

# ART

# IRIFEX

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



W NUMERZE:

---

**Katarzyna Zielińska**  
MIASTO-KOMUNA CZYLI RADZIECKA  
UTOPIA URBANISTYCZNA  
MIĘDZYWOJNIA

---

**Agnieszka Kostrzewska**  
*MARTWA NATURA Z WĘDZIDŁEM*  
JOHANNESA TORRENTIUSA –  
POUCZENIE MORALNE CZY UKRYTA  
IRONIA

---

**Maria Ołdakowska**  
PRZYCZYNEK DO IKONOGRAFII  
ŚW. KAJETANA Z THIENY

---

**ks. Arkadiusz Gontarek**  
KRATA KAPLICY WAZÓW.  
IKONOGRAFIA I TREŚCI IDEOWE

---

**Agnieszka Skrodzka**  
KOŚCIÓŁ PW. ŚWIĘTEGO DUCHA  
W NOWYCH TYCHACH

---

**Karolina Lenarczyk**  
ZESPÓŁ RZEZB ALEGORYCZNYCH  
W OGRODZIE SASKIM.  
PRÓBA INTERPRETACJI  
I REKONSTRUKCJI STANU  
PIERWOTNEGO

---

**Magdalena Fryze**  
PRÓBA ANALIZY OSIEDLA ZA ŻELAZNĄ  
BRAMĄ W WARSZAWIE

---

**Bogumiła Nowik**  
AKROBATYKA W POLSKIM  
PLAKACIE CYRKOWYM

---

**Ewa Nowak**  
JÓZEFA RODZIEWICZ-RYCHARD  
(1858-1926). MALARKA PORCELANY,  
AUTORKA FOTOGRAFII  
NAGROBNYCH, ZACHOWANYCH  
NA CMENTARZU POWĄŻKOWSKIM  
W WARSZAWIE

2009 r.

NUMER 11

ISSN 1644-3519

CENA 9 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

[artifex.uksw.edu.pl](http://artifex.uksw.edu.pl)

4

**Katarzyna Zielińska**  
 MIASTO-KOMUNA CZYLI RADZIECKA UTOPIA  
 URBANISTYCZNA MIĘDZYWOJNIA

18

**Maria Ołdakowska**  
 PRZYZYNEK DO IKONOGRAFII ŚW. KAJETANA

32

**Agnieszka Skrodzka**  
 KOŚCIÓŁ PW. ŚWIĘTEGO DUCHA W NOWYCH  
 TYCHACH, SYMBOLIKA ARCHITEKTURY,  
 WNĘTRZA I WYPOSAŻENIA (POZIOM GÓRNY)

49

**Magdalena Fryze**  
 „WYOBRAŻAM SOBIE ŻE MIESZKAM W PIĘKNYM  
 DOMU”. PRÓBA ANALIZY OSIEDLA ZA ŻELAZNĄ  
 BRAMĄ W WARSZAWIE

66

**Ewa Nowak**  
 JÓZEFA RODZIEWICZ-RYCHARD (1858-1926).  
 MALARKA PORCELANY, AUTORKA FOTOGRAFII  
 NAGROBNYCH, ZACHOWANYCH NA CMENTARZU  
 POWĄŻKOWSKIM W WARSZAWIE

## I N F O R M A C J A

76

**Paweł Drabarczyk**  
 WSPÓŁPRACA KOŁA NAUKOWEGO SHS UKSW  
 Z MUZEUM PAŁAC W WILANOWIE

11

**Agnieszka Kostrzewska**  
 MARTWA NATURA Z WĘDZIDŁEM JOHANNESA  
 TORRENTIUSA – POUCZENIE MORALNE CZY  
 UKRYTA IRONIA?

22

**ks. Arkadiusz Gontarek**  
 KRATA KAPLICY WAZÓW. IKONOGRAFIA  
 I TREŚCI IDEOWE

40

**Karolina Lenarczyk**  
 ZESPÓŁ RZEźB ALEGORYCZNYCH W OGRODZIE  
 SASKIM. PRÓBA INTERPRETACJI  
 I REKONSTRUKCJI STANU PIERWOTNEGO

58

**Bogumiła Nowik**  
 AKROBATYKA W POLSKIM PLAKACIE  
 CYRKOWYM

## R E C E N Z J A

71

**Paweł Drabarczyk**  
 U TRONU KRÓLOWEJ POLSKI. JASNA GÓRA  
 W DZIEJACH KULTURY I DUCHOWOŚCI POLSKIEJ

Na okładce: fotografia Ewy Nowak, *bez tytułu*.

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI  
 UNIwersYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE



Opieka naukowa: prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania  
 Redakcja: Michał Bogucki, Kamila Csernak, Paweł Drabarczyk, Urszula  
 Dragońska, Bartłomiej Gutowski, Marcin Kwaśny, Karolina Lenarczyk,  
 Dominka Macios, Marta Norenberg, Ewa Nowak, Magdalena Olszewska,  
 Magdalena Piecyk, Olga Strycharczyk  
 Opracowanie graficzne: Marcin Kwaśny  
 Kontakt z redakcją: tel. 608 263 293, [artifex@free.art.pl](mailto:artifex@free.art.pl)  
 Wersja internetowa: <http://www.artifex.uksw.edu.pl>

Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Prezentujemy kolejny już jedenasty numer „Artifexu”.

Różnorodność tematów w zamieszczonych artykułach z pewnością przyczyni się do „gorącej dyskusji”.

Numer otwiera artykuł Katarzyny Zielińskiej, napisany na podstawie pracy magisterskiej, o radzieckich utopiach urbanistycznych w dwudziestolecie międzywojennym. Autorka porusza problem powstawania miast-komun, których zadaniem było „współgranie” zgodnie z hasłem osadnictwa socjalistycznego. Na podstawie kilku przykładów zaprezentowane zostały podstawowe założenia i sposób funkcjonowania ludzi w takich zespołach.

Agnieszka Kostrzevska zastanawia się nad wymową obrazu Johannesa Torrentiusa zatytułowanym *Martwa natura z wędzidłem*.

Maria Ołdakowska przybliży nam hagiografię i ikonografię św. Kajetana z Thieny skupiając się na analizie obrazu przedstawiającego świętego z lubelskiego kościoła pw. Świętego Ducha.

Z kolei książd Arkadiusz Gontarek zgłębia program ikonograficzny i płynące z niego treści ideowe kraty z kaplicy Wazów Katedry Wawelskiej.

Historię powstania kościoła Ducha Świętego w Nowych Tychach przybliży nam Agnieszka Skrodzka. Ta architektoniczna realizacja powstała w ostatniej ćwierci XX wieku. Autorka przedstawia znajdujące się tam malowidła wykonane przez Jerzego Nowosielskiego.

Karolina Lenarczyk zajmuje się próbą interpretacji programu ikonograficznego rzeźb alegorycznych w odniesieniu do ich pierwotnego rozmieszczenia w Ogródzie Saskim w Warszawie.

Artykuł Magdaleny Fryze ukazuje kulisy powstawania Osiedla za Żelazną Bramą. Powołując się na wypowiedzi mieszkańców przedstawia problemy i troski tego środowiska.

Bogumiła Nowik poprzez realizacje tzw. *Polskiej Szkoły Plakatów* zabiera nas w świat cyrku.

Ewa Nowak przedstawia postać zapomnianej malarki porcelany Józefy Rodziewicz-Rychard i jej sztukę. Autorka podejmuje próbę określenia cech charakteryzujących twórczość artystki i przedstawia zapomnianą dziedzinę jej działalności, fotografię nagrobną.

W numerze znalazła się także recenzja wystawy *U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej*, która miała miejsce na Zamku Królewskim w Warszawie. Zamieszczamy także sprawozdanie ze współpracy studentek IHS UKSW z Muzeum Pałacu w Wilanowie. Oba te teksty są autorstwa Pawła Drabarczyka.

Numer dopełniają zdjęcia studentów i absolwentów IHS UKSW: Ewy Nowak, Adama Guta i Michała Boguckiego. Zapraszamy wszystkich chętnych studentów studiów dziennych i zaocznych historii sztuki oraz historii kultury do współpracy. Prosimy o nadsyłanie tekstów, recenzji itd. Zapraszamy wszystkich, którzy chcą włączyć się w prace redakcyjne „Artifexu”. Czekamy na nowe i ciekawe pomysły.

Magdalena Olszewska

■ Funkcję Dyrektora IHS UKSW od roku 2008/2009 sprawuje dr Przemysław Nowogórski.

■ We wrześniu 2008 roku odbył się kolejny wyjazd inwentaryzacyjny studentów historii sztuki na Ukrainę. Prowadzono prace na terenie dawnego powiatu kopyczyńskiego.

#### ■ Ostatnio ukazały się następujące publikacje książkowe pracowników IHS UKSW:

**Katarzyna Chrudzimska-Uhera**, *Jan Szczepkowski. Życie i twórczość*

*Rzeźba w architekturze*, red. **Katarzyna Chrudzimska-Uhera**,

**Bartłomiej Gutowski**

**Anna Sylwia Czyż**, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokołu w Wilnie*

**Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski**, *Nekropolie kresowe*

**Dorota Folga-Januszewska**, *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*

**Bartłomiej Gutowski**, *Secesja w architekturze Przemysła*

**Michał Janocha**, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*

**Ks. Stanisław Kobieliński** (współautor), *Jezus według mistrzów. 46 dzieł wielkich mistrzów*

**Krystyna Moisan-Jabłońska**, *Brodnica*

#### ■ W 2008 roku zostały zorganizowane konferencje naukowe z udziałem IHS UKSW:

CHRISTIAN ART ON THE BORDERLANDS OF ASIA,

AFRICA AND EUROPE, 6-8 maja 2008

IKONA DZIŚ, 2-7 czerwca 2008

RZEŻBA W POLSCE (1945-2008), 10-11 października 2008

BIZANCJUM A RENASANS, 20-21 listopada 2008

SZTUKA CMENTARZY W XIX I XX WIEKU, 4-5 grudnia 2008

Informacje o konferencjach na stronie internetowej UKSW

[www.ihs.uksw.edu.pl](http://www.ihs.uksw.edu.pl)

# MIASTO-KOMUNA CZYLI RADZIECKA UTOPIA URBANISTYCZNA MIĘDZYWOJNIA

Katarzyna Zielińska

Dyskusja o kształcie miasta w całej historii ZSRR miała dwie odsłony. Pierwsza toczyła się w drugiej połowie lat dwudziestych, druga zaś w latach sześćdziesiątych XX wieku. Po Rewolucji Październikowej w Związku Radzieckim nastąpiło ogromne ożywienie w urbanistyce. Rozwój teorii i praktyki budowy miast determinowały przede wszystkim czynniki gospodarcze i ideologiczne. Już w 1918 roku ziemia została znacjonalizowana, a budownictwo trafiło w ręce inwestorów publicznych. W 1920 roku partia z Rządem Radzieckim opracowała pierwszy w historii ogólnopaństwowy projekt rozwoju gospodarki narodowej. Przewidywał on rozwój przemysłu ciężkiego, transportu i energetyki. Jego trzon stanowił leninowski plan elektryfikacji przemysłu i rolnictwa – GOELRO. Zakładał on budowę trzydziestu elektrowni zlokalizowanych w różnych regionach kraju. Elektryfikacja spowodowała powstanie w niezurbanizowanych dotąd okręgach surowcowych, wielkich zakładów przemysłowych a przy nich osiedli i miast. Równolegle następował gwałtowny przyrost ludności istniejących już ośrodków. W obliczu tych procesów urbanistyka radziecka stanęła przed wyzwaniem o ogromnej skali, niespotykanej dotąd w innych krajach europejskich.

Zmiany, jakie dokonały się na płaszczyźnie społecznej i politycznej determinowały rewizję dotychczasowych koncepcji miast, wsi i osadnictwa w ogóle. Prace te prowadzone były pod hasłem poszukiwania nowego osadnictwa socjalistycznego. Punktem wyjścia dla autorów projektów urbanistycznych były postulaty zawarte w pismach twórców komunizmu: Lenina, Marksa i Engelsa<sup>1</sup>. Architekci i teoretycy zgodnie potępili miasto w jego ówczesnej dziewiętnastowiecznej formule. Atakowali je jako owoc grzechu obalonego systemu kapitalistycznego generujący dwojakie nierówności. Z jednej strony wskazywali na kontrast w obrębie miasta gdzie starannie rozplanowane śródmieście współistnieje z chaotyczną zabudową peryferii zamieszkałych przez proletariat. Ponadto zwracali uwagę na skandaliczne w porównaniu z miastem warunki życia na wsi. Efektem tej konstatacji było pojawienie się w ZSRR w końcu lat dwudziestych XX wieku silnych tendencji dezurbanistycznych. W obrębie tego nurtu wyróżnić należy trzy orientacje. Najbardziej radykalni, zwolennicy całkowitej likwidacji miast nazwani zostali w literaturze fachowej „dezurbanistami”, przedstawiciele poglądów umiarkowanych, przewidujący istnienie niewielkich ośrodków miast-komun zyskali miano „urbanistów”. Pomiędzy tymi dwoma koncepcjami plasuje się Nikołaj Milutin, ze swoim projektem miasta pasmowego.

Architekci, którzy w owych latach włączyli się do dyskusji o kształt miasta w ZSRR wywodzili się z WCHUTEMAS-u, czyli powstałych w 1920 roku Wyższych Pracowni Artystyczno-Technicznych. Placówka ta łączyła w sobie

instytucję uczelni z ośrodkiem produkcji eksperymentalnej. Prócz zwolenników nowatorskich prądów takich jak: bracia Wieśninowie, M. Ginzburg, Ilia i Pantalejmon Gołosowowie, Konstanty Mielnikow czy Nikołaj Ładowski wykładali tam J. Żółtowski, Edgar Norwerth i Aleksiej Szczusjew. Pracownie te stały się miejscem zażartych polemik, odciskając swój ślad na architekturze radzieckiej, podobnie jak stało się w przypadku Bauhausu w Niemczech<sup>2</sup>. Większość ówczesnych twórców zaliczała się do grona konstruktywistów. Pierwsza grupa zwolenników tego nurtu narodziła się w 1921 roku w kręgach plastyków z Instytutu Kultury Artystycznej – INCHUK. Tam również pod przewodnictwem Aleksandra Wieśnina w latach 1923-1924 ukonstytuowała się grupa architektów konstruktywistów, do której w dużej części należeli studenci WCHUTEMAS-u oraz architektoniczne skrzydło Lewicowego Frontu Sztuki LEF. Do grupy INCHUK, której trzon stanowili A. Wieśnin, M. Barszcz, N. Krasilnikow i A. Burow, dołączyli zwolennicy Mojseja Ginzburga: G. Wegman, W. Władimirow oraz uczniowie Wiktora i Leonida Wieśninów: Iwan Nikołajew, G. Orłow, z czasem dołączyła się także grupa architektów z Leningradu i w ten sposób w roku 1925 powstało OSA – Zjednoczenie Architektów Współczesnych. Przyłączyli się do niego także: Ilia Gołosow, Iwan Leonidow, N. Sokołow. Przewodniczącym organizacji został A. Wieśnin, a zastępcą i głównym teoretykiem konstruktywizmu M. Ginzburg. Organem prasowym zjednoczenia stało się czasopismo *Sowremienna Architektura* - Architektura Współczesna<sup>3</sup>. Utopia społeczna, stanowiąc podstawę poszukiwań nowej formuły



Budynek Narkomfinu, Moskwa, N. Ginzburg, I. Milinis, 1928-1929

osadnictwa w ZSRR, stawia sowieckie koncepcje w jednym rzędzie z projektami Roberta Owena - *New Harmony*, Charlesa Fouriera - *Falanster*, Etienne'a Cabeta - *Icaria* i B. Richardsona - *Hygea*, powstałymi w dobie pierwszej i drugiej rewolucji przemysłowej. Wspólny mianownik pomysłów sowieckich i dziewiętnastowiecznych koncepcji angielskich i francuskich stanowią postulaty: poprawy warunków mieszkaniowych robotników, sanacji miast czy wyzwolenia kobiet od ciężaru prac domowych. W idealnych osiedlach powstać miały idealne społeczeństwa<sup>4</sup>. Poszukiwania nowej urbanistycznej formuły w Związku Radzieckim zostały skutecznie, bo aż na trzydzieści lat, przerwane w roku 1930 Uchwałą Komitetu Centralnego. Dopiero na początku lat sześćdziesiątych pojawił się ponownie klimat sprzyjający dyskusji o kształcie miasta.

Koncepcja miasta-komuny narodziła się w latach 1929-1930. Autorem jej był Lew Sabsowicz. Jest ona dalekim echem projektu Falansteru Charlsa Fouriera z 1829 roku. Dla radzieckich architektów najważniejszą inspirację stanowiła jednak socjalna strona owego projektu, czyli założenie, iż wspólnota mieszkania i produkcji (rozumianej jako samowystarczalność) stanie się podwaliną nowego lepszego bytu. Miasto komuna było koncepcją spinającą wcześniejsze radzieckie poszukiwania. Nie powstała jako zupełnie nowatorska teoria, doprowadziła tylko do ostateczności próby stworzenia najpierw domu-komuny a potem osiedli komun. Jest to, zatem przypadek, kiedy powstanie jednego tylko elementu miejskiej zabudowy - domu mieszkalnego, stało się przyczynkiem do zaplanowania całego organizmu miejskiego<sup>5</sup>. Idea miasta-komuny znalazła oparcie także w swoistej interpretacji haseł wyzwolenia kobiety, przebudowy rodziny i stworzenia nowego socjalistycznego

bytu. Miasta te miały służyć przebudowie rodzinnego układu społeczeństwa na układ kolektywny. Największym teoretykiem „urbanizmu”, jak nazywano zwolenników miast komun był L. Sabsowicz. Należy podkreślić, że „urbaniści” nie mieli nic wspólnego z urbanizmem akademickim. Byli natomiast zwolennikami aglomeracji socjalistycznych, które zdaniem Sabsowicza za 15 lat, a więc trzy pięcioletki, pokryją całe terytorium ZSRR, jako rezultat fuzji działalności przemysłowej i rolniczej<sup>6</sup>. Urbaniści uważali, że od momentu, w którym zaprzestano w Związku Radzieckim budownictwa prywatnego, rodzina jako jednostka gospodarcza jest instytucją przestarzałą. Za szczególnie nieekonomiczne i szkodliwe uznawali prowadzenie odrębnego rodzinnego gospodarstwa domowego. W obliczu tego problemu zaproponowali, aby 50% kobiet zajęło się pracą w przemyśle i rolnictwie, a pozostała część spokojnie podolałaby obsłudze kuchni-fabryk czy pralni-fabryk, a więc zajęłaby się pracą w sektorze usług uspołecznionych. Nowa organizacja bytu społecznego przynieść miała wymierne korzyści. Chodziło przede wszystkim o zwiększenie ilości rąk do pracy w przemyśle i rolnictwie, a przez to wzrost dobrobytu mas robotniczych. Ponadto zwracano uwagę na zmniejszenie kosztów budownictwa mieszkaniowego poprzez wykluczenie konieczności posiadania kuchni w każdym z mieszkań<sup>7</sup>. Koncepcja nowego osadnictwa Sabsowicza nie ucieka od problemów rozmieszczania ludności wiejskiej. Proponował on podział terenów wiejskich na szereg obszarów, które w przyszłości przekształcone zostaną w duże przedsiębiorstwa rolne. Ludność związana z tymi przedsiębiorstwami zamieszkałaby w stworzonych w danym rejonie agromiastach, z funkcjonującym tam systemem usług uspołecznionych. Miasta według autora, miały być



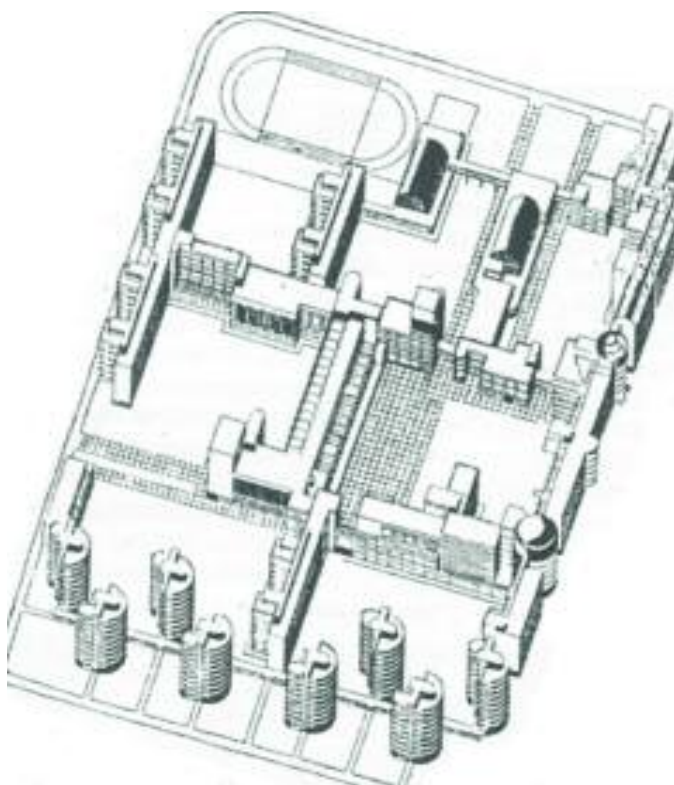
Budynek Narkomfinu, Moskwa, N. Ginzburg, I. Milinisa, 1928-1929.  
Projekt renowacji

niewielkie, liczyć około 50-60 tys. mieszkańców i mogłyby obsługiwać kilka okolicznych przedsiębiorstw. O tym, że idea kolektywnych osiedli wywodzi się od koncepcji fourierowskich najlepiej świadczy fakt, iż pierwsze tego typu projekty powstające jeszcze w Rosji Radzieckiej nosiły nazwy falansterów. Jednym z pierwszych był falanster B. Wenderowa z 1919 roku. Było to kolektywne osiedle przeznaczone dla 38 rodzin, które, według pomysłu autora, miało być włączone w strukturę robotniczego miasta ogrodu. Boczne korpusy mieszkalne składały się z mieszkań 1-3 pokojowych, z których każde miało osobne wyjście na przydomowy ogródek. W ramach kompleksu mieszkaniowego przewidziany był również żłobek. Centralny korpus mieścił stołówkę i bibliotekę. W 1921 roku powstał w Piotrogradzie blok, według projektu kolektywnego osiedla dla strefy podmiejskiej. Program konkursu przewidywał dom mieszkalny na 30 rodzin, od 3 do 6 osób z kolektywizacją niektórych pomieszczeń tj. stołówki, kuchni i czytelnicy oraz zakładał możliwość wydzielenia kilku pomieszczeń dla osób samotnych. Pierwsza nagroda przypadła projektowi „Falanster” autorstwa D. Buryszkina i L. Twerskiego. Zakładał on cztery bloki mieszkalne, każdy na planie ćwierćkoła, w każdym znajdować się miało siedem dwupiętrowych mieszkań. Domy przylegać miały do rozwiniętej części centralnej, pełniące funkcje publiczne. Usytuowane tam zostać miały stołówka, sala zebrań, przedszkole, żłobek i biblioteka. Każdy z bloków połączony był z częścią centralną ogrzewanym korytarzem, usytuowanym nad odkrytą galerią, na pierwszym piętrze<sup>8</sup>. W odróżnieniu od koncepcji Fouriera planiści radzieccy projektowali swoje falanstery tak, aby mogły one zostać wkomponowane w większe założenie urbanistyczne. Nie miały, zatem, niczym ich pierwowzór, być całkiem

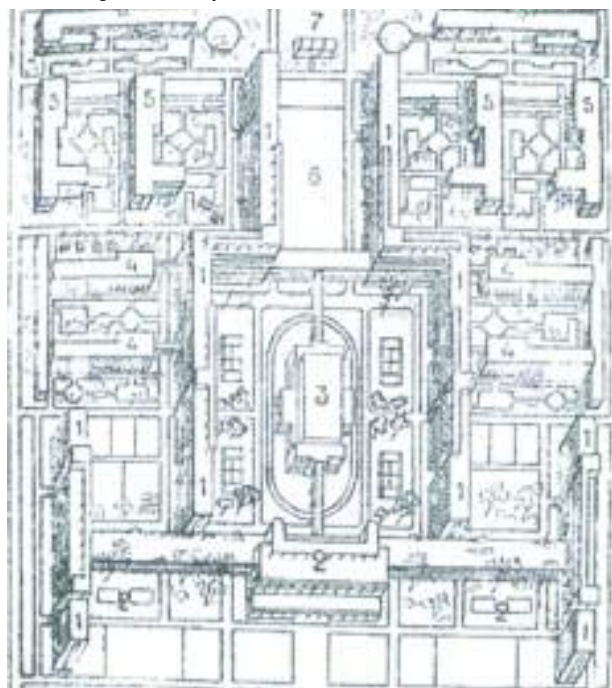
autonomicznymi osadami otoczonymi przyrodą. Rosyjskie koncepcje były próbą stworzenia typowego, powtarzalnego założenia mieszkaniowego, wpisanego w nieduży kwartał, przystosowane do włączenia ich w istniejące już organizmy miejskie. W 1926 roku w WCHUTEMAS-ie w pracowni N. Ładowskiego M. Turkus i I. Łamcow stworzyli dyplomowe projekty na kompleks mieszkalny z nową organizacją bytu dla Moskwy (na konkretnym odcinku nadbrzeża rzeki Moskwy). O ile Turkus stworzył dwustopniowy schemat rozmieszczenia obiektów społeczno-kulturalnych (tj. część wspólna dla całego kompleksu oraz dodatkowe urządzenia dla każdego z pięciu domów mieszkalnych), o tyle Łamcow zaprojektował jedno komunalno-kulturalne centrum całego osiedla. Miało ono formę cylindra, na którego różnych poziomach znajdowały się poszczególne obiekty z oddzielnymi przejściami na różnych kondygnacjach. W jego koncepcji pojawia się też rozwiązanie polegające na odsunięciu dziecięcych internatów wraz z placówkami edukacyjnymi na obrzeża całego założenia. Domy mieszkalne budowane być miały ze standardowych elementów, łatwych w montażu, dających różne warianty łączenia.

Za prototyp domu komuny uchodzi w literaturze budynek Narkomfinu znajdujący się na Bulwarze Nowińskim w Moskwie wybudowany w latach 1928-1929 przez N. Ginzburga i I. Milinisa<sup>9</sup>. Połączony został krytymi przejściami z budynkiem obsługi uspołecznionej z jednej i przedszkolem z drugiej strony. Wsparty na słupach (obecnie parter zabudowany), z przeszklonymi balkonami doskonale wpisuje się w konstruktywistyczną manierę. Wewnątrz mieszkania dwupoziomowe, co pozwoliło na zwiększenie powierzchni użytkowej, gdyż dzięki temu korytarze rozmieszczone są, na co drugim piętrze<sup>10</sup>. Trzeba, zatem podkreślić, że budynek ten był formą przejściową na drodze do kolektywizacji bytu, jako że oprócz dużych powierzchni mieszkalnych wyposażony był w niewielkie indywidualne kuchnie. Transformacja autonomicznego falansteru w strukturalny element kompleksu mieszkaniowego doprowadziła do wykształcenia się kombinatu mieszkaniowego, który otrzymał swoją „klasyczną” formę w końcu lat 20. Jako typ osiedla socjalnego wyrósł w opozycji do zabudowy willowej, a u jego podstaw legło zestawienie projektów niewielkich domów komun z wielomieszkaniowymi blokami. Kombinaty mieszkaniowe formowały się niejako w wyniku dwóch procesów. Z jednej strony było to rozrastanie się domów komun i wydzielenia z nich pomieszczeń społecznych, z drugiej zaś z łączenia budynków publicznych i mieszkalnych w obrębie kwartału zabudowy. W obliczu tej konstatacji można rozpatrywać kombinat mieszkaniowy jako rozrośnięty do skali kwartału dom komunę lub jako mieszkalny kwartał w ramach, którego poszczególne budowle połączone zostały przejściami<sup>11</sup>.

Jeden z pierwszych projektów kombinatu mieszkaniowego stworzył I. Sobolew na kolejni konkurs OSA<sup>12</sup> w 1927 roku. Architekt zaprojektował kwartał, na którym znalazło się dziesięć sześciopiętrowych, siedmiopiętrowych bloków połączonych ze sobą specjalnymi przejściami oraz grupą bloków o publicznym przeznaczeniu (stołówka, klub, sklep, biblioteka, żłobek). W centrum założenia znaleźć się miały stadion i tereny rekreacyjne. Jak twierdził sam autor projektu, starał się on stworzyć samodzielną jednostkę mieszkaniową, która stanowiłaby model przejściowy na drodze do pełnej kolektywizacji życia. W projekcie Sobolewa nie ma jeszcze tak drastycznych rozwiązań jak rozdzielanie matek i dzieci, a komórki mieszkalne przewidziane są do zamieszkania przez całe rodziny - do sześciu osób. Znamienna jest także obecność sklepu w kombinacie, czego późniejsze projekty już nie przewidują<sup>13</sup>. N. Kuźmin jeszcze jako student zaczął projektować osiedle górnicze w rejonie Anzero-Sudżeńskim. W roku 1929 władze kompanii węglowej podpisały z nim umowę na budowę autonomicznego kombinatu mieszkaniowego na 5140 osób. Projekt zakładał funkcjonalno-strefowy podział założenia oraz wprowadzał grafik życia mieszkańców. W części centralnej kombinatu zakładał Kuźmin usytuowanie budynków użyteczności publicznej: klubu i stołówki. Sektor południowy przeznaczony był dla dzieci (internaty, żłobki, przedszkola). W zachodniej części kompleksu znaleźć się miało osiem dziewięciopiętrowych budynków mieszkalnych, na planie półkola, przeznaczonych dla rodzin (dwuosobowe). Na północy usytuowany miał być sześciopiętrowy blok przeznaczony dla osób nieposiadających rodzin. Tam przewidziane były grupowe sypialnie sześciuosobowe. Wschodnie skrzydło kompleksu przeznaczone było na obiekty sportowe<sup>14</sup>. W projekcie Kuźmina znamienne jest skrupulatne reglamentowanie życia mieszkańców, co stanowi echo teorii socjalizmu utopijnego. Przejawia się to w rozdzielaniu ludności będącej w różnym wieku, grupując według tego klucza sypialnie. Ponadto stosuje autor ostry funkcjonalny podział sektorów, bloków i osobnych pomieszczeń, dopełniony ścisłym reżimem ich utrzymania (np. sypialnie przeznaczone tylko do snu). Warto też zwrócić uwagę, że we wszystkich pokojach mieszkalnych obowiązywać ma ujednolicony wystrój. Mieszkaniec kombinatu został zobowiązany żyć w otoczeniu stworzonym przez innych, bowiem żadnej indywidualnej inwencji ani posiadania własnych przedmiotów Kuźmin nie przewidywał. Autor kombinatu stworzył, o czym już była mowa, grafik życia mieszkańców komuny. Podkreślał on przy tym, że rozpracowanie czasu trwania poszczególnych czynności ma służyć tylko architektonicznej organizacji kompleksu a nie inżynierii życia mieszkańców<sup>15</sup>.



