

ART

ARTIFEX

P I S M O M Ł O D E G O P O K O L E N I A H I S T O R Y K Ó W S Z T U K I



W NUMERZE:

Anna Błońska
IKONOGRAFIA
MIEDZIORYTU
*UCIECZKA ŚWIĘTEJ
RODZINY DO EGIPTU*
MARTINA SCHONGAUERA

Magdalena Gryc
BIELSKA HODEGETRIA
ZARYS STUDIUM
HISTORYCZNO –
IKONOGRAFICZNEGO

Jarmila Piekarska
ORIENTALIZM
W ARCHITEKTURZE
WNĘTRZ POLSKICH
W XIX WIEKU

Agnieszka Kwiatkowska
LĘK JAKO ŹRÓDŁO
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE
TWÓRCZOŚCI
DOROTY NIEZNAJSKIEJ

Bartek Gutowski
CZY ADAM-X
JEST DZIECKIEM
CHUCKA NORRISA?

MAJ 2006

NUMER 9

ISSN 1644-3519

CENA 9 zł

PUBLIKUJEMY TEKSTY DOKTORANTÓW, ABSOLWENTÓW I STUDENTÓW
H I S T O R I I S Z T U K I
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

www.artifex.uksw.edu.pl

4 **Anna Błońska**
IKONOGRAFIA MIEDZIORYTU
*UCIECZKA ŚWIĘTEJ RODZINY DO
EGIPTU* MARTINA SCHONGAUERA

10 **Magdalena Gryc**
BIELSKA HODEGETRIA.
ZARYS STUDIUM HISTORYCZNO –
IKONOGRAFICZNEGO

16 **Jarmila Piekarska**
ORIENTALIZM
W ARCHITEKTURZE WNĘTRZ
POLSKICH
W XIX WIEKU

29 **Agnieszka Kwiatkowska**
LĘK JAKO ŹRÓDŁO SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
DOROTY NIEZNAJSKIEJ

35 SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI
KOŁA NAUKOWEGO.
KADENCJA 2004-2005

36 **Bartek Gutowski**
CZY ADAM-X JEST DZIECKIEM
CHUCKA NORRISA?

40 PROF. UKSW DR HAB.
WALDEMAR DELUGA.
BIBLIOGRAFIA ZA LATA 1986-2005
ORAZ WYKAZ PROWADZONYCH
PRAC MAGISTERSKICH

42 BIBLIOTEKI WARSZAWSKIE
GROMADZĄCE ZBIORY Z ZAKRESU
HISTORII SZTUKI

Na okładce: Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994.

AKTUALNOŚCI

Dyrektorem IHS UKSW na lata 2006-2008 została wybrana prof. UKSW dr hab. Krystyna Mojsna-Jabłońska. Bibliografię publikacji Pani Profesor przedstawiliśmy w numerze 8 „Artifexu”.

W sierpniu 2005 roku nakładem Instytutu Sztuki PAN ukazała się książka **Anny M. Drexlerowej** oraz **Andrzeja K. Olszewskiego**, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*. Pozycję tę można nabyć m.in. w księgarni internetowej IS PAN (<http://www.ispan.pl/ksiegarnia>), cena 40 zł. W najbliższym numerze „Artifexu” postaramy się ją bliżej zaprezentować.

Biblioteka Główna UKSW
otrzymała dostęp do bazy bibliograficznej

BIBLIOGRAPHY OF THE HISTORY OF ART

WWW.IHS.UKSW.EDU.PL/BAZA.PHP

Baza wydawana jest przez Getty Research Institute i Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Obejmuje sztukę Europejską i Amerykańską, od starożytności po czasy współczesne. Zawiera około 633.000 rekordów odnośnie obrazów, rzeźb, rysunków, druków, architektury, jak również sztuki stosowanej, rękodzieła, grafiki artystycznej, sztuki ludowej itd. Zasięg chronologiczny publikacji obejmuje pozycje wydane od roku 1973. Baza uaktualniana jest kwartalnie.

Z bazy można korzystać wyłącznie w sieci uniwersyteckiej (Dewajtis i Wóycickiego).

W kwietniu 2006 r. uruchomiona została na Wóycickiego **Biblioteka** WNHiS. Od roku akademickiego 2006/2007 uruchomione zostaną **studia doktoranckie** na WNHiS.

31 stycznia 2006 roku odbyło się walne zebranie koła naukowego, na którym wybrano nowe władze. Prezesem została Anna Wigura, sekretarzem Adam Gut, skarbnikiem Aleksandra Bożewicz.

KONTAKT Z KOŁEM: knshs@op.pl

PISMO WYDAWANE PRZEZ KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie



Opieka naukowa: prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania
Redakcja: Anna Balik, Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk,
Joanna Kinowska, Milena Niebrzydowska, Ewa Nowak,
Magdalena Olszewska, Agnieszka Skrodzka, Anna Wigura
Koncepcja graficzna: Piotr Janowczyk
Opracowanie graficzne: Milena Niebrzydowska
Kontakt z redakcją: tel. 606 488 377, artifex@uksw.edu.pl
Wersja internetowa: <http://www.artifex.uksw.edu.pl>

Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Za pomoc w pracach redakcyjnych dziękujemy doktorowi Arturowi Badachowi.

Oddajemy kolejny, dziewiąty już numer „Artifexu”. Przedstawione w nim teksty dotyczą całej gamy zagadnień z zakresu historii sztuki. Począwszy od ikonografii grafiki Schonagauera a skończywszy na obrazach malowanych 533 lata później – w roku 2006. Przedstawione artykuły powstały przede wszystkim na podstawie prac magisterskich i proseminaryjnych.

Numer otwiera tekst Anny Błońskiej o ikonografii bodaj najsłynniejszego miedziorytu Schonagauera – *Ucieczka Świętej Rodziny do Egiptu*. Autorka, odwołując się przede wszystkim do niemieckojęzycznej literatury, prezentuje obecny stan wiedzy o symbolice tej grafiki, jak również o życiu jej autora. Jest coś fascynującego w tym, jak wiele można dowiedzieć się o samym artyście z dokładnej, uzupełnianej na przestrzeni wielu lat, analizy jednej jego pracy. Analiza ikonograficzna sięgająca do odkrywania głębokich znaczeń przede wszystkim teologicznych, staje się fascynującą opowieścią nie tylko o tym, co transcendentne, ale też i o tym, co doczesne.

Niestety na łamach „Artifexu” nie dość często – a przynajmniej nie tak często jakbyśmy tego sobie życzyli – pojawiają się teksty traktujące o ikonach. Tym bardziej zatem cieszy studium historyczno-ikonograficzne Hodegetrii z Bielska Podlaskiego przeprowadzone przez Magdalenę Gryc. Poddaje ona krytycznej analizie dotychczasowe próby datacji obrazu oraz ustaleń dotyczących środowiska, z którego wywodził się autor. Pierwsza monografia Bielskiej Hodegetrii nie daje rozstrzygających odpowiedzi, stawia jednak nowe postulaty badawcze, do których będą musieli się odnieść kolejni badacze tego, jakże pięknego, obrazu.

Jarmila Piekarska zajmuje się problematyką wykorzystywania motywów orientalnych w architekturze rezydencjonalnej XIX wieku. Odwołuje się do znanych obiektów, jak pałac w Osieku czy zamek Działyńskich w Kórniku. Dotychczas jednak nie mieliśmy w polskiej literaturze fachowej próby całościowego spojrzenia na problematykę wykorzystania motywów orientalnych w rodzimej architekturze dziewiętnastowiecznej.

Badania prowadzone w ramach historii sztuki, przynajmniej od lat 70. dwudziestego wieku, coraz częściej sięgają nie tylko do tradycyjnych metod historii sztuki, ale również do takich dziedzin jak socjologia, psychologia, psychologia percepcji, psychoanaliza, ikonika, hermeneutyka... Szczególnie cenne wydaje się to w przypadku analizowania dzieł sztuki współczesnej. Agnieszka Kwiatkowska, w swojej pracy magisterskiej, podjęła problem roli lęku w twórczości polskich artystek. Fragment tej pracy dotyczący działań Doroty Nieznalskiej publikujemy w tym numerze „Artifexu”. W istocie rzeczy jednak sama postać artystki, wydaje się raczej pretekstem do szerszych rozważań dotyczących roli sztuki w psychoterapii. Dostrzeżenie terapeutycznej roli sztuki nie jest niczym nowym, wszak już pitagorejczycy mówili o sile oczyszczającej dusze, tkwiącej w muzyce. W wieku dwudziestym przyjęło to naukowy i terapeutyczny charakter. Często zresztą również sami artyści przypisują swojej twórczości taką rolę. Tak dzieje się na przykład w przypadku Doroty Nieznalskiej i jej poczucia maskulinistycznej dominacji. Zresztą sama artystka – na co wskazuje Agnieszka Kwiatkowska – bynajmniej się tego nie wypiera.

Oprócz powyższych tekstów znalazło się w dziewiątym numerze „Artifexu” krótkie omówienie zeszłorocznej działalności koła naukowego, prezentacja twórczości Adama-X, którego wystawa miała miejsce na początku 2006 roku w Galerii Kuluary. Tradycyjnie przedstawiamy dorobek naukowy i promotorski pracowników Instytutu Historii Sztuki UKSW. W tym numerze jest to bibliografia publikacji profesora Waldemara Delugi. Prezentujemy również wykaz bibliotek warszawskich gromadzących zbiory z zakresu historii sztuki. Mamy nadzieję, że podobnie jak ten, który opublikowaliśmy przed kilkanaście laty, okaże się on przydatny.

Numer ilustrujemy reprodukcjami obrazów absolwentki IHS UKSW – Marty Michalskiej. Mając pełną świadomość, że obrazy te wiele tracą jako czarno-białe reprodukcje, zdecydowaliśmy się jednak na ich publikację, aby chociaż w tak ograniczony sposób zapoznać z twórczością plastyczną młodej artystki.

Bartłomiej Gutowski

I K O N O G R A F I A M I E D Z I O R Y T U U C I E C Z K A Ś W I Ę T E J R O D Z I N Y D O E G I P T U M A R T I N A S C H O N G A U E R A

A n n a B ł o Ń s k a

Grafika Martina Schongauera *Ucieczka świętej Rodziny do Egiptu* pochodząca z około 1473 roku jest ilustracją apokryficznego rozdziału Ewangelii Pseudo-Mateusza¹. Jej autor rozwija biblijną przypowieść o boskim nakazie ucieczki skierowanym podczas snu do Józefa (Mt 2, 13-15). Owa ucieczka do Egiptu miała uchronić Dzieciątka Jezus przed zagładą z rąk Heroda. W pozakanonicznym tekście opisane zostały cudowne zdarzenia, które rozgrywały się za przyczyną Jezusa w czasie tułaczki. W trzecim dniu podróży, podczas odpoczynku w cieniu napotkanej palmy, Maria zapragnęła skosztować jej owoców. W relacji Pseudo-Mateusza nie zostało określone czy chodzi o palmę daktylową, niemniej – podobnie jak w rycinie Schongauera – jest ona obok drzewa figowego najczęściej spotykanym drzewem w scenach ucieczki do Egiptu². Dzięki niej uobecniła się cudowna interwencja Dzieciątka, na którego słowa palma pochyliła swój pióropusz tak, aby Józef mógł dosięgnąć jej owoców. Ten właśnie moment zobrazował Schongauer.

W centralnym miejscu jego miedziorytu znajduje się święta Rodzina – Maria jedzie na osiołku, Dzieciątka Jezus siedzi na kolanach Matki, która czule Je przytulając podaje Mu daktyl, za nimi Józef zrywa owoce z kłaniającej się palmy. Spokojny nastrój tej sceny urozmaica bogata fauna i flora, otaczająca świętych oraz aniołowie. O pojawieniu się boskich posłańców ewangelia apokryficzna nie wspomina, tutaj jednak pięciu aniołów pomaga nachylić koronę daktylowca. Zarówno płaszcz Józefa, jak i szaty aniołów powiewają na wietrze, co pośród bezruchu szat Marii i przyrody, wydaje się niepokojące. Jest to niewątpliwie znak tego, że dzieje się coś cudownego³. Obok tego szczegółu autor wprowadził różnorodne elementy, które swoją egzotyką budzą zainteresowanie widza. Na pierwszym planie, przy lewej krawędzi grafiki, znajduje się niespotykane drzewo o dziwnie uformowanych konarach, po którego pniu pełzają jaszczurki. Ów egzotyczny okaz flory stał się przedmiotem badań historyków sztuki, tak samo jak botaników. Jest to bowiem dracena (*Dracena draco*), drzewo nazywane także smokowcem, niewystępujące w ojczyźnie Schongauera, ani w ogóle w Europie Środkowej.

Jak więc możliwe, aby niemiecki miedziorytnik przedstawił je w swoim dziele oraz dlaczego w scenerii ucieczki świętej Rodziny do Egiptu? Stanie się to przedmiotem analizy końcowej części niniejszej pracy. W głębi lasu, pomiędzy draceną a daktylowcem, znajduje się drzewo figowe, natomiast po obu stronach polnej drogi rosną rodzime rośliny – oset i dziewanna. Pełnię zawartego w tym przedstawieniu bogatego programu ikonograficznego stanowią wraz z roślinami zwierzęta. Oprócz osła, na którym podróżują Maria z Jezusem i wspomnianych jaszczurek, obok draceny widoczna jest salamandra, zaś na jej koronie papuga. Pomiedzy pniami drzew przedstawiony został jeleń z leżącą przy nim łanią. Za przeredzonym lasem rozciąga się pagórkowaty krajobraz z zabudowaniami.

Nie jest do końca wyjaśnione czy omawiana rycina jest częścią większego cyklu z życia Marii, którego wykonanie planował, czy też cztery z istniejących grafik stanowią zamkniętą całość. Wówczas *Ucieczka do Egiptu* byłaby trzecim w kolejności przedstawieniem z tego cyklu, a pozostałymi to: *Narodziny Dzieciątka*, *Pokłon Trzech Króli* i zamykająca cykl grafika *Zaśnięcie Marii*. Istnieje wspólny

element łączący ryciny ze scenami narodzin, adoracji i ucieczki. Ukazana na nich Maria jest ujęta arkadą tworzącą, oprócz centralnej geometrycznej kompozycji, swego rodzaju symbol ochrony i opieki. Jej szczególną postać, już nie architektoniczną, tworzą wygięty pień palmy daktylowej, liść oraz postać Józefa, dostosowując się razem do kształtu owej arkady w scenie uciekającej świętej Rodziny⁴.

Można tu zauważyć jeszcze jedną osobliwą próbę geometryzacji, która, według Lotlisy Behling, stanowi charakterystyczną zasadę komponowania w grafice późnego gotyku⁵.

Póleliptyczny kontur pnia daktylowca, liścia, lewego ramienia Józefa aż do głowy Marii tworzy spiralę, podobnie jak linia poprowadzona od pnia palmy do powiewającej szaty anioła ukazanego z prawej strony przedstawienia. Natomiast cała centralna kompozycja figuralna daje się wpisać w elipsę, którą od dołu zamykałyby rzucany przez osiołka cień.

Pośród tradycyjnych przedstawień ucieczki świętej Rodziny do Egiptu rycina Schongauera zwraca uwagę swoją nietypową dla środowiska niemieckiego fauną i florą. Ich elementy pojawiły się tu z dwóch powodów. Wskazuje się, że południowe rośliny i zwierzęta to tło dla sceny, która wydarzyła się w odległej krainie, pełnej obcego przepychu⁶. Charakter oazy, jaki nadał Schongauer miejscu odpoczynku świętej Rodziny, jest *novum* wśród przedstawień tego tematu. Zarówno wcześniejsze obrazy ucieczki do Egiptu np. Giotta, jak i te powstające po Schongauerze są osadzone w północnym krajobrazie. Przykładem jest grafika Lucasa Cranacha, gdzie dąb zajmuje miejsce draceny, a wierzba palmy. Również sceny z życia świętej Rodziny w Egipcie według Albrechta Dürera są pozbawione elementów egzotyki. Drugi motyw występowania tak różnorodnej roślinności i zwierząt został być może podyktowany chęcią ukrycia za nimi, jako symbolami maryjnymi lub chrystologicznymi, teologicznych treści. Dla zrozumienia pełnej wymowy tej

sielskiej sceny potrzebne jest przeprowadzenie analizy ikonograficznej.

Wśród bogactwa fauny w omawianej grafice występują: papuga, jelen i lania oraz pelzające na pierwszym planie jaszczurki i salamandra. Papuga, którą Schongauer umieścił także w grafice *Madonna z papugą*, jest symbolem zarówno Marii jak Jezusa. Osiemnastowieczny teolog Konrad z Würzburga napisał, że ze względu na niewrażliwe na deszcz upierzenie papugi jest ona symbolem wolności Najświętszej Maryi Panny od grzechu pierworodnego⁷. Natomiast ze względu na zdolność mówienia ten egzotyczny ptak był

identyfikowany z Logosem i uchodził za symbol Zbawiciela⁸. Byłaby to zapowiedź Mesjasza – Boga w małym Dzieciąciu. Podobną interpretację posiadają jelen i lania w tle przedstawienia⁹. W ikonografii chrześcijańskiej jelen symbolizuje Chrystusa. Zgodnie z pouczeniem zapisanym w *Fizjologu* jelen zabija olbrzymiego węża za sprawą źródlanej wody, tak jak Jezus pokonał na krzyżu szatana dzięki Boskiej mądrości – wodzie niebiańskiej¹⁰. Tak zobrazowana zwycięska siła zła to jakby rajski znak ochrony świętej Rodziny w drodze do Egiptu.

W pobliżu zagadkowego drzewa przedstawione są jaszczurki i salamandra.

Oprócz ścisłego powiązania z nazwą drzewa, wiąże się one z jego symboliką. Jaszczurki, obecne w sztuce od czasów antycznych, były przypisane Apollinowi, bogowi słońca. W symbolice chrześcijańskiej upowszechniła się taka konotacja w nieco odmiennym znaczeniu, począwszy od *Fizjologa* począwszy od *Fizjologa* przez autorów średniowiecznych. Według *Fizjologa* jaszczurki ślepną na starość, a szansą na przywrócenie im wzroku jest zwrócenie się o świcie ku wschodzącemu słońcu¹¹. W ujęciu chrześcijańskim miejsce starego boga słońca zastępuje Jezus, Wschodzące Słońce Sprawiedliwości (Łk 1, 78). *Tak samo i ty, człowieku, – poucza Fizjolog – jeśli nosisz szatę dawnego człowieka, a oczy twego serca oślepy, znajdź*



Ucieczka świętej Rodziny do Egiptu, Martin Schongauer

*wschodzące słońce sprawiedliwości, Chrystusa, Boga naszego – On otworzy oczy twojego serca*¹². Potwierdzeniem tego może być obecność salamandry – symbolu sprawiedliwości i zaufania wbrew napotkanym przeciwnościom¹³.

W drugim jednakże znaczeniu salamandra uchodziła za zwierzę, którego jad był tak silny, że mógł zatruci owoce z drzewa, na które się wspięła, wodę ze studni, do której wpadła. W świetle tego salamandra może zawierać negatywny sens – obecność zła, z którym będzie się musiał zmierzyć boski Odkupiciel.

Rosnąca z lewej strony na pierwszym planie dziewczanna jest rośliną bardzo starą, występującą w sztuce najczęściej jako atrybut świętego Jana. Zgodnie z wierzeniami posiadała cechy odpierające czary i właściwości lecznicze, dlatego przynoszono bukiety dziewczann i gałązki drzewa orzechowego do ognisk świętojańskich, a następnego ranka przed wschodem słońca przymocowywano je nad drzwiami stodoły jako ochronę przed złymi duchami¹⁴. Jednakże oprócz właściwości apotropaicznych uwagę zwracało samo piękno kwiatów tej rośliny. W uroczystość Wniebowzięcia Marii święcono w kościołach właśnie bukiety dziewczann – kwiatów przypisanych Matce Bożej¹⁵.

Grafika Schongauera pokazuje jeszcze jedną osobliwość tej rośliny. Dziewanna ujawnia się jako symbol, gdy weźmie się pod uwagę jej łacińską nazwę – *candela*¹⁶. Najwyraźniej uwidacznia to niemiecka nazwa *Königskerze* – królewska świeca. Roślina ta została tak nazwana ze względu na smukłą łodygę i żółte kwiaty, na zasadzie podobieństwa do płonącej świecy lub dlatego, że wcześniej była wykorzystywana jako pochodnia¹⁷. Jej obecność w scenie *Ucieczki do Egiptu* wskazuje na Jezusa, Króla i Zbawiciela przynoszącego światło całemu światu, zgodnie ze słowami ewangelisty: *Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia* (J 8, 12). Dopelnieniem tej zapowiedzi dla małego Jezusa jest symbol ostu. W Biblii zawsze posiada on negatywną wymowę jako owoc nieurodzajnej ziemi, tłumaczonej m. in. jako herezja¹⁸. Oset stanowi pokarm osła i szczygła, dlatego też Schongauer ukazał osiołka świętej Rodziny tęsknie wpatrującego się w kępę ostu rosnącą przy drodze¹⁹. Bardziej znana symbolika tej rośliny pochodzi jednak od legendy związanej ze szczygłem. Głosi ona, że szczygieł wyjmował ciernie z korony, wbite w głowę Chrystusa ukrzyżowanego na Golgocie²⁰. Ciernie ostu, którymi żywił się szczygieł, wyznaczyły tej roślinie symbolikę pasyjną. Obok symboli

chwały Chrystusa obecnych na grafice występuje i ten zapowiadający mękę i cierpienie.

Palma daktylowa w centrum miedziorytu to drzewo dające schronienie, bezpieczeństwo, zapewniające pokarm świętej Rodzinie. Zostało przedstawione z niewątpliwą wiernością rzeczywistemu okazowi. Schongauer sportretował tu osobliwość, której żaden rytownik z Północy Europy nie uchwyciłby bez naocznego, rzetelnego zapoznania się z naturalnym drzewem. Średnica pnia daktyłowca wielokrotnie przekształca się tak, że jego pień raz jest cieńszy, to znów bardziej masywny²¹. Pochylenie się drzewa opisane w apokryfie Pseudo-Mateusza jest tu ponadto symbolem poddaństwa wszystkich stworzeń wobec Jezusa-Boga. Zgodnie z legendami maryjnymi drzewa, kwiaty i zioła schylały się do ziemi podczas przejazdu Boskiego Dzieciątka²². Zgodnie z apokryfem gałązka z drzewa palmowego została wzięta do nieba przez anioła: *Kiedy opuszczali to miejsce, Jezus zwracając się do palmy rzekł: «Taki przywilej daję ci palmo, że jedną z twoich gałązek wezmą aniołowie i posadzą w ogrodzie Ojca mego. Udzielam tobie takiego błogosławieństwa, że o wszystkich, którzy w jakiejś walce zwyciężą, będzie się mówić: zdobyliście palmę zwycięstwa»*²³. W tym kontekście obecność palmy w scenie odpoczynku w drodze do Egiptu symbolizuje chwałę Jezusa.

Drugim drzewem, które mogło dawać pożywienie świętej Rodzinie jest figowiec. Ze względu na charakterystyczne liście porównywane do dłoni czasem był zastępowany przez winorośl, jak np. u Dürera. Drzewo figowe posiada dwojaką wymowę. W tradycji średniowiecznej wierzone, że jego drewno zostało wykorzystane do zbudowania krzyża Chrystusowego, dlatego może ono symbolizować mękę, na którą zostanie skazany Jezus²⁴. Z drugiej strony średniowieczni egzegeci upowszechnili metaforę Maryi jako drzewa figowego. Honoriusz z Autun komentując werset z *Pieśni nad pieśniami: Drzewo figowe wydało zawiązki owoców*²⁵ pisze o Maryi, że jest ona figą przynoszącą owoc, która wydaje swoją niedojrzałą, zieloną jeszcze figę²⁶. Owo drzewo jest schronieniem, źródłem pożywienia, zapowiedzią męki Chrystusa, a także rośliną symbolizującą macierzyństwo Maryi.

W rycinie Schongauera razem z palmą daktylową i figowcem występuje trzecie egzotyczne drzewo – dracena. Jest to najbardziej zagadkowa i inspirująca dociekania badaczy roślina, ponieważ jej odległe miejsce występowania skłaniało do przyjęcia hipotezy, że Schongauer w swoich zagranicznych podróżach dotarł do południowej Hiszpanii.

Innym wyjaśnieniem jest dostęp do graficznych opracowań wizerunków tych drzew, choć hipoteza ta traci dziś na aktualności.

Dracena draco należy do rodziny agawowatych i występuje w około 40 gatunkach w subtropikalnych strefach Azji i Afryki. Jest jedną z najstarszych roślin na świecie osiągającą wysokość ponad 20 m i średnicę pnia około 4,5 m²⁷. Obecnie występuje na Wyspach Kanaryjskich, Wyspach Zielonego Przylądka, szczególnie na Maderze²⁸. Osobliwością draceny są rozwidlające się gałęzie, zebrane w pęczki. Każda gałązka rozwidła się po upływie około 15 lat, stąd też wiek draceny określa się nie na podstawie słoików, ale licząc piętra rozgałęzień i mnożąc je przez 15²⁹. Drzewo z miedziorytu Schongauera posiada trzy poziomy rozgałęzień, ma zatem około 45 lat i musiało być zasadzone około 1425 roku. Jest to istotne o tyle, że smokowiec nigdy nie występował naturalnie na Półwyspie Iberyjskim, a egzemplarz z miedziorytu w opinii botaników jest przykładem drzewa zasadzonego i wypielęgnowanego przez człowieka. Badacze rozstrzygnęli zagadkę, jaką drogą dracena trafiła na Półwysep Iberyjski, ale nie są zgodni co do możliwości odbycia podróży do Hiszpanii przez młodego Schongauera³⁰. Nie ulega wątpliwości, że średniowiecze znało i korzystało z dobrodziejstw, które natura ulokowała w drzewie draceny. Co do źródeł antycznych, to pozostały świadectwa występowania drzewa, którego żywica była określana jako krew smoka, ale nie jest pewne czy chodzi o smokowca³¹. Średniowieczni podróżnicy, którzy dotarli do Wyp Kanaryjskich, pisali o dracenie w swoich dziennikach z podróży³². Jednakże – co oprócz nietypowego wyglądu zwracało uwagę w tej roślinie? Przez głębokie nacięcia w korze smokowca pozyskiwano cenną żywicę kauczukową, nazywaną w średniowieczu smoczą krwią. Jej zaschnięte kryształki są całkowicie rozpuszczalne w alkoholu i tworzą rubinowej barwy tynkturę³³.

Od tego właśnie koloru żywica uzyskała nazwę smoczej krwi, a całe drzewo *Dracena* nazwano smokowcem lub smoczym drzewem. Posiadając – jak wierzono – mistyczne właściwości smocza krew była sprzedawana jako drogie lekarstwo i naturalny barwnik. Sok drzewa wykorzystywano także w kosmetyce, do produkcji werniksu i barwionych papierów, jako dodatek w malarstwie na szkle oraz do wytwarzania materiałów opatrunkowych i jako środek przeciwko bólowi zębów³⁴. Owo zastosowanie i nazwa drzewa były rozpowszechnione, jego wygląd znali podróżnicy, natomiast artyści środkowej Europy zyskali pierwowzór dopiero z grafiki Schongauera. O tym, że

Schongauer znalazł nazwę draceny świadczą jaszczurki i salamandry – małe smoki. To jakby ukryte wskazanie na nazwę rośliny³⁵. Mimo tego występowanie draceny w rycinie budziło wątpliwości badaczy wobec możliwego pobytu Schongauera w Hiszpanii. Autorzy monachijskiego katalogu na temat tego artysty – Thomas Hirthe i Tilman Falk uważają, że drzewo zobrazowane na miedziorycie dalece odbiega od rzeczywistego okazu³⁶. Z botanicznego punktu widzenia schongauerowska dracena posiada źle narysowane: konary, które zamiast kształtu maczug powinny mieć formę cylindryczną, liście, które w naturze są bardzo spiczaste, długie i ostre, a tutaj szerokie i krótkie, a także korę, na której w dracenie występują ledwo widoczne blizny po opadniętych gałązkach³⁷. Przyczyny te stały się wystarczającym argumentem dla autorów katalogu, aby uznać, że Schongauer nie widział draceny w naturze, ale odtworzył jej wygląd na podstawie ustnego sprawozdania, bądź graficznego wzoru. Wzmocnieniem tej tezy stały się te elementy fauny i flory, które są wspólne Schongauerowi i Mistrzowi ES, jak np. papuga, którą według badaczy Schongauer skopiował od Mistrza ES. Teoria ta spotkała się z ostrą polemiką zarówno botaników jak i historyków sztuki. W opinii przyrodnika i znawcy flory kanaryjskiej Heinricha Schenka, Schongauer nie tylko wiernie odwzorował dracenie, ale ponadto taką prawidłowość mógł pozyskać jedynie na podstawie naocznego oglądu³⁸.

Do 1470 roku, a więc do czasu powstania ryciny z draceną, nieznane są żadne przedstawienia tego drzewa. Żaden z podróżników, który tworzył zielnik, nie zamieścił tam wzoru wyglądu drzewa. Jako pierwszy dracenie odwzorował z natury botanik Carol Clusius w herbarium z 1576 roku. W pierwszej księdze i pierwszym rozdziale *Rariorum plantarum historiae* zamieścił, obok rysunku, obszerną notatkę. W charakterystyce drzewa podaje, że w niewielkim stopniu przypomina ono sosnę. Gałęzie rozszczeplają się na trzy lub cztery inne i noszą pióropusze liści zakończonych ostro jak liście irysa. Na całej powierzchni pnia kora jest poprzecinana przez żar słońca i z tych miejsc wypływa czerwona żywica. Clusius zobaczył to drzewo w 1564 roku podczas podróży, w Granadzie, gdzie rosło za klasztorem Najświętszej Dziewicy. Przez zakonników było uznawane za nieużyteczne, ponieważ nie przynosiło owoców. Dracena została przez nich doceniona dopiero, gdy z żywicy pozyskano lekarstwo. Ze względu na lecznicze właściwości smoczej krwi stała się symbolem uzdrawiającej mocy. Obok drzew palmy daktylowej i figowca stanowi roślinę dającą pomoc i schronienie. Czerwono zabarwiona żywica, podobnie jak

kamienie i kwiaty, była według wierzeń cenionym i skutecznym środkiem w leczeniu chorób związanych z krwią³⁹. Wyobrażenia Dzieciątka Jezus z dracena należy umieścić w grupie przedstawień zapowiadających pasję na tej samej zasadzie, jak wizerunki z owocem granatu, czerwoną różą, anemonem czy kiścią winogron. Jednakże jest to jedna z hipotez. Smokowiec i smocza krew nie stanowiły tematów podejmowanych w piśmiennictwie teologicznym i kaznodziejskim Ojców Kościoła, a te właśnie były inspiracją dla sztuki późnego średniowiecza. Wygląd i nazwa draceny była znana jedynie nielicznym. Nie można wykluczyć, że ze względu na występowanie salamandry, dracena na omawianym miedziorycie może posiadać negatywny sens – jej żywica mogłaby zawierać truciznę i wskazywać na obecność szatana⁴⁰.

Z pewnością egzotyczny wygląd drzewa został wykorzystany przez artystów do oddania miejsca obcego, nierzeczywistego i pełnego przepychu. Poza Dürerem, który rycinę z ucieczką do Egiptu wzorował na Schongauerze, dracena umieszczoną Michael Wohlgemut w drzeworycie *Upadek i wygnanie pierwszych rodziców z Raju*, z 1493 roku, gdzie egzotyczny wygląd drzewa przypomina o miejscu odległym, niedostępnym zwykłemu człowiekowi. W podobnym kontekście pojawia się dracena w przedstawieniu *Pallas Ateny w ogrodzie* na karcie z *Georgik* Wergiliusza z 1502 roku. Również jako nieodłączny element krajobrazu rajskiego dracena pojawia się w obrazie Hieronima Boscha *Ogród rajski* z około 1510 roku, a wśród innych egzotycznych roślin występuje w obrazie *Święty Jan na Patmos* Hansa Burgkmaira, ucznia Schongauera. W trzech z pięciu czasowo bliskich twórczości Schongauera przypadków drzewo ukazane jest we fragmencie przy krawędzi grafik i obrazu, co daje przypuszczenie, że ich autorzy niepewni tak osobliwego gatunku rośliny, pozostali wierni rycinie Schongauera.

O tym, że niemiecki miedziorytnik jako pierwszy dostarczył Europie Środkowej prawdziwego wzoru draceny świadczą również inne egzotyczne elementy w jego rycinach, dotąd nieznanne poza Hiszpanią. W odnośnej się do tego tematu literaturze zaznacza się wielokrotnie powody, dla których młody Martin Schongauer miałby odbyć podróż aż po

zachodnie krańce Europy⁴¹. Bardziej interesujące jest jednak to, co dzięki temu przeniknęło do sztuki niemieckiej. Niedokończony miedzioryt *Bitwa pod Clavijo* również powstał po powrocie Schongauera z Hiszpanii. Jest to wyraźny przykład odbicia hiszpańskich wrażeń z podróży w sztuce. Sam temat – mauretańska bitwa – jest typowo hiszpański, ale ponadto grafika zawiera liczne odwzorowania mauretańskiego świata: stroje, oręż, broń. Można w końcu wskazać, że artysta posłużył się malarskim pierwowzorem oglądanym w Walencji, na podstawie którego wykonał potrzebne szkice⁴². Jest to obraz Miguela Alcañiz *Bitwa mauretańska* z 1410 roku oraz obraz o tym samym temacie z 1420 roku autorstwa Marcela de Sax – z pochodzenia Saksończyka. Podobieństwa w szczegółach można zauważyć pomiędzy przedstawieniami *Zmartwychwstania Jezusa* i *Zstąpienia do otchłani* Schongauera i Bartoloméa Bermejo, katalońskiego malarza, którego obrazy do dziś znajdują się w Barcelonie⁴³. Jednakże najbardziej przekonującym, stanowiącym pierwowzór dla *Madonny z papugą* Schongauera jest obraz Bermejo *Madonna z Dzieciątkiem*. Zależność między tymi dziełami jest oczywista⁴⁴. Powstały około 1468 roku obraz Bermejo został dopiero niedawno skojarzony z miedziorytem Schongauera. Wydaje się, że ostatecznie zamyka on spór wokół hipotetycznej podróży Schongauera do Walencji i stanowi jeden z ważniejszych argumentów przeciw badaczom sceptycznie nastawionym do tej hipotezy.

Miedzioryt Martina Schongauera *Ucieczka do Egiptu* jest zatem świadectwem pobytu tego artysty w Hiszpanii. Jest również fascynującym dokumentem dla historyków i botaników. Egzotyczne motywy w tym przedstawieniu i ich rzetelne zobrazowanie przesądają o naocznym zapoznaniu się Schongauera z tymi okazami. *Ucieczka świętej Rodziny do Egiptu* jest ponadto wyrazem religijności epoki, w której żył i tworzył Schongauer. Za motywami rodzajowymi kryje się głęboka treść teologiczna wypowiedziana chwałą Matki Boga i chwałą Dzieciątka – Chrystusa Króla. Bogactwo fauny i flory zapowiada jednocześnie przyszłość świętej Rodziny – mękę Zbawiciela,

**TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY NAPISANEJ NA SEMINARIUM NIŻSZYM POD KIERUNKIEM
PROF. UKSW DRA HAB. WALDEMARA DELUGI**

boleść Marii i odkupienie świata.

- ¹ Por. *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2003, s. 313-314.
- ² Por. L. Behling, *Zur Ikonologie des Stiches „Die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten“ von Martin Schongauer*, w: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, pod red. F. Piel, J. Traeger, Tübingen 1977, s. 16-17.
- ³ T. Falk, T. Hirthe, *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Ausstellungskatalog zum 500. Todesjahr. Staatliche Graphische Sammlung*, München 1991, s. 48.
- ⁴ L. Behling, *Symmetrieprobleme in der bildenden Kunst*, w: *Zur Morphologie und Sinnbedeutung Kunstgeschichtlicher Phänomene. Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Köln-Wien 1975, s. 40.
- ⁵ Por. tamże, s. 40.
- ⁶ G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*, Uppsala 1970, s. 124.
- ⁷ S. Kobielius, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 249.
- ⁸ Pochat, dz. cyt., s. 123.
- ⁹ Por. Falk, Hirthe, dz. cyt., s. 188.
- ¹⁰ *Fizjolog*, przeł. K. Jazdzewska, Warszawa 2003, s. 50.
- ¹¹ Tamże, s. 25.
- ¹² Tamże, s. 25.
- ¹³ Kobielius, dz. cyt., s. 276-277.
- ¹⁴ L. Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln 1967, s. 129.
- ¹⁵ Tamże, s. 129.

- ¹⁶ Była również nazywana: himmelprant, wullena, erba maëstra.
- ¹⁷ *Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, t. 7, pod red. M. Wermke, Mannheim 2001, s. 435.
- ¹⁸ Por. Hi 31, 40; Hbr 6, 8.
- ¹⁹ Arystoteles, *Zoologia*, w: *tegoż Dzieła wszystkie*, t. 3, przeł. P. Siwek, Warszawa 1992, s. 561(610a), za: Kobielius, dz. cyt., s. 315.
- ²⁰ Kobielius, dz. cyt., s. 316.
- ²¹ A. U. Koch, *Schongauers Drachenbaum. Das Rätsel löst sich auf Madeira*, „Weltkunst“ nr 11, 2000, s. 1862.
- ²² Pochat, dz. cyt., s. 128.
- ²³ *Evangelia Pseudo-Mateusza*, 21.
- ²⁴ S. Kobielius, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 37.
- ²⁵ Pnp 2, 13.
- ²⁶ *Maria ficus fructuosa quae protulit grossos suos, id est bona opera*, Honorius z Autun, *Sigillum Beatae Mariae*, PL 172. 503, cyt. za: M. Levi d' Ancona, *The Garden of the Renaissance*, Firenze 1987, s. 135.
- ²⁷ K. Borowicz, *Dracena* w: *Słownik botaniczny*, red. A i J. Szejkowski, Warszawa 1993, s. 128.
- ²⁸ J. Kornaś, A. Madwecka-Kornaś, *Geografia roślin*, Warszawa 2002, s. 494.
- ²⁹ Koch, dz. cyt., s. 1861.
- ³⁰ Pierwsi osadnicy portugalscy na Archipelagu Madery prowadzili bezwzględnie rabunkową gospodarkę. Madera – naturalny obszar występowania lasów dracen została z czasem opustoszona. Portugalczycy rozpoczęli tu uprawę trzciny cukrowej wg walenckich metod

produkcyjnych. Wzajemne kontakty mieszkańców Walencji i Portugalii były w tym czasie wzmożone. Tą drogą właśnie nasiona bądź sadzonki dracen dotarły do Walencji. Koch, dz. cyt., s. 1861-1862.

³¹ O takim drzewie pisali w II w. Discordes i Flavius Arrianus. Pochat, dz. cyt., s. 121.

³² Por. tamże, s. 121-122.

³³ Koch, dz. cyt., s. 1861.

³⁴ Pochat, dz. cyt., s. 122.

³⁵ Falk, Hirthe, dz. cyt., s. 50.

³⁶ Tamże, s. 50.

³⁷ Tamże, s. 48-50.

³⁸ Koch, dz. cyt., s. 1860.

³⁹ Behling, *Zur Ikonologie*, s. 19.

⁴⁰ Pochat, dz. cyt., s. 123.

⁴¹ Por. A. U. Koch, *Überraschung in Barcelona*, „Weltkunst“ nr 10, 1993, s. 1424-1425; Pochat, dz. cyt., s. 118.

⁴² A. U. Koch, *Martin Schongauer. Überraschende Entdeckungen über seinen Reisweg in Spanien*, „Weltkunst“, nr 20, 1994, s. 2696; tenże, *Martin Schongauer in Valencia? Hypothesen zu einer möglichen Spanienreise im Jahr 1470*, „Weltkunst“, nr 9, 1993, s. 1061-1063; tenże, *Auf Schongauers Spuren in Spanien. Ein Gemälde in Valencia gibt ein Geheimnis Preis*, „Weltkunst“, nr 10, 1998, s. 1882-1884.

⁴³ Koch, *Martin Schongauer. Überraschende...*, s. 2697.

⁴⁴ Elementy zakomponowane podobnie w dziełach to: okno pokazane w ukośnej perspektywie, książka oparta przy gzymsie okiennym, sukno pod książką, wstęgi, poza Maryi i czule obejmowanie Dzieciątka, orientalny wzór poduszki, jej frędzle i ozdoby sznur odpowiadający ówczesnej modzie portugalsko-

ADRES INTERNETOWY STRONY IHS UKSW

<http://www.ihs.uksw.edu.pl>

ZAPRASZAMY NA OTWARTE SPOTKANIA KLUBU MŁODYCH PRZY ODDZIALE WARSZAWSKIM STOWARZYSZENIA HISTORYKÓW SZTUKI

Spotykamy się raz w miesiącu
na wykładach i dyskusjach w lokalu SHS

ul. Piwna 44, Warszawa

<http://shsklub.republika.pl>

BIELSKA HODEGETRIA

ZARYS STUDIUM

HISTORYCZNO-IKONOGRAFICZNEGO

Magdalena Gryc

Niniejszy tekst to pierwsza monografia ikony Hodegetrii Gruzińskiej z Bielska Podlaskiego rozpatrująca problem zależności historyczno-ikonograficznych w szerokim kontekście, obejmującym przede wszystkim powiązania z malarstwem ikonowym Rusi zachodniej, Rusi środkowo-północnej, nowogrodzkim i moskiewskim, a także krajów bałkańskich, takich jak Serbia czy Grecja. Podkreślam w niej złożony charakter Bielskiej Hodegetrii, nieznajdujący analogii w malarstwie ikonowym z terenów Podlasia czy pozostałych ziem przynależących do 1569 roku do Wielkiego Księstwa Litewskiego¹.

Rozważana kwestia ikonowego malarstwa zachodnioruskiego dotyczy terenów Wielkiego Księstwa Litewskiego. Do połowy XVI wieku, a także później, tereny te pozostawały, za pośrednictwem Mołdawii i Wołoszczyzny, w ścisłych kontaktach z krajami bałkańskimi. Swoją obecność zaznaczyły również wpływy północno-wschodnie – nowogrodzkie, a później moskiewskie. Wymienione czynniki odegrały ważną rolę w kształtowaniu się oblicza artystycznego terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego, które można określić jako makroregion artystyczny, a dzieła z nim związane nazwać mianem zachodnioruskich, bądź białoruskich (w odniesieniu do Wielkiego Księstwa Litewskiego po 1569 roku) i ukraińskich (w odniesieniu do ruskich ziem koronnych)². W takim kontekście historyczno-artystycznym rozważana jest również bielska Hodegetria.

Bielsk wymieniany jest obok Mielnika, Drohiczyna czy Brześcia jako jeden z najstarszych i najważniejszych grodów na terenie dzisiejszego Podlasia. Należał do systemu siedlisk osłaniających ziemie ruskie przed Jaćwingami. Najstarsza wzmianka o Bielsku pochodzi z *Latopisu halicko-wołyńskiego* z 1253 roku³. Kolejna z tego samego źródła, dotyczy księcia Włodzimierza Wasylkowicza, który około 1288 roku miał obdarować jedną z bielskich cerkwi ikonami i księgami⁴. Włodzimierz dbał nie tylko o cerkiew, ale również o sam gród. Od około drugiej ćwierci XIV wieku do 1569 roku, ziemie podlaskie wraz z Bielskiem należały do terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego. O znaczeniu grodu w XV wieku świadczy fakt, że Bielsk był pierwszym miastem podlaskim w Wielkim Księstwie Litewskim, które na mocy przywileju nadanego przez księcia Witolda w 1430 roku, otrzymało zgodę na ustanowienie wójtostwa. Rok 1495 przyniósł nadanie prawa magdeburskiego przez królewicza Aleksandra Jagiellończyka. Bielsk w latach 1507-1511 należał do dóbr zarządzanych przez wdowę po królu Aleksandrze Jagiellończyku, księżnę ruską Helenę, córkę Iwana III. O tym, jak

księżniczka zarządzała dobrami bielskimi, świadczy fakt, iż w roku 1512 Bielsk był wymieniany pośród najznaczących dworów wielkksiążęcych⁵. W 1569 roku, na mocy unii lubelskiej, ziemie podlaskie wraz z Bielskiem weszły w skład Korony Polskiej. Zawarcie unii brzeskiej w 1596 roku stanowi początek nowych przemian kulturowych w dziejach miasta, których ocena zależy zwykle od wyznaniowej przynależności historyków.

Zebrane wyniki badań z zakresu studium historycznego dotyczącego Bielska Podlaskiego, ukazują ważną rolę jaką odegrał on w dziejach całego regionu na przestrzeni przeszło czterystu lat, w tym trzech stuleci w Wielkim Księstwie Litewskim. Położenie w obrębie terenów granicznych gwarantowało miastu troskę kolejnych władców, która przejawiała się w postaci licznych nadań i przywilejów. Nie brakuje także w dawnej historiografii, począwszy od końca XIII wieku, przesłanek pozwalających w obecnej spuściznie artystycznej widzieć echa dalekiej świetności.

Dzieje cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Bielsku Podlaskim, pozwalają widzieć początki jej istnienia już we wczesnym okresie funkcjonowania Kościoła prawosławnego na Podlasiu. Wbrew sugestiom niektórych badaczy, nie można jednoznacznie powiązać ze świątynią *Preczystieńską* najwcześniejszej trzynastowiecznej wzmianki o bielskiej cerkwi pochodzącej z *Latopisu halicko-wołyńskiego* z około 1288 roku, choć często powstanie cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny, odnosi się do początków funkcjonowania grodu. Jest to hipoteza nie podparta żadnym dokumentem, choć prawdopodobna.

W literaturze funkcjonuje również opinia wiążąca fundację cerkwi *Preczystieńskiej* z osobami księcia horodelskiego, bielskiego i kobryńskiego Michała Semenowicza oraz jego żony księżnej Wassy, przypuszczalnie siostry Zofii Holszańskiej, ostatniej żony Władysława Jagiełły, czyli ciotecznej babki Aleksandra. Jeden z dokumentów źródłowych o tym świadczących – list Aleksandra Jagiellończyka do wójta bielskiego Jana Szymbora z 1507 roku – jak

dowodzą badacze Józef Maroszek i Zbigniew Romaniuk, jest falsyfikatem⁶. Powstał on, zgodnie z sugestiami wspomnianych historyków, około 1562 roku. Akt ten wskazuje na cerkiew jako miejsce pochówku księżnej Wassy, chociaż w trakcie poszukiwań grobu w pierwszej połowie XIX wieku, nic poza fragmentem murowanej ściany nie odnaleziono⁷. Drugi dokument, na podstawie którego za fundatorów cerkwi *Preczystieńskiej* uważa się Waszę i Michała Semenowicza, to cerkiewny *Pomiannik*, z czasów gdy Bielskiem zarządzała księżna Helena. *Pomiannik* wymienia imiona Wassy i Michała, wśród członków rodów książęcych⁸.

Wspomniany pseudoepigraf z 1507 roku, stał się także źródłem przekonania o nakazie Aleksandra Jagiellończyka z 1506 roku, przeniesienia cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny z terenu zabudowań zamkowych w nowe miejsce. Cerkiew została przeniesiona, ale dopiero w 1562 roku, w związku z przeprowadzaniem porządkowaniem rozplanowania miasta, w ramach pomiaru włócznej. W związku z akcją wykonywania owej reformy został wystawiony w 1561 roku przez króla Zygmunta Augusta pierwszy, niebudzący wątpliwości dokument wymieniający cerkiew *Preczystieńską*. Jednak zgodnie z opiniami badaczy należy przyjąć, że świątynia ta istniała na długo przed 1561 rokiem. Od 1596 do 1839 roku cerkiew była użytkowana przez unitów. W tekście wizytacji z 1727 roku, budynek świątyni opisany został jako stary, drewniany i wymagający licznych napraw. Nikła baza źródłowa nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, czy opisana w 1727 roku cerkiew była tą samą świątynią, którą przeniesiono w 1562 roku. Maroszek wskazuje na cerkiew *Preczystieńską* jako najdawniejszą świątynię unicką na Podlasiu, wybudowaną w XVII wieku⁹.

Kolejne badania obejmujące analizę źródeł historycznych dotyczących ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem z cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Bielsku Podlaskim wykazały, że wszyscy dotychczasowi badacze uznają tożsamość ikony Bogurodzicy, wymienianej w dokumentach, z Bielską Hodegetrią. Działo się tak pomimo pewnych niezgodności w opisach jej wyglądu, czy braku sprecyzowania przez źródła typu ikonograficznego ikony. Jednak z uwagi na możliwość popełnienia pomyłek przez osoby sporządzające dane opisy, a przede wszystkim na rolę lokalnego kultu, jakim była otoczona Hodegetria oraz wysoki poziom jej wykonania, również zakładam tożsamość opisywanej w źródłach ikony maryjnej z Bielską Hodegetrią.

Pierwszym hipotetycznym źródłem dotyczącym bielskiej ikony jest rzekomy list królewski z 1507 roku. Fakt, iż wymienia on wizerunek Bogurodzicy, jest potwierdzeniem obecności w cerkwi *Preczystieńskiej* ikony z przedstawieniem Matki Boskiej, w czasie kiedy ów pseudoepigraf powstawał, czyli przypuszczalnie już w sześćdziesiątych latach XVI wieku¹⁰.

Tekst wizytacji cerkwi *Preczystieńskiej* z 1637 roku wymienia ikonę Bogurodzicy jako jedną z trzech ikon *namiestnych*. Dalej tekst wizytacji podaje bardziej precyzyjny opis wspomnianego wizerunku: [...] *na obrazie na mesnym Presuwajtuja Bogorodicy tabliczek sedm, korali sznury czetyry perlowyje, pierścień zolotyj, krzyżkow raznych, bolszych i mieńszych szest, akgnuskow dwa, srebrom oprawnyje, kitajka zelenaja półtora loktia, korony dve na Bogorodice i Spasitielu [...]*¹¹. Wymienione wota świadczą, iż kult bielskiego wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem był już wówczas szeroko rozpowszechniony. Ikona Bogurodzicy znajdowała się w ikonostasie jako jeden z trzech obrazów *namiestnych*. Fragment tekstu wizytacji z 1637 roku zawiera również sugestię, iż Wassa mogła obdarować ufundowaną przez siebie cerkiew ikonami: *Cerkow Roźdestwa Presuwajtoj Władyczycy fundowanaja niekhdy kniazem Michailom Semenowiczem i kniahinieju Wassoju iako napis opiwajet na tablice s obrazami trema namiestnymi ukraszennymi zolotom*¹². Józef Jaroszewicz w połowie XIX wieku,



Bielska Hodegetria ozdobiona ryżą z 1987 roku

podczas oględzin jednego z *namiestnych* obrazów – ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem – inskrypcji nie znalazł, stwierdził jedynie, że dolna część obrazu została odpilowana, aby ikona mogła zmieścić się w ikonostasie¹³. W opisie dokumentacji konserwatorskiej stwierdzono jednak ścięcie górnego boku ikony Bielskiej Hodegetrii¹⁴. Niezgodności w podanych opisach wykluczają prawdopodobieństwo obecności pierwotnego napisu na ikonie Bogurodzicy.

W trakcie kolejnej wizytacji z 1727 roku odnotowano w cerkwi *Preczystieńskiej* obecność cudownego wizerunku Matki Bożej z Dzieciątkiem: *Oltarz wielki, na zrębie, z obrazem Najświętszej Panny. Obraz ten fertur cudowny, miary niby lokciowej, albo mniej, na płótnie, w ramach czarnych, na prawej ręce Pan Jezus, z tyłu krzyż wielki z malowaną Pasją [...]* Korona wielka

*srebrna druga korona mała. I tam koron dwie mniejszych tabliczek pięć, serduszko jedno, noga z goleniem wielka prawa. Metal srebrny pozłocisty, krzyżyk srebrny, biały moskiewski. Perelok z koronkami drobnymi sznurek jeden [...]*¹⁵. Fragment ten wskazuje także na miejsce umieszczenia ikony w części ołtarzowej świątyni, czyli za ikonostasem. Wymienione wota świadczą o tym, że jest to opis ikony otoczonej czcią i uznanej za cudowną, jednak sam jej opis wzbudza wątpliwości. Przyjmując, że opisywana jest wciąż ta sama, bielska ikona Bogurodzicy, należy stwierdzić, że autor popełnił dwa zasadnicze błędy. Według niego obraz został namalowany na płótnie, natomiast postać Chrystusa umieścił na prawej ręce Matki Bożej. Może ten ostatni to błąd wynikający z nieuwagi autora, który widział Zbawiciela z prawej strony, więc napisał *na prawej ręce*¹⁶. Są to jednak tylko przypuszczenia, a wymienione w opisie niezgodności pozostają faktami. Fragment kolejnych wizytacji z lat: 1774 i 1784 podaje informacje zdecydowanie bardziej odpowiadające opisowi Bielskiej Hodegetrii:

Ołtarz wielki, snycerskiej roboty, z obrazem Najświętszej Panny na tabliczce malowanym, farbami, złotem i srebrem malarskim przystojnie ozdobiony¹⁷. Fragment ten wskazuje także na miejsce umieszczenia ikony w części ołtarzowej świątyni, czyli za ikonostasem. Tak więc pomiędzy 1637 a 1727 rokiem wyjęto ikonę z ikonostasu i usytuowano w ołtarzu jako tak zwaną ikonę zaprestolną.

W czasie ostatniej wizytacji przeprowadzonej w 1819 roku odnotowano: *Na ikonie Materii Bożii koron srebrnych 2. Wotow osrebrnych różnego kaliberu srebrnych sztuk 11. Krestikow srebrnych 2*¹⁸. Tekst z 1819 roku nie precyzuje miejsca umieszczenia ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem.

Wzmianki o Bielskiej Hodegetrii zamieścił w swojej pracy drukowanej po raz pierwszy w 1845 roku rosyjski historyk Józef Jaroszewicz¹⁹. Tekst Jaroszewicza został przedręgowany i opublikowany w 1863 roku przez P. O. Bobrowskiego²⁰. W 1872 roku W. Krestowski w swoich zapiskach z podróży do Puszczy Białowieskiej, potwierdza obecność w bielskiej cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem²¹. Natomiast o szczególnym kulcie jakim była otoczona bielska Hodegetria pisał w 1887 roku Józef Bren²².

Teksty pseudoepigrafu z 1507 roku oraz wizytacji z 1637 roku, a także XIX-wieczne opracowania historyków (Jaroszewicza, Bobrowskiego i Krestowskiego) odwołują się do legendy związanej z ofiarowaniem dla cerkwi *Preczysteńskiej* ikony Bogurodzicy w drugiej połowie XV wieku przez księżną Wasę. Zaś pod koniec XIX wieku na podstawie wzmianki w *Grodnienskim prawosławno-cerkownym kalendare* [...] pojawiła się inna legenda łącząca Bielską Hodegetrię z żoną Aleksandra Jagiellończyka, Heleną²³.

Przy weryfikacji przekazów dotyczących pochodzenia ikony, należy pamiętać o spotykanej w dwudziestowiecznym dziejopisarstwie rosyjskim manipulacji opracowywanymi źródłami w celu uwiarygodnienia poglądów reprezentowanych przez poszczególnych autorów.

Wizerunek bielskiej ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem o wymiarach 124 x 101 centymetrów, został namalowany na trzech lipowych deskach o grubości 3,8-4 centymetrów, z dwiema szponami poprzecznie wpuszczonymi w drewno. Ikona posiada kowczeg tworzący nieco wyższe, wąskie obramienie z obu boków i od dołu, natomiast część wierzchnia górnego boku została ścięta, a razem z nią niewielka część nimbu Matki Bożej. Podczas konserwacji przeprowadzanej w 1971 roku pod kierunkiem Marii Orthwein odnotowano silne zabrudzenia zabytku, a także liczne przemalowania twarzy i rąk przedstawionych postaci oraz stóp Chrystusa²⁴. Warstwa malarska ikony została zatem uzupełniona i oczyszczona z dodatków nieoryginalnych i wszelkich naleciałości.

Do 1998 roku cudowna ikona Bogurodzicy, okryta srebrną ryzą z 1897 roku, pozostawała w ołtarzu, za ikonostasem. Obecnie to miejsce zajmuje jedyna znana kopia bielskiej Hodegetrii, pochodząca z XIX wieku.

Ikona Bogurodzicy z Bielska Podlaskiego prezentuje półpostaciowy wariant Matki Boskiej Hodegetrii z Dzieciątkiem, o barwach z przewagą złota, różnych odcieni czerwieni i błękitu. Twarze postaci, o ciemnych karnacjach są wyraźnie bizantyzujące. Studium stylistyczno-ikonograficzne pozwoliło wyszczególnić charakterystyczne cechy podlaskiej ikony, do których zalicza się między innymi plastyczna dekoracja tła w postaci kartuszowych obramień monogramów, rzeźbionych nimbów o motywie wici roślinnej, a także rozwinięty rotulus (prawdopodobnie wtórny) trzymany przez Chrystusa w lewej ręce. Pierwsza część, napisanego sankirem tekstu, w języku cerkiewnosłowiańskim, pochodzi prawdopodobnie z Ewangelií św. Jana (J 8, 58): *Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, pierwiej niż Abraham był, Jam jest. Natomiast pochodzenie drugiego wersetu jest nieznanne. Brzmi on następująco: Ja Jestem, jeszcze przed Adamem, na wieki będę uwielbiony*²⁵. Tekst na rotulusie nie jest napisany zgodnie z kierunkiem jaki wyznacza rozwijający się zwój, od góry do dołu, tylko zgodnie z kierunkiem głowy Jezusa.

Wariant Hodegetrii reprezentowany przez bielską ikonę należy określić jako Matka Boska Gruzińska. Zauważalne w podlaskim wizerunku pewne odstępstwa od przyjętego typu Hodegetrii Gruzińskiej, objawiające się w upozowaniu Chrystusa (Jego głowa, lekko podniesiona, ze wzrokiem zwróconym ku Matce, ujęta jest w pozie *trois-quarts*, podczas gdy sam korpus został przedstawiony frontalnie,

nogi skrzyżowane, ponownie w ujęciu trzy czwarte) czy w ułożeniu fałdów maforionu Bogurodzicy (posiada on po jednej dotykowej fałdzie z każdej strony, co daje w sumie jedno dłuższe załamanie maforionu przy lamówce chitonu i dwa odpowiednio krótsze na wysokości piersi), podkreślają wzajemne oddziaływanie i przenikanie wzorców ikonograficznych.

W materiałach konserwatorskich odnotowano również, obok srebrnego okładu z 1897 roku, obecność wcześniejszej, osiemnastowiecznej srebrnej ryzy, która stanowi ważne świadectwo ówczesnego kultu bielskiej Bogurodzicy. Kompozycja ryzy, w przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznych ozdób tego typu, nie jest dokładnym powtórzeniem schematu ikonograficznego, jaki obecnie prezentuje Bielska Hodegetria. Uwagę zwraca brak charakterystycznej cechy podlaskiej ikony jaką jest rozwinięty rotulus, a którą uwzględnia druga ryza, nałożona w 1897 roku. Można przypuszczać, że XVIII-wieczna srebrna ozdoba odzwierciedla pierwotny wygląd bielskiej Hodegetrii sprzed 1897 roku. Potwierdziłoby to tym samym sugerowaną wtórność rozwiniętego



Matka Boska Gruzińska, ok. 1. połowy XVI wieku, Bielsk Podlaski

rotulusu. Kwestia ta wymaga dokładnej analizy ikonograficznej XVIII-wiecznej rzyzy, którą utrudnia brak wystarczających informacji na jej temat.

Przeprowadzona analiza porównawcza z przykładami tablicowego malarstwa ikonowego z terenów Podlasia wykazała brak jakichkolwiek analogicznych zabytków, zarówno wśród ikon maryjnych, jak i prezentujących odmienną tematykę ikonograficzną. Zostały natomiast ukazane pewne cechy wspólne Bielskiej Hodegetrii z freskami serbskiego warsztatu działającego w drugiej ćwierci XVI wieku przy klasztorze w Supraślu. Należą do nich podobieństwa w rysunku utrzymanym w linearnym charakterze, ale bez pomocy twardego konturu. Przedstawienia cechuje ta sama wytworność ruchów, podobne modelowanie twarzy, za pomocą silnie wycieniowanych fałdów.

Porównanie z maryjnymi ikonami zachodnioruskimi XV i XVI wieku, takimi jak między innymi Matka Boska Wołyńska z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Łucku (obecnie w Muzeum Narodowym Sztuk Pięknych Ukrainy w Kijowie), Hodegetria w otoczeniu proroków z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Strilsku (Strzelsku) (Muzeum Krajoznawcze w Równem), Hodegetria w otoczeniu apostołów, proroków i świętych z kościoła pw. Narodzenia Matki Boskiej w Terle (Muzeum Narodowe w Krakowie), Hodegetria z Belza (Lwowskie Muzeum Narodowe), Matka Boska z cerkwi pw. Świętej Trójcy w Międzyrzeczu Ostrogskim czy ikona Chrystusa Pantokratora z Apostołami z cerkwi pw. Świętej Trójcy w Rzeczyca (Muzeum Krajoznawcze w Równem), pozwoliło wyodrębnić grupę cech wspólnych Bielskiej Hodegetrii z ikonami wołyńskimi, prezentującymi z kolei szerokie wpływy szkoły italoakreńskiej, kontynuującej po upadku Konstantynopola tradycje malarstwa bizantyńskiego, w symbiozie z nowożytnymi wpływami zachodnimi. Tym samym została wyraźnie wskazana południowa proveniencja podlaskiego wizerunku Matki Boskiej, objawiająca się przede wszystkim w sferze stylistyki. Do cech południowych Bielskiej Hodegetrii należy zatem plastyczna dekoracja tła i nimbów, żywa, nasycona kolorystyka, zachowanie pewnego linearnego, pozbawionego cech indywidualnych wyrazu twarzy Maryi i Jezusa. Do wpływów szkoły italoakreńskiej należy zaliczyć także dekoracje chitonu Chrystusa w postaci załamanego, pionowego pasa (*clavus*), obecność gęstego, złotego assystu na himationie Jezusa, a także motyw rozwiniętego rotulusa.

Należy również podkreślić pokrewieństwo ikonograficzne Bielskiej Hodegetrii z wizerunkami zachodnioruskimi. Bogurodzica z Bielska Podlaskiego wykazuje bowiem większy związek z zachodnioruską redakcją typu ikonograficznego Matki Boskiej

Gruzińskiej, jaki prezentują ikony Hodegetrii Gruzińskiej z cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Kamieńcu Kaszerskim (Muzeum Krajoznawcze w Równem) czy z cerkwi pw. św. Barbary w Pińsku na Białorusi, niż z najbardziej popularnymi, nowogrodzkimi przedstawieniami tego typu. Niektóre cechy stylistyczne Bielskiej Hodegetrii odwołują się do zabytków malarstwa ikonowego szkoły nowogrodzkiej, a także moskiewskiej. Wskazują na to podobieństwa w proporcjach rysunku ukazanych postaci, w odznaczających się klasycznym pięknem i liryzmem rysach twarzy Bogurodzicy, czy w dekoracji szat Chrystusa łączącej złoty i srebrny assyst.

Podlaski wizerunek prezentuje zatem wiele cech, zdradzających różnorodne kierunki wpływów. Co ciekawe, nie posiada on jednoznacznych analogii zarówno wśród dzieł z odległych ośrodków artystycznych, jak i środowiska twórczości lokalnej. Dlatego na obecnym etapie badań bardzo trudno jest wskazać na miejsce powstania bielskiej ikony, czy powiązanie z jakimkolwiek warszatem artystycznym. Można jednak stwierdzić, iż twórca Hodegetrii inspirowany różnorodnymi wzorcami malarstwa ikonowego, stworzył dzieło o bardzo wysokiej klasie artystycznej, rzucające nowe spojrzenie na zabytki sztuki cerkiewnej Polski północno-wschodniej, rozpatrywanej w kontekście dawnej przynależności do ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Wyniki analizy stylistyczno-ikonograficznej oraz porównawczej w powiązaniu z badaniami historycznymi, pozwalają na ustosunkowanie się do przekazów źródłowych związanych z postaciami księżnej Wassy i Heleny oraz na określenie przybliżonej datacji Bielskiej Hodegetrii. Mając na uwadze technikę wykonania, stylistykę nieznaną materiał porównawczego wśród lokalnego malarstwa ikonowego oraz wysoki poziom artystyczny Bielskiej Hodegetrii, należy przyjąć za prawdopodobne ofiarowanie jej

przez księżną Helenę, która jako wdowa po Aleksandrze Jagiellończyku, włądała Bielskiem w latach 1507-1511.

Szeroki wachlarz wpływów widocznych w Bielskiej Hodegetrii wskazuje na możliwość jej powstania w innym środowisku niż moskiewskie, w jakim przebywała Helena przed przybyciem do Wilna. Mogła ją zatem otrzymać będąc już żoną króla Aleksandra Jagiellończyka z zupełnie innego miejsca prawosławnego świata. Są to jednak tylko przypuszczenia, których badanie utrudnia brak wystarczających danych źródłowych oraz niedostatek materiałów porównawczych. Natomiast powiązanie podlaskiego zabytku z księżną Wassą, co wiązałoby się z przesunięciem datacji ikony na drugą połowę XV wieku, uważam za pozostające w sferze mało prawdopodobnych hipotez.

Charakterystyczne cechy ikony, jak plastyczna dekoracja tła i nimbów, czy ściśle kanoniczne,



Matka Boska Gruzińska, szkoła białoruska, XVI wiek, Pińsk

bizantynizujące oblicza przedstawionych postaci, a także przeprowadzona stylistyczna analiza porównawcza z ikonami zachodnioruskimi XV i XVI wieku, pozwalają na zmianę funkcjonującej dotychczas w literaturze datacji. Według materiałów konserwatorskich z 1971 roku podlaska ikona powstała w pierwszej połowie XVII wieku, natomiast jedyną alternatywną propozycją datacji wysunął Dariusz Stankiewicz, lokując ikonę w drugiej połowie XVI wieku²⁶. Sugestia konserwatorów jest całkowicie błędna. Można natomiast podjąć polemikę z propozycją Stankiewicza. Na podstawie analizy porównawczej z zachodnioruskimi ikonami maryjnymi XV i XVI wieku oraz uwag badaczy Romualda Biskupskiego²⁷ i Mirosława Piotra Kruka²⁸, należy stwierdzić, iż cechy XV-wiecznego malarstwa ikonowego mają w dużej mierze odbicie w stylistyce Bielskiej Hodegetrii. Choć inne obecne w niej cechy – jak

plastyczna dekoracja tła – nie pozwalają na tak wczesną datację, jednak w porównaniu z cechami malarstwa drugiej połowy XVI wieku stają się poważnym argumentem przemawiającym za zmianą datacji podlaskiej ikony. Proponuję zatem przesunięcie czasu powstania Bielskiej Hodegetrii z drugiej połowy XVI wieku na pierwszą połowę tego stulecia.

Wynikająca z przeprowadzonych badań datacja, czy próba powiązania podlaskiego wizerunku z konkretnym obszarem artystycznym, mają charakter bardziej hipotetycznych niż jednoznacznych odpowiedzi. Temat ten wymaga dalszych dokładnych badań archiwalnych, porównawczych, a także paleograficznych, które pozwoliłyby z większą dokładnością określić datację ikony oraz jej proveniencję. Zadanie to ułatwiłyby również porównawcze badania techniczne, które stanowią szerokie

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM KS. PROF. UKSW DRA HAB. MICHAŁA JANOCHY

¹ Pragnę serdecznie podziękować ks. Jerzemu Bogacewiczowi, proboszczowi parafii prawosławnej pw. Narodzenia NMP w Bielsku Podlaskim, który życzliwie umożliwił mi ogląd ikony oraz wyraził zgodę na udostępnienie materiałów dotyczących konserwacji Bielskiej Hodegetrii. O ikonie pisali m.in.: D. Stankiewicz, *Bielska ikona Bogurodzicy*, "Nad Bugom i Narwoju", 1994, nr 5/15, s. 20-22; G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001; J. Tomalska, *Ikony*, Białystok 2005; E. Trofimiuk, *Bielska Bogurodzica. Ta co wskazuje drogę*, praca magisterska napisana na Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, pod kierunkiem ks. J. Tofiluka, Warszawa 1996.

² Pokrewieństwo białoruskiej i ukraińskiej sztuki cerkiewnej w ramach Rzeczypospolitej akcentują badacze M. Janocha i W. Deluga. Zob. M. Janocha, *Wpływy brzeskiej unii kościelnej na refleksje o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII w.*, w: *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, pod red. S. Stepnia, t. 2, Przemysł 2000, s. 239-262; W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.

³ *Polnoje Sobranije Russkich Letopisiej* [dalej cyt.: PSRL], t. II, s. 188. W dokumentach pisanych do 1919 r. stosowana była jednoczłonowa nazwa miasta – Bielsk, dopiero od wspomnianego roku został dodany drugi człon – Podlaski. Nazwa w postaci dwuczłonowej funkcjonuje do dnia dzisiejszego.

⁴ Tamże, s. 222.

⁵ *Lietvos Metrica*, knyga 8, Wilno 1993, s. 463-464, nr 625.

⁶ List z 1507 r. opublikowano w 1867 r. Zob.

Archeograficeskij sbornik dokumentow otnosjaszczichsia k istorii siewero-zapadnoj Rusi.

Izdawlemyj pri uprawlenji Wilenskago Uczbnago Obruga, t. I, Wilno 1867, s. 7.

J. Maroszek i Z. Romaniuk przeprowadzili dokładną analizę listu. Zob. J. Maroszek, *Katolicy – uci w Bielsku Podlaskim w latach 1596-1839*, w: *Bielsk Podlaski. Studia i materiały do dziejów miasta*, pod red. Z. Romaniuka, Bielsk Podlaski 1999, s. 32-33, 70-71; Z. Romaniuk, *Przywileje wielkksiążęce i królewskie dotyczące Bielska Podlaskiego z lat 1430-1512*, w: *Bielsk Podlaski...*, s. 247-248.

⁷ P. O. Bobrowskij, *Materiały dla geografii i statistiki Rossii. Grodnieńskaja Gubernia*, cz. II, Sankt Petersburg 1863, s. 905.

⁸ J. Jaroszewicz, *Prawosławnyje cerkwi goroda Bielska. Izwłaczennije iż opisanija goroda Bielska sostawlennogo profiessorom Jaroszewiczem*, „Grodnieńskie Gubernskie Wiedmosti”, 1845, nr 48-50, dodatek II, s. 73.

⁹ J. Maroszek, *Dziedzictwo unii w krajobrazie kulturowym Podlasia*, Białystok 1996, s. 39-40.

¹⁰ [...] gdzie bo i tielo jej [Wassy] położenno pried Bogorodiceju [...]. Zob. *Archeograficeskij sbornik...*, s. 7.

¹¹ Tamże, s. 281.

¹² Tamże, s. 280.

¹³ Jaroszewicz, dz. cyt., s. 73.

¹⁴ M. Puciata, M. Orthwien, *PP Pracownie Konserwacji Zabytków Oddział w Warszawie Pracownia Konserwacji Malarstwa, Bielsk Podlaski, cerkiew pw. Narodzenia NMP, obraz MB z Dzieciątkiem w. XVII*, Warszawa 1971.

¹⁵ Lublin, Archiwum Państwowe, Chełmski

Konsystorz Grecko-Katolicki, *Wizyty dekanatu*

bielskiego 1727 r., nr 780, k. 394.

¹⁶ Tamże, k. 394.

¹⁷ Wilno, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Litwy, F. 634, op. 1, nr 51, k. 44v-46v.

¹⁸ Sosna, dz. cyt., s. 135.

¹⁹ Jaroszewicz, dz. cyt., s. 71-79.

²⁰ Bobrowskij, dz. cyt., s. 878-913.

²¹ W. Krestowski, *Ot Bielostoka do Bielowieżskoj Puszczi. Ptiewyje zamietki*, „Russkij Westnik”, 1876, nr 10, 523-566.

²² J. Bren, *Osobiennosti religioznogo byta krestjan Bielskago ujezda Grodnieńskoj gubernii*, Wilno 1887.

²³ *Grodnieńskij prawosławnyj-cerkownyj kalendar ili Prawosławie – w Briestko-Grodnieńskoj ziemle w konce XIX w.*, Izd. 2, Woroneż 1899, s. 217.

²⁴ Puciata, Orthwien, dz. cyt.

²⁵ Należy uwzględnić możliwe źródła pomyłek w cytowanych wersjach. Mogły one być wynikiem działań samego autora, licznych przemalowań ikony, czy pracy konserwatorów. Za pomoc w odczytaniu tekstu pragnę podziękować Annie Geldon (Mielnickiej).

²⁶ Stankiewicz, dz. cyt., s. 20-22.

²⁷ R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, 1982, t. 8, s. 25-42; tenże, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na lemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1985, nr 3-4 (39), s. 153-176.

²⁸ M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2004.



Marta Michalska, *Madame Butterfly*

O R I E N T A L I Z M W A R C H I T E K T U R Z E W N Ę T R Z P O L S K I C H W X I X W I E K U

J a r m i l a P i e k a r s k a

Niniejsza praca jest próbą ukazania wpływów sztuki islamu na kształtowanie się architektury wnętrz w polskich rezydencjach w XIX wieku. Czynnikiem najsilniej oddziałyującym była ówczesna moda na Orient, którego symbolem stała się Alhambra, mauretański pałac na południu Hiszpanii. Moda ta była zjawiskiem czysto formalnym, opartym na snobizmie. Mimo to jej percepcja na polskich ziemiach to zjawisko złożone z uwagi na wielowiekowe, bezpośrednie kontakty ze Wschodem na płaszczyźnie kultury, sztuki, handlu, dyplomacji, a także zbrojnych konfliktów.

Wpływ Wschodu na polskie życie artystyczne końca XVIII i XIX stulecia odzwierciedlał rozmaite prądy i upodobania w związku z dominacją różnych środowisk orientalnych, bliskowschodnich i dalekowschodnich¹. Przede wszystkim widać było ścieranie się dwóch nurtów: chińskiego i mauretańskiego, rzadziej natomiast indyjskiego. Wszystko zależało od intensywności mody płynącej z Zachodu, która oddziaływała głównie na dekorację i architekturę wnętrz, najczęściej rezydencji magnackich. Stało się tak dlatego, iż dekoracja wnętrza nie wymagała zmiany bryły budynku i o wiele łatwiej można było przeprowadzić zmianę wystroju².

Na terenach dawnej Polski, chcąc poddać architekturę wschodnim wpływom, czerpano z tureckich doświadczeń, które były znane z bliskiego sąsiedztwa, jak również z podróży, czy ilustrowanych relacji³. Trzeba jednak zaznaczyć, że i wyjazdy na Wschód, i znajomość rycin z tamtejszym budownictwem nie odegrały większej roli, gdyż właściwa moda przyszła z Zachodu. To ta część Europy mówiła, skąd należy czerpać orientalne motywy – z Alhambry. Wykreowano tę fortecę na symbol egzotyki, pięknej formy i na *raj na ziemi*⁴. Już dzięki

osiemnastowiecznym wydawnictwom ilustrowanym można było zapoznać się z rycinami prezentującymi podstawowe motywy architektury muzułmańskiej⁵. Piękny pałac popularyzowali także dziewiętnastowieczni artyści, poszukujący w nim ideału romantycznego miejsca. Biorąc pod uwagę te czynniki, Alhambra odegrała duży wpływ na orientalizującą architekturę wnętrz na ziemiach polskich.

Jak bardzo w XIX stuleciu pasjonowała ludzi sztuka orientalna, może świadczyć zapotrzebowanie na opisy, charakterystyki i traktaty, mogące przybliżyć zwykłemu człowiekowi, jak też architektowi, nie tylko egzotyczne motywy, ale również historię i cechy budownictwa między innymi Bliskiego Wschodu. Architekturą i jej historią zajmowali się, oprócz czynnych architektów, także teoretycy, którzy systematyzowali zdobytą wiedzę, dociekając przyczyn powstania konkretnych stylów. Teorie opatrywali swoimi komentarzami, co jest cennym źródłem wiedzy na temat ówczesnych zapatrywań na dany kierunek w architekturze. Pierwszym polskim rodzajem traktatu na ten temat okazała się *Architektura obeymująca wszelki gatunek murowania*

i budowania (1812) autorstwa ks. Sebastiana Sierakowskiego. Dziś można stwierdzić, że całkiem dobrze orientował się on w odmianach architektury islamu⁶. Drugie kompendium wiedzy poświęcone między innymi budownictwu i plastyce wschodnich narodów, stanowiła praca *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (1815) autorstwa Stanisława Kostki Potockiego. Dzieło to powstało w wyniku przełożenia na język polski i uzupełnienia własnymi obserwacjami i korektami prekursorskiego dzieła Johanna Winckelmana *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Dzieje sztuki starożytnej*, 1764). W dziejach polskiej orientalistyki Potocki zapisał się wspomnianymi uzupełnieniami na temat sztuki arabskiej i perskiej, w których między innymi skrytykował niemieckiego badacza za poglądy nie zawsze zgodne z rzeczywistością⁷. Obydwie publikacje: Sierakowskiego i Potockiego, były wykładnikiem ówczesnej polskiej wiedzy na temat zdobnictwa oraz budownictwa wschodnich narodów na przestrzeni wieków⁸. Dzięki tekstom wzbogaconym graficznymi ilustracjami, ułatwiały one architektom z początku XIX wieku przyswajanie nowego dla nich repertuaru ornamentyki.

O porządkach architektonicznych, przez Henryka Marconi budowniczego K. R. S. W. D. i O. P. członka głoszącego Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii (1828) jako jedyny wzór do naśladowania wskazał antyk klasyczny, uważając, iż dobry gust skończył się wraz z upadkiem cesarstwa rzymskiego. Zarzucał Saracenom i Maurom, że najeżdżając Europę, zniszczyli przede wszystkim średniowieczną Hiszpanię⁹. Mimo tak negatywnego stosunku wobec architektury Maurów, Marconi zaprojektował w tym czasie łazienkę właśnie w stylu mauretańskim dla pałacu Paca w Warszawie¹⁰. Z czasem niechęć architekta do artystycznych poczynań najeźdźców ze Wschodu nieco złagodniała¹¹. Zdecydowanie odmienne stanowisko prezentował Adam Idźkowski. Pierwszą różnicę stanowiło nazewnictwo – zamiast terminu *styl mauretański* używał *styl arabski*¹². Drugą różnicą był fakt, iż wspomniany styl traktował na równi z innymi kierunkami w architekturze¹³, dziwiąc się w *Planach budowli [...] członka Akademii Florenckiej Sztuk Pięknych* (1843), że *Inni [architekci] postępując w duchu przepisów sławniejszych autorów, nie chcą przyznać żadnej wartości utworom które od tychże przepisów zbaczają*¹⁴.



Sala mauretańska w Kórniku

Swoje zdanie na temat wschodniego budownictwa wypowiadali także architekci czynni zawodowo. Ich opinie nie zawsze były pochlebne i zależały od subiektywnego spojrzenia na tę problematykę. Henryk Marconi w dziele

Architekci, tworząc orientalizujące projekty, musieli mieć na uwadze przede wszystkim upodobania mecenasów, jak również znać cechy charakterystyczne i zestaw motywów zdobniczych wschodnich stylów. Czerpali je ze specjalistycznych publikacji, traktatów

lub wzorników. Jednak ostatecznym czynnikiem kształtującym projekt było wycucie formy, dobry gust, będący często sporną kwestią i fantazja, która pozwalała na stworzenie wnętrza o niepowtarzalnej atmosferze.

W dziewiętnastowiecznej architekturze środki wyrazu jakich używano, miały przykuć uwagę widza. Dlatego wszelką ornamentykę należy odczytywać w kontekście konkretnego pomieszczenia oraz zamysłu projektanta¹⁵. Założenia architektury eklektycznej dobrze scharakteryzował Stanisław Witkiewicz, stwierdzając, że jest ona [...] *zbiorem hieroglifów, rebusów, pod którymi uprawne oko [...] odcyfruje treść głębszą*¹⁶. Jednak nie wszystkie obiekty rzeczywiście naśladowały konkretne realizacje

Rzeczypospolitej, gdzie w rezydencjach powstawały takie bliskowschodnie wnętrza, jak: dwie sale pałacowe w Osieku Larischów, łazienka w warszawskim pałacu Paca, jadalnia w pałacu w Jabłonninie Wąsowiczowej, palarnia w łódzkim pałacu Scheiblera czy sale na zamku w Kórniku Działyńskiego.

Pałac Larischów w Osieku

Jedną z najciekawszych polskich rezydencji o orientalnym kostiumie jest pałac w Osieku¹⁷. O jego wyjątkowości stanowi fakt, że jako jedyny w granicach Polski (dawnej i obecnej) ma w pełni wschodni charakter. Widać to nie tylko we wnętrzach, lecz



Sala kominkowa w Osieku, fragment dekoracji ściany

lub stanowiły *rebus*. Bardzo częstym powodem powstawania *mauretańskich* pomieszczeń, była chęć dostosowania się do bieżącej mody. Ta zasada obowiązywała nie tylko na Zachodzie, lecz i na ziemiach polskich, choć trzeba przyznać, że sarmackie upodobanie Orientu było nadal właściwe Polakom. Jednym z wymogów ówczesnej sztuki było urządzenie szeregu wnętrz, pałacowych czy zamkowych, w odmiennej stylistyce – również orientalnej.

Na tym tle godnie są reprezentowane dziewiętnastowieczne realizacje z terenów dawnej

również w bryle. Dwie mauretańskie sale: kominkowa oraz kopułowa są najlepszym przykładem na dziewiętnastowieczną fascynację różnorodnością i przepychem budowli Bliskiego Wschodu. Do dziś nie wiadomo, co zainspirowało właściciela Osieka lub architekta, aby nadać pałacowi orientalny charakter. Mogła to być ówczesna moda albo wspomnienia z podróży na Wschód lub do Alhambry. Jednak pewne jest, że autor projektu nie tylko korzystał z jakichś wzorników, ale także wprowadzał własne rozwiązania. Nie można wykluczyć, iż w pracach brał udział Franciszek Maria Lanci¹⁸.

Sala kopułowa, najbardziej interesująca w całym obiekcie, ma plan kwadratu o ściętych narożnikach i przekryta jest kopułą z latarnią. W każdej ścianie znajduje się otwór drzwiowy – trzy z nich zamknięte łukiem pełnym, a jeden, łączący z salą kominkową, spłaszczonym łukiem podkowiastym. Ściany oraz czasza kopuły ozdobione są bogatą, zróżnicowaną dekoracją stiukową w formie między innymi stylizowanego wiecznego węzła, plecionek, kartuszy z inskrypcją, arabeską, maureską. W wielu wypadkach motywy albo zaczerpnięto ze sztuki islamu, albo przetworzono je, dostosowując do europejskich gustów.

Motywy umieszczonym nad wszystkimi drzwiami, który w wyraźny sposób nawiązuje do zdobnictwa Bliskiego Wschodu, jest profilowany kartusz z arabską inskrypcją. W centralnej jego części widnieje słowo *Allah*, a u dołu *Muhammad*. Pewne słowa czy sformułowania muzułmanie umieszczali nie tylko w różnych częściach dekoracji ściennej bądź licach łuków, ale także w różnych formach pełniących funkcję ramy. Na terenie Alhambry, która stanowiła inspirację dla dziewiętnastowiecznych architektów i malarzy, wyszczególniono trzy rodzaje inskrypcji¹⁹. Pierwszy pełnił rolę informacyjną na temat danego pomieszczenia, drugi – redundantny – to powtarzające się te same formuły koraniczne, a trzeci – ikonograficzny – podkreślał jakąś cechę budowli słowami z Koranu bądź poezji. Alhambryjskie inskrypcje, oprócz spełniania wymienionych funkcji, stanowiły także ozdobę w formie artystycznej kompozycji. Miały powodować wzrokową przyjemność oraz dawać satysfakcję z rozszyfrowania tekstu²⁰. To one stały się jednym z powodów przyjazdu w XIX wieku wielu artystów, którzy pragnęli zgłębić ich „tajemnice”, rozpowszechniając później swe spostrzeżenia w Europie i Stanach Zjednoczonych²¹. Jak widać owe odkrycia znalazły swe odzwierciedlenie również w osieckim pałacu.

Artysta, projektując dekorację obu sal, odwołał się do powszechnie stosowanego, między innymi w Alhambrze – w mauretańskim pałacu w Daraxa, wzoru wiecznego węzła. Symbol ten wywodzi się z buddyzmu i oznacza wieczność²², jak i pomyślność. To tłumaczy jego dużą popularność. Jednak w Osieku nie można znaleźć tego motywu w klasycznym kształcie, gdyż został on przekształcony na wiele sposobów oraz połączony z geometryczną

plecionką. Najsłynniejszym symbolem kultury islamu jest półksiężyc, sam lub z gwiazdą, i nie można się dziwić, że Europejczycy chętnie stosowali go, chcąc podkreślić orientalny charakter budynku lub wnętrza. W Osieku pojawia się on nie tylko w dekoracji stiukowej, ale także w snycerze drzwi. Również popularnym motywem, zaczerpniętym z Orientu, są długie sekwencje geometrycznych wzorów. Mają one charakter obramień bądź wypełniają pola płycin.

Nawiązaniem do architektury Maghrebu są podłucha z charakterystycznym żłobkowaniem. Wielolistne łuki to typowy element budowli Alhambry czy dziedzińca pałacowego w Sewilli. Do stylistyki terenów Półwyspu Iberyjskiego nawiązuje ornamentyka wnętrza osieckiej kopuły. Ogromne zagęszczenie i różnorodność motywów tworzących gęstą sieć, przywodzą na myśl czaszę pałacu w Sewilli oraz jednego z tamtejszych kościołów – Santa Marina. W muzułmańskich realizacjach dominuje motyw geometryczny, tworzący jednolitą całość. Natomiast w pałacu Larischów charakterystyczna jest wspomniana różnorodność. *Horror vacui* stał się na tyle typowy dla sztuki Maghrebu, że europejscy architekci i w ten sposób podkreślali wschodni charakter wnętrza.

Interesującą ozdobą sali kominkowej jest ornamentyka górnej części ściany, składająca się z dwóch pasów. Dolny składa się z sekwencji stylizowanych liter arabskich, przedzielonych rozetami. Litery pseudonapisu są artystyczną fantazją na temat sztywnego kufi oraz wiecznego węzła. Natomiast pochodzenia orientalnego jest idea umieszczania napisów między innymi pod sufitem lub sklepieniem. Górny pas dla odmiany przedstawia blendowy fryz ze wspornikami. W każdej arkadce widnieje stylizowany motyw wiecznego węzła. Bardzo podobny układ pasów, z podobną ornamentyką, widnieje na jednej ze ścian Alhambry.

Motywy łuku z półksiężycem, ujęty rozetą, pojawia się w kształcie i snycerze okien oraz drzwi prowadzących z hallu. Natomiast całkowicie drewnianą konstrukcją o motywach orientalnych jest kręcona klatka schodowa na tyłach hallu. Balustradę tworzą motywy plecionek z rodzajem węzła wiecznego, oddzielonych wysokimi kolumnkami, ozdobionymi w górnej części łukiem podkowiastym. Elementy konstrukcyjne z kolei ozdobione są blendami z łukiem

płomienistym, które można spotkać między innymi w wieży Albarrana del Oro w Sewilli.

Artysta, projektując bryłę i architekturę wnętrza, znał podstawowy zestaw mauretańskiej ornamentyki. Jednak dekoracja osieckiego pałacu zawdzięcza niepowtarzalny charakter nie dosłownemu cytowaniu orientalnych motywów, lecz fantazyjnemu ich przetwarzaniu.

Pałac Paca w Warszawie

Pałac, odkupiony od Radziwiłłów przez hrabiego Michała Ludwika Paca, był zniszczony, dlatego nowy właściciel postanowił przebudować go w nowym duchu²³. Aby tego dokonać zatrudnił m.in. architekta Henryka Marconiego, którego sprowadził z Włoch do ukończenia swojego pałacu w Dowszpedzie²⁴.

Ponieważ w dobie romantyzmu modne były wnętrza nawiązujące do różnych epok i kultur, również w warszawskiej siedzibie Paca nie mogło zabraknąć między innymi mauretańskiego akcentu²⁵. Na pierwszym piętrze urządzono pomieszczenie z przeznaczeniem na łazienkę. Łaźnie, podobnie jak kawiarnie, nieodparcie kojarzyły się z przyjemnościami Orientu, stanowiąc niemalże jego symbol. Jednak wnętrza to pozbawione właściwego łazienkom wyposażenia, w niczym nie przypomina pokoju kąpielowego, a raczej elegancki gabinet.

Trzeba jednak zaznaczyć, że dążenie Paca za ówczesną modą i chęć posiadania pomieszczenia w stylu zaczerpniętym z Alhambry, nie szło w parze z poglądami architekta Marconiego, który krytykował w swoich traktatach twórczość Maurów²⁶. Pomimo takich różnic w gustach, zaprojektował w tym stylu nie tylko pacowską łazienkę, lecz również późniejszą o kilka lat jadalnię pałacu w Jabłonnie²⁷. Postawa jego nie była więc niewzruszona, ugiął się pod sugestiami zleceniodawcy. Nie wiadomo z jakich wzorników czy publikacji korzystał. Jednak wiele wskazuje na to, że źródłem inspiracji była Alhambra – jej niektóre dziedzińce i sale.

Dawna łazienka ma plan prostokąta, podzielona jednak została dwoma trójarkadowymi portykami na kwadratową część centralną oraz prostokątne części boczne. Każdą z przestrzeni przekryto oddzielnym sklepieniem. Przestrzenny podział wnętrza nie wpłynął szczególnie na podział dekoracji konkretnych ścian. Widza może jednak zaskoczyć zdobnictwo w typie *horror vacui*,

podkreślone intensywnymi barwami i złożonymi stiukami. Głównym motywem w ornamentyce ścian są rzędy stylizowanego pisma arabskiego na tle wici roślinnej oraz ukośna kratownica z motywem lilii. Wertykalnymi elementami są pasy z rozetkami lub gwiazdami. Często występującym elementem jest też ornament piętrzących się arkadek, zwieńczonych palmetkami. Środkową część przekrywa spłaszczone sklepienie klasztorne w formie ażurowej kraty ze stylizowanymi rozetami. Dawna łazienka nawiązuje do sztuki islamu nie tylko dekoracją, lecz również układem przestrzennym. Dzięki wprowadzeniu portyków przywodzi na myśl dziedzińce, na przykład uproszczoną wersję Dziedzińca Mirtów, jednego z dwóch głównych na terenie Alhambry.

Zdobnictwem typowo muzułmańskim jest pismo umieszczone na ścianach, które stanowi jeden z podstawowych elementów nawiązań do mauretańskich budowli. Jednak tu owa ornamentyka szczerze wypełnia całą, bądź większą część powierzchni ściany, czego nie spotyka się w krajach Orientu. To prawda, że w architekturze islamu, na przykład na Dziedzińcu Mirtów w Alhambrze, inskrypcje umieszcza się w długich pasach naściennych – w stiuku lub na ceramicznych płytkach, ale nigdy tak, jak zaprojektował to Marconi. Jednak cechą wspólną jest przedstawienie inskrypcji na tle stylizowanej arabeski o strzępiastych listkach. Wdawnej łazience autentyczny tekst zastąpiono pseudonapisami, gdzie *lityry* bardziej przypominają wieczny węzeł. Elementem podobnym do oryginału na Dziedzińcu Mirtów w Alhambrze jest umieszczenie wstęgi z tekstem poniżej stalaktytowej dekoracji pod sufitem. Jediną różnicą w tym przypadku jest fakt, że w pacowskim pałacu umieszczono stylizowane wersety. Dawna łazienka przypomina alhambryjski pałac także sklepieniem w postaci podwieszanej niby – kraty z motywem stylizowanych rozet. Podobna występuje w Sali Ambasadorów w Alhambrze. Można przypuszczać, iż Marconi znał jedno z najpopularniejszych pomieszczeń mauretańskiej budowli. Natomiast portyki o jednakowych łukach mogą nawiązywać do kolumnady dawnej synagogi w Toledo lub meczetu w Kordobie. W pałacowej architekturze raczej nie stosowało się tego rodzaju arkad, gdyż główne osie budynku podkreślano portykiem o większym łuku centralnym.

Do orientalnych motywów odwołują się pionowe płyciny, wychodzące z impostów kolumn. Pas wypełniają stylizowane gwiazdy, połączone ze sobą

rodzajem geometrycznej plecionki. W każdej z gwiazd znajdują się albo pseudolitere arabskie, albo rozeta. Gwiazda z napisami wewnątrz była ornamentem stosowanym między innymi na południu Półwyspu Iberyjskiego – w Grenadzie. Natomiast w płycinie oddzielającej pachy łuków mogła znajdować się maureska, bądź same inskrypcje. Trzony kolumn, a także kapitele, powtarzają alhambryjski model. Jedynie imposty, zamiast inskrypcji mają stylizowaną arabeskę o lustrzanym odbiciu. Warto wspomnieć, iż Marconi wykorzystywał nie tylko tradycyjne surowce, jak stuczek, lecz również wszelkie nowinki w zakresie budownictwa, na przykład żeliwne kolumnienki. Stały się one cechą charakterystyczną jego realizacji.

Marconi, projektując łazienkę dla Paca, stworzył pomieszczenie, łączące w sobie większość charakterystycznych dla Alhambry form. Jednak niektóre uprościł, co nie obniżyło poziomu artystycznego wnętrza. Można powiedzieć, że architekt zastosował się do zasady muzułmańskiej architektury

W 1837 roku Anna Wąsowiczowa postanowiła dokonać gruntownej przebudowy pałacu w Jabłonce, według projektu Henryka Marconiego³⁰. Jedno z pomieszczeń, sala z zimowym ogrodem, otrzymała nowy wystrój w stylu mauretańskim i pełniła funkcję jadalni³¹. Podobnie jak w pałacu pacowskim w Warszawie, tak i tutaj architekt zastosował żeliwne elementy i stiukową dekorację. Powtórzył również motyw arkad, ale w innym rozplanowaniu niż u Paca. Także tutaj nie ustalono, skąd dokładnie zaczerpnięto wzory. Dzięki zachowanym projektom wiadomo, że ich realizacja odbiega nieco od pierwotnych założeń i została uproszczona.

Na kartach projektu dłuższe ściany, między innymi od strony ogrodu, zostały podzielone na pięć arkad o pełnych łukach. Środkowa i dwie skrajne otrzymały formę trójbocznych nisz, a pozostałe blend. Półkolumna w centralnej, najwyższej i najszerzej arkadzie, ozdobiona została gwiazdzistą kratownicą.



Łazienka w pałacu Paca

wnętrz – odciągnąć uwagę od całości, koncentrując ją na detalu oraz na tworzeniu iluzji²⁸. Trzeba jednocześnie pamiętać, że tę salę stworzył człowiek negatywnie nastawiony do mauretańskich „dziwotworów”²⁹.

Pałac Wąsowiczowej w Jabłonce

Wnętrze płytkiego portyku wypełniała arabeskowa dekoracja o zróżnicowanych motywach, a w skrajnych wnękach – również mukarnasowe fryzy. Dodatkową ozdobę stanowiły stalaktytowe konsolki, będące podstawkami pod orientalne wazy. Na bliźnich kapitelach umieszczono imposty ze stylizowaną arabeską, będące podstawą pionowych płycin

z pseudoarabskim pismem wśród roślinnych wici. Ścianę wieńczył pas z pseudoinskrypcjami. Dolną część sklepienia zwierciadlanego ozdobił gwiaździsty motyw. Natomiast zwierciadło wypełniono motywami rombu z pseudonapisami lub plecionką. Podobny charakter miało jego obramienie.

Podczas realizacji zmieniono lub pominięto niektóre elementy. Krótszą ścianę, której brak w planach, przepruto łukiem podkowiastym. W ścianie uwzględnionej w projekcie, środkową niszę zamieniono na przejście w formie arkady. W fazie realizacji nie uwzględniono zaprojektowanego sklepienia zwierciadlanego, zastępując go prostym sufitem bez ozdób.

Motyw portyku z projektu nawiązuje do arkady z Dziedzińca Mirtów. I tu, wedle zasad, centralny łuk został wyróżniony nie tylko większymi proporcjami, lecz także arabeskową dekoracją, w przeciwieństwie do romboidalnej kratownicy w pozostałych licach. Również podłucha są inspirowane między innymi alhambryjskimi wzorami z Bramy Wina. Dekoracja pionowych pasów nad impostami, nawiązującymi do tych z pałacu Paca, oddają charakter takichże płycin na Dziedzińcu Lwów. Pomysł bliźnich kolumn też najprawdopodobniej miał tam swoje źródło. Ornamentykę fryzów wieńczących ściany Marconi zapożyczył z łazienki Paca. Także maureska z niezrealizowanego sufitu stała się podstawowym ornamentem, nadającym się do dekoracji sklepień. Zewnętrzny pas lustra sufitu, to nieznacznie *rozciągnięte* zdobienie pionowych płycin z portyku dawnej łazienki. Wewnętrzny pas natomiast był podobny do jednego ze zdobień Alhambry. Również lustro wypełniły romby, nawiązujące do kartuszy, także występujących w mauretańskim pałacu, na przykład w Daraxa.

Pałac Scheiblera w Łodzi

Siedziba łódzkich przemysłowców – Scheiblerów stanowiła typowy przykład ówczesnej zabudowy³². Od strony ulicy, na dość wąskiej i długiej działce, zbudowano dom właściciela fabryki, która znajdowała się w dalszej części działki. Osobą, która podjęła się rozbudowy i nadania nowego wystroju pałacowi, był warszawski architekt Edward Lilpop³³.

Jednym z elementów modernizacji było stworzenie pokoju w stylu mauretańskim. Służył on właścicielowi za palarnię, nazywaną wówczas *fumoir*³⁴. Takie typowo męskie pomieszczenie

należało do rzadkości, gdyż nie każdy mógł sobie pozwolić na wygospodarowanie z powierzchni użytkowej salki, służącej jedynie do oddawania się nałogowi. Ponieważ zwyczaj palenia tytoniu kojarzył się nieodparcie z Bliskim Wschodem, więc pomieszczenie przeznaczone do palenia fajek, cygar, a później papierosów, urządzono na sposób orientalny³⁵. Umieszczono je, wedle zwyczaju³⁶, pomiędzy jadalnią a salonem, aby po posiłku bądź w trakcie przyjęcia, nie oddalać się zbyt od reszty towarzystwa.

Do dekoracji użyto drewnianych elementów architektonicznych i stiuku. Również tutaj nie



Sala kopolowa w Osieku

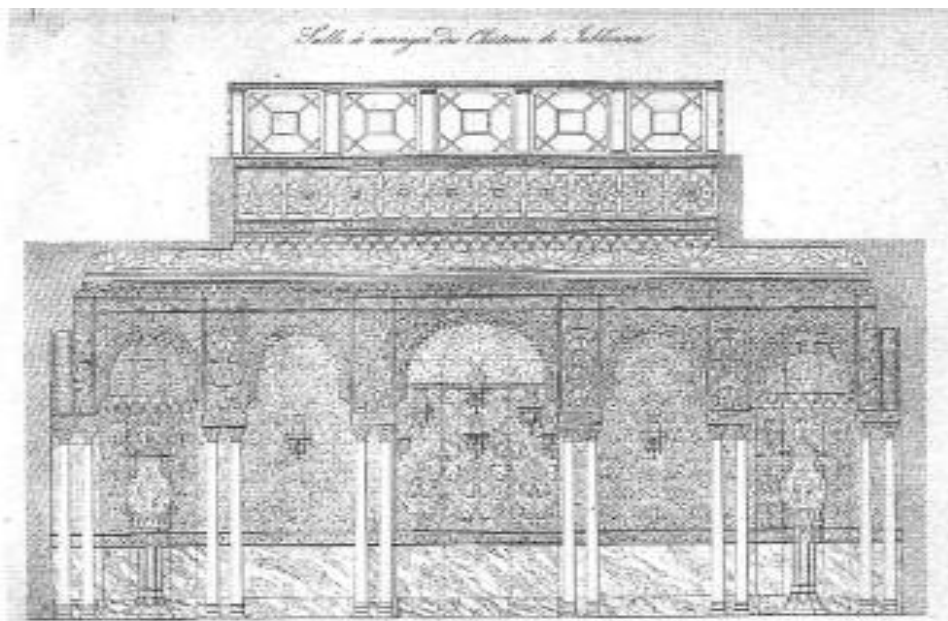
wiadomo skąd artysta czerpał pomysły do wystroju palarni. Ściany orientalnej palarni utworzone są z trzech pasów różnych arkad. Główny pas środkowy został ozdobiony wielolistnymi łukami na kolumnienkach. Górną część ściany obiegają arkadki o łukach podkowiastych, a dolną – biforyjne. Przestrzeń środkowego pasa wypełnia stiukowa dekoracja.

Wschodni charakter mają też skrzydła drzwi, zdobione geometrycznym motywem gwiazdy oraz podkowiastymi łukami wspartymi na kolumnienkach. Orientalny wystrój podkreśla dodatkowo piec o identycznych motywach. Typowym elementem przywołującym na myśl mauretańską architekturę są

wielolistne łuki. Wykazują one duże podobieństwo do tych z meczetu w Kordobie. Natomiast motyw głównego pasa nawiązuje do arkad dawnej tolekańskiej synagogi, a dolnego – do jednych z tych znajdujących się na balkonach Giraldy w Sewilli. Ozdobne stiuki charakteryzują się zgeometryzowaną formą, typową dla takich ornamentów, przede wszystkim w licach portyków. Stiuki w palarni przypominają swoim rysunkiem plaster miodu, a każda komórka została wypełniona uproszczoną arabeską. Motywy na skrzydłach z portalu też można odnaleźć wśród muzułmańskich pierwowzorów. Element zgeometryzowanej gwiazdy widnieje między innymi wewnątrz meczetu Kutubija w Marakeszu. Natomiast niemal zupełnie uproszczone kolumnienki są dalekim echem alhambryjskich.

napisu mogło pełnić w palarni jakakolwiek funkcję poza dekoracyjną. Widać Scheibler życzył sobie orientального cytatu, a Lilpop przepisał go z jakiegoś fachowego wydawnictwa, bądź wzornika, a wiadomo, iż inskrypcje odnoszące się do Allaha i Muhammada, były jednymi z najczęściej wykonywanych w muzułmańskiej architekturze sakralnej i rezydencjonalnej.

Pomieszczenie dawnej palarni łódzkiego przemysłowca charakteryzuje się umiarem i prostotą w dekoracji. Wyważone proporcje, chwilami wręcz minimalizm, w elegancki sposób wskazuje popularne motywy sztuki mauretańskiej jednocześnie nie zatracając kameralnego charakteru *fumoir*.



Projekt jadalni w Jabłonne

W narożnym piecu również można odszukać wiele pochodnych orientального stylu. Jednak najciekawszym elementem jest niewątpliwie arabski napis umieszczony na owalnej tarczy. Odwzorowano go z pewnymi błędami, mimo to można odczytać następującą inskrypcję: *Nie ma boga / prócz Boga jedynego a Muhammad / jest prorokiem Boga*. Należy wątpić, aby znaczenie tego

Zamek Działyńskich w Kórniku

Kórnik jest jedyną w Polsce rezydencją³⁷ o charakterze orientalnym, w przypadku której wiadomo w przybliżeniu skąd autor projektów – właściciel Tytus Działyński oraz służący mu pomocą budowniczy Marian Cybulski³⁸ – czerpał wzorce,

bądź inspiracje w kolejnych fazach przebudowy. W pierwszym etapie Działyński korzystał z wcześniej zamówionych planów u Antoniego Corazziego, Henryka Marconiego oraz Karla Friedricha Schinkla³⁹. Do drugiego etapu, dotyczącego między innymi wprowadzenia elementów orientalnej architektury i motywów zdobniczych, włączyła się żona wraz z córkami, przerysowując plany *maurytańskiej Alhambry*⁴⁰.



Palarnia w pałacu Scheiblera

Źródła niewiele mówią o sporządzaniu projektów konkretnych wnętrz⁴¹. Natomiast nieliczne wiadomości (najczęściej zawarte w listach Działyńskich) wspominają, że wybieranie detali z wzorników odbywało się nieraz w ostatniej chwili. Brak czasu, jak również często funduszy, tłumaczy rezygnację z niektórych rozwiązań, czy powtarzalność kilku wzorów⁴². Motywy mauretańskie zaczerpnięto z następujących wzorników: J. C. Murphy *The Arabian Antiquities in Spain* (London 1813-1818) oraz G. de Prangey *Choix de ornements mauresque de l'Alhambra* (Paris 1841). Działyński większość stiuków chociaż projektował sam, czasem prosił żonę o pomoc, gdyby miała czas i fantazję⁴³. W

jednym z listów pisał do niej: *Zaraz zająć się rysunkami do podłogi [...], ale na przodzie coś z Alhambry [...], ale coś ładniejszego niż na suficie [...]*⁴⁴. Widać więc, że wspomniana *fantazja* i nastrój miały decydujący wpływ na ostateczny wygląd rezydencji. Właściciel zamku czerpał inspiracje nie tylko z publikacji. Chcąc stworzyć salę biblioteczną na wzór mauretańskiego wnętrza, wyjechał w 1851 roku do Londynu, ze wspomnianym już budowniczym Cybulskim, aby na odbywającej się tam

Wystawie Światowej obejrzeć makietę Alhambry wykonaną przez Owena Jonesa⁴⁵. Makieta przedstawiała fragment pałacu – Dziedziniec Lwów z dwiema przylegającymi salami. Zapożyczenie motywów alhambryjskich stanowiło przykład powszechnego postrzegania tej budowli w kontekście romantyzmu w Europie oraz specyfiki kultury początku XIX wieku. Dodatkowo Orient w architekturze wnętrz i dekoracji kórnickiego zamku był wyrazem sympatii Działyńskiego do Turcji, z którą w czasie wojny krymskiej Polacy wiązali polityczne nadzieje⁴⁶. Do dziś, z orientalnych motywów na zamku zachował się oryginalny detal architektoniczny, dekoracja stiukowa, portale i posadzki⁴⁷.

Nie tylko na pierwszym piętrze znajdują się orientalne elementy, lecz również w pomieszczeniach na parterze – stiukowe arabeski na sufitach, drewniane portale i parkiety⁴⁸. Najokazalszym zespołem form zaczerpniętych ze sztuki islamu jest jednak Sala Mauretańska, która właściwie składa się z dwóch przestrzeni (można je nazwać: biblioteczną – z galerią i środkową) oraz pomieszczenia alkierzowego, połączonego w całość kolumnowymi portykami⁴⁹. Modułem każdej arkady w sali jest sekwencja trzech łuków nawiązujących do osłego grzbietu,

przy czym środkowy jest wyższy. Lico arkady zdobi stylizowana więc roślinna, a także kratownica z rombów. Wszystkie podłuczka mają formę ząbkowania. Arkady wspierają się na żeliwnych kolumnkach lub dodatkowo na konsolach w formie kapiteli. Portyk w części bibliotecznej, składający się z trzech modułów, obiega trzy ściany wnętrza. Górna część arkady pełni rolę galerii dla znajdującej się tam dawnej biblioteki pałacowej. Jej drewniana balustrada składa się z kratownic o gwiazdzystym motywie. We wnętrzu dominuje biała barwa, choć pierwotnie to złoto nadawało charakter sali. Złoczone kolumnki kontrastowały z białymi arkadami i brązowymi stropami⁵⁰.

Podobieństwo Sali Mauretańskiej do Dziedzińca Lwów i Dziedzińca Mirtów jest bardzo duże⁵¹. Pierwszy z alhambryjskich dziedzińców obiega kolumnada *koronkowych* portyków (podobnie jak w części bibliotecznej⁵²), a w drugim krótsze boki ujmują proste arkady (podobny motyw w części środkowej). Nawiązania nie kończą się na podobieństwach zagospodarowania przestrzeni. Można je odnaleźć w formach architektonicznych i detalach. Te same smukłe kolumnienki, o trzonach ujętych u góry i u dołu obręczami, z charakterystycznymi kapitelami można spotkać na Dziedzińcu Lwów oraz podobne na terenie Maroka (w meczecie Kutubija w Marakeszu). Zastosowano również moduł trójarkady, o ząbkowanych podłuczach, gdzie środkowy łuk jest wyższy i szerszy. Układ ten można porównać do pawilonów na osi Dziedzińca Lwów, z tym że tamtejszy centralny łuk nie jest ostry, lecz o złagodzonej formie. W tych pawilonach podłucza są profilowane dzięki mukarnasom, natomiast w Sali Mauretańskiej zostały ozdobione uproszczoną formą – ząbkowaniem. Jednak w Kórniku zaakcentowano część środkową arkady, co jest popularnym zabiegiem w Alhambrze, chociaż w przypadku arkad o pełnych łukach. Źródeł zdobienia skrajnych partii kórnickich portyków za pomocą romboidalnej siatki, można także odszukać w mauretańskim pałacu, w którego dekoracji pojawia się system palmet (jak w Bramie Praw), rombów i kwadratów oraz w innych rezydencjach wznoszonych w tym stylu, na przykład w Sewilli⁵³. Wzorem dla wspomnianego modułu pod względem ornamentyki może być jeden z pawilonów Ogrodów Generalife – letniej rezydencji na wzgórzu sąsiadującym z Alhambra stanowiącej jednocześnie jej integralną część⁵⁴. Jeśli chodzi o zaczerpnięcie motywu gwiazdzistej kratownicy do kórnickiej balustrady, to źródeł inspiracji jest wiele, gdyż na terenach Maghrebu umieszczano w oknach tego rodzaju zasłony, które wykonywano z drewna lub stiuku. Natomiast sam rysunek owej gwiazdy jako podstawowego rodzaju maureski był na tyle popularny, że można go spotkać równie często na ceramicznych okładzinach ścian (między innymi w samej Alhambrze).

W odgadywaniu *rebusów* wewnątrz kórnickiego zamku dużą pomoc stanowią przerysy z polskich i obcojęzycznych wzorników, zwłaszcza Murphy'ego⁵⁵. Na jednym z takich rysunków widnieje otwór drzwiowy bardzo zbliżony do centralnej części kórnickiej arkady. Inną kopię stanowi kapitel w Sali

Mauretańskiej i konsola, którą wykorzystano do dolnej partii kórnickiej realizacji łącząc z kapitelem, co dało konsolę z elementem stalaktytowym. Również kratownica balustrady pochodzi najprawdopodobniej z tego wydawnictwa⁵⁶. Inne stronicie przedstawiają próbne szkice zagospodarowania przestrzeni oraz już konkretne projekty. Dzięki nim znamy fazy powstawania wystroju sali. Ponieważ jeden wzór powtarzano kilkakrotnie, czasem w zmodyfikowanej formie, dlatego plecionki geometryczne i stylizowane wici roślinne można odnaleźć nie tylko w arkadowych czy sufitowych stiukach, lecz również w dekoracji parkietów. Ogromny wpływ na kształtowanie się wystroju zamku w Kórniku miał przede wszystkim album Murphy'ego, którego oryginalną wersję lub przedruki znał Działyński⁵⁷, jak również cytowane wyżej wzorniki de Pragny'a i Jonesa.

Nie tylko Sala Mauretańska nawiązuje do sztuki muzułmańskiej, lecz także stiuki, portale, parkiety i posadzki na parterze. Z wzornika Murphy'ego zaczerpnięto motyw do arabeskowej rozety, której moduł umieszczono także w narożnikach sufitów. Tego rodzaju strzępiaste listki często występują w stiukowych zdobieniach i na ceramicznych płytkach islamskiej dekoracji (na przykład w Bramie Wina w Alhambrze). Taki zestaw zdobień powtarza się aż w trzech salach. Całość obiega wstęga ze stylizowaną gwiazdą, umieszczoną w narożnikach i na osiach wstęgi. To obramienie ma swoje lustrzane odbicie w parkietach. Taki motyw istnieje między innymi w meczecie Kutubija w Marakeszu. Natomiast z wydawnictwa Coste'go *Architecture arabe, en monuments de Kaire* z 1839 roku przerysowano pierwowzór drzwi prowadzących z sieni do sąsiadujących pomieszczeń, które przypominają Porte Principale meczetu Hassana w Kairze. Zgeometryzowany motyw roślinny posadzki w sieni nawiązuje do motywów mauretańskich posadzek i boazerii⁵⁸.

Innym motywem zaczerpniętym z muzułmańskiego zdobnictwa jest stiukowy napis umieszczony na suficie jednej z sal parteru, tuż nad oknem. Inskrypcja prezentuje *ukochane motto muzułmanów*⁵⁹, które brzmi: *wa lâ ghâlib illâ Allah* i oznacza: *i nie ma zwycięzcy ponad Boga*⁶⁰. Zostało ono napisane kursywą *nashi*⁶¹, a tło stanowi dlań wic roślinna z charakterystycznymi strzępiastymi lub rozdwojonymi listkami. Inskrypcji nie można jednak prawidłowo przeczytać po arabsku, gdyż została omyłkowo odwrócona. Nie było to jednak istotne dla

Działyńskiego, który chciał mieć po prostu *coś z Alhambry*. Również ten motyw, tak popularny w islamskiej ornamentyce, zapożyczono z publikacji Murphy'ego⁶².

Pomimo wielu zależności, Sala Mauretańska nie jest kopią alhambryjskiego wzorca. Jest samoistnym tworem, w którym odwołano się do pierwowzoru w elegancki i powściągliwy sposób⁶³. Świadczy o tym uproszczenie form z Alhambry oraz ornamentyki. Natomiast samo wprowadzenie architektury z otwartej przestrzeni i włączenie jej w ramy istniejących już murów, świadczy o dużych umiejętnościach projektanta. Także motywy wprowadzone do pomieszczeń parteru zostały dostosowane do ogólnej koncepcji wystroju zamku, aby w odpowiedni sposób podkreślić orientalizującą architekturę wnętrz.

Zadaniem powyższego artykułu była próba zilustrowania wpływów sztuki islamu na polską architekturę wnętrz w XIX wieku, na przykładzie rezydencji powstałych w tamtym okresie lub jedynie przebudowanych według obowiązującej mody. Zakorzeniony w dziewiętnastym stuleciu na ziemiach Rzeczypospolitej kult antycznych proporcji, powściągliwej dekoracji oraz sentyment do gotyku, zepchnął nurt orientalny na dalszy plan. Jednak obecność tego ostatniego w polskich wnętrzach w tym okresie, do tej pory nieopisana w naszej literaturze, posiada zupełnie inny wymiar niż moda na Orient na Zachodzie Europy. Specyfika położenia naszego kraju, jego wielowiekowe kontakty z Bliskim Wschodem tłumaczą między innymi zamiłowanie do niezwykłości i przepychu właściwe nie tylko muzułmanom, ale także i Polakom.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM
PROF. UKSW DRA HAB. ZBIGNIEWA BANI; KONSULTACJE DR ANNA MAŁECKA

¹ J. Reychman, *Orient w kulturze polskiego Oświecenia*, Wrocław 1964, s. 137.

² Tamże, s. 148.

³ Tamże, s. 153.

⁴ O. Grabar, *Alhambra*, Warszawa 1990, s. 9.

⁵ Natomiast dziewiętnastowiecznym specjalistycznym czasopiśmie, które opublikowało ryciny w artykule *Alhambra*, było *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* (1844). T. S. Jaroszewski, *Orient w architekturze polskiej XIX w.*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986, s. 163-164.

⁶ Tamże, s. 164.

⁷ S. K. Potocki, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski*, Warszawa 1815, reprint Warszawa-Kraków 1992, t. I, s. 18.

⁸ T. S. Jaroszewski, *Architektura doby oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław 1971, s. 40.

⁹ Tenże, *O siedziach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981, s. 66-67.

¹⁰ A. Bartczakowa, *Pałac Pacy*, Warszawa 1973, s. 57.

¹¹ O tym w dalszej części artykułu.

¹² Jaroszewski, *Orient...*, s. 178; tenże, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 24.

¹³ Tenże, *Orient...*, s. 178-179.

¹⁴ A. Idźkowski, *Plany budowlne [...] członka Akademii Florenckiej Sztuk Pięknych*, Warszawa 1843, s. 3.

¹⁵ W. Krassowski, *Architektura XIX wieku*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce. Narod - miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1979, s. 67.

¹⁶ Por. także S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, w: *Sztuka XIX...*, s. 66.

¹⁷ Osiek leży na południowy wschód od Oświęcimia. Zabudowania przebudował w latach 1835-1839 Karol Józef Larisch. W efekcie powstał zespół pałacowo-parkowo-folwarczny, największy tego rodzaju dziewiętnastowieczny obiekt na terenie woj. bielskiego. J. Lępkowski, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa*, Warszawa 1863, s. 87; T. Śledzikowski, *Zespół pałacowo-parkowo-folwarczny w Osieku koło Oświęcimia*, „Teki Krakowskie”, 1996, nr 3, s. 151. Obecnie spadkobiercy ostatnich właścicieli, państwa Rudzińskich, starają się odzyskać dawny majątek od Skarbu Państwa.

¹⁸ Śledzikowski, dz. cyt., s. 156; A. Bartczakowa, *Franciszek Maria Lanci. 1799-1875*, Warszawa 1954, [b. n. s.]; T. Chrzanowski, M. Kornecki,

Sztuka Ziemi Krakowskiej, Kraków 1982, s. 510.

¹⁹ Grabar, dz. cyt., s. 33, 96, 134-135.

²⁰ C. A. Hrvol Flores, *Engaging the Mind's Eye. The Use of Inscriptions in the Architecture of Owen Jones and A.W.N. Pugin*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 2001, vol. 60, no 2, s. 162, 176.

²¹ Pionierskie badania w tym zakresie prowadził przez sześć miesięcy Owen Jones. Przeanalizował pałac pod

kątem materiałów, dekoracji, barwy i bryły. Jones przerysował wszystkie teksty, a Pasqual de Gayangos dokonał transkrypcji. Owa dokładna analiza szybko stała się wykładnią w rozumieniu sztuki islamu. Tamże, s. 158-160, 162, 167.

²² J. Tresidder, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 236-237; J. Hall, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, Kraków 1997, s. 150.

²³ Pałac Pacy mieści się przy ulicy Miodowej 15 w Warszawie. Obecnie znajduje się tam Ministerstwo Zdrowia. Ostatniej przebudowy dokonał w latach 1824-1828 Ludwik Pac, generał wojsk polskich. Bartczakowa, *Pałac...*, s. 5.

²⁴ Tamże, s. 41.

²⁵ Tamże, s. 46, 56; M. Kwiatkowski, *Architektura mieszkaniowa Warszawy*, Warszawa 1989, s. 435.

²⁶ Por. H. Marconi, *O porządkach architektonicznych*, przez Henryka Marconi budowniczego K. R. S. W. D. i O. P. członek glosującego Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii, Warszawa 1837.

²⁷ Jaroszewski, *Orient...*, s. 178. Architekt z czasem nieco złagodził swój negatywny stosunek do sztuki muzułmańskiej, co widać w traktacie *O porządkach...* z 1837 r.

²⁸ Grabar, dz. cyt., s. 210.

²⁹ Por. Marconi, dz. cyt.

³⁰ Jabłonna leży na prawym brzegu Wisły, na północ od Warszawy. Jadalnia projektu Marconiego przetrwała pożar w czasie II wojny.

- światowej. Jednak podczas prac konserwatorskich w 1953 r. ocalały wystrój został usunięty.
- S. Lorentz, W. Baraniewski, *Palace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992, s. 59.
- 31 S. Lorentz, *Jablonna*, Wrocław-Warszawa 1961, [b. n. s.]; H. Marconi, *Zbiór projektów architektonicznych przez Henryka Marconi*, Warszawa 1841, poszyt V, VI, VII, tabl. XLII.
- 32 Pałac mieści się przy dawnym Rynku Wodnym, dziś – Placu Zwycięstwa. Pełni rolę muzeum. Ostateczną formę nadał mu Karol Scheibler syn w latach 1886-1888. I. Popławska, T. Szyburska, *Pałac łódzkiego przemysłowca z drugiej połowy XIX w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1969, t. 14, z. 1, s. 34.
- 33 A. Urbaniak, *Śladami starej Łodzi, Łódź 1992*, s. 35; K. Stefański, *Kilka uwag o architekturze Łodzi i jej twórcach*, „Miscellanea Łódzkie”, 1994, z. I, s. 14.
- 34 A. Sieradzka, *Przechadzki po dawnych wnętrzach*, Warszawa 2001, s. 89; Jaroszewski, *Orient...*, s. 188.
- 35 I. Popławska, *Architektura Łodzi około 1900 r.*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 71.
- 36 Sieradzka, dz. cyt., s. 89.
- 37 Kórnik leży na południowy wschód od Poznania. Obiekt pełni dziś funkcję muzeum. Zamek ten jest jedyną tego typu budowlą w Polsce, która została opracowana pod kątem orientalnej proveniencji struktur niektórych sal i dekoracji. Przebudowa z inicjatywy Tytusa Działyńskiego, dzięki której otrzymała ostateczną formę, trwała w latach 1828-1830 i 1843-1860.
- R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 41, 56.
- 38 Tamże, s. 60.
- 39 Tamże, s. 39, 55; Jaroszewski, *Orient...*, s. 184.
- 40 Kąsinowska, dz. cyt., s. 77.
- 41 Tamże, s. 98.
- 42 Tamże, s. 55, 99.
- 43 Tamże, s. 119.
- 44 Tamże, s. 121-122.
- 45 Tamże, s. 142.
- 46 Jaroszewski, *Orient...*, s. 186; tenże, *Architektura...*, s. 228. Niemalże znaczenie wówczas odegrał polski romantyzm napiętnowany rozbiorami. Dlatego dla Polaków szczególnej symboliki nabrała Alhambra w związku z historią opisaną w *Konradzie Wallenrodzie* Adama Mickiewicza, wydanym zresztą przy pomocy Działyńskiego w 1828. Kąsinowska, dz. cyt., s. 143. Na sympatię właściciela Kórnika do Turcji mógł wpłynąć fakt, że jego zięć – Władysław Zamoyski – organizował tam Legiony Polskie.
- A. Whelan, *Kórnik, Alhambra i romantyczny ideał. O motywach orientalnych w architekturze rezydencji Tytusa Działyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, 1986, z. 21, s. 12.
- 47 Kąsinowska, dz. cyt., s. 100.
- 48 Jaroszewski, *Orient...*, s. 184; Whelan, dz. cyt., s. 13.
- 49 Whelan, dz. cyt., s. 14.
- 50 Kąsinowska, dz. cyt., s. 139.
- 51 Whelan, dz. cyt., s. 15-16.
- 52 W części bibliotecznej arkady nie mogły obieć czterech ścian, jak w Alhambrze, gdyż jedną z nich tworzą wysokie okna.
- 53 Grabar, dz. cyt., s. 203.
- 54 Whelan, dz. cyt., s. 15.
- 55 Tamże, s. 18-19. Najwcześniejszym wzornikiem, przedstawiającym architekturę Alhambry, według Whelana, jest album J. C. Murphy'ego *The Arabian Antiquities in Spain*, London 1813-1818, gdzie autor w uproszczony sposób zaprezentował charakterystyczne cechy sztuki arabskiej. Jest to o tyle ważne, iż Działyński postąpił podobnie, projektując zamkowe sale.
- Tamże, s. 19-20.
- 56 Tamże, s. 18.
- 57 Tamże, s. 20.
- 58 Tamże, s. 17.
- 59 Tamże, s. 20.
- 60 Kąsinowska, dz. cyt., s. 121. Czasami ta inskrypcja jest tłumaczona z niewielkimi różnicami, które mimo tego nie zmieniają sensu zawartego w napisie.
- 61 Whelan, dz. cyt., s. 13; J. Pijoan, P. Trzeciak, *Sztuka islamu*, w: *Sztuka Świata*, Warszawa 1990, s. 246.
- 62 Whelan, dz. cyt., s. 20.
- 63 Tamże, s. 16.

Muzeum Pałac w Wilanowie oraz Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego zapraszają do uczestnictwa w międzynarodowym sympozjum

The Baroque Villa Suburban and Country Residences c: 1600-1800

Willa, jako fenomen architektoniczny oraz kulturowy, nie od dziś jest obiektem zainteresowania badaczy. Wiele uwagi poświęcono zwłaszcza rozważaniu znaczenia willi w kulturze starożytnego Rzymu oraz jej odrodzeniu w okresie włoskiego renesansu. Istnieje jednak potrzeba poszerzenia badań nad architekturą willi i przemianami znaczenia pojęcia *villeggiatura* w okresie nowożytnym, w innych uwarunkowaniach geograficznych.

Założeniem konferencji, obok ogólnego i metodologicznego spojrzenia na temat barokowej willi (pomiędzy 1600-1800), jest próba podjęcia tych właśnie mniej znanych wątków.

Konferencja odbędzie się w Warszawie w dniach 18-20 października 2007 r.

www.wilanow-palac.pl



Marta Michalska, *Biata*

LĘK JAKO ŹRÓDŁO SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI DOROTY NIEZNAJSKIEJ

Agnieszka Kwiatkowska

Tekst ten stanowi próbę ukazania, że lęk, podobnie jak szereg innych emocji, może być, i z pewnością jest, źródłem inspiracji artystów. Czerpiąc z własnych lub cudzych dramatów twórcy wizualizują lęk nadając mu konkretne rysy: ciała, śmierci, choroby. Powstają w ten sposób dzieła bardzo często analizowane w jednostronny, tendencyjny sposób, który zakłada, że artysta jest przede wszystkim diagnostą i krytykiem społecznym. Tymczasem prace takie jak: *Grzech pierworodny* Alicji Żebrowskiej, *Piramida zwierząt* Katarzyny Kozyry czy *Exist* Konrada Kuzyszyna, wyrastają z konkretnych doświadczeń ich autorów, w tym także z ich lęków.

Poszukiwanie przejawów lęku w sztukach plastycznych wymaga ustalenia, czym właściwie jest lęk? Definicji tego pojęcia jest wiele. Wszystkie one jednak zakładają, że lęk jest pewnym stanem emocjonalnym, charakteryzującym się poczuciem zagrażającego niebezpieczeństwa. Postrzega się go jako zjawisko motywujące do różnych działań, bądź jako zjawisko motywowane różnymi czynnikami¹. Rozróżnia się też jego wiele odmian, z których dwoma głównymi są: lęk neurotyczny i normalny, zwany też charakterologicznym². Teorie psychoanalityczne, dla których lęk stanowi jeden z głównych przedmiotów badawczych, wyróżniają dodatkowo pojęcie lęku pierwszego, towarzyszącego człowiekowi od początku życia, od momentu utraty fizycznego kontaktu z matką. Lęk ten nazywany jest traumą separacji³. *Ludzkie dziecko rodzi się zbyt wcześnie. Przychodzi na świat zupełnie niezdolne do tego, by zatroszczyć się o swoje potrzeby, a przez to zupełnie zależne od swoich opiekunów. Doświadczenie bezradności jest tym bardziej bolesne, że poprzedza je „oceaniczny”, jak to określa Freud, błogostan przebywania w łonie matki; doznanie, które później usiłujemy na powrót odzyskać przez całe nasze życie*⁴. Psychoanalicy twierdzą, że wszystkie lęki są pochodnymi tego lęku urodzeniowego (*birth trauma*), a więc lęk przed ludźmi, przed ciemnością, opuszczeniem przez innych, pochodzi właśnie od pierwszej w życiu traumy. *W każdym powstałym lęku jest ból nieświadomy po separacji z matką*⁵.

Szukanie źródła lęku w innym lęku jest zresztą charakterystyczne dla wielu psychologów, psychiatrów i terapeutów. Wychodzą oni z założenia, że przyczyn każdego lęku należy szukać w innym lęku, mniej spektakularnym, nie przejawiającym się w panice, ale może bardziej fundamentalnym i mniej zrozumiałym. *Przychodzi do głowy osobliwa myśl, że lęk bierze się z lęku*⁶, że nie jest on nową jakością, lecz tkwi w ludzkiej kondycji, należy do istoty i rdzenia osobowości. Lęk jest czymś charakterystycznym dla całej ludzkości, ale ze względu na niepowtarzalność każdej jednostki jest też bardzo zróżnicowany. Istnieje wielka różnorodność tego, co poszczególni ludzie odczuwają jako zagrożenie. Coś, co dla jednego będzie czynnikiem paraliżującym, wywołującym panikę, zmieniającym wszystko w chaos, dla innego może być zupełnie obojętne.

Psychologowie i psychiatry za istotne uważają odróżnienie lęku od strachu. Karen Horney, psychiatra i psychoanalityk, za cechę różniącą te dwie emocjonalne reakcje uważa *stan nieokreślonej niepewności*⁷. Lęk jest czymś nieświadomym, a strach jest reakcją na świadome rozpoznanie, zewnętrzne, rzeczywiste zagrożenie⁸. Lęk jest nieuchwytny, bezprzedmiotowy. *Jest on tak intymny, tak związany z rdzeniem naszego istnienia, że nie może zaistnieć w sferze obiektywności, jaką jest sfera poznania. Lęk to nicość w nas samych* twierdzi Andrzej Leder, psychiatra i filozof⁹. Uważa on również, że rozróżnienie lęku i strachu jest czymś niezwykle trudnym. Samo

uświadomienie sobie stanu, w którym się jest, i zdefiniowanie go jako lęku, oznacza uprzedmiotowienie go. Samo nazwanie lęku zamienia go w strach, który można już próbować określić, nazwać, zapanować nad nim, wyeliminować. Z lękiem jest inaczej, jest pozbawiony konkretności. Leder tak opisuje jego istotę: *Lęk deformuje i unicestwia przestrzeń. Wykręca ją i przemieszcza jak starą, rozłażącą się osnowę, aż ostatecznie rzeczy, pozbawione bytowego fundamentu, odkształcają się, wpadają na siebie, przemieszczają w niezrozumiały i chaotyczny sposób. Ale nie towarzyszy temu uświadomiony strach – bo tam gdzie jest strach, lęku już nie ma. Człowiek w lęku obcuje więc ze światem zdeformowanym, dziwnym i smutnym. Drogi w tym świecie nie prowadzą donikąd, bo przecież rozpadła się już zbutwiała szmata, struktura znaczeń, która każdej drodze nadaje jakiś sens. Wzgórza, na które się wchodzi, powielają się w nieskończoność, a z każdego z nich widok jest ten sam. W świecie lęku czas wlece się niemrawo, zapada się w jakieś dziury albo zatrzymuje nagle, nie mogąc utworzyć sobie drogi w rozpadającej się przestrzeni sensów. Jest sparaliżowany, bo brak mu niezbędnej ciągłości, a ta właśnie naruszona jest przez lęk. Pamięć w świecie lęku również dotknięta jest zanikiem osnowy – i żeby wypełnić ten brak, w nieskończoność powiela jakieś przypadkowe obrazy, fragmenty rozmów, zdania zasłyszane w zaułkach. W świetle lęku zanikający człowiek przypatruje się zanikającemu światu*¹⁰. Jedynym ratunkiem przed pograżeniem się w nicości jest próba oderwania lęku od intymnej, wewnętrznej sfery Ja i przeniesienie w sferę zewnętrzną. Wymaga to pewnej aktywności, która będzie dążyć do nadania lękom znaczenia, do zrozumienia ich przyczyny. Ta interpretacja przyczynia się do umiejscowienia źródła lęku, nie w sferze niewidzialnej, ale w świecie operującym nazwami i przedmiotami. Tu możliwe jest już nadanie lękowi maski. Jej forma jest efektem głębszego wyboru narzuconego przez splot czynników decydujących o sposobie konstituowania się tożsamości. Ta maska, którą można nazwać i opisać, jest sposobem radzenia sobie z lękiem poprzez zamianę go w swojski, wielkooki, okraszony dreszczykiem strach.

W tekście próbuję pokazać, że sposobem na radzenie sobie z lękiem, czy w ogóle z różnymi konfliktami wewnętrznymi człowieka, jest sztuka. Zajmuję się między innymi ekspresją artystyczną w rozumieniu klinicznym, czyli pojmowaną jako rozładowanie nagromadzonej energii psychicznej czy napięcia. Takie stanowisko zakłada, że artysta tworząc dzieło opiera się zawsze w jakimś stopniu na własnych doświadczeniach, na tym, co świadome i na tym, co spychane w podświadomość. Mechanizm, który pozwala

przez twórczość osiągnąć równowagę i zapanować nad własnymi lękami, został zauważony przez psychiatrów i zaadoptowany przez medycynę. Miało to miejsce w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to lekarze po raz pierwszy podjęli próbę analizy działalności twórczej pacjentów. Wtedy to, w 1872 roku, francuski psychiatra Ambroise Tardieu, a kilka lat później Max Simon, opublikowali swoje prace, w których wskazywali na diagnostyczne znaczenie dzieł chorych psychicznie¹¹. Z biegiem czasu zwrócono uwagę na to, że twórczość ma działanie terapeutyczne. Jednym z pierwszych, który zainteresował się tym zjawiskiem był Adrian Hill z Wielkiej Brytanii. Przebywając w 1938 roku w sanatorium przeciwgruźliczym, chcąc oderwać się od problemów związanych z chorobą, zaczął malować i zachęcać do tego samego innych pacjentów. Kilka lat później Hill podjął starania o uznanie arteterapii (*art therapy*) za alternatywną wobec prac ręcznych (*craft work*). Terapia sztuką była przez niego pojmowana jako swobodne rysowanie i malowanie, mające na celu uwolnienie pacjentów od traumatyzujących myśli. Swoje badania i spostrzeżenia zawarł w licznych publikacjach, o znamiennych tytułach: *Artysta śmieje się ze śmierci*, *Triumf artysty nad chorobą*, *Sztuka wobec choroby*¹². Działalność Hilla i jemu podobnych zainicjowała kształcenie dyplomowanych terapeutów, wykorzystujących w swej pracy twórczość plastyczną pacjentów. Coraz więcej szpitali zaczęło zatrudniać arteterapeutów, a niektóre, tak jak np. ośrodek Ireny i Gilberta Champernowne w Withymead¹³, uczyniły z arteterapii główną metodę leczenia.

Wypowiedzi plastyczne osób z zaburzeniami psychiki stały się obszarem zainteresowań psychiatrów z różnych względów. Jedni, tacy jak Walter Morgenthaler i Hans Prinzhorn, widzieli w analizie prac pacjentów możliwość ułatwienia lekarzowi diagnozy psychiatrycznej. Twórczość była dla nich nośnikiem dodatkowych informacji diagnostycznych. Ponadto próbowali oni doszukać się reguł, które leżałyby u podstaw typowej dla każdego chorego deformacji przedstawianej rzeczywistości¹⁴. Inni interesowali się twórczością ze względu na jej funkcję relaksacyjną. Rysowanie, malowanie, rzeźbienie, postrzegane jest w tym ujęciu jako sposób na rozładowanie wewnętrznych napięć. Nie liczy się tu efekt końcowy w postaci produktu – dzieła, ale przeżycie, którego dostarcza sam akt tworzenia. W strumieniu aktywności psychicznej i motorycznej znajdują ujście obciążające pacjenta konflikty, lęki, frustracje. Dzięki wypowiedzi plastycznej pacjent ma możliwość pozbycia się dyskomfortu psychicznego. Akt tworzenia może być również, w opinii niektórych, okazją do reorganizacji struktur psychicznych, to znaczy do wykazania pacjentowi jego błędów w pojmowaniu i ustosunkowywaniu się do świata,

widocznych w jego własnych dziełach. Takie stanowisko, niezbyt popularne, przyjmował Klaus Holzkamp¹⁵. Traktował on arteterapię jako swoiste narzędzie, za pomocą którego można kształtować, czy wręcz rekonstruować zaburzoną psychikę. Istnieją również przekonania, których przedstawicielem jest Hemmo Muller-Suur¹⁶, że wypowiedź plastyczna stanowi próbę porozumienia się pacjenta z otoczeniem. Tworzenie nie jest jednak w tym ujęciu jedynie ekspresją wewnętrznych stanów. Jest ono eksternalizacją czy wręcz obiektywizacją wewnętrznych doznań i przeżyć. Przeżycia te bywają niezrozumiałe, a tym samym trudne do wyrażenia zwykłym językiem. Wypowiedź plastyczna stanowi alternatywę dla przekazu werbalnego. Zmusza ona również pacjenta do nadania swym przeżyciom jakiejś formy, dzięki której przybierają określoną postać i w tym sensie podlegają obiektywizacji. Tracą one tym samym swą bezpośredniość, stają się mniej konkretne, ale jednocześnie zabieg ten umożliwia choć częściowe ich zrozumienie.

Współczesne kierunki w arteterapii oraz jej najnowsze zastosowania i osiągnięcia są prezentowane na konferencjach krajowych i międzynarodowych. Do najbardziej prestiżowych należą organizowane od roku 1990 konferencje Europejskiego Konsorcjum Edukacji Arteterapeutów. Nowoczesna arteterapia opowiada się, poza nielicznymi wyjątkami, za leczeniem *poprzez wgląd lub adaptację*. Jej strategie terapeutyczne obejmują interpretację objawów zgodnie z teoriami zakorzenionymi w *sięganiu do źródeł*, czyli np. do wczesnych urazów z dzieciństwa, gwałtu, wykorzystania, śmierci¹⁷. Komunikacja z pacjentem opiera się tu głównie nie na przekazie werbalnym, ale na akcie twórczym chorego. Akt ten jest uważany za podstawową funkcję przynależną każdemu człowiekowi. Zauważenie go, wydobywanie i rozwój mogą stać się dla terapeuty, lekarza i chorego źródłem wiedzy o przyczynach choroby, frustracji czy lęków. Arteterapeutów od znawców piękna, estetyków, historyków i krytyków sztuki różni przede wszystkim to, że mniej zajmuje ich wartość estetyczna dzieła, a interesują się głównie realnym wpływem, jaki to dzieło i proces jego tworzenia wywiera na człowieka, a szczególnie na jego stan psychiczny. Akt twórczy jest dla nich elementem terapii, a dla samego chorego sposobem na uporanie się z inspiracją własnej twórczości, którą nierzadko są destrukcyjne doświadczenia.

Arteterapia stanowi alternatywę dla metod leczenia opierających się tylko na przekazie werbalnym, który tak wysoko cenił sobie twórca psychoanalizy, Zygmunt Freud. Proponowana przez niego formuła psychoterapii była w istocie rzeczą związkami osób mówiących i rozmawiających ze sobą¹⁸. Arteterapia natomiast umożliwia kontakt

z osobami, które czują niemożność wyrażenia swojego wnętrza za pomocą słów. Ma to ogromne znaczenie zwłaszcza w przypadkach, w których przyczyną zaburzeń psychicznych są zdarzenia traumatyczne i opowiadanie o nich jest dla pacjenta zbyt trudne. Wówczas z pomocą przychodzi możliwość wypowiedzi plastycznej. Niemiecki terapeuta Hans Joachim Hannich zastanawia się wręcz, czy jedną z podstawowych przyczyn wyrazu artystycznego nie jest właśnie doświadczenie choroby, cierpienia i śmierci, a przynajmniej ich świadomość¹⁹. Zarówno przecież dobre jak i złe myśli tkwiące w podświadomości ludzkiej, wyrażają się łatwiej w obrazach niż w słowach. Techniki arteterapeutyczne wykorzystują ukrytą w każdym człowieku zdolność do projekcji swoich wewnętrznych konfliktów w postaci wizualnej. Sztuka może więc służyć jako niewerbalny komunikat, być *mową symboliczną*. A dzięki temu, że wyraża ona uczucia i doświadczenia właśnie za pomocą symbolicznych obrazów, może być silniejszym środkiem ekspresji i komunikacji niż opis werbalny, a jednocześnie ujawniać te uczucia i przeżycia w sposób mniej traumatyzujący. Ernst Cassirer, w *Eseju o człowieku* pisze: *Nie jest możliwe określenie za pomocą języka dyskursywnego, w jaki sposób w konkretnym wypadku radość czy smutek przeżywane przez konkretnego człowieka różnią się od treści emocjonalnych doświadczeń innych ludzi – naturalnym i optymalnym symbolem przeżytych uczuciowych jest sztuka*²⁰.

Przywołując ogromne znaczenie plastycznego wyrażania swoich uczuć przez człowieka, należy pamiętać, że sam proces rysowania czy malowania nie jest jeszcze terapią. Zaczyna nią być, gdy autor dokonuje wglądu, zarówno intelektualnego jak i emocjonalnego, w toku którego może dostrzec powiązania znaczeniowe między obrazami a swoją sytuacją życiową. Zaangażowanie się w akt twórczy sprawia, że w obrazie mogą ujawnić się pewne aspekty osobowości autora, przedtem głęboko ukryte, a on sam zaczyna siebie lepiej rozumieć. W tym stadium terapii nastąpić może reakcja *kathartyczna*, polegająca na erozji barier obronnych i gwałtownym wybuchu emocji. Jest to też okazja do dialogowania z samym sobą. Stworzone dzieło staje się narzędziem terapeutycznym w tym sensie, że prowokuje do dyskusji, analizy, samooceny. Atutem jest tu możliwość zachowania odpowiedniego dystansu i kontroli nad uczuciami, poprzez fakt fizycznego oddzielenia się od wytworu swojej pracy, który jest przecież skondensowaną formą uczuć pacjenta. Gdyby nie to, że znalazły one ujście w aktywności artystycznej, mogłyby przytłoczyć pacjenta i pogłębić jego chorobę. Reasumując, celem pośrednim

arteterapii jest ekspresja uczuć, a celem finalnym korzystne zmiany w zachowaniu i postawie pacjenta wobec siebie i innych²¹.

Akt twórczy angażuje wiele funkcji psychicznych człowieka, jest wyrazem emocjonalno-wolicjonalnej strony osobowości. To właśnie dzięki temu wielu chorych uprawiających twórczość artystyczną osiągnęło tak dużo w zakresie terapii. Lekarze psychiatrzy wykorzystujący arteterapię w procesie leczenia opisują wiele przypadków dochodzenia do zdrowia wspomaganego działalnością plastyczną, rzeźbiarską itp. Jednym z takich jest opisywany przez terapeutów przypadek niedosłanego operatora filmowego przebywającego na oddziale klinicznym psychiatrii śląskiej Akademii Medycznej. W swoim artykule analizują oni przypadek pana Arkadiusza wykazując ogromną rolę, jaką może odegrać ekspresja artystyczna w życiu nie tylko pacjenta szpitala psychiatrycznego, ale i w życiu każdego człowieka, w tym także i twórcy profesjonalnego²². Wspomniany wyżej chory zachęcony dyskusją na temat sztuki i jej roli w życiu człowieka, zaczął uczestniczyć w zajęciach terapeutycznych prowadzonych przez pracownię rysunku. Tworzył tam dzieła, które przynosił na oddział i omawiał z innymi ich treść. Interpretacje budziły uwagę słuchających, głównie dlatego, że uderzały w ich osobiste problemy, gdyż opowiadały o chorobie i cierpieniu. Pan Arkadiusz pisał także utwory literackie, najczęściej w formie poetyckiej, stanowiące niejako objaśnienie jego działań plastycznych. Tematy, które poruszał w swych pracach, jego relacje ze światem, z innymi ludźmi, z terapeutami, były dla niego tak skomplikowane, że potrzebował on sztuki, by móc odkryć ich kulisy. Mimo dręczących utrapień duszy i dokuczliwych dla ciała tabletek psychotropowych, pan Arkadiusz był osobą przejawiającą radość, której powodem jest to, że mógł poruszać się kreatywnie w obszarze tego, co dla innych bywa udręką. W akcie twórczym znajdował on i wyrażał nowe znaczenie rzeczywistości, co z kolei, jak sam twierdził, pozwalało mu na kształtowanie własnej indywidualności i pomimo choroby, dotykaniu pełni życia²³.

Przytoczony przeze mnie przykład chorego i jego rehabilitacji dzięki sztuce można z powodzeniem porównać z wieloma przypadkami artystów, którzy czyniąc z własnych trudnych doświadczeń tematy swoich prac, przynajmniej się jednocześnie do terapeutycznych właściwości takiego postępowania. I choć ich problemy nie są być może przypadkami klinicznymi, to jednak mechanizm aktu tworzenia daje tu podobne rezultaty. Jedną z wielu artystek przynajmniej się do tego, że sztuka jest dla niej formą terapii jest Dorota Nieznalska. W wywiadzie udzielonym Izabeli

Kowalczyk, otwarcie stwierdza: *Sztuka to dla mnie [po pierwsze] możliwość kontaktu – porozumiewania się z rzeczywistością i z potencjalnymi odbiorcami. Bo inaczej nie potrafię, a są sprawy, o których chciałabym opowiedzieć, problemy, które mnie nurtują, z którymi się nie zgadzam i to jest dla mnie jedyna forma, w której mogę się swobodnie wypowiadać, bo zakładam, że mogę to robić. Sztuka dla mnie jest takim obszarem bezpiecznym, gdzie mogę zrobić wszystko, określić to, co jest dla mnie ważne. [...] Drugą wartością działań artystycznych jest terapia, która przy okazji dokonuje się na mnie samej²⁴.*

Z czego leczy Dorotę Nieznalską jej własna sztuka? Na pewno z lęku przed męskością i wszystkimi rzeczami, które artystka z nią utożsamia, a więc agresją, presją, przemocą. Nieznalska w jednym z wywiadów wyraźnie stwierdza, że głównym sprawcą zła w świecie jest rodzaj męski²⁵. Jednocześnie dodaje, że jest on czymś, co ją bardzo określa, a co za tym idzie – determinuje też jej sztukę²⁶. *Męskość jest materiałem, który permanentnie poddaje obserwacji. Interesuje mnie przede wszystkim mężczyzna i jego świat, choć zawsze odnośnie kobiety, jest to świat mężczyzny filtrowany przez oczy kobiety²⁷.* Twórczość, jak i samo życie artystki, wydają się być przepełnione lękiem przed maskulinistycznym porządkiem świata. Źródła takiego stanu rzeczy upatruje Nieznalska w swoim dzieciństwie i relacjach z ojcem. To właśnie one zainspirowały jej pracę *Stygmaty* (2002). Jest to instalacja składająca się z kawałka bydłowej skóry rozpiętej na hakach rzeźniczych, fotografii przedstawiającej nagą kobietę i rozrzuconych na podłodze metalowych form do znakowania zwierząt. Na rozpiętej skórze, w jej górnej części, wypalone zostały trzy napisy: *ojciec, syn i brat*, a w dolnej części data urodzenia Doroty Nieznalskiej. Naga kobieta przedstawiona na zdjęciu to sama artystka. Leży ona na brzuchu, w pozie ukrzyżowania. Komentując swoją pracę *Stygmaty*, mówi ona, że instalacja ta jest *swoistym wyznaniem²⁸*, tłumaczącym skąd w jej sztuce wszechobecność pierwiastka męskiego. Zjawisko to bierze swój początek w dzieciństwie artystki, a konkretnie w relacjach z ojcem. *Czuję się bardzo ukształtowana, wyuczona konwencjonalnie przez pewne określone zachowania i dlatego proponuję tutaj analizę prywatnego stosunku do ojca, z którym mam bardzo zły kontakt. [...] Można powiedzieć, że jestem zaprogramowana przede wszystkim przez to, co od początku narzucił mi siłą ojciec. [...] Właśnie w dzieciństwie najbardziej nasiąka się pewnymi stereotypami, które wpływają w późniejszych latach, rzutują na całe życie. Są takim materiałem, który się obrabia, albo, o którym się pisze, jeśli jest się literatem, w każdym razie jest to taki materiał do przepracowania²⁹.*

Tym materiałem w przypadku Nieznalskiej jest z pewnością postać ojca. Utożsamia go ona z Bogiem, ale i z tyranem, ze źródłem dominacji, podporządkowania i sadyzmu. W tej i innych pracach, takich jak *Pasja* (2001), czy *Dominacja* (2001) artystka tworzy wizję *heteroseksualnego gotycyzmu*³⁰, gdzie zło identyfikowane jest z destruktywną męskością. Paweł Leszkowicz stwierdza wręcz, że w sztuce Nieznalskiej relacje płci układają się w fabułę horroru³¹. Artystka mówi w swych pracach o przemocy psychicznej, ale i o realnych przejawach fizycznej dominacji, jaką męskocentryczna cywilizacja funduje kobiecie. Sadyzm mężczyzny wobec kobiecego ciała, przemoc seksualna, jest tematem pracy *Modus Operandi* (2000). Jest to instalacja składająca się z pokazu slajdów – portretów mężczyzn – oraz z pięciu stalowych stołków bez siedziska, na które naciągnięta została damska pończocha, a w niej zamontowany głośnik. Z taśmy magnetofonowej odtwarzane są głosy kobiet-ofiar opisujące sprawcę gwałtu. Tworząc projekt tej pracy Nieznalska posiłkowała się dokumentami Wydziału Kryminalistyki, opisującymi przypadek działalności autentycznego gwałciiciela. Nie to jednak jest najważniejsze w rozpatrywaniu tej pracy jako formy terapii dla samej autorki. To, co wydaje się tu kluczowe, to fakt, że artystka przedstawiła w tej instalacji własne doświadczenia³². Zrobiła ją z punktu widzenia ofiary. Głosy kobiet nagrane na magnetofon opowiadają o traumatycznych przeżyciach, co

ma pomóc nie tylko w ujęciu sprawy, ale również w uporaniu się z tymi faktami samym zgwałconym. Dorota Nieznalska, robiąc tę pracę na bazie swoich doświadczeń, również odraewuje cierpienie, które ją dotknęło. *Modus Operandi* wywołuje swoisty *coming out*, stan regresji, w którym możliwe jest przeżycie tego, co wydarzyło się w przeszłości. Inicjowanie stanu regresji jest jedną z metod tak zwanej terapii ujawniającej, podczas której terapeuta pomaga stanąć ofierze naprzeciw przywołanych przez nią traumatycznych wspomnień³³. Stan ten często łączy się z tak zwaną abreakcją, czyli gwałtownym przeżyciem sytuacji z przeszłości, co pozwala rozładować emocje. *Zgwałcona kobieta, która z tego powodu cierpi na depresję, lęki, wstręt przed mężczyznami, [w stanie regresji] przeżywa gwałt jakby działo się on właśnie W TEJ CHWILI, na oczach terapeuty, co łączy się często z gwałtowną reakcją, jak płacz czy krzyk*³⁴. Dorota Nieznalska wypowiadając się na temat pracy *Modus Operandi* nie ujawnia podobnych emocji, ale nie wiemy, co działo się z jej psychiką, kiedy tworzyła tą pracę, kiedy zbierała dokumentację i kiedy konfrontowała swoje doświadczenia z doświadczeniami innych ofiar. Być może wtedy właśnie nastąpiła wspomniana wyżej abreakcja. Gdyby tak było, tworzenie sztuki bez wątplenia można by w tym przypadku określić mianem swoistej terapii, odraewania traumy.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM

DR HAB. JOANNY SOSNOWSKIEJ

¹ *Lęk zjawisko umotywowane*, pod red.

W. Tłokińskiego, Warszawa 1995, s. 3.

² Z. Płużek, *Motywacja do lęku w koncepcji psychoanalitycznej*, w: *Lęk...*, s. 29.

³ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 332.

⁴ C. Lasch, *The Culture of Narcissim. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, London 1978, s. 241, cyt. za: Bielik-Robson, dz. cyt., s. 332.

⁵ Płużek, dz. cyt., s. 31.

⁶ R. Pilat, *Lęk i królestwo możliwości*, „Res Publica Nowa”, 1998, nr 10, s. 16.

⁷ K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, Warszawa 1987, s. 184.

⁸ B. E. Moore, B. D. Fine, *Słownik psychoanalizy*, Warszawa 1996, s. 134.

⁹ A. Leder, *W świetle lęku*, „Res Publica Nowa”, 1998, nr 10, s. 4.

¹⁰ Tamże, s. 5.

¹¹ A. Janicki, *Arteterapia*, w: *Arteterapia*, pod red.

L. Hanek, M. Passella, Wrocław 1990, s. 15.

¹² W. Szulc, *Sztuka w służbie medycyny. Od antyku do postmodernizmu*, Poznań 2001, s. 129.

¹³ Tamże, s. 129.

¹⁴ W. Sanocki, *Przedmowa*, w: M. Tyszkiewicz, *Psychopatologia ekspresji. Twórczość artystyczna chorych psychicznie*, Warszawa 1987, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ Tamże, s. 20.

¹⁷ Szulc, dz. cyt., s. 200.

¹⁸ L. Gamwell, *Wiek milczenia*, w: *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, pod red.

N. Ginsburga, R. Ginsburga, Poznań 2000, s. 227.

¹⁹ H. J. Hannich, *Most do świata – rozważania o dialogu w działaniu z pacjentami o zmienionej świadomości poddany intensywnej terapii*, w:

Moc sztuki. Innowacje w praktyce terapii sztuką i terapii kreatywnej, Kraków 1996, [b.n.s.].

²⁰ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, s. 24.

²¹ Szulc, dz. cyt., s. 126-127.

²² Z. Podbielski, M. Chodorowski, *Życie –*

cierpienie – sztuka. O relacji terapeutycznej poprzez sztukę, w: *Arteterapia*, pod red.

A. Gmitrowicza, W. Karolaka, Łódź 2000, s. 101-103.

²³ Tamże, s. 102.

²⁴ I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002, s. 81-82.

²⁵ Tamże, s. 73.

²⁶ Tamże, s. 80.

²⁷ Tamże, s. 77.

²⁸ Tamże, s. 80.

²⁹ Tamże, s. 80.

³⁰ P. Leszkowicz, *Niebezpieczne związki z męskim ciałem*, <http://www.free.art.pl/artmix>, 2003, nr 5.

³¹ Tamże.

³² Kowalczyk, dz. cyt., s. 75.

³³ M. Buja, *PTSD – zespół stresu pourazowego*, <http://survivors.pl/ptsd.html>

³⁴ *Hipnoza*, <http://www.hypnos.pl>



Marta Michalska, *Zza wachlarza*

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI KOŁA NAUKOWEGO KADENCJA 2004-2005

W ramach działalności Koła Naukowego Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW w trakcie kadencji 2004-2005 podjętych zostało kilka inicjatyw.

W grudniu 2004 roku odbyło się spotkanie z dr Izabellą Galicką, która wraz z mgr Hanną Sygietyńską odkryła w 1964 roku obraz św. Franciszka pędzla El Greca. Miało to miejsce podczas inwentaryzacji zabytków sztuki powiatu sokołowskiego na Podlasiu. Obraz znajdował się przy kościele parafialnym w Kosowie Lackim. Obecnie prezentowany jest (od 15 października 2004 roku) w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach. Jest jedynym płótnem pędzla El Greca w Polsce, które nigdy wcześniej nie było pokazywane publicznie.

W ubiegłym roku dzięki wsparciu Wspólnoty Polskiej oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki udało się zorganizować w okresie od 17 września do 8 października dwa kolejne wyjazdy inwentaryzacyjne na Ukrainę. Kontynuowane były podjęte we wcześniejszych latach prace nad sepulkralną sztuką Podola. Inwentaryzacja prowadzona była przez



Wnętrze kościoła w Czerwonogrodzie

studentów III i IV roku historii sztuki pod kierunkiem mgr Anny Sylwii Czyż i mgra Bartłomieja Gutowskiego. Objęła swoim zasięgiem powiat zaleszczycki oraz cmentarze Buczacza. Łącznie zostało zinwentaryzowanych około 1250 nagrobków oraz kilkanaście kaplic.

Koło Naukowe kontynuowało również wydawanie pisma *Młodych Historyków Sztuki - Artifex*. W zeszłym roku ukazały się dwa kolejne numery, w których publikowane są prace studentów, doktorantów i absolwentów zarówno studiów dziennych jak i zaocznych historii sztuki i historii kultury. W „Artifexie” drukowane są skróty prac magisterskich, teksty powstające na seminariach

niższych oraz artykuły autorskie. Podobnie jak w zeszłym roku Koło Naukowe współorganizowało wystawę prac studentów UKSW pt. *Inspiracje II. Warszawa w fotografii studentów UKSW*. Również tym razem wystawa odbyła się w Galerii Kultury przy Centrum Sztuki Studio w Warszawie.

W styczniu 2006 roku miało miejsce walne zebranie Koła Naukowego, na którym wybrano nowego prezesa. Została nim Anna Wigura z III roku. Na



Krucyfiks z miejscowości Hinkowce

stanowisko sekretarza Koła powołano Adama Guta z III roku, a skarbnikiem została Aleksandra Bożewicz, również z III.

Opracował Zarząd Koła



Uczestnicy wyjazdu inwentaryzacyjnego

CZY ADAM-X JEST DZIECKIEM CHUCKA NORRISA?

Bartek Gutowski

Nie ukrywam, że tytuł tego tekstu bezczelnie podkradłem z jednego z forów internetowych, gdzie autor komentarza w ten sposób odniósł się do wypowiedzi artysty: Adam-X widzi więcej niż inni ludzie i maluje więcej niż inni malarze.

Czy rzeczywiście należy odczytywać to tak dosłownie? Wydawało mi się, że należałoby podejść do tego bardziej ostrożnie.

Na głównej ścianie galerii Adam-X namalował wspaniałą, bardzo dekoracyjną i kolorowy fresk, w którego centrum umieścił postać Sali Baby. Niemal hipnotyzująca praca odwołująca się do naszej nieświadomości, w której tkwi ukryta siła. To jakby kolejny krok w stosunku do znanych mi dotychczasowych jego dzieł (anty-dzieł).

Powstające dotychczas organiczne formy są bardzo częste w pracach Adama-X. Na vlepkach niczym w średniowiecznym bestiarium na miejsce strzyg, jednorożców czy salamander pojawiają się niby-ryby, plemniki, zarodki i wszelkie inne znane i nieznanne stwory, które chociaż gatunkowo trudne do odczytania, to przecież niewątpliwie biologiczne, domagają

się swojego prawa do życia. Chcą, aby im też zostało przydzielone miejsce w świecie. Są śladem sztuki tworzonej przez Adama-X, ale nie tylko sztuki, która walczy o swoje

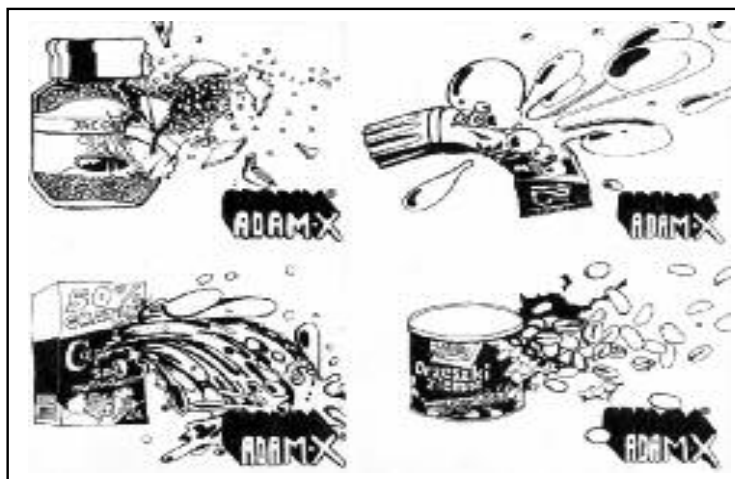
miejsce w tak zwanym World Art, ale przede wszystkim w świecie rzeczywistym, w przestrzeni miasta. Niewątpliwie są tu podobieństwa czysto formalne, między projektem realizowanym w Kuluarach i wcześniejszymi realizacjami. Jest

też coś więcej – w jednych i drugich ukryta jest energia, moc. Pozornie są poły abstrakcyjne elementy są nośnikiem siły. Gdybym miał znaleźć motto dla tej wystawy, byłoby to jedno słowo: BOOOM!!!! To, co robi Adam-X wyrasta ze sztuki ulicy i artysta bynajmniej się od tego nie odżegnuje. Wręcz przeciwnie – widzi w tym nową istotność działania artystycznego.

Ta sztuka (antyszuka) musi walczyć o przetrwanie, o swoje miejsce w rzeczywistości. Chociaż powoli przedostaje się na salony (oby nie na swoją zgubę), to wciąż musi domagać się

miejsca dla siebie. Nie tylko w historii sztuki, ale i możliwości fizycznego zaistnienia (niszczona jest przez ekipy sprzątające, urzędników, wszechzalepaczy plakatów i wielu innych). Jej istota wyraża się bowiem w działaniu. Chociaż więc nie pozbawiona warstwy teoretycznej, przynajmniej w przypadku Adama-X (ale i wielu innych), to nie może się do niej

ograniczać. Sztuka miasta nie może być czysto conceptualna. Mam poważne obawy, czy dobrze się dzieje, gdy przy okazji tej walki schodzi z ulicy, zwłaszcza jeżeli trafia w blask



reflektorów największych ośrodków wystawienniczych. To lokalizuje ją w obcym dla niej środowisku i może stać się groźne - tak jak w procesie ewolucji, albo będzie musiała się przystosować, albo zostanie zjedzona... Cieszymy się jednak tym, co mamy teraz. Adam-X maluje swoje obrazy na dyktach, mógłby też pewnie na czymkolwiek innym. Pozwala mu to osiągnąć pewną surowość. W swoich obrazach odwołuje się do poetyki amerykańskiego komiksu z lat 60. i graffiti, chętnie sięga po proste motywy, czasem żartuje. Operuje płaskimi płaszczyznami. Sztuka nie jest dla niego budowaniem iluzji. W platońskim stylu domaga się jej prawdy. Obraz z natury rzeczy jest płaskim medium, budowanie w nim przestrzeni ma charakter sztuczny. Zwraca uwagę doskonale

kompozycyjne opracowanie tych prac przy jednocześnie bardzo świadomym budowaniu ich kolorem. Przez to uderzają w nas z jeszcze większą siłą, stają się "prawdziwym obrazem mocy". To, co robi Adam-X nie ogranicza się do



artystycznego działania. Jest też nośnikiem wartości estetycznej. Dzisiaj pewnie nie wypada już mówić o tym, że dzięki temu, jako dzieło sztuki, ma pełniejszy charakter. Jednak nie odżegnaliśmy się tak całkiem od tego. Adam-X nie tylko toczy grę w mieście, ale też czyni je piękniejszym.

Adam-X nie jest dzieckiem Norrisa, ale potrafi pod pozorem codzienności dostrzec istotne struktury świata.

Adam-X urodził się w 1980 roku w Płocku. W roku 2004 ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. W okresie studiów był związany z pismem SEKCJA i galerią ZAKRĘT. Obecnie współpracując z VLEP[V]NET-em z dumą reprezentując polską scenę street-artową. Maluje, rysuje komiksy, fotografuje, jest niezależnym kuratorem.



Wystawa Adama-X
POWER TO THE PEOPLE
 odbyła się w GALERII KULUARY,
 CENTRUM SZTUKI STUDIO,
 PAŁAC KULTURY I NAUKI
 w dniach
 6-25 lutego 2006 roku.

Prace Adama-X można obejrzeć
 m.in. na stronie Galerii Kuluary
www.kulary.org
 oraz w największym serwisie
 poświęconym vlepkom
 VLEP[V]NET - vlepvnet.bzzz.net



**INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO
w WARSZAWIE**

organizuje konferencję naukową:

**SZTUKA DAWNYCH KRESÓW POŁUDNIOWO-
WSCHODNICH RZECZYPOSPOLITEJ
W XIX I XX WIEKU**

8-9 listopada 2006

Rosnące zainteresowanie wschodnimi kresami dawnej Rzeczypospolitej – początkowo marginalne i ograniczone ze względów politycznych, później (od 1990 r.) częste i usystematyzowane – zaowocowało w ostatnich latach licznymi publikacjami prac naukowych i jeszcze większą obfitością literatury popularnej.

Powszechna koncentracja uwagi na temacie podejmowanym w wielu środowiskach naukowych w kraju i zagranicą, jak również przez indywidualnych badaczy doprowadziła z czasem do specjalizacji badań naukowych, a tym samym do rozproszenia informacji. Podstawowym celem sesji jest umożliwienie badaczom zaprezentowania aktualnego stopnia poznania poszczególnych zagadnień, przy jednoczesnym dążeniu do jak największej kompletności przedstawienia problemu, który uwzględniałby złożoność sytuacji historyczno-politycznej i narodowo-kulturowej interesującego obszaru. Spełnienie tego warunku wymaga, żeby zakres tematyczny był możliwie jak najszerszy i by obejmował zagadnienia urbanistyczne na równi z zabytkami plastyki i architektury, związanej zarówno z różnymi problemami narodowościowo-społecznymi, jak i różnorodnym przeznaczeniem i funkcją obiektów.

Zaproponowany zasięg terytorialny obszaru pokrywa się od strony południowej i wschodniej z historycznymi granicami Rzeczypospolitej sprzed roku 1772, zaś od północy i zachodu wyznaczony jest przebiegiem współczesnych granic między Ukrainą z jednej a Polską, Białorusią i Rosją z drugiej. Jest to teren rozległy należący w XIX i w pierwszej połowie XX stulecia do Austro-Węgier i II Rzeczypospolitej (Galicja Wschodnia) oraz do Rosji i Ukrainy Radzieckiej (dawny Kraj Południowo-Zachodni, w którego skład wchodziły gubernie: podolska, wołyńska i kijowska), a od 1945 roku znajdujący się w granicach najpierw republiki Ukrainy, następnie niezależnego państwa ukraińskiego.

Przyjęcie takiego zasięgu terytorialnego stwarza doskonałą okazję do porównań artystycznych na ziemiach mających z jednej strony wspólne korzenie kulturowe polsko-ukraińskie, z drugiej rozwijających się od końca XVIII wieku w odmiennych warunkach politycznych i w innych tradycjach kulturowych; jednakże z powodu postępującej w ciągu XIX wieku globalizacji pozostające bardziej niż kiedykolwiek w styczności z ogólnoeuropejskimi przemianami życia artystycznego.

Zawężenie zakresu chronologicznego do XIX i XX wieku wynika z dążenia do syntezy w pokazaniu krajobrazu urbanistyczno-architektonicznego dawnych kresów południowo-wschodnich, prezentowanego dotychczas najczęściej wycinkowo w postaci pojedynczych obiektów pochodzących głównie z XVII i XVIII wieku, które w pierwszej kolejności przyciągnęły uwagę badaczy z powodu swej historycznej dawności. Liczba tych obiektów ginie jednakże w przytłaczającej masie przykładów z następnego okresu, na który przypadła rekonstrukcja i rozbudowa większości ośrodków miejskich na Ukrainie.

Szeroka chronologicznie formuła tematu pozwala jednocześnie spojrzeć na sztukę tego okresu także przez pryzmat następnej epoki – epoki socjalizmu, która ponownie połączyła „rozdzielone” artystycznie ziemie Ukrainy.

Mamy nadzieję, iż temat okaże się interesujący i spotka się z życzliwym oddźwiękiem krajowych i zagranicznych środowisk naukowych.

W imieniu organizatorów
mgr Marta Wiraszka
dr hab., prof. UKSW Waldemar Deluga



Marta Michalska, *Jej portret*

KSIĄŻKI

(w tym katalogi wystaw)

- Grafika z kregu Cerkwi prawosławnej i Kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chelmie*, Chelm 1993.
- Mistrzowie grafiki niderlandzkiej XV i XVI wieku. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Chelmie*, Chelm 1995.
- Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy*, Biblioteka Narodowa październik-listopad, Warszawa 1996 (wspólnie z Andrzejem Kaszlejem).
- Sztuka i liturgia Kościoła greckokatolickiego w 400. Rocznice Unii Brzeskiej. Katalog Wystawy*, Chelm-Zamość 1996 (wspólnie z Krystyną Mart i Piotrem Kondraciukiem).
- Einblattdrucke aus dem 15. Jahrhundert in der Nationalbibliothek in Prag*, Prag 2000.
- Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.
- Grafika z kregu Ławry Pieczarskiej i Akademii Molybiańskiej*, Kraków 2003.
- Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich*, Kraków 2005 (wstęp i redakcja naukowa).
- Ryciny Heinricha Aldegrevera z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, CD Rom, Warszawa 1999 (wspólnie z Piotrem Kopszakami). Publikacja zamieszczona również na stronie internetowej <http://www.ddg.com.pl/aldegrever/>
- Balkan Elements in Orthodox Church Painting of the Post-Byzantine Period in Central Europe*, „Vostochnoevropejski Archeologicheskij Zhurnal”, 2001, <http://www.archaeology.kiev.ua>
- Ikona Matki Boskiej Chelmskiej. Głos w dyskusji badaczy polskich i ukraińskich*, „Vostochnoevropejski Archeologicheskij Zhurnal”, 2002, <http://www.archaeology.kiev.ua/journal/040702/deluga.html>
- Polish-Ukrainian Research of the post-byzantine Art in 19th and 20th Century*, w: *Niš and Byzantium. Third Symposium Niš, 3-5 June 2004*, Niš 2005, s. 489-501, <http://news.nis.org.yu/doc/zbornik/poc/etna.htm>
- ARTYKUŁY W CZASOPISMACH NOTOWANYCH NA LIŚCIE FILADELFIJSKIEGO INSTYTUTU INFORMACJI NAUKOWEJ**
- Netherlandish Sixteenth-Century Prints in Poland*, „Print Quarterly”, 1992, t. IX, nr 3, s. 285-287.
- The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe*, „Print Quarterly”, 1993, t. X, nr 3, s. 219-231.
- 15th Century Prints in Polish Collection*, „Print Quarterly”, 1995, t. XII, nr 1, s. 30-40.
- Prints for a Monastery in Kiev*, „Print Quarterly”, 1996, t. XIII, nr 1, s. 10-19.
- An early Woodcuts in Prague*, „Print Quarterly”, 1997, t. XIV, nr 2, s. 188-190.
- Views of the Sinai from Leopold*, „Print Quarterly”, 1997, t. XIV, nr 4, s. 381-393.
- Gravures et vnes de Jérusalem dans le „Proskynetarions” grecs et leurs copies serbes et russes du XVIII^{ème} siècle*, „Jewish Art”, 1997-1998, t. XXIV: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, s. 370-377.
- Fifteenth-century Prints in Czech Collections*, „Print Quarterly”, 1999, t. XVI, nr 2, s. 148-158.
- A Matbam „Virgin” in Kiev*, „Print Quarterly”, 2000, t. XVII, nr 3, s. 284-287.
- Pennell and Poland*, „Print Quarterly”, 2001, t. XVIII, nr 2, s. 79-80.
- Greek Church Prints*, „Print Quarterly”, 2002, t. XIX, nr 2, s. 123-135.
- Jewish Amulets*, „Print Quarterly”, 2003, t. XX, nr 4, s. 269-273.
- Prints from the Pochayv Monastery*, „Print Quarterly”, 2004, t. XXI, nr 3, s. 282-289.
- ARTYKUŁY**
- Fresk św. Epifaniasza z Katedry w Faras*, „Zeszyty Teologiczno-Kanoniczne”, 1986, t. XXXIII, nr 4, s. 267-274.
- Königsberg in der Photographie, Quellen zur Bau und Kunstgeschichte*, „Nordost-Archiv. Zeitschrift für Kulturgeschichte und Landeskunde”, 1990, t. XCVIII, s. 71-86.
- Quelques remarques sur les oeuvres de Corneille et France Floris en Poméranie*, „Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain”, 1990, t. XXIII, s. 101-106.
- Die Residenz der hessischen Fürsten in Fischbach*, „Der Gemeinsame Weg”, 1990, t. LXIII, s. 17-20.
- Les prazdniki en tant qu'éléments de l'icônostase*, w: *XVIII^{ème} Congrès International des Etudes Byzantines*, t. I, Moscou 1991, s. 291.
- Neue Forschungen über die künstlerische Entwicklung der Stadt Königsberg. Forschungsbedürfnisse und -forderungen*, „Folia Fromborciensia. Pismo Fundacji im. Mikołaja Kopernika”, 1992, t. I, s. 80-92.
- Schlesische Geschichte der hessischen Fürsten – Archivmaterialien aus dem 19. Jh. in der polnischen Sammlungen*, „Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde”, 1992, t. XCVII, s. 127-135.
- La peinture de l'Amérique du Sud de l'époque coloniale et de l'Europe de l'est dans XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles: études de comparaison des milieux artistiques*, „Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, 1992, t. LXIII, s. 173-176.
- Królewiec w dawnej fotografii*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1993, nr 1, s. 95-100.
- Das Künstlerische Mäzenat der Pietscherskaja Lawra im Kiev des 17. Jahrhunderts*, „Revue des études sud-est européennes”, 1993, t. XXXI, nr 1-2, s. 105-114.
- W kregu Kościoła wschodniego – metoda porównawcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI i XVII wieku*, w: *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. II, Przemyśl 1993, s. 327-333.
- Les portraits de la Famille Movila du XVIII^{ème} s.*, „Revue roumaine d'histoire de l'art”, 1994, t. XXXI, s. 73-85.
- Kijowskie druki emblematyczne XVII i XVIII-wiecznych wydań polsko- i łacińskojęzycznych*, „Mediaevalia ucrainica. Mentalnist' ta istorija idej”, 1994, t. II, s. 69-97.
- Les gravures orthodoxes et greco-catholiques du XVIII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, „Revue des études slaves”, 1994, t. LXVI, nr 2, s. 267-284.
- Filozofskie tezisi Akademii w Kijewie w XVII i XVIII wieku*, w: *Filińskie cztenija. Materialy tritiej naučnoj konferenciji po problemam russkoj kultury wtoroj polowiny XVII- naczala XVIII wiekow 8-11 jujlia 1993*, t. V, Moskwa 1994, s. 22-30.
- Stiche aus dem 15. Jh. Aus der Sammlung von Adalbet von Lanna*, „Miscelanea oddileni rukopisu a starých tisků”, 1994, t. XI, p. 69-108.
- Gipomenes Sarmacki – emblematyckeskie kompozicii w czest Jana Obidonskogo*, w: *Filińskie cztenija. Tezisi czetwertoj miedzunarodnoj naučnoj konferenciji po problemam russkoj chudożestwiennoj kultury wtoroj polowiny XVII- pierwoj polowiny XVIII wieka. 16-19 maja 1995 goda*, Moskwa 1995, s. 25-27.
- Architektonični dekoracii na koronovanannia czudotvornoj ikony Bedyczynskoi Bohorodyci*, w: *Bohorodycia i ukrajinska kultura. Tezy dopowidej i powidomlen' Miżnarodnoj naukowoji konferenciji 14-15 brudnia 1995 r.*, Lwów 1995, s. 19-20.
- Publications en langues polonaise et latine à Kiev au XVIII^{ème} siècle*, „Solanus”, 1995, t. X, s. 30-48.
- Etudes comparatives de la peinture postbyzantine en Europe Centrale*, „Byzantinoslavica”, 1995, t. LVI, nr 2, s. 33-46.
- Die Holzschneitte im Kleinen Reisebüchlein und ihre deutschen und böhmischen Prototypen*, „Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst”, 1995, t. XI, nr 4, s. 206-213.
- Moldawsko-woloski elementy w cerkownych rozpisach Kyjewa za czasow Petra Mohyty*, w: *Petro Mohyla i szczasnist' (do 400-rieczczia wid dnia narodżennia)*, Kyjiw 1996, s. 34-36.
- Prints by Balthasar van den Bos from the collection of Albrecht von Saebisch*, „Delineavit et Sculptit. Tijdschrift voor Nederlandse prenten- en tekenkunst tot omstreeks 1850”, 1997, t. XVII, s. 1-6.

- Proskynetarion wiedeński. Ilustracje greckiego przewodnika dla pielgrzymów do Jerozolimy z 1749 roku, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej*, Warszawa 1997, s. 277-285.
- The Influence of Dutch Graphic Archetypes on Icon in the Ukraine, 1600-1750, „Revue des études sud-est européennes”, 1996, t. XXXIV, nr 1-2, s. 5-26.
- Un triptyque italo-croïtes des collections du Musée National de Varsovie, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 1996, t. XXXVI, nr 3-4, s. 14-33.
- Źródła i inspiracje ilustracji drzeworytniczych do wydań Franciszka Skaryny, w: *480 let Běloruského knižitsku. Materiály z konferencie v pražském Klementinum 5.9.1997*, Praha 1997, s. 15-19.
- Mont Athos dans les gravures balcaniques des XVIIIème et XIXème siècles, „Balkan Studies”, 1997, t. XXXVIII, nr 2, s. 239-251.
- Z pogranicza sztuki i literatury – XVII-wieczne ulotki z kręgu Ławry Peczerskiej, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, 1998, t. VI-VII, s. 70-76.
- Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku, w: *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej. Materiály sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28-29 listopada 1996*, pod red. S. Alexandrowicza, T. Kempy, Toruń 1998, s. 147-155.
- Nikodema Zubrzyckiego graficzne widoki monasteru św. Katarzyny na Synaju, w: *Proslonema. Istorijni ta filolobijni rozpidki, pristinaczeni 60-riczyciu akademika Jaroslawa Isajewycza*, t. V, *Ukraina: kulturna spadczyna, nacional'na swidomist', derżannist'*, Lwów 1998, s. 211-218.
- Hraficjni wzirci ukrajinskomu ikonopysy XVII-XVIII stoli', „Zapysky Naukowoho Towarystwa imieni T. Szewczenka”, 1998, t. CCXXXVI, s. 117-126.
- Pokrov – gravure orthodoxe du Musée National de Varsovie, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 1998, t. XXXIX, nr 4, s. 16-22.
- Byzance après Byzance. Upadek czy nowa epoka w sztuce chrześcijańskiego Wschodu, w: *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego. Materiály Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1998*, Warszawa 1999, s. 187-200.
- L'évolution de l'iconographie dans l'Église gréco-catholique au XVIIIème siècle à la lumière des sources écrites, „Revue des études slaves”, 1999, t. LXXI, nr 2, s. 225-242.
- Bitia džerel' ukrajinskoji emblematyky 17 stolitija, w: *Ukrajinska biobrafistyka. Zbirnyk naukowych prac*, t. II, Kyjiw 1999, s. 212-221.
- Śląskie kolekcje grafiki średniowiecznej, w: *Z dziejów rysunku i grafiki na Śląsku oraz w kolekcjach i zbiorach ze Śląskiem związanych*, Wrocław 1999, s. 153-166.
- Krynicy i inspiracyi ksilabraficznych ilustracyi da wydannia u Franciszka Skaryny, „Kantakty i dyjalohi”, 2000, nr 3 (51), s. 3-7.
- Ikonoorafija Inana Mazepy w tworczyti ksyjwopeczerskich braverin na złami XVIII-XVIII st. (na materialach polskich zbiorok), w: *Mohylanski czytania. Materiály szczorocznoji naukowoji konferenciji*, Kyjiw 2000, s. 65-75.
- Między Norymbergą a Lwowem. Grafika nośnikiem przemian ikonograficznych w Europie Wschodniej, w: *Sztuka a dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiály Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław, listopad 1999*, Warszawa 2000, s. 389-397.
- Zobrażennia Boborodyci u bratci ksyjwopeczerskich majstrin na złami XVII-XVIII stoli', w: *Mohylanski czytania. Zbirnyk naukowych prac*. Ksyjwo-Peczerska ławra w konteksti switowoji istoriji, Kyjiw 2001, s. 88-99.
- Pravoslawnaia tealabicznaia dumka Bialikaba Kniastwa Litouskaha XVII st. u tabacznych drukawanych litaraturnych krynicach, „Kantakty i dyjalohi”, 2001, t. 68-69, nr 9-10, s. 13-21.
- „Ikona karpacka” – spór o terminologię współczesnej historii sztuki, „Ukrajński Humanitarny Ohlad”, 2001, t. V, s. 233-242.
- Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: głos w dyskusji badaczy polskich i ukraińskich, „Ukrajński Humanitarny Ohlad”, 2002, t. VII, s. 116-131.
- Dabrawiesce z „Maloi padaraznaj kniżki” Franciszka Skaryny, „Kantakty i dyjalohi”, 2002, t. 81, nr 9, s. 19-20.
- Nikodema Zubrzyckiego graficzne wyobrażenie Chrystusa Pantokratora, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Kraków 2003, s. 179-183.
- Wymierność wzorów artystycznych w grafice łacińskiej, żydowskiej i prawosławnej, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej. Materiály Międzynarodowego Kongresu, Lublin, 24-26 września 2002 r.*, Lublin 2003, s. 518-523.
- Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jaroslawa Bohdana Konstanynowicza, w: *Do piękną nadprzydżodżenno. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie danych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. I, pod red. K. Mart, Chelm 2003, s. 212-225.
- Studies on the Orthodox Painting in Central Europe (Part I), „Arte Christiana”, 2003, t. XCI (818), s. 355-366.
- Studies on the Orthodox Painting in Central Europe (Part II), „Arte Christiana”, 2003, t. XCI (819), s. 437-446.
- Pravoslawna mysl' teologiczna w Rzeczypospolitej w swietle siedemnastowiecznych drukowanych źródeł literatury piśmienniczej, „Przegląd Wschodni”, 2003, t. VIII, nr 4 (32), s. 871-895.
- Eighteenth Century Graphic art from Greek-Catholic Church Sphere, „Arte Christiana”, 2004, t. XCII (823), s. 267-278.
- Polish-Ukrainian Research of the post-byzantine Art in 19th and 20th Century, w: *Niś and Byzantium. Third Symposium Niś, 3-5 June 2004*, Niś 2005, s. 489-501.
- Les Proskynetarions gravées du XVIIIème et XIXème siècles, „Series Byzantina”, 2005, t. III, s. 53-61.
- Ukrainian orthodox Iconostases from the Polish-Lithuanian Commonwealth, „Arte Christiana”, 2005, t. XCIII (831), s. 443-454.
- HASŁA W KATALOGACH WYSTAW**
- Józef syn Jakuba. Sceny z dziejów biblijnych patriarchów w sztuce nowożytnej. Katalog wystawy, Legnica-Warszawa 1990, s. 53-54.
- Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576-1763, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1993, nr kat. 200, 460, 465, 482, 497, 500-503, 505-507.
- Thorvaldsen w Polsce. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1994, s. 89.
- Ars mitologica, Warszawa 1999.
- Serenissima światło Wenecji, Warszawa 1999, s. 98-105.
- Wojna i Pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku, Warszawa 2000 (również w wersji tureckiej i angielskiej, Istanbul 1999), s. 104-105, 108, 110, 128-129, 153, 254-256.
- Nad złotą droższą. Skarby Biblioteki Narodowej, Warszawa 2000, s. 70-71.
- Ikony, przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 2004, s. 24-33, 78-79, 98-99, 106-107, 116-117, 122-125, 128-133, 158-159, 164-165, 214-216, 226-229.
- RECENZJE**
- Michael Leopold Willmann w kolekcjach polskich, „Więź”, 1995, nr 2 (436), s. 190-195 (wspólnie z Piotrem Kopszakiem).
- Śląska grafika, rysunek i malarstwo książkowe – uwagi na marginesie wystawy wrocławskiej, „Dziela i interpretacje”, 1998, t. V, s. 155-162 (wspólnie z Piotrem Kopszakiem).
- Reviews, „Acta Poloniae Historica”, 2004, t. XC, s. 174-178.
- PRACE MAGISTERSKIE PROWADZONE NA UKSW**
- Kowańdy Patrycja, *Kolekcyjonowanie rycin w formie albumów factis: kilka przykładów ze zbiorów polskich*, 2003.
- Żebrowska Marta, *Zainteresowanie twórczością ludową w świetle poszukiwań stylu narodowego na przełomie XIX i XX wieku w Galicji: realizacje architektoniczne we Lwowie*, 2004.
- Agata Kusko, *Kościóły unickie na Podlasiu w świetle rosyjskiej polityki wyznaniowej na przełomie XIX i XX wieku*, 2004.
- Karolina Vyšata, *Ekslibrisy własne artystów z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Zarys problematyki na przykładzie zbiorów Biblioteki Narodowej i Muzeum Narodowego w Warszawie*, 2005.
- Rafał Witkowski, *Polska grafika komputerowa*, 2005.
- Anna Wojciul, *Wpływ sztuki europejskiej na sztukę japońską ery Momoyama (1573-1610)*, 2005.

BIBLIOTEKI WARSZAWSKIE GROMADZĄCE ZBIORY Z ZAKRESU HISTORII SZTUKI

BIBLIOTEKA GŁÓWNA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

Ul. Krakowskie Przedmieście 5
022 32 00 227

www.asp.waw.pl/asp/struktura/biblio
(brak katalogu on-line)
biblioteka@asp.waw.pl

25.220 vol. książek oraz 5962 katalogów wystaw, 5578 czasopism.

Specjalizacja: sztuka i architektura współczesna, historia sztuki, rzemiosło artystyczne, estetyka.
Godziny otwarcia: pn. 12.00-18.00, wt. 11.00-16.00, śr. 12.00-20.00, czw. 11.00-16.00, pt. 11.00-20.00.
Biblioteka otwarta dla czytelników spoza ASP tylko w poniedziałki.

BIBLIOTEKA WYDZIAŁU KONSERWACJI I RESTAURACJI DZIEŁ SZTUKI ASP

Ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, p. 309
022 625 12 51 w. 422

www.asp.waw.pl/asp/wydzialy/konser
/dienne/biblioteka.html
(brak katalogu on-line)

800 vol. książek oraz ok. 800 prac dr i mgr.

Specjalizacja: konserwacja.
Godziny otwarcia: pn., czw. 10.00-15.00, wt., pt. 10.00-14.00.

BIBLIOTEKA PUBLICZNA M. ST. WARSZAWY DZIAŁ SZTUKI I RZEMIOSŁ ARTYSTYCZNYCH

Ul. Koszykowa 26/28
022 628 20 01 w. 131
(w godz. 8.00-16.00)
022 628 20 04
(w godz. 16.00-20.00, sb. 9.00-15.00)

www.bibpubl.waw.pl
(jest katalog on-line)
Czytelnia.Sztuki@biblpubl.waw.pl

45.000 vol. książek oraz czasopisma.

Specjalizacja: sztuka i architektura dawna i współczesna, rzemiosło artystyczne, estetyka, film, muzyka, teatr, kino.
Godziny otwarcia: pn.-pt. 11.00-20.00, sb. 9.00-15.00.

Czytelnia Sztuki udziela informacji katalogowych, bibliograficznych i faktograficznych z zakresu specjalności działu.

BIBLIOTEKA CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Al. Ujazdowskie 6
022 628 12 71 w. 112, 114

Podstrona w serwisie
www.cswart.pl
(brak katalogu on-line)
biblo@cswart.pl

12.000 vol. książek oraz czasopisma, katalogi wystaw, teczki artystów (prowadzi dział dokumentacji, udostępniane są również w bibliotece).

Specjalizacja: sztuka współczesna.
Godziny otwarcia: wt.-sb. 11.00-17.00.

BIBLIOTEKA EUROPEJSKIEJ AKADEMII SZTUK

Ul. Skazańców 25
022 839 93 98

Brak strony WWW

Specjalizacja: sztuka współczesna.
Zbiory udostępniane są wyłącznie studentom EAS.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU GOSPODARKI PRZESTRZENNEJ I MIESZKALNICTWA W WARSZAWIE

Ul. Targowa 45
022 525 90 19

Brak strony WWW
igpik@igpik.waw.pl

60.000 vol. książek oraz czasopisma.

Specjalizacja: architektura i urbanistyka.

Dawne zbiory IAIU, biblioteka udostępnia zbiory wyłącznie pracownikom IGPIM.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UW

Ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
022 552 50 56
022 552 23 00

Brak strony WWW
(katalog internetowy wspólny z BUW)
biblioteka.ih@uw.edu.pl

30.000 vol. książek oraz czasopisma, katalogi wystaw, prace doktorskie i magisterskie (dostęp ograniczony).

Specjalizacja: historia sztuki i architektury, sztuka współczesna, estetyka, rzemiosło artystyczne.
Godziny otwarcia: pn.-cz. 10.00-18.00, pt. 10.00-19.00, sb. 10.00-15.00 (stała przerwa wakacyjna w sierpniu).
Czytelnia ogólnie dostępna, wypożyczalnia tylko dla studentów i pracowników Instytutu.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO

Ul. Świętojerska 5/7
022 834 22 21 w. 261

Podstrona w serwisie www.iwp.com.pl
(jest katalog on-line)

44.000 vol. książek oraz czasopisma.

Specjalizacja: wzornictwo przemysłowe, sztuka użytkowa.
Godziny otwarcia: pn., wt., pt. 9.00-15.00, śr. 9.00-18.00.
Informatorium.

Bibliograficzna baza zawartości czasopism zagranicznych.

BIBLIOTEKA MUZEUM NARODOWEGO

Al. Jerozolimskie 3
022 621 10 31 w. 221

Brak strony WWW

200.000 vol. książek oraz czasopisma (w tym kolekcja przedwojennych), katalogi wystaw (największa kolekcja w Polsce).

Specjalizacja: historia i teoria sztuki, muzealnictwo, numizmatyka, pamiętniki, przewodniki, monografie miejscowości.
Godziny otwarcia: pn.-pt. 9.00-15.30
(w okresie wakacyjnym biblioteka jest zamknięta).

BIBLIOTEKA KRAJOWEGO OŚRODKA BADAŃ I DOKUMENTACJI ZABYTEKÓW

Ul. Canaletta 4
022 627 62 40,
fax 022 827 68 13

Brak strony WWW
biblioteka@kobidz.pl

24.000 vol. książek oraz czasopisma.

Specjalizacja: historia sztuki, architektura, urbanistyka, cmentarze konserwatorstwo, muzealnictwo, ogrody i parki, rzemiosło artystyczne.
Godziny otwarcia: pn., wt., czw., pt. 9.00-14.00 (w lipcu biblioteka nieczynna).

Elektroniczna baza zawartości ok. 70 czasopism od roku 1993.

BIBLIOTEKA WYDZIAŁU ARCHITEKTURY POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Ul. Koszykowa 55
022 628 28 87; tel. 55 47

Brak strony WWW

32.000 vol. książek oraz czasopisma i zbiory specjalne.

Specjalizacja: architektura i urbanistyka.
Godziny otwarcia: pn., wt., pt. 9.00-15.00, śr., czw. 9.00-20.00.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU SZTUKI PAN

Pl. Krasieńskich 1A
022 50 48 256

www.ispan.pl/biblioteka
(jest katalogon-line)
library@ispan.pl

121.000 książek oraz 26.000 czasopism.

Specjalizacja: wszystkie dyscypliny sztuki oraz humanistyka.
Godziny otwarcia: wt., śr., czw. 9.00-15.30, pt. 9.00-18.45. Książki z magazynu zamawiać można do godz. 13.30. Czytelnia zbiorów specjalnych wt., pt. 10.00-14.00.
Pracownia Zbiorów Specjalnych - Biblioteka Hrabiego Leopolda Ciochany wt., śr., czw. 10.00-14.00.

Biblioteka ogólnodostępna, archiwalia udostępniane są pracownikom naukowym, studentom na miejscu w czytelni (konieczna zgoda dyrekcji).

**STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI
BIBLIOTEKA IM. PROF. JANA BIAŁOSTOCKIEGO**

Rynek Starego Miasta 27
022 635 87 01, 022 831 37 73 w. 209, 206
fax 022 635 90 74

Podstrona w serwisie
www.shs.pl
(katalog on-line w opracowaniu)

23.110 vol. książek oraz 4.262 czasopism.

Specjalizacja: historia sztuki.
Godziny otwarcia: pn.-pt. 9.00-15.00
(w okresie 1.X-30.VI wt. i czw. 9.00-17.00).

BIBLIOTEKA MUZEUM PAŁACU W WILANOWIE

Ul. Stanisława Kostki Potockiego 10/16
022 842 81 01 w. 154
fax 022 842 31 16

Podstrona w serwisie
www.wilanow-palac.art.pl
(brak katalogu on-line)
biblioteka@wilanow.strefa.pl

10.000 vol. książek oraz czasopisma i starodruki.

Specjalizacja: historia sztuki, historia ze szczególnym uwzględnieniem Wilanowa i rodziny Sobieskich.
Godziny otwarcia: pn., śr., czw., pt. 10.00-15.00.

Biblioteka mieści się w budynku Kordegardy. W skład zbioru wchodzi także dokumentacja prasowa zawierająca materiały dotyczące Wilanowa.

**ZACHĘTA
NARODOWA GALERIA SZTUKI - BIBLIOTEKA**

Pl. Małachowskiego 3
022 827 58 54 w. 178

Podstrona w serwisie
www.zacheta.art.pl
(brak katalogu on-line)
lolejarczyk@zacheta.art.pl

7.500 vol. książek oraz czasopisma i katalogi wystaw.

Specjalizacja: historia i teoria sztuki, sztuka współczesna, krytyka artystyczna.
Godziny otwarcia: pn.-śr., pt. 10.00-16.00, czw. 10.00-17.00.

Dział Dokumentacji posiada teczki polskich artystów współczesnych (ok. 26.000), archiwum fotograficzne, kartotekę galerii oraz dokumentację wystaw organizowanych przez Zachętę. W bibliotece znajdują się katalogi i foldery wszystkich wystaw nadzorowanych przez CBWA (Zachętę).

ZAMEK KRÓLEWSKI. BIBLIOTEKA NAUKOWA

Pl. Zamkowy 4
022 657 21 94

Brak własnej strony WWW
biblnauk@zamek-krolewski.art.pl

Specjalizacja: genealogia i heraldyka, historia, kultura, muzealnictwo, historia sztuki, varsawiana.
Godziny otwarcia: pn.-pt. 10.00-16.00.

INNE BIBLIOTEKI**BIBLIOTEKA NARODOWA**

Ul. Niepodległości 213
022 825 36 22

www.bn.org.pl
bninform@bn.org.pl

Godziny otwarcia: czytelnia ogólna, czasopism, humanistyczna, informatorium: pn.-pt. 8.30-20.30, sb. 8.30-15.30.
Czytelnia Dokumentów Życia Społecznego (m.in. katalogi wystaw) pn., wt., czw., pt. 10.00-15.30, śr. 10.00-18.00, sb. 8.30-15.30.
Czytelnia Zbiorów Ikonograficznych (Pałac Rzeczypospolitej, pl. Krasieńskich 3/5 (II piętro, pok. 204), pn.-pt. 8.30-15.30.

BIBLIOTEKA GŁÓWNA. UNIwersYTET WARSZAWSKI

Ul. Dobra 56/66
022 552 51 78

www.buw.uw.edu.pl

Godziny otwarcia: pn.-sb. 9.00-21.00, nd. 15.00-20.00 (dyżury bibliotekarzy w dziale Muzyka, Architektura, Sztuki piękne - pn., śr. 14.00-16.00, wt., czw., pt. 11.00-13.00, tel. 22 552 51 96).

**BIBLIOTEKA GŁÓWNA.
UNIwersYTET KARDYNAŁA
STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE**

Ul. Dewajtis 5
022 561 88 36

www.biblioteka.uksw.edu.pl
bibl@uksw.edu.pl

Godziny otwarcia: pn.-pt. 8.00-18.00, sb. 9.00-14.00, wypożyczalnia 8.00-15.45.

BIBLIOTEKA PUBLICZNA M. ST. WARSZAWY

Ul. Koszykowa 26/28
022 628 20 01 w. 173

www.biblpubl.waw.pl
biblioteka@biblpubl.waw.pl

Godziny otwarcia: czytelnia główna i informatorium pn.-pt. 8.00-21.00, sb. 9.00-15.00, nd. 9.00-14.00.
Czytelnia varsavianów pn., śr., pt. 14.00-20.00, wt., czw., sb. 9.00-15.00 czytelnia sztuki i rzemiosł artystycznych pn.-pt. 11.00-20.00, sb. 9.00-15.00.

**BIBLIOTEKA PUBLICZNA M. ST. WARSZAWY
CZYTELNIA NAUKOWA NR VII**

Ul. Świętojańska 5
022 827 56 73

kntsr@poczta.onet.pl

Godziny otwarcia: pn., wt., czw., pt. 9.00-19.45, śr. 12.00-19.45, sb. 9.00-14.45.

Biblioteka obecnie w remoncie.

**BIBLIOTEKA MUZEUM HISTORYCZNEGO
M. ST. WARSZAWY**

Rynek Starego Miasta 28
022 635 16 25 w. 106

www.mhw.pl

Godziny otwarcia: pn., śr., pt. 10.00-15.00, wt. 13.00-15.00.

**BIBLIOTEKA I ARCHIWUM
PAŃSTWOWE MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO**

Ul. Kredytowa 1
022 827 76 41 do 46 w. 211

www.pme.art.pl

Godziny otwarcia: śr.-pt. 9.00-15.30.

BIBLIOTEKA AZJATYCKA. MUZEUM AZJI I PACYFIKU

Ul. Solec 24
022 621 94 70 w. 118

www.muzeumazji.pl
plawmaip@muzeumazji.pl

Godziny otwarcia: pn.-pt. 9.00-15.00.

**BIBLIOTEKA ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW
FOTOGRAFIKÓW IM. FELIKSA ZWIERZCHOWSKIEGO**

Pl. Zamkowy 8
022 831 03 86, 022 635 47 83

www.zpaf.pl

Godziny otwarcia: pn., czw. 13.30-19.30; śr. 9.00-15.00.

Instytut Historii Sztuki
Wydział Nauk Historycznych i Społecznych
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
oraz
Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki

zapraszają na sesję

RZEŻBA W ARCHITEKTURZE

22-23 LUTEGO 2007 ROKU
SIEDZIBA SHS, PIWNA 44, WARSZAWA

Sesja będzie spotkaniem artystów rzeźbiarzy, architektów, historyków sztuki i krytyków. Zaproszeni goście rozważać będą zagadnienia związane z obecnością rzeźby – architektonicznej, pomnikowej, plenerowej w przestrzeni zurbanizowanej. Podczas sesji odbędzie się również dyskusja, w kontekście wygłaszanych referatów, dotycząca historii, chwili obecnej, oraz przyszłości wzajemnych związków dzieła rzeźbiarskiego i budynku.

Nie sposób w wymiarze historycznym przecenić związków między rzeźbą, a architekturą i miastem. Rzeźba organizowała przestrzeń i ją dekorowała, ale też wprowadzała jednorodność stylistyczną, nadawała znaczeń – w tym i politycznych oraz współtworzyła komunikacyjny wymiar architektury. Wydaje się, że bez rzeźby przestrzeń historyczna staje się jałowa, pusta i nudna.

Otoczające nas rzeźby tworzą najbliższą nam ikonosferę, kształcą artystyczną wrażliwość i wycucie formy. Jakie jest jednak miejsce i funkcja rzeźby we współczesnych realizacjach architektonicznych i założeniach urbanistycznych? Czy rzeźba w ogóle jest nadal potrzebna? Pytania te mają jeszcze bardziej podstawowy wymiar – o relację między artefaktem, dziełem plastycznym a budynkiem i miastem. To jest także pytanie o to, czy w szeroko rozumianej architekturze jest jeszcze zapotrzebowanie na piękno, na świat wartości estetycznych, etycznych, intelektualnych? Czy przy udziale rzeźby możliwa jest indywidualizacja i humanizacja przestrzeni, zmiana jej skali?

www.ihs.uksw.edu.pl/sesja