzymu” – nawiązując do powiedzenia, że wszystkie drogi prowadzą właśnie tam, wymagała jeszcze licznych zabiegów.

Paszport wprawdzie miałam, ale mój ówczesny rektor Uniwersytetu Łódzkiego – prof. Leszek Wojtczak – musiał „wziąć odpowiedzialność” za to, że naprawdę wrócę. Poszłam zatem „na osobistą rozmowę” do znanego mi tylko z oficjalnych wystąpień uczonego dostojnika, który okazał się ciepłym i życzliwym człowiekiem. Nie tylko „wziął na siebie tę odpowiedzialność”, ale jeszcze zapewnił (na piśmie!), że wywożone notatki dotyczą tylko włoskiej sztuki.

Podróż do Rzymu, i pierwsze w nim dni, to specjalny rozdział moich licznych peregrynacji zagranicznych (a miałam ich jak dotąd 27). Jednak tej wstępnej fazie zawdzięczam wspaniałe, przyjacielskie kontakty, które pomogły mi rozwiązać wiele problemów w kraju przecież obcym, w którym znalazłam się bez znajomości języka włoskiego i żadnych osób ani miejsc.

Otóż, poznany dzięki prof. Celestynowi Napiórkowskiemu, z którym leciałam samolotem, franciszkanin o. Sylwester Bartoszewski roztoczył nade mną opiekę i udzielał mi nieocenionych wskazówek, wśród których znalazła się – obok wytyczenia mojej trasy pociągiem do Asyżu – także informacja o postaci o. Juwentyna Młodożeńca (*nota bene* brata znanego przecież poety!), mieszkającego w klasztorze przy bazylice św. Franciszka właśnie w Asyżu!

Po uczestnictwie w środowej audiencji u naszego papieża na placu św. Piotra, o świcie w czwartek 13 maja, wyruszyłam z Rzymu w moją samodzielną, długą podróż, która przebiegać miała trasą: Asyż-Arezzo-Florencej wraz ze Sieną. Powrót do Rzymu planowałam we wtorek 18., żeby zdążyć na środową audiencję Ojca Świętego po powrocie z Fatimy – w rocznicę zamachu. Ale te przeżycia, to już „osobna sprawa”. Wspomnę tylko niezapomniane wrażenia – co zrozumiałe – związane z wiezionym przeze mnie listem do naszego papieża o strajkach studenckich na Uniwersytecie Łódzkim a także z relacją „na gorąco” z kraju pogrążonego w stanie wojennym. List został doręczony do Watykanu przez, poznanego także w samolocie, ks. Cypriana Rogowskiego z Olsztyna, podziękowanie na list przyszło już do Łodzi.

Przesiadając się w Foligno (miejsce upamiętnione m.in. tytułem obrazu Rafaela *Madonna z Foligno* znajdującym się dziś w Muzeum Watykańskim), dzięki wskazówkom ojca Sylwestra bez problemów dotarłam do małej stacyjki z napisem Assisi. No i okazało się, że miasteczko z królującym nad okolicznymi wzgórzami klasztorem jest dość odległe od stacji, a ja miałam przecież tak bardzo mało czasu, wyliczanego skrupulatnie i przeznaczonego przede wszystkim na zwiedzanie. Wsiadłam zatem do taksówki, prosząc kierowcę (według tekstu zapisanego po włosku w podręcznym notesie) o zawiezenie do Asyżu, do niezbyt drogiego hotelu blisko bazyliki św. Franciszka.

Jechaliśmy przez rozległe, zielone pola, i w miarę zbliżania się do mojego celu budowla ogromniała w oczach i wciąż wierzyć mi się nie chciało, że to nie sen, a właśnie wyśniona rzeczywistość!

Podjechaliśmy do położonego w centrum hoteliku „św. Piotra”, i tam otrzymałam zaraz klucz do małego pokoju z *lavabo* tylko do mojej dyspozycji. Po „rzymskim nocowaniu” w zbiorowym pokoju gościnnego domu siostr przy via Pancratio Pfeiffer 13 (tuż przy Watykanie), było to wielkim odczuwalnym luksusem.