Osiedle górnicze w rejonie Anzero-Sudżeńskim, N. Kuźmin, 1928-1929.



Socgorod dla Stalingradu, A. i W. Wieśninowie, 1929;

Kombinat mieszkaniowy - plan:

1. bloki mieszkalne dla dorosłych
2. korpus obsługi kolektywnej
3. ośrodek sportu
4. korpusty dla dzieci do lat 4
5. bloki dla dzieci w wieku przedszkolnym
6. boisko
7. oranżeria

Lider konstruktywizmu Aleksander Wieśnin wraz z bratem Wiktoorem Aleksandrowiczem byli stronnikami tworzenia nowych socjalistycznych miast opartych o zespoły zestandaryzowanych kombinatów mieszkaniowych. Swoje poglądy wyłożyli w artykule *Przesłanki budownictwa nowych miast* opublikowanym na łamach czasopisma *Sowriemiennaja Architektura* w roku 1929. Koncepcję miasta-komuny wcielili w życie przy projektach zabudowy Kuźniecka i Stalingradu z lat 1929-1930. Socgorod przy Telebieckiej fabryce w Kuźniecku przewidziany był dla 35 tys. ludzi. Projekt zakładał zwarty plan założenia z silnie wyeksponowanym centrum administracyjno-kulturalnym, ujednoliconą zabudową mieszkaniową, kombinatem żywieniowym oraz kompleksem sportowym i parkami. W kwartałach zabudowy mieszkaniowej znaleźć się miały dwojakiemu rodzaju kombinaty – na 1110 i 2100 osób. Każdy z nich składać miał się z ośmiu korpusów połączonych ogrzewanymi przejściami. Cztery czteropiętrowe bloki mieszkalne dla dorosłych, dwa przeznaczone dla dzieci, budynek internatu dla dzieci w wieku szkolnym oraz korpus publiczny, gdzie usytuowana jest stołówka, sala zebrań, czytelnia, sala gimnastyczna oraz pokoje dla kółek zajęciowych. W przypadku kombinatu mieszkaniowego dla 1110 osób autorzy projektu przewidywali, że zasiedli go 870 dorosłych mieszkańców, 100 dzieci w wieku szkolnym i 140 dzieci w wieku przedszkolnym. Zaprojektowali dwa typy komórek mieszkalnych. Pojedynczą o powierzchni 9m<sup>2</sup> i podwójne tzn. przeznaczone do zamieszkania przez dwie osoby - 15m<sup>2</sup>. Analogicznie, lecz w większej skali, przedstawia się projekt braci Wieśninów dla Stalingradu. W pierwszym wariantcie projektu socgorodu autorzy przewidywali miasto na 64 tys. osób, zamieszkujących dwadzieścia mieszkalnych kombinatów, po 3200 osób w każdym. W drugiej wersji Wieśninowie zakładali zasiedlenie miasta na 31 200 osób, dla których powstać miało dwanaście kombinatów mieszkaniowych na 2600 osób. Wszelkie instytucje i publiczne przedsiębiorstwa oraz placówki szkolne zlokalizowane zostały w położonym w centrum miasta parku<sup>16</sup>.

Idea miasta-komuny rozwinąć się mogła dzięki pojawiającej się w latach 1929-1930 dużej liczbie konkursów i zamówień na projekty miast przy nowopowstających przedsiębiorstwach przemysłowych. Na początku 1930 roku rozpisany został wszechzwiązkowy konkurs na nowe miasto. Oprócz siedemnastu zgłoszonych projektów przedstawiono także prace wykonane na zamówienie organizatorów (między innymi: OSA, MAO, Strojkom). Radzieckie jury pod przewodnictwem A. Łunaczarskiego i N. Milutina wyróżniło spośród siedemnastu projektów pięć najlepszych, przyznając dwie drugie, jedną trzecią i dwie czwarte nagrody, nie wyłaniając zwycięzcy. Charakterystyczne dla tego konkursu

było zastosowanie w projektach jednego tylko typu domu komuny. Architekci, co trzeba podkreślić, wybrali takie rozwiązanie niezależnie od siebie, i co istotniejsze, mimo tego, że nie był to warunek konkursu. Determinowało to wygląd miasta nadając mu jednolity charakter, poprzez monotony rytm powtarzających się kwartałów identycznej zabudowy. Nie sposób omówić wszystkich projektów, warto jednak zwrócić uwagę na kilka najciekawszych. Najbardziej zróżnicowany w swoim planie jest kombinat mieszkaniowy dla Stalingradu grupy WOPRA z roku 1930. Dwa potężne korpusy mieszkalne usytuowane zostały równolegle i przesunięte wobec siebie w przeciwnych kierunkach. Między nimi znaleźć się miał blok na planie litery „zet” z biblioteką, czytelnią, audytorium, pokojami dla kółek zainteresowań, zaś po ich zewnętrznej stronie dostawione miały być budynki stołówek i sal sportowych. Student WCHUTEIN-u (Wyższy Chudożestwiennie-Techniczeskij Instytut), W. Kałmykow z pracowni N. Ładowskiego w projekcie miasta komuny dla Austroju przewiduje bloki mieszkalne w formie drapaczy chmur, które w razie potrzeb, wraz z rozwojem miasta można rozbudowywać ku górze.

Pośród zrealizowanych założeń w typie miasta komuny, najbardziej konsekwentnie przeprowadzono budowę Nowego Charkowa. Jest to kompleks mieszkalny powstały przy tamtejszej fabryce traktorów, położony 8 kilometrów od Charkowa, przeznaczony pierwotnie dla 50 tys. osób. Projekt założenia powstał w 1929 roku, a budowę rozpoczęto w 1930 roku pod kierownictwem architekta P. Aleszyna. Podstawową jednostką założenia był kwartał przeznaczony dla 3 tys. osób, składający się z ośmiu bloków mieszkalnych, spośród których sześć przewidziane było dla rodzin a dwa dla osób samotnych. Oprócz tego w kwartale mieściły się cztery budynki przeznaczone dla placówek oświatowych i klubo-stołówek. Zgodnie z projektem korpusy łączyć miały się ze sobą mostami usytuowanymi na wysokości drugiego piętra nie zostały jednak zrealizowane. W obrębie kwartału znajdowały się jedynie podstawowe przedsiębiorstwa obsługi uspołecznionej. Całość oddzielona była od strefy przemysłowej pasem zieleni. Charkowska realizacja jest osobliwym przykładem przekształcania się strukturalnego elementu Socgorodu: domu-komuny w kwartał-komunę. Dalszą transformację w tym kierunku zauważyć można na przykładzie Wielkiego Zaporozża, szóstego w ZSRR socgorodu. Budowa w latach 1930-1933 realizowana była w oparciu o plany W. Wieśnina<sup>17</sup>. Terytorium miasta podzielone zostało na siedem części, w każdej z nich znalazły się instytucje społeczne, kulturalne. Oprócz tego, stworzone zostało centrum administracyjne, zlokalizowane w innym rejonie, poza strefą mieszkalną. Poszczególne kwartały osiedla unaocniają formalne poszukiwania architektów



dotyczące domu komuny. Poszukiwania te prowadziła bardzo liczna grupa architektów: W. Wieśnin, S. Adrejewski, G. Ogromin, K. Kniaziew, S. Maslich, O. Jawoj, E. Czernikow, W. Ławrow, W. Popow. W każdym kwartale powstały stołówki czy przedszkola, zaś szkoły i szpitale obsługiwały kilka kwartałów. Pierwsze powstające budowle realizowane były w duchu skrajnego funkcjonalizmu, z jego racjonalną planowością, prostymi formami brył budynków i minimalną plastyką elewacji. Jednakże po wybudowaniu pierwszych kwartałów okazało się, że czysto funkcjonalna orientacja prowadzi do mało wyrazistego obrazu osiedla. Wywołało to dążenie do urozmaicenia



Trzeci kwartał w Wielkim Zaporozżu, Ł. Ławrow, P. Popow, 1930-1933, Aksonometria

struktury przestrzennej założenia i stworzenia bardziej różnorodnych form zabudowy. Tak stało się w trzecim kwartale gdzie jeden z bloków mieszkalnych wybudowany został na planie okręgu, a inne otrzymały formę schodkową. Dla zaprojektowania tego kwartału zaproszono młodych architektów-racjonalistów Ł. Ławrowa i W. Popowa, którzy wnieśli szczególnie konstruktywny wkład w wygląd osiedla. W połowie lat trzydziestych szereg budowli zostało „wzbogaconych” dekoracją rzeźbiarską, co zakłóciło nieco ich modernistyczny charakter.

Osobliwą kwestię stanowią osiedla komuny powstające na wolnych terenach w istniejących już miastach. Ich powierzchnia jest, co prawda mniejsza od socgorodów, ale większa niż obszar przeciętnego kwartału. W obliczu istniejącej tkanki miejskiej często założenia tego typu nie były realizowane w całości. Przykładami rozwiniętych kompleksów mieszkaniowych są kwartały w rejonie dawnej Dangaujerowki w Moskwie z lat 1929-1933 autorstwa M. Motyliewa i B. Błochina, osiedle w Erewaniu projektu G. Koczara i M. Mazmanjana powstałe w latach 1931-1932, czy osiedle im. Szuamiana (Armenikend) w Baku zaprojektowane przez A. Iwanickiego i A. Samojłowa<sup>18</sup>. W Swierdłowsku w tym samym czasie powstał kwartał komuna autorstwa N. Antonowa, W. Sokołowa i A. Tumbasowa. W tym przypadku całość zabudowana została pięciopiętrowymi blokami z mieszkaniami dwu, trzy i czteropokojowymi. Centrum kompozycji kwartału stanowi dziesięciopiętrowy blok na planie półokręgu przeznaczony pierwotnie dla mieszkańców z nieliczną rodziną. Korpusy mieszkaniowe uzyskały połączenia z rozwiniętą siecią punktów obsługi uspołecznionej. Oprócz zaspakajania potrzeb mieszkańców kwartału, poprzez ulokowanie w nim: żłobka, stołówki, sklepu spożywczego, fryzjera, klubu z biblioteką, szpitala, apteki, sali gimnastycznej, tym co

przyciągać miało przybyszów z innej części miasta był wyspecjalizowany sklep z artykułami przemysłowymi<sup>19</sup>. W latach 1929-1930 w Charkowie powstał kompleks mieszkalny „Łucz” dla robotników z pobliskiej fabryki, autorem zwycięskiego projektu na plan osiedla był G. Wegman. Założenie zrealizowane zostało dla 1000 mieszkańców. Rozlokowano ich albo w jednym z dwu potężnych bloków na 228 mieszkań przeznaczonych dla rodzin lub w budynku dla samotnych. W obrębie kwartału znalazła się zamknięta kuchnia-stołówka mieszcząca jednorazowo 100 osób, wydająca posiłki również na wynos, przedszkole, żłobek, pralnia z suszarnią oraz sklep i klub, obsługujący również sąsiedni kwartał<sup>20</sup>.

Idee urbanistów doczekały się realizacji, przynajmniej na poziomie podstawowym, czyli kombinatu mieszkaniowego. Szczęśliwie między teorią a praktyką zaistniały spore rozbieżności i mieszkańcy ZSRR nie zaznali inżynierii życia, którą oferował w swym upiornym projekcie N. Kuźmin. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że kwartały komuny to nic innego jak protoplaści dzisiejszych blokowisk. Trzeba jednak zauważyć, że idea miasta komuny w sensie urbanistycznym od początku nie była pewnym rozwiązaniem. Architekci utknęli na zagadnieniu strefy mieszkaniowej, pomijając w zasadzie zagadnienia centrum administracyjnego, dróg i transportu czy lokalizacji poszczególnych zon. Koncepcja miasta komuny i, nierozzerwalnie z nim związana, idea domu-komuny wywarła duży wpływ na późniejsze realizacje. Koncepcja jednostki mieszkaniowej, sprzężonej z szeroką siecią usług uspołecznionych i kulturalnych znalazła kontynuację w zrealizowanych projektach kwartału komuny czy mikrorejonu.

Jednakże nieliczące się z realiami społecznymi, kulturowymi i ekonomicznymi projekty, spowodowały

kategoryczną reakcje władz radzieckich. Uchwała Komitetu Centralnego z 1930 roku głosi: *Do rodzaju nieziszczalnych obecnie utopii zaliczyć należy projekty przewidujące natychmiastowe tworzenie na koszt państwa osiedli komunistycznych, o kompletnym skolektywizowaniu wszystkich stron życia (...). Wykonanie tych utopii, nieliczących się z materialnymi zasobami kraju i stopniem przygotowania oraz upodobaniami i przyzwyczajeniami*

*ludności, może spowodować olbrzymie straty i zdyskredytowanie naszej socjalistycznej idei przebudowy społeczeństwa (...)*<sup>21</sup>. W trzy lata później władza sowiecka, wykorzystując prestiżowe znaczenie Międzynarodowego Konkursu na Pałac Rad, wystąpiła zdecydowanie przeciw utopijnemu traktowaniu społeczeństwa. Decyzje te przekreśliły eksperymenty socjalne i formalne radzieckich urbanistów<sup>22</sup>.



Kwartal mieszkaniowy w Swierdłowski, N. Antonow, W. Sokołow, A. Timbasow, 1931-1932, Makieta

## TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DRA HAB. ZBIGNIEWA BANI

<sup>1</sup> H. Gurjanowa, *Radzieckie koncepcje nowego osadnictwa z lat 1928-31*, Warszawa 1987, s. 21.

<sup>2</sup> A. Riabuszyn., I. Szyszkińska, *Architektura radziecka*, Warszawa 1987, s. 14.

<sup>3</sup> Tamże, s. 16.

<sup>4</sup> I. Wisłocka, *Dom i miasto jutra*, Warszawa 1971, s. 11.

<sup>5</sup> S. Chan-Magomiedow S. Omarowicz, *Architektura sowieckiego awangarda*, Moskwa 2001, s. 127.

<sup>6</sup> M. Turek, *Spoleczno-ekonomiczne przesłanki planowania miast w ZSRR*, Gdańsk 1990, s. 152.

<sup>7</sup> Gurjanowa, dz. cyt, s. 50.

<sup>8</sup> Chan-Magomiedow, Omarowicz, dz. cyt., s. 127.

<sup>9</sup> Turek, dz. cyt, s. 159.

<sup>10</sup> M. Iljin, *Moskwa*, Warszawa 1976, s. 309.

<sup>11</sup> Tamże, s. 130.

<sup>12</sup> Objednienije Sowremiennych Architektorow

<sup>13</sup> Chan-Magomiedow, Omarowicz, dz. cyt., s. 131.

<sup>14</sup> Tamże, s. 134.

<sup>15</sup> 1) pójście spać o godz. 22.00

2) 8 godzin snu, wstawanie 6.00

3) gimnastyka 5 min. – 6.05

4) mycie 10 min. – 6.15

5) prysznic 5min. – 6.20

6) ubieranie się 5min. – 6.25

7) droga do stołówki 3min. – 6.28

8) śniadanie 15min. – 6.43

9) droga do garderoby 2min – 6.45

10) ubieranie się 5 min. – 6.50

11) droga do kopalni 10 min. – 7.00

12) zjazd, praca w szychcie, wjazd, łaźnia przebranie się 8 godz. – 15.00

13) droga do pokoju 10min. – 15.10

14) rozbieranie się 7 min. – 15.17

15) mycie rąk 8 min. – 15.25

16) obiad 30min. – 15.55

17) droga do sali odpoczynku 3.min. – 15.58

18) mycie się i przebranie 10 min

19) droga do stołówki 2 min

20) herbata 15 min.

21) czas wolny – 4 godz. – 21.25

22) droga do stołówki, kolacja i droga do pokoju 25min - 21.50

23) przygotowanie do snu

Za: Chan-Magomiedow, Omarowicz, dz. cyt., s. 134.

<sup>16</sup> Tamże, s. 152-153.

<sup>17</sup> A. Bezprozwanoy, K. Kniaziew i E. Czernikow obronili wspólnie na MWT dyplom na temat Wielkiego Zaporozża. Głównym pomysłem

autorów było ulokowanie głównej zabudowy na wyspie Hortica na Dniestrze. W celach związania wyspy z brzegiem planowali zbudować jeszcze jeden most, który wraz z istniejącym stworzyłby pierścień transportowy. Usytuowany na wyspie socgorod miał zostać podzielony na dziesięć mikroregionów (6-10 tys. mieszkańców), te zaś na kwartały. Za: Chan-Magomiedow, Omarowicz, dz. cyt, s. 176.

<sup>18</sup> Riabuszyn, Szyszkińska, dz. cyt., s. 23.

<sup>19</sup> Chan-Magomiedow, Omarowicz, dz. cyt., s. 180.

<sup>20</sup> Tamże, s. 183-184.

<sup>21</sup> Cyt. za: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986, s. 68.

<sup>22</sup> Tamże, s. 70.



## MARTWA NATURA Z WĘDZIDŁEM JOHANNESA TORRENTIUSA – POUCZENIE MORALNE CZY UKRYTA IRONIA?

Agnieszka Kostrzevska

Malarstwo w siedemnastowiecznych Niderlandach było silnie związane z religią, protestanckim kaznodziejstwem<sup>1</sup>, poezją, przysłowiem i moralizatorską myślą swoich czasów. Aż do lat 40. XX wieku zapominano o tym jakże ważnym zjawisku<sup>2</sup>. Obrazy cenione były za ich doskonałość malarską, wierne odtwarzanie przedmiotów i życia codziennego, ale nie dostrzegano ich wymowy metaforycznej – tego, co obraz miał nam jeszcze przekazać poza owym zewnętrznym pięknem<sup>3</sup>.

Emblematyczne *schijnrealism* (pozorny realizm) – przedstawienia wnętrza, martwych natur, nawet pejzaży, w rzeczywistości miały stać się *małymi traktatami dydaktycznymi – etycznymi albo swoistymi umoralniającymi kazaniami*<sup>4</sup>. Realistyczność owych przedstawień miała zamaskować znaczenia poszczególnych przedmiotów, ukazać pojęcia czy przysłowia w symboliczny sposób<sup>5</sup>.



Johannes Torrentius, *Martwa natura z wędzidłem*

*Obrazowanie uważano za czynność umysłową, której pierwszoplanowym zadaniem było kształtowanie moralności i inteligencji społeczeństwa holenderskiego*<sup>6</sup>. Wiedza była Holendrowi potrzebna, gdyż umożliwiała zrozumienie najlepszej ze sztuk – sztuki dobrego i cnotliwego życia. Widz, dzięki zdobytej wiedzy, mógł dostrzegać motywy zaczerpnięte z emblematów i wkomponowane przez malarza w obraz *tot lering en vermaak* (ku pouczeniu i roz-

rywce). Obraz stawał się rebusem z morałem lub też traktowany był jako *denkbeeld* (wzniosły obraz do przemyśleń)<sup>7</sup>. Ostrzeżenia przed zbytnim zadufaniem widzów w łatwość rozwiązania symbolicznego znaczenia obrazu pojawiały się w XVII w. nawet u samych emblematyków. Roemer Visscher w przedmowie do swych *Sinnepoppen* pouczał, że byle jaki Jan

nie odczyta treści tak od pierwszego wejrzenia, gdyż wymaga to trochę przemyśleń i interpretacyjnych poszukiwań<sup>8</sup>. Obraz Torrentiusa od momentu powstania fascynował i przyciągał ludzi, zarówno swym zewnętrznym pięknem, jak i kryjącą się w nim tajemnicą.

Zbigniew Herbert, zafascynowany dziełem Torrentiusa opisał je następująco: *Światło obrazu jest osobliwe – zimne, okrutne, chciałoby się rzec, kliniczne.*

*Jego źródło znajduje się poza malarską sceną. Wąski snop jasności określa figury z geometryczną precyzją, ale nie penetruje głębi, zatrzymuje się przed gładką, twardą jak bazalt czarną ścianą tła. Po prawej stronie (...) gliniany dzban z ciepłą brązową polewą, na której zatrzymał się krążek światła. Pośrodku kielich zwany römmer, z grubego szkła, do połowy napełniony winem. I wreszcie cynowy dzban z energicznie sterczącym dziobem. Owe trzy naczynia uszeregowane w jednej linii, twarzą do widza, w pozycji na baczność, stoją na ledwo zaznaczonej półce, na której znajdują się jeszcze dwie fajki, zwrócone cybuchami w dół, i najjaśniejszy szczegół obrazu – rozpalona do białości karta papieru z partyturą i tekstem. U góry zaś ów przedmiot, którego zrazu nie mogłem odczytać i wydawał mi się zawieszoną na ścianie częścią starej zbroi, przy dokładniejszej obserwacji okazał się wędzidłem łańcuchowym, używanym do poskramiania wyjątkowo narowistych koni. Ta metalowa uprzęż, odarta z stajennej pospolitości, wylania się z ciemnego tła – hieratyczna, groźna, posępna jak zjawia Wielkiego Komandora<sup>9</sup>.*

To niezwykle dzieło posiada datę i monogram „T” albo „JT/ 1614”<sup>10</sup>. Z tyłu płótna znajduje się pieczęć króla Karola I. Obraz odkryty został przypadkiem w Enshede w 1913 roku – do tego czasu, przez trzy stulecia, służył jako przykrywka beczki rodzynek. Od 1918 roku znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie<sup>11</sup>. Obraz jest popisem malarskim, przykładem niebywałego talentu i – wbrew legendzie nie jest to przedstawienie zwierciadlanego odbicia przedmiotów, znajdujących się na obrazie.

Jednak jaka jest wymowa obrazu Torrentiusa – czy jest to pouczenie moralne, przy odpowiedniej wiedzy łatwe do dostrzeżenia, czy zawiera w sobie tajemnicę, znacznie głębszy sens, zmieniając drastycznie przesłanie obrazu na bardziej ironiczne i prześmiewcze?

Zarówno obraz jak i jego twórca są owiani tajemnicą, prawie nic w ich historii nie jest jednoznaczne i do końca pewne. Przez lata powstało wiele interpretacji jedyne zachowanego do naszych czasów dzieła Torrentiusa, a on sam jest postacią zagadkową, kontrowersyjną i fascynującą.

Torrentius, a właściwie Johannes Symonsz van der Beeck urodził się w Amsterdamie w 1589 roku, przybrał pseudonim Torrentius, który wywodzi się od słowa *torrens*, co jest lacinizacją słowa *beeck* (strumień). Zasłynął nie tylko ze swoich doskonałych martwych natur, które chwalił Constantijn Huygens, ale i z fascynującego tego pisarza awanturniczego trybu życia i domniemanej przynależności do sekty różokrzyżowców<sup>12</sup>. Torrentius posądzany był nawet o bycie głową holenderskich członków tej sekty, lecz ponieważ było to ugrupowanie sekretne, nie ma więc pewności potwierdzonej dokumentem, kto faktycznie do niego przynależał, jednak w przypadku malarza faktem jest, że z powodu owego oskarżenia rozpoczęto przeciwko niemu dochodzenie.

Podczas procesu w 1627 roku w Haarlemie publicznie spalono obrazy Torrentiusa, uznając je za pornograficzne, rozpustne i bezbożne<sup>13</sup>. W styczniu 1628 roku skazany został na 20 lat więzienia za *zijne goodtloosheyt, abominabele ende grouwelicke blasphemie, mitsgaders schrickelycke ende zeer schadelycke heresie* (jego bezbożność, ohydny i straszliwy blasfemii, występki przerażające i wielce szkodliwą herezję)<sup>14</sup>. Z tego wyroku więzienia w Haarlemie zwolniła go interwencja Sir Dudleya Carltona, ambasadora Korony Brytyjskiej, jak i wstawiennictwo samego króla Karola I.

Malarz udał się na dwór swego wybawiciela, gdzie był wysoko ceniony za swoje doskonałe iluzjonistyczne martwe natury. Jednak szybko uwikłał się w kolejne skandale i chcąc uniknąć kary, uciekł na kontynent – do Amsterdamu, gdzie po kolejnym pojmaniu, zmarł 17 lutego 1644 roku w wyniku tortur<sup>15</sup>. Do dziś trudno powiedzieć, czemu malarz wrócił do Amsterdamu, gdyż z pewnością spodziewał się, jaki czeka go los.

Zastanawiać może również, czemu Torrentius został potraktowany tak ostro, czemu proces pełen był niezgodności i nieczystych działań ze strony oskarżycieli oraz czy faktycznie malarz naruszał obowiązujące normy obyczajowe do tego stopnia, by nie mogło mu to być wybaczone. Jak słusznie zauważa Zbigniew Herbert, wydaje się, że problemem nie było faktycznie, to co robił, ale jak to



*Elck wat wils.* Claes Jansz Visscher, Ilustracja z *Sinnepoppen* Roemera Visschera 1614

robił – ostentacyjnie, z uporem, notorycznie, tworząc dookoła siebie atmosferę zgorznienia i skandalu. A *tolerancja kończyła się tam, gdzie natrafiano na skrajności*<sup>16</sup>. Można przypuszczać, że gdyby nie chodziło o Torrentiusa, finał rozprawy byłby zupełnie inny. Zastanawiające jest również, że podczas procesu zarzut, będący wyjściem do wszczęcia całej sprawy – przynależność do różokrzyżowców – po prostu zniknął.

Jakie jest jednak przesłanie jedyne zachowanego do naszych czasów obrazu Torrentiusa – *Martwej natury z wędzidłem*? Interpretacji tego niezwykłego dzieła jest wiele, żadna jednak nie wydaje się kompletna i przekonująca.

Obraz w emblematyczny sposób ukazuje jedną z cnót kardynalnych, Umiarkowanie. Znając emblemat Roemera Visschera *Elck wat wils* (każdemu wedle jego smaku) znajdujący się na stronie tytułowej jego *Sinnepoppen* można stwierdzić, że Torrentius rozbudował to przedstawienie, ukazujące puchar stojący między dwoma

dzbanami (holenderskie *kruik* i *kan*) i wypełnił go różnymi dodatkowymi przedmiotami – zapisem muzycznym, wędzidłem, dwiema fajkami, tak, że emblemat zagarnął całą przestrzeń przedstawienia dla siebie<sup>17</sup>. W tym wypadku nie może być zatem mowy o dziele pobocznym, które w tajemniczy sposób coś objaśnia, gdyż dzieło poboczne (*bijwerk*)<sup>18</sup> stało się tutaj dziełem głównym<sup>19</sup>; takie zjawisko zostało zresztą zauważone już wcześniej przy okazji przedstawień dziewcząt z klatkami dla ptaków, symbolizujących rozwiązłość owych panien, gdy klatka była otwarta<sup>20</sup>.

W swoim emblemacie Visscher cytuje klasyczny przykład spartańskiego króla Agesilause, który zaleca, że wszystko powinno być *in zijne juste even mate* (w swojej własnej i właściwej mierze)<sup>21</sup>. Po tym klasycznym przykładzie robi analogię do życia codziennego: wszyscy dodajemy wody do naszego wina wedle własnego smaku.

Łagodzenie jednej cieczy inną jako obraz Umiarkowania – tradycja takiej symboliki sięga jeszcze XIII



Bruegel, *Wstrzemięźliwość*, fragment

wieku. Za pośrednictwem malarzy takich jak Hendrick Goltzius i Jacques de Gheyn przeniknęła ona do malarstwa siedemnastowiecznego.

Towarzyszący kompozycji tekst Visschera ogólnie wyjaśnia znaczenie obrazu Torrentiusa, ale i sama ta martwa natura tłumaczy się poprzez tekst umieszczony obok, u dołu kompozycji: *Wat bu-ten maat bestaat, int on-maats gaat verghat (To, co istnieje poza miarą (ładem) / w nadmiarze (beładzie) zły swój koniec znajdzie)*<sup>22</sup>. Jest to zatem dosłowne upomnienie, ostrzeżenie przed nieumiarkowaniem, w którym mieści się zarówno nieumiarkowanie w paleniu jak i w piciu i któremu przeciwdziałać może wędzidło (*breidel*) – *breidelen* oznacza bowiem „okiełznać”. Ważne jest wypełnianie szklanki nie tylko winem, ale i wodą. *W myśl zasady dodając do swego pucharu z winem wodę, łagodzi się [je] wedle swego smaku tak, by każdy mógł wino do swojego smaku dopasować*, Visscher traktuje ją jako obowiązującą dla umiarkowania i dodaje do niej stwierdzenie: *może być ona stosowana do wielu innych spraw (...)*<sup>23</sup>. Motto *Elck wat wils* stanowiło również motto życiowe Visschera, wpisane przezeń np. do *album amicorum* Ernsta Brincka<sup>24</sup>.

Występujące na obrazie wędzidło jest od dawna znanym symbolem Umiaru. Odnaleźć je można w rycinie Bruegla (*Wstrzemięźliwość* z cyklu *Cnoty*, 1560, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam), który pojęcie wstrzemięźliwości odniósł zarówno do panowania nad mową<sup>25</sup> jak i do *działań człowieka uwarunkowanych zachowaniem umiaru*<sup>26</sup>. W *Ikonologii* Cezarego Ripy czytamy natomiast: *Z wędzidłem w jednej dłoni a balastem w drugiej malujemy ją gwoli zilustrowania funkcji umiaru, którą jest powściągnięcie i temperowanie rozmaitych stron duszy stosowane do czasu (...)*<sup>27</sup>.

Eddy de Jongh twierdzi, że Torrentius chciał w swoim obrazie zawrzeć taki sam przekaz moralny, jaki w emblemacie zawarł Visscher. Intrygujące pozostaje jedynie to, iż życia Torrentiusa, prawdopodobnie członka tajemniczej sekty, w żadnym jego aspekcie nie charakteryzowało umiarkowanie. Jego obraz jest datowany na 1614 rok – w tym samym roku ukazały się *Sinnepoppen* Roemera Visschera. Ale na krótko przed rokiem 1614 ów emblemat znany był w niewielkim kręgu przyjaciół Visschera. Możliwe, że Torrentius mieszkał wtedy w Amsterdamie i miał sposobność zapoznania się z jego dziełem, i że rzeczywiście naśladował popularnego pisarza.



Umiar wg Ripy

Skrót „ER+” pojawiający się na obrazie zazwyczaj interpretowany jest jako skrót od *Eques Rosae Crucis* i co łączone jest z potencjalną przynależnością malarza do różokrzyżowców.



Zestawienie emblematu z obrazem

Pieter Fisher, w książce *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, skupia się głównie na zapisie muzycznym, który towarzyszy kompozycji. Podważa on twierdzenie A. J. Rehorsta<sup>28</sup>, że nuty mają czysto dekoracyjny charakter, i doszukuje się głębszych, symbolicznych znaczeń w ich zapisie i widniejącym pod nim

tekstem. Słusznie zauważa, że niebywała precyzja i jasność zapisu nutowego powinna ostrzegać interpretatorów, że Torrentius namalował muzykę w ten sposób z pełną świadomością<sup>29</sup>. Pojawia się pytanie, czy jest to końcowy fragment utworu muzycznego – pierwsza nuta wygląda jakby przerwano zapis utworu, co może prowadzić nas do takiego wniosku. Sens tekstu może zostać odnaleziony zarówno w pismach Visschera jak i utworach poety Hendricka Spiegla. Można również przypuszczać, że tekst ten nie mógłby powstać jako niezależna kompozycja specjalnie do obrazu, jako wynik zebrania w Roemerhuys<sup>30</sup>.

Najbardziej interesujący, o ile nie kluczowy dla zrozumienia sensu obrazu jest właśnie niniejszy zapis (wraz z nutami). Tekst na obrazie brzmi: *Wat bu-ten maat bestaat, int on-maats qaat verghat*. Wielu pisarzy i interpretatorów próbowało poprawiać Torrentiusa: pisali *quaat*

albo *kwaad* (zły), podczas gdy na obrazie wyraźnie napisane jest *qaat*.

Co więcej, słowo napisane niepoprawnie znajduje się pod jedną fałszywą nutą („h” zamiast „b”). Bez wątpienia omyłka ta nie jest przypadkowa. Torrentius wprowadza świadomie podwójny „błąd”. Nuta „h” to *diabolus in musica* – najgorszy błąd w muzyce od czasów średniowiecza, a słowo „niewłaściwy”, „zły” zapisane jest nieodpowiednio – *qaat*. Dopatrzyć się w tym można bez problemu kontynuacji późnego średniowiecznego symbolizmu, który

np. wyrażał słowo *peccatum* (grzech) za pomocą „muzycznego grzechu”<sup>31</sup>. Jest to więc symboliczne naruszenie porządku (muzyka jest przecież sztuką proporcji, równowagi i harmonii).

Owa kartka, będąca najjaśniejszym punktem obrazu zdaje się wręcz krzyknąć, iż zawiera istotne przesłanie, coś, co stanowi sedno całej kompozycji ukazując je w sposób jasny, aczkolwiek jednocześnie dobrze zakamuflowany dla przypadkowego widza.

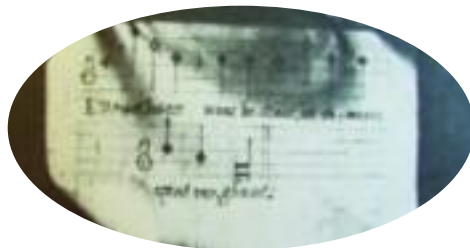
Co jednak chciał zasugerować Torrentius wprowadzając ten błąd? Przekornie i ironicznie ukazać fałsz owego pouczenia? Czy może jeszcze bardziej podkreślić jego wymowę poprzez widoczne, niemal namacalne (a z pewnością słyszalne) ukazanie skutków braku umiaru? Obraz zawiera więc niedomówienie, może nawet świadomą sprzeczność, co tylko zwiększa sugestię względności prawdy.

Możliwe, że mieści oba aspekty – zarówno pouczenie moralne, jak i ukrytą ironię. Ironię, odnoszącą się do ukazania, jak krucha może być moralność ludzka (przedstawienie potężnego wędzidla złowieszczego nad delikatnym szkłem) i jak wielkie szkody może wywołać wymuszanie jej na ludziach, a społeczeństwo niekiedy w brutalny sposób realizuje własną jej wizję (wędzidło) grząc z ambon.

Wielu historyografów podkreślało, że życia Torrentiusa w żadnym wypadku nie charakteryzował umiar, ale nie można zakładać, że człowiek o takim życiorysie mógł stworzyć dzieła mówiącego o umiarze. (Nie każdy malarz tworzący obrazki erotyczne dla kolekcjonerów sam

musiał być wyuzdany). Huygens, który poznał Torrentiusa odniósł silne wrażenie, że nie jest on ani wyrafinowanym ani dobrze wykształconym człowiekiem, za to miłym i przyjacielskim<sup>32</sup>.

Pod koniec pozostajemy jednak z pytaniami – czy obraz wyraża marzenie o wewnętrznym ładzie moralnym, stanowiąc manifest postawy *outsidera* i anonimowego „dewianta społecznego”? Prostej i jednoznacznej odpowiedzi nie ma.



AUTORKA PRZYGOTOWUJE OBECNIE PRACĘ MAGISTERSKĄ  
PT. *MARTWA NATURA Z WĘDZIDŁEM JOHANNESA TORRENTIUSA – PRÓBA  
INTERPRETACJI BIOGRAFICZNEJ*  
POD KIERUNKIEM DRA BARTŁOMIEJA GUTOWKIEGO

1 Problem zależności między tematyką obrazów niderlandzkich a religią pogłębia Jan Białostocki w artykule Rembrandt i protestancka ikonografia. Przegląd problematyki, w: J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 268-277.

2 Zmieniły to dopiero prace takich badaczy jak m.in. Hans Kauffmann, Henri van de Waal, Herbert Rudolph, Eddie de Jongh czy Konrad Renger.

3 J. Białostocki, *Ars emblematica. Wstęp*, w: *Ars emblematica. Ukryte znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Warszawa 1981, s. 8.

4 Cyt. za: A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, s. 19.

5 L. Brusewicz, *Obraz, pojęcie i słowo w percepcji sztuki w Holandii XVII wieku*, w: *Ars emblematica. ...*, Warszawa, 1981, s. 12.

6 Tamże, s. 11.

7 Tamże.

8 Brusewicz, dz. cyt., s. 13.

9 Cyt. za: Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2000, s. 92-93.

10 F. Meijer w: *The Down of the Golden Age*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 1993-1994, s. 605, nr kat. 277.

11 Ch. Brown, *The Strange Case of Jan Torrentius: Art, Sex and Heresy in Seventeenth-Century Haarlem*, w: *Rembrandt, Rubens, and Art of their Time: Recent Perspectives*, ed. Roland E. Fleischer, Susan Clare Scott, Pennsylvania, 1997, s. 225.

12 Więcej na ten temat w: C.L. Heesakkers ed., *Constantijn Huygens. Mijn jeugd*, Amsterdam 1987.

13 E. de Jongh, *Erotica in vogelperspectief*, w: „Simiolus”, III, 1968-69, s. 67.

14 Cyt. za: Brown, dz. cyt., s. 227.

15 Ziemia, dz. cyt., s. 57.

16 Herbert, dz. cyt., s. 80.

17 E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1967, s. 58.

18 *Holenderskie bijwerk (bywerk)* – grecki parergon czyli dzieło poboczne.

19 Jongh, dz. cyt., s. 58.

20 Na przykład: Jongh, *Erotica in vogelperspectief...*

21 R. Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, s. 62.

22 Tłumaczenie: Herbert, dz. cyt., s. 95.

23 Cyt. za: Jongh, *Zinne- en minnebeelden...*, s. 58.

24 Cyt. za: P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975 s. 58.

25 P. i F. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel Starszy*, Warszawa 2000, s. 200.

26 Tamże, s. 200.

27 Cyt. za: C. Ripa, *Ikonomia*, Kraków 2004, s. 403.

28 A. J. Rehorst, *Torrentius*, Rotterdam, 1939.

29 Fisher, dz. cyt., s. 59.

30 Tamże, s. 59. Roemerhuys był właściwie salonem artystycznym, w którym bywali malarze, aktorzy i poeci, chociażby P. C. Hooft, Hendrick Spiegel czy Gerbrand Bredero.

31 Tamże, s. 60.

32 Brown, dz. cyt., s. 231.





Ewa Nowak, *bez tytułu*

# ***Starajcie się naprzód o Królestwo Boga i o Jego Sprawiedliwość, a to wszystko będzie wam dodane...***

## **(Mt 6,33)**

### **Przyczynek do ikonografii świętego Kajetana z Thieny**

**Maria Ołdakowska**

Święty Kajetan pochodził z Vicenzy - miejscowości należącej do republiki weneckiej. Urodził się w 1480 roku, w zamożnej rodzinie, dzięki czemu odebrał staranne wykształcenie i uzyskał tytuł doktora prawa na uniwersytecie w Padwie. W wieku 36 lat przyjął święcenia kapłańskie, a w roku 1524 wraz z biskupem teatyńskim, Gianpietrem Carafą, założył w Rzymie zakon, którego nadrzędnym celem było duszpasterstwo<sup>1</sup>. Surowa reguła teatynów zabraniała zarówno posiadania jakichkolwiek własności czy stałych dochodów jak i zbierania jałmużny, zakon miał utrzymywać się wyłącznie z dobrowolnych ofiar. Święty Kajetan odznaczał się niezachwianą wiarą w Opatrzność Bożą. Poświęcił się służbie najbiedniejszym – razem ze współbraćmi opiekował się rannymi podczas *sacco di Roma* w 1527 roku, pielęgnował chorych w trakcie epidemii w Wenecji, podjął akcję charytatywną na rzecz ubogich w Neapolu, gdzie w 1547 roku oddał życie, angażując się w przeciwdziałanie bratobójczym walkom wojny domowej<sup>2</sup>.

Wzrost popularności świętego Kajetana odnotowuje się szczególnie w XVII wieku, za panowania papieża Klemensa X, który w 1671 roku dokonał jego kanonizacji. Do rozpowszechnienia kultu świętego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej przyczynił się zakon trynitarzy, co uwarunkowane było historycznie<sup>3</sup>. W każdym klasztorze i kościele należącym do trynitarzy występowały wizerunki Kajetana. W XVIII w. na skutek szerzenia się nabożeństwa do Bożej Opatrzności, powstawały liczne wyobrażenia świętego. Za jego pośrednictwem polecano się Bożej Opiece, czego dowodem jest *Nowenna do św. Kajetana*, wydana w Krakowie w 1723 roku<sup>4</sup>. Swoistym fenomenem jest popularność

Kajetana w kościele ormiańskim, której przyczyn można się doszukiwać w roli, jaką odegrali teatyni w nawróceniu Ormian na katolicyzm<sup>5</sup>.

W ołtarzu bocznym lubelskiego kościoła pod wezwaniem Świętego Ducha – sanktuarium Matki Bożej Dobrej Rady – znajduje się osiemnastowieczne dzieło nieznanego autora przedstawiające świętego Kajetana z Thieny. Został on zaprezentowany w pozycji klęczącej, z Dzieciątkiem na rękach, przy stole oddzielającym go od trzech postaci umieszczonych w lewym rogu obrazu. Powyżej dostrzegamy anioły i widniejący w głębi, podobny do słonecznego, krąg.

Kajetan, mężczyzna w młodym wieku, z krótką brodą, ubrany w czarną szatę, utkwil wzrok w trzymanym na rękach, nagim Dzieciątku, które zwrócone ku świętemu, lewą rączką chwyta go za brodę, w prawej trzyma lilię. Obie postaci opromienione są blaskiem, wyobrażonym za pomocą złotych promyczków widocznych wokół ich głów. Ponad nimi zwiesza się biała draperia przypominająca zasłonę. W centrum kompozycji dostrzegamy nakryty białym obrusem stół z otwartą Ewangelią, krzyżem leżącym na zamkniętej księdze oraz trzema okrągłymi bochenkami chleba. Z pomiędzy nich zwiesza się filakteria w kształcie litery „S”, na której widoczny jest cytat z Ewangelii: *Szukajcie wprzód Królestwa Bożego a to wszystko będzie wam przydane...* . Po lewej stronie stołu, w formie zwartej grupy, zaprezentowane zostały trzy klęczące postaci, zwrócone w geście modlitewnym do świętego. Reprezentanci sfery niebios – wylaniające się zza chmur anioły – rozpościerają wstęgę z inskrypcją: *Dominus videbit et providebit*, zaś powyżej, ze złotego okręgu,



*Święty Kajetan*, XVIII w., kościół Świętego Ducha w Lublinie  
fot. J. Mleczek

promieniuje jasność i rozchodzi się dookoła, tworząc złotą poświatę. W dolnej części obrazu umieszczono napis: *S. Caietane ora pro nobis et provide nobis*.

Niestety, poza przybliżonym datowaniem, nie dysponujemy żadnymi informacjami na temat historii obiektu. W wyniku prowadzonej od czerwca do września 1993 roku przez Jerzego Chodora konserwacji zmieniła się kolorystyka dzieła, a kompozycja stała się czytelna wraz ze wszystkimi jej szczegółami oraz inskrypcjami<sup>6</sup>.

Dotychczas nikt nie podjął próby przyjrzenia się ikonografii obrazu z kościoła Świętego Ducha. Przedstawienie to różni się od występujących na terenie Polski wizerunków świętego. Najczęściej mamy do czynienia z ilustracjami wizji mistycznych o podobnym schemacie kompozycyjnym – z Marią podającą Kajetanowi Dzieciątko. Jako przykład możemy przytoczyć dzieła: Szymona Czechowicza z popijarskiego kościoła Rozesłania Apostołów

w Chełmie, z 3 ćwierci XVIII wieku<sup>7</sup>, czy Ignacego Kozłowskiego, z kościoła parafialnego w Janowie Lubelskim, z 1802 roku, gdzie dodatkowo występuje trójkat z Okiem Opatrzności. W sporej grupie osiemnastowiecznych wyobrażeń św. Kajetana odnotowujemy obecność Matki Bożej (można tu wymienić freski z kościoła św. Trójcy w Siedrze, obrazy z kościołów: Świętej Trójcy w Gliwicach<sup>8</sup>, Podwyższenia Krzyża w Hucie Krzeszowskiej, bazyliki oo. Dominikanów w Lublinie, jak również dzieło Łukasza Orłowskiego z klasztoru oo. Kapucynów w Krakowie<sup>9</sup>), jakkolwiek popularne były także przedstawienia samego Kajetana piastującego na rękach Dzieciątka. Należą do nich między innymi: *Święty Kajetan na tle panoramy Łucka*, ze zbiorów tamtejszego Muzeum Krajoznawczego, a także obraz Szymona Czechowicza z kościoła oo. Kapucynów w Lubartowie<sup>10</sup>.

Ze swoistą odmianą mamy do czynienia w osiemnastowiecznym dziele nieznanego artysty znajdującym się



*Święty Kajetan ze Świętą Rodziną, XVIII w., kościół Świętej Anny w Kijanach, fot. M. Oldakowska*

w kościele Świętej Anny w Kijanach, gdzie obok Marii podającej Kajetanowi Dzieciątko artysta ukazał także postać świętego Józefa. Co więcej, dostrzegamy tu nieczęsto spotykany wariant koronowanego wizerunku, na którym nie tylko na głowie Marii, lecz także świętego Józefa widnieje korona (swoim kształtem zdradzająca wyraźne wpływy wschodnie).

Do najliczniej spotykanych atrybutów świętego Kajetana na gruncie sztuki polskiej należą lilia oraz księga Ewangelii. Nie są one charakterystyczne wyłącznie dla Kajetana, przeciwnie, istnieje liczna grupa świętych ukazywanych z tymi przedmiotami. Na niektórych przedstawieniach ponad postacią Kajetana widnieje trójkat z Okiem Opatrzności<sup>11</sup>.

Widzimy więc, że polska ikonografia świętego Kajetana jest mało zróżnicowana, dość schematyczna, przeważnie ukazująca go w scenie wizji Dzieciątka Jezus, w sposób jaki obrazowani byli także inni święci. Kajetan często występuje bez atrybutów, które jednoznacznie

kojarzyłyby się z założycielem zakonu teatynów. Taki stan rzeczy bywa przyczyną trudności z rozpoznaniem świętego, co nieuchronnie prowadzi do pomyłek interpretacyjnych. Najlepszego przykładu dostarcza wspomniane wyżej przedstawienie z Muzeum Krajoznawczego w Łucku, przez długi czas określane jako wizerunek świętego Ignacego Loyoli<sup>12</sup>, a także wyobrażenie z kościoła Świętej Anny w Kijanach, w literaturze funkcjonujące jako obraz świętego Jana Kantego ze Świętą Rodziną<sup>13</sup>.

Inaczej jest w przypadku opisanego wyżej dzieła z kościoła Świętego Ducha w Lublinie. Chociaż święty piastuje na rękach Dzieciątko opromienione blaskiem światłości niebiańskiej, nie sama wizja mistyczna stanowi tutaj temat przedstawienia. Wyeksponowane na pierwszym planie trzy bochenki chleba wraz ze zwieszającą się ze stołu filakterią z ewangelicznym cytatem są wyraźnym nawiązaniem do surowej reguły teatynów, opartej na wierze w Bożą Opatrzność, która troszczy się o wszystko, co niezbędne człowiekowi do życia.

Jako analogię można przytoczyć osiemnastowieczne dzieło Franciszka Smuglewicza z Muzeum Sztuki Litewskiej w Wilnie<sup>14</sup>. Ukazuje ono założyciela zakonu teatynów w gronie współbraci. Kajetan błogosławi znajdujące się w wielkim koszu chleby, zaś jeden bochenek trzyma w rękach. Zarówno gest wyeksponowanych trzech palców, jak i spojrzenie skierowane ku Oku Opatrzności jednoznacznie sugerują wymowę przedstawienia.

Powróćmy jednak do lubelskiego obrazu. Oprócz umieszczonej przy bochenkach chleba filakterii z cytatem z Ewangelii, dostrzegamy jeszcze trzymaną przez anioły wstęgę, na której także znajduje się napis stanowiący wyraźne zapewnienie o Bożej Opiece. Mamy więc do czynienia z przykładem włączenia do sfery obrazowej elementu tekstowego. Zabieg ten został zastosowany w celu unaocznienia treści obrazu, dla lepszego jej zrozumienia przez odbiorców. Napisy te nie mają nic wspólnego z występującymi często w polskiej sztuce barokowej na filakteriach zapisami słów kierowanych przez Boga do osób doświadczających wizji mistycznych i należy je traktować wyłącznie jako swoiste wyjaśnienie sensu wyobrażenia.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną kwestię. Jak wspominaliśmy wyżej, działalność zakonu teatynów nastawiona była głównie na niesienie pomocy najbardziej potrzebującym – ubogim, nieuleczalnie chorym. Lubelski

kościół Świętego Ducha był prepozyturą szpitala. Nie jesteśmy w stanie podać dokładnej daty powstania, jednak jest możliwe, że szpital ten zaistniał już w latach 80.-90. XIV wieku i funkcjonował wraz ze zintegrowanym z nim kościołem czy kaplicą. Jeszcze w XVII wieku, kiedy jego położenie finansowe pozostawiało wiele do życzenia, szpital utrzymywał ponad stu pięćdziesięciu chorych<sup>15</sup>. Nieprzypadkowo więc obraz świętego Kajetana pojawił się w tym miejscu. Znane są także inne przykłady występowania przedstawień założyciela zakonu teatynów w świątyniach połączonych z instytucjami o charakterze szpitalnym. Można tu wymienić chociażby kościół Świętego Józefa i Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny w Józefowie Ordynackim (obecnie Biłgorajskim)<sup>16</sup>, kaplice: Świętej Trójcy w Gliwicach i Świętego Kajetana w Odrowążu, a także kościół Świętego Ducha w Kościanie<sup>17</sup>. Widzimy więc, że obok innych środowisk kult świętego Kajetana rozpowszechniany był również tam, gdzie zajmowano się działalnością charytatywną.

Lubelski obraz jest przykładem dzieła, w którym zaakcentowany został aspekt zwracania się do świętego z prośbą o pomoc, co najwyraźniej czynią usytuowane w lewym rogu trzy klęczące postaci. Świadczy o tym także umieszczona na samym dole inskrypcja, będąca kierowaną do Kajetana prośbą wiernych o wstawiennictwo u Boga.

<sup>1</sup> J. Duchniewski, *Kajetan z Thieny*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, red. A. Szostek, B. Migut, E. Gigilewicz, Lublin 2000, kol. 339-340.

<sup>2</sup> P. Skarga, *Żywoty świętych pańskich na wszystkie dni roku*, Mikołów-Częstochowa, 1913, s. 777-779.

<sup>3</sup> A. Witko, *Sztuka w służbie Zakonu Trójcy Świętej*, Warszawa 2002, s. 383-385.

<sup>4</sup> P. Kondraciuk, *Św. Kajetan ze zbiorów Muzeum Krajowego w Łucku. Analiza ikonograficzna obrazu*, w: *Wołyńska ikona: dosłidżemja ta rjestawracija. Naukowyj zbirnyk. Wypusk 13. Materialy XIII miżnarodnoji naukowej konferenciji m. Łučk – m. Włodomyr-Wołyńskij 2-3 lystopada 2006 roku*, Łuck 2006, s. 37.

<sup>5</sup> Tenże, *Obraz św. Kajetana z kościoła ormiańskiego w Zamościu*, „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne”, t. 1, Zamość 2003, s. 201; por. Tenże, *Obraz św. Kajetana*

*z kościoła ormiańskiego w Zamościu*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” 1/2:2004, s. 31-34; zob. także: J. Chrzęszczewski, *Kościół ormiański na Podolu. Architektura i wyposażenie*, w: *Sztuka kresów wschodnich*, t. 3, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 75-85.

<sup>6</sup> *Dokumentacja prac konserwatorskich przy ołtarzu bocznym p. w. „Św. Kajetana” w kościele rektoralnym p. w. Św. Ducha w Lublinie*, oprac. K. Kawiak, fot. J. Młeczek, Lublin 1993. Za udostępnienie dokumentacji wraz z ilustracjami dziękuję jej autorowi – Krzysztofowi Kawiakowi.

<sup>7</sup> KZSwP, t. 8, z. 5, s. 8, il. 100.

<sup>8</sup> KZSwP, t. 6, z. 5, s. 22.

<sup>9</sup> M. Jacniacka, *Kajetan z Thieny w ikonografii*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, kol. 340-341.

<sup>10</sup> KZSwP, t. 8, z. 11, s. 34, il. 113.

<sup>11</sup> Informacje na temat ikonografii świętego Kajetana z Thieny między innymi w: F. Andreu, *Gaetano da Thiene*, w: *Biblioteca Sanctorum*, t.

5, Roma 1964, kol. 1345-1349; C. Jöckle, *Encyclopedia of Saints*, Lo 1995, s. 83-84; M. Jacniacka, dz. cyt., kol. 340-341.

<sup>12</sup> Kondraciuk, dz. cyt., s. 35-36, il. 1.

<sup>13</sup> KZSwP, t. 8, z. 11, s. 12, il. 67.

<sup>14</sup> Witko, dz. cyt., s. 384-385, il. 303.

<sup>15</sup> A. Wadowski, *Kościół lubelski*, Lublin 2004, s. 386; zob. także: A. T. Wójcik, *Kościół Świętego Ducha na tle historii Lublina i jego kościołów*, Lublin 1992, s. 13-17; D. Prucnal, *Szpital przy kościele p. w. Ducha Świętego w Lublinie w latach 1419-1655*, Lublin 2006.

<sup>16</sup> KZSwP, t. 8, z. 3, s. 15.

<sup>17</sup> KZSwP, t. 5, z. 10, s. 54.

# KRATA KAPLICY WAZÓW PRZY KATEDRZE WAWELSKIEJ.

## IKONOGRAFIA I TREŚCI IDEOWE

ks. Arkadiusz Gontarek

Katedra krakowska na Wawelu – koronacyjna świątynia polskich królów i narodowa nekropolia, stała się przez wieki skarbnicą bezcennych dzieł sztuki. Wiele z nich, zwłaszcza tych najbardziej wyróżniających się wartościami historycznymi i estetycznymi, doczekało się licznych opracowań naukowych. Jednak w tej ogromnej pracy, będącej spuścizną całych pokoleń naukowców różnych dziedzin, zabrakło szerszego opracowania dotyczącego ażurowych drzwi z brązu prowadzących do królewskiej kaplicy Wazów. O ile sama kaplica posiada bardziej lub mniej obszerne rozprawy z punktu widzenia historii sztuki<sup>1</sup>, sama krata jest wciąż konsekwentnie pomijana. Celem tego artykułu jest zatem wypełnić choć w niewielkim stopniu tę lukę, gdyż dzieło to zasługuje na większą uwagę. Trzeba podkreślić, że wspomniany obiekt, obok wielkiego bogactwa ornamentalnego, przepelniony jest głębokimi treściami ideowymi i posiada bardzo rozbudowany program ikonograficzny. W pierwszej części artykułu przedstawię zatem cały kontekst historyczny dotyczący samej kaplicy Wazów, osoby fundatora i wykonawcy kraty. Drugą część stanowić będzie szczegółowy opis formalny dzieła. Natomiast w trzeciej i ostatniej części zawrę problemy ikonograficzne i przeanalizuję treści ideowe.

### HISTORIA KRATY

Królewska kaplica Wazów, z którą brązowa krata stanowi integralną całość, została dobudowana do południowej nawy katedry wawelskiej w XVII wieku. Usytuowana jest w miejscu, gdzie w pierwszej połowie XIII wieku bp Jan Prandota (zm. 1266) wznosił kaplicę pw. świętych Piotra i Pawła. Od jego nazwiska przyjęła potem nazwę kaplicy Prandocińskiej, a w ciągu wieków nazywana była również kaplicą Psauterzystów oraz kaplicą pw. Niepokalanego Poczęcia N.M.P.<sup>2</sup>. W swojej zewnętrznej formie nawiązuje wprost do sąsiadującej z nią od wschodu słynnej renesansowej kaplicy Zygmuntońskiej, natomiast wewnątrz zaskakuje zupełnie odmiennym programem w duchu baroku. Jego wyraźnym dopełnieniem jest właśnie omawiana krata, nasycona *klimatem dewocji, zgodnym z programem wojującego Kościoła i poczuciem marności życia, a także panegiryzmem właściwym kulturze sarmatyzmu*<sup>3</sup>.



Krata kaplicy Wazów, część zewnętrzna

Główną przyczyną wzniesienia *rodowego mauzoleum Wazów* była śmierć pierwszej żony Zygmunta III, królowej Anny Austriaczki (zm. 10 lutego 1598)<sup>4</sup>. Jednak projekt doszedł do skutku dopiero w latach 1664-1676, za panowania króla Jana II Kazimierza<sup>5</sup>. To on uczynił ówczesnego biskupa krakowskiego Andrzeja Trzebickiego (1658-1679)<sup>6</sup> egzekutorem swojego testamentu<sup>7</sup>, jemu też po abdykacji, powierzył opiekę nad wyposażeniem kaplicy<sup>8</sup>. Na polecenie biskupa ukończono w niej wykładanie ścian marmurami, zakupiono ołtarz, a już po śmierci króla (zm. 1672) wykonano epitafia i w 1673 roku sprowadzono z Gdańska potężne drzwi z brązu<sup>9</sup>. Osobę Trzebickiego upamiętniają słowa na górnej listwie obu skrzydeł kraty od strony kaplicy: ROKU PAŃSKIEGO 1673 BISKUP TRZEBICKI.

Od drugiej połowy XVI wieku i przez cały XVII wiek wyjątkowo ważnym ogniskiem sztuki staje się Gdańsk. Jest to następstwem dużego rozwoju ekonomicznego tego miasta, jako bramy eksportowej polskiego zboża i importowej dla towarów pochodzenia zachodniego. Rozwija się tutaj wiele rzemiosł artystycznych takich jak konwisarstwo, ludwisarstwo i złotnictwo, a wysoki poziom artystyczny sprowadza do Gdańska wielu nabywców z całego kraju. Szybko bierze górę nad ważnym dotychczas Krakowem, który zaczął zamierać w tym względzie po przeniesieniu królewskiego dworu do Warszawy w 1609 roku<sup>10</sup>. Konsekwencją tego jest fakt, że większość potrzeb katedry wawelskiej w zakresie ludwisarstwa i konwisarstwa zaspokajali artyści gdańscy. Można tu wymienić m.in.: kraty nieznanymi twórcami do kaplic Zadzika i Batorego, wykonaną przez Piotra von der Rennen srebrną trumnę św. Stanisława, blaszane epitafia Gabriela i Katarzyny Tarnowskich z kaplicy Batorego oraz metalowe kartusze epitafijne z kaplicy Wazów<sup>11</sup>. Dziełem gdańskiego artysty jest również owa krata z brązu, zamykająca *rodowe mauzoleum Wazów*. Wykonał ją w 1673 roku warsztat Michała Weinholda,

protoplasty drezdeńskiej rodziny ludwisarzy<sup>12</sup>. Potwierdza to inskrypcja umieszczona na listwie rozdzielającej górne i dolne kwatery drzwi od strony zewnętrznej: MICHAEL WEINHOLD GEDANENSIS FECIT GEDANI ANNO 1673.

#### OPIS FORMALNY KRATY

Krata kaplicy Wazów została odlana z brązu i ma formę ażurową. Składa się z dwóch równej szerokości skrzydeł, otwierających się do wnętrza oraz wieńczącego całość tympanonu o łuku pełnym. Pomiędzy górną i dolną partią dzieła znajduje się szeroka belka, na której spoczywa zwieńczenie. Każde ze skrzydeł zamocowane jest przy pomocy masywnych metalowych sworzni – górą do wspomnianej belki, a dołem do posadzki, tworząc specyficzne zawiasy. Skrzydła brązowych drzwi są podzielone w połowie swojej wysokości listwą, profilowaną od strony zewnętrznej i gładką od wewnątrz, tworząc w ten sposób cztery bogato dekorowane kwatery.

#### STRONA ZEWNĘTRZNA KRATY

Tympanon na całej swojej przestrzeni jest ażurowo wypełniony splotami akantu. W centrum znajduje się rozbudowana tarcza herbowa rodu Wazów ujęta w łańcuch Orderu Złotego Runa. Nad nią umieszczona jest królewska korona, a po bokach dwie symetrycznie ułożone gałązki lauru. Pięciopolowa tarcza herbowa w typie hiszpańskim, posiada skwadrowane herby Królestwa Polskiego (Orzeł) i Wielkiego Księstwa Litewskiego (Pogoń) oraz herby Szwecji (Trzy Korony), Gotlandii (Złote Lwy) i Wazów (Snopek) w pięciodzielnym polu sercowym. Po obu stronach herbu w jego stronę zwracają się dwa uskrzydłone putta. Jedno z nich, znajdujące się po lewej stronie, lewą ręką oplata gałązką lauru herb, a prawą ręką unosi w górę trójkąt, w którym widnieje ażurowy napis TRINITAS. Natomiast putto z prawej strony również lewą ręką oplata herb gałązką lauru,

a w prawej unosi do góry koło z ażurowym napisem AETERNITAS w środku.

Poniżej tympanonu znajduje się szeroka profilowana belka w formie gzymsu. Pośrodku niej dwa małe uskrzydłone aniołki rozwijają wstęgę z napisem:

IOANNES CASIMIRUS D[EI] G[RATIA] REX  
POL[ONIAE]  
MAG[NUS] DUX LITH[UANIAE] RUS[SIAE] PRUS[SIAE]  
MAS[OVIAE]  
SAM[OGITIAE] LIV[ONIAE] SMOL[ENSCLAE]  
CZER[NICHOVIAE] NEC/NON/SVEC[ORUM]  
GOTT (GOTH[ORUM]) VAND[ALORUM] Q[UE] HAEREDITA  
RIUS REX.

Ramy okalające wszystkie kwatery mają formę profilowanych listew z ornamentem okuciowym we wszystkich narożach. Dodatkowo pośrodku każdej listwy znajduje się ozdobny kaboszon z niewielkim ornamentem roślinnym – okrągły na każdym krótszym boku i owalny na bokach dłuższych. Na prawym skrzydle drzwi umieszczona jest niewielka antaba, przymocowana do listwy oddzielającej kwatery górne i dolne.

Kompozycję górnych kwater drzwi łączy wyobrażenie drzewa, znajdujące się na ich styku, a także biegnąca środkiem banderola z napisem MEMENTO MORI. Poza tym, na jednej czwartej wysokości, w miejscu zetknięcia się obu pól, przymocowana jest niewielka uskrzydłona główka putta.

Górna kwatera z lewej strony, podobnie jak wszystkie kwatery znajdujące się po stronie zewnętrznej drzwi, posiada tło wypełnione ażurową dekoracją akantową. W górnej partii kompozycji unosi się uskrzydłone putto, skierowane do środka całej kraty, z gałązką palmy w prawej ręce. Z lewej strony

stoi drugie uskrzydłone putto, bawiące się puszczeniem baniek mydlanych, depcząc jednocześnie, leżące u stóp na poduszce, insygnia władzy królewskiej: koronę, jabłko i berło. W lewym dolnym rogu kwatery stoi kadzielnica, z której unosi się dym. Posiada ona nodus i stopę, a czasza swoim kształtem przypomina łódkę.

W górnej kwaterze z prawej strony również unosi się uskrzydłone putto, skierowane do środka całej kraty, trzymające w prawej ręce płonącą pochodnię. Pod nim znajduje się klepsydra ze skrzydłami, ustawiona na ludzkiej czaszce, z której oczodołów wypływają węże. Czaszka opiera się o górną krawędź otwartej księgi, na kartach której widnieje napis: STATVTVM EST HOMINIBVS SEMEL MORI. W lewym dolnym rogu, wśród nielicznych kamieni i skąpej roślinności, wyrasta z ziemi róża z opadniętym na ziemię jednym płatkim. Natomiast w prawym dolnym rogu w podobny sposób wyrasta lekko wędnący kwiat tulipana.

Dwie dolne kwatery drzwi w dwóch trzecich wysokości łączy banderola z napisem OMNIA AEQVAT. Natomiast na jednej trzeciej wysokości, kwatery połączone są dodatkowo wizerunkiem lufy armatniej.

Dolna kwatera z lewej strony, wypełniona jest w całej swojej wysokości stojącym w centrum ludzkim szkieletem, skierowanym do widza. Trzyma on oburącz od wewnątrz odwróconą koronę królewską w geście rozrywania. Pod jego stopami rozrzucone są chaotycznie na ziemi elementy uzbrojenia: chorągwie, włócznia, szponton, miecz, hetmańska buława, hełm, napierśnik i tarcza.

Dolną kwaterę z prawej strony wypełnia również stojący ludzki szkielet, zwrócony frontalnie do widza. W obu rękach unosi w górę ludzkie czaszki. Pod jego stopami rozrzucone są chaotycznie na ziemi insygnia władzy królewskiej i duchownej: korona, berło, jabłko królewskie, miecz, tiara, infula, pastorał i rydel.



### STRONA WEWNĘTRZNA KRATY

Wewnętrzna strona kraty prezentuje dekorację o wiele uboższą. Obramienia tympanonu, belka oddzielająca partię górną i dolną, a także listwy okalające poszczególne kwatery na skrzydłach drzwi są pozbawione profilowania. Jedyłą ich dekorację stanowią ozdobne nity, umieszczone w narożach kwater oraz kilka nitów zamontowanych raczej chaotycznie. Na górnej listwie obu skrzydeł drzwi umieszczona jest inskrypcja: ANNO DOMINI MDCLXXIII EPISCOPATU TRZEBICIANO.

W tympanonie zostały powtórzone w większości elementy dekoracji znajdujące się na zewnątrz, a więc: ażurowe tło akantowe, w centrum rozbudowany herb z koroną królewską ujęty łańcuchem Orderu Złotego Runa oraz symetrycznie ułożone po obu stronach tarczy herbowej dwie gałązki lauru. Brakuje natomiast dwóch uskrzydłonych aniołków.

Wszystkie kwatery przedstawiają bardzo podobną dekorację, składającą się z ażurowych



Krata kaplicy Wazów, część wewnętrzna

krzewów akantu. Wyrastają one z ziemi pokrytej drobnymi kamieniami i skąpą roślinnością. W akancie wypełniającym dolne kwatery, dodatkowo zakwitają kwiaty.

### IKONOGRAFIA I TREŚCI IDEOWE KRATY

Przełom XVI i XVII wieku to niezwykle burzliwy okres w historii nowożytnej. Właśnie wtedy zbiegły się w czasie tendencje tzw. manierystyczne, a także kontrreformacyjne i barokowe<sup>13</sup>. Pod ich wpływem pojawiały się nowe lub odradzały dawne zjawiska w dziedzinach związanych z kulturą, religijnością, mentalnością, a także w różnorodnych działaniach społeczno-politycznych<sup>14</sup>.

Do najsilniejszych nurtów tej epoki, wywierających jednocześnie ogromny wpływ nie tylko w Rzeczypospolitej, ale również prawie w całej Europie, należała przede wszystkim kontrreformacja. Jej wyrazem było programowe potęgowanie nacisku ideologicznego, skierowanego przeciw humanistycznemu światopoglądowi. Chcąc zwalczyć ponadto przejawy świeckiej ideologii i kultury, przeciwstawiała się również sztuce przesiąkniętej fascynacją pogańskim antykiem<sup>15</sup>. Właśnie w tym czasie na nowo powróciła tematyka religijna, wanitatywna oraz głębsza refleksja o życiu<sup>16</sup>. Swoistym „znakiem czasu” w tym momencie historii staje się pewnego rodzaju napięcie *między czasem i wiecznością, przemijalnością zjawisk i stałością rzeczy istotnych, między nicością człowieka i powszechnością Boga*<sup>17</sup>.

W kulturze baroku, w Polsce i nie tylko, niezwykle popularną tendencją stało się mówienie i pisanie o śmierci na bardzo dużą skalę. Nie stanowiła ona teraz żadnego tabu i starano się oswoić z myślą o niej już od młodych lat<sup>18</sup>. U schyłku XVI wieku można zaobserwować związane z tym różne makabryczne zamięrowania, które w następnym wieku będą krzewiły się w dalszym ciągu w sztuce, poezji, a także w reżyserii uroczystości<sup>19</sup>. Wyrazem tego były na przykład organizacje słynnych ceremoniałów pogrzebowych

tw. *Pompa funebris*, połączonych ze specyficzną scenografią *castrum doloris*<sup>20</sup>. W dobie baroku zwłaszcza Kościół posługiwał się różnymi „okropnymi i odrażającymi” formami, aby wstrząsnąć ludźmi i zmusić ich do pewnego rodzaju myślenia i zachowania. Pewna surowość i dreszcz zgrozy w najwyższym stopniu został



Tympanon kraty kaplicy Wazów, część zewnętrzna

wydobyty przede wszystkim w sztuce obrazów. Tworzył się specyficzny „romantyzm” grobu, śmierci i rozkładu, który też wielu ostro krytykowało. Śmierć była przedstawiana w różnych, najczęściej budzących strach sytuacjach, np. na grobowcach w postaci szkieletu siedzącego na trumnie lub wychodzącego spod całunu. Wytworzył się też zwyczaj ustawiania w grobowcach prawdziwych szkieletów i czaszek w dekoracyjnych układach, umieszczania na ołtarzach relikwiarzy z odświętnie ubranymi szkieletami i integrowania ich z architekturą wnętrza<sup>21</sup>. W sztuce XVII wieku śmierć, najczęściej właśnie pod postacią szkieletu, będzie pojawiać się w najróżniejszych okolicznościach, np. wśród czterech etapów ludzkiego życia, albo jako bezlitosna łuczniczka pędząca na koniu. Może też być towarzyszką do tańca kmiotka i szlachcica, lub stukającym młotkiem w zamknięte drzwi nieproszonym gościem<sup>22</sup>. Efekt grozy wywołany za pomocą takich środków miał najczęściej odniesienia natury religijnej<sup>23</sup>. Celem ich było uświadomienie żyjącym ich śmiertelności oraz zwracanie uwagi na sprawę wieczności, będącej prawdziwym i ostatecznym celem ludzkiej egzystencji<sup>24</sup>.

Mając zatem na uwadze wyżej opisane upodobania tych czasów, należy znów przywołać postać wspomnianego już wcześniej biskupa Andrzeja Trzebickiego. Jak już zostało powiedziane, był on wykonawcą testamentu króla

Jana Kazimierza, który po wyjeździe z kraju, oddał w opiekę pasterza krakowskiego wykończenie mauzoleum swojego rodu w katedrze na Wawelu. Jednym z zamówionych wówczas elementów wyposażenia kaplicy była potężna krata z brązu przeznaczona do jej wejścia, przepelniona w swojej dekoracji *bujnością śmiertelną, bujnością złowróbną*<sup>25</sup>. Prawdopodobnie więc, choć nie mówią o tym żadne znane mi źródła, biskup Trzebicki nie tylko był zleceniodawcą wykonania tego dzieła, ale również autorem programu ideowego, który na nim się znalazł. Podobno w jego poczynaniach ujawniały się wyraźnie ślady swoistej fascynacji śmiercią. Może na to wskazywać chociażby jedna z wygłoszonych przez niego mów, w której wskazując na grób, miał go w zaskakujący sposób określić pieszczotliwym mianem „gniazdeczka”<sup>26</sup>. Zatem biskup krakowski Andrzej Trzebicki, zamawiając ową kratę i nadając jej takie a nie inne treści, stał się wyrazicielem nie tylko własnych upodobań, ale również specyficznego ducha swoich czasów.

Próba analizy treści ideowych kraty zamykającej wejście do królewskiej kaplicy Wazów, nie może obyć się bez zwrócenia uwagi na problem drzwi

w ogóle. Jako integralny element architektoniczny zawsze pełniły one funkcję użytkową, ale oprócz tego nabierały także znaczenia symbolicznego<sup>27</sup>.

Rozpatrując problem drzwi w aspekcie filozoficznym zwracają one uwagę przede wszystkim jako *coś, co ma być otwierane i zamykane*<sup>28</sup>. Dzięki temu, jakby siłą rzeczy, kojarzą się z przekraczaniem progu oddzielającego dwa różne światy: zewnętrzny i wewnętrzny, znany i nieznan, stojąc na granicy dwóch przestrzeni<sup>29</sup>. Są zatem oczywistym symbolem śmierci jako przejścia z jednej rzeczywistości w inną i w tej funkcji czysto metaforycznej od dawna są ze sztuką sepulkralną związane<sup>30</sup>. Poza tym znaczenie przenośne drzwi w sensie ogólnym dotyczyło również Zbawienia i było symbolem Chrystusa, który sam o sobie powiedział: *Ja jestem bramą. Jeśli kto wejdzie przeze mnie będzie zbawiony* (J 10, 9)<sup>31</sup>. Zatem, w rozumieniu chrześcijańskim, mają one znaczenie eschatologiczne, a *otwarta brama oznacza wolny wstęp do raju zbawionych zamknięta zaś – zakazuje wstępu i oznacza wykluczenie*<sup>32</sup>.

Nieprzypadkowo więc, wśród dekoracji omawianej kraty, tak ważne miejsce zajmuje akant. Jest on obecny właściwie we wszystkich partiach tego dzieła – na stronie zewnętrznej kryjąc się za mnogością postaci i przedmiotów, a od wewnątrz wyrastając z ziemi w bujnych krzewach. Roślinie tej, bardzo popularnej w krajach o ciepłym klimacie, przypisuje się od wieków duże znaczenie, zwłaszcza w obrzędach pogrzebowych. Liści

akantu używano bowiem do ozdabiania kamieni nagrobkowych, grobowców i greckich mauzoleów już w starożytności<sup>33</sup>. Przedstawienie akantu zatem, w powiązaniu z grobowcami, prawdopodobnie nawiązuje do symboliki nieśmiertelności, którą Grecy metaforycznie



Krata kaplicy Wazów, część zewnętrzna - detal

przedstawili w legendzie o powstaniu głowic kolumn korynckich. Historia ta ukazuje akant jako roślinę posiadającą wielką moc życiową, której nic nie jest w stanie stłumić, ani powstrzymać<sup>34</sup>. Również chrześcijanie, nawiązując głównie do tego, że jest to roślina wiecznie zielona, traktowali ją jako symbol nieśmiertelności<sup>35</sup>. Zatem akant umieszczony na drzwiach, które same w sobie niosą bardzo bogate treści eschatologiczne, nabiera szczególnego znaczenia.

Możliwe jest, że autor dekoracji umieszczonej na kracie mauzoleum Wazów, korzystając z symbolicznego bogactwa akantu, chciał nadać jego obecności tutaj szczególnego znaczenia. Z jednej strony jest to roślina,



Krata kaplicy Wazów, część zewnętrzna - detal

która podobnie jak drzwi z całą swoją symboliką, stoi na granicy dwóch światów – doczesnego i wiecznego. Każdy więc, kto staje przed kratą kaplicy Wazów, pozostaje w sferze *profanum*. Z drugiej strony zaś, przejście przez tę *ciasną bramę* (Łk 13, 24) i akantową barierę, wprowadza w sferę *sacrum*, w której mają już swój udział Wazowie, spoczywający w tej kaplicy, na czele z samym królem Janem Kazimierzem. Przekroczyli oni wprawdzie granicę życia i śmierci, ale

dzięki temu są nieśmiertelni, o czym swoją symboliką przypomina akant.

Krata strzegąca dostępu do mauzoleum Wazów, jak przystało na wrota grobowej kaplicy z epoki baroku<sup>36</sup>, obok treści eschatologicznych porusza też problem kruchości życia doczesnego i marności z nim związanych. Już po pierwszym spojrzeniu, o treściach tych przypomina banderola, łącząca dwie górne kwatery na wysokości oczu człowieka przeciętnego wzrostu. Umieszczony jest na niej słynny i jednocześnie bardzo sugestywny łaciński napis, którego przesłanie *weszło na stałe do świata duchowej i plastycznej wyobraźni zachodniego chrześcijaństwa*<sup>37</sup> – PAMIĘTAJ, ŻE UMRZESZ. W duchu tego hasła, w lewym górnym polu jeden z aniołków zabawia się puszczaniem baniek mydlanych, które symbolizują przemijanie i znikomość<sup>38</sup>. Obserwując to swawolne zachowanie można mieć wrażenie, że kpi on *sobie z nas i naszych pozornych świetności, nie pozostawiając ani iskierki nadziei: cały nasz świat jest tylko bańką mydlaną*<sup>39</sup>. Treści te podkreśla również umieszczone w lewym dolnym rogu tej samej kwatery naczynie, z którego unosi się dym. Jego ulotność przypomina o marności i krótkotrwałości życia<sup>40</sup>. Podobne przesłanie mają znajdujące się na dole prawej kwatery kwiaty, które już w Biblii są symbolem znikomości: *Wszelkie ciało trawa, a wszelka chwała jego jak kwiat polny* (Iz 40, 6) oraz *Człowiek, jak trawa dni jego, jak kwiat polny, tak przekwitnie. Albowiem wionie nań wiatr, i nie ostoi się, i więcej się nie pozna miejsca jego* (Ps 102, 15-16)<sup>41</sup>. Jednemu



Krata kaplicy Wazów, część zewnętrzna  
- detal



Krata kaplicy Wazów, część zewnętrzna  
- detal

z nich na znak, że przemija opadł płatek, drugi jest wyraźnie więdnący. Umieszczona natomiast w prawym górnym polu uskrzydłona klepsydra wskazuje na bezpowrotnie uciekający czas<sup>42</sup>, co dodatkowo potęguje znajdująca się poniżej czaszka z wypęłzającymi z oczodołów węzami<sup>43</sup>. Dopelnieniem tych wszystkich symbolicznie ukazanych treści jest tekst umieszczony na kartach otwartej księgi z prawej górnej kwatery – *POSTANOWIONO LUDZIOM UMRZEĆ RAZ, A POTEM SĄD* (Hbr 9, 27).

Jeszcze bardziej sugestywnie oddziałują swoim śmiertelnym przesłaniem dolne kwatery, gdzie autor dzieła wprost posłużył się funkcjonującymi już w średnowieczu wizerunkami śmierci w formie szkieletów<sup>44</sup>. Ta *straszliwa przeciwniczka rodzaju ludzkiego* pokazuje tu swoją obojętność *wobec doczesnych bogactw i tytułów, depreczując przemieszane w nieładzie, różnorodne insygnia władzy*<sup>45</sup> i ziemskiego splendoru. Takie samo podejście obrazuje puszczający bańki mydlane aniołek z lewej górnej kwatery, który również miażdży pod stopami królewskie insygnia ułożone na poduszce. Można także odnieść wrażenie, że śmierć *drwi sobie z praw i wolności szlacheckich, królewskich koron i tiar papieskich*<sup>46</sup>. Szkielet widoczny z lewej strony podkreśla to w geście rozrywania królewskiej korony, natomiast ten z prawej kwatery w makabrycznej zabawie dwoma ludzkimi czaszkami trzymanymi w rękach<sup>47</sup>. Wszystko to ma uświadomić oglądającym kratę, że *śmierć nie daje się przekupić*

*nawet najbardziej majętnym*, a jej bezstronność, dostarcza *ludziom najbardziej upośledzonym podczas ziemskiego bytowania pewnego gorzkiego pocieszenia*<sup>48</sup>. Banderola zaś, która łączy dolne kwatery, podsumowuje to wszystko umieszczoną na niej sentencją rzymskiego autora Claudiusa – WSZYSTKO (śmierć) WYRÓWNUJE.

Na kracie widać ponadto pewną granicę pomiędzy rzeczywistością wieczną zobrazowaną w górnych partiach dzieła a rzeczywistością doczesną w dolnej strefie, przepelnioną słabością i marnością. Stanowią ją unoszące się w obu górnych kwaterach, skierowane do siebie aniołki. Pierwszy z nich, znajdujący się z lewej strony, zwraca uwagę na wartości, które ułatwiają dostąpienie zaszczytu przebywania z Bogiem w wieczności, ponieważ trzymana przez niego gałązka palmy ma symbolizować: honor, cnotę, pobożność, sprawiedliwość i zwycięstwo. Natomiast drugi z sąsiedniej kwatery, ujmując dłonią płonącą pochodnię, zwraca uwagę na życie wieczne, którego jest ona symbolem<sup>49</sup>. Na dodatek w strefie tej stoi obsypane gęsto liśćmi potężne drzewo, które może być swoistą drabiną do nieba, a także obrazem nieśmiertelności<sup>50</sup>.

Wbrew pozorom, treści ukazane na obu skrzydłach kraty mają wydźwięk pozytywny. Wszystkim marnościom bowiem przeciwstawiono wartości trwałe, możliwe do poznania właśnie dopiero

Podsumowując należy podkreślić, że przedstawiona tutaj brązowa krata zamykająca wejście do rodzowego mauzoleum Wazów nie jest dziełem samodzielnym. Stanowi ona istotny element wystroju kaplicy i wyraźne dopełnienie jej treści ideowych, które skupiają się na dwuwątkowej, sepulkralno-kommemoratywnej warstwie znaczeniowej. Z jednej strony eksponowana jest idea przemijania dynastii połączona z wiarą w życie wieczne, natomiast z drugiej został podkreślony wątek historyczny, który gloryfikuje całą dynastię<sup>53</sup>. Tej głębokiej w swej wymowie przestrzeni strzegą równie bogate treściowo siedemnastowieczne brązowe drzwi. Przekroczenie ich wprowadza w przytłaczający świat specyficznej kontrreformacyjnej dewocji o magicznym wręcz wydźwięku, oddając w bardzo sugestywny sposób ducha tamtej epoki.

Mam nadzieję, że zarysowany przeze mnie kontekst historyczny, szczegółowy opis formalny, a także analiza problemów ikonograficznych i ideowych, pomoże zrozumieć głębokie treści ukryte pod warstwą symboliczną omawianej tutaj kraty kaplicy Wazów.

po śmierci, tzn. Boga i rzeczywistość nie mającą końca. Obrazują je elementy umieszczone w tympanonie, czyli ponad ziemskim światem – z jednej strony trójkąt z napisem TRINITAS (Trójca Święta), którą on symbolizuje, a z drugiej figura nie mająca ani początku ani końca, czyli koło symbolizujące AETERNITAS (wieczność), o której przypomina umieszczony w środku napis<sup>51</sup>. Właśnie wśród tych wartości znajduje się królewska tarcza herbowa złożona z herbów: Królestwa Polskiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Szwecji, Gotlandii oraz Wazów. Herb zmarłego bowiem, jest jedynym klejnotem, *który nigdy wraz z jego posiadaczem nie umiera, ale który z nim razem przechodzi w wieczność, zachowując tam swe znaczenie*<sup>52</sup>. Właśnie do tej szczególnej rzeczywistości wydają się „unosić” króla Jana Kazimierza, fundatora kaplicy, aniołki z belki pod tympanonem, podtrzymujące kartę z wypisanymi oficjalnymi tytułami władcy:

JAN KAZIMIERZ, Z BOŻEJ ŁASKI KRÓL POLSKI,  
WIELKI KSIĄŻĘ LITEWSKI, RUSKI, PRUSKI, MAZOWIECKI,  
ŻMUDZKI, INFLANCKI, SMOLEŃSKI, CZERNIHOWSKI, A/I  
TAKŻE SZWEDÓW,  
GOTÓW, WANDALÓW DZIEDZICZNY KRÓL.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARYJNEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM KS. DRA JANUSZA NOWIŃSKIEGO

- <sup>1</sup> M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, „Biblioteka Krakowska”, nr 121, Kraków 1980, s. 127-159.; M. Rożek, *Źródła do fundacji i budowy królewskiej kaplicy Wazów przy katedrze na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 35, 1973, s. 3-9.; M. Rożek, *Uzupełnienie do fundacji królewskiej kaplicy Wazów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36, 1974, s. 393-395.
- <sup>2</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4 Miasto Kraków, cz. 1 Wawel, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1965, s. 82.
- <sup>3</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, s. 323. Dobrowolski 1978, s. 323.
- <sup>4</sup> Cyt. za: Rożek, *Uzupełnienie...*, s. 393.
- <sup>5</sup> Rożek, *Źródła...*, s. 7.
- <sup>6</sup> A. Przyboś, M. Rożek, *Biskup krakowski Andrzej Trzebicki. Z dziejów kultury politycznej i artystycznej w XVII stuleciu*, Warszawa-Kraków 1989, s. 8.
- <sup>7</sup> *Katalog zabytków sztuki...*, s. 83.
- <sup>8</sup> J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 59.
- <sup>9</sup> Rożek, *Katedra...*, s. 143.
- <sup>10</sup> A. Bochnak, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, „Studia Pomorskie” t. 2, pod red. M. Walickiego, Wrocław 1957, s. 66.
- <sup>11</sup> Rożek, *Katedra...*, s. 222-223.
- <sup>12</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, von Ulrich Thieme, Felix Becker, Hans Vollmer, t. 35, Leipzig 1942, s. 296.
- <sup>13</sup> T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 291.
- <sup>14</sup> *Słownik literatury staropolskiej: średnio-wieczne-renesans-barok*, pod red. Teresy Michałowskiej, Wrocław 1998, hasło „Kontr-reformacja”, s. 393-394.
- <sup>15</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 2, Warszawa 1974, s. 8.
- <sup>16</sup> Chrzanowski, dz. cyt., s. 291.
- <sup>17</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Barok. Styl-epoka-postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958, s. 30-31.
- <sup>18</sup> Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 332.
- <sup>19</sup> J. Białostocki, *Pleć śmierci*, Gdańsk 1999, s. 86.
- <sup>20</sup> J. Nowiński, *In umbra mortis, w: Przeraziłwie echo trąby żalosznej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, Katalog wystawy pod red. P. Mrozowskiego, 15 grudnia 2000-15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2000, s. 43-44.
- <sup>21</sup> W. Weisbach, *Der Barok als Kunst der gegenreformation*, Berlin 1921, s. 36-37.
- <sup>22</sup> K. Moisan-Jabłońska, *Mors, iudicium, infernus, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych*, w: *Przeraziłwie echo trąby...*, Warszawa 2000, s. 10.
- <sup>23</sup> Weisbach dz. cyt., s.37.
- <sup>24</sup> Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 10.
- <sup>25</sup> Cyt. za: Chrzanowski, dz. cyt., s. 292.
- <sup>26</sup> P. Krasny, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebickiego w kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie a plastyka sepulkralna Domenica Guidi*, w: *Między gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku*, pod red. E. Fiałek, „Biblioteka Krakowska”, nr 136, Kraków 1997, s. 111.
- <sup>27</sup> R. Knapieński, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Płock 1992, s. 27.
- <sup>28</sup> Cyt. za: Knapieński, dz. cyt., s. 29.
- <sup>29</sup> Cyt. za: Knapieński, dz. cyt., s. 29.
- <sup>30</sup> Cyt. za: J. Białostocki, *Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku*, w: *Sarmatia artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 112.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 116.
- <sup>32</sup> Cyt. za: Knapieński, dz. cyt., s. 32-33.
- <sup>33</sup> A. M. Quiñones, *Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters*, Würzburg 1998 s. 35.
- <sup>34</sup> Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przełożył Kazimierz Kumanięcki, Warszawa 2004, s. 98.
- <sup>35</sup> B. Fabiani, *...muszę i Rzym zobaczyć*, Warszawa 1998, s. 289.
- <sup>36</sup> Cyt. za: Bochnak, dz. cyt., s. 66.
- <sup>37</sup> Nowiński, dz. cyt., s. 39.
- <sup>38</sup> Rożek, *Katedra...*, s. 130.
- <sup>39</sup> Cyt. za: Chrzanowski, dz. cyt., 1988, s. 286.
- <sup>40</sup> W. Kopalieński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 74.
- <sup>41</sup> Białostocki, *Pleć...*, s. 66-67.
- <sup>42</sup> Rożek, *Katedra...*, s. 130.
- <sup>43</sup> Kopalieński, dz. cyt., s. 50.
- <sup>44</sup> Cyt. za: Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 10.
- <sup>45</sup> Cyt. za: Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 11.
- <sup>46</sup> Kuchowicz, dz. cyt., s. 334.
- <sup>47</sup> Bochnak, dz. cyt. s. 68.
- <sup>48</sup> Cyt. za: Moisan-Jabłońska, dz. cyt., s. 12.
- <sup>49</sup> Rożek, *Katedra...*, s. 130.
- <sup>50</sup> Kopalieński, dz. cyt., s. 67.
- <sup>51</sup> Bochnak, dz. cyt., s. 68.
- <sup>52</sup> Cyt. za: Chrzanowski, dz. cyt., s. 300.
- <sup>53</sup> Chrzanowski, dz. cyt., s. 146.



Michał Bogucki, *Kawa*

Kawiarnia zaaranżowana w jednej z bram warszawskiego śródmieścia.  
Czuje się powiew miejskiej tradycji tęsknych lat międzywojennych.  
Wyobrażam sobie, że z zapachem kawy unosi się aromat skromnej elegancji.

# Kościół pw. Ducha Świętego w Nowych Tychach.

Symbolika architektury, wnętrza i wyposażenia  
(poziom górny)

Agnieszka Skrodzka

Kościół pw. Ducha Świętego w Żwakowie (Nowe Tychy) to jedna z najbardziej oryginalnych, a zarazem udanych realizacji architektonicznych w zakresie architektury kościelnej ostatniej ćwierci XX wieku. Autor projektu tej wyjątkowej świątyni, Stanisław Niemczyk, został uhonorowany Nagrodą Roku Stowarzyszenia Architektów Polskich za najlepszą realizację w 1983 r., nagrodą im. Brata Alberta (1988) oraz jednorazową nagrodą im. Tadeusza Jodkiewicza (1988) przyznaną przez Komisję Episkopatu Polski<sup>1</sup>. Stanisław Niemczyk zaprojektował również sprzęty wyposażenia świątyni, zaś Jerzy Manjura dał projekt konstrukcji<sup>2</sup>. Wnętrze obiektu zdobi monumentalne malarstwo Jerzego Nowosielskiego, stapiające się z architekturą kościoła w integralną całość. Niniejszy artykuł prezentuje najważniejsze treści symboliczne, w jakie projektodawca wyposażył warstwę architektoniczną, ściśle związane z wezwaniem świątyni<sup>3</sup>.

Pozwolenie na budowę nowego kościoła w Tychach władze państwowe wydały w czerwcu 1976 r., zezwalając początkowo na lokalizację w centrum miasta. Później jednak dążono do przesunięcia terenu pod budowę nowego obiektu na peryferie. Ostatecznie pozyskano obecną lokalizację w południowej części miasta, na skraju osiedla *Stella*, przy ulicy Myśliwskiej. Działka budowlana o powierzchni 0,77 ha została odstąpiona nieodpłatnie przez jej prywatnych właścicieli<sup>4</sup>. Prace administracyjno-formalno-prawne i budowlane biskup katowicki Herbert Bednorz zlecił ks. Franciszkowi Resiakowi. Przygotowania trwały osiemnaście miesięcy, po czym w maju 1978 r. rozpoczęto budowę. Ekipę budowlaną stanowiło dziewięciu emerytów, którym pomagali

Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, dzwonnica,  
fot. A. Skrodzka



wolontariusze przychodzący na prośbę proboszcza. W lutym 1979 r. biskup Bednorz poświęcił kamień węgielny. W rok później parafię erygowano, natomiast we wrześniu 1982 r. kościół, będący jeszcze w stanie surowym i bez dzwonnicy, poświęcono. Wznoszenie obiektu zostało wówczas na kilka miesięcy przerwane przez prezydenta miasta pod fikcyjnym zarzutem przekroczenia powierzchni i nieprowadzenia na bieżąco dziennika budowy<sup>5</sup>. Wznowione prace trwały również po konsekracji kościoła<sup>6</sup>, zaś uzupełnianie wystroju świątyni i przeprowadzanie drobnych korekt w jej wnętrzu trwa w zasadzie do dziś.

### Namiot Spotkania

Kościół jest budowlą centralną, na planie prostokąta, położoną wzdłuż osi północny zachód – południowy wschód. Jest to obiekt jednoprzestrzenny, dwupoziomowy, którego całkowita powierzchnia nawy przy pojemności ok. 4000 wiernych, wynosi *circa* 1300 m kw., całkowita powierzchnia kaplicy – kościoła dolnego – *ca* 450 m kw., zaś powierzchnia zadaszona wynosi *ca* 2400 m kw.<sup>7</sup>. Całość zabudowań parafialnych otacza niewysoki, przerywany mur, który – jak wszystkie mury kościoła – wykonano z cegły półklinkierowej, licowanej. W narożniku ogrodzenia od strony ul. Myśliwskiej stoi ażurowa wieża-dzwonnica wzniesiona na planie prostokąta, szersza w górnej części, gdzie przybrała formę graniastosłupa ściętego przekątniowo. Ta część wieży – ażurowa, kryjąca dzwony, to swoiste *organy bez organisty*.

Koncepcja przestrzenna bryły kościoła przywołuje płaską, niesymetryczną piramidę z odcięтым i lekko wzniesionym wierzchołkiem. Daleko jej jednak do obiektów modernistycznych. Jest to forma w ogóle

zdecydowanie odrębna na tle współczesnej polskiej architektury sakralnej, choć wiązano ją ze szkołą krakowską, czyli z grupą kościołów drewnianych, w których dominuje bryła dachu<sup>8</sup>. Jak zdradza Stanisław Niemczyk, bezpośrednią inspiracją dla powstania tej oryginalnej formy były jednak świątynie azteckie. Sięgnięcie po wzorce pogańskie i jednocześnie tak odległe dodatkowo potwierdza wyjątkowość obiektu w Tychach na tle polskiego budownictwa sakralnego, zdominowanego przez nurty związane z tradycyjnymi formami historycznymi.

Połącze dachu piramidy, bardzo strome, opadają niemal do samej ziemi. Dzięki temu, spełniają one funkcje stropu i jednocześnie ścian budowli. Dach jest kryty blachą miedzianą, a został skonstruowany z deskowanych dźwigarów kratowych i wsparty na czterech krzyżujących się ramach<sup>9</sup>. Do niego przytwierdzono osiem rzygaczy odprowadzających wodę na zewnątrz do otwartych zbiorników naziemnych. Połącze tyskiej świątyni, choć są formami bardzo dynamicznymi, doskonale wpisują się w otwarty krajobraz Górnego Śląska prowadząc ciekawy dialog z człowiekiem i jego otoczeniem. Kryją one w sobie również żelbetowe obejście wokół całego obiektu, wsparte na dwudziestu ośmiu zdwojonych płytach-podporach, które jest kojarzone z sobotami z drewnianych kościołów Polski południowej<sup>10</sup>. Powstałe w ten sposób podcienia zostały zaakcentowane w strukturze dachu poprzez wprowadzenie odpowiednich partii przeszklonych. Są one elementem ciekawym i funkcjonalnym, dostępne są z nich wszystkie funkcje przyziemia oraz nawa główna, pod nimi także wierni chętnie spotykają się po nabożeństwach. Podcienia te nie były jednak inspirowane sobotami, spełniają inną funkcję i posiadają inną, ciągłą formę. Są one również istotnym,

drugim po zewnętrznym murze  
e l e m e n t e m

Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, 1978-1982,  
proj. Stanisław Niemczyk, fot. A. Skrodzka



Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, podcienia, fot. A. Skrodzka

stopniującym przestrzeń, celowo wydzielającą teren uświęcony, gdyż – jak mówi architekt – *sacrum wymaga ramy*<sup>11</sup>. Projektodawca wykorzystał tu najprostsze materiały architektoniczne, czyli drewno i cegłę jako te, które przemawiają najprostszym językiem, lecz zarazem najbardziej trwałym i najbardziej wartościowym, trafiającym do odbiorcy w sposób oczywisty. Brakuje tu natomiast operowania tynkiem.

Na szczycie dachu, w narożnikach świętego wierzchołka piramidy ustawiono cztery, monumentalne *krzyże-kwiaty*<sup>12</sup> o wysokości 12 m i trzymetrowej rozpiętości ramion. Te charakterystyczne, wykonane z żywicy poliestrowych formy wieńczące, są ustawione na masztach o kształcie wydłużonych graniastosłupów (o przekroju kwadratowym od 70 x 70 cm do 15 x 15 cm)<sup>13</sup> zwiężających się łukowo ku górze i zakończonych trzema krótkimi, ażurowymi ramionami. Są to elementy, których nie było w pierwotnym zamyśle architekta. Pojawiły się nieco później podkreślając wertykalną oś obiektu i stanowiąc również odpowiedź na zapotrzebowanie na symbol, który w sposób jednoznaczny wyznaczałyby przestrzeń *sacrum* w krajobrazie miasta. Zaprojektowane krzyże miały zostać pomalowane na cztery kolory odpowiadające czterem rasom ludzkim, czyli na żółty, czerwony, biały i czarny (ewentualnie brązowy), co miałyby ewokować jedność dzieci Kościoła. Cztery krzyże – dziś jednak nie polichromowane – mają uosabiać cztery

Ewangelie, czterech ewangelistów, cztery strony świata. Rozgałęzione ramiona krzyża przywołują także drzewo – chrześcijański symbol życia i zmartwychwstania.

Kościół w zasadzie nie posiada ścian konstrukcyjnych. Ich miejsce zajęły bogato rozczłonkowane okna rozświetlające dodatkowo ciemne wnętrza świątyni. Kształt okien stanowi daleką transpozycję wejścia do katedry wawelskiej, co miało odnosić się do wartości reprezentowanych przez Kraków. Projektant świadomie

zrezygnował tu z witraży, które, będąc nieprzezroczystymi, dzieliłyby przestrzeń kościoła i sferę – już nie *profanum* i jeszcze nie *sacrum* – wyznaczoną przez obejście wokół świątyni i ogrodzenie zewnętrzne. W ten sposób powstał rodzaj „kaptura”, który tworzy osłonę i jednocześnie oddziela. W efekcie, z wnętrza świątyni praktycznie nie widać co dzieje się na zewnątrz – nie widać *świata*, co również posiadało wymiar symboliczny. Ponadto, jak podkreśla architekt, symbolikę tej przestrzeni należy postrzegać w kontekście czasu, w którym kościół powstawał, czyli u schyłku PRL-u. Jej powstanie stanowiło odpowiedź na zapotrzebowanie na jedną, wspólnotową strefę, której wierni wówczas potrzebowali jako naród o określonym stosunku do władzy i do siebie nawzajem. Powstałe wnętrza miało stanowić miejsce spotkania, w którym ludzie *mogli być prawdziwie wolni*, i w którym była *możliwość realizacji marzeń demokratycznych*.

Prezbiterium zostało zbliżone do ściany północno-zachodniej, w istocie znajdując się niemal centralnie. Zajmuje ono strefę na planie kwadratu, znacznie wyodrębnioną z pozostałej przestrzeni kościoła dzięki wyniesieniu jej powyżej poziomu nawy. Stworzony w ten sposób stylobat dla ołtarza głównego jest dostępny z trzech stron sześcioma stopniami schodów oraz jest odgradzony od strony nawy głównej niskimi, ceglanyimi murkami. Do

jednego z boków prezbiterium dołączono aneks na planie trójkąta, będący wydzielonym miejscem na tabernakulum, mównicę i sedilia. Nad samym prezbiterium, w wierzchołku budowli zaprojektowano świetlik, który wpuszcza do wnętrza świątyni niewielką ilość naturalnego światła. Pomimo, iż forma ta występuje we wszystkich realizacjach sakralnych Stanisława Niemczyka<sup>14</sup>, to w tyskiej świątyni pełni ona rolę szczególną. W posadzce prezbiterium przed samym ołtarzem przebitý jest przeszklony otwór w kształcie kwadratu, oprawiony w drewnianą ramę z napisem *Chrystus umarł, Chrystus zmartwychwstał, Chrystus powróci*<sup>15</sup>. Górne światło oświetlając prezbiterium, przechodzi następnie przez „okno” w posadzce wzniesienia i przenika do kościoła dolnego umiejscowionego tuż pod wypiętrzeniem nawy głównej. Zatrzymuje się ono pod przeszklonym otworem – na posadzce kaplicy nabożeństw codziennych, a konkretnie na ułożonym na niej kręgu ceglany projektowanym jako dopełniające integralności przestrzeni kościoła baptysterium. Źródło światła tworzy w ten sposób silną oś pionową, która jest kluczową osią obiektu, wzmocnioną dodatkowo czterema krzyżami wieńczącymi. Istniejące w świątyni osie poziome są wtórne i nieistotne, stąd np. główne wejście nie jest oznaczone. Światło górne padające z latarni ma uosabiać działanie Ducha Świętego, co jest oczywistym nawiązaniem do wezwania kościoła.

Naprzeciwko prezbiterium znajduje się główne wejście, do którego prowadzą schody. Narożniki kościoła zajmują cztery niskie, piętrowe, ceglane chóry – dwa mniejsze są położone przy prezbiterialnej ścianie kościoła, zaś dwa większe przylegają do ściany naprzeciwległej.

### Przez widzialne do niewidzialnego

Przekaz symboliczny zawarty w warstwie architektonicznej ściśle uzupełniają sprzęty wyposażenia kościelnego, jak już wspomniano, również zaprojektowane przez Stanisława Niemczyka. Pierwszym meblem, jaki pojawił się we wnętrzu świątyni, był wykonany z czarnego dębu ołtarz główny, przypominający wielką, prostą skrzynię. Narożniki ołtarza są pogrubiłe i wystają ponad poziom

blatu. Są one dodatkowo zaakcentowane przez obicie mosiężną blachą, sfazowaną na krawędziach. Nawiązują one do starotestamentowego ołtarza całopalenia, któremu Jahwe nakazał uczynić rogi i umieścić je w narożnikach ołtarza tak, by wystawały z niego wwyż (Wj 27,2). Jak mówi Stanisław Niemczyk, rogi stwarzają i jednocześnie podkreślają przestrzeń przez nie wyznaczoną. Antependium ołtarza zdobi natomiast malarskie przedstawienie kosza z chlebami i ryb autorstwa Nowosielskiego. W ten sposób ołtarz główny połączył dwa wątki – starotestamentowy motyw stołu całopalenia i nowotestamentowy, tj. dokonywanej na nim w czasie Mszy świętej ofiary Chrystusa. Ciekawym sprzętem liturgicznym jest niespotykany w typowych wyposażeniach kościelnych tzw. stolik ofiarny. Wykonany z czarnego dębu, również posiada wystające rogi, zaś jego ściany pokrywają motywy ryby – symbolu Chrystusa – oraz greckiej litery *Tau* – figury krzyża i znaku odkupienia<sup>16</sup>.



Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, widok na prezbiterium, fot. A. Skrodzka



Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, tabernakulum i mównica, fot. A. Skrodzka

Jednym z pierwszych sprzętów w świątyni była również okrągła kazalnica z czarnego dębu, na którą prowadzą kręcone schody. Jej oryginalną ozdobą jest duża, gładko wypolerowana kula na krawędzi lewej ściany. Front ambony to dwie podłużne płyty z symbolami ewangelistów pędzla Nowosielskiego. W zamyśle projektanta, kształt mównicy przywołuje krzew gorejący z Księgi Wyjścia 3, w którym Bóg objawił się i przemówił do Mojżesza. Dwie frontalne płyty mają ewokować płomienie ognia wychodzące ze środka krzewu, a jednocześnie przywodzą na myśl kamienne tablice przykazań, które Mojżesz otrzymał od Jahwe na górze Synaj (Wj 31,18). Ich podłużny kształt podkreśla dodatkowo najważniejszą, wertykalną oś przybytku wskazując na kierunek, skąd pochodzi Słowo. Wymowa symboliczna ambony ma uświadamiać wiernym, iż tak jak Bóg objawił się i przemówił do Mojżesza, tak i tu objawia się On i przemawia do zgromadzonych. Kula zaś prawdopodobnie jest tu symbolem doskonałości i jako taka zapewne odnosi się do głoszonych nauk.

Najważniejszy mebel w świątyni – tabernakulum – zyskało kształt krzyża łacińskiego o zaokrąglonych ramionach. Zostało ono wykonane z mosiądzu, materiału wyróżniającego je spośród pozostałych sprzętów wyposażenia kościoła. Wokół szafki z Najświętszym Sakramentem rozpostarto złoty baldachim, czyli konstrukcję zbudowaną z prętów, o formie zbliżonej do stelaża namiotu. Nawiązuje on do Namiotu Spotkania ze Starego Testamentu, w którym Mojżesz rozmawiał z Jahwe (Wj 33,7-10). Obok

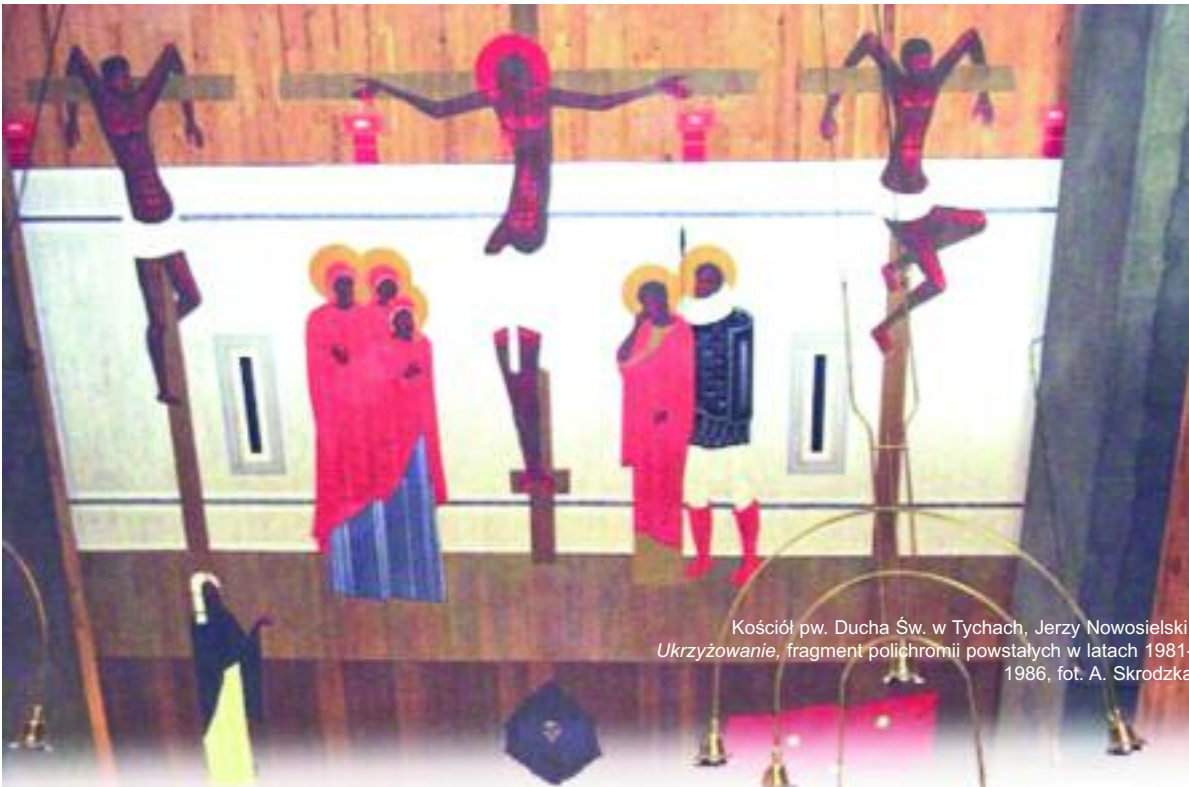
tabernakulum, w polu wzniesienia prezbiterialnego stoi krzyż ołtarzowy, również autorstwa Nowosielskiego<sup>17</sup>. Górne ramię krzyża z tytułusem zaostrozonym końcem wskazuje kierunek, z którego do wnętrza kościoła wpada światło – jest to kolejny detal akcentujący pionową oś świątyni, silnie związaną z wezwaniem obiektu.

Murki odgradzające prezbiterium od nawy zdobią dwie półpostaci aniołów zwróconych twarzami w stronę ołtarza. Ich archetypem są cheruby z Księgi Wyjścia adorujące arkę przymierza (Wj 25,20). Powstały one prawdopodobnie według projektu autora polichromii, lecz bez udziału artysty. Elementem dodatkowo wyznaczającym *spatium mysticum* jest cyborium – konstrukcja z czterech długich, narożnych rur mosiężnych wieńcząca prezbiterium. Utworzony przez rury czworokąt zwisa wprost pod otworem świetlika i przepuszcza płynący stamtąd strumień światła tworzący pionową oś kościoła. Cyborium powtarza rytm wspierających podbicie dachu dwóch par elementów nośnych przecinających się tuż pod latarnią. Podciąg wykreślają również znajdujący się po obu stronach prezbiterium pseudotransept, w którym ustawione są ławki dla wiernych, oraz – paradoksalnie – wyznaczają quasi-nawy. To samo zadanie spełniają również mosiężne żyrandole-świeczniki, zaprojektowane w kształcie odwróconej menory.

Z kolei umieszczone w nawie i pseudotransepcie ławki dla wiernych zostały wykonane z jasnego, bukowego drewna. Ozdobiono je po bokach, w partii zapelecków, okrągłymi plakietami z ideogramami oznaczającymi działalność Ducha Świętego oraz symbolicznymi wyobrażeniami Boga i Chrystusa. Wśród umieszczonych znaków znalazły się między innymi *Manus Dei*, krzyż *anh*, krzyż wpisany w koło, krzyż koptyjski, *gammadion*, Trójkąt Opatrzności Bożej, staurogram, chrystogram oraz inne rodzaje krzyży i znaków o wymowie teologicznej<sup>18</sup>.

#### Anamneza uobecniająca

Na podbiciu dachu wyłożonego jasnym drewnem z wyraźnym rysunkiem deskowania, w prezbiterialnej partii kościoła oraz na ścianach pseudotranseptu, znajdują się malowidła Jerzego Nowosielskiego wykonane przy użyciu



Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, Jerzy Nowosielski, *Ukrzyżowanie*, fragment polichromii powstałych w latach 1981-1986, fot. A. Skrodzka

farb akrylowych<sup>19</sup>. Przy tym przeciągniętym na wiele lat zadaniu współpracowali z artystą Halina Onichimiuk i Bogdan Kotarba. Do tej pory zostało zrealizowane jedynie około 60 procent z całości zaprojektowanego przez artystę programu. Mimo tego braku, jest to największe dzieło Nowosielskiego uznawane za bezprecedensowe w skali światowej<sup>20</sup>. Polichromie są tu zdecydowanie jednym z najważniejszych elementów kompozycji wnętrza. Postaci wykonane w charakterystycznym dla Nowosielskiego, *bizantyńskim* stylu mają ciemny, chtoniczny kolor skóry rozświetlony smugami blików. Ich wydłużone i sztywne sylwetki przybrały hieratyczne pozy. Szaty traktowane są płasko, fałdy są geometrycznie pozaginane. Forma malarska jest prosta i elementarna. Przedstawione sceny charakteryzują się typowym dla malarza brakiem perspektywy linearnej i świetlnej. Kolory są jaskrawe, intensywne, nasycone; przeważa czerwień, błękit i czerń<sup>21</sup>. Pierwotna kolorystyka polichromii miała być jaśniejsza, została jednak skorygowana na prośbę architekta.

Pierwszym malowidłem powstałym w kościele jest ogromna półpostać Matki Boskiej w pozie orantki

umieszczona pośrodku ściany prezbiterium, tuż za tabernakulum. Tak znaczne wyeksponowanie postaci *Theotokos* doskonale odpowiada pobożności maryjnej ludu. Jest to najważniejsze przedstawienie dla wymowy ideowej świątyni, i – co należy podkreślić – ściśle wiążące się z jej wezwaniem, choć pozornie wydawałoby się, że akcentujące przede wszystkim aspekt mariologiczny. Zabieg ten Nowosielski tłumaczy następująco: *Ikona Marii pokazuje Zejście Ducha Świętego na kobietę, na ten element ludzkiej świadomości i ludzkiej duchowości, który w opowieści o Pierworodnym Upadku pierwszy ulega pokusie. Ikona Dziewicy Marii jest właściwie ikoną Ducha Świętego*<sup>22</sup>. Owo zstąpienie *Parakletosa* na Maryję artysta wyobraził przeprowadzając z góry, ze schematycznie zaznaczonego nieba, aż do głowy Matki Boga błękitny pas z gołębicą Ducha Świętego. Pas również akcentuje najważniejszą oś układu. Namalowani po jego obu stronach archaniołowie Rafał i Michał oddają cześć ucieleśnionemu Duchowi. Tuż ponad obłokiem znajduje się natomiast, ukryta za węgarem, *etimasia* – tron Chrystusa przychodzącego na sąd ostateczny.



Kościół pw. Ducha Św. w Tychach, Jerzy Nowosielski, *Święci pierwszego tysiąclecia*, fragment polichromii powstałych w latach 1981-1986, fot. A. Skrodzka

W sąsiadujących, narożnych połaciach towarzyszą Maryi starotestamentowi patriarchowie, królowie i prorocy, a także chrześcijańscy apostołowie, ojcowie i doktorzy Kościoła, święci i męczennicy pierwszego tysiąclecia<sup>23</sup>. To zgromadzenie adorując tabernakulum wyznaje wiarę w jedynego Pana – Jezusa Chrystusa. Ukazana tu wspólnota zbawionych wielbi Boga w Duchu (J 4,23-24), czego znakiem są płomyki nad głowami świętych, świadczących również o ich posłuszeństwie za życia natchnieniom *Pocieszyciela*. Zebrani przedstawiciele świętych obu Kościołów – wschodniego i zachodniego – podkreślają jedność Kościoła chrystusowego, zgodność Starego i Nowego Testamentu oraz przypominają dogmat o obcowaniu świętych. Większość wyobrażonych jest przedstawiona w półpostaci i posiada błękitną aureolę. Każdy jest podpisany i trzyma przysługujący mu atrybut. Mimo swej wielości, postaci nie są stłoczone; każda posiada odrębne, indywidualne miejsce i skalę<sup>24</sup>.

W bocznych połaciach pseudotranseptu artysta umieścił dwie kluczowe sceny programu teologii zesłania Ducha Świętego tj. *Przemienienie Pańskie* oraz *Ukrzyżowanie*. Po stronie prawej od tabernakulum znajduje się *Przemienienie*, które odbywa się – jak zwykle u Nowosielskiego – w oddaleniu<sup>25</sup>. Centralną część malowidła zajmuje mandorla – wielka, błękitna gwiazda, z postacią Chrystusa pośrodku. Obecność gołębic Ducha Świętego

potwierdza boże synostwo. Po obu stronach Mesjasza stoją rozmawiający z Nim Mojżesz i Eliasz. Zarówno oni, jak i trzej świadkowie zdarzenia – Piotr, Jakub i Jan – są dotykani promieniami gwiazdy. Blask bijący od chwały Chrystusa oślepia apostołów, co wyraża ich gest wskazywania oczu palcem i ekspresyjne poruszenie ciała. Po przeciwnej stronie pseudotranseptu widnieje scena *Ukrzyżowania*. Na tle białego, wysokiego muru Jerozolimy wznoszą się trzy krzyże – Chrystusa i dwóch złoczyńców. Środkowy otaczają trzy Marie, uczeń Jan, setnik Longinus oraz żydowski dostojnik Nikodem, zaś po jego obu stronach wiszą nienaturalnie wygięci dobry i zły łotr. Także i tutaj nad głową Chrystusa zaznaczono obecność Ducha Świętego pod postacią gołębic.

Co ciekawe, wybrane sceny nie ilustrują wydarzeń ewangelicznych, w których osoba Ducha Świętego pojawia się literalnie, jak np. przy chrzcie w Jordanie. Można przypuszczać, że wybór przedstawień *Przemienienia* i *Ukrzyżowania* był podyktowany słowami Chrystusa z mowy pożegnalnej, w której zapowiadał zesłanie Ducha Świętego. Według niej, działanie *Parakleta* będzie się przejawiać na przekonywaniu świata o grzechu, o sprawiedliwości i o sędzi (J 16,8), czyli o niedowiarstwie, o Boskim posłannictwie Chrystusa i o ostatecznej klęsce szatana<sup>26</sup>. Stąd, zapewne, w tyskim kościele wyobrażenie *Przemienienia*, gdzie apostołowie uznają bóstwo Nauczyciela, a także *Ukrzyżowanie*, czyli scena zabicia Jezusa, uważanego przez Żydów za grzesznika<sup>27</sup>.

Jak już wspomniano, polichromie są nieukończone i jak twierdził ksiądz Resiak, ukończone nie będą, co byłoby wielką szkodą dla obiektu. Nie jest jednak pewne co miało się znajdować na wschodniej ścianie świątyni, tuż nad organami. Ks. Resiak twierdzi, że miała tam zostać wykonana scena *Zwiastowania*. Stanisław Niemczyk natomiast uważa, że pierwotny projekt przewidywał zrealizowanie w tym miejscu

przedstawienia *Grzechu pierworodnego*. Wiadomo też, że Nowosielski nie raz deklarował, iż ścianę wschodnią ma pokryć *Sąd Ostateczny*. Potwierdzałoby to zaproponowaną przeze mnie tezę o zaczerpnięciu przez artystę inspiracji z mowy pożegnalnej Chrystusa. Scena sądu uzupełniałaby w ten sposób cykl przedstawień o działalności Ducha Świętego, ukazując ostateczne zwycięstwo nad siłami zła. Co innego jednak widnieje na projektach malowideł udostępnionych mi przez ks. Resiaka. Z dużym prawdopodobieństwem można określić naszkicowaną główną scenę jako *Chrzest Chrystusa w Jordanie*. Na samej górze wnęki stropowej można rozpoznać zarysy dwóch nagich półpostaci odwróconych tyłem. Jest to zapewne *Wygnanie z raju*. Przedstawieniu temu zarezerwowano jednak na projekcie jedynie jedną czwartą przeznaczoną

przeźreni, nie jest to więc scena główna. Sąsiadujące poacie mieli natomiast podobno pokryć święci i błogosławieni drugiego tysiąclecia<sup>28</sup>.

Tyski kościół zadziwia nowatorską, elementarną formą, odrębną od tylekroć powielanych wzorców powojennych. Przykład tej świątyni potwierdza, iż wyszukana bryła architektoniczna obiektu sakralnego nie musi prowadzić do zatracenia przewidzianego dla niego charakteru. W tym przypadku stało się nawet wprost przeciwnie – indywidualizm formy świetnie odpowiada współczesnej, posoborowej duchowości ludu bożego. Dzięki swej prostocie i oryginalności powstał obiekt o wnętrzu nowoczesnym, lecz jednocześnie nasyconym atmosferą mistycyzmu, sprzyjającym nabożnemu obcowaniu z Bogiem – zarówno osobistemu, jak i we wspólnocie wiernych.

Za długą rozmowę telefoniczną o kościele w Tychach dziękuję panu Stanisławowi Niemczykowi. Dziękuję również księdzu Franciszkowi Resiakowi za rozmowę, udostępnione materiały oraz życzliwe przyjęcie w Tychach.

## TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM DR KATARZYNY CHRUDZIMSKIEJ-UHERY

<sup>1</sup> Stanisław Niemczyk zrealizował projekt nieodpłatnie. Nagroda im. Brata Alberta została przyznana również budowniczemu kościoła, ks. Franciszkowi Resiakowi, wieloletniemu proboszczowi parafii Ducha Świętego w Tychach, za „konsekwentne realizowanie projektu”; *Tyskie kościoły katolickie i wspólnoty parafialne 1939-1993 – ankieta. Parafia pw. Ducha Św.*, oprac. F. Resiak, Tychy [br.], s. 5.  
<sup>2</sup> Również Jerzy Manjura wykonał projekt nieodpłatnie.  
<sup>3</sup> O treściach symbolicznych świątyni w Tychach Stanisław Niemczyk rozmawiał ze mną dwukrotnie w grudniu 2002 r. Wiele informacji uzyskałam również od ks. proboszcza Franciszka Resiaka, budowniczego kościoła. W niniejszym artykule przedstawiam najważniejsze konstatacje pochodzące z tych rozmów. Z tego względu, rezygnuję ze stosowania przypisów, ograniczając aparat naukowy do niezbędnego minimum.  
<sup>4</sup> Byli to państwo Kściuczycowie i Jarzynowie; *Tyskie...*, s. 2.  
<sup>5</sup> *Tychy 1939-1993. Monografia miasta*, pod red. M. Szczepańskiego, Tychy 1996, s. 323.  
<sup>6</sup> *Tyskie...*, s. 1-3.  
<sup>7</sup> K. Kucza-Kuczyński, *Na ziemi czarnej. Kościół Ducha Świętego w Nowych Tychach*, „Przegląd Powszechny”, 1985, nr 11, s. 286.  
<sup>8</sup> T. Barucki, *Współczesna architektura sakralna w Polsce*, „Projekt”, 1990, nr 5, s. 23; *Tychy...*, s. 323.  
<sup>9</sup> S. N., *Nagroda Roku. Zespół sakralny pod wezwaniem Ducha Świętego Nowe Tychy – Żwaków*,

„Projekt”, 1990, nr 5, s. 66.

<sup>10</sup> K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991, nr 18 [bns.].

<sup>11</sup> K. Styrna-Bartkiewicz, M. Musiałik, *Odnaleziona sacrum. Kościoły Stanisława Niemczyka*, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 2, s. 8.

<sup>12</sup> K. Kucza-Kuczyński, *Na ziemi...*, s. 288.

<sup>13</sup> S. N., dz. cyt., s. 66.

<sup>14</sup> Np. kościół pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie (1991-1994), kościół pw. Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach (1995-1998); Styrna-Bartkiewicz, Musiałik, dz. cyt., s. 11.

<sup>15</sup> Aklamacja czwarta z Mszy św.

<sup>16</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 30.

<sup>17</sup> Jerzy Nowosielski dekorował również w tyskim kościele konfesjonały.

<sup>18</sup> Przy doborze tych symbolów autor korzystał ze znanego leksykonu Dorothei Forster *Świat symboliki chrześcijańskiej*.

<sup>19</sup> Niestety, mimo próby skontaktowania się z Jerzym Nowosielskim, nie udało mi się porozmawiać z nim na temat tyskich malowideł ze względu na zły stan zdrowia artysty.

<sup>20</sup> *Jerzy Nowosielski*, katalog wystawy, oprac. A. Kostołowski, Poznań 1993, s. 240.

<sup>21</sup> Zob. K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 27, 180-181, 213.

<sup>22</sup> J. Nowosielski, *Między Kaabą a Parthenonem*, w: *Jerzy...*, s. 93.

<sup>23</sup> M. Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, w: *Jerzy...*, s. 38.

<sup>24</sup> Tamże, s. 39.

<sup>25</sup> Tamże, s. 34.

<sup>26</sup> Chrystus dalej tłumaczy: *O grzechu – bo nie wierzą we Mnie; o sprawiedliwości zaś – bo idą do Ojca i już mnie nie ujrzycie; wreszcie o sądzie – bo władca tego świata został osądzony* (J 16,8-12). Por. również przypisy do J 16,8-11, *Pismo Święte*, pod red. K. Dynarskiego, Poznań – Warszawa 1980, s. 1235.

<sup>27</sup> Por. przypisy do J 16,10; *Pismo Święte*, cz. 4: *Nowy Testament*, pod red. M. Wolniewicz, Poznań 2000, s. 272.

<sup>28</sup> Porębski, dz. cyt., s. 40.

# Zespół rzeźb alegorycznych w Ogrodzie Saskim.

## Próba interpretacji i rekonstrukcji stanu pierwotnego

Karolina Lenarczyk

Rzeźby alegoryczne z Ogródu Saskiego stanowią największy i najstarszy, a zatem najcenniejszy, zespół rzeźb parkowych zachowanych w Polsce. Do dziś przetrwało dwadzieścia jeden figur, reprezentujących różne warsztaty. Niniejszy artykuł jest próbą wskazania pierwotnego programu ikonograficznego Ogródu oraz określenia jego brakujących elementów.

Pierwotnego usytuowania rzeźb w ogrodzie pewnie nie poznamy już nigdy, raczej nie dowiemy się też ile figur początkowo liczył sobie ten zespół, tajemnicą pozostanie także tożsamość tych posągów. Jeżeli siedemdziesiąt jeden postumentów, których na planie z 1745 roku doliczył się Walter Hentschel, rzeczywiście stanowiło podstawy pod rzeźby, to dziś mamy do czynienia z niespełną jedną trzecią pierwotnej ilości figur<sup>1</sup>. Brakuje też jakiegokolwiek wzmianki na temat pierwotnego programu ikonograficznego, którego posągi mogłyby być częścią. Pierwsza informacja o jego istnieniu pojawia się w 1860 roku u Franciszka Sobieszcańskiego, który twierdzi, że *w ozdobieniu nimi ogrodu przewodniczyła myśl przedstawienia odpowiednich sobie symbolów, według pewnej kolei w ogrodzie umieszczonych oraz, że figury nie tylko samymi godłami ale i następstwem objaśniają się*<sup>2</sup>. Varsavianista opisuje także ustawienie rzeźb: *poczynając od głównego wchodu z placu Saskiego, pierwsza figura po prawej stronie przedstawia astronomię, odpowiednia tejże po prawej jest geometrią [...]. Następne cztery figury po obu stronach przedstawiają odpowiednio sobie sztuki piękne, to jest budownictwo, muzykę, rzeźbę i malarstwo [...]. Dalej za nimi czwarta figura w szeregu po prawej stronie, a siódma w ogólnym porządku, przedstawia próżność [...]. Odpowiednią jej po drugiej stronie figurą jest roztropność [...]. Wracając do alei*

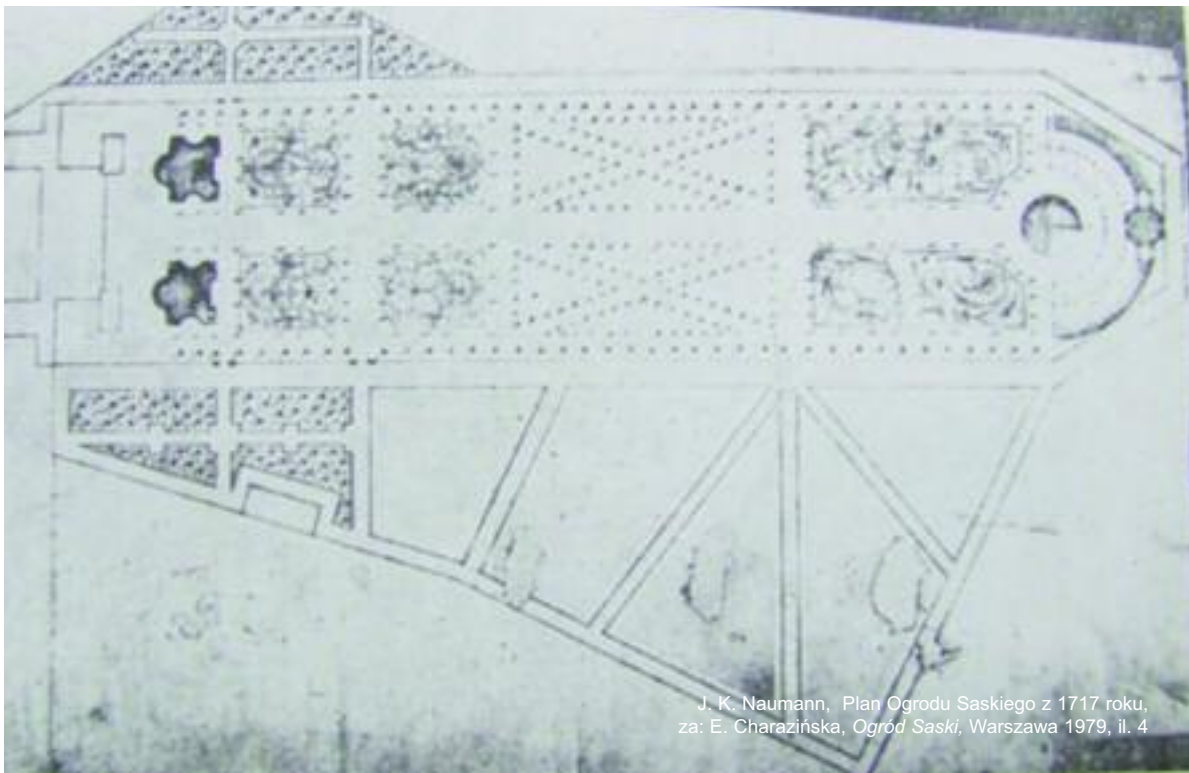
*po prawej stronie, spostrzegamy figurę oznaczającą medycynę, a zaraz za nią następujące przedstawiają cztery pory roku: zimę, wiosnę, lato i jesień, ze stosownymi godłami. Czternasta z porządku, a ósma po prawej stronie figura wyobraża chronologię [...], a naprzeciw niej widać arytmetykę [...]. Za nią następuje Jowisz; dalej inżynieria [...] Tuż obok figura wyobraża nagrodę [...]. Wreszcie ostatnią figurą jest Wenus*<sup>3</sup>.

Dziś wszelkie wnioski mogą być wyciągane tylko na podstawie materiału porównawczego z innych zespołów ogrodowych. Sytuację komplikuje fakt, że nie wszystkie znajdujące się obecnie w ogrodzie figury były do niego przeznaczone. Dlatego też na początku przyjrze się bliżej zachowanym rzeźbom i postaram się wskazać brakujące elementy. W związku ze skromnością zachowanego materiału i problemem z nazwaniem niektórych figur, w kilku przypadkach pozwolę sobie przypisać jedną personifikację do różnych zespołów.

W poniższych rozważaniach pominę dwie figury – Wenus i Naukę, obie jako nie będące częścią pierwotnego zespołu nie mogą być punktem odniesienia do poszukiwań brakujących elementów.

Już na pierwszy rzut oka daje się wyodrębnić zespół figur będących personifikacjami pór roku. Do dziś zachowała się Zima, Flora, która w tym przypadku uosabia wiosnę i Bachus odnoszący się do jesieni. Jednoznaczny w tym otoczeniu jest brak Lata, które uległo doszczętnemu zniszczeniu w czasie II wojny światowej<sup>4</sup>. Na podstawie dostępnych źródeł<sup>5</sup> i analizy formalnej można wnioskować, że rzeźby te powstały w różnym okresie. Flora należy do grupy najstarszych posągów i za jej autora uznaje się Józefa Vinache<sup>6</sup>. Zimę, ze względu na formalne podobieństwo z Mojżeszem z kościoła





Piżarów w Łowiczu, przypisuje się Janowi Jerzemu Plerschowi<sup>7</sup>. Wynika z tego, że figury te dzieli około dwudziestu lat. Pozostaje zatem pytanie: czy były tworzone jako jeden zespół, czy zostały ze sobą skojarzone później? Moim zdaniem bardziej prawdopodobna jest ta druga możliwość. Sądzę tak, ponieważ w szkicowniku Joachima Daniela Jaucha Jadwiga Kaczmarzyk odnalazła rysunki Jana Jerzego Plerscha. Rysunki te to szkice trzech rzeźb: *Flory*, *Sylena* i *Fauna*. Jadwiga Kaczmarzyk na podstawie skali i formy postumentu dowodzi, że są to rysunki rzeźb z Ogrodu Saskiego<sup>8</sup>. Argumenty te są mało przekonujące, tym bardziej, że figura *Flory* ze szkicownika wyraźnie różni się od tej, która stoi w ogrodzie. Prawdopodobne jest więc, że pierwotna *Zima* uległa zniszczeniu i została zastąpiona *Zimą* należącą do innego kompletu. Jest to tym bardziej możliwe, że sam motyw czterech pór roku w sztuce ogrodowej tego okresu był niemal obowiązkowy i pojawiał się w prawie każdej realizacji. Obok pór roku równie popularne były żywioły, wiatry, strony świata i pory dnia – niewykluczone, że któryś z tych zespołów mógł znajdować się w Ogrodzie Saskim.

Drugim mocno zaakcentowanym w ogrodzie

zespołem rzeźb jest *quadrivium* sztuk wyzwolonych, dziś reprezentowane przez *Arytmetykę*. Propozycja obecności czterech sztuk wyzwolonych – *Arytmetyki*, *Geometrii*, *Muzyki* i *Astronomii*, jest potwierdzona w wykazie rzeźb wymienianych przez Franciszka Sobieszcańskiego<sup>9</sup>. W spisie tym, obok zachowanej do dziś *Arytmetyki*, występuje zarówno *Geometria*, *Astronomia*, jak i *Muzyka*. W tym miejscu jednak pojawia się pewien problem, otóż na bazach dwóch figur stojących dziś w ogrodzie widnieją napisy *Astronomia* i *Muzyka*. Mariusz Karpowicz uważa jednak, że są one błędne<sup>10</sup>. Według niego *Astronomia* to *Astrologia* a *Muzyka* to *Poezja*. Trudno się nie zgodzić z argumentacją badacza, który porównuje każdą z figur z ich opisem i graficznym odpowiednikiem z *Ikonologii* Cezarego Ripy<sup>11</sup>. Pozostaje jednak wątpliwość, kiedy pojawiły atrybuty, na podstawie których Mariusz Karpowicz nadał im taką tożsamość oraz czy obok czterech sztuk wyzwolonych istniały także *Astrologia* i *Poezja*? Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie czy obok *quadrivium* w ogrodzie znalazło miejsce także *trivium*, czyli *Gramatyka*, *Retoryka* i *Dialektyka*.

Kolejnym widocznym w ogrodzie zbiorem rzeźb

będą sztuki piękne. Z tego zespołu do dziś przetrwały cztery przedstawicielki tej grupy – personifikacje *Rzeźby*, *Malarstwa*, *Architektury Wojskowej* oraz *Poezji*, którą jako *Muzykę* zaliczyłam również do sztuk wyzwolonych. Pierwotnie mogły im towarzyszyć również *Muzyka*, *Architektura Cywilna*, *Wymowa*, *Taniec* i *Teatr*<sup>12</sup>. *Architektura Cywilna* istniała na pewno – podobnie jak *Lato* uległa zniszczeniu w czasie II wojny światowej<sup>13</sup>. Obecności w ogrodzie personifikacji *Teatru* nie możemy wykluczyć, tym bardziej, że budynek teatru był jednym z pierwszych wzniesionych w Ogrodzie Saskim. Z drugiej jednak strony trzy ocalałe rzeźby – *Malarstwo*, *Rzeźba* i *Architektura Wojskowa*, w połączeniu z odtworzoną po 1945 roku *Medycyną*, mogą stanowić reprezentację innego zespołu – mianowicie *artes mechanicae*. Pierwotnie musiałyby towarzyszyć im *Tkactwo*, *Rolnictwo*, *Teatr*, *Żeglarstwo* oraz *Lowiectwo*. Jak pisałam już wcześniej obecności *Teatru* nie można wykluczyć. *Rolnictwo* pojawia się w spisie Franciszka Sobieszczańskiego, który o rzeźbie tej pisze następująco: *oznacza rolnictwo w postaci bogini ziemi Gei, która trzyma na lewym ręku niewiastę-karmicielkę, czyli Dianę efezyjską, będącą symbolem matki-przyrody. Bliżej objaśnia ją jeszcze znajdujący się tamże łaciński napis: Non aliunde (znikądinąd wszelakie mienie) i dalej: Ad operam (do pracy)*<sup>14</sup>. Mariusz Karpowicz przemianował jednak *Rolnictwo*, podpisane jako *Twórczość*, na *Inwencję*, tłumacząc, że w *Ikonologii* Cezarego Ripy istnieje tylko jedna personifikacja opatrzona takimi napisami i Dianą Efeską w dłoni, jest to właśnie *Inventione*<sup>15</sup>. Osobiście skłaniam się ku nazwaniu całości zespołu sztukami mechanicznymi. Przemawiać może za tym fakt, iż pojęcie *sztuki piękne* w przedstawionym wyżej kształcie dopiero się formowało.

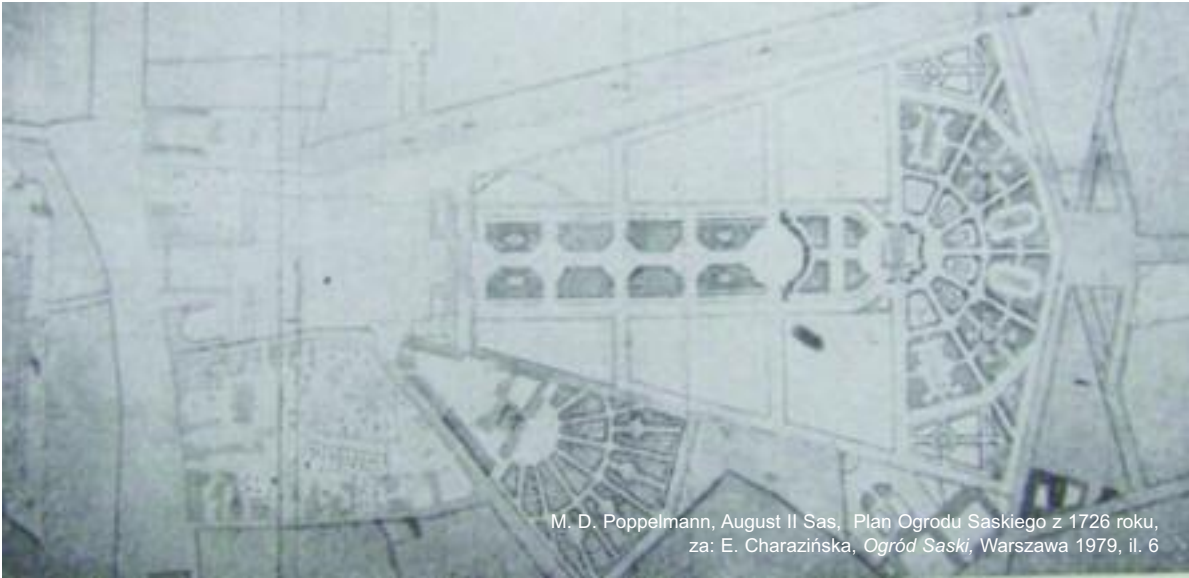
W wypadku tego kompletu rzeźb można w przybliżeniu określić datę ich powstania. Otóż personifikacja *Rzeźby* trzyma w ręku medalionowy portret Augusta III Sasa, co wskazuje na to, że powstała za jego panowania, czyli po 1733 a przed 1763 rokiem. Jako autora personifikacji *Rzeźby*, *Malarstwa* i *Architektury Wojskowej* Mariusz Karpowicz wskazuje Jana Jerzego Plerscha<sup>16</sup>.

*Astrologia*, *Geografia* i *Medycyna* to zachowane do dziś personifikacje różnych dziedzin dostępnej dla człowieka *Wiedzy*. Grupa ta, z pewnością obejmowała również inne przedstawienia.

Także znajdująca się dziś w ogrodzie *Sprawiedliwość* jest fragmentem większej całości – grupy cnót kardynalnych, czyli *Sprawiedliwość*, *Męstwo*, *Umiarkowanie* i *Roztropność*. Ostatnią z nich w swoim spisie wymienia Franciszek Sobieszczański<sup>17</sup>. Miała to być rzeźba opatrzona inskrypcją *Inspice cautus eris – wejrzyj, a będziesz roztropny*, podpisana dziś jako *Prawda*<sup>18</sup>. Według Cezarego Ripy personifikacja *Roztropności* winna być wyposażona w lustro, węża, złoty hełm, wieniec z liści morwy oraz rybę owiniętą wokół strzały<sup>19</sup>. Figura z ogrodu nie posiada żadnego z tych atrybutów. Czy nie miała ich od początku czy też została ich pozbawiona w czasie jednej z konserwacji – nie rozstrzygnę. Niezależnie od tego, grupa cnót kardynalnych mogła się w ogrodzie znaleźć z bardzo prostego powodu. Ogród Saski jako publiczny ogród przy siedzibie władcy miał, poza funkcją reprezentacyjną, słać osobę miłościwie panującego. Przemawia za tym jeszcze jeden argument. Mianowicie *Sprawiedliwość* nie jest tu przedstawiona w sposób tradycyjny jako ślepa, ale przeciwnie: wszystkowiedząca i wyrozumiała. Właśnie w takiej konwencji należałoby przedstawić przymioty władcy.

*Inwencja*, *Intelekt*, *Rozumność*, *Inteligencja*, *Pouczenie* i *Rozgłos Mądrości* to personifikacje związane z rozwojem intelektualnym człowieka i jego możliwościami. Rzeźby te powstały w różnym okresie, więc nie sądzę, aby od początku stanowiły jedną podgrupę programową. Myślę jednak, że są swego rodzaju uzupełnieniem pozostałych grup i pełniły rolę czynnika sprawczego poszczególnych działań. I tak *Inwencja* mogła towarzyszyć sztukom pięknym, *Intelekt* lub *Rozumność artes liberales*, a *Inteligencja* cnotom.

Pozostaje pytanie o pierwotny program ikonograficzny. Moim zdaniem istniały przynajmniej dwie możliwości ustawienia rzeźb w królewskim ogrodzie. Pierwszą z nich jest program głoszący apoteozę rozumu. W ogrodzie znajduje się kilka personifikacji odnoszących się



M. D. Poppelmann, August II Sas, Plan Ogródu Saskiego z 1726 roku,  
za: E. Charazińska, *Ogród Saski*, Warszawa 1979, il. 6

w sposób bezpośredni do umysłu ludzkiego. Są to: *Intelekt*, *Inwencja*, *Rozumność*, *Inteligencja* i *Pouczenie*. Obok nich stoi personifikacja *Rozgłosu Mądrości* wskazująca na to, że właściwe wykorzystanie możliwości intelektualnych przynosi dobrą sławę. Poza tymi bezpośrednimi odniesieniami są też personifikacje nauk, które człowiek może objąć swoim rozumem w celu uproszczenia sobie życia. Będą to: *Geografia*, *Medycyna*, *Arytmetyka* i pojęta ogólnie *Nauka*. Oprócz tego pojawiają się także personifikacje sztuk takich jak *Rzeźba*, *Malarstwo* czy *Poezja*, które będą służyły człowiekowi jako rozrywka i umilały mu czas. W zestawie tym znajduje się również uosobienie *Architektury Wojskowej*, która właściwie użyta pozwoli ocalić ludzkie życie. Jednak jest jeszcze coś, co przy rozwiązywaniu problemu programu ikonograficznego ogrodu nie powinno nam umknąć. Dwie z zachowanych rzeźb mają na głowach korony. Są to *Rozumność* i *Intelekt*. Należy przy tym zwrócić uwagę, że *Rozumność* to postać kobieca, czyli królowa, a *Intelekt* – męska, czyli król. Przez nałożenie korony – symbolu władzy i majestatu – rzeźbom została nadana szczególna ranga: miały one przewodniczyć pozostałym figurom. Idąc tym tropem można także wywnioskować, że korona jest nagrodą za wykształcenie. Sugerują to *Pouczenie* – *Ammestramento*, tłumaczone także jako ćwiczenie się oraz wyrastającą z ciągłego doskonalenia się *Mądrość* i *Sciensa* – nauka, wiedza.

*Nauka*, jako rzeźba architektoniczna, doskonale wpisuje się w ten program, możliwe więc, że była częścią dekoracji ogrodu, związaną z jednym z budynków. Dzięki *Inteligencji* i *Inwencji* człowiek jest w stanie pracować twórczo we wszystkich dziedzinach nauki i sztuki. Poszczególne sztuki piękne zapowiadają także wspaniałość rezydencji władcy, wszak to ogród królewski. Nie ulega też wątpliwości, że aby być dobrym i szanowanym władcą oraz cieszyć się autorytetem poddanych, należy być wykształconym i sprawiedliwym.

Jednak są elementy, które przy takim ujęciu programu nie pasują do reszty – są to pory roku. Oczywiście może pojawić się argument, że nie stanowiły one pierwotnego wyposażenia ogrodu, ale pojawiły się w nim później. Argument ten wydaje się być słuszniejszy, gdy weźmie się pod uwagę popularność tego zespołu w sztuce ogrodowej. Pojawia się jeszcze jedna wątpliwość. Mianowicie, czy pierwotnie, to jest około roku 1730, mógł pojawić się w ogrodzie tak oświeceniowy program? Program głoszący pochwałę rozumu i władz umysłu, pasujący bardziej do stonowanego klasycyzmu niż rozedrganego rokoka, program, który ułożyć mógłby Stanisław Konarski albo bracia Załuscy? I najważniejsze, czy władca o tak niepewnej pozycji na tronie Rzeczypospolitej zrezygnowałby ze sławienia swojej osoby na rzecz pochwały rozumu? Moim zdaniem nie jest to możliwe.

August Mocny wzorował się na stylu rządzenia Ludwika XIV, który dążył przecież do umocnienia potęgi i roli państwa oraz centralnej władzy królewskiej. Król Słońce chciał sam rządzić i decydować o wszystkim, co działo się w królestwie. Kult władcy budował także na wystawności i bogactwie dworu królewskiego oraz na organizowaniu licznych festynów, widowisk i przedstawień teatralnych, sławiących monarchę i jego czyny. W samym Ogrodzie Wersalskim jedynymi posągami mającymi związek z nauką były posągi pięciu mędrców starożytnej Grecji – Pittakosa, Sokratesa, Teofrasta, Lizjasza i Odyseusza<sup>20</sup>. Obok nich stanęły personifikacje kontynentów, czterech żywiołów, czterech pór roku, czterech modlitw dnia, czterech temperamentów oraz cztery gatunki poezji<sup>21</sup>. Zestawienie to układa się w dość logiczną całość, zgodną z zapatrywaniami Ludwika XIV – panowania nad światem i jego siłami. Czy August Mocny mógł więc tak daleko odbiec od swojego wzorca? Moim zdaniem nie. Dlatego też zdecydowanie bardziej uzasadnione wydaje się poszukiwanie programu Ogrodu Saskiego wśród tradycyjnych typów ogrodów królewskich.

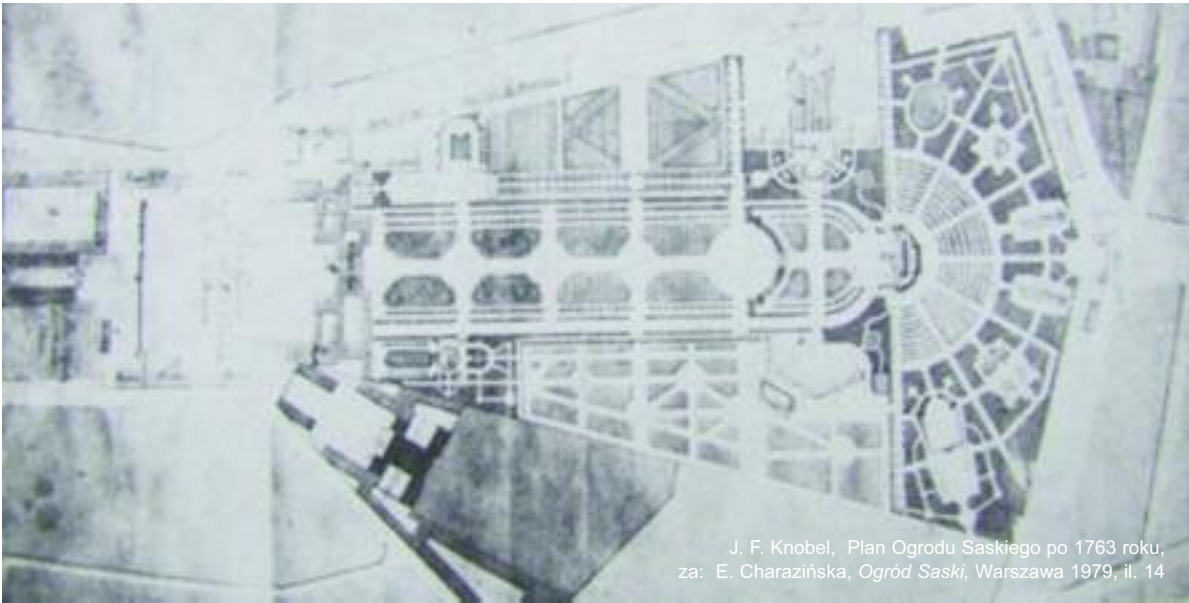
W historii funkcjonują dwa podstawowe typy władcy – władca starożytny i idealny władca średniowieczny. Oba silnie oddziałują na epoki późniejsze. W starożytności podstawowym wymogiem wobec panującego było jego boskie pochodzenie – władca miał strzec porządku świata, praw natury i zapewniać obfite plony. Król musiał wyróżniać się też nadnaturalną siłą, walecznością i dzielnością, aby mógł obronić swych poddanych przed wszelakim złem. Starożytny przywódca miał jeszcze jedną ważną cechę – stał ponad prawem, także ponad prawem natury.

Władca średniowieczny kojarzy się przede wszystkim z *Pieśnią o Rolandzie* i postacią króla Karola Wielkiego. Poszukując przykładów polskich, wymieńmy Bolesława Chrobrego i Bolesława Krzywoustego, których sylwetki nakreślił w swej kronice Gall Anonim. Idealny władca średniowieczny powinien godnie reprezentować Boga, od którego pochodzi jego władza. Musi zatem kochać swych wasali, troszczyć się o ich dobro, bronić ich, być sprawiedliwym. Z jego postawy emanuje godność i dostojność.

W epoce nowożytnej pogląd na władcę nie ulega drastycznej przemianie. Według Niccolò Machiavellego idealny władca powinien posiadać pięć zasadniczych zalet: miłosierdzie, dotrzymanie wiary, ludzkość, religijność, prawość. Jeśli zaś ich nie posiada, powinien zachowywać się tak, jakby je posiadał<sup>22</sup>.

Ogród królewski musiał być wspaniały, ponadprzeciętny i olśniewający, tak jak jego właściciel. Miał pełnić swego rodzaju funkcję propagandową, ogród zdawał się mówić nie tylko przez właściwy program ikonograficzny, ale także przez sam panujący w nim porządek – tak jak król dba o mnie, tak dba o państwo i swoich poddanych. W przypadku Ogrodu Saskiego funkcja propagandowa jest jeszcze silniejsza – oto dobry władca – August Mocny – oddaje swój ogród swoim poddanym i robi to jako jeden z pierwszych władców europejskich! Dlaczego więc w programie ikonograficznym nie miały podkreślać swego panowania? Ogród z całą pewnością posłużył królowi do budowania pozytywnego wizerunku. Wszystko to w kontekście historycznym nabiera jeszcze wyraźniejszych kształtów. August II był przecież władcą elekcyjnym, obcym, jego pozycja w państwie była dość chwiejna. Stworzył więc ogród, którego program ikonograficzny odwoływał się do władców idealnych, panujących nad niebem, ziemią i siłami natury. Był ogrodem królewskim w pełnym tego słowa znaczeniu.

Najpierw zajmę się problemem niebiańskiego pochodzenia instytucji władzy królewskiej i jego odbiciem w Ogrodzie Saskim. Król był przedstawicielem Boga lub bóstw na ziemi. Zatem można przypuszczać, że zanim powstał pierwszy ogród królewski istniał ogród boski, święty gaj będący pierwowzorem dla założeń monarszych. Boski dwór był ideałem, który każda rezydencja królewska próbowała naśladować. Święte gaje czy nawet pojedyncze drzewa można było znaleźć pod każdą szerokością geograficzną, niezależnie od wierzni. Przykładem może być tu dębowy gaj Zeusa w Dodonie szumiący słowami wyroczeni. Często rośliny znajdujące się w ogrodzie miały znaczenie symboliczne, a ich multiplikacja wzmocniała ten przekaz. Należy pamiętać też, że w wielu kulturach ścięcie drzewa ze świętego ogrodu do



J. F. Knobel, Plan Ogródu Saskiego po 1763 roku,  
za: E. Charazińska, *Ogród Saski*, Warszawa 1979, il. 14

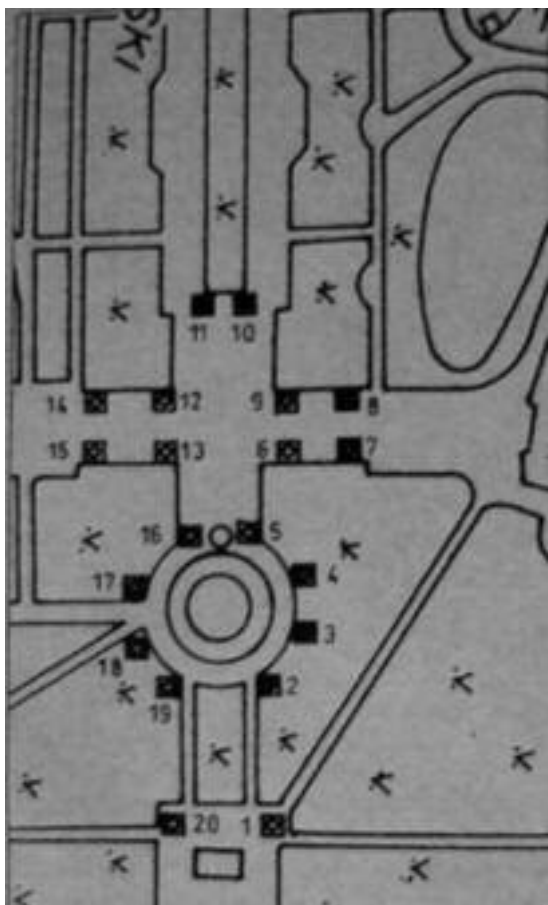
celów użytkowych było surowo karane. W takich miejscach mieszkali bóstwa, wpuszczano tam też symboliczne zwierzęta. Logiczne więc, że jeśli król zakładał ogród, niejako zapraszał do niego bóstwa pod postacią posągów. Podobnie działo się ze zwierzętami. Ogród tworzony z roślin, a zatem będący żywą ilustracją sił przyrody, stał się też polem do demonstracji monarszej władzy nad naturą i jej prawami. Ciągłe odradzanie się roślin do życia miało symbolizować władzę nad przemijaniem i ulotnością, stało się umownym obrazem nieśmiertelności. Alain Labbe jest zdania, że przypałacowy ogród monarszy rozumiany był jako dowód królewskiego panowania nad przyrodą, porządkiem świata a jednocześnie symbolizował władcę jako gwaranta urodzaju<sup>23</sup>.

Takie przesłanie można odnaleźć w Ogrodzie Saskim. Pojawiające się w nim personifikacje czterech pór roku ewidentnie mają znaczenie symboliczne. Można je interpretować jako ciągłość władzy królewskiej, trwającej niezmiennie bez względu na porę roku. Z drugiej strony obecność pór roku może symbolizować monarszą władzę nad porządkiem świata. W tym rozumieniu król ma być gwarantem zmian następujących w przyrodzie i strażnikiem porządku świata. Po trzecie przedstawienie personifikacji poszczególnych pór roku z właściwymi dla nich płodami ziemi w sposób bezpośredni odnosi się do króla jako do tego,

dzięki któremu przyroda wydaje obfite plony. Gdyby, wzorem Wersalu, pojawiły się w Ogrodzie Saskim uosobienia wiatrów, żywiołów oraz pór dnia byłoby to dowodem na panowanie króla nad wszystkimi prawami natury.

Drugim aspektem królewskości jest nadnaturalna siła i dzielność monarchy. Cechę tę w sposób szczególnie eksponowały królewskie zwierzyńce, będące od starożytności sceną ceremonialnych polowań dworskich. Tego typu polowanie było swego rodzaju sprawdzianem waleczności i dzielności króla, jego odwagi i sprawności fizycznej. Oczywiście w czasie takiego polowania dla władcy przeznaczona była najgrubsza, a zatem najniebezpieczniejsza zwierzyna. Oczywiście siła i dzielność nie objawiały się tylko na polowaniach. Prawdziwym sprawdzianem tych cech była wojna, którą monarcha toczył w celu zapewnienia bezpieczeństwa swoim poddanym, lub też w celu pozyskania dla nich nowych ziem, niosących dobra konsumpcyjne<sup>24</sup>.

W wypadku Ogródu Saskiego odwołanie do tych cech znalazłabym w personifikacji *Architektury Wojskowej*. Wroga można było przecież pokonać nie tylko siłą, ale też sprytem. Władca stawiając fortyfikacje i rozbudowując mury obronne, chronił swoich poddanych, a jednocześnie ułatwiał w ten sposób pokonanie ewentualnego najeźdźcy. Mamy więc obraz dobrego władcy, który dba o bezpieczeństwo swego ludu i chroni go przed wszelkim złem. Dodatkowo, jeśli



M. Misztal, Ustawienie figur w Ogrodzie w latach 1965-1999, za:  
Z. Maj, K. Sztarbałło, *Nowa koncepcja rozmieszczenia figur kamiennych w Ogrodzie Saskim w Warszawie w: „Mazowsze”,*  
(1999) nr 12, s. 164



Ustawienie figur w Ogrodzie po 2000 roku

1. INTELEKT 2. SPRAWIEDLIWOŚĆ 3. WENUS 4. BACHUS 5. ARYTMETYKA 6. ARCHITEKTURA WOJSKOWA 7. POEZJA 8. GEOGRAFIA 9. INTELIGENCJA 10. NAUKA 11. CHWAŁA I 12. POUCZENIE  
13. INWENCJA 14. ASTROLOGIA 15. MALARSTWO 16. RZEźBIARSTWO 17. MEDYCYNA 18. ZIMA  
19. FLORA-WIOSNA 20. ROZGŁOS MĄDROŚCI 21. ROZUMNOŚĆ

uzupełnieniem zespołu figur, który nazwałam wcześniej *artes mechanicae*, było łowiectwo, to monarcha podkreślał w ten sposób swoją dzielność i męstwo. Pokazywał, że może nie tylko bronić swoich poddanych przed wrogiem, ale także może im zapewnić pożywienie.

Obowiązkiem władcy jest rządzić w sposób mądry i rozumny. Przez mądrość rozumie tu wykształcenie. Monarcha musi posiadać odpowiednią wiedzę, aby zapewnić swemu ludowi dostatek i bezpieczeństwo. Jego obowiązkiem jest przede wszystkim posiadać wiedzę ekonomiczną, aby zapewnić dobrobyt, i militarną, aby mądrze prowadzić

ewentualne wojny i umieć ich unikać. Powinien też zdawać sobie sprawę z warunków naturalnych panujących na terenie jego kraju i znać historię, aby nie powtarzać błędów swoich poprzedników. Ważne jest, żeby sprawował rządy sprawiedliwe, był człowiekiem roztropnym i unikał zbędnych niebezpieczeństw. Monarcha powinien też zadbać o rozwój intelektualny swoich poddanych, umożliwić im kształcenie się oraz zdobywanie nowych umiejętności<sup>25</sup>.

W Ogrodzie Saskim bez problemu znajdziemy figury odpowiadające poszczególnym cechom władcy idealnego. W programie ogrodu August Mocny jawi się nam jako władca

sprawiedliwy, który przed wydaniem wyroku zapozna się ze wszystkimi aspektami problemu. Widzimy człowieka, który znany jest ze swojej mądrości. Monarchę roztropnego i umiarkowanego, który dobrze gospodaruje finansami państwa, ponieważ zna się na arytmetyce. Zanim podejmie decyzję spojrzy w niebo, aby zapoznać się z wyrokami zapisanymi w gwiazdach, pomoże mu w tym znajomość astrologii. Dzięki znajomości geografii będzie wiedział gdzie można uprawiać zboże, a gdzie będzie to nieopłacalne. Geografia przyda mu się także w prowadzeniu wojen, bo w sposób umiejętny będzie wykorzystywał naturalne warunki terenu. Inteligencja i rozum to cechy bardzo potrzebne monarsze do sprawowania mądrych rządów oraz unikania zbędnych niebezpieczeństw. Dzięki nim władca może wynegocjować lepsze warunki porozumienia, dobierać dobrych doradców, korzystnie lokować kapitał i nie trwonić sił. Król jako człowiek wykształcony będzie mecenasem, stymulując w ten sposób rozwój sztuk takich jak malarstwo, rzeźba, poezja czy architektura. Postara się także o szeroki dostęp do nauki, a sam chętnie będzie korzystał z rad i pouczeń innych. A to wszystko ma mu zapewnić chwałę wśród obecnych i przyszłych pokoleń.

Uważam, że program apoteozy władcy lepiej wpisuje się w Ogród Saski. Przemawia za tym nie tylko usytuowanie ogrodu przy pałacu królewskim, inspiracje Królem Słońce, ale także sytuacja polityczna w czasie panowania dynastii Saskiej. Pamiętajmy też, że w momencie udostępnienia

ogrodu mieszkańcom Warszawy, to jest w 1727 roku, w ogrodzie musiała znajdować się jakaś dekoracja figuralna, a data ta jest za wczesna, aby mógł zaistnieć tam tak dojrzały program oświeceniowy.

Za programem królewskim przemawiać może jeszcze fakt, iż ogród był częścią większego założenia – tak zwanej Osi Saskiej, która oprócz znaczenia reprezentacyjnego, niosła za sobą konkretny manifest polityczny. Wiodła na pole elekcyjne, będąc niejako warszawskim odpowiednikiem krakowskiej *Via Regia* czy *Via Jagiellonicae*<sup>26</sup>. Miało to na celu legitymizację władzy i ukazanie dziejowej ciągłości między władzą dynastyczną a elekcyjną. Być może, tak jak Wazowie<sup>27</sup>, Dynastia Saska chciała stworzyć swoje Forum? W obliczu szczątkowo zachowanego materiału zabytkowego nie mogę tej tezy potwierdzić ani wykluczyć. Warto jednak zauważyć, że w skład wazowskiego forum miała wejść sława unosząca herb dynastii<sup>28</sup>, a w Ogrodzie Saskim mamy aż dwie figury Chwały – może na przestrzeni wieków, przez niewłaściwą konserwację straciły swoją właściwą wymowę? Na Forum Wazów miał stanąć także posąg Władysława IV przedstawionego jako *Virtus-Fortitudo*<sup>29</sup>. Nie możemy wykluczyć, że któraś z figur cnót nie była portretem króla.

## TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY NAPISANEJ NA SEMINARIUM NIŻSZYM POD KIERUNKIEM DRA JANUSZA NOWIŃSKIEGO

<sup>1</sup> W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin 1967, s. 169.

<sup>2</sup> Cyt. za: F. M. Sobieszczański, *Warszawa: wybór publikacji*, Warszawa 1967, t. 2, s. 242-243.

<sup>3</sup> Cyt. za: Sobieszczański, dz. cyt., s. 242-243.

<sup>4</sup> M. Karpowicz, *Piękne niezajome*, Warszawa 1986, s. 173.

<sup>5</sup> M.in. pamiętniki Krystiana Henryka Erndtela.

<sup>6</sup> D. Kłosek-Kozłowska, *Oś Saska i Ogród Saski w Warszawie*, w: *Królewskie ogrody w Polsce: materiały sesji naukowej*, red. M. Szafrąńska, Warszawa 2001, s. 243.

<sup>7</sup> Z. Hornung, *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 1965, III, s. 242, il. 15; por. J. Kaczmarzyk, *Rysunki Jana Jerzego Płerscha – projekty rzeźb do Ogródu Saskiego*,

„Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIII (1971), nr 3, s. 278, il. 7.

<sup>8</sup> Tamże, s. 275-277.

<sup>9</sup> Sobieszczański, dz. cyt., s. 242-243.

<sup>10</sup> Karpowicz, dz. cyt., s. 197-200; 231.

<sup>11</sup> Tamże, s. 197-200; 231-232.

<sup>12</sup> Według Charlesa Batteux, twórcy pojęcia *sztuki piękne*.

<sup>13</sup> Karpowicz, dz. cyt. s. 173

<sup>14</sup> Cyt. za: Sobieszczański, dz. cyt., s. 242-243.

<sup>15</sup> Karpowicz, dz. cyt., s. 186-192.

<sup>16</sup> Tamże, s. 257-260.

<sup>17</sup> Sobieszczański, dz. cyt., s. 242-243.

<sup>18</sup> Mariusz Karpowicz przemianował *Prawdę* na *Pouczenie*. Karpowicz, dz. cyt. s. 220-224.

<sup>19</sup> C. Ripa, *Ikologia*, Kraków 1992, s. 363-364.

<sup>20</sup> N. d'Archimbaud, *Wersal*, Warszawa 2004, s. 207.

<sup>21</sup> Tamże, s. 192, 202-203.

<sup>22</sup> N. Machiavelli, *Książę*, Warszawa 2005, s. 23.

<sup>23</sup> M. Szafrąńska, *Królowie i ogrody. Fenomen ogrodu władcy*, w: *Królewskie ogrody...*, s. 22.

<sup>24</sup> Tamże, s. 23-24.

<sup>25</sup> Tamże, s. 24-25.

<sup>26</sup> J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983, s. 59.

<sup>27</sup> Tamże, s. 51 nn.

<sup>28</sup> Tamże, s. 56.

<sup>29</sup> Tamże, s. 56.



Michał Bogucki, *Biblioteka*

Wnętrze gmachu Biblioteki Ordynacji Krasińskich przy ul. Okólnik w Warszawie. Spalone pod koniec powstania warszawskiego nigdy nie odzyskało dawnej świetności. Jest jak zamczysko, straszy i pociąga.



# „Wyobrażam sobie, że mieszkam w pięknym domu”.

## Próba analizy osiedla Za Żelazną Bramą w Warszawie

Magdalena Fryze

*Co będzie za Żelazną Bramą,  
Wieżowce tutaj staną wkrótce*

Fragment piosenki Igi Cembrzyńskiej

*Co będzie za Żelazną Bramą*, sł. Stanisław Werner

Tematem tego artykułu jest położone w centrum Warszawy modernistyczne osiedle Za Żelazną Bramą z lat 60. XX w. Omówiona zostanie forma bloków i układ całego założenia. Dokonana zostanie próba analizy tej architektury w aspekcie społecznym. Celem tego tekstu jest też wskazanie na problem relacji pomiędzy przestrzenią, a człowiekiem. Ważną częścią są fragmenty wywiadów z jednym z architektów i mieszkańcami osiedla<sup>1</sup>.



Jeden z bloków Osiedla za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

### „Miasto-maszyna, mieszkanie-maszyna”

Początek XX wieku to czas dynamicznych przemian na wielu płaszczyznach: gospodarczej, ekonomicznej i wreszcie najbardziej nas interesującej – architektonicznej. Największy wpływ na zmiany w tej ostatniej dziedzinie miał gwałtowny wzrost liczby ludności, szczególnie w miastach oraz, co jest z tym związane, nieprzystosowanie miast do zapewnienia odpowiedniej liczby mieszkań; szczególnie tanich izb mieszkalnych dla najmniej zarabiających – dla przedstawicieli proletariatu.

Problem ten zauważano już w poprzednim wieku. Powstało wtedy wiele projektów miast idealnych i wzorcowych kolonii mieszkaniowych. Warto wspomnieć o pomysłach m.in. Karola Fouriera czy Roberta Owena. Uważali oni, że: *nowe formy życia społecznego wymagają również adekwatnych form przestrzennych*. Na przełomie XIX i XX wieku powstała idea „miasta-ogrodu” (Ebenezer Howard) i projekty „miast przemysłowych” Toniego Garniera<sup>2</sup>. Twórcy tych koncepcji urbanistycznych interesowali się nie tylko organizacją przestrzeni miejskiej, ale też relacją człowieka z przestrzenią.

W latach 20. XX w. pojawił się funkcjonalizm. W tym czasie przedstawiciele awangardy architektonicznej postulowali szybkie wybudowanie tanich mieszkań. Pomóc w tym miały nowe, podporządkowane funkcji, formy architektoniczne. Głównymi cechami funkcjonalizmu są: odrzucenie dekoracyjności oraz użycie nowoczesnych materiałów i konstrukcji.

Współtwórcą tej nowej estetyki dla „czasów maszyny” był Le Corbusier (wł. Charles Eduard Jeanneret). Dla nas najważniejsze są jego wizje nowoczesnych miast z połowy lat 20. XX w. z wieżowcami w „miastach-ogrodach” oraz powojenne projekty dużych bloków – „jednostek mie-

szkaniowych” (*Unité d’Habitation*). Szczególnie istotna jest Jednostka Marsylska (1947-1952) dla około 1500 mieszkańców. Budynek miał łączyć funkcje mieszkaniowe i handlowo-usługowe. Jak pisał Charles Jencks: *Le Corbusier dokonał niezwykłego połączenia dawnych tradycji: kolumny zwężają się ku dołowi zamiast ku górze, krajobraz i ogrody znalazły się na dachach zamiast na ziemi, ulice są wewnątrz i „w powietrzu” zamiast na zewnątrz i na ziemi, a centrum handlowe na siódmym piętrze, zamiast łączyć się z handlowym życiem Marsylii*<sup>3</sup>. Budowla ta silnie zainspirowała Andrzeja Skopińskiego, jednego z architektów



Zdjęcie portierni i sklepu Karina w jednym z bloków Osiedla za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

Osiedla za Żelazną Bramą.

Na kształt warszawskiego osiedla wpływ miała niewątpliwie także Karta Ateńska – manifest urbanistyki awangardowej. Dokument ten uchwalono na IV Kongresie CIAM (*Congrès International d’Architecture Moderne*) w 1933 r. Hasłem zjazdu „międzynarodówki awangardy architektonicznej” było „Miasto funkcjonalne”<sup>4</sup>.

Zwrócono uwagę na „chorobę współczesnych miast”. Jej objawy to, zdaniem członków CIAM: wzrost gęstości zaludnienia w miastach, niekontrolowane poszerzanie się miast, niewłaściwe rozmieszczanie zabudowy, nieprzestrzeganie zasad higieny, chaotyczna zabudowa. Według twórców Karty życie ukształtowane przez architekturę i urbanistykę miało toczyć się w wśród luźnej, blokowej zabudowy – w demokratycznych miastach-ogrodach, podzielonych na strefy pracy, rozrywki, usług i wypoczynku.

Miały one być rozdzielone pasami zieleni i połączone osiami komunikacyjnymi.

Była to więc kolejna utopia architektoniczno-społeczna. Jak podkreśla Jakub Wujek: *Idea modernistyczna była płomieniem mającym spalić istniejący porządek świata. (...) Wyrosła na gruncie fascynacji wielkimi utopiami naszych czasów, sama stała się także utopią. Tworzyła wzorce postępowania, narzucała sposoby myślenia. W jej ramach dopiero odnajdujemy nowoczesność jako postęp cywilizacyjny i jako poszukiwanie nowej formy*<sup>5</sup>.

Ostateczną wersję Karty Ateńskiej ogłosił i skomentował Le Corbusier w 1943 r.<sup>6</sup>. Miała ona duży wpływ na odbudowę Europy po II wojnie. A od końca lat 60. XX w. także na wygląd wielu polskich miast.

### „Wszyscy byliśmy pod urokiem Corbusiera”

#### Konkurs

Już w pierwszych latach PRL rozwijano przedwojenne koncepcje „osiedla społecznego” z funkcjonalistycznymi blokami. Powstały też plany odbudowy Warszawy według koncepcji CIAM. Po kilkuletniej przerwie (panowanie doktryny socrealizmu), w czasach rządów Władysława Gomułki, zaczęto budować modernistyczne osiedla w większej skali. Rozpoczęto realizację taniego, masowego uprzemysłowionego budownictwa mieszkaniowego. Program urbanistyczny nowych osiedli obejmował również *wyposażenie terenów w urządzenia socjalne dla zaspokojenia materialnych i kulturalnych potrzeb mieszkańców*.

Konkurs na duże osiedle mieszkaniowe dla około 25 tysięcy, planowane w centrum Warszawy, wzbudził duże zainteresowanie wśród architektów. Nadesłano 75 prac<sup>7</sup>. Projektowany teren osiedla wynosił aż 63 ha. Był ograniczony ulicami: Graniczną, Twardą, Proszą, Żelazną, Chłodną, Ptasią. To przestrzeń miejska o bardzo ciekawej historii. Nazwa „Żelazna Brama” pochodzi od okazałej, bogato zdobionej osiemnastowiecznej bramy wejściowej do Ogrodu Saskiego. W czasie II wojny światowej ten fragment miasta, z gęstą zabudową (głównie z XIX w.) został niemal całkowicie

zniszczony.

Po 1945 r. w Warszawie, zniszczonej w około 80%, było dużo ogromnych pustych przestrzeni („teren oczyszczony” jak określiliby je Le Corbusier). W książce „Postpolis” Ewy Rewers czytamy: *Po II wojnie wiele miast polskich, nie tylko Warszawa, stało się niemal idealnymi miejscami realizacji socjalistycznej utopii. Były już zburzone, wyludnione, znacznemu zniszczeniu uległ także ich wymiar symboliczny. Stare przestrzenie miejskie czekały na nowy program, gotowe do przyjęcia utopii społecznej*<sup>8</sup>. Można było realizować utopię społeczną i architektoniczną.

Konkurs został rozstrzygnięty w 1961 r. Zwycięzył projekt „numer 50”, autorstwa Andrzeja Skopińskiego, Jerzego Czyży i Jana Furmana. Tych trzech młodych architektów było znanych w warszawskim środowisku architektonicznych ze swoich nowoczesnych pomysłów i przebojowości. Komisji oceniającej konkurs spodobało się śmiałe potraktowanie wielkiego założenia urbanistycznego w centrum stolicy. Docenili kompozycję złożoną z kilkunastu wielkich bloków – prostopadłościennych brył. W obszernych przestrzeniach między domami zaplanowano zieleńce, szkoły, przedszkola, żłobki i przychodnie. *Doceniliśmy udany sposób połączenia wielkomiejskiego charakteru zabudowy z zasadą osiedlowych dziedzińców*, czytamy w uzasadnieniu werdyktu<sup>9</sup>.

### Budowa

„Blokowisko”, „mrówkowce”, „szafa”, „parawan”, „kloce” to tylko parę nazw, które można usłyszeć od ludzi opisujących Osiedle za Żelazną Bramą. Jest ono głównie kojarzone z betonem, szarością i hałasem. Plany były zupełnie inne, szlachetne (utopijne?).

*Na każdym dachu kawiarnia i coś w rodzaju patio. Jeszcze do tego wiszące ogrody. Wśród nich na dachu bawiłyby się dzieci (...), klub popołudniowy dla mieszkańców, parkingi podziemne* – tak Barbara Łopieńska opisywała w swoim reportażu plany osiedla<sup>10</sup>. Jednak już na samym początku pojawiły się problemy z realizacją. Okazało się, że te piękne plany w zderzeniu z rzeczywistością stają się nierealne.

W PRL władza wpływała na niemal wszystkie dziedziny życia. Także na przestrzeń miejską, na sposób mieszkania. W tym czasie władze starały się ingerować w architekturę. Trzeba pamiętać, że często miało to negatywny wpływ na formę, tempo i wygląd budowanych w tym czasie osiedli mieszkaniowych. Trudnym zadaniem było na przykład przekonanie władz o właściwości i potrzebie wspominanych „udogodnień socjalnych”. Ze względów ekonomicznych często z nich rezygnowano. Oszczędności powodowały także zmiany projektów. Tendencja ta była zauważalna już w latach 60. XX w., kiedy „resortem budownictwa” kierował wicepremier Julian Tokarski. Właśnie w tych czasach w Polsce powstawały tzw. „ciemne kuchnie”.

Budowa osiedla Za Żelazną Bramą nie mogła się więc rozpocząć od razu. Projekt musiał jeszcze zostać zaakceptowany przez władzę. Nie obyło się oczywiście bez ingerencji. Często rola architekta ograniczała się tylko do zaplanowania, potem już nie miał prawie na nic wpływu. Andrzej Skopiński podkreślał w wywiadzie, że wielokrotnie dyskutował, tłumaczył, ale nie mógł przekonać władz do niektórych rozwiązań. Stawiało to architektów w trudnej pozycji. *Sterował tym DEBOR - Dyrekcja Osiedli*



Skwer przed blokiem Osiedla za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

*Robotniczych, w końcu oni to bardzo mocno zamazali. Oni kierowali się naszymi pracami, myśmy nie byli autonomiczni, to był taki inwestor państwowy, który nam to zatwierdzał i dyrygował nami*, wspomina architekt.

Wicepremier Julian Tokarski wyraził zdziwienie, że nie może być więcej budynków („tak jak na przykład w Puławach”). Wyjaśnienia były dla niego niezrozumiałe i w końcu



Hol w jednym z bloków Osiedla za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

wcisnął autorom dodatkowych siedem budynków wysokich co zmusiło do rezygnacji z niskich i znacznej zmiany<sup>11</sup>. Nie udało się również uzyskać pozwolenia na budowę balkonów. Autorom projektu udało się podobno obronić przed naciskami, aby na każdym piętrze zrobić jedną wspólną łazienkę i kuchnię.

Budowę osiedla rozpoczęto w 1965 r. a ukończono siedem lat później. W „Architekturze” pisano, że osiedle składać się będzie z 19 wysokich 16-kondygnacyjnych wieżowców mieszkalnych, 5 niższych 11-piętrowych i kilku plomb<sup>12</sup>.

W osiedlu Za Żelazną Bramą widoczne są wpływy: Le Corbusiera, koncepcji CIAM i Karty Ateńskiej, a także postulatów polskiej przedwojennej awangardy architektonicznej. Blokowa zabudowa wśród zieleni to realizacja hasła: *więcej zieleni, więcej słońca, więcej przestrzeni*. Osiedle zostało usytuowane na osi północ-południe, umożliwiając w ten sposób najlepszy dostęp do światła słonecznego. Mieszkania miały okna usytuowane albo na zachód, albo na wschód. Zastosowano też prefabrykaty. Osiedle zbudowano w technologii „Stolica”. Polegała ona na tym, że w przygotowane szalunki wlewano beton. Prefabrykaty powstawały więc na placu budowy. Gotowe elementy od razu montowano.

Bloki były z kolej częściowo wzorowane na Jednostce Marsylskiej. W warszawskich „jednostkach mieszkaniowych” zamiast pasażu handlowego na jednym z górnych pięter, umieszczono sklepy na parterze (i kioski w holach). Sam Andrzej Skopiński mówił w wywiadzie: *Wszyscy byliśmy pod urokiem Corbusiera. To było wielkie i nowoczesne*<sup>13</sup>.

Podkreśla też, że *ta corbusierowska teoria budowania dosyć powtarzalnych, tępych bloków szalenie odpowiadała władzom, bo to było dużo łatwiej robić. Jednocześnie my architekci byliśmy manipulowani, dopiero teraz zdaję sobie z tego sprawę, przez władze. Dlatego, że nas władza nie musiała jakoś specjalnie pacyfikować bo myśmy byli pracownikami olbrzymich przedsiębiorstw państwowych albo miejskich.*

W osiedlu Za Żelazną Bramą każdy blok ma dwie klatki schodowe, dwie lub trzy windy oraz przeszklony hol, na którym znajdowały się kwiaty i fotele. W założeniach miało być to miejsce spotkań mieszkańców. Na dole znajduje się również kiosk „Ruchu”, który kiedyś pełnił jednocześnie funkcje portierni. *Cieszymy się, że w każdym budynku na dole jest kiosk. Też miało ich nie być. Ile czasu trwało przekonywanie, że ta sama pani, która sprzedaje giewonty, może być z powodzeniem portierką [x], wspomina Skopiński*<sup>14</sup>.

Ostatnie piętro miało służyć jako pralnia, suszarnia, ale pełniło wiele funkcji, m.in. pomieszczeń gospodarczych. Większość mieszkań była typu M2 lub M3. *Gomułka ustalił normę na osobę - 11 metrów*<sup>15</sup>. Jednak dzięki architektom udało się trochę powiększyć M2 do 27 metrów, a M3 do 38. W tego typu mieszkaniach były ślepe kuchnie, oświetlone tylko przez okno największego pokoju.

Zgodnie z postulatami Karty Ateńskiej na osiedlu stworzono przestrzenie „użytku publicznego”. Na jego terenie znajdowały się m.in.: dwie szkoły, dwa przedszkola, sklepy, bary, kawiarnie, apteka, księgarnia, poczta. Jak więc widzimy, program „pomocniczy” i zaplecze usługowo-handlowe były stosunkowo bogate i urozmaicone.

Architekt w tamtych czasach miał ograniczone możliwości egzekwowania swoich „praw autorskich”, wymuszania realizacji domów według pierwotnych planów. Mimo to jego plany, czy też projekty wielkich biur projektowych, miały wpływ na życie społeczne. Zespoły architektów i inżynierów wytwarzały przestrzenie miejskie, przestrzenie zamieszkiwania. Kreowały je w skali przemysłowej.

W czasach powstawania osiedla Za Żelazną Bramą przeważała opinia, że społeczeństwo otrzymuje taką architekturę do jakiej dojrzało. A ponadto, że do jej odpowiedniego odbioru należy ludzi wychowywać. Idea wychowania przez architekturę, obecna od początku w dyskusji nad kształtem „nowej architektury” w środowisku awangardy, została dobrze opisana przez Elżbietę Rybicką. Pisze ona o architekturze, która posłannictwo społeczne często zamieniała w inżynierię społeczną. *Problem polegał przede wszystkim na przekraczaniu płynnej granicy między stwarzaniem ram dla życia a tym, co nazwał Charles Jencks „determinizmem architektonicznym”<sup>16</sup>.*

Zgodnie z tym rola architekta urasta do - jak to nazwała Rybicka - *twórcy i reżysera masowego widowiska*<sup>17</sup>.

### Osiedle za Żelazną Bramą – zamieszkiwanie

#### Mieszkańcy

*Człowiek zaznacza swoje miejsce. Reaguje na przestrzeń-miejsce we właściwy tylko dla niego sposób, akceptuje je, kiedy spełnia ono jego oczekiwania lub nie akceptuje. Przestrzeń-miejsce wywołuje różne odczucia, może to być również poczucie otwartości, nieskończoności lub ograniczenia czy wręcz presji,* tak oceniała relację między człowiekiem a przestrzenią Maria Ostrowska<sup>18</sup>. To, w jaki sposób człowiek „powinien” funkcjonować w nowoczesnym osiedlu, zostało wyznaczone już w okresie międzywojennym przez architektów awangardy. Te koncepcje rozwijano także w Polsce od końca lat 60. XX w. Nikt jednak nie zadał sobie trudu zapytania samych mieszkańców o to, jakie są ich oczekiwania. Czy taka przestrzeń im odpowiada?

W dalszej części artykułu spróbujemy spojrzeć na architekturę osiedla Za Żelazną Bramą oczami współczesnego mieszkańca, osoby, która codziennie tam przebywa i porusza się w tej przestrzeni.

Celem przeprowadzonego badania było sprawdzenie, jak obecni mieszkańcy osiedla odbierają przestrzeń, w której żyją. Czy pomysły architektów (i częściowo twórców Karty Ateńskiej) zostały docenione przez mieszkańców?

#### Lokalizacja

Pierwszą zaletą, na którą zwracają uwagę prawie wszyscy mieszkańcy jest lokalizacja osiedla. Podkreślają oni wielokrotnie korzyści, jakie płyną z faktu, że ich bloki położone są w samym centrum Warszawy. Ułatwia to im komunikację, mają blisko do pracy, szkół, kin, teatrów etc.

*Osiedle jest bardzo wygodne, przez tą bliskość śródmieścia, w zasięgu pieszych wycieczek są wszystkie dworce, kina, teatry. Można iść pieszo na spacerek. Dwa parki się przechodzi, ogród Saski i ogród Mirowski i już się jest na Starym Mieście, jak przyjeżdżają wnuki do nas, czasem nawet nocują, to chodzimy pieszo na Stare Miasto, dzieci doskonale znają w związku z tym centrum Warszawy.* (R3)

#### Zieleń

Znaczenie skwerów i parków między luźną, blokową zabudową był już poruszany w Karcie Ateńskiej. W PRL często te zieleńce były zaniedbane. Na planie Osiedla Za Żelazną Bramą widać wyraźnie i pasy zieleni między domami. Niestety, zostały one zrealizowane tylko częściowo. „Wylali dużo za duże ilości asfaltu. Najważniejsze były mieszkania, a reszta to były już dodatki”, wspomina Skopiński.

Jednak część mieszkańców jest zadowolona z tego co zrealizowano: *Ja się przyzwyczailam, muszę tu żyć i ich nie zmienię, ale są ładniejsze nie? Zieleni jest pod każdym blokiem dosyć. Nie narzekamy.* (R8) Mieszkańcy dostrzegają problem zabudowy tych skwerów w ostatnich latach. *Miasto dużo robi, nowe chodniki, nowe światła, takie bajery. Martwi mnie tylko, że coraz mniej zieleni, a samo budownictwo.* (R7)

#### Przestrzenie wspólne

Parki między blokami miały być przestrzenią służącą wspólnemu spędzaniu czasu, integracji mieszkańców (w miesiącach wiosennych i letnich). Idea tworzenia „wspólnoty osiedlowej” była propagowana już przez przedstawicieli polskiej awangardy architektonicznej w okresie międzywojennym, np. przez członków grupy „Praesens”. Na

szeroką skalę realizowano ją (lub przynajmniej starano się realizować) w osiedlach PRL-owskich, z lat około 1960-1980. W omawianym założeniu architektki zaprojektowali także obszerne pomieszczenia na parterze. Miały służyć



Widok z okna z jednego z mieszkań z Osiedla za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

spotkaniom mieszkańców, wspólnemu (kolektywnemu), spędzaniu wolnego czasu.

Kiedy zjedziemy na parter nagle znajdziemy się w ogromnym holu, którego zupełnie nieuzasadniona przestrzeń kpi sobie z ciasnoty jego mieszkania, a może została zostawiona przez architekta w odruchu litości. Lokator przemierzy te słoneczne, przeszklone lobby ozdobione lustrami, wspianymi palmami, figusami i rododendronami, minie grupki geometrycznych czarnych foteli i smukłych metalowych popielniczek, na których widać linię lat 60. Przejście z windy do drzwi wejściowych zajmie mu około 40 sekund. W tym czasie swoje mieszkanie obszedłby cztery razy<sup>19</sup>.

Okazało się jednak, co zresztą można było przewidzieć, że ludzie wolą wyjść do centrum, niż siedzieć przed blokiem czy w holu. Nie spełniły swojej roli, projektowano takie kąciki z fotelami, stołami do odbywania spotkań, ale to nie zadziałało. Ktoś od czasu do czasu tam przysiadł, ale brakowało takiej kreatywnej myśli, która by spoilią idee z praktycznym materialnym dzianiem się. Nie

było kogoś w spółdzielni, kto by pełnił funkcję inspirującą, kogoś na kształt pracownika socjalno-kulturalnego, bo ten rodzaj działalności musi być trochę inspirowany i kontrolowany. (R1)[\*]

Na tej podstawie można wykazać, że kolejne założenie architektów nie zostało zrealizowane. Także obecnie mieszkańcy nie wydają się zintegrowani. Często nie znają się osoby „z jednej klatki”. W tym korytarzu tu są tylko trzy stałe rodziny a tak to wszyscy się zmieniają, co też nie sprzyja integracji. (R3)

Jedyną sferą, w której mieszkańcy czują się częścią pewnej małej społeczności to walka o wspólne sprawy, np. pisanie petycji do administracji. W trakcie tego rodzaju akcji społecznych mieszkańcy wyraźnie się jednoczyli i wspierali. Często jednak dochodzi do konfliktów. Katarzyna Surmiak-Domańska tak komentuje tę sytuację: *Miały być okrętami, na których ludzie żyją w radosnej komunie. Ale na okrętach zrobiło się za ciasno i pasażerowie znienawidzili się*<sup>20</sup>. Swoje utopijne i trochę naiwne plany Skopiński usprawiedliwia stwierdzeniem: *Byliśmy młodzi, pełni zapału i chyba za często jeździliśmy na Zachód...*

Kolejnym elementem integrującym miały stać się lokale usługowe umieszczone na parterach budynków. W zamysle architekta pana Skopińskiego było, żeby w każdym z tych domów stworzyć taką infrastrukturę towarzyszącą w ogólnie dostępnych lokalach, więc były sytuowane różnorodnościowe sklepy: spożywcze, przemysłowe, kosmetyczne, usługowe punkty: zakłady fryzjerskie, kosmetyczne, cukiernie, niewielkie kawiarenki. (R1)[\*] To był, jak się wydaje, udany pomysł. Wielu mieszkańców podkreśla, że zawsze mieli blisko do wszelkich sklepów usługowych.

### „Elita”, wielokulturowość

Starsi mieszkańcy przypominają, że miejsce to było kiedyś „modne”. Do końca lat 80. XX w. mieszkało tu dużo przedstawicieli inteligencji, wolnych zawodów.

Była to jedyna szansa znalezienia się w domach, które wnosili bardzo wysoki standard w życie były

nowoczesne, **prezentowały się niezwykle okazale na wszelkiego rodzaju makietach i planach** (podkr. aut.) i faktycznie cała inteligencja warszawska twórcza, a więc dziennikarze, pisarze, muzycy, kompozytorzy, inżynierowie, czyli młoda technokracja zaczęli walczyć, aby w tych domach zamieszkać. (R1)

W osiedlu od początku struktura społeczna była jednak bardzo zróżnicowana. W ostatnich kilkunastu latach zmianie uległ także przekrój etniczny. Wiele mieszkań wynajęli Wietnamczycy. Z wywiadów wynika, że Polacy są raczej tolerancyjni (choć zdarzały się sytuacje agresji wobec szczególnie młodych wietnamskich kobiet). Przeprowadzając wywiady znaleziono następujące odpowiedzi na występujące zjawisko. *Wietnamczycy wybierają do mieszkania okolice Żelaznej Bramy, gdyż ceny są niższe w porównaniu z innymi terenami. Poza tym jest też coś w tym, że lubimy trzymać się razem. Tu jest centrum, więc łatwo było się przemieszczać na Stadion, blisko jest Hala Mirowska, Bazar, który bardziej wyglądał jak wietnamski. A my bardzo lubimy kupować warzywa na bazarach niż w supermarketach.* (R2)

Często pierwszą rzeczą, która wzbudza zainteresowanie po wejściu do któregośkolwiek bloku jest specyficzny zapach przypraw, których używają Wietnamczycy do przyrządzania swoich tradycyjnych potraw. Mieszkańcy traktują ich zwyczaje tak jak innych współlokatorów, choć większość z nich jest zmęczona tymi olfaktorycznymi doznaniem i marzy o dobrej wentylacji.

*U nas mieszkanka jest międzynarodowa, dom specjalnego przeznaczenia, bo kto tu nie mieszkał... Do wynajęcia nie ma.... Tu jest dużo Żydów, Wietnamczyków. Różni ludzie tu mieszkają i czyści i brudni, Pani taka karmi te gołębie i smród taki, Gołębiowska się nazywa, a ja mieszkam pod nią. Różni tu ludzie mieszkają, na różnym poziomie i chamstwo też jest. Ja z nią też rozmawiałem wiele razy, ale ona jest tak padła, ona narzuca na parapet co ona tam ma. Są też ludzie na poziomie, profesorowie. Wietnamczycy są spokojni, znamy się z nimi ale są spokojni i kulturalni. Zapachy są też przeróżne, oni smażą...* (R8)

Oprócz Wietnamczyków, osiedle zamieszkuje też grupa Żydów. Zamieszkują tu często ze względu na bliskie położenie synagogi, Teatru Żydowskiego i Ośrodka Kultury



„Ciemna” kuchnia w jednym z mieszkań osiedla Za Żelazną Bramą, fot. M. Fryze

Żydowskiej (w pobliżu placu Grzybowskiego).

*Ten blok jest bardzo specyficzny, ponieważ my właśnie zaczęliśmy historię żydowską tego bloku wprowadzając się rodziną tutaj dziesięć lat temu. Potem wprowadziła się następna i teraz mamy nie tylko rodziny, ale i wolontariuszy z Izraela, którzy tu mieszkają i pracują m.in. dla naszej szkoły. Więc praktycznie, co drugie piętro mamy tu jakąś żydowską rodzinę, albo osobę związaną ze środowiskiem żydowskim.* (R6)

Kończąc ten wątek, warto jednak zaznaczyć, że większość mieszkańców czuje się jednak związana emocjonalnie z tym miejscem. Choć czasem w ociepleniu tej modernistycznej przestrzeni pomaga im „siła wyobraźni”. *Już się przyzwyczaiłam, mieszkam tutaj 37 lat. Tutaj jest wszędzie blisko i można sobie pospacerować. Ale jak jest mi bardzo smutno to wyobrażam sobie, że mieszkam w pię-*

*knym domu z ogrodem, chociaż z tym wyjściem na balkon. Zawsze jak widzę mieszkania z balkonami to myślę sobie: „dlaczego u nas nie ma balkonów”. Mam dużą wyobraźnię i po prostu sobie to wyobrażam.* (R4)

### Zakończenie

Analiza osiedli mieszkaniowych z czasów PRL jest trudna, ponieważ wiele oficjalnych dokumentów zaginęło. Jednak, jak podaje Andrzej Basista, według oficjalnych statystyk państwowych, powstało w tym okresie około czterech milionów mieszkań. Na tej podstawie można oszacować: *że co najmniej siedem do ośmiu milionów Polaków, czyli piąta część populacji kraju, mieszka na nowych osiedlach pogardliwie nazywanych „blokowiskami”*<sup>21</sup>. Jednak bardzo często po radości z otrzymanego mieszkania, pojawiała się krytyczna ocena tej architektury.

Co sprawiło, że architektura ta nie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem? Jak pisze Ewa Rewers: *kreowaniu miasta, wprowadzeniu nowych form przestrzennych towarzyszyć miało tworzenie nowego społeczeństwa*<sup>22</sup>. Można wyciągnąć wniosek, że tak naprawdę architektura nie dostosowywała się do społeczeństwa. Miało być odwrotnie. Nie prowadzono żadnych badań, ani sond, jakie oczekiwania w stosunku do architektury mieli jej przyszli użytkownicy. Le Corbusier uważał, że projektowanie miast jest zajęciem zbyt ważnym, żeby je zostawić mieszkańcom<sup>23</sup>.

Z jednej strony można zgodzić się z opinią, że to architekt powinien decydować o wyglądzie przestrzeni miejskiej. Jednak od czasu „przełomu postmodernistycznego”, coraz częściej podkreśla się, że powinna ona powstawać w wyniku dialogu między architektami, władzami i z samymi mieszkańcami. W czasie gdy powstawało Osiedle Za Żelazną Bramą było to niemożliwe z dwóch powodów: po pierwsze panującej doktryny urbanistycznej, po drugie totalitarnego ustroju, w którym jednostka miała niewielkie znaczenie.

To czysto konceptualne podejście do projektowania osiedli i miast spowodowało komplikacje. Architektura mieszkaniowa tego czasu, mimo deklaracji jej twórców, nie była dostosowana do ludzkich potrzeb. Według Krystyny Wilkoszewskiej wszystkie projekty w czasach panowania

doktryny modernistycznej były planowane jedynie za biurkiem architekta bez konsultacji z potencjalnym użytkownikiem – *bez uwzględnienia ich konkretnych, a nie założonych przez architekta, potrzeb*<sup>24</sup>. Do tego dochodzi problem unifikacji i standaryzacji. Dzięki nowatorskim technikom i tworzywom, takim jak stal, żelbet i szkło powstał, zdaniem Wilkoszewskiej *zuniformizowany, internacjonalny styl, w którym budowle tak różne jak np. muzea, hotele czy szpitale uzyskiwały ten sam kształt szaro-biało-czarnych sześcianów, niezależnie od tego, czy stawiano je w Ameryce, Europie czy Azji. Wznoszone w międzynarodowym stylu budowle przeznaczone były nie dla jednostek, lecz dla zbiorowości - czyli „dla każdego”, a mówiąc jeszcze inaczej, dla uniwersalnego człowieka, dla człowieka w ogóle - dla anonimowego i abstrakcyjnego obywatela świata*<sup>25</sup>.

*Przyglądając się elewacjom bloków osiedla Za Żelazną Bramą można dostrzec ciekawą myśl plastyczną. Jednakże architekci wnosząc kilkanaście „mrówkowców” rozrzuconych na obszarze większym od niejednego miasta wyraźnie zapomnieli, że budują dla ludzi, nie zaś dla olbrzymów, które będą podziwiać ich dzieło z wysokości stu metrów. Przeciętny człowiek zagubiony pomiędzy „mamucimi szafami” osiedla Za Żelazną Bramą widzi jedynie bezduszne bloki, pomiędzy którymi ziele przerażającą pustką,* pisał w 1995 r. Jerzy S. Majewski<sup>26</sup>. W tym czasie krytyka socmodernizmu w Polsce była już powszechna. Szczególnie surowo oceniano/ocenia się osiedla mieszkaniowe z lat około 1960-1980. Często zapominano o wskazaniu pewnych plusów tej architektury. *Idea osiedli mieszkaniowych, która po wojnie światowej rozprzestrzeniła się w całej Europie, oferowała odpowiednie wartości higieniczne, warunki mieszkalne stały się powszechnie dostępne,* podkreśla w wydanej niedawno książce „Betonowe dziedzictwo” Andrzej Basista<sup>27</sup>. Inną zaletą, głównie dzięki prefabrykacji i standaryzacji, była bardzo szybka realizacja tych domów i ogólny dostęp do mieszkań (przynajmniej w latach 60. i 70. XX w.).

Osiedle Za Żelazną Bramą jest już jednym z symboli architektury Warszawy czasów PRL (obok PKiN, pl. Kon-



stytucji i Ursynowa). Jest urbanistycznym założeniem, którego nie sposób nie zauważyć. Jest to też przestrzeń, w której wychowało się wielu warszawiaków. Znaczna część mieszkańców ma chociaż jakieś wspomnienia związane z tym miejscem. Ostatnio można też zaobserwować pewne zainteresowanie architekturą lat 60. XX w. czy szerzej rozumianym socmodernizmem<sup>28</sup>. Dyskusja nad osiedlem Za Żelazną Bramą jest w związku z tym znów żywa. Jego

zburzenie wydaje się nierealne. Rozbiórka, ze względu na konstrukcję, byłaby zbyt kosztowna. Jedyne, co można zrobić, to unowocześnić i udoskonalić tę architekturę<sup>29</sup>.

Poruszone w tekście problemy wymagają dokładniejszej analizy. Niniejszy artykuł jest tylko przyczynkiem do dalszych badań.

## TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM DRA FILIPA BURNO

Z kilkudziesięciu wywiadów przeprowadzonych przeze mnie i Heidrun Holzfeind, w artykule wykorzystałam tylko niewielką część. Opis do zamieszczonych w tekście skrótów.

**R1** (mężczyzna, lat 55), **R2** (kobieta, lat 40), **R3** (mężczyzna, lat 60), **R4** (kobieta, lat 58), **R6** (kobieta, lat 45), **R7** (mężczyzna, lat 21), **R8** (kobieta, lat 53).

Dodatkowe oznaczenia:

[\*] fragment wywiadu przeprowadzonego przez Heidrun Holzfeind

[x] fragment wywiadu przeprowadzonego przez Magdalenę Fryze

<sup>1</sup> Wywiady z mieszkańcami Osiedla Za Żelazną Bramą zostały przeprowadzone przez autorkę tego tekstu i Heidrun Holzfeind.

<sup>2</sup> Jak opisuje Bohdan Jałowicki: *Koncepcja miasta-ogrodu, które zajmowałyby obszar około 300 ha i liczyło 32 tys. mieszkańców. Założone na rzucie koła jest podzielone na sektory. Centralny punkt koła zajmuje park, w którym są usytuowane takie usługi, jak biblioteka, muzeum, teatr, sala koncertowa, szpital, hala miejska itp. Na obrzeżach koła miał być zlokalizowany przemysł oddzielony od terenów mieszkaniowych pasmem zieleni.* B. Jałowicki, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006, s. 124.

Inną koncepcją, która miała wpływ na założenia architektoniczne w drugiej połowie XX wieku był projekt Toniego Garniera – „miasta przemysłowe”. W jego projekcie przestrzeń miejska również została podzielona na obszary ze względu na pełnioną przez nie funkcję. Należały do nich: tereny mieszkalne, strefy związane z pracą, szkolnictwem, wypoczynkiem, tereny zielone oraz przestrzenie służące do transportu. W książce Jałowickiego czytamy: *Teren miasta został podzielony na długie, wąskie parcele biegnące ze wschodu na zachód w celu właściwej orientacji pomieszczeń w budynkach (...) między blokami znajdowały się otwarte przestrzenie wypełnione zielenią*; tamże, s. 122.

<sup>3</sup> Cyt. za: Ch. Jencks, *Ruch Nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 22-23.

<sup>4</sup> Celem CIAM było przede wszystkim propagowanie zasad architektury nowoczesnej wśród architektów, jak również przekonywanie do nich społeczeństwa.

<sup>5</sup> Cyt. za: J. Wujek, *Mity i utopie architektury*

*XX wieku*, Warszawa, s. 223.

<sup>6</sup> B. Jałowicki, dz. cyt., s. 130.

<sup>7</sup> J. Nowicki, *Konkurs na zagospodarowanie Osłaskiej w Warszawie*, „Architektura” 1962, nr 5, s. 12-13.

<sup>8</sup> Cyt. za: E. Rewers, *Post-polis, wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005 s. 267.

<sup>9</sup> Cyt. za: Z. Pakalski, *Warszawa moich działań 1945-1995*, Warszawa 1995, s. 176.

<sup>10</sup> Cyt. za: B. N. Łopieńska, *Łapa w łapę*, Warszawa 1980, s. 63.

<sup>11</sup> Cyt. za: Pakalski, dz. cyt., s. 17.

<sup>12</sup> Cyt. za: K. Krzyżanowska, *Co będzie za Żelazną Bramą*, „Stolica”, 1966, nr 12, s. 3

<sup>13</sup> Cyt. za: K. Surmiak-Domańska, *Zielona Harmonijka*, „Gazeta Wyborcza”, 1999, nr 223, (z dn. 23/09/1999), s. 20.

<sup>14</sup> Cyt. za: Łopieńska, dz. cyt., s. 64.

<sup>15</sup> Cyt. za: K. Surmiak-Domańska, dz. cyt., s. 20.

<sup>16</sup> Cyt. za: E. Rybicka, *Modernizowanie miast, zarys problematyki urbanistycznej w nowocześniejszej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 303.

<sup>17</sup> Cyt. za: E. Rybicka, dz. cyt., s. 304.

<sup>18</sup> Cyt. za: M. Ostrowska, *Człowiek a rzeczywistość przestrzenna*, Szczecin 1991, s. 5.

<sup>19</sup> Tamże, s. 21.

<sup>20</sup> Cyt. za: Surmiak-Domańska, dz. cyt., s. 20.

<sup>21</sup> Cyt. za: A. Basista, *Betonowe dziedzictwo Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa 2001, s. 120.

<sup>22</sup> Cyt. za: Rewers, dz. cyt., s. 267.

<sup>23</sup> Tamże, s. 263.

<sup>24</sup> Cyt. za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 158.

<sup>25</sup> Cyt. za: K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 175.

<sup>26</sup> J. S. Majewski, *Architektura Warszawy w czterdziestolecie 1956-1996*, „Kronika Warszawy” 1995, nr 4, s. 54-55.

<sup>27</sup> Cyt. za: Basista, dz. cyt., s. 23.

<sup>28</sup> Zob. np. A. Kowalska, Ł. Kamiński, *Alternatywny przewodnik po Warszawie*, Warszawa 2008.

<sup>29</sup> Jarosław Kozakiewicz w projekcie „Natura (do) mieszkania” z 2007 roku pokazał wizję Osiedla Za Żelazną Bramą zarośniętego pnączami i glonami. Globalne ocieplenie spowodowało zmiany w strukturze ścian budynków. Okazało się, że organizmy zamieszkujące od dziesiątków lat w mikroszczelinach bloków poważnie przekształciły strukturę ścian, przystosowując ją do nowych warunków klimatycznych. Okazało się, że ściana porośnięta płatyną organizmu pozwala na utrzymanie stałej temperatury wewnątrz budynku. Według Jarosława Kozakiewicza, dzięki temu projektowi miasto uzyskałoby ponad 14 ha powierzchni czynnej biologicznie, pochłaniającej rocznie około 650 ton dwutlenku węgla. To przewrotny komentarz do modernistycznej utopii miasta idealnego, ale też krytyka współczesnej Warszawy.

Niedawno powstał też interesujący projekt Andrzeja Bołtucia, polegający na dobudowaniu szklanych wykuszy do każdego mieszkania. Powiększyłyby to ich metraż, o co najmniej dwa metry.

# AKROBATAKA W POLSKIM PLAKACIE CYRKOWYM

Bogumiła Nowik

## CYRK

Początków sztuki cyrkowej w Polsce, jak i w całej Europie, należy szukać w występach wędrownych trup artystów. Akrobaci, linoskoczkowie, żonglerzy, kuglarze występowali podczas jarmarków, odpustów, na dworach rycerskich, a nawet królewskich. Zachwycali bogactwem swoich przedstawień, prezentowaną zręcznością, zadziwiającą siłą i giętkością ciała. Nie zatrzymywali się na długo, przemierzali wielkie odległości, tworząc cyrkową rodzinę, przekazując swoje umiejętności z pokolenia na pokolenie.

Cyrk to zjawisko, które pamiętamy ze świata dzieciństwa – jawi nam się jako kraina magii, czarów i iluzji, sztuczek i nieprawdopodobnych wyczynów. Wspominamy podniebnych akrobatów, żonglerów, połykaczy ognia, treserów, magików i klaunów. Podziwiamy zręczność linoskoczków, odwagę pogromców dzikich zwierząt. Niegdyś poprzez plakaty cyrkowe, mogliśmy jeszcze bardziej zbliżyć się do tego świata, odczuwając jego obecność, lecz dziś – czyżbyśmy zupełnie o nim zapomnieli? Czyżby cyrk stał się zabytkiem?

## AKROBATAKA

Akrobataka jest bardzo starą formą ćwiczeń ruchowych. Początkowo elementy ćwiczeń akrobatycznych włączano do tańców rytualnych. Też o rodowodzie akrobataki potwierdzają znaleziska archeologiczne<sup>1</sup>. W starożytnej Grecji i w Rzymie akrobatakę obserwujemy podczas różnych świąt, kiedy to akrobaci demonstrowali układy dwójkowe, piramidy oraz skoki<sup>2</sup>. Opis ćwiczeń



Juliusz Puchalski, Igor Sawosko, 1975 r.

akrobatycznych znajdziemy u Homera w XVIII księdze *Iliady*, gdy Hefajstos kując nową zbroję, umieszcza na niej między innymi wizerunki dwóch skoczków akrobatycznych. W średniowieczu akrobataka przetrwała dzięki wędrownym trupom cyrkowym. W renesansie nastąpił jej powrót. Powstał nawet podręcznik akrobatyczny napisany przez Archange'a Tuccaro<sup>3</sup>, nadwornego skoczka króla Karola IX. W Republice Weneckiej, w okresie karnawału, odbywały się konkursy „żywej architektury” – demo-

nstrowano trudne, wieloosobowe piramidy, których wysokość sięgała nawet 9 metrów, a wykonywało je około 30 osób. W Polsce, tak jak i w innych krajach, akrobataka pojawiła się wraz z kuglarzami. Od tego czasu rozwijała się samoistnie, aż do epoki renesansu, która zerwała z zaniedbaniami powstałymi w zakresie kultury fizycznej. W sposób zorganizowany akrobatakę, jako element gimnastyki<sup>4</sup>, wprowadziło i spopularyzowało Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”<sup>5</sup>. Elementy akrobataki ilustrują materiały z podręczników akrobatycznych, w których zapisane jest jak wykonywać poszczególne figury i jak łączyć je w całe układy. Te same układy można odnaleźć na plakatach cyrkowych.

Czym jest akrobataka? Termin ten pochodzi od greckiego słowa *akrobates* – co oznacza – *podnoszący się w górę*. Jest więc zgodny z tą akrobataką, jaką oglądamy na plakatach cyrkowych. Dostrzeżemy na nich nie tylko akrobacje wykonywane w powietrzu, ale i niesamowitą

zdolność panowania „cyrkowych bohaterów” nad własnym ciałem; *podnoszący się w górę* – doskonalący swoje umiejętności. Stopień trudności i przydatność akrobatyki nasuwa pewną jej klasyfikację: *akrobatyka podstawowa*, *akrobatyka sportowa* oraz *akrobatyka widowiskowa*. Ta ostatnia jest stosowana w cyrku. Jednak wