

ART

IFEX



W NUMERZE

Tomasz Jakubowski

GUSTAV VIGELAND I JEGO
FROGNER PARK

Norbert Piwowarczyk

O TEMATACH WSTYDLI-
WYCH W TWÓRCZOŚCI
EGONA SCHIELEGO

Monika Wiktor

EGON SCHIELE - PEJZAŻE
PO 1910

Bartłomiej Gutowski

O POTRZEBIE NOWEGO
WIDZENIA ARCHITEKTURY
KOŚCIELNEJ

Anna Sylwia Czyż

NIEZNANA KALWARIA W
GORDACH NA ŻMUDZI

CZERWIEC 2000 r.

NUMER 1

CENA 5 zł

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersYTU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



ARTYŚCI POZĄTKU WIEKU

5

GUSTAW VIGELAND I DZIEŁO
JEGO ŻYCIA FROGNER PARK
Tomasz Jakubowski

9

O TEMATACH WSTYDLIWYCH
W TWÓRCZOŚCI EGONA SCHIELEGO
Norbert Piwowarczyk

12

EGON SCHIELE - PEJZAŻE PO 1910 R.
DRUGA STRONA ZWIERCIADŁA DUSZY
Monika Wiktor

ARCHITEKTURA

18

O POTRZEBIE NOWEGO WIDZENIA
ARCHITEKTURY KOŚCIELNEJ
Bartłomiej Gutowski

22

INWENTARYZACJA
KOŚCIÓŁ P.W. CHRYSYTA KRÓLA POKOJU
KSIĘŻY PALLOTYNÓW W WARSZAWIE
Monika Czekanowska

24

INWENTARYZACJA

CERKIEW GREKOKATOLICKA P.W. NARO-
DZENIA PRZENAJSWIĘTSZEJ BOGARODZICY
Olga Krajewska i Magdalena Piotrowska

28

PRACA MAGISTERSKA

NIEZNANA KALWARIA W GORDACH NA
ŻMUDZI - JEJ HISTORIA I KOMPOZYCJA
Anna Sylwia Czyż

33

RECENZJA

TYSIĄC LAT KONTAKTÓW
ZE STOLICĄ APOSTOLSKĄ
Magdalena Piotrowska

35

SPRAWOZDANIE Z WYJAZDU
INWENTARYZACYJNEGO KOŁA
NAUKOWEGO STUDENTÓW
HISTORII SZTUKI

Artifex - średniowieczny artysta. Anonimowa postać, której imię ukryte jest pod inicjałem, gmerkiem i w kolofonie. Wzywany na dwór księcia, do siedziby biskupa i przez opata. Statusem równy zwykłemu fabry. Kształcony według tej samej reguły: terminator, czeladnik, mistrz. Wykonywał swoją pracę sumiennie i w skupieniu, dokładnie według wskazań fundatora. Był wykonawcą. Tak jak cieśla, tkacz lub płatnerz. Było jednak coś, co go różniło od rzemieślnika... - wrażliwość na piękno.

Historyk sztuki - pracownik naukowy. Przeszukuje archiwa, zbiera dokumentację, łączy w całość porzucane tessery z mozaiki sztuki. Swoją warsztat dzieli z historykiem. Wspólnie zbierają cienie przeszłości by zwrócić im życie. Obaj muszą docierać do faktów, porządkować je i od nich zaczynać. Na ich podstawie odnajdują to, co do tej pory było ukryte, niedostrzeżone, zapomniane. Jest jednak coś, co musi wyróżniać historyka sztuki, bez czego jego praca będzie miała jedynie wartość historyczną...

“ARTIFEX” - pismo młodego pokolenia historyków sztuki. Adresowane do wszystkich, którzy noszą w sobie wrażliwość na piękno. Na jego łamach będziemy próbowali ustosunkować się do zastanego przez nas obrazu sztuki, do aktualnego stanu badań. Do obecnego spojrzenia na historię sztuki jako naukę.

Jesteśmy przekonani, że nie można pozwolić, by warsztat historyka zabił w nas wrażliwość. Naszym zadaniem jest nie tylko porządkować fakty i wyciągać wnioski ale przede wszystkim czuć. A to co czujemy poparte tym, co wiemy zostanie przedstawione w “Artifexie”, będącym naszym *vox populi*. Na jego kartach zamieszczać będziemy artykuły, które przybliżą ciekawe postaci i mało znane miejsca. Skonfrontujemy różne, często przeciwstawne opinie dotyczące konkretnego artysty lub zjawiska, a także przedstawimy nasze zdanie w kwestiach bieżących, odnoszących się do tego, co dziś dzieje się w świecie sztuki. Znajdzie się miejsce zarówno na teksty z zakresu historii sztuki jak i krytyki artystycznej. Stałym fragmentem pisma będzie przedstawienie najciekawszych prac magisterskich powstających na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego i informacje o działaniach Koła Naukowego.

Pierwszy numer pisma został podzielony na dwa bloki tematyczne. Zaczynamy od Gustava Vigelanda i jego Frogner Park w Oslo. Zjawisko bezprecedensowe we współczesnej sztuce europejskiej. Artysta, któremu zapewniono pełną swobodę twórczą zamienia miejski park w dzieło sztuki. Wypełnia go kilkoma setkami postaci

tworząc w pełni autorską wizję życia ludzkiego we wszystkich jego odcieniach. Od narodzin aż po śmierć. Od apatii do ekstazy. Od miłości do obojętności. *Chciałem łączyć monumentalne z uczuciem*, tak przedstawił swe credo Vigeland. Frogner Park nie jest oczywiście dziełem awangardowym. Twórczość Vigelanda pozostaje na uboczu, będąc dalekim echem filozofii Bergsona i klasycyzującej sztuki oficjalnej lat dwudziestych. Zapóźnienie to nie odbiera jej uroku. Rzeźbiarz musiał mieć tego świadomość kiedy mówił: *Niech Europa przyjedzie tutaj i patrzy na nie (rzeźby) tu gdzie są na swoim miejscu*. Autor artykułu był w Oslo, zwiedzał Frogner Park, a jego praca jest próbą przekazania wyglądu i klimatu tego miejsca.

Vigeland poruszał swoją sztuką fundamentalne zagadnienie związku, antynomii, archetypu Eros i Thanatos. Czynił to w sposób bardzo klasyczny, można powiedzieć narracyjny. Ciekawą konfrontacją jest więc bliższe przyjrzenie się twórczości Egona Schielego. Artysty o pokolenie młodszego, który czerpiąc z tych samych źródeł, tworzy prace już w zupełnie innym stylu. Twórczość ekspresjonistów, do których zaliczany jest Schiele była zmasowaną próbą przełamania konwenansów obyczajowych, między innymi poprzez wypuklenie tematyki erotycznej. Po prawie stu latach wydaje się, że rewolucja wtedy rozpoczęta dobiega swego końca, że przekroczono wszystkie granice. Krytycy deliberują dziś, czy sztuka ma jeszcze jakieś ramy, poza którymi znajduje się *terra incognita* oczekująca swego odkrycia. Jednak właśnie dziś, ponownie okazuje się, że poruszanie kwestii śmierci,

przemijania, przedstawianie nagiego ciała ludzkiego, daje artystom możliwość przekroczenia owej iluzorycznej granicy tolerancji, za którą jest miejsce dla postaci niepokornych i kontrowersyjnych. Tak więc dwa kolejne artykuły będą spojrzeniem z perspektywy XX wieku na "skandalistę" swego czasu Eгона Schielego. Pierwszy z nich poruszy zagadnienie tematów tabu, które bez skrępowania zgłębiał artysta. Autorka drugiego tekstu próbuje przywrócić zachowaną równowagę w postrzeganiu sylwetki artysty, którego twórczość została w pewien sposób zaszufadkowana. W świadomości masowej funkcjonuje on jedynie jako twórca niezwykle odważnych aktów i ekshibicjonistycznych autoportretów. Tekst Moniki Wiktor, zamykający pierwszy blok tematyczny, uświadomi nam, jak ważne było dla niego malarstwo pejzażowe. Odkryje, że jego obsesja na punkcie śmierci i entropii znalazła swoje odzwierciedlenie w obrazach miast, drzew, kwiatów. Przybliży prace pozbawione agresji i frustracji, przepełnione melancholią, smutkiem a może nawet poezją.

Część drugą rozpoczyna tekst stawiający pytanie o miejsce sfery *sacrum* w kontekście architektury sakralnej. Połączenie, wydawałoby się oczywiste. Jednak czy rzeczywiście? Ostatnie kilkanaście lat to okres niezwykle bujnie powstającej architektury sakralnej. Ów dynamiczny proces przebiegał na naszych oczach. Właściwie każdy z nas może wymienić przynajmniej jeden, niekiedy kilka kościołów wybudowanych w okolicy jego domu, pracy, uczelni. Czy jednak ilość równa jest jakości obiektów? Architektura sakralna stawia przed architektem szczególne zadanie, nie w kwestii technicznej, raczej symbolicznej. Kościół jest przestrzenią wyjątkową, jak pisze Mircea Eliade, jest wydzielonym z *profanum* rzeczywistości miejscem skupienia i modlitwy. Czy dzisiejsza architektura, wyrosła z prozaicznej użyteczności modernizmu jest w stanie

stworzyć takie wnętrza? Jak odnajduje się wobec postanowień Drugiego Soboru Watykańskiego? Jaki wpływ na nowopowstające obiekty ma owa *ecclesiae*, której kościół ma służyć? Te i inne pytania pojawią się w tekście Bartłomieja Gutowskiego *O potrzebie nowego widzenia architektury sakralnej*.

Próba odpowiedzi na postawione wyżej pytania będzie przedstawienie dwóch obiektów: kościoła p.w. Chrystusa Króla Pokoju księży Pallotynów w Warszawie i cerkwi grekokatolickiej p.w. Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy. Celowo zestawiliśmy budowle sakralne wywodzące się z różnych odłamów chrześcijaństwa. Oba wnętrza są bardzo nowoczesne i oryginalne pod względem formy, symboliki i ikonografii. Doskonale poradziło sobie w nich ze stworzeniem nastroju koniecznego do modlitwy. Kościół i cerkiew, mimo swojej nowoczesnej formy zostały zaakceptowane przez wiernych i wzbudzają zainteresowanie krytyki.

Na końcu drukujemy skróconą wersję pracy magisterskiej Anny Sylwii Czyż, w której przedstawia historię nieznaną kalwarii w Gordach na Żmudzi. Kalwarii, będącej w przeszłości ważnym centrum pielgrzymkowym na Litwie. Jak pisze autorka: *Każdy Żmudzin poczytywał za swój obowiązek przynajmniej raz w życiu pielgrzymkować do Nowej Jerozolimy*. Dziś sanktuarium to jest prawie całkiem zapomniane. A szkoda, gdyż jego wartość wynika nie tylko z pobudek nostalgicznych ale przede wszystkim z oryginalnego stanu w jakim się zachowało.

Tak przedstawia się w skrócie pierwszy numer pisma "Artifex", do którego uważnej lektury zapraszamy.

Redakcja

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIwersYTU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



REDAGUJĄ:

Redakcja: Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk
Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania
Opracowanie graficzne: Piotr Janowczyk, Bartłomiej Gutowski
Kontakt z redakcją: tel 668 95 48, 0501 765 263, artifex@free.art.pl
Artifex w internecie: <http://free.art.pl/artifex>

Wydane dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego



Piotr Janowczyk
tempera 1997



Piotr Janowczyk
tempera 1997

Gustaw Vigeland

i dzieło jego życia Frogner Park

Tomasz Jakubowski

Gustaw Vigeland, norweski rzeźbiarz i rysownik, jest autorem ponad 1000 rysunków, około 1600 rzeźb i 420 drzeworytów. Przypisuje mu się dużą różnorodność stylistyczną, czerpanie z neoklasycyzmu, naturalizmu i impresjonizmu, a także używanie elementów klasycystycznych i form monumentalnych.

Vigeland urodził się w 1869 r. w Mandal. Od początku przejawiał niezwykły talent dlatego jego ojciec Elisus Thorsen wysłał go do Kristianii (ówczesna nazwa Oslo), gdzie został uczniem drzeworytnika i rzeźbiarza Torstena Christensena Fladmo. Terminował u niego w latach 1884-1886. Po śmierci ojca Vigeland wrócił do domu. Jednak rozbudzona w nim dusza artysty - rzeźbiarza i rysownika nie dawała mu długo wysiedzieć w rodzinnych stronach. W wieku 19 lat powrócił do Oslo, gdzie początkowo przeżywał trudne chwile nie tylko z powodów finansowych. Wkrótce uzyskał pomoc od rzeźbiarza Brynjulfa Bergsliena, który umożliwił mu uczęszczanie do wieczorowej klasy rysunku i modelowania w Kongelige Tegneskole. Tu uczył się pracować z żywym modelem oraz zapoznawał się z tematyką biblijną i mitologiczną.

Jesienią 1889 r. Vigeland debiutował na wystawie sztuki norweskiej w Oslo, na której zaprezentował neoklasycystyczną statuetkę *Hagar i Ismael*, nawiązującą do podziwianej wówczas przez niego sztuki duńskiego rzeźbiarza Bertela Thorvaldsena (1770-1844). Po raz pierwszy nawiązał do tematyki biblijnej, o dużym tragizmie i dramaturgii. *Hagar, nałożnica Abrahama ma wydać na świat jego potomka, ponieważ jego żona Sara jest bezdzietna. Jednak Hagar okazuje swojej pani zarożumiałość. Abraham pozostawia żonie wolną rękę w sprawie jej ukarania. Z obawy przed karą brzemienna Hagar ucieka na pustynię. Anioł Pański nakazuje jej powrócić, poleca nadać mającemu się narodzić synowi imię Izmael i zapowiada, że będzie on "człowiekiem dzikim" i będzie mieć liczne potomstwo.* Nawiązania do dramatu życia i śmierci, narodzin i licznego potomstwa były od tej pory stale obecne w twórczości rzeźbiarza, aż dojrzały w dziele jego życia - Frogner Park.

W 1889 r. Vigeland został asystentem norweskiego rzeźbiarza Mathiasa Skeibroka. Następnie spędził rok w studiu Hermanna Wilhelma Bissensa, gdzie modelował swoją pierwszą naturalnych rozmiarów grupę *The Accursed*. Uznanie i rozmaite stypendia umożliwiły mu podróże - ważny element w rozwoju każdego artysty.

Vigeland przybywa do Paryża w 1893 r. Składa tam kilka wizyt w pracowni Auguste Rodina niekonwencjonalnie przedstawiającego ludzkie emocje, którego pasji i wpływowi uległ. W Paryżu wykonał swoją pierwszą erotyczną grupę rzeźbiarską,



MATKA I DZIECKO - ...starł się poznać i wejść w głąb duszy poprzez ukazanie nagiej sylwetki...

która jest kompozycją o silnych wpływach impresjonistycznych. Echo Rodinowskiej *Bramy piekiel*, widać w dużym reliefie Vigelanda *Hell* (Piekiło, pierwsza wersja 1894 r., druga z brązu 1897 r.). Rodin, już do końca pozostał dla Vigelanda niedoścignionym wzorem.

W latach 1895-1896 artysta podróżował po Włoszech, gdzie poznał prace Donatella i Michała Anioła, a także klasyczną rzeźbę grecką i rzymską oraz sztukę egipską.

Brak pieniędzy zmusił go do podjęcia zlecenia związanego z renowacją gotyckiej katedry w Trondheim, gdzie w latach 1898-1902 wykonał szereg figur związanych z tematyką biblijną. W pierwszej dekadzie XX w. wykonał sporo portretów znanych intelektualistów i artystów norweskich. W portrecie Henryka Ibsena z 1903 r. przedstawił znakomitą analizę psychologiczną pisarza. Wykonał także portret wybitnego matematyka - współodkrywcy funkcji eliptycznych Nielsa Henrika Abela oraz posąg nagiego Ludwika Bethovena (1906 r.), w którym nawiązał do słynnej rzeźby Rodina, ukazującej Balzaka. W latach 1894, 1897 i 1905 stworzył kilka wersji *Man Embracing Woman* (*Mężczyzna obejmujący kobietę*), gdzie poruszył temat wzajemnej relacji pomiędzy kobietą a mężczyzną. W dalszej twórczości kontynuował prace poświęcone fascynacji ciałem ludzkim, w których starał się poznać i wejść w głąb duszy poprzez ukazanie nagiej sylwetki, a także w jego relacje z drugim człowiekiem. Zajmował się wszystkimi etapami rozwoju od dziecka przez wiek dojrzały, aż po starość. Około 1910 r. Vigeland oddał się szczególnie naturalnemu przedstawieniu postaci przez proste, ujednolicone formy. Przez wiele lat dopracowywał te poszukiwania. W tym czasie rozpoczął też pierwsze eksperymenty z przedstawianiem dzieci podczas zabawy. Widać w nich wpływy współczesnych mu trendów europejskiej sztuki. W roku 1915 powstały jego pierwsze drzeworyty, które charakteryzuje czarny kontur i eleganckie białe linie, przez co przypisuje mu się nawiązywanie do niemieckiego ekspresjonizmu. Rok później w jednej z grafik ukazał szorstki przybrzeżny krajobraz norweski, w którym umieścił nagie postacie, wzbogacając przez to swoje kompozycje drzeworytnicze. W 1921 r. zawarł kontrakt z władzami Oslo, na mocy którego dostawał regularne dochody i miał możliwość stworzenia własnej pracowni, mającej po jego śmierci przemienić się w muzeum. W zamian za to Vigeland oddał się pracy nad swoim największym dziełem - ogromną kompozycją rzeźbiarską w Frogner Park.

FROGNER PARK W OSLO to niezwykle założenie

rzeźbiarsko-ogrodowe, zawierające 192 rzeźby i ponad 600 przedstawień figuralnych. Całość ma charakter osiowego założenia ogrodowego, rozciągniętego na długości około 1 km. Vigeland wykonał także projekt rozmieszczenia zieleni w parku, wzorowany na rozwiązaniach ogrodów francuskich.

Całość rozpoczyna duża brama otwierająca widok na trawnik ujęty dwiema równoległymi alejkami. Następnie dochodzimy do mostka wzniesionego nad nieuregulowaną rzeczką, który prowadzi nas w kierunku fontanny. Za nią znajdują się schody ozdobione dekoracyjnie rozmieszczoną i przyciętą zielenią. Prowadzą one do olbrzymiego *Monolitu*, wokół którego symetrycznie ustawiono rzeźby. Fragment ten został usytuowany na wzniesieniu. Za nim znajduje się drugie - zwieńczone rzeźbą, a oddzielone od poprzedniego trawnikiem, o symetrycznie przecinających się alejkach. Zamyka ono całość kompozycji.

W wyniku długiego czasu pracy nad projektem park był rozbudowywany podczas kolejnych etapów powstawania grup rzeźbiarskich. Wtedy też rozszerzono przyjęty na początku program, który w swojej zasadniczej kwestii dotyczy bytu człowieczego.

Początkowo jako główną dominantę parku przewidziano fontannę - źródło życia. Jej model Vigeland przedstawił radzie miasta w 1907 r., uzyskując aprobatę i upoważnienie do podjęcia prac. W trakcie wykonywania obiektu koszty znacznie wzrosły, między innymi dlatego, że artysta dodał doń grupę granitowych rzeźb, ustawionych później dookoła *Monolitu*. Problemy te przeciągnęły czas realizacji. Ostatecznie w 1924 r. władze Oslo zdecydowały, że zaprojektowana grupa powinna stanąć obecnie Vigeland Park.



TARAS NA WODZIE - ...na niewielkiej kolumnie, umieszczono odwróconą główką do dołu rzeźbę płodu.

FONTANNA jest więc najwcześniejszą realizacją umieszczoną w centrum całego założenia. Składa się z centralnej grupy sześciu gigantów dźwigających misę, z której wylewa się woda. Gigantów interpretowano jako zmaganie się z ciężarem życia i wysiłkiem włożonym w to zadanie. Woda, która wylewa się z misy tworzy jakby zasłonę, a następnie uspokaja się w niższym basenie. Całość jest symbolem źródła życia, które toczy się w zawrotnym tempie, aby na koniec uspokoić się - zgasnąć. Na kwadratowym obramieniu fontanny i basenu umieszczono 20 grup rzeźbiarskich. Przedstawiają one dwumetrowe drzewa, pomiędzy których gałęziami jakby schowały się postacie, ucieleśniające uciechy życia doczesnego. Bawią się i rozmawiają ze sobą. Panuje ogólna radość i harmonia. Jednak jedno z drzew, pomiędzy którego gałęziami rozsiadła się śmierć przypomina o nieuchronnym końcu tej sielanki. Drzewa symbolizują tutaj *arbor vitae*, natomiast ich

liczba oznacza 20 mijających wieków. Na zewnętrznej stronie obramienia artysta umieścił w płycinach 60 kwadratowych reliefów odlanych z brązu. Kontynuują one tematykę przemijania i śmierci. Najbardziej wstrząsająco przedstawił kłęczącą na przeciwko siebie w miłosnym uścisku, młodą parę pomiędzy którą stoi śmierć. Jej wykrzywiona sylwetka wzmaga uczucie siły i premedytacji z jaką ich rozdziela. Rzeźby do fontanny Vigeland wykonał z brązu w latach 1907-1914 jako *Cycle of Life* (*Cykl życia*). Zarówno rodzaj użytego materiału jak i sposób modelowania postaci w płaskorzeźbach, które jakby wylaniają się z ciemności materii, można wiązać z inspiracją dziełami Rodina. MONOLIT to rzeźba górująca nad całym założeniem. Prowadzi do niej tarasowo usytuowana roślinność ujęta po obu stronach równolegle rozmieszczonymi schodami, przeciętymi trzema podestami, które z zewnętrznej strony osi tworzą tarasy. Tu umieścił Vigeland rodzaj tajemniczych wejść, które zostały od nas oddzielone kratami. Może chodziło artyście o podział między światem zewnętrznym a podziemnym. Na samej górze umieścił trzy bramy, jedną na osi i dwie po bokach, prowadzące wprost do *Monolitu*.

Z drugiej strony *Monolitu* Vigeland zaprojektował podobne rozwiązanie. Jednak tutaj teren łagodnie opada, wobec czego zrezygnował z dekoracji roślinnej, realizując jedynie trzy tarasy, które zostały ujęte trójbiegowymi schodami znajdującymi się po bokach i na osi kompozycji. W ten sposób sześć bram prowadzi na główny plac, gdzie ustawiono *Monolit*. Każda z nich wykuta została przez Vigelanda z żelaza. Charakterystyczne obramienia tworzą prostokąty, w których umieszczono grupy

wykutych postaci. Są tutaj kobiety przechadzające się wśród zieleni, ale i przedstawienia matki z córką i ojca z dzieckiem, które jednocześnie przytula i karze. Ozdobne bramy zapowiadają program głównego założenia tego zespołu. Część z nich ma niemal witrażową strukturę; płynny - jakby taneczny ruch postaci oraz charakterystyczne ornamenty kwiatowe spowodowały przypisanie temu dziełu cech secesji.