Zanim jednak wyruszyłam zwiedzać Asyż weszłam do hotelowej restauracji, ponieważ byłam po prostu ogromnie głodna. W Rzymie jadłam bardzo skromnie, oszczędzając na te moje dalsze wyprawy, i nie wiedząc jakie fundusze będą mi jeszcze potrzebne. Stypendium wyliczono na pobyt dziesięciodniowy, ale postanowiłam, że muszę wykorzystać minimum czternaście dni i w takim terminie zaplanowałam powrót – już z biletem lotniczym, dlatego „wszystko było pod kontrolą” (co nie przeszkodziło mi w nabyciu 20 katalogów, kilku kompletów przeźroczy i 600 kartek do wykorzystania na zajęciach uniwersyteckich. Transportem „moich zdobyczy” zajął się później nieoceniony ojciec Sylwester, który wszystko zapakował i przesłał do klasztoru franciszkanów w podlódzkich Łagiewnikach).

W Asyżu postanowiłam zatem „spokojnie poszaleć”. Zamówiłam przeto w owej hotelowej restauracji (gdzie zresztą byłam wtedy – w południe – jedynym gościem) *pollo a rosto*, czyli kurczaka pieczonego a także czerwone wino (zgodnie z radą mojej koleżanki z Katedry Historii Sztuki – prof. Ewy Wolskiej, która wiedziała co należy jeść w Italii, goszcząc tu wielokrotnie jako wybitny konserwator zabytków, ratujący m.in. obrazy „po potopie” we Florencji).

Był to mój pierwszy tak znakomity posiłek we Włoszech, i lęk mnie ogarniał na myśl, ile też lirów będzie mnie on kosztował. „Ale warto było!” – jakże często ta myśl powtarza się w moich notatkach z zagranicznych wojaży, kiedy pozwalałam sobie na jakiś nieplanowany luksus. Albowiem większość posiadanych funduszy przeznaczałam, co oczywiste, na zakup materiałów, służących mi przez lata – do dziś – w pracy naukowej i dydaktycznej. Towarzyszyły im niezliczone ilości notatników, utrwalających w krótkim zapisie ulotne przecież wrażenia z oglądanych dzieł sztuki i korygujących kolorystykę reprodukowanych obrazów – jakże często przerażająco wprost odległą od barw oryginałów!

W owej hotelowej restauracji w Asyżu zapisałam na gorąco: *Jestem sama w małej restauracji w Asyżu. Vis à vis winem w słońcu oplecione ściany podwórca. Dopiero teraz czuję jak piękne są Włochy. Ta dolina Umbrii, przez którą jechałam pociągiem... I te widoki miasteczek: geometrycznych, różowych brył domów i pionów zielonych pinii – to przecież właśnie obrazy Piera*

[della Francesca, W. N.] i *Cézanne’a. Klimat sztuki – wszędzie... Ale przyszły tu nagle tłumy Niemców i szwargoczą rozgłośnie. Żegnaj, refleksyjna ciszo. Trzeba iść...*

Miłe kelnerki pokazały mi metodą migową, żebym zabrała ze sobą butelkę z pozostałym winem (wypiłam „tylko” szklanę!), ale zostawiłam ją, ja – dumna Polka, nie ujawniająca przecież, że liczy co dzień wieczorną godziną wszystkie liry, pozostałe jeszcze do końca pobytu.

Z lekkim szumem w głowie (bądź co bądź po wypitej właśnie ćwiartce wina!) wyszłam z mojego przytulnego hoteliku na stromą, gładką drogę prowadzącą do blisko położonej bazyliki. Włoskim obyczajem ową szeroką ulicę obsiadły niskie domki z małymi sklepikami, wabiącymi przechodzących ku świętemu miejscu pielgrzymów ogromną różnorodnością upominków. Nie mogłam i ja przejść obok tego kuszącego świata obojętnie, i weszłam na chwilę, ale... wyszłam z dużą torbą do dziś wypełniających mój dom franciszkańskich pamiątek. Były to bowiem kartki różnego formatu, głównie przedstawiające najpopularniejszą ze scen z życia św. Franciszka – *Kazanie do ptaków*, specjalnie dla Mamy przeznaczony różaniec i maleńki dwuskrzydłowy ołtarzyk z modlitwą i postacią „Naszego Świętego”, oraz liczne pocztówki – głównie z widokiem bazyliki i jej wnętrza z całym bogactwem fresków.

Zaopatrzona zatem obficie „w materiały” z bijącym mocno sercem przekroczyłam próg świątyni. A tuż przy wejściu pojawiła się przede mną wysoka postać w czarnym habicie. Zaczęłam po włosku przygotowane zdanie: *Szukam ojca Młodożeńca, jestem Polką* i natychmiast usłyszałam: *To ja jestem...* (mój Boże, ileż razy w życiu zdarzają mi się takie właśnie cudowne momenty...). I zaczęła się wówczas cała niezwykłość mojej obecności w tym wymarzonej przez lata miejscu.

Padre Juwentyn Młodożeńiec zaprowadził mnie najpierw do głównej nawy niższego kościoła (bo jest on dwupoziomowy), gdzie znajduje się „fotel papieski”, upamiętniony przecież pobylem tutaj Jana Pawła II. Ale moje oszołomione zdumienie i zachwyt wywołały zdobiące ściany i strop freski, prezentujące największe osiągnięcia sztuki włoskiego *Trecenta*. Obok „portretowego ujęcia” postaci św. Franciszka pędzla Cimabuego – domniemanego nauczyciela Giotta – na jednolitym, błękitnym tle, w złocistości zanurzone postacie Matki Bożej z Dzieciątkiem i świętymi: Janem Chrzcicielem i Franciszkiem, wyczarowane przez sieneńskiego mistrza – Pietro Lorenzettiego. Nigdy dotąd nie mogłam tak wyraźnie odczuć i zauważyć tak oczywistej różnicy między sztuką Florencji i Sieny w malarstwie włoskim przełomu XIII i XIV w. jak tutaj właśnie. Św. Franciszek Cimabuego (który nigdy przecież swojego modelu nie widział!) jest w niczym nieupiękuszony, uderzająco „naturalny” skromny i cichy, ale patrzący na człowieka z tak natężoną uwagą, jakby prześwieślał go na wskroś, docierając do najgłębszych, najbardziej

skrzywanych tajników serca. Pietro Lorenzetti, we właściwy dla sienneńskich artystów sposób, pochylał lekko głowę, usytuowanej w centrum kompozycji, w półfigurze przedstawionej Madonny, akcentując Jej jakże ludzki już sposób obcowania z maleńkim Jezusem, chwytającym drobnymi rączkami kraj welonu Matki. Szata Dzieciątka nie zakrywa już szczelnie Jego kształtów, jak zazwyczaj w kompozycjach średniowiecza. Dziecko Boże staje się dzieckiem ziemskim, jak w chwili Wcielenia, gdy Boskość zstąpiła na Ziemię by *Słowo stało się ciałem*.

Tak rodził się Renesans. Nowy duch – Odrodzenie. A zwiastowali to właśnie owi włoscy artyści *Trecenta*, sztuki po 1300 r., zwanej też Protorenesansem, czyli „Pierwszym Renesansem”. Nowy świat, przeobrażenie Kościoła, którego święty modli się w obliczu Brata- Słońca, Sióstr-Gwiazd, obłaskawia krwiożerczego wilka z Gubbio, ale także i sułtana wyznającego inną przecież religię w odległej krainie. Ale czy innego Boga? Zapytałby może św. Franciszek... Stojący obok Marii na fresku Pietra Lorenzettiego w Bazylice w Asyżu, zatopiony w kontemplacyjnej ciszy, adoruje bez zbędnych gestów Bożą Matkę i Syna, podobnie jak usytuowany symetrycznie po drugiej stronie w biel odziany św. Jan Chrzciciel. Złote tło, wyprowadzone z tradycji średniowiecza, jako potrójny symbol: Boskiego nieba, raj, świętości wreszcie jak aureole aniołów i świętych, to oznaka także w świeckim świecie przepychu, bogactwa a przede wszystkim wyróżnik znaczenia ukazanej przez twórcę postaci. Bazylika San Francesco w Asyżu, znajdująca się na przełomie epok – jeszcze przecież włosko-gotycka w architektonicznej osnowie, kryje w swoich wnętrzach załazki nowej epoki. Dla odczytania przez „późnych wnuków”.

A sam św. Franciszek? Z tej tak pysznie zdobionej nawy głównej, z ołtarzem – centrum obrzędowości, schodzę do znajdującej się niżej kaplicy Grobu. Padre Juwentyn usuwa się dyskretnie szepcząc mi tylko, że mogę zbliżyć się do samego ołtarza i przyłożyć moje obrazki i przedmioty kultu do relikwiarza, w którym zamknięte zostały ziemskie szczątki św. Franciszka. Zostaję sama. Miejsce jest szare, surowe oszczędnością kamiennej obudowy ścian. Całkowicie odmienne od mieniącej się złotem i barwą nawy głównej i towarzyszących jej kaplic. Żadnych ozdób, obrazów. Miejsce oczyszczenia, odrzucenia wszystkiego, co małe, niegodne, nieszczerze, niewierne. Jak powiedział Ojciec Święty Jan Paweł II: *Każdy naród, każdy kraj, a także diecezja ma swoje święte miejsca, w których bije serce Ludu Bożego w szczególnie żywy sposób. Są to miejsca specjalnych spotkań między Bogiem a człowiekiem, miejsca, w których mieszka Chrystus pośród nas w szczególny sposób*¹.

¹ Fragment przemówienia Jana Pawła II podczas wizyty w irlandzkim sanktuarium narodowym w Knock w 1979 r.

Teraz nie ma tu nikogo. Jestem tylko ja, samotna pątniczka przybyła z odległego i cierpiącego kraju, wpatrzona w prostokątny kształt z kamienia wykutej małej trumienki, kryjącej w sobie to, co pozostało z ziemskiego bytowania człowieka niezwykłego, bo pozostającego jednocześnie gdzieś w innym niematerialnym wymiarze boskiego porządku, ale także – w świecie konkretnym i materialnym, współkształtując jego oblicze – w religii, sztuce, kulturze, świadomości ludzkiej, jednostkowej i zbiorowej. Nie do usunięcia, nie do zapomnienia. Mała, cicha trumienka, do której z drzeniem przytuliłam moje pamiątki i odeszłam w ciszy.

I pojawił się przy mnie znów ojciec Młodożeniec oznajmiając, że jest tu ojciec Hipolit Szostak z Łodzi, i żebym go poprosiła o pobłogosławienie mnie i moich sakralnych nabytków. Ze wzruszeniem przyjąłem błogosławieństwo siwowłosego kapłana (z mojego przecież rodzinnego miasta) i udałam się pod przewodnictwem padre Juwentyna na dalsze zwiedzanie bazyliki.

Prowadzona krężankami z widokiem na rozległe umbryjskie wzgórza, mieniące się różnymi odcieniami zieleni pod prawdziwie błękitnym włoskim niebem, ugoszczona zostałam pyszną kawą z ciastkiem w dostępnej dla turystów kawiarni, aby zwiedzić jeszcze, zorganizowaną przez mojego znakomitego przewodnika, wystawę *Narodowego rynku antykwarycznego* (której piękny katalog od razu otrzymałam). Spotkała mnie tu też nie lada przyjemność, gdy – oglądając kunsztownie zdobione meble – mogłam przekazać ojcu Juwentynowi informacje o znaczeniu różnorodnych technik inkrustacji i intarsji dla określenia sposobów wykonania finezyjnych dekoracji. Przeszliśmy jeszcze przez ukwiecony podwórzec wewnętrzny z figurą św. Franciszka i siedzącymi mu na ramionach gołębiami, i teraz już mogłam zobaczyć – jako ukoronowanie wrażeń – cykl Giotta o życiu patrona bazyliki i miasta.

Znalazłam się zatem w kościele górnym, jednonawowym, o ścianach pokrytych najsłynniejszymi freskami florenckiego artysty. Wprawdzie tylko część z nich uznawana jest dziś za niewątpliwe dzieła jego pędzla, ale wszystkie noszą piętno stylu mistrza. Niebo jest tu już w całości błękitne, znikła umowność złotego tła, pojawiły się elementy pejzażu – skały i drzewa, rozpoznać można fragmenty autentycznych budowli Asyżu, istniejących do dziś. Wciąż jeszcze występuje niezachowana proporcja między architekturą a postaciami ludzkimi, ale są i widoczne próby ujmowania przestrzeni krajobrazowej, jak choćby w *Kazaniu do ptaków*. Stroje z epoki pozwalają także zajrzeć w obyczajowość i modę ówczesnego świata, ale mistrzostwo Giotta ujawnia w pełni sposób komponowania poszczególnych scen, kierujących uwagę widza ku najważniejszym postaciom biorącym udział w przedstawionym wydarzeniu. *Św. Franciszek karzący do ptaków* przestał być płaską

wycinanką, a stał się trójwymiarową postacią, której kształty człowiecze zarysowane pod zakonną szatą sygnalizuje światłocień, ptaki zaś nie chłoną jego słów w nieruchomym zasłuchaniu, a zróżnicowany kolor upierzenia uchwycony został w realność ruchu ptasiego zachowania.

Pozostawiona tu przez ojca Juwentyna, kontemplowałam – znów sama w całkowitej ciszy pod błękitem ostrołukowatego sklepienia – owe sceny, starając się uchwycić i utrwalić w notatkach ich barwę, tak różniącą się od przedstawionej w albumach a nawet przeźrocach.

Aż pojawił się ojciec Młodożeńiec z wielką paczką, którą mi wręczył „na pamiątkę”. Podziękowawszy za dar, który rozpakowałam dopiero w hotelu (a zawierał, oprócz świętych obrazków, książeczkę pióra ojca Młodożeńca o Niepokalanowie, chleb franciszkański, rozmaite przysmaki oraz 10 tysięcy lirów – nieocenione wspomnienie dla podróżującej samotnie, a pragnącej zobaczyć jak najwięcej, badaczki sztuki z ogarniętej stanem wojennym Ojczyzny!) opuściłam tak serdecznie gościnnego rodaka (wymieniwszy oczywiście adresy) i tak ważne dla mnie miejsce. Wyruszyłam, chcąc zdążyć przed zmierzchem, zwiedzać miasto Asyż i inne jego kościoły.

Uliczki zaciszne prowadziły w górę i w dół, obsadzone małymi, jasno pomalowanymi domkami obrośniętymi dzikim winem. Niosąc z trudem moją paczkę z darami i swoje tutaj nabytki, zdecydowałam się na zakup w jednym z licznych sklepików dużej, plecionej torby, w której umieściłam zakupione rzeczy. Służy mi ona do dziś, przypominając ów niezapomniany czas, a właściwie późne już popołudnie tego dnia. O tej porze bowiem stałam długo przy kamiennym murku, zamykającym jedną z uliczek, patrząc na zamglone kontury zarysowanych na odległym horyzoncie błękitniejących wzgórz Umbrii, i chłonąc „całą sobą” ten widok, zrastający się w mojej pamięci na zawsze ze wspomnieniem Asyżu – miejsca spełnienia jednego z moich największych marzeń.

¶ Spis treści

Słowo wstępne dziekana

Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych UKSW / 5

Znaczenia architektury i architektura znaczeń.

Słów kilka o profesorze Zbigniewie Bani / 8

Tabula gratulatoria / 14

Bibliografia prac prof. Zbigniewa Bani / 16

¶

Tadeusz Gołowski

Fatymidzki kalif Al-Hakim bi-amr Allah i zburzenie kompleksu

Grobu Świętego w Jerozolimie / 22

Piotr Lasek

Zagadnienie tzw. dworów wieżowych.

Przyczynek do badań nad późnośredniowiecznym budownictwem

obronno-rezydencjonalnym / 30

Maria Brykowska

Ze studiów nad odbudową miasta i kolegiaty w Opatowie

w latach 1514-1532 z fundacji kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego / 40

Kazimierz Kuczman

O wawelskich stropach ramowych / 56

Leszek Kajzer

Z problematyki badań założeń typu *palazzo in fortezza* w Polsce / 64

Piotr Gryglewski

Dawna kolegiata w Wolborzu – fazy rozbudowy / 76

Ewa Kubiak

Jerozolima na ziemiach Nowego Świata – Święte Miasto w sztuce

Wicekrólestwa Peru / 90

Łukasz M. Sadowski

Makau – ośrodek jezuickiej aktywności na Dalekim Wschodzie

w latach 1565-1762 / 102

Adam Jan Błachut

Znaczenie i rola prefekta fabryki w kształtowaniu budownictwa zakonnego

reformatów w Polsce / 114

Irena Rolska

O kolegiacie pw. Wszystkich Świętych w Jarosławiu i restaurującym ją

architekcie Walentym Haltmanie / 126

Andrzej Betlej

Nieznane projekty z Archiwum Potockich z Krzeszowic / 132

Marta Wiraszka

Kamieniecki *Pallazzo della Cancelleria*. Rozważania na temat recepcji

renesansu włoskiego w architekturze stolicy guberni podolskiej / 140

Agnieszka Kasprzak-Miler

Wiadukt im. Stanisława Markiewicza na ul. Karowej w Warszawie

– jego remont i konserwacja / 154

Bartłomiej Gutowski

Uśmiechnięta maska – ironia i komizm w dekoracji architektury

secesyjnej / 164

Krzysztof Stefański

Dawid Landé i jego wille w Turczynku / 178

Andrzej K. Olszewski

Inspiracje gotyckie w nowojorskim wieżowcu RCA (General Electric) / 192

Jakub Lewicki

Ogrody, czereśnie i kwiaty, czyli przyroda, tradycja i piękna architektura.

Osiedle domów oficerskich we Lwowie / 198

Anna Kostrzyńska-Miłosz

Dlaczego architekt wystawiał z malarzami?

Idea wnętrza Jana Golińskiego / 208

Julia Sowińska-Heim

O ekspresji i indywidualizmie w budowlach sakralnych

Stanisława Niemczyka / 214

Paulina Sztabińska

Czy rzeczywiście „mniej znaczy nudniej”?

Rola geometrii w architekturze postmodernistycznej / 226

¶

Kazimierz Łatak

Z dziejów obrazu *Madonny Roudnickiej*

w krakowskim kościele pw. Bożego Ciała / 240

Adam Soćko

Madonna z probostwa farnego w Poznaniu / 252

Przemysław Mrozowski

Plakieta herbowej kanonika Jana Sokołowskiego

w katedrze włocławskiej / 264

Anna Sylwia Czyż

Dwa obrazy z dawnej kolegiaty w Łowiczu i ich graficzne pierwowzory / 272

Artur Badach
Auro fulgidor.
O konieczności ponownego pozłocenia posągu Zygmunta III Wazy / 288

Michał Janocha
Dwie ikony fundacyjne Trochima Zachora / 302

Janusz Nowiński
Portret opata-mecenasa Mikołaja Antoniego Łukomskiego, pędzla Józefa Rajeckiego, i rama jemu dedykowana / 318

Przemysław Nowogórski
Kto sieje cnotę ten zbiera sławę...
Z dziejów pomnika Fausta Socyna i tradycji ariańskiej w Lusławicach / 338

Joanna M. Sosnowska
Dziwny ogród / 346

Eleonora Jedlińska
***Angelus Novus* Paula Klee – anioł historii, mistyków i wędrowców / 354**

¶

Anna Małecka
Ołów, krew i diamenty / 364

Iwona Brzewska, Waldemar Deluga
Hebrajskie inskrypcje i hebrajskie zapisy imienia *Jezus* w sztuce – wybrane przykłady / 368

Aneta Pawłowska
Wizerunek Afrykanina w sztukach plastycznych / 378

Małgorzata Wrześniak
Średniowieczna wizja miasta idealnego w *Mieście Dam* Christine de Pizan / 392

Jowita Jagła
Podniebny ogród – treści ikonograficzne motywów floralnych w polichromii sklepienia kościoła pw. św. Michała w Bambergu / 402

Andrzej Witko
O pierwszej podróży Velázquez do Włoch / 414

Anna Ewa Czerwińska
Adama Swacha portret własny – czyli kilka uwag o sygnaturach i autoportretach barokowego artysty / 424

Tomasz Dziubecki
Motyw jeńców w dekoracji fasad pałacowych / 440

Krzysztof Gombin
Fryderyka Kotowicza relacje o pobycie synów Marianny i Eustachego Potockich w Warszawie w 1763 r. / 448

Agnieszka Bender
Szaty liturgiczne z polskich pasów kontuszowych i z tkanin naśladowujących pasy kontuszowe. Stan i perspektywy badań / 454

Teresa Grzybkowska
Klucz do Arkadii Heleny Radziwiłłowej i puławskiej Świątyni Pamięci (Sybilli) Izabeli Czartoryskiej / 464

Jakub Pokora
***Homo bulla* czy *homo ludens*? Ze studiów nad portretem dziecięcym / 472**

Dominika Łarionow
Mickiewicz, Cirque Olimpique, panoramy a teatr / 482

Tadeusz Zadrożny
Jerozolimski kościół Zmartwychwstania w relacji pielgrzyma ks. Ignacego Hołowińskiego / 492

Stanisław Kobieliński
Stosunek św. Wincentego Pallottiego do dzieł sztuki / 512

Zbigniew Naliwajek
„Natchnione dzieła niestrudzonych wynalazców”. Stéphane Mallarmé o rzemiośle artystycznym / 528

Inka Gadowska
Wizerunek miasteczka w malarstwie artystów żydowskich w Łodzi. Elementy wizualnego kodu *sztetl* jako czynnik kształtowania narodowej tożsamości / 536

Lechosław Lameński
Norbert Strassberg (1911-1941) – zapomniany malarz żydowski / 548

Katarzyna Chrudzimska-Uhera
Tłum jest zawsze niewdzięczny. Miasto jako miejsce dla rzeźb / 560

Henryk Skorowski
W kierunku jedności kulturowej Europy / 572

Grzegorz Sztabiński
Dyskurs historycyistyczny a sztuka współczesna / 578

Dorota Folga-Januszewska
Po co nam muzea? O powstaniu neuromuzeologii / 592

Wanda Nowakowska
Serce Asyżu – impresje z podróży / 600