Monolit, umieszczony na szczycie wzniesienia, otoczony został przez 36 granitowych grup rzeźbiarskich wykutych z jednego bloku kamienia, a wykonanych w latach 1913-1936. Rzeźby ustawione są w sposób promienisty. W każdym z ramion znajdują się trzy grupy rzeźbiarskie. Vigeland poprzez zróżnicowanie póż wyrzeźbionych postaci ukazał relacje zachodzące pomiędzy ludźmi. Jest tu mężczyzna obejmujący dzieci, kobiety siedzące naprzeciwko siebie, kobieta i mężczyzna tulący się w namiętnym uścisku czy też dzieci wspinające się na bawiących się z nimi rodziców. Są też przedstawienia

dramatyczne. Oto mężczyzna ciągnie kobietę za włosy oraz dzieci męczące w zabawie matkę. Vigeland ukazał tutaj po raz kolejny różnorodność nastrojów od radości poprzez zadumanie, melancholię, smutek i nienawiść. Sam artysta nie tworzył rzeźb bezpośrednio, ale modelował wzór, który następnie pod jego baczynym okiem wykuwali rzemieślnicy, skracając pracę mistrza. *Monolit* modelowany był przez samego Vigelanda w latach 1924-1925. W kolejnych etapach tworzenia pracowało nad nim od 1929 roku trzech rzeźbiarzy, stopniowo uzupełniając kompozycję i kończąc ją tuż przed śmiercią artysty. Obelisk o wysokości ponad 14 metrów wykonany został z jednego bloku granitu. Kompozycja składa się ze 121 figur. Całość pokryto przedstawieniami postaci w formie tylko pozornie bezwładnych ciał. Dorosłe postacie, trzymające czasami dzieci, wiją się tutaj

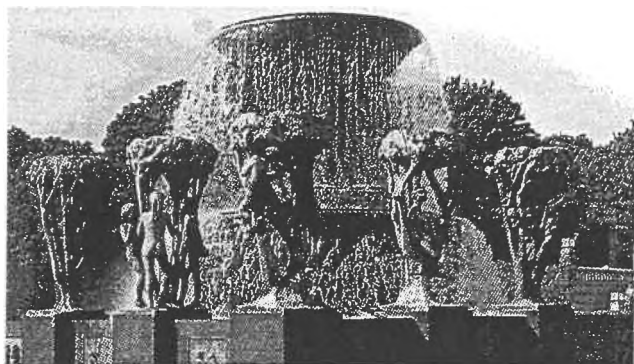


TARAS NA WODZIE - ...pierwsze miesiące dojrzewania

jak spirala i wznoszą ku szczytowi pokrytemu w całości przez małe dzieci. Sugerowano bardzo różnorodną interpretację treści *Monolitu*. Poskręcane ciała miały symbolizować cechy ludzkie oraz zawziętości i trudy życia doczesnego. Prawdopodobnie z powodu umieszczenia na szczycie dzieci chrześcijanie dopatrywali się *Monolicie* symbolu Zmartwychwstania. Inni widzieli tutaj walkę o byt, czy też swoistą duchową transcendencję codziennego życia i jego cyklicznego powtarzania się. KOŁO ŻYCIA. Na krańcu założenia ogrodowego znajduje się *Wheel of life* (*Koło życia*) wykonane w roku 1934. Jest to trzy metrowa kompozycja z brązu przedstawiająca pięć figur (dwie pary kobiet i mężczyzn oraz dziecko), powiązanych ze sobą poprzez okrąg. Całość sprawia wrażenie wolno obracającego się koła, z uwiecznionymi postaci-

ami nie mogącymi się wyrwać z tej wiecznej pętli ruchu. Rzeźby ustawiono na brązowym, kwadratowym cokole, wszystko zaś umieszczono na granitowej podstawie. Vigeland po raz kolejny sprowokował dyskusję nad interpretacją obiektu. W *Kole życia* widziano koło wiecznej miłości, wiecznego życia, czy też życia i śmierci, bytu i przemijania. W przestrzeni pomiędzy *Monolitem* a *Kolem życia* ustawiono wykonany z brązu zegar słoneczny. Jego podstawa ma kształt dwunastobocznego walca. Na każdej z jego ścian w niewielkich okrągłych płycinach umieszczono po jednym ze znaków zodiaku, nasuwało to skojarzenia kosmogoniczne, tworząc swoisty obraz całości kompozycji.

MOST. Najciekawszą kompozycją wykonaną przez Vigelanda w parku jest most, któremu mistrz poświęcił dużą część swojej pracy. Usytuowany jest na początku osi kompozycji i przebiega nad niewielką, nieuregulowaną rzeczką. Jest jakby łącznikiem pomiędzy miastem a symbolicznym światem stworzonym przez



FONTANNA - ...znajduje się w centrum całego założenia

artystę. Wykonany został w latach 1929-1933 i jest ostatnią kompozycją zrealizowaną przez Vigelanda w Parku. Po jego obu stronach umieszczono po dwie wysokie granitowe kolumny, strzegące wejść na most. Na każdej z nich znajduje się, nie dający się bliżej sprecyzować, mitologiczny stwór pokryty pancerzem i oplatający swymi łapami oraz ogonem zniewoloną przez niego kobietę. Na granitowych balustradach umieszczono 58 rzeźb z brązu, z których jedne stoją pojedynczo, a inne w parach. Są one podporządkowane formom klasycznym, prezentując bardzo statyczne sylwetki zdynamizowane tylko w grymasie twarzy czy gwałtownym geście rąk. Główne motywy rzeźb to relacje pomiędzy mężczyzną i kobietą oraz dorosłymi a dziećmi. Postacie przedstawiają małą skalę uczuć, robią wrażenie obojętnych lub zdenerwowanych i tak naprawdę trudno powiedzieć czy ich uczucia są pozytywne czy też negatywne. Nie wiadomo czy dzieci, które biegną z wyciągniętymi dłońmi w stronę nieba cieszą się czy płaczą. Mężczyzna trzymający dziecko w górze za wyciągnięte ręce sprawia wrażenie, jakby chciał je wrzucić do płynącej w dole wody, z drugiej strony jakby się z nim bawił. Mężczyzna trzymający na rękach przytuloną do niego dziewczynę, wygląda jakby nie odwzajemniał jej czułości. Występują też pary postaci o obojętnym wobec siebie stosunku emocjonalnym.

Przy jednej ze stron mostu umieszczono na wodzie oktogonálny taras. Znajduje się tutaj grupa dziewięcioroga dzieci, ukazujących ich pierwsze miesiące dojrzwania. Rzeźby wykonane zostały prawdopodobnie około 1930 r. W centrum kompozycji, na niewielkiej kolumnie, umieszczono odwróconą główką do dołu rzeźbę płodu. Otacza ją ośmioro niemowląt - jedne z nich spokojnie siedzą inne próbują wstać, czyniąc swój pierwszy krok w życiu. Vigelandowi chodziło zapewne o ukazanie 9 miesięcy ciąży kobiety, a woda miała by symbolizować wody płodowe.

Most był ostatnim wielkim dziełem Vigelanda. Wiele osób doszukiwało się tu nawiązań do klasycyzmu, secesji, symbolizmu co może świadczyć o dużej klasie mistrza. W całości kompozycji parku przewijają się liczne motywy Rodinowskie, ale patrząc na most można dostrzec największe inspiracje tym rzeźbiarzem. Po prawie 50 latach u schyłku swojego życia artysta nawiązał do Rodina i jego *Bramy piekiel* odnoszącej się do *Boskiej komedii* Dantego. Bo oto tak jak Dante wchodzący ze swym mistrzem Wergiliuszem do przedsionka piekiel znalazł się na równinie ograniczonej podziemną rzeką Acheront, gdzie pokutują dusze istot biernych oraz obojętnych za życia na dobro i zło, tak Vigeland i jego mistrz Rodin znaleźli się na moście w otoczeniu ludzi obojętnych, ujrzawszy u kresu swego życia napis na bramie piekiel:

*Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekiuste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki.
Wzniosła mnie z gruntu Potęga wszechwłodna,
Mądrość najwyższa, Miłość pierwotna;
Starsze ode mnie twory nie istnieją,
Chyba wieczyste - a jam niespożyta!
Ty który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...²*



FONTANNA (fragment) - Na zewnętrznej stronie obramienia artysta umieścił 60 kwadratowych reliefów odlanych z brązu.

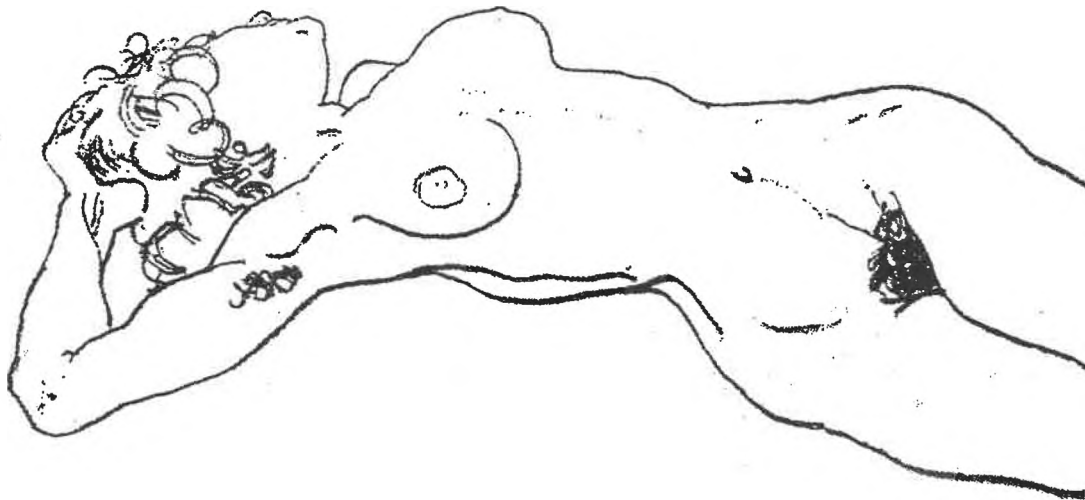
Vigeland do końca życia pracował nad ukończeniem kompozycji, często zmieniając i rozbudowując swoje koncepcje. Praca przy Frogner Park zajęła mu 40 lat życia. Zmarł w 1943 roku, do końca nie rozstając się z dętem. Dziś park Vigelanda to przede wszystkim atrakcja turystyczna oraz miejsce wypoczywających podczas słonecznej pogody mieszkańców Oslo. Niewielu zwraca uwagę na treść kompozycji, spokojnie przechadzając się alejkami parku. Gazety czasem donoszą o zbulwersowanym nagością rzeźb turyście bądź, częstych w tym miejscu, akcjach protestującej młodzieży występującej w stroju pierwszych rodziców. Tylko mała postać mistrza Vigelanda przy wejściu, nieco ukryta pod cieniem drzew patrzy na to zamieszanie ze stoickim spokojem.

¹ M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1996, s. 154-157, 192-194

² A. Dante, *Boska komedia*, (przekł. E. Porębowicz) Warszawa 1965, s. 32 (*Piekiel*, pieśń III, wersy 1-9, przekł. A. Mickiewicz)

O TEMATACH WSTYDLIWYCH W TWÓRCZOŚCI EGONA SCHIELEGO

Norbert Piwowarczyk



AKT, 1915

Egon Schiele już za życia był twórcą kontrowersyjnym. Dominujące w jego artystycznym dorobku akty oraz sposób przedstawiania postaci ludzkich budziły bardzo różne opinie, ale nawet teraz, kiedy mija siedemdziesiąta rocznica jego śmierci, ocena tej twórczości nie jest jednoznaczna. Nie udaje się przede wszystkim wniknięcie w głąb psychiki tego austriackiego malarza i zrozumienie, co było przyczyną jego ogromnego zainteresowania ludzką seksualnością, cierpieniem, śmiercią.

Urodził się w 1890 roku w Tulln niedaleko Wiednia. W wieku dwunastu lat przeniósł się z gimnazjum w rodzinnym mieście do szkoły w Klosterneuburgu. Dwa lata później zmarł jego ojciec, a opiekę nad chłopcem przejął Leopold Czihaczek, wuj ze strony matki. W 1906 roku studiował już na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych u profesora Christiana Griepenkerla. Wkrótce, w 1908 r., miała miejsce wystawa, w której po raz pierwszy wziął udział. Nie skończył nauki na Akademii, wraz z kilkoma kolegami opuścił mury uczelni i zorganizował grupę artystyczną pod nazwą "Neue Kunstgruppe". Jego prace wielokrotnie były prezentowane na wystawach zbiorowych i indywidualnych, a jednym z ważniejszych wydarzeń był udział w berlińskim przeglądzie dzieł przełomu XIX i XX wieku "Sezession" w 1916 roku. W 1913 roku został przyjęty w szeregi członków Związku Artystów Austrii. Przydzielony do służby w biurze, I Wojnę Światową spędził w domu. Zmarł kilka miesięcy po ustanowieniu pokoju, w listopadzie, na epidemii grypy, trzy dni po swojej, poślubionej w 1915 roku, ciężarnej żonie Edith Harms. To krótkie życie sprawiło historykom i krytykom wiele problemów. Jak bowiem ocenić twórcę, w którego pracach ogromną ilość stanowią portrety prezentujące swego autora w stroju Adama; który karze swoim nagim modelkom ustawiać się w nietypowych, wymuszonych pozycjach,

by móc je ciekawie sportretować? Czy te zainteresowania ukształtowały się w jego umyśle samodzielnie, a może zostały wzbudzone przez kogoś innego?

Nie bez znaczenia jest wpływ poznanego w 1907 roku Gustawa Klimta, który wywarł na Schielem wielkie wrażenie, czego wyrazem było doprowadzenie rysunku do uproszczenia kaligrafii linii. Seksualność była u niego, podobnie jak u Klimta, źródłem inspiracji, ale mimo to potraktowanie erotycznych motywów jest bardziej nieskrępowane, co wyrażało się między innymi w brutalnym zmuszaniu modelek do skrajnej ekshibicji, w ukazywaniu obscenicznych póz i uwiecznianiu ich wyzywającego wzroku.

Kobiety badające twórczość Eгона Schielego pisały, że jego obrazy pełne są seksualnej determinacji i dają wyraz męskim fetyszystycznym obsesjom, nierzadkim w tym czasie. Takie właśnie ujęcie postaci będące kombinacją młodzieńczej niewinności i zuchwałej ekshibicji, sugeruje pewną chęć do szokowania otoczenia. Godne uwagi jest, jak artysta wykorzystuje różnego rodzaju środki, by zwiększyć erotyczne efekty. Kolorem podkreśla elementy stroju, lub części ciała, by skierować wzrok widza na określony fragment obrazu, co tylko dowodzi jego seksualnego fetysyzmu. Stwierdzenie to nie było podzielane przez wszystkich badaczy tego twórcy. Wielu sprzeciwia się zdecydowanie patrzeniu na Schielego jak na opętanego seksem psychopate, rewolucjonistę i wichryciela na polu sztuki. Ale należy pamiętać, że już za życia artysty w jego estetyce erotycznej dopatrywano się pornografii, co zresztą przetrwało dziesiątki lat. Jednak wówczas mniej zapalczywie ją negowano niż wszechobecny w pracach ból i cierpienie.

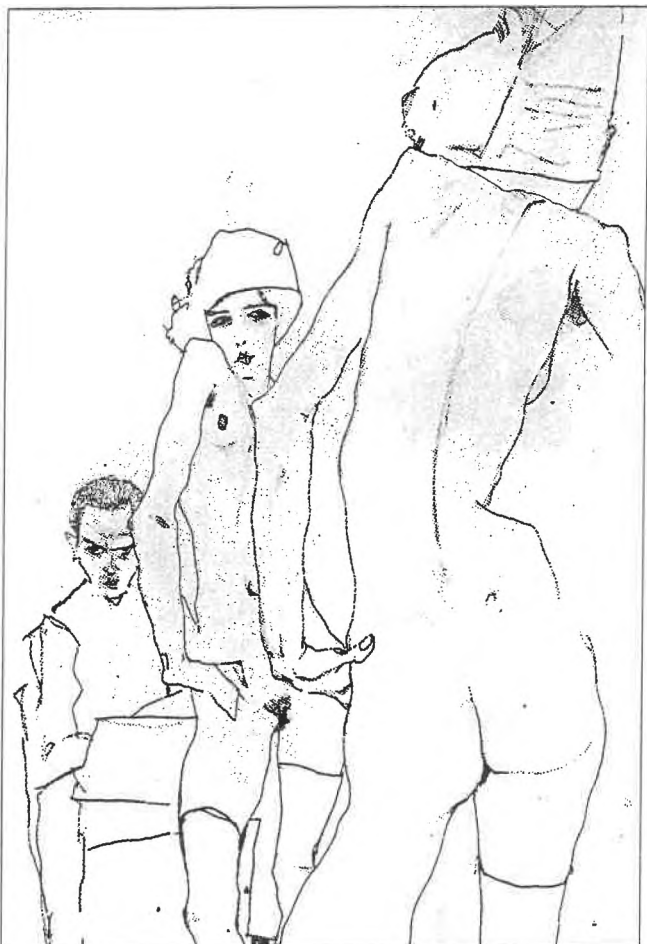
Owa seksualna siła przygasła nieco po ślubie z Edith. W jednym z pierwszych portretów (*Portret stojącej Edith* - połowa 1915 roku) potrafił Schiele uchwycić niewinność i dziewiczą młodość swej żony, ale już bez emocjonalnej czy psychologicznej mocy wcześniejszych portretów. Jest to okres, kiedy Schiele popada w wyraźną manierę. Było to, być może, spowodowane fizykalną frustracją w początkach ich małżeństwa. To stwierdzenie ma swe uzasadnienie, zresztą przedstawione w oczywistej postaci, w serii trzech podwójnych portretów małżonków zatytułowanych "*Uścisk*", w których wydzźwięk obrazów zmienia się stopniowo z łagodnego przekonywania ze strony Schielego, by wreszcie przedstawić wzajemne, wręcz ekstatyczne porzucenie. Ostatnia praca cyklu (z 1917 roku) to jeden z najwspanialszych obrazów w sztuce pokazujący ludzką, fizyczną miłość.

Jednak nie czysta seksualność leżała w orbicie jego zainteresowań. Nie zatrzymał się w kręgu erotyzmu, ale wspólnie z tymi tematami szła chęć ukazania ludzkiego cierpienia, manifestowania go, a sposób prezentacji modeli stanowi swego rodzaju obraz cierpiącej ludzkości, który można odebrać jako sprzeciw wobec cierpienia, a szczególnie wobec dramatu życia i śmierci. Stąd jego prace pełne są duchowego napięcia, potwornego patosu i młodzieńczej gwałtowności, co wiązało się z zachłannym pragnieniem poznania i stanowiło rodzaj psychicznego rozładowania namietności.

Zmysłowość, często zwierzęcy seksualizm jest dla Schielego obrazem natury przeżyć wewnętrznych, co szczególnie widać w autoportretach, gdzie kontur staje się linią - obrazem ludzkiej duszy. Właśnie z duszą silnie, nierozzerwalnie związał ciało, które uczynił ostatecznym określeniem ekspresji. Połączenie erotyki i dramatu tkwi nie tylko w autoportretach, ale także w serii kobiecych aktów z około 1910 roku. W osobach modelek dostrzega mieszaninę pewnej seksualnej ciekawości, drapieżnej lubieżności ale i potężnego cierpienia. Ten efekt pogłębi się w późniejszych odsłonach, zamkniętych w objęciu homo i het-

eroseksualnych par. Lecz w tych obrazach, gdzie seksualność jest tak rażąca przez niekonwencjonalność jej ukazania, autor nie prezentuje jej związku z sensualną przyjemnością czy lubieżnością jako celem. Wybujały erotyzm łączy on, rozwijając jedną z myśli Jeana Jacquesa Rousseau, ze zwierzęcością ludzkiego ciała jako swego rodzaju jakością tradycyjnej moralności i konwencji kulturowych.

W swoich obrazach stworzył Schiele wyraźną granicę pomiędzy światem męskim, z jego intelektualizmem pozwalającym na wyraźne eksperymenty, i światem kobiet pełnym wyrafinowanej zmysłowości. Ten podział leżał w ujęciu artysty u podstaw napięcia pomiędzy obiema płciami i spowodował w rezultacie silne obsesje Schielego. Dopiero w ostatnich latach życia znalazł on sposób, który był wynikiem ukojenia, jakie dała mu żona, na mniej obsesyjne traktowanie erotycznych tematów.

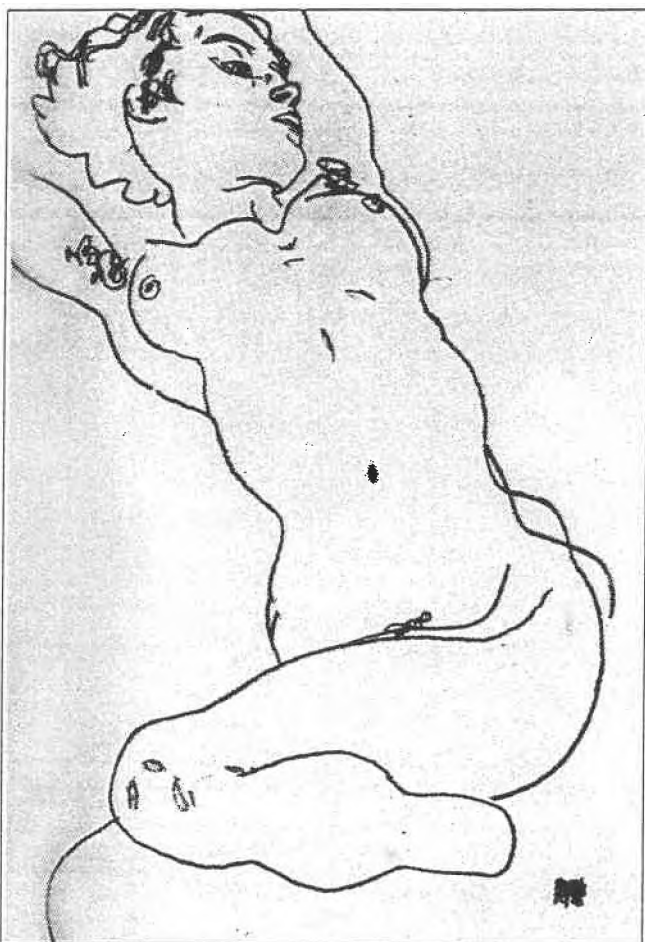


AUTOPORTRET Z NAGĄ MODELKĄ, 1910

Ogromny dorobek twórczy artysty stanowią jego autoportrety, w których nie stronił od ukazywania siebie bez odzienia. Badacze twórczości Schielego widzą w tych pracach kwintesencję ekspresjonizmu, odpowiedź na otaczającą go rzeczywistość. Artysta w swoich pierwszych autoportretach (1909-1910), malując upiornie zredukowane własne ciało, szkieletowate ręce, przez ostrość kształtów ukazuje znakomicie i czytelnie przejście do radykalizmu nowej epoki. A jednak te prace Schielego nie służą samoheroizacji czy rejestracji własnego życia. Chodzi w nich nie o utrwalenie autentyczności a raczej o poszukiwanie innej tożsamości niż ta, którą rejestruje wizerunek. Jest więc Schiele współczesnym Narcyzem, który nie tworzy obrazu jednej konkretnej rzeczy, ale daje przez swą wypowiedź artystyczną perspektywę spojrzenia na cały świat. To typ idealny człowieka.

Japoński krytyk Tsutomu Mizusawa uważa narcyzm Schielego za niepodważalny, ale rozumie go raczej jako skutek pewnych wydarzeń a nie przyczynę jego zainteresowań, a za jedną z przyczyn fascynacji ludzką seksualnością podaje nienaturalną śmierć ojca, który zmarł po cierpieniach spowodowanych syfilisem. Miało to wpłynąć na psychikę wówczas czternastoletniego chłopca. Wydaje się jednak, że istotniejszym elementem twórczości Schielego była skłonność do obsesyjnego badania samego siebie i przedstawiania własnej osoby, która, wzbogacona prywatną symboliką autora, jest oczywistym wyrazem jego narcyzmu.

Seksualność była w tym czasie tematem bardzo nurtującym radykalnych Wiedeńczyków, a studia nagich kobiet i własnego ciała Schielego nie są wyjątkiem. Więc skąd się bierze spór wokół jego osoby i twórczości?



KOBIETA Z UGIĘTYMI NOGAMI, 1918

Trudno odpowiedzieć na to jednoznacznie, bowiem stwierdzenia mówiące o chorobliwych inspiracjach coraz częściej mieszają się z poglądami o głębokim humanizmie Schielego. Nie chodzi tu o humanizm tradycyjny, akademicki, który zawsze był płytki i zacierał granicę między idealnym a rzeczywistym obrazem człowieka. Ludzkie cierpienie, trud, nędza wyblakły w oficjalnych przedstawieniach, ale w obrazach Schielego ukazują wspaniałe możliwości twórcze autora. Ale należy dodać, że Schiele nie jest jedynym, którego interesują podobne zagadnienia. Niestety, zbyt często omawiano jego prace w oderwaniu od kontekstu ekspresjonizmu, dla którego przecież ból był istotnym tematem.

Bez wątplenia Egon Schiele był człowiekiem bardzo wrażliwym, może nawet nazbyt wrażliwym, co mogło być

spowodowane zbyt wcześnie podjętymi próbami sprawdzenia samego siebie, a także wnikięciami w głąb tematów wstydliwie zbywanych milczeniem, gdy jego psychika i talent nie były jeszcze w pełni ukształtowane. To zetknięcie ze światem wymagającym wielu poświęceń spowodowało reakcję nadwrażliwości, która znalazła ujście w akcie twórczym, co dało początek tworzenia przygnębiających wizji ciemności i jakiejś ogólnej, światowej tragedii. Tragedii, która jest Muzą dla Schielego. Kluczem dla zrozumienia nastrojów artysty jest wypowiedziane przez niego w 1911 roku zdanie: *Wszystko jest żyjącą śmiercią.*

Istotne jest także, jakie przyczyny spowodowały tak zwierzęce zainteresowanie ludzką seksualnością. Przytoczony wyżej argument Mizusawy o wpływie choroby jego ojca nie jest przekonujący. Jednak badacz ten stwierdza wreszcie, że Schiele jest nie tyle erotomanem szukającym odurzenia w seksualności, co impotentem obserwującym bezpośrednią przestrzeń pomiędzy kobietą a mężczyzną zamkniętą w kręgu życia. Jest to odosobniony pogląd. Raczej widziano tu erotyczny dialog między władzą a oddaniem, lub konflikt życia i śmierci. Trudno dziś osądzić, czy istota ludzka ze swoimi dziwnymi, pantomimicznymi gestami była dla niego po prostu zamknięta w abstrakcyjnej formie jednolitego tła, czy też pełną zwierzęcych namietności istotą?

Ponieważ często pojawiały się zdania popierające drugi pogląd, krytykujące takie ujęcie człowieka, odezwały się też głosy broniące Schielego. Serge Sabarsky, znawca tej sztuki i bojownik o właściwe jej zrozumienie, przytacza wypowiedź przyjaciela artysty Ericha Lerdera, który nazwał wszelkie wypowiedzi analizą pseudopsychologów. Przyjaciele Arthur Roessler i Heinrich Benesch opisali Schielego jako cichego i trwożliwego introwertyka, a Albert Paris Gütersloh powiedział, że był on zycliwy ludzkiej istocie. Między innymi dzięki nim utarło się przekonanie, że krzywdzące było ukazywanie go jako niezależnego ekshibicjonisty, gdyż w rzeczywistości był wrażliwy i delikatny.

Trudno w to uwierzyć. Być może psychologiczny portret Schielego jest obecnie przesadzony, ale trzeba pamiętać, iż jego życie nie było wcale takie ciche, jak twierdzą przyjaciele. Związany przez kilka lat ze swą modelką Wally Neuzil, parokrotnie wzbudzał oskarżenia o rozwiązłość, co najwyraźniej zarysowało się podczas krótkiego pobytu w Krummlau, skąd musiał wyjechać posadzony o niemoralne zachowanie. W 1912 roku został oskarżony o uwiedzenie nieletniej modelki, i choć opuścił więzienie po dwudziestu czterech dniach ze względu na brak dowodów, pozostawia to skazę na jego opinii. Przede wszystkim jednak dowód jego spaczonej psychice dają obrazy. Nie wydaje się, by mógł być w pełni zdrowy człowiek rysujący lub malujący ogromne ilości postaci kobiecych, czy męskich, na których ciele jedyne wyraźne akcenty kolorystyczne skupiają uwagę na intymnych szczegółach anatomicznych, lub dziesiątki obscenicznych pozach. Być może rację ma Serge Sabarsky mówiąc, że sztuka Schielego, który nigdy nie wątpił w swój talent ani w uznanie świata, jest do dziś źle rozumiana, jednak właściwe jej pojęcie w siedemdziesiąt lat po śmierci twórcy jest coraz trudniejsze.

Zatem czy sztuka Egon Schielego jest pornografią? Barbara Baader odpowiada w ten sposób: *W Wiedniu pracowali Sigmund Freud i Artur Schintzler, którzy, podobnie jak Schiele, rozpoczęli walkę o uwolnienie ludzkiej seksualności od konwencji i niedomówień.* Ale nie wydaje się, by Schiele naprawdę brał udział w tej krucjacie. W sztuce znajdował on raczej wyraz swoich obsesji oraz świadomych lub nieświadomych, chorych fascynacji.

EGON SCHIELE

PEJZAŻE PO 1910 R.

DRUGA STRONA ZWIERCIADŁA DUSZY

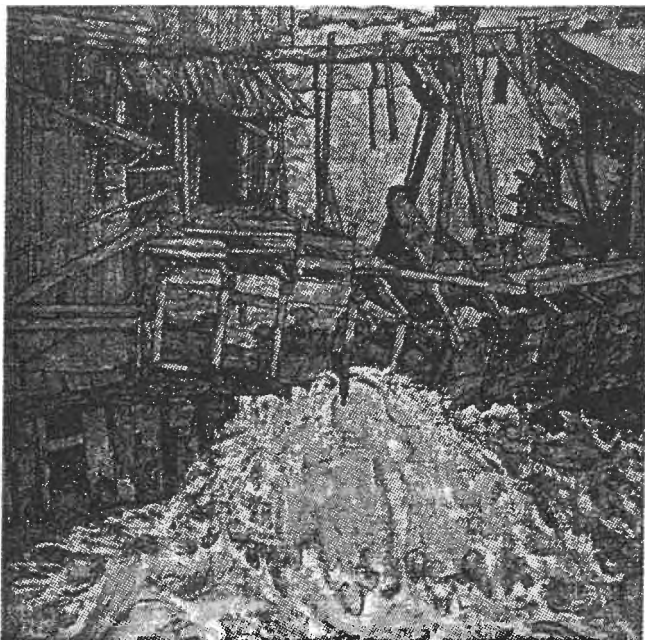
Opracowała Monika Wiktor

W grudniu 1996 roku w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie otwarta została pierwsza w Polsce wystawa prac, austriackiego artysty Egon Schiele. Wybrane przez autorów ekspozycji obrazy, szkice i rysunki to w przeważającej liczbie portrety i wizerunki ludzkie, w szczególności zaś, tak charakterystyczne dla tego malarza, akty.

Pośród tych nasyconych erotyzmem przedstawień na krakowskiej wystawie znalazło się także kilka widoków przyrody i niezwykle delikatnych studiów roślin i kwiatów. Jednak stały się one jedynie małym przerywnikiem dla oglądającego, wabionego przez namalowane, prowokacyjnie upozowane modelki, badawczo spoglądające w kierunku widza. Zza tej pierwszej w Polsce ekspozycji prac Egon Schiele wyłoniła się postać malarza - który prowokował, którego zainteresowania skupiały się głównie na człowieku. Czy jednak było tak w rzeczywistości? Czy Egon Schiele był malarzem, który w otaczającym go świecie dostrzegał jedynie istotę ludzką? Odpowiedź na to pytanie, mam nadzieję znaleźć na podstawie zgromadzonego przeze mnie materiału, dotyczącego roli pejzażu w twórczości Egon Schiele.

Do 1996 roku, w którym otwarto wystawę w Krakowie, w Polsce wydanych zostało niewiele pozycji dotyczących sztuki Egon Schiele. Pewnego rodzaju przełomem była wystawa artysty w naszym kraju i wydany z tej okazji obszerny katalog pod redakcją Serga Sabarskiego¹.

W pozycjach, które ukazały się przed 1996 rokiem, w języku polskim oprócz not biograficznych, o urodzonym w 1890 roku w naddunajskim miasteczku Tulln artyście, o jego trudnym dzieciństwie, o miłości i kobietach, a także o jego przedwczesnej śmierci w roku 1918, na słynną w owym czasie gripę - hiszpankę, znajdują się także próby opisu i zaklasyfikowania jego twórczości. Znamcy jego sztuki charakteryzują Schielego jako ekspresjonistę, malarza którego cechowała pasja i pośpiech i wreszcie rysownika, którego rwąca się, zygzakowata linia była ostra i bezlitośnie jednoznaczna. Jednak już Ewa Kuryluk, w swojej *Wiedeńskiej Apokalipsie*², wyróżniła trzy kręgi tematyczne obecne w twórczości Schielego i oprócz portretu i kompozycji o tematyce symbolicznej wskazała również na pejzaż jako osobną część jego malarstwa i rysunku. *Do ulubionych motywów roślinnych Schielego należały jesienne i zimowe drzewa pokryte*

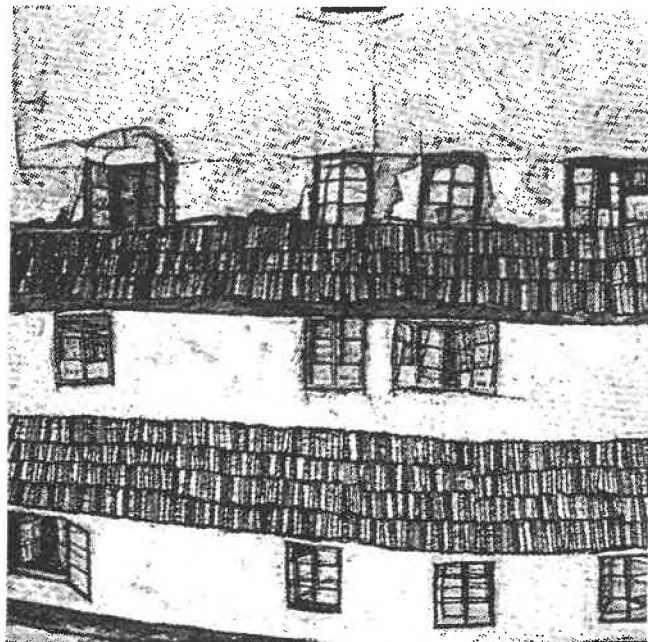


MŁYN, 1916 - ...na pewien czas zavladał wyobraźnią

resztkami brunatno(czerwonych czy złocistych liści lub całkowicie ogołoczone. Są to nie silne, rozłożyste drzewa lecz cieniutkie, chuderlawe drzewka, podparte tyczkami jabłunki, wiotkie młode kasztany. Nierzadko targane wichrem czarne drzewo przemienia się w symboliczny znak męczeństwa albo przywodzi na myśl wychudzone i umęczone ludzkie ciało (...). Na niektórych obrazach te «jesienne portrety» roślin nabierają charakteru bardziej uniwersalnego; nagie drzewa ukazane na tle bladego jesiennego nieba z zachodzącym słońcem, stają się kosmicznymi wizjami śmierci całej natury (...). Ale zagładą zagrożony jest nie tylko świat organiczny. Martwota cechuje malownicze i kolorowe miasteczka naddunajskiej monarchii. Często widziane z lotu ptaka, są jak opuszczone przez wszelkie żywe istoty, konstrukcje z klocków, tekturowe makiety. Tytuły niektórych brzmią *Miasto stare (Alte Stadt)*, *Miasto umarte (Tote Stadt)*. Brzydkie i nędzne są krajobrazy podmiejskie; koślawe zagrody ze sznurami suszącej się bielizny; zwichrowane linie ubogich, biało otynkowanych domków; nad wałącymi się płotami i drewnianymi budkami unoszą się na szarym niebie stada kruków³.

W niektórych pejzażach, malowanych w latach 1916-1918 dostrzega Kuryluk kubizujący wpływ sztuki Cezanne'a. Fascynowały Schielego skomplikowane formy miasta, które kojarzyły mu się z ogromnymi połaciami pokrytymi "krystalicznym osadem". Podziwem napełniał go zwarty porządek architektonicznych konstrukcji, potęga wyrastających z ziemi kubicznych mas (...). W pejzażach Schielego w przeciwieństwie do Cezanne'a, brak jest całkowicie przestrzeni i powietrza; a domy piętrzą się w piramidy lub poruszane przez niszczycielski ruch zdają się spadać kaskadami w dół. Ich krystaliczna struktura jest zagrożona⁴.

W swoim sposobie podejścia do tematu różnił się Schiele od berlińskich ekspresjonistów (np. Ludwika Meidera), których prace ukazywały wielkomięską rzeczywistość. W pejzażach miejskich Eгона Schielego miasto było jakby



ŚCIANA Z OKNAMI, 1914 - ...najbardziej płaskie z przedstawień

prelekcją wewnętrznego obrazu⁵. Tomasz Gryglewicz napisał: *Zadziwiające, że Schiele, który stworzył najbardziej znaczące widoki miasta w sztuce XX w., pominie wielkie miasto jako motyw. Nie Wiedeń, gdzie się najczęściej zatrzymywał i żył, lecz Krumlow i Stein nad Dunajem - stare miasta, nie nowe - inspirowały go do stworzenia obrazu⁶.*

Powyższe cytaty przedstawiają artystę w trochę innym świetle, ukazując jego zainteresowania pejzażem, rozumianym zarówno jako widoki natury i miasta. Okazuje się, że dziedzina równie ważną jak portret, było w przypadku tego artysty malarstwo krajobrazowe, które może mniej popularne, było i jest niezwykle istotne dla właściwego i sprawiedliwego spojrzenia na całość jego twórczości.

Historycy sztuki zajmując się pejzażami Eгона Schielego wyodrębnili kilka niezwykle charakterystycznych dla nich cech i problemów, które postaram się niżej przedstawić. Wszyscy zgadzają się, iż zarówno wizerunki przyrody, a w szczególności drzew, jak i widoki miast malowanych przez Schielego, są widokami stanów duszy i nastrojów psychicznych artysty.

Dwaj pierwsi biografowie artysty Otto Benesch⁷ i Artur Roessler zgodnie twierdzili, że jego pejzaż zawierał w sobie równie wiele emocji co akty. Był jednak dużo bardziej liryczny. Roessler uważał nawet, iż w swojej niewinności i wewnętrznej prawdzie miał on pierwszeństwo przed jego kompozycjami figuralnymi⁸. Piotr Krakowski natomiast, w przedmowie do wspomnianego wcześniej katalogu⁹, tak pisał o drzewach malowanych przez Schielego: *Obumierające jesiennie drzewo staje się [dla niego] zaszyfrowanym obrazem skrajnie subiektywnych uczuć ściśle związanych z jego stanami psychicznymi. Te mroczne nastroje z czasem się zmieniają, łagodnieją nieco, zimna paleta ociepla się, z martwego wcześniej tła wylania się już jakiś krajobraz. Miejsce gwałtownego zajmują łagodniejsze i pogodniejsze uczucia i nastroje¹⁰.*

Również widoki starych miast łączyli badacze ze stanami duszy artysty. *Dachy, ściany, okna domów mają własną*

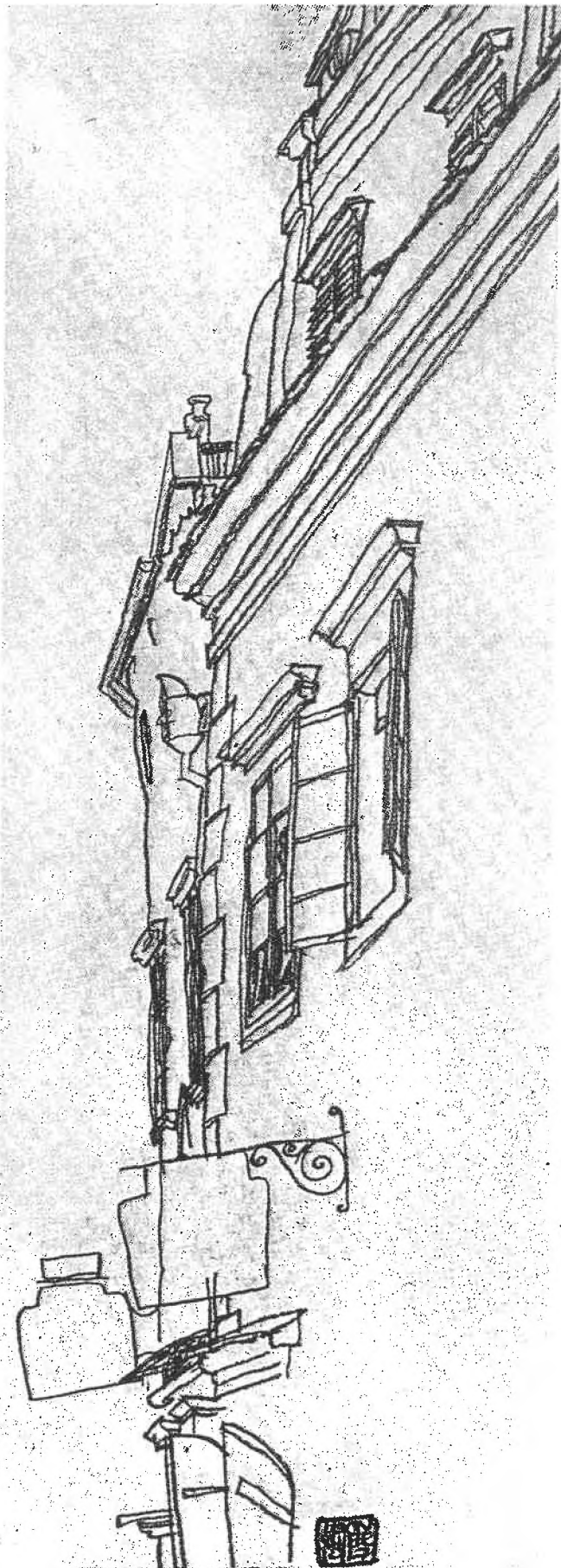
fizjonomię, swą mimiką mówią o ludziach, którzy w nich mieszkają¹¹. Tym wyobrażeniom, jak zauważył Piotr Krakowski, dał Schiele również wyraz w swoich utworach poetyckich. Na uwagę zasługuje fakt, iż od 1910 roku artysta nadawał swoim krajobrazom poetyckie nazwy, takie jak *Martwe miasto*, *Burzowe wzgórza*, czy *Miasto nad błękitną rzeką*¹².

Biografowie Schielego zgadzają się, że nastroj jaki dominuje w tych pracach jest nastrojem smutku, melancholii, zadumą nad przemijaniem i nieuchronnością śmierci. Pojawia się też teza, że to właśnie w malowanym krajobrazie ukazywał artysta tę delikatniejszą łagodniejszą część swego ja, w przeciwieństwie do tej bardziej drapieżnej i zmysłowej, widocznej w portretach ludzkich¹³. Smutek, samotność, poczucie opuszczenia jakie charakteryzuje naturę malowaną przez Schielego, tłumaczą badacze widoczną w jego pracach tendencją do uogólniania i dążeniem do redukcji przedstawianych elementów. By nie rozpraszać uwagi widza artysta malował, na zazwyczaj neutralnym tle, pojedyncze drzewa, stojące na nagich, pozbawionych roślinności wzgórzach, czy wyizolowane grupy domów, jakby pozostawione, porzucone w otoczeniu¹⁴.

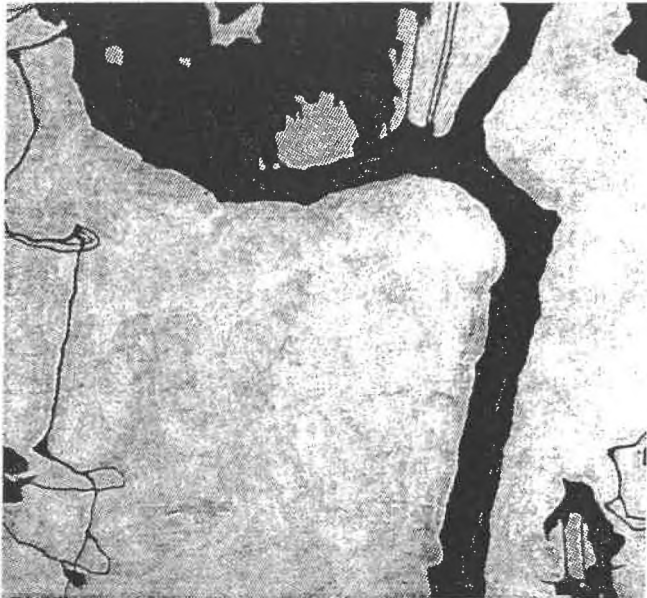
W krajobrazach miejskich to poczucie osamotnienia potęgował Schiele usuwając z nich sylwetki ludzkie¹⁵. Ciche, opuszczone domy i wyludnione miasta nie są próbą ukazania rzeczywistej i konkretnej miejscowości. *Schiele koncentruje się raczej «na mimice» malowanych widoków, przedstawianych domów i ich części, na ich wartościach wyrazowych co ostatecznie prowadzi do uogólnionych wizji i symbolizacji, do ucieczki od jakiegokolwiek urbanistyki, określenia miejsca i środowisk*¹⁶. Późniejsze krajobrazy są już bardziej rzeczowe rodzime, malownicze i dekoracyjne¹⁷. Pejzaże urbanistyczne Schielego charakteryzuje różne ujęcie przedstawionej architektury. Są to wyraźnie horyzontalne kompozycje ukazujące uliczne pierzeje ze szczytowo ustawionymi domami. Po roku 1913 pojawia się w przedstawieniach miast malowanych przez artystę, problem pewnej poprawności topograficznej oraz poszerzenia się horyzontu, dzięki częściowemu obniżeniu punktu widzenia.¹⁸

Kolejną, charakterystyczną cechą pejzaży Schielego, wyróżnioną przez wszystkich badaczy¹⁹ jego sztuki, jest antropomorfizm tych przedstawień, stąd też jego obrazy natury są często zestawiane z malowanymi przez niego, w tym samym okresie, portretami. W drzewach z cienkimi, powyginanymi nagimi gałęziami znajdują oni analogie do postaci ludzkiej - z konwulsyjnie powykręcanyimi palcami, które zdają się rozdzierać przestrzeń²⁰.

Źródłem tej popularnej tezy o antropomorfizmie przedstawień Schielego są jego własne słowa z listu, który w 1913r. napisał do kolekcjonera Franza Hauera: *Robię także studia, ale wiem, że odrysowanie podług natury jest dla mnie bez znaczenia, ponieważ lepiej maluję obrazy z pamięci jako (pewną) wizję krajobrazu. Głównie obserwuję teraz fizyczny ruch gór, wody, drzew i kwiatów. Wszędzie przypominają się podobne ruchy w ludzkim ciele radosne i bolesne poruszenia w roślinach*²¹. Pisząc o miastach, malowanych przez Egon Schiele, Magdalena Dąbrowska w katalogu do wystawy



DOM W KRUMAU, 1917 - Dachy, ściany, okna mają własną fizjonomię

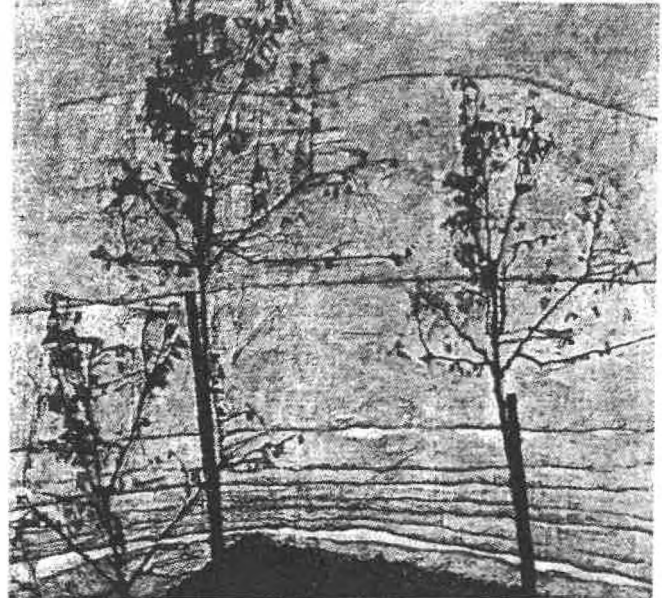


DRZEWO ŚLIWY Z FUKCJAMI, 1909 - ...opuściły kwiaty w smutku i żałobie

artysty, która miała miejsce w Nowym Yorku w 1997r., zwraca uwagę na przedstawienia jasnych fasad, frontalnie skierowanych ku widzowi, wpatrzonych weń jakby parami ciemnych oczu - okien, często z szeroko rozwartymi okiennicami, których każdy dom ma zazwyczaj po parze²². Taka horyzontalnie rozciągnięta fasada stała się tematem jednej z prac Schielego z 1914 roku zatytułowanej *Ściana z oknami (Fensterwand)*. Jest ona określana, jako najbardziej płaskie z przedstawień artysty²³, ukazujące dwu kondygnacyjny dom, rozdzielony horyzontalnymi podziałami kolorowych dachówek, przyrównywanymi do półek z książkami, a nawet do klawiszy pianina²⁴.

Do ulubionych pór roku, jakie portretował Schiele, należały jesień i zima. Najczęściej to właśnie maleńkie brązowoczerwone liście były ozdobą jesiennych drzew, zimowe zaś malowane przez Schielego były już zupełnie nagie i samotne. Niektóre motywy powracają w rysunku i malarstwie pejzazowym Schielego. Należały do nich omówione już wyżej drzewa i miasta, w szczególności zaś widoki Krumau (obecnie Cesky Krumlov), młyny, mosty, a także pojawiające się w jego początkowej twórczości widoki portu. Most, który kilkakrotnie powtórzył się potem w jego malarstwie, jako temat odkrył Schiele w 1912r. podczas pobytu na Węgrzech. Artysta zachwyił się jego niezwykłą architekturą i konstrukcją belek, którą określił jako *azjatycką, prawie chińską*²⁵. Podłużny młyn zaś, który również na pewien czas zawładnął wyobraźnią artysty, po raz pierwszy zobaczył Schiele w 1913 roku, podczas wycieczki do Carinthii²⁶.

W pejzazach Schielego pojawił się także wątek chrystologiczny, dostrzeżony przez Jamesa T. Demetria²⁷. W nich bowiem, pod postacią drzewa, ukrywał artysta wizerunek Ukrzyżowanego. W szczególności jesiennie drzewa były u Schielego przepełnione symboliką Męki Pańskiej²⁸. Dobrymi przykładami tej tezy mogą być dwa obrazy Schielego. *Jesiennie drzewa (Herbstbaume)* namalowane w roku 1911 delikatne, z rozłożystymi cienkimi gałązkami,



JESIENNE DRZEWA, 1911 - ...porównywane do trzech krzyży na Golgocie

stojące na nagiej górze, porównywane są przez Jamesa T. Demetria do trzech krzyży na Golgocie²⁹. Drzewo stojące w centrum przedstawienia jest najwyższe, a od stojących po bokach, wyróżnia się zielonkawym kolorem podpierającego je słupka. Drugim obrazem, wypełnionym podobną symboliką jest *Jesiennie drzewo z 1909 roku (Herstbaum)*, opisywanym jako *Drzewo śliwy z fukcjami*. Centralna część przedstawienia wypełniona jest pustką, która ograniczona została u dołu fragmentem horyzontu, a po bokach pionowymi liniami drzewa i jego gałęzi. Pod nim rosną dwa krzaki fukcji, kwiatów o, których tradycja mówi że, gdy na Górze Kalwarii skropiła je krew Chrystusa, straciły swój zapach, stały się czerwono-purpurowe, i opuściły swoje kwiaty w smutku i żałobie. Schiele namalował je w taki sposób, że te dwie fukcje, jakby splamione i kapiące krwistoczerwoną farbą mogą być identyfikowane ze stojącymi pod krzyżem na Golgocie postaciami Najświętszej Marii Panny i świętego Jana.

Drzewo śliwy, ze swoimi dwoma rozłożystymi i grubymi konarami przypomina zaś drewniany krzyż, a nawet wiszącą na nim figurę Ukrzyżowanego. Drzewo schnie i obumiera, ale aluzją do wieczności i nieśmiertelności, są tu owoce, które wydało. Obraz ten jest jedną z wcześniejszych prac Schielego, wyprzedza jednak niektóre z późniejszych jego dzieł niesamowitą ekspresją.

*Właśnie ta, potęgująca się w następnych obrazach Egona Schielego ekspresja, której zazdrościł mu sam Gustaw Klimt, stanie się (...) istotą jego sztuki, i obecna będzie we wszystkich jego dziełach, niezależnie od tego jakim wpływom ulegać będzie artysta i jaką formę obierze do wyrażenia murtujących go problemów*³⁰. O tym, że Schiele był przede wszystkim ekspresjonistą, informują wszelkie dostępne encyklopedie sztuki, często wyłącznie do tego stwierdzenia ograniczając swoją opowieść o artyście, jedynie nieliczne, wspominają o tym, że oprócz portretów malował on także pejzaże³¹.

W tej ekspresjonistycznej twórczości Schielego historycy

sztuki¹² dostrzegają jednak wpływy innych nurtów i ich przedstawicieli. W pierwszych pracach młodego artysty dostrzegana jest inspiracja sztuką Vincenta van Gogha. Zafascynowanie jego śmiałością pociągnięć pędzla, wyrazistością koloru widoczne jest w obrazie Schielego pochodzącym z 1907 roku, zatytułowanym *Port w Trieście (Fisherboote im Hafen von Triest)*.

Ten wzrastający w rodzimym klimacie secesji i sztuki Gustawa Klimta artysta, uległ również wpływom malarstwa tego wielkiego mistrza. Schiele przejął od niego pewną płaszczyznowość mozaikowych przedstawień, a także prostotę geometrycznych podziałów. O wpływie Cezanne'a na sztukę tego artysty wspominałam już wyżej, ale nie tylko twórczość tego malarza mogła zadecydować o kubistycznym kształtowaniu przestrzeni pejzażu miejskiego u Schielego. W roku 1912 odbyła się bowiem wystawa prac Picassa i Braque'a w galerii Hansa Goltza, z którym Schiele utrzymywał kontakty i możliwe jest, że właśnie tam zobaczył prace tych artystów. Być może to właśnie inspiracja obejrzanymi dziełami skłoniła Schielego do pewnej geometryzacji form.

W wielu pejzażach dostrzec można również wpływy twórczości szwajcarskiego artysty Ferdynanda Holdera, które ujawniają się w prostym rytmie kompozycji: horyzontalnie rozłożonego nieba, ziemi, lub powierzchni jeziora i dopełnieniu ich wer-

tykalnie ustawionymi drzewami. Pomimo jednak tego, że artysta ten w całej swej twórczości ulega różnym wpływom i poszukuje nowych środków wyrazu, trudno doszukać się u niego ewolucji prowadzącej w określonym kierunku.

Jedno jest pewne i podkreślają to wszyscy biografowie i entuzjaści sztuki Egon Schielego, że na każdym ze swoich dzieł wyciska on piętno swojej osobowości. Osobowości, która łączyła w sobie dwie różne natury: tę drapieżną - destrukcyjną i tę łagodniejszą, bardziej melancholijno - liryczną.

Wracam do pytania postawionego na początku tej pracy - Czy tylko człowiek był inspiracją poczynań artystycznych Schielego?

Mam nadzieję, że zgromadzony przeze mnie materiał wykazał, że artysta ten był prawdziwie wrażliwy na cały otaczający go świat, zarówno człowieka jak i naturę. Dlatego zajmując się twórczością Egon Schiele nie można bagatelizować i pomijać roli jaką pełni w niej pejzaż, bowiem jest on, i mam nadzieję, że praca tego dowiodła, dopełnieniem wizerunku artysty.

Dla wyjaśnienia podtytułu tej pracy przyjmijmy, że jest takie zwierciadło, w którym odbija się ludzka dusza. Po jednej stronie jest miejsce dla człowieka, drugą wypełnia wrażliwość na przyrodę. Te dwie części stanowią całość, o której nie powinno się zapominać. Gdy zaniedbuje się jedną część a drugą wyolbrzymia to powstały obraz nie jest prawdziwy.

¹ Sabarski S. (red.), *Egon Schiele*, Kraków 1996, s. 10-45.

² Kuryluk E., *Egon Schiele*, [w:] Wiedeńska Apokalipsa, Kraków 1974, s. 276.

³ Jw., s. 275.

⁴ Jw., s. 279-280.

⁵ Gryglewicz T., *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992, s. 62.

⁶ Jw., str. 62.

⁷ Benesch Otto, *Vorwort Zur Gedachtnisa Ustellung Egon Schiele*, [w:] *Egon Schiele in der Albertina die Zeichnungen Und Aquarelle aus eiegenen Besitz*, (red.) Mitsch E., Wiedeń 1990 str. 37.

⁸ Roessler A., *Egon Schiele. Kritische Fragmente 1909-1918, Egon Schiele in der Albertina die Zeichnungen und Aquarelle aus eigenem Besitz*, (red.) Mitsch E., Wien 1990, s.37.

⁹ Krakowski P., *Każdy prawdziwy talent ma źródło w zmysłowości*, [w:] *Egon Schiele*, (red.) Sabarski S., op.cit., s.28-32.

¹⁰ Jw., s.31.

¹¹ Jw., s.31.

¹² Nebehay M. Ch., *Egon Schiele, Sketch Books*, Londyn 1989, s. 243.

¹³ Cominni A., *Egon Schiele*, Londyn 1980, s. 24-27.

¹⁴ Zjawisko to w sztuce Schielego opisane zostało przez Marlowa T., *Schiele*, Londyn 1990, str. 32. a także Kallira O., *Egon Schiele . Oeuvre. Katalog der Gemalde*, Wien 1966, s. 54-57. ; Bisanz H., *Gebanken zu einem Lebensbild*, [w:] *Egon Schiele Leben Und Werk. Ausstellung zur 50. Wiederkehr Seines Todestages*, Wiedeń 1968,

s. 10, Historisches Museum der Stadt Wien; Benesch O., *Egon Schiele als Zeichner*, Wien po 1946, s. 17.

¹⁵ Na ten temat Dube W. D., *The Ekspressionists*, Londyn 1985, s. 194; a także Dabrowska M., Leopold R., *Egon Schiele. The Leopold Collection*. Wiena, Nowy York 1997, s. 202, 203, 238, The Museum Of Modern Art.

¹⁶ Krakowski P., op. cit. s. 32.

¹⁷ Krakowski P., jw., s. 32.; a także Leopold R., *Egon Schiele Die Samlung Leopold*, Wien, Koln 1995, s. 172, 174, 210.

¹⁸ Werkner P., *Austrian Expressionism. The formative years*, California 1993, s. 194.

¹⁹ Problem antropomorfizmu w pejzażach Schielego wymieniany jest dokładnie przez wszystkich badaczy jego sztuki(O.Benescha, Dabrowski M., J. Kallir i Mallafarina G.).

²⁰ Schmidt L., *Egon Schiele*, Berlin 1996, s. 25.

²¹ Krakowski P., op. cit., s. 30., oraz Schmidt L., jw. s. 25.

²² Dabrowska M., Leopold R., op. cit., s. 174, 210.; a także Leopold R., op. cit., s. 202, 203, 238.

²³ Marlow T., op. cit., s. 35.

²⁴ Bisanz H., op. cit., s. [w części katalogu nie numerowane].

²⁵ Kallir J., op. Cit., s. 94-116.

²⁶ Jw., s.96.

²⁷ Demetron T.J., *Egon Schiele-Paintings* [w:] *Gustaw Klimt and Egon Schiele*, New York 1965, s. 65-66, The Salomon R. Guggenheim Museum.

²⁸ Jw., s. 65.

²⁹ Schmidt L., op. cit., s. 25.

³⁰ Kuryluk E., op. cit., s. 270.

³¹ Pozycje, które wspominają o pejzażu Schielego:

Egon Schiele [w:] *Dictinonaire Universel de la Peinture a dr Robert Maillard*, T. 6, Paryż 1975, s. 77, 78.

Egon Schiele [w:] *Enciclopedia Uniwersale Seda Della Pittura Moderna*, (red.) Giuliano A.,T.5, Milano 1970, s. 2502-2505.

H.H.Amason, *From Expressionism to fantasy in Painting* [w:] *History Of Modern Art (Painting Sculpture,Architecture)*, Nowy York [brak daty wydania], s. 252-254,

Lachnit E., *Egon Schiele*,[w:] *Dictionary Of Art*, (red.) Turner J.,T.28, Nowy York 1996, s. 88-91.

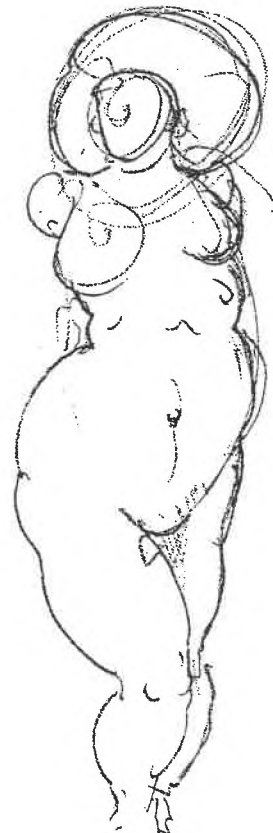
³² Tacy jak Kallir J., Cominni A., Demetron T. J.



Piotr Janowczyk, *Autoportret*
ołówek 1997



2. Vrd. 1993



Piotr Janowczyk, *Szkice*
ołówek, piórko 1999

○ POTRZEBIE NOWEGO WIDZENIA ARCHITEKTURY KOŚCIELNEJ

Bartłomiej Gutowski

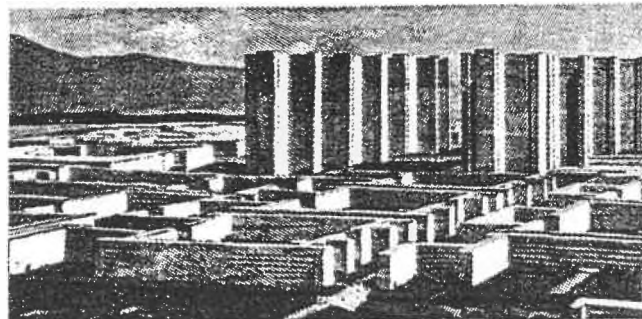
Wśród licznych pytań, jakie zajmując się sztuką współczesną musimy sobie postawić, istotne wydają się te, które dotyczą funkcji, jaką pełni dziś architektura sakralna, jej miejsca w świecie, który stoi u progu trzeciego tysiąclecia, w którym dokonują się głębokie przemiany.

Nie chodzi tu tylko o nowinki techniczne, ale przede wszystkim o konieczność odnalezienia się człowieka w nowej rzeczywistości. Musi on na powrót stworzyć swoje miejsce sacrum. Czy współczesna architektura sakralna potrafi mu w tym pomóc? Czy pomimo narastającej anonimowości sprawiającej, że coraz trudniej odróżnić kościół, bank i supermarket nadal można tworzyć miejsca święte? Niekoniecznie na miarę Sant Denis czy San Carlo alle Quadre Fontane Borrominiego, ale na potrzeby dnia codziennego.

Niewątpliwym bardzo istotnym punktem odniesienia jest Sobór Watykański drugi. Konstatuje on dwie rzeczy: że architektura sakralna ma być piękna i prosta a poprzez to skierowywać nas ku Bogu oraz, że powinna łączyć w sobie *domus Dei* i *domus ecclesiae*, dwa podstawowe typy budowli sakralnej.

Charakterystyczne jest, że we współczesnym świecie kościół (rozumiany jako budynek) traci swe miejsce. Przestaje dominować nad okolicą. Zauważalne jest to przede wszystkim w wielkich miastach, bardziej w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, gdzie wieżowców, wśród których kryją się kościoły jest znacznie więcej niż w Polsce, chociaż i tutaj powoli staje się to coraz bardziej odczuwalne. Niestety, obiekt sakralny w swym dążeniu do wielkości zdecydowanie przegrywa walkę z drapaczami chmur. Niekiedy wręcz dosłownie kościoły są przez nie przygniataane. Zgodne jest to z wczesnymi wizjami modernistów, którzy nie widzieli dlań miejsca w nowoczesnym mieście. Wystarczy spojrzeć na futurystyczną wizję miasta 2000 roku Le Corbusiera, aby się o tym przekonać. Co gorsza, również nietypowy kształt czy materiał przestały odróżniać kościół od architektury powszedniej. W istocie rzeczy więc współczesne miejsce kultu przestaje być atrakcyjne dla człowieka. W przeprowadzanych przez różne gazety plebiscytach na najciekawsze budynki niemal nie istnieją budowle sakralne. Zdecydowanie bardziej przyciągają uwagę wieżowce i budynki użyteczności publicznej.

Oczywiście, do wszystkich tego typu "amatorskich" konkursów podchodzić trzeba z rezerwą. Faktem jednak jest, że przywołując najważniejsze dzieła współczesnej architektury, niewiele miejsca poświęcamy budowlom sakralnym. Nie dlatego aby one zupełnie nie istniały, lecz nie one wyznaczają nowe nurty. Nie jest to jednak tylko kwestia skali, o tym szerzej za chwilę, gdyż nie zawsze wyróżniane są najbardziej monumentalne realizacje. Chociaż nie ulega wątpliwości, że w bardziej powszechnej opinii wartość architektury mierzy się po części jej rozmiarami. Oczywiście budowniczowie kościołów starają się nadać im formy nowoczesne, sięgają po postmodernistyczne tricki, niestety w ten sposób często jedynie maskują prostotę, a niekiedy wręcz prymitywizm wielu z tych budynków. Nie bez znaczenia jest też fakt, iż zawód architekta jest coraz bardziej zawodem inżyniera niż artysty. Doskonale świadczy o tym stosunkowo mała rola, jaką przyznaje się historii sztuki w jego kształceniu. Kończąc studia niemal nie ma on pojęcia o symbolicznych treściach, jakie może kryć w sobie architektura. Coraz częściej zachwycają nas możliwości techniczne, niekonwencjonalne i trudne do przeprowadzenia rozwiązania, a nie ostateczny efekt artystyczny. Dochodzi do sytuacji paranoicznych, gdy podziwia się przeciętny budynek, ponieważ wprowadzono w nim jakąś nowinkę techniczną. Architektura sakralna



Wystarczy spojrzeć na wizję miasta 2000 roku Le Corbusiera...

traci bardzo ważną rzecz, przestaje być symboliczna, dotyczy to zresztą nie tylko obiektów sakralnych. Upodobnianie się do supermarketu nie jest przypadkowe, wynika z głębszego kryzysu, w którym architektura trwa od pewnego czasu, kryzysu bezideowości. Coraz rzadziej bowiem ma służyć Bogu czy człowiekowi. Na realizację swych wizji architekt potrzebuje pieniędzy, tymi zaś dysponują przede wszystkim wielkie firmy, trudno zaś ideowo zaangażować się w stawianie nowego kompleksu biurowego. Przypomina mi się jeden z najgłośniejszych warszawskich architektów, który mówiąc o symbolice jednego ze swoich budynków, zresztą bardzo przeciętnego, uważa, iż stworzył architekturę symboliczną, bo umieścił na budynku rzymskie sentencje. Nie dostrzega różnicy między ujawnianiem funkcji budynku poprzez jego formę, a umieszczaniem na nim tekstu. Równie dobrze można przeczytać tabliczkę informacyjną - z niej też dowiemy się, czy jest to dworzec czy kościół.

Wszystko to sprawia, że kościół zatracą swą podstawową funkcję, przestaje być świątynią. Jego architektura utrudnia wręcz modlitewne skupienie. Dzieje się tak nawet w budynkach, które możemy uważać za dzieła niewątpliwie wartościowe, jak np. słynna Arka Pana Wojciecha Pietrzyka w krakowskich Bieńczykach, gdzie raczej będziemy podziwiać formę budynku. Tu zresztą popełniony został poważny błąd, częsty w polskich kościołach, polegający na rozmywaniu wnętrza, w którym brak wyraźnego miejsca, ku któremu winniśmy się kierować - ołtarz niekoniecznie skupia na sobie naszą uwagę. Nie chodzi o to, iż jest to wnętrze nieciekawe, wręcz przeciwnie, zbyt wiele tu dominujących motywów. Oczywiście, kościół barokowy także miał liczne atrakcyjne wizualnie motywy, jednak tu wyraźnie wszystko narastało ku ołtarzowi głównemu, on był naturalnym punktem odniesienia. We współczesnych kościołach mamy niekiedy sytuację odwrotną. Surowe, ascetyczne wnętrza, w którym jedynym momentem monotonię rozdzierającym jest ołtarz. Niekoniecznie stworzony zostaje w ten sposób ciekawy efekt wizualny.

Jest to wszystko niewątpliwą kontynuacją architektury modernistycznej, która formy architektoniczne wypracowała dla architektury świeckiej, a dopiero później przejęła je budownictwo sakralne. Pociąga to niestety za sobą dominację funkcjonalności nad rzeczywistą funkcją budynku.

W pewnym stopniu zaprzepaszczono szansę, jaką były dla architektury sakralnej lata osiemdziesiąte, a właściwie już druga połowa lat siedemdziesiątych, kiedy to nastąpiła wielka intensyfikacja kościelnego ruchu budowlanego. Niestety nie poprzedzona jakąś dyskusją, teoretycznymi rozważaniami. Kościoły powstawały bardzo spontanicznie, w dużym stopniu jako wyraz pewnych postaw politycznych i etycznych oraz oczywiście religijnych. Istotne było aby one w ogóle powstawały. Niewątpliwie wówczas, na tle PRL-owskiej jednakowości architektonicznej, dawało to bodaj jedyną możliwość tworzenia dzieł rzeczywiście nietypowych. Niestety architekci, źle przygotowani do tworzenia takich budowli, bardzo często nie potrafili sprostać poprzeczce, którą sami sobie ustawili, zabrakło im przede



ARKA PANA - Wojciecha Pietrzyka w krakowskich Bieńczykach...

wszystkim odpowiedniego przygotowania teoretycznego. W efekcie powstawały budynki niewątpliwie oryginalne, porzucające panujący wówczas kult półfabrykatów, niestety jednocześnie bardzo przeciętne. Oczywiście nie zawsze, ale liczne możemy znaleźć tego przykłady. Architektura sakralna lat dziewięćdziesiątych nie zmieniła diametralnie konwencji. Powoli jednak zaczyna się zmieniać otoczenie i nawet owa oryginalna forma coraz słabiej przyciąga. Pisałem przed chwilą o tym, że kościół coraz częściej ginie wśród innych budowli. Z drugiej jednak strony twórcy budynków skarlanych niechętnie wyrzekają się potężnych skali, jakby na przekór zmianom starają się zachować już dawno utracone pozycje. Zrozumiałe to było w czasach komunizmu, budowanie na 2000 - 6000 tys. osób było potrzebą chwili, nie wiedziano nigdy bowiem, jak długo będzie jeszcze trwał ruch budowlany, ile obiektów zdąży się postawić. Dzisiaj jednak monumentalna skala wzbudza coraz silniejsze kontrowersje. Wystarczy przypomnieć choćby nieszczęsny Licheń, w którym powstaje wielki neorenesansowy kompleks, o którym pisząc z dumą przywołuje się fakt, iż stosowano tu technologie wykorzystywane przy budowie mostów, tak olbrzymia jest bowiem jego skala. Nie chodzi tu zresztą tylko o tę konkretną realizację, potraktujmy ją raczej jako symbol pewnego zjawiska.

Przypominając sobie całą historię architektury, dwa widzimy powody monumentalnej skali kościołów - chwałę Boga ale także i chwałę człowieka. Potężna skala miała po wielokroć świadczyć o potędze władcy, miasta czy narodu. Zasadniczo jednak nawet jeżeli powody wznoszenia budynków były dość przyziemne, to ostatecznie triumfuje w nich raczej Boża chwała. W sądach takich należy zresztą zachować umiar. Oczywiście, odkąd zaczęto wznosić budynki potężnych rozmiarów odtąd też i trwał spór o prawo i istotność wznoszenia takowych. Spór istniejący na łamach samego Kościoła - wystarczy przypomnieć świętego mistyka cysterskiego, żyjącego dziewięćset lat temu Bernarda z Clairvaux, który co prawda dopuszcza *nadmierną wielkość świątyni*, nie godząc się przede wszystkim na mnogość złota - *ściany kościoła błyszczą złotem, a biedacy w nim golizną*¹. Jednakże już samo sformułowanie ujawnia jego negatywny stosunek do potężnych rozmiarów budynków sakralnych. Powstały sto lat po śmierci świętego cystersa statut Braci Mniejszych mówi dosłownie o tym, że nie należy dawać budynkom *długości, szerokości i wysokości, które w danych warunkach byłyby przesadne*. Takich głosów było z biegiem czasu coraz więcej. Od renesansu najdoskonalsze realizacje nie zawsze charakteryzują się potężnymi rozmiarami. Wystarczy przypomnieć choćby Tempietto Bramantego czy San Carlo alle Quattro Fontane Borrominiego lub Berniniego San Andrea al Quirinale, niewątpliwie ustępujące skalą ale nie artyzmem największym rzymskim budynkom, tak chętnie przez turystów odwiedzanych. Spójrzmy na twórczość braci Asam; nie wzbudzi większych kontrowersji stwierdzenie, że najdoskonalszym ich dziełem jest niewielki kościółek św. Jana Nepomucena ich własnej fundacji. Nawet pobieżna znajomość historii architektury pozwoli nam na dostrzeżenie, iż skala budynku nie świadczy o jego wartości artystycznej. Musimy więc postawić sobie pytanie, jaki jest sens budowania tak monumentalnych założeń w czasach dzisiejszych. Nie wymaga tego przecież liturgia, również nie wynika to z potrzeb funkcjonalnych. Niekiedy jest to postrzegane jako wyraz ludzkiej pychy, ale i takie widzenie jest chyba zbyt daleko idącym uproszczeniem, chociaż pewnie niekiedy i takie motywy są nie bez znaczenia. Możliwe również, że skala ta ma być wyrazem pewnego triumfu wiary nad pokonanym komunizmem. Naturalną reakcją na próby spychania Kościoła na pozycje marginalne. Wydaje mi się, że wynika to przede wszystkim z potrzeby uczynienia ze świątyni budynku ważnego, zauważalnego. Będącego *domus Dei*. Nie chcę tutaj wchodzić w spory, czy rzeczywiście taka skala jest tym, co Bogu potrzebne. Niewątpliwie tak postrzegają to proboszczowie. Dwa jednak tutaj są problemy. Przede wszystkim nierealizowanie drugiego z soborowych postulatów czyli współistnienia *domus Dei* i *domus ecclesiae*. Nie stymuluje to powstawania wybitnych dzieł architektury.

Wielką wagę przykładą się do skali budynku, ponieważ zapomina się, że również w inny sposób może on zwracać na siebie uwagę - poprzez swą symboliczną wymowę. Średniowieczna katedra miała być odwzorowaniem ciała człowieka, lecz nie zwykłego śmiertelnika, a ciała Chrystusa. Posuwano się nawet do tego, iż powtarzano

lekkie przekrzywienie ciała Zbawiciela. Oczywiście to ostatnie nie zostało potwierdzone żadnymi zapiskami, wydaje się jednak dużo bardziej prawdopodobne, niż sąd o błędzie popełnionym przez doskonałych budowniczych katedr. Nieco wcześniej wielki opat Suger wprowadza do swego kościoła nowinki techniczne nie po to, aby się nimi szycić. One nie są ważne. Istotny jest efekt, jaki dzięki nim osiąga się we wnętrzu. Do kościoła zostaje wpuszczone światło, lecz nie mające go oświetlać, przynajmniej w dosłownym tego słowa znaczeniu, ma bowiem ono świecić światłem duchowym. W kościele pojawia się *Claritas* czyli blask, mający być wyrazem piękna absolutnego, o czym mówi Pseudo Dionizy *...światła materialne są obrazami niematerialnego źródła jasności*². Światło to miało prowadzić ku absolutowi, bowiem piękno jest zasadą wszystkiego³. Symbolika nie zamiera wraz z architekturą gotycką, w czasach renesansu Palladio tak oto pisze o formie koła jako najodpowiedniejszej dla świątyni: *jest bowiem zamknięty jednym obwodem, w którym nie można odnaleźć ani początku, ani końca [...] nadaje się najlepiej do uzmysłowienia jedności, nieskończoności Boga*⁴. Wokół budowy bazyliki rzymskiej powstaje wielki spór o jej formę centralną, dla której podstawą ma być koło, bądź forma podłużna. Jest to spór o symbolikę wnętrza sakralnego. Kopuły, istniejące w tak wielu kościołach nowożytnych, są przecież oparte na planie koła, symbolizować zaś mają doskonałość czyli niebo. Nie miejsce tutaj na studiowanie form symbolicznych, pozostawmy więc przy tych kilku przykładach mając jednak świadomość, że są one jedynie wycinkiem z całego spektrum form symbolicznych. Nie zanikają one całkowicie w czasach współczesnych, przypomnijmy chociażby raz jeszcze bieżącą Arkę Pana, o formie łodzi (to zresztą jedna z najczęściej przywoływanych form symbolicznych) - nie jest to przykład całkowicie odosobniony. Niestety jednak, w ogólnej liczbie nowopowstających kościołów, nie dość często do form symbolicznych się sięga, nie powstaje więc coś niezwykle istotnego. Nie został stworzony nowoczesny język symboli, który stworzyłby metafizykę na miarę potrzeb współczesnego człowieka. Wydaje się, że współczesna architektura sakralna nie potrafi stworzyć rzeczywistości alternatywnej do dnia powszedniego.

Rzeczą wielkiej wagi wydaje się przeprowadzenie publicznej dyskusji nad kształtem architektury sakralnej. Wziąć w niej udział powinny zarówno środowiska kościelne i architektoniczne jak i historycy sztuki. Jak na razie jednak bodaj żadne z tych środowisk specjalnie się ku temu nie kwapi. Nie wolno oczywiście wytwarzać jakichś gotowych modeli nowoczesnej świątyni, powinny jednak zostać stworzone teoretyczne podstawy do jej zaistnienia.

Przypisy

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2 *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 174.

² Jw., s. 32.

³ Jw., s. 33.

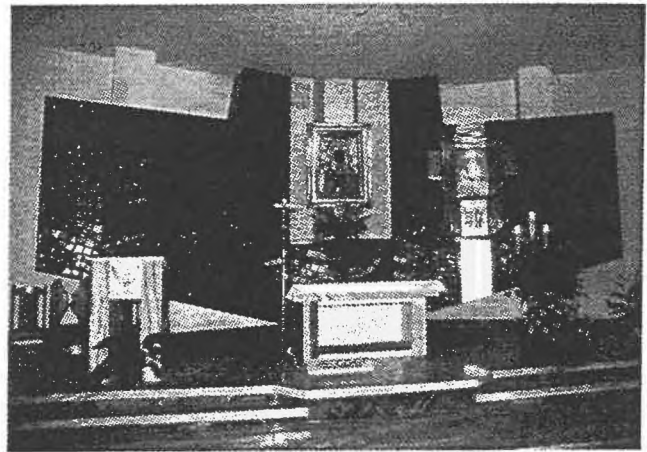
⁴ Andrea Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, Warszawa 1955, s. 205.

KOŚCIÓŁ P.W. CHRYSTUSA KRÓLA POKOJU KSIĘŻY PALLOTYNÓW W WARSZAWIE

Monika Czekanowska



FASADA kościoła księży Pallotyńów



Widok ołtarza w kaplicy bocznej

Każda świątynia chrześcijańska jako Dom Boży jest symbolicznym obrazem Niebiańskiej Jerozolimy, miasta świętego, którego wizję otrzymał św. Jan na Patmos. Jednakże architektura i wnętrza współczesnych kościołów pozostawiają sens sakralny budowli tylko w naszej świadomości. Istnieje jednak świątynia, o której można powiedzieć, że została zrealizowana w oparciu o wzorzec apokaliptycznego Jeruzalem (Ap. 21,1-26). Jest nią kościół księży Pallotyńów pod wezwaniem Chrystusa Króla Pokoju przy ul. Skaryszewskiej 12 w Warszawie.

Świątynia powstała w latach 1985-1988 na miejscu wcześniejszego pallotyńskiego ko-

ścioła¹. Wzniesiona z żelbetonu składa się prostokątnego narteksu zamkniętego skromną fasadą i przylegającej do niego budowli na planie centralnym, oktogonálním. Jej dolną część zajmuje kaplica p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej, a górną zasadniczą część kościoła. Oryginalny układ zawdzięcza projektantowi Januszowi Maliszewskiemu, a staranne wykonanie inż. Sławomirowi Studniarzowi. Jej wystrój malarski w postaci fresków to udana realizacja interesującego projektu ks. prof. dr hab. Stanisława Kobiłusa wykonana przez znanego malarza Michała Zaborowskiego w 1988 roku, wreszcie jej niepowtarzalny charakter jest zasługą ks. proboszcza Edmunda Robka.

Do Niebiańskiej Jerozolimy nawiązuje plan budowli, co prawda nie kwadratowy, czworoboczny jak podaje św. Jan Ap. 21,15 (*a miasto układa się w czworobok i długość jego tak wielka jest, jak i szerokość*), ale równie doskonały, bo centralny, oktogonálny. Układ oparty na liczbie osiem symbolizował stabilność konstrukcji, a przede wszystkim oznaczał wieczny byt z Bogiem.² Dwunastu warstwom fundamentu, wypełnionych drogocennymi kamieniami, symbolizującym dwunastu Apostołów, odpowiadają w pallotyńskiej świątyni witraże. Zostały one umieszczone w górnej partii ścian poniżej przekrycia dachu. Wykonane z niewielkich, geometrycznych, oszklonych kostek zostały

starannie dobrane kolorami tak by pasowały do apokaliptycznego opisu. I tak pojawią się barwy czerwieni, błękitu, brunatne, ciemnej zieleni, złota, brązu, pomarańczy, fioletu (*A warstwy fundamentu pod murem Miasta zdobne są wszelakim drogim kamieniem: warstwa pierwsza: jaspis, druga - szafir, trzecia - chal-*

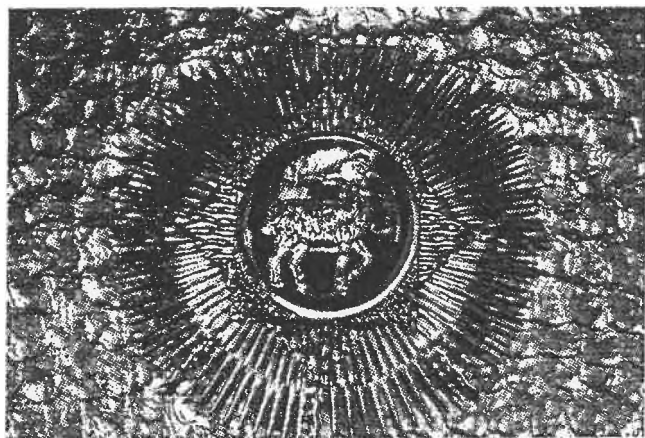
dukowane do czterech, każda z nich umieszczona została na jednej ze ścian kościoła. Na ścianie północnej i południowej przedstawiono je we freskach w przestrzeni muru. Przebywają w nich aniołowie-strażnicy. W łuku centralnym stoi anioł ukazany *en face* z mieczem, a po jego bokach strażnicy ukazani z

niewielkiego tabernakulum o formie prostopadłościenną skrzyni.

Do elementów znajdujących się w Niebiańskiej Jeruzalem należy także *rzeka wody życia, lśniąca jak kryształ, wypływająca z tronu Boga i Baranka* (Ap. 22, 1), której namalowany strumień zajmuje niewielką przestrzeń nad chrzcielnicą



Miejsce przechowywania tabernakulum



BARANEK - na złotych drzwiczkach niewielkiego tabernakulum

cedon, czwarta - szmaragd, piąta - sardoniks, szósta - krwawnik, siódma - chryzolit, ósma - beryl, dziewiąta - topaz, dziesiąta - chryzopraz, jedenasta - hiacynt, dwunasta - ametyst (Ap. 21,19-20.)

Mury Miasta Bożego, *wielkie i wysokie* (Ap. 21,12) zwieńczone krenelażem z kolistymi wieżami zostały przedstawione na freskach otaczających wnętrze. Według Apokalipsy między murami znajdowało się dwanaście bram, *od wschodu trzy bramy i od północy trzy bramy, od południa trzy bramy i od zachodu trzy bramy* (Ap. 21,13). W świątyni chrześcijańskiej symbolizowały one przejście pomiędzy profanum a sacrum. Dla zachowania harmonijnego układu w pallotyńskim kościele bramy te zostały zre-

profilu; w łuku prawym anioł trzyma strzałę, w lewym pęk starzał. Postacie wyróżniają nadnaturalne rozmiary, długie szaty, złote skrzydła i nimby. Kolejną bramę umieszczono w ścianie zachodniej w przestrzeni pod chórem muzycznym tak by otwierała się na zasadnicze wnętrze. Ostatnia, która sytuuje się w miejscu tabernakulum, prowadzi do najważniejszego miejsca w Niebiańskiej Jeruzolimie, do samego tronu Boga. W Apokalipsie czytamy, *I będzie w nim tron Boga i Baranka, a służy Jego będą mu cześć oddawali. I będą oglądać Jego oblicze a imię Jego - na ich czołach* (Ap. 22,3-4). W omawianej świątyni wizerunek Baranka otoczony złotymi promieniami pojawia się na złotych drzwiczkach

we wnęce ściany północnej. Pojawia się także i *drzewo życia, rodzące dwanaście owoców - wydające swój owoc każdego miesiąca* (Ap. 22,2) na ścianie południowej przy prezbiterium.

Z wystrojem miasta apokaliptycznego idealnie współgra wyważony i harmonijny charakter wyposażenia świątyni. Całość stwarza idealny nastrój do modlitwy i uświadamia obecność we wnętrzu teologicznie i artystycznie pojmowanym jako Niebiańska Jeruzolima "na ziemi".

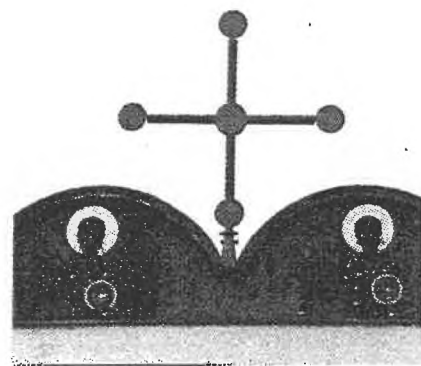
Przypisy

¹ Kościół ten istniał w latach 1927-1985.

² Por. Frostner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1999, s. 525.

CERKIEW GREKOKATOLICKA POD WEZWANIEM NARODZENIA PRZENAJŚWIĘTSZEJ BOGARODZICY

Olena Krajewska i Magdalena Piotrowska



FASADA - zwieńczona przyczółkiem w kształcie dwu półkoli, ujętych przez pseudowieżyczkę od północy i wieżyczkę od południa

Cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy została wzniesiona na Pomorzu Zachodnim w Białym Borze koło Szczecinka. Choć skromnych rozmiarów (pomieścić może około 400 osób), wielka jest w swej wymowie artystycznej. Autorami koncepcji i projektu są prof. Jerzy Nowosielski i architekt Jerzy Kotarba. Opracowanie techniczne wykonane zostało przez Zakład Projektowania Nadzoru i Kompletacji Dostaw w Koszalinie pod nadzorem architektów Andrzeja Tyszeckiego i Adama Szyszko (konstrukcja). Projekt wykonano w 1991 roku, zaś jego realizacja przypadła na lata 1992-1997. Łączny koszt inwestycji wyniósł około 320.000 zł.

BRYŁA

Cerkiew jest orientowana i została wzniesiona na planie bazyliki trójnawowej (o wymiarach 19,5 x 11,1

m), poprzedzonej narteksem (4,5 x 12 m). Od strony południowej do prezbiterium zostało dostawione pastoforium (4,8 x 3 m), zaś od północy, na prośbę wiernych, dostawiono kaplicę, w której znalazły się obrazy przeniesione z dawnej cerkwi. Fasada zachodnia zwieńczona jest przyczółkiem w kształcie dwu bliźniaczych półkoli, ujętych od północy pseudowieżyczką w formie arkady z prześwitem zgodnym z osią cerkwi, a od południa wieżyczką, przykrytą jednospadowym dachem, otwartą na oś pn.-pd.. Powierzchnia zabudowy wynosi 358 m kwadratowych, powierzchnia użytkowa 253,2 m kwadratowych, zaś kubatura 2124 m sześciennych.

Wejście do środka poprzedzają schody, które prowadzą do osłoniętego okapem podestu. Troje drzwi prowadzących do wnętrza powtarza rytm wrót ikonostasu (wrota cesarskie i wrota diakońskie), układ ten powtór-

zony został również w narteksie, gdzie znajdują się dwie kolumny. W przedświątku umieszczono również wejście na dzwonicę, której wymiary wynoszą 3,6 x 3,2 m. Po przeciwnej stronie znalazło się okrągłe okno. Właściwe wnętrze to trójnawowy korpus z obniżoną o 80 cm posadzką (9 x 4,2 m) w centralnej części nawy głównej (12,9 x 5,4 m). Do stworzonego w ten sposób zagłębienia z trzech stron prowadzą schodki ograniczone barierką. Do ich ścianek od strony zagłębienia przymocowano ławki. Schody od strony wschodniej zajmują całą szerokość boku zagłębienia.

Nawy boczne (12,9 x 2,4 m) o wysokości 3,3 m, oddzielone zostały od nawy środkowej rytmem czterech kolumn, identycznych jak te znajdujące się w narteksie. Ściany galerii bocznych przeprute są oknami umieszczonymi na wysokości dwu metrów. Kwadratowe okna nawy głównej (o wymiarach 0,6 x

0,6 m), po cztery z każdej strony, znajdując się na wysokości 6 m od posadzki. Do ścian naw bocznych przymocowano ławki.

ELEWACJA

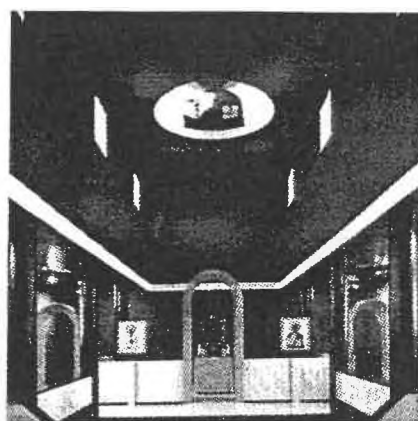
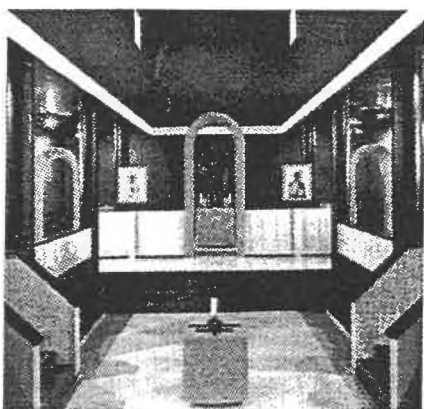
Fasada pokryta jest białym tynkiem, na nim znajduje się dekoracja malarska. Nad okapem widzimy fresk z przedstawieniem Veraikon, o wymiarach 2,4 x 1,6 m. Na brązowym tle, w czerwonej aureoli przedstawił prof. Nowosielski - twórca zarówno wystroju elewacji jak i

którego wysokość wynosi zaledwie 1,12 m. Ikony przedstawiają Matkę Boską i Chrystusa. Oba wizerunki są utrzymane w tonacji czerwieni i błękitu. Ramy są złożone. Przed ikonami stoją dwa metalowe, złożone świeczniki.

W prześwicie wrót cesarskich widoczne jest Ukrzyżowanie. Pod drewnianym polichromowanym krzyżem stoją dwie postacie: Jan Ewangelista i Maria. W tle jest ciemna ściana. W trakcie budowy pojawiło się tam okno, które zostało

3,3 m. W jej wnętrzu została przedstawiona dominująca nad całym wnętrzem postać Pantokratora, odzianego w białą tunikę z przewieszonym przez lewe ramię niebieskim płaszczem, trzymającego w lewej ręce zamkniętą księgę.

Wszystkie postacie przedstawione we wnętrzu, z wyjątkiem już wspomnianych z grupy Ukrzyżowania, posiadają czerwone aureole. Uderza malarskie traktowanie przestrzeni w niesłychanie przemyślanym i dopracowanym w



WNĘTRZE - Ściany w tonacji malachitowej. Niesamowitego wyrazu dopełniają czarne kolumny i czerwone obramienia portali.

wnętrza - twarz Chrystusa. Między dwoma wieżami, w półkolistych przyczółkach o formie dwu półkoli, znajdują się popiersia archaniołów: Michała i Gabriela (promień każdego z nich wynosi 1,5 m). Postacie archaniołów, umieszczone na granatowym tle, mają seledynowe skrzydła, zaś na ich szatach wyobrażona została strefa niebieska. Między dwoma łukami przyczółków znalazł się równoramienny, połączony grecki krzyż (3 x 3 m) zakończony pięcioma okrągłymi pieczęciami. Jedyne akcent kolorystycznym w dolnej części fasady stanowią czerwone drzwi.

WYPOSAŻENIE WNĘTRZA

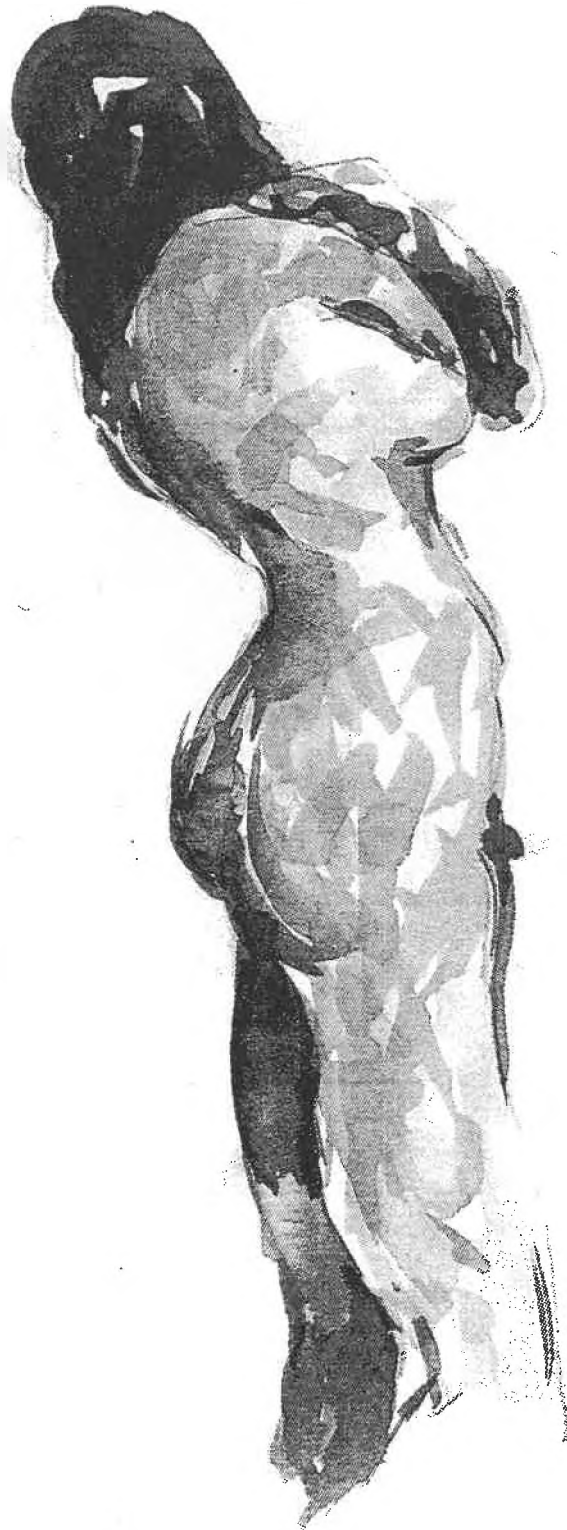
We wnętrzu cerkwi panuje półmrok. Ściany utrzymane są w tonacji malachitowej, zaś niesamowitego wyrazu całości dopełniają czarne kolumny i czerwone obramienia portali. Jedyne obrazy we wnętrzu znajdują się w ikonostasie,

jednak zamurowane, pozostawiono jedynie prześwit, przez który wpada delikatne światło, co dodatkowo jeszcze podkreśla metafizyczny wymiar dzieła. Postacie są monochromatyczne, Jan Ewangelista osłonięty jest czerwonym płaszczem, jedynie złote aureole odbijają blask światła. Tabernakulum zostało zaadaptowane z kasy pancernej.

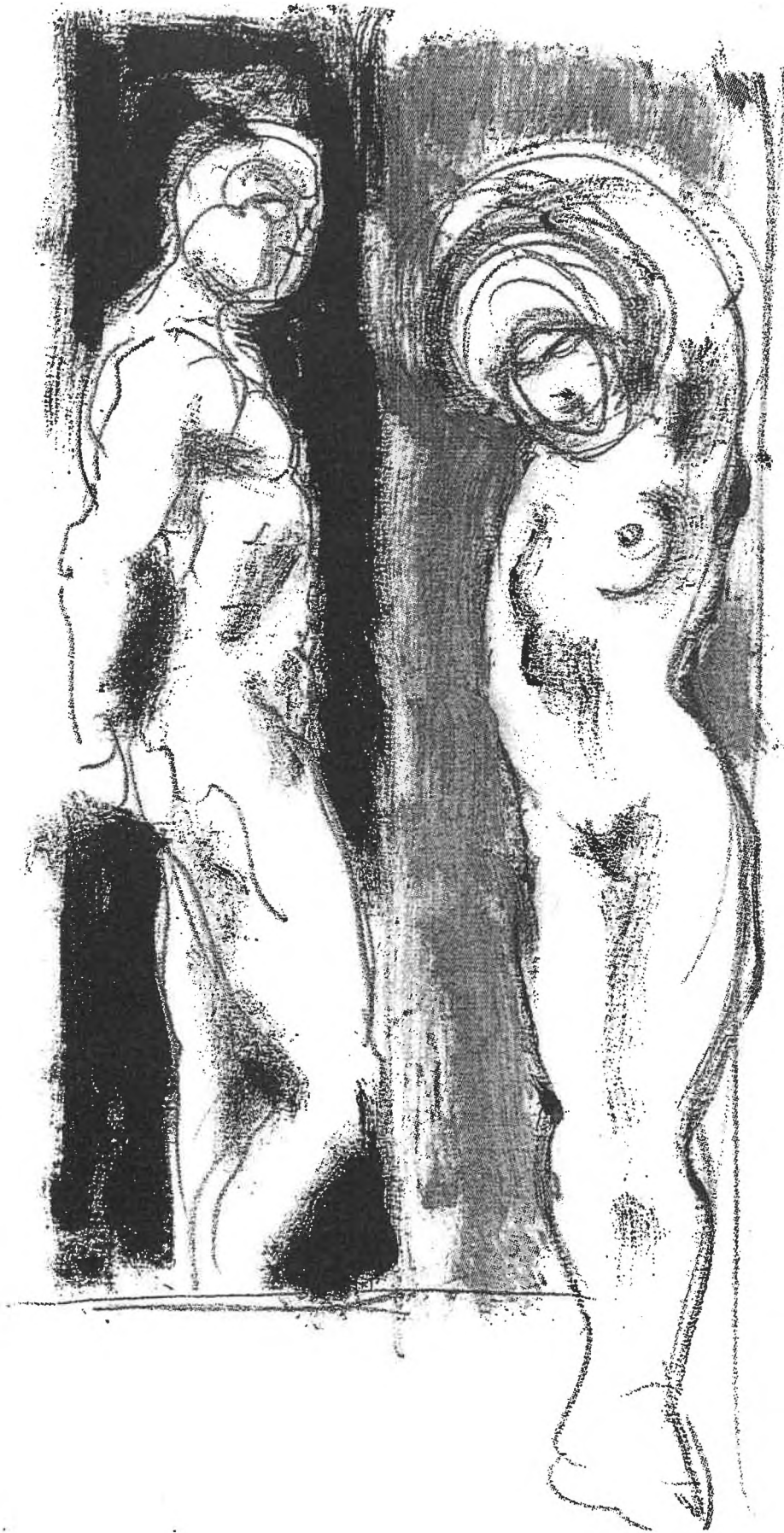
Od strony nawy głównej, na zewnętrznej ścianie babińca (chóru muzycznego), znajdują się freski przedstawiające trzy niewiasty. Środkowa postać to św. Paraksewa, ubrana w niebieską szatę, zaś po jej obu stronach przedstawione są: św. Agnieszka i personifikacja Wielkopiątkowej Ofiary, obie odziane w pomarańczowe szaty. Wszystkie postacie na wysokości piersi trzymają czarne krzyże.

Nad nawą główną znajduje się nisko wysklepiona kopuła o średnicy

najmniejszym szczególe wnętrzu. Profesorowi Nowosielskiemu udało się stworzyć wnętrze o unikalnej atmosferze, którą w dużym stopniu kreują doskonale ikony, silnie oddziaływujące na widza monumentalnością i wewnętrzną siłą. Przekraczając próg świątyni mamy wrażenie, że znajdujemy się nie w sferze sacrum, lecz w sancta sanctorum, strefie najbardziej świętej, w której obecność Boga zdaje się być namacalna. Owe freski utrzymane niewątpliwie w konwencjach malarstwa prawosławnego, są jednocześnie na wskroś malarstwem nowoczesnym świata zachodniego. Stanowią doskonałe połączenie tych dwu, zdawać by się mogło, że tak odmiennych światów. Są kolejnym wielkim przełomem w malarstwie prawosławia, nie wyłamującym się jednak z jego ścisłych konwencji.



Piotr Janowczyk, *Akt*
akwarela 1999



Piotr Janowczyk, *Couple*
otówek, olej 1998

NIEZNANA KALWARIA W GORDACH NA ŻMUDZI - JEJ HISTORIA I KOMPOZYCJA

Anna Sylwia Czyż

Gordy, Kalwaria Żmudzka i wreszcie Varduva to trzy nazwy tego samego, małego miasteczka leżącego nad rzeką Wardawą (litewska Varduva) i jej odgałęzieniem Pagardenis niecałe 25 km na północny-zachód od Telsz (Telsiai) na Żmudzi. Historia tego miejsca, gdzie w pierwszej połowie XVII w. założono kalwarię, sięga wczesnego średniowiecza choć ślady osadnictwa na tych terenach są dużo starsze.¹



Kościół św. Jana Chrzciciela w Gordach

Mimo, że Nowa Jerozolima w Gordach stała się drugim co do ważności centrum religijnym i pielgrzymkowym na terenie Żmudzi, jest całkowicie nieznana w polskiej literaturze naukowej. Krótkie przedstawienie historii oraz analiza kompozycji przestrzennej Kalwarii Żmudzkiej będzie więc próbą przybliżenia jej czytelnikowi.

Niestety nie można powiedzieć, kiedy konkretnie narodził się pomysł ufundowania kalwarii w Gordach. Tragiczna sytuacja katolicyzmu na Żmudzi na początku XVII w. oraz ogromny wysiłek biskupa Jerzego Tyszkiewicza, by odnowić życie Kościoła

w diecezji, którą objął w 1633 r. stały się bez wątpienia głównym powodem przyszłego przedsięwzięcia.²

Za zgodą kapituły J. Tyszkiewicz oddał dominikanom w 1637 r. kościół parafialny św. Jana Chrzciciela w Gordach.³ Rok później w 1638, w oktawie Wniebowzięcia Matki Boskiej biskup wysłał dla zbadania prawdziwości Nowej Jerozolimy dwóch jezuitów: Benedykta de Soxo i Michała Ginkiewicza.⁴ Gdy tylko potwierdzono świętość tego miejsca, czyli jego podobieństwo do topografii Jerozolimy, natychmiast na szczytach okolicznych wzgórz ustawiono krzyże.⁵ W 1639 r. J. Tyszkiewicz wyjechał do Rzymu, gdzie wystarał się o szereg odpustów dla zakładanej przez siebie kalwarii.⁶ Po jego powrocie przystąpiono do mierzenia odległości między przyszłymi kaplicami. Prawdopodobnie to właśnie wtedy biskup obchodził Wzgórze Gordyjskie na kolanach sypiąc ziemię z jerozolimskich miejsc Pasji Chrystusa i wyznaczając odległości między stacjami według wielkości uświęconych Męką Pańską.⁷ Uroczystość ta prawdopodobnie miała miejsce latem 1642 r. i odbyła się w obecności licznie zgromadzonych duchownych, świeckich notabli oraz prostego ludu. Akt fundacyjny wystawiono 7 września 1642 r. Potwierdzono w nim własność dominikanów i ostatecznie ustalono warunki, na których obejmowali Gordy. Biskup polecił zakonnikom opiekę nad kaplicami kalwaryjskimi i parafią oraz obowiązek głoszenia i szerzenia kultu Męki Pańskiej. Dominikanie mieli też odprawiać za duszę fundatora dwie msze tygodniowo. W zamian J. Tyszkiewicz oddawał im kościół parafialny św. Jana Chrzciciela z funduszem wraz z nową drewnianą świątynią pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Dodatkowo bogato uposażył nadaniami ziemskimi klasztor.⁸

W każdej kalwarii znajdowały się cudowne przedmioty, które niejako potwierdzały niezwykłość miejsca. Podobnie było w Kalwarii Żmudzkiej, gdzie 5 lipca 1649 r. sporządzono dokument, na mocy którego biskup Jerzy przekazał na wieczne posiadanie zakonnikom znaczną część partykuły Krzyża Świętego, przysłaną z lubelskiego kościoła dominikanów przez Janusza Tyszkiewicza, wojewodę kijowskiego.⁹ Dużo wcześniej, ok. 1641 r. umieszczono w kościele dominikańskim obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem (typ Eleusy) powstały w 1 lub na początku 2 ćwierci XVII w. w Rzymie, a który w 1643 r. ogłoszono cudownym.¹⁰

Ważną osobą dla Kalwarii Żmudzkiej był biskup Antoni Tyszkiewicz, który przez pamięć o swoim wielkim poprzedniku,

a jednocześnie krenwym, opiekował się w sposób szczególnie drózkami Męki Pańskiej i dominikanami. Postawił on zakonnikom nowy - trzeci z kolei w Gordach kościół, w latach 1749-1750; sfinansował także odnowienie kaplic.¹¹

Mimo dobrego stanu kościoła postawionego przez A. Tyszkiewicza w 1785 r. położono fundamenty pod murowaną świątynię, choć decyzję o jej budowie podjęto wcześniej - około 1780 r. W tym bowiem czasie skontaktowano się z wziętym architektem wileńskim Augustynem Kossakowskim.¹² Według akt wizytacji pierwszą Mszę Świętą odprawiono w nowej świątyni dopiero 7 lipca 1822 r.¹³

Nowy kościół nie miał jednak dużo szczęścia. W 1896 r. poważnie zniszczył go pożar, powodując nie tylko bezpowrotną utratę archiwum klasztoru dominikanów, ale i zmiany w dzisiejszym wyglądzie świątyni co ma oczywiście związek z jego późniejszą odbudową.¹⁴ Nieco wcześniej - w 1824 r. zawałiła się drewniana świątynia postawiona przez A. Tyszkiewicza znacząc w pewnym sensie koniec etapu, w którym powstawała i kształtowała się kompozycja kalwarii.¹⁵

Jeśli chodzi o klasztor, to aż do 1766 r. dominikanie mieszkali w postawionym przez J. Tyszkiewicza. Nowy, również drewniany, na murowanym cokole, wzniesli zakonnicy własnym kosztem obok świątyni ufundowanej przez biskupa Antoniego.¹⁶ Niestety, spłonął on w 1842 r. Fundamenty pod trzeci z kolei klasztor w kalwarii - tym razem murowany położono 9 września, a prace przy jego wznoszeniu trwały rok.¹⁷

Tragiczne wydarzenia w Kalwarii Żmudzkiej przyszły wraz z rozbiorem Polski, kiedy to wydano zakaz pielgrzymowania do niej i uczestnictwa w nabożeństwach, czy wreszcie kasacja zakonu dominikanów w 1889 r.¹⁸ Nowy etap w historii miasteczka i kalwarii wyznacza niepodległość Litwy. Ówczesny biskup tełszewski Justinas Staugaitis w 1927 r. oddał parafię wraz z klasztorem i kaplicami marianom za zgodą dominikanów i papieża Piusa XI. Dobre czasy skończyły się jednak szybko wraz z włączeniem Litwy do ZSRR. W 1948 r. władza radziecka zlikwidowała klasztor marianów.¹⁹ Nazwę - Kalwaria Żmudzka funkcjonującą od trzystu lat nie tylko na mapach i w urzędach, ale w świadomości i w sercach ludzkich zmieniono w 1964 r. na neutralną, zdaniem decydentów, Varduva.²⁰ Miasteczko, niedawne centrum pielgrzymkowe Litwy, zostało centrum kołchozu.²¹

Główna uroczystość w Kalwarii Żmudzkiej miała miejsce podczas święta Nawiedzenia św. Elżbiety w dniach od 1 do 12 lipca. Odpust zupełny dla tego święta, na dwanaście dni, nadany został przez Piusa VI 19 czerwca 1789 r.²² Podobne, ale mniejsze uroczystości odbywały się 3 maja na Znalezienie i 14 września na Podwyższenie Krzyża oraz w Wielki Piątek, w październiku podczas święta Matki Bożej Różańcowej i każdej pierwszej niedzieli miesiąca. Ponadto przez całe lato do późnej jesieni, nie tylko w święta, ale i w powszednie dni miała procesja obchodziła dróżki.²³

Przed założeniem w Gordach kalwarii osada była zgrupowana wzdłuż Wardawy i Pagardenis rozszerzając się w kierunku południowym. Lewy brzeg, przez swoje pagórkowate ukształtowanie, był niemal nie zamieszkały.²⁴ Nad okolicą dominowało Wzgórze św. Jana, na którym stał pierwszy w Gordach kościół. Zapewne był on widoczny już z daleka, szczególnie jeśli przybywało się do siola główną drogą wjazdową, czyli od wschodu.

Gdy w 1637 r. dominikanie zostali sprowadzeni do Gord otrzymali ziemię po obu stronach Wardawy. Na lewym jej brzegu, na północ od Wzgórza św. Jana, na płaskim terenie, wzniesli - nowy drewniany kościół wraz z klasztorem.²⁵ Szesnaście z dziewiętnastu kaplic, które mają upamiętniać Mękę Pańską, usytuowano na lewym brzegu Wardawy, a dalsze trzy postawiono po prawej stronie rzeki. Są to stacje: 1. Wieczernik, 2. Pożegnanie z Matką, 3. Modlitwa

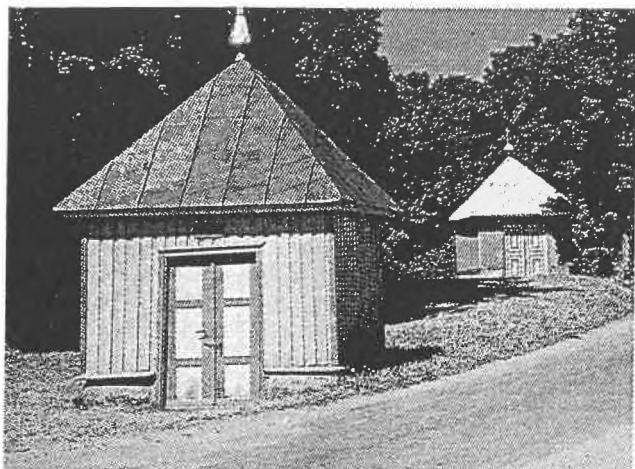
w Ogrójcu, 4. Pojmanie, 5. Cedron, 6. Sąd Annasza, 7. Sąd Kajfasza oraz Piwnica, 8. Sąd Piłata, 9. Sąd Heroda, 10. Ratusz czyli ostateczny wyrok na Chrystusa, 11. Spotkanie z Matką, 12. Św. Weronika, 13. Brama Miejska czyli Pierwszy Upadek, 14. Szymon Cyrenejczyk czyli Drugi Upadek, 15. Trzeci Upadek, 16. Obdarcie z szat, 17. Ukrzyżowanie, 18. Grób, 19. Znalezienie Krzyża przez św. Helenę.

Kaplice: Modlitwa w Ogrójcu i Pojmanie postawiono na Wzgórzu św. Jana czyniąc z niego Górę Oliwną. Cedronem mianowano Pagardenis, który płynie po stronie wschodniej wzgórza. Stację Cedron umieszczono na prawym, płaskim brzegu Pagardenis tuż przy jego połączeniu z Wardawą, nad którą znajduje się stacja Sąd Annasza. Wardawa, choć leży po stronie zachodniej Wzgórza św. Jana, tak jak prawdziwy Cedron, nie została nim zapewne przez swoją wartość i głębokość. Istniał bowiem zwyczaj, że pielgrzymi przechodzili przez rzekę Cedron.²⁶ Płytką i spokojną Pagardenis była pod tym względem praktyczniejsza. Na Wzniesieniu Piwnicznym ustawiono kaplicę Sąd Kajfasza. Na Żwirowym, które łagodnie łączy się z Piwnicznym znajdują się stacje: Wieczernik i Pożegnanie z Matką. Sąd Piłata oraz Ratusz znajdują się na Wzgórzu Brzozowym. Nieco z tyłu tego wzniesienia, w kierunku zbliżonym do zachodniego, wybudowano kaplicę Sąd Heroda. Na Golgocie ustawiono stacje: Obdarcie z szat, Ukrzyżowanie i Grób. Naprzeciwko znajduje się stacja Znalezienia Krzyża, a u podnóża Wzgórza św. Heleny kaplica Trzeci Upadek. Dużo niżej, już na płaskim terenie, wybudowano kaplicę poświęconą Szymonowi Cyrenejczykowi. Spotkanie z Matką, św. Weronika, oraz Brama Miejska leżą w płytkiej dolinie utworzonej przez Wzgórze Brzozowe i Wzniesienie Piwniczne.

W Jerozolimie dominantą na wschodzie jest Góra Oliwna, Syjon na południu, Moria w części północnej miasta i Golgota poza murami na północnym-zachodzie.²⁷ Oliwa jest łączona z cierpieniem Chrystusa, zdradą Judasza i pojmaniem Go przez żołnierzy. W Kalwarii Żmudzkiej odpowiada jej Wzgórze św. Jana. Na Syjonie chrześcijanie lokują dom Kajfasza i Annasza oraz Wieczernik. Tutaj jest to niezbyt wyróżnione Wzniesienie Żwirowe i Piwniczne, które znajdują się w samym środku miasteczka. Powodem takiego usytuowania Syjonu jest płaski teren, który się rozciąga za Wzniesieniem Piwnicznym. Na górze Moria znajduje się pałac Piłata i Heroda. Rolę tej góry spełnia Wzgórze Brzozowe. Golgota tak jak w Jerozolimie znajduje się w północno-zachodniej części założenia. Przy wejściu na Golgotę w Kalwarii Żmudzkiej od strony południowej znajduje się stacja Obdarcie z szat. Wyżej, na samym szczycie postawiono kaplicę Ukrzyżowania. Grób usytuowano w najniższej części wzniesienia. Tradycyjnie poza murami Jerozolimy lokowano Trzeci Upadek i stację Golgoty. W Kalwarii Żmudzkiej, w jej historycznej zabudowie, tkanka miejska nigdy nie wyszła poza linię wzgórz: Brzozowego oraz Piwnicznego. Właśnie poza tym terenem znalazła się Golgota, Trzeci Upadek, a także Znalezienie Krzyża.

Główną oś całego założenia kalwaryjnego stanowią dwie dominanty: Wzgórze św. Jana na wschodzie oraz Golgota na północnym-zachodzie. Jak już wspomniano wyżej, Syjon nie jest wyraźnie wysunięty na południe od tej linii ze względu na miejscowe warunki topograficzne. W kompozycji Kalwarii Żmudzkiej nawiązywano do planu Jerozolimy ponieważ zaakcentowano cztery wzgórza.

Treściowo cała Droga Męki w Kalwarii Żmudzkiej jest podzielona na via captivitatis i via crucis. Droga pojmania zaczyna się na, niezbyt wyróżnionym, Syjonie, od Wieczernika przez stację Pożegnania z Matką prowadzi w kierunku wschodnim na Górę Oliwną. Stamtąd pielgrzymi kierują się ku północy, nad Cedron. Po przejściu przez rzeczkę skracając na zachód do kaplicy Annasza, by



Kaplica św Weroniki i Brama Miejska

następnie skierować się bardziej ku południowi, czyli ku stacji Sąd Kajfasza. Dalej droga prowadzi na północ, gdzie są kaplice: Sąd Piłata, Heroda i Ratusz. Tworzą one nie zamkniętą, wydłużoną pętlę. Przy kaplicy Ratusz zaczyna się droga krzyżowa. Ze Wzgórza Brzozowego - Góry Moria pielgrzymi schodzą w płytką dolinę, gdzie są kaplice: Spotkanie z Matką, św. Weronika oraz Brama Miejska. Droga prowadzi dalej na północny-zachód, a następnie skręca na południe do stacji: Szymon Cyrenejczyk i Trzeci Upadek. Stamtąd, na północ, pielgrzymi zdążają na Golgotę, by później zawrócić na Wzgórze św. Heleny. Droga krzyżowa prowadzi łukiem na Golgotę. Wszystkie stacje w Kalwarii Żmudzkiej poświęcone są Męce Pańskiej.

Pierwsza kalwaria w Polsce - Zebrzydowska, jak i druga z kolei - Pakoska zostały założone i wymierzone według planu Adrychomiusza.²⁸ W dwóch jego dziełach poświęconych Ziemi Świętej znajdowała się mapa Palestyny i Jerozolimy z dokładnie omówionymi miejscami związanymi z Pasją Chrystusa i z podaniem odległości między poszczególnymi stacjami.²⁹ Plan Jerozolimy przybrał postać prostokąta, którego dłuższe boki leżały na osi północ-południe co odpowiada Pretorium Piłata na Moria i domowi Annasza na Syjonie. Na wschód od tej linii znajduje się Góra Oliwna, u podnóża której płynie Cedron. Golgotę, na którą prowadzi wyginająca się łukiem droga, umieszczono przy północno-zachodniej krawędzi miasta. Charakterystyczną cechą planu Adrychomiusza jest tak zwana pętla. Jest to nawiązanie do historii sądu nad Chrystusem, gdy z Pałacu Piłata został zaprowadzony do Pałacu Heroda, a stamtąd z powrotem do Piłata. W rozpamiętywaniu Męki Pańskiej Adrychomiusz wyróżnił dwie drogi: pojmania i krzyżową. Według niego długość *via captivitatis* wynosiła 3080, a *via crucis* 1321 kroków.³⁰ Czyli odpowiednio około 2156 m i około 925 m. Całkowita długość drózek w Kalwarii Żmudzkiej wynosi niecałe 7 km (byłaby więc dwa razy dłuższa), a odległość między kaplicą Ukrzyżowania a Grobu wynosi 32 m. Ta wielkość wynosiła u Adrychomiusza 108 stóp co odpowiada ok. 31 m. Jest więc to niemal idealne powtórzenie zalecenia Niderlandczyka. Wynika z tego, że osoba, która wymierzała kalwarię, a więc fundator J. Tyszkiewicz, miał w ręku dzieło Adrychomiusza. Odległości między poszczególnymi stacjami zostały proporcjonalnie zwiększone, a w przypadku Ukrzyżowania i Grobu powtórzone, zapewne ze względu na ich wyjątkową ważność oraz dogodnie ukształtowanie Wzgórza Golgoty. O znajomości planu Adrychomiusza świadczy również zlokalizowanie na wschodzie Góry Oliwnej, a na północnym-zachodzie Golgoty. Poza tym stacje, które Adrychomiusz umieścił poza murami Jerozolimy także w Kalwarii Żmudzkiej zostały postawione tam,



Kaplica Obdarcia z szat i kaplica Ukrzyżowania

gdzie nigdy nie było zabudowy miejskiej. Program ideowy kalwarii zawiera podział na drogę pojmania i drogę krzyżową, które do rozważania zalecał Niderlandczyk, choć ich program jest tutaj nieco krótszy. Szczególnie charakterystyczną cechą, obecną we wszystkich kalwariach wytyczanych przy pomocy planu Adrychomiusza, jest pętla wykreślona między Sądem Piłata, Heroda, a Ratuszem przybierająca w Kalwarii Żmudzkiej raczej wydłużony kształt.

Prawdopodobnie J. Tyszkiewicz spotkał się z ideą takiego wyjątkowego zespołu sakralnego w Kalwarii Zebrzydowskiej - na początku lat 20 XVII w. był bowiem kanonikiem krakowskim.³¹ Nie wolno zapomnieć o niesłychanej sławie fundacji Zebrzydowskiego, w której od września 1609 r. odprawiano nabożeństwa.³² Śmiało można powiedzieć, że J. Tyszkiewicz był w Kalwarii Zebrzydowskiej, która na pewno obok planu Adrychomiusza okazała się pomocą w zakładaniu Nowej Jerozolimy na Żmudzi. W Kalwarii Żmudzkiej tak jak w Zebrzydowskiej Wieczernik umieszczono między kaplicą Sąd Annasza a Sąd Kajfasza. Poza tym wszystkie te rzeczy, o których pisał lub wyrysował na planie Adrychomiusz zostały tu powtórzone. Jeszcze jedno zbliża obie kalwarie - kult Matki Boskiej. Początkowo w Kalwarii Zebrzydowskiej był on skupiony wewnątrz kościoła. Choć istniały dwie kaplice maryjne, dopiero w latach 30 XVII w. postanowiono wprowadzić dróżki Matki Boskiej.³³ Na początku wszystko było więc podporządkowane kultowi pasyjnemu. Podobnie w Kalwarii Żmudzkiej, w której wybudowano drewniany kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i niemal od razu w ołtarzu głównym umieszczono Jej cudowny wizerunek nie podejmując jednak idei założenia drózek maryjnych.

Pod względem układu planistycznego Kalwaria Żmudzka stanowi organizm jednolity, nie podlegający większym przemianom, powstały w bardzo krótkim czasie mniej więcej pięciu lat. Zmianom ulegały jedynie dominanty krajobrazu Nowej Jerozolimy. W początkowym okresie, tuż po założeniu kalwarii, nad okolicą nadal górowało Wzgórze św. Jana. Pewną przeciwwagą dla niego był zapewne kompleks kościoła i klasztoru wybudowany przez J. Tyszkiewicza na lewym brzegu Wardawy, a z pewnością Wzgórze Golgoty na północy. Ogrójec i kościół były o tyle ważne, że widzieli je z daleka pielgrzymi, ponieważ główna droga do miasteczka prowadziła ze wschodu. W I połowie XVIII w. nadal były zachowane te same dominanty co sto lat wcześniej. Zmiany przyszły wraz z nowym kościołem, wybudowanym w latach 1749-1750, zapewne w pewnym, niewielkim oddaleniu od starego. Nowa świątynia była z pewnością większa, posiadała wyższą wieżę, a więc była bardziej widoczna. Wydaje się, że w przeciwieństwie do kościoła biskupa Jerzego, pod względem wysokości bardziej



Kaplica Spotkania z Matką

współgrała z kaplicami na Wzgórzu św. Jana. Golgota nadal górowała w części północnej. Sytuacja zmieniła się kolosalnie gdy wybudowano nowy murowany kościół, szczególnie około 1900 r., kiedy po pożarze w 1896 r. podwyższono wieżę. Wtedy stał się on jedyną dominantą w części wschodniej, która jest w małym stopniu równoważona przez kaplice Ogrójca. Kościół stoi nieco z boku, ale jego sylwetka nadal przewyższa wszystkie budynki i drzewa. W każdym punkcie miasteczka jest on doskonale wyeksponowany. Szczególna sytuacja zaistniała nieco wcześniej, w latach 1822-1825, gdy cały kompleks składał się z kaplic, starego - drewnianego i nowego - murowanego kościoła oraz z drewnianego klasztoru. Kształtowanie kompozycji Kalwarii Żmudzkiej zostało zakończone przed 1 połową XIX w., kiedy zabrakło świątyni postawionej przez A. Tyszkiewicza oraz drewnianego klasztoru, który zakonnicy zastąpili nowym tuż za murowanym kościołem, gdzie zniknął w kontekście jego wielkości.

Kaplice wybudowane na wzgórzach i w płytkich dolinach między nimi nadają całości kompozycji oryginalność i wyrazistość przez swoje formy architektoniczne. Są one ustawione w grupy, a niektóre z nich stoją pojedynczo. Przez materiał z jakiego zostały wykonane - drewno i kamień polny stapiają się z otaczającą je przyrodą w jeden harmonijny organizm. Przeciwwagą dla nich jak i dla zabudowy mieszkalnej są układy wolnych, dużych kompleksów zieleni, które rozciągają się poza miasteczkiem, a których nie można objąć jednym spojrzeniem. Są one urozmaicone małymi, okresowymi stawami. Roślinność w kalwarii, typowa dla tych terenów, jest raczej młoda choć zdarzają się kilkudziesięcioletnie drzewa. Stan taki prawdopodobnie utrzymuje się od samego początku istnienia kalwarii. Nie jest ona założona na zalesionym terenie - okolice stanowią mokradła, łąki i pola o niezbyt urodzajnej glebie.

Kalwaria Żmudzka to nie tylko założenie sakralne, ale i miasteczko zwane jeszcze w XVII w. Gordy. Od 2 połowy XVII w. Gordy zaczęły się rozwijać po obu stronach rzeki, a budynki mieszkalne zaczęto stawiać między kaplicami, nie wychodząc nigdy poza linię Wzgórza Brzozowego i Wzniesienia Piwnicznego.³⁵ Zabudowa miasteczka nigdy nie była specjalnie regularna i trwała. Do XIX w. stawiano jedynie budynki drewniane.³⁶

Niemal natychmiast po założeniu w Gordach kalwarii miasteczko

stało się jednym z centrów handlowo-rzemieślniczych na Żmudzi.³⁷ W dniach 8-12 lipca, w czasie Wielkiej Kalwarii, odbywał się targ, na który przyjeżdżali kupcy nawet z bardzo odległych terenów. Jarmark trwający w XIX w. kilka dni dawniej ciągnął się nawet przez dwa tygodnie.³⁸ W poniedziałek po Wielkiej Kalwarii odbywał się największy na Żmudzi targ koni, na który co roku przybywało około stu Cyganów.³⁹ Przez cały odpust na początku lipca sprzedawano na straganach w wielkich ilościach: różańce, medaliki, obrazki i modlitewniki, a także słodczyce i żywność oraz różne świecidełka. Bogatsi pielgrzymi stawali się w zorganizowanych na tę okoliczność ogródkach. Do miasteczka przyjeżdżały grupy kuglarzy bawiąc przyjezdnych i miejscowych.⁴⁰ Układ jaki zachodzi między kalwarią a miasteczkiem Kalwaria Żmudzka należy zakwalifikować do układu dominacji zespołu pielgrzymkowego nad miastem. Sytuacja ta zachodzi gdy kalwaria otacza substancję miejską i dominuje nad nią. Osada, podporządkowana obiektom sakralnym, staje się integralną częścią całego kompleksu kalwaryjnego. Wszyscy mieszkańcy w większym lub mniejszym stopniu pracują przy obsłudze pątników, a plan miasta jest odzwierciedleniem jego funkcji pielgrzymkowej.⁴¹ W historii urbanistyki na ziemiach litewskich jest to jedyny przykład gdzie całe miasteczko zostało podporządkowane założeniu sakralnemu.⁴² Podkreślając zależność planu przestrzennego miasteczka od kalwarii należy wymienić wśród cech, które o tym świadczą między innymi to, że sieć dróg i ulic w części przebiega równolegle do drózek, a główna droga prowadząca do miasteczka jest szeroka i prowadzi wprost do dużego placu przed kościołem. Następnie trzeba wskazać na zabudowę, która nigdy nie wyszła poza teren, który również w Jerozolimie był poza murami. Poza tym dopiero po założeniu w Gordach kalwarii zaczęto osiedlać się na lewym brzegu Wardawy.

* * *

Kalwaria Żmudzka niemal od początku swego istnienia otrzymała status jednego z najważniejszych miejsc pielgrzymkowych na Litwie, a szczególnie na Żmudzi. Każdy Żmudzian poczytywał za swój obowiązek przynajmniej raz w życiu pielgrzymować do Nowej Jerozolimy.⁴³

Kompozycja Kalwarii Żmudzkiej, na którą składa się dziewiętnaście kaplic z drózkami oraz kościół z klasztorem kształtowała się w swoim podstawowym zrębie w latach 1638-1642. Późniejsze zmiany były związane jedynie z kościołami, które kolejno stawały się dominantami w krajobrazie. Wiadomo, że przy zakładaniu kalwarii starano się powtórzyć jak najdokładniej nie tylko układ, ale i miary jerozolimskie podane przez Adrychomiusza. Na ostateczny kształt układu przestrzennego, tak jak w innych kalwariach, wpływ miał miejscowy krajobraz. W przypadku Kalwarii Żmudzkiej problemem było wyznaczenie Syjonu, który ostatecznie nie jest zbyt wyraźnie wyodrębniony. Kalwaria Żmudzka należy nie tylko do wczesnych kopii jerozolimskich w Polsce, ale i do dokładniejszych, a przez konsekwencję rozmierzenia drózek, do wybitniejszych. Założenie kalwarii w Gordach zmieniło charakter osady podporządkowując ją całkowicie założeniu sakralnemu. Wartość Kalwarii Żmudzkiej jest o tyle większa, że na terenie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego jest jedyną, która niemal w niezmiennym kształcie przetrwała do dnia dzisiejszego.

Przypisy

- 1 Por. Kudaba Č., Varduva, "Mokslas ir gyvenimas" 4 (1974), s. 50; Musu Lietuva. *Krasto vietoviu istoriniai, geografiniai, etnografiniai bruožai*, red. Kviklys B., t. 4, Boston 1992, s. 57-58.
- 2 Por. Baranowski 1991, s. 89.
- 3 Pierwszy drewniany kościół św. Jana Chrzcziciela, którego wezwanie miało nawiązywać do chrztu Żmudzinów nad Wardawą, został zbudowany w Gordach należących do bona mensae episcopalis przed 1593 r. Początkowo nie było przy nim stale rezydującego kapłana, ale w roku 1622 ustanowiono przy nim parafię z księdzem, któremu zapisano bardzo mały fundusz. Prawdopodobnie pierwsza świątynia przestał istnieć już po objęciu placówki przez dominikanów, na przełomie XVII/XVIII w. Por. Buszyński J., *Kościół i klasztor oo. dominikanów w Kalwarii na Żmudzi*, "Tygodnik Ilustrowany" 116 (1861), s. 230; Totoraitis J., *Žemaičiu Kalvarijos*, [Marijampoleje 1937], s. 13, 19.
- 4 Por. *Novae Hierusalem Fas nova ingentem Christi gratiarum thesaurum in Samogitia per illustrac reverendiss. Dominum D. Georgium Tyszkiewicz vigilantissimum Pastorem suum, Gorsdianis in montibus nuper absconditum peregrinis revelans coram Sapieha marschalco curiae M.D.Lith. Stonimensi, Vopensi, Luboszanensi etc. gubernatore facta nec non accensa, eidemque illustr.dicta a Nicolao Bardowski nobili Samogitia philosopho vulgata*. Vilnae, anno 1643, s. 2-3.
- 5 Por. jw., s. 10.
- 6 Por. jw., s. 29.
- 7 Por. *Prerogatywa Zakonu Kaznodziejskiego Z Favorów łask, y dobrodzieystw osobliwszych, sobie od swey Matki y Opiekunki, Nieba y ziemi krolowey SS. Matki Światowli Sarmackiemu przez x. Józefa, T., G. Szymaka, Pisma S. Doktora, Pisma Apost. y na ten czas Wileńskiego konwentu SS. AA. Filipa y obu Jakubow Przeora, tegoż Zakonu Prowincyi Litewskiej, Objawiona. Roku objawionego światowi przez Macierzyństwo Panny Słowa Przedwiecznego 1775*. W Wilnie. w Drukarni J. K. Mci WW. XX. Franciszkanow, s. 426; Wołonczewski M., *Biskupstwo żmudzkie, tł. Hryszkiewicz M.*, Kraków 1898, s. 71, 176. Trzyznaście z dziewiętnastu kaplic kalwaryjnych jest drewnianych. W większości powtarzają one proste formy tych z przed połowy XVII w.
- 8 Por. Totoraitis J., dz.cyt., s. 13-14, 20, 24.
- 9 Por. Buszyński J., dz. cyt., s. 230.
- 10 Por. Barącz S., *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891, s. 102; Fridrich A., *Historye cudownych obrazów Najświętszej Marii Panny w Polsce*, t. 4, Kraków 1911, s. 206.
- 11 Por. *Wizyta klasztoru i kościoła oo Dominikanów kalwaryjskiego w powiecie telszewskim w dekanacie olsiadzkim położonego z roku 1821*, s. 27a-27b, 29a; Wołonczewski M., dz. cyt., s. 177. Prawdopodobnie w tym czasie przestała istnieć świątynia ufundowana przez J. Tyszkiewicza.
- 12 Por. Drema V., *Kas gi kure baroko architektūrą Lietuvoje*, "Literatura ir menas" 50(1975), s. 13.
- 13 Por. *Wizyta klasztoru i kościoła parafialnego ww. oo Dominikanów kalwaryjskich, w powiecie telszewskim w dekanacie olsiadzkim położonego z roku 1828*, s. 24a.
- 14 Por. Musu Lietuva... dz. cyt., s. 60.
- 15 Por. Wołonczewski M., dz. cyt., s. 177.
- 16 Por. Jankauskas V., *Žemaičiu Kalvarijos baznyčios ir vienuolyno architektūrinio ansambliu raidos bruožai*, w: *Žemaičiu praeitis*, red. Butrimas A., Vilnius, 1993, s. 174; Svėrebas P., *Žemaičiu Kalvarija*, w: *Lietuvos vienuolynai. Vadovas*, Vilnius 1998, s. 426.
- 17 Por. Akt wizyty kościoła i klasztoru xx. Dominikanów kalwaryjskich roku 1850 sporządzony, s. 29a; Buszyński J., dz. cyt., s. 230.
- 18 Por. Giżycki J., *Wiadomości o dominikanach prowincji litewskiej*, Kraków 1917, s. 110.
- 19 Por. Totoraitis J., dz. cyt., s. 66; Svėrebas P., dz. cyt., s. 428.
- 20 Por. Musu Lietuva ... dz. cyt., s. 50.
- 21 Por. jw., s. 64.
- 22 Por. Buszyński J., dz. cyt., s. 229.
- 23 Por. *Miscellanea rerum ad Statum Ecclesiasticum in Magno Lituaniae Ducatu pretinentia. Collecta ab Alberto Wiuk Kojalowicz Societ. Jesus. Theol. Doct. Almae Universitatis Vilniensis Procancellario et Ordinario S. Theol. Professore vulgata Superiorum permissu Vilnae, typis Academicis Anno Domini M.D.C.L.*, s. 34; Buszyński J., dz. cyt., s. 230; *Ragazinskas A., Žemaičiu Kalvarijos aprašymas, ypatingai dievobaimingiems keleviams i tą stebuklingąją vietą kunigo Ragaišio sudetas. Su 21 paveikslu. (Grymo pelno dalis eis Kalvarijos bažnyčios naudai)*, Vilnius 1906, s. 44.
- 24 Por. Vasiliuniene D., *Žemaičiu Kalvarijos*, "Liaudies kultura" 2 (1994), s. 34.
- 25 Por. *Lietuvos architektūros istorija*. Nuo XVII a. pradžios iki XIX a. vielurio, red. Minkevičius J., t. 2, Vilnius 1994, s. 29.
- 26 Por. Jeleńska 1903, s. 34.
- 27 Por. Kopeć J. J., *Kalwarie i cykle drogi krzyzowej w kulturze polskiej oraz ich związki z topografią Jeruzolimy*, w: *Jeruzolima w kulturze europejskiej*, red. Paszkiewicz P., Zadrożny T., Warszawa 1997, s. 228-229.
- 28 Por. Wyczawski H.E., *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztoru bernardynów i kalwaryjskich drózek*, *Kalwaria Zebrzydowska* 1987, s. 60-64; Christianus Adrichomius (zm. 1585) przelożony klasztoru w Delft w Niderlandach. Autor *Urbis Hierosolimae quae admodum ea Christi tempore floruit, et suburbanorum eius brevis descriptio, Coloniae 1584* oraz *Theatru terrae sanctae et biblicarum historiarum, Coloniae 1590*. Za Mitkowska A., *Kalwarie jako szczególny rodzaj kompozycji przestrzennych*, "Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" 3(1983), s. 182.
- 29 Por. Mitkowska A., dz. cyt., s. 182.
- 30 Za Bania Z., *Święte miary jerozolimskie. Grób Pański, Anastasis, Kalwaria*, Warszawa 1997, s. 74, passim.
- 31 Przyałowski W., *Żywoty biskupów wileńskich*, t. 2, 1860, s. 131-132.
- 32 Por. Wyczawski H. E., dz. cyt., s. 236.
- 33 Por. jw., s. 70, 75, 106.
- 34 Por. Vasiliuniene D., dz. cyt., s. 34.
- 35 Por. Miškinis A., *Varduva*, w: *Lietuvos TSR urbanistikos paminklai*, t. 2, Vilnius 1979, s. 97.
- 36 Por. *Lietuvos architektūros ...* dz. cyt., s. 29-31
- 37 Por. jw., s. 15.
- 38 Por. Gadon M., *Opisanie powiatu telszewskiego w guberni kowieńskiej w dawnym xięstwie żmudzkiem położonego*, Wilno 1846, s. 467; Orłowicz M., *Przewodnik po ziemiach dawnej Polski, Litwy i Rusi*, Kraków 1914, s. 45.
- 39 Por. Totoraitis J., dz. cyt., s. 8.
- 40 Por. Proniewska K., *Festyna Wielkiej Kalwaryi na Żmudzi. Opowiadanie*, Wilno 1856, s. 31-34.
- 41 Por. Mitkowska A., dz. cyt., s. 184; Mitkowska A., *Wambierzyce*, Wrocław 1984, s. 81.
- 42 Por. *Lietuvos architektūros ...* dz. cyt., s. 31.
- 43 Por. Iwanowski E., *Wspomnienia narodowe*, Paryż 1861, s. 472; *Kalwaryja Żmudzka*, "Ziarno" 2 (1903), s. 26.

Nakładem wydawnictwa Krupski i s-ka ukazała się książka ks. prof. Janusza Pasierba i ks. dr. Michała Janochy. Pierwszy z nich był twórcą kierunku historii sztuki na Akademii Teologii Katolickiej (obecnie Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego), a także jednym z najlepszych polskich historyków sztuki. Zgodnie ze swym powołaniem skupiał się głównie na sztuce sakralnej, zaś zgodnie ze swymi zamiłowaniem przede wszystkim na sztuce nowożytnej. Pewnym ukoronowaniem jego pracy miała być książka, powstała w efekcie przebadania zbiorów i archiwów watykańskich traktująca o artystycznych związkach Rzeczypospolitej ze Stolicą Piotrową. Niestety, śmierć nie pozwoliła dokończyć ks. prof. Januszowi Pasierbowi tego, jakże ważnego dla poznawania naszej rodzimej sztuki, dzieła. Znalazł się jednak godny następca, jego wychowanek, ks. dr Michał Janocha, który podjął się trudu kontynuowania tej pracy. W efekcie powstała znakomita książka, która niedawno trafiła do sprzedaży.

Redakcja

TYSIĄC LAT KONTAKTÓW ZE STOLICĄ APOSTOLSKĄ

Na stronach książki *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich* za pośrednictwem eseju ks. prof. Janusza St. Pasierba oraz ks. dr Michała Janochy prześledzić możemy dzieje tysiąca lat kontaktów państwa polskiego ze Stolicą Apostolską, które zostawiły trwałe ślady w muzeach, bibliotekach, archiwach oraz kościołach watykańskich w postaci dokumentów oraz dzieł sztuki. Są to dzieła o bardzo różnym stopniu pokrewieństwa z Polską, co we wstępie wyjaśnia ks. Janocha, pisząc że bohaterami tej książki są - jak głosi tytuł - polonika, a więc dzieła związane z Polską przez autora, proveniencję lub temat. Chodzi oczywiście o Polskę, a później Rzeczpospolitą w jej zmiennych granicach historycznych, obejmującą także tereny dzisiejszej Litwy, Białorusi, Ukrainy i - po części - Mołdawii. Znajdziemy więc tutaj zarówno tekst poświęcony płótnie *Sobieski pod Wiedniem* Jana Matejki, jak i obrazowi Rafaela *Portret chłopca*, znajdującemu się od 1807 lub 1808 roku w zbiorach Czartoryskich, a obecnie zaginionemu.

Jak pisze we wstępie pisze ks. Janocha, inicjatorem tej książki był ks. Janusz Stanisław Pasierb, który rozpoczął nad nią pracę podczas pobytu w Rzymie w 1984 roku. Zebrane podczas kolejnych wizyt w Wiecznym Mieście materiały opracowywał i redagował w Polsce. Zmarł w 1993 roku nie ukończywszy pracy nad książką, pozostawiając kilkadziesiąt teczek notatek. Trudu dokończenia dzieła podjął się niegdyś student, później asystent a dziś kontynuator wykładów zmarłego profesora, ks. dr Michał Janocha, który o pracy nad książką pisze: *Przystępując do pracy poczułem się po trosze w roli ucznia, a po trosze konserwatora zabytków, stającego z szacunkiem w pracowni zmarłego mistrza przed wielką niedokończoną mozaiką: niektóre partie kompozycji czytelne i starannie wykończone, inne ledwie naszkicowane, liczne "białe plamy", wokół mnóstwo rozsypanych kamyczków...* Długotrwała praca nad uzupełnianiem i składaniem w jednolitą całość tekstów ks. Pasierba zaowocowała ponad czterysta stronicową książką zatytułowaną *Polonica*

artystyczne w zbiorach watykańskich, na którą składa się sześć rozdziałów ze wstępem zredagowanym wspólnie przez obu autorów, zakończeniem ks. Janochy, indeksem nazwisk oraz bibliografią. W pierwszym rozdziale omówione zostały instytucje oraz kościoły, w których znajdują się tytułowe polonika artystyczne. Średniowieczne dzieła związane z Polską prezentowane są w drugim rozdziale, zaś w czterech następnym kolejno wieki od XV do XX, wszystkie opatrzone ilustracjami zarówno czarno-białymi jak kolorowymi.

Najstarsze polonicum w zbiorach watykańskich to zarazem najstarszy dokument związany z państwem polskim, *Dagome Iudex*. Dokument złożony na ręce papieża Jana XV zawiera prośbę księcia Dagome, jego żony Ody oraz ich synów Mieszka i Lamberta o przyjęcie ich posiadłości pod opiekę Stolicy Apostolskiej. Zredagowany w latach 990-996 po łacinie, zachował się w postaci wyciągu który w swym dziele *Collectio canonum* z 1087 roku zamieścił kardynał Deusdedit, znajdującym się w zbiorach Biblioteki Watykańskiej.

SPRAWOZDANIE Z WYJAZDU INWENTARYZACYJNEGO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI NA UKRAINĘ W MAJU 1999 ROKU

Dziesięcioosobowa grupa członków koła pod opieką ks. dr Michała Janochy i mgr Katarzyny Chrudzimskiej - Uhery, przy wsparciu Stowarzyszenia "Wspólnota Polska" oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki przeprowadziła w maju 1999 roku prace inwentaryzacyjne zachowanych obiektów polskiej kultury na Ukrainie. Był to już drugi wyjazd zorganizowany przez koło naukowe. Pierwszy odbył się rok wcześniej, oparto się wówczas na liście obiektów dostarczonej przez prof. Ryszarda Brykowskiego, sprawującego pieczę nad wyjazdami z ramienia "Wspólnoty Polskiej". Miejsca badań dobierane były na podstawie źródeł drukowanych, jak i relacji osób, które tereny w pobliżu Kamieńca Podolskiego znają dobrze z własnych wypraw. Przygotowano zatem znacznie obszerniejszą listę, którą weryfikowano na miejscu, gdyż, co nie było większym zaskoczeniem, wiele obiektów już nie istnieje, a część zachowała się w stanie szczątkowym. Te ostatnie, jak rezydencja Żurowskich w Makowie, nie były omijane. W tym przypadku zinwentaryzowano budynki pozostałe po założeniu pałacowo - ogrodowym. Niestety sam pałac, pochodzący z 1912 roku, nie zachował się wysadzony przez bolszewików zaraz po wkroczeniu. Nie była to pierwsza rezydencja w tym miejscu. Wcześniej stał tu pałac Raciborowskich, którzy nabyli wieś i okoliczne tereny od Makowieckich w 1751 roku. W XIX wieku powstały późnoklasycystyczne pawilony i założenie parkowe, później nowy pałac. Mimo planów uczynienia Makowa główną siedzibą rodu Raciborowskich, rezydencja zaczęła podupadać i kolejny jej spadkobierca sprzedał ją Alfredowi Żurowskiemu, który zlecił przebudowę pałacu w stylu neorenesansowym Waldemarowi Federsowi. On to dodał okazały ryzalit środkowy, zwieńczył elewacje attyką renesansową, a wewnątrz nadał charakteru neorenesansowego, dzięki czemu budynek nabrał cech stylowych, jakich przed przebudową nie posiadał. Fotografie, znajdujące się u prywatnego właściciela, makiety pałacu oraz zebrane informacje zostały umieszczone na karcie inwentaryzacyjnej z adnotacją, że jest to obiekt nieistniejący.

W pracach inwentaryzacyjnych skupiono się głównie na cmentarzach - w Makowie, Czerczach i Smotryczy, gdzie

odkrywano niejednokrotnie nagrobki dobrej klasy. Pozostałości starego (najstarsze nagrobki pochodzą z końca XVIII w.) cmentarza w Makowie, dziś znajdującego się na terenie prywatnego gospodarstwa, to zaledwie kilkanaście nagrobków, w dużym stopniu stanowiących przykłady prowincjonalnej, choć dobrej klasy, rzeźby sepulkralnej. Przykładem może być grobowiec rodziny Radziejowskich. Po rozmiarach i klasie nagrobka można sądzić, że była to jedna z możniejszych familii w okolicy. Z pozostałości wynika, iż był to czterostopniowy cokół dekorowany kimationem lesbijskim i szyszkami na narożach, na nim zaś pierwotnie stała figura pod baldachimem. Kryptę grobową przykryto płytą z półplastycznym krucyfiksem, a krawędzie zaznaczono motywem wijącej się wstęgi. Przykładem skromniejszego, ale ciekawego nagrobka jest postawiony w miejscu spoczynku Tomasza Biesiadowskiego, pochodzący z 1792 r. krzyż na cokole. Ramiona krzyża są bogato dekorowane motywami nawiązującymi do gotyku płomienistego. Jedną z największych nekropolii w okolicy, we wsi Czercze, to ponad dwieście zachowanych nagrobków sprzed 1945 roku, z czego kilkanaście nadal posiada pełnoplastyczne przedstawienia figuralne. Większość z nich skupiona jest w części znajdującej się pomiędzy okazałą bramą a kapliczką. Poniżej kaplicy usytuowana jest najstarsza część cmentarza, znajdują się na niej trzy nagrobki z roku 1802, z tego dwa rodziny Rozyckich (Różyckich). Pierwsze kamienne nagrobki to proste, leżące płyty wykonane z piaskowca opatrzone krótkimi inskrypcjami, niekiedy delikatnie dekorowane. W roku 1806 powstał nieco ciekawszy nagrobek w formie wolnostojącego krzyża łacińskiego i nie zachowanego ziemnego grobowca.

Jednym z najciekawszych dzieł (obecnie przeniesionym do powstającego przy katedrze kamienieckiej lapidarium) jest figura Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, najprawdopodobniej stanowiąca pierwotnie całość większego nagrobka, którego luźne fragmenty znalazły się obok. Nie można jednak z całą pewnością stwierdzić czy rzeczywiście był to jeden nagrobek, czy też mamy do czynienia z relikta- mi dwu, nie ma również podstaw do nawet hipotetycznego odtworzenia pierwotnych kształtów całości. Wolno nam

jedynie domniemywać (jeżeli przyjąć, że mamy do czynienia z jednym nagrobkiem), iż był on dość rozbudowany. Warto przyjrzeć się samej figurze: Matka Boska stoi na kuli, pod stopami ma węża i półksiężyc. Ubrana jest w płaszcz spięty u góry i długą suknię, której fałdy spływają tworząc bardzo dekoracyjne formy. Dłonie jej złożone są na piersi. Niestety, nie zachowała się głowa, utracona prawdopodobnie podczas dewastacji cmentarza. Figura przewrócona była na ziemię i odwrócona tyłem, tak że nawet osoby cmentarzem się opiekujące, nie zdawały sobie sprawy z jej istnienia. Klasa figury pozwala przypuszczać, iż nie została ona stworzona przez warsztat lokalny.

Jedną z lepiej zachowanych jest figura Marii z Dzieciątkiem wieńcząca nagrobek rodziny Farenholców z 1852 r. Matka Boża ukazana w lekkim kontrapoście, ubrana w mocno udrapowaną szatę, prawą ręką podtrzymuje nagiego Jezusa, zaś w lewej, opuszczonej dłoni trzyma zamkniętą księgę. Czas pozbawił postaci delikatności rysów twarzy, ale nadal jest to jedna z lepiej zachowanych i piękniejszych rzeźb cmentarza. Maria z Dzieciątkiem pojawia się jeszcze na innym nagrobku, upamiętniającym Marię Zaleską (1861 r.). Matka Chrystusa została ukazana zasiadająca na kwiatowym tronie. Podtrzymuje ona małego Syna, a obojgu towarzyszy ubrany w szatę z sierści wielbłądziej Jan Chrzciciel jako dziecko. Nie zachowały się głowy postaci, ale wnioskując z dokładności oddania draperii i niezwykle precyzyjnego wyrzeźbienia tworzących tron kwiatów, można przyjąć, że całość prezentowała dobry poziom artystyczny.

Ponury i smutny wdzięk bije z nagrobka Jana Tuskiego (1869 r.), którego najważniejszym akcentem jest surowa i oszczędna w wyrazie postać umęczonego Chrystusa przedstawionego w konwencji Ecce Homo. Chrystus jest także centralną postacią nagrobka księdza Konstantego Karpowicza z 1867 roku. Tu Zbawiciela przedstawiono w scenie upadku, gdy klęczy na prawym kolanie, a prawą ręką wspiera się o ziemię. Niestety, i ta figura nie zachowała się w całości. Brakuje głowy Jezusa i części krzyża.

Nie tylko Chrystus i Jego Matka byli przedstawiani przez artystów. Na nagrobku Benedykta i Ksawery Sanieckich z 1848 roku ustawiono grupę ukazującą kobietę i dziecko klęczących u podstawy krzyża i obejmujących jego dolną belkę. Natomiast znany motyw Anioła Stróża opiekującego się dzieckiem zrealizowano w zwieńczeniu pomnika grobowego Piusa Witwickiego i jego wnuków (1897 r.).

Inną grupę stanowią nagrobki w formie osadzonego na cokole krzyża. Przykładów w tej konwencji jest dużo, w większości bardzo prostych, ale części z nich warto przyjrzeć się bliżej. Są to dekoracyjnie potraktowane krzyże, zwykle w typie drzewa życia, osadzone niekiedy na kolumnach. Wśród nich zwraca uwagę górujący nad częścią położoną między bramą a kaplicą, w której znajdują się

głównie groby z końca XIX i początku XX wieku bardzo wysmakowany nagrobek Wiktorii Hunter i ks. Jana Huntera, z krzyżem przybierającym formę armor vitae, i cokołem oplecionym winną latorosłą. Zwraca uwagę stosunkowo dobry stan zachowania, pomimo tego, że krzyż jest elementem dominującym. Pozwala to przypuszczać, iż w Czerczach nie odbyła się dewastacja cmentarza w ramach "walki systemu z religią", a raczej rozkradano nagrobki na materiał budowlany, a bodaj najgorszy okazał się czas i brak opieki konserwatorskiej.

Stosunkowo często odnaleźć możemy formy czerpiące z motywów neogotyckich (nagrobki księdza Edwarda Russockiego z 1879 r. oraz Władysława i Stanisława Machnickich z 1880 r.).

Ostatnia grupa, bodaj najliczniejsza, to płyty nagrobne. Nie prezentują zbyt wyszukanych form i nie są zdobione nadmiarem ornamentu, ale jedna z płyt zwróciła uwagę formą i liryczną treścią inskrypcji, chyba najpiękniejszą na tym cmentarzu. Położono ją na grobie Józefa Greyca. Jest to prostokątna płyta obwiedziona wypukłą ramą. Puste dziś miejsce na krzyż ujęte jest płycinami z rozetami. Czaszkę z pieszczelami umieszczono pod inskrypcją głoszącą:

*O drogi Ojcze tyle ukochany,
którego zgon wczesny rodziny zasmucił.
Niech ten głaz zimny rzewnie oplakany
pokryje drogie szczątki dla tych, coś porzucił.
Niech tych kilka liter wyrzuty na twym grobie
objawia smutek sierot i wdowy po tobie.*

Na koniec warto wspomnieć o wzruszającym w swej prostocie i zmuszającym do chwili refleksji nad tym, jak niewiele może pozostać z ludzkiego życia, nagrobku, a właściwie jedynie prostym krzyżu łacińskim z wyrytym, bardzo prymitywnie, lapidarnym napisem: CROB PETRUNELLI, co należy odczytać jako *Grób Petruneli*. Poprawnie odcuty krzyż wyraźnie kontrastuje z niezdarnym napisem, co pozwala przypuszczać, że krzyż został tutaj bądź wtórnie wykorzystany, bądź nagrobek powstał jako całość wykonana przez dwu różnych twórców, z których przynajmniej jeden pisać nie potrafił.

Trzeci z badanych cmentarzy znajduje się w Smotryczy. Prezentuje on niższą klasę artystyczną, jednak i tu pozostało wiele nagrobków, które wymykały się konwencji prostego krzyża na cokole, choć te zdecydowanie dominują. Pozostałe to zwykle nagrobki zwieńczone formą krzyża obwiedzionego ramą od frontu i półplastyczną figurą Chrystusa. Te charakteryzują się dosyć mało precyzyjnym wykonaniem. Jeden z nagrobków powtarza znany z Czerczy

motyw krzyża na owiniętej winną latoroślą kolumnie (nagrobek Elżbiety i Józefy Kozłowskich), ale dość toporne wykonanie wyraźnie odróżnia go od realizacji z Czercz. Zostało też znalezionych kilka fragmentów po nagrobkach neogotyckich, oraz nagrobek Ludwika Dubieckiej z 1868 roku w formie neogotyckiej kapliczki, jednak i te nie prezentują zbyt wysokiego poziomu artystycznego.

Znaczącą częścią naszej pracy była inwentaryzacja istniejących obiektów architektonicznych. Dwa kościoły w Czerczach i Smotryczy funkcjonują w swoim pierwotnym przeznaczeniu od niedawna, odnowione po zniszczeniach w okresie komunizmu. Pierwszy wybudowany w 1637 roku z inicjatywy biskupa kamienieckiego Pawła Piaseckiego został pozbawiony większości elementów swego oryginalnego wystroju. Zachowały się jedynie dwie tablice. Jedna upamiętnia fundację kościoła, poświęcenie oraz jego odnowienie w 1787 roku. Druga przypomina fakt ponownej restauracji świątyni w końcu XIX wieku z środków Jana Nepomucena Krzyżanowskiego, miejscowego parafianina. Do dziś przetrwał także fragment stiukowej dekoracji ołtarza głównego z końca ubiegłego wieku i polichromia z tego czasu nawiązująca do dekoracyjnych elementów architektury gotyckiej.

Kościół w Smotryczy prezentuje się bardziej okazale, jednak i tu nie pozostało wiele oryginalnych elementów. Historia świątyni ma swój początek w XIV wieku, kiedy książęta Jerzy i Aleks Koriatowicze ufundowali tu dla ojców dominikanów kościół, noszący wezwanie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, zrujnowany w 1427 roku przez Tatarów. Kolejna budowla stanęła 1586 r. z fundacji Mikołaja Brzeskiego, ale i ta w połowie XVII w. wskutek napadów kozackich i tatarskich została zniszczona. Wreszcie w 1786 roku postawiono kościół w kształtach, w jakich możemy go oglądać dziś, tym razem pod wezwaniem św. Mikołaja. Podczas odnawiania tutejszej świątyni na początku lat dziewięćdziesiątych świadomie zniszczono przetrwałe w komunizmie freski zdobiące nawę główną, a krytą pod prezbiterium kryjącą zabytkowe grobowce Potockich zalano betonem. Podobnie w Czerczach. Odbudowy obu kościołów oszczędziły jedynie mury zewnętrzne, wnętrza zaś uległy tak dalece przekształceniom, iż często trudno domyślić się oryginalnych podziałów przestrzennych i dekoracji, a opis stwarza trudności w zastosowaniu tradycyjnej terminologii.

W kościele w Smotryczy znajdują się trzy zabytkowe sprzęty z drugiej połowy XIX wieku. Monstrancja neogotycka z wyobrażeniem świętych Piotra i Pawła oraz Boga Ojca zasiadającego na tronie, adorowanego przez anioły. Puszka na komunikanty z owalną czaszą i pokrywą w formie korony, oraz kropielnica bogato dekorowana ornamentami

manierystycznymi i rokokowymi.

Ostatnim obiektem prac był pałac w Malejowcach. Dobrze zachowana w zewnętrznych kształtach rezydencja rodziny Orłowskich z 1788 roku, której domniemanym architektem miał być Dominik Merlini. Budynek od wielu lat mieści sanatorium dla dzieci z chorobami płuc, lecz mimo to układ pomieszczeń zmieniono w niewielkim stopniu, a część oryginalnego wystroju pałacowego przetrwała, niestety w bardzo złym stanie - głównie w wyniku braku jakichkolwiek prac konserwatorskich przy jednoczesnej silnej eksploatacji pałacu. W szczątkowej formie zachował się układ dawnego parku romantycznego, który obejmował całą dolinę pomiędzy dwoma wzgórzami od południowej strony rezydencji.

Cmentarze na ogół prezentują bardzo zły stan, a mimo to nieliczne dobrej klasy nagrobki przetrwały, część z nich nawet w stanie kompletnym. Najgorzej prezentowała się nekropolia w Makowie. Okrojona do niewielkich rozmiarów, zachowała znikomą ilość pomników, a świadczące o ich dawnej klasie fragmenty leżą porozbijane lub zdobią ogrodzenia okolicznych gospodarstw. Inną sprawą jest stan budynków. O nieistniejącym pałacu w Makowie już wspomniano, kościoły w Czerczy i Smotryczy zachowały jedynie swe mury, wnętrza bowiem niewiele mają wspólnego z ich dawnym wystrojem. Zaskakująco dobry stan prezentuje pałac w Malejowcach.

Optymizmem napawa widoczny wśród miejscowej ludności wzrost świadomości znaczenia tych obiektów. W rozmowach można się niekiedy przekonać, iż zdają sobie sprawę z wagi posiadanych zabytków, a czasem usłyszeć żal z powodu tych utraconych.

Może właśnie ten fakt i inicjatywa proboszcza z Kamieńca Podolskiego ratowania zagrożonych cenniejszych nagrobków pozwoli przetrwać zabytkom do czasu, aż ginąca kultura zostanie wsparta także przez organy administracyjne.

Dokumentacja wykonanych prac w formie kart inwentaryzacyjnych przekazana została do Stowarzyszenia "Wspólnota Polska" i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego gdzie jest udostępniana. Dokumentacja fotograficzna (negatywy) znajduje się w archiwum koła naukowego.

W tym roku, w maju, odbył się miesięczny wyjazd, podczas którego inwentaryzowaliśmy zarówno założenia urbanistyczne jak i kolejne cmentarze. Sprawozdanie z wyjazdu znajdzie się w następnym numerze ARTIFEXU.

PRACE MAGISTERSKIE OBRONIONE NA AKADEMII TEOLOGII KATOLICKIEJ*

OD 1 X 1998 ROKU DO 31 XII 1999 ROKU

Promotor: prof. dr hab. Zbigniew Bania

1. Czumaj Monika, Nysa jako ośrodek katolicyzmu w okresie kontrreformacji, 1999 r.
2. Ineksiak Maria Z. E., Nurt neogotycki w twórczości architektonicznej sakralnej Henryka Marconiego (1762-1863), 1998 r.

Promotor: prof. dr hab. Stanisław Kobiela

1. Krasuska Jolanta M., Ikonografia zaślubienia Matki Bożej w polskim malarstwie średniowiecznym, 1998 r.
2. Tichy Barbara, Ikonografia aniołów w przedstawieniach rzeczy ostatecznych w średniowiecznym malarstwie polskim, 1999 r.

Promotor: dr Krystyna Moisan-Jabłońska

1. Kwiatkowska Ligia, Ikonografia świętej Barbary w polskiej sztuce nowożytnej, 1999 r.
2. Wójcik Małgorzata, Symboliczne przedstawienia pasyjne w polskiej sztuce nowożytnej, 1998 r.

Promotor: prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski

1. Baliszewska Ewa, Twórczość plastyczna Polaków uwięzionych na terenie ZSRR w latach 1939-56, 1999 r.
2. Bieńkowski Paweł, Heliografika Karola Hillera, 1999 r.

3. Dąbrowicz Joanna, Grafik Aleksander Sołtan (1903-1994): zarys monografii, 1999 r.

4. Fraś Monika, Architektura, wnętrza i wystroje obiektów sakralnych Adolfa Szczepińskiego, 1999 r.

5. Malczewska Izabela E., Pracownia Doświadczalna Tkactwa Artystycznego w Warszawie w latach 1953-1995, 1998 r.

6. Mazurek Monika, Problemy koloru w malarstwie Stanisława Kamockiego, 1999 r.

7. Michalak Joanna, Bjorn Winnblad i jego twórczość dla Rosenthal AG Selb, 1999 r.

8. Patynowska Maria Katarzyna, Julian Bohdanowicz (1887-1943), grafik i pedagog: zarys monografii, 1999 r.

9. Romanowski Piotr, Jerzy Kalina - zarys monografii, 1999 r.

10. Skolimowska Katarzyna, Rzeźba architektoniczna Warszawy lat 50. XX wieku, 1999 r.

11. Wasilewska Julita, "Crystal Cathedral" na tle architektury Los Angeles lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, 1999 r.

Promotor: dr hab. Kinga Szczepkowska-Naliwajek

1. Więch Urszula, Zarys monograficzny twórczości ceramicznej i rzeźbiarskiej Stanisława Jagmina, 1998 r.

* Od października 1999 roku - Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego

P O K A Z

GALERIA KRYTYKÓW SZTUKI

Krakowskie Przedmieście 20/22

Galeria krytyków POKAZ ma formułę nietypową. Skupieni wokół niej krytycy prezentują wybranych przez siebie artystów. Przedstawiana jest w niej sztuka współczesna, zazwyczaj polska - zazwyczaj malarstwo i grafika, niekiedy też rzeźba, fotografia, rysunek. Od 1993 roku wydawane jest przy niej pismo krytyki artystycznej "POKAZ" poświęcone przede wszystkim sztukom plastycznym, jak również architekturze, muzyce, teatrowi... Ilustrowane przez najwybitniejszych polskich artystów.

Zapraszamy od wtorku do piątku w godzinach 11-17 i w soboty od 12-16



Piotr Janowczyk
tempera 1997

ART ITEX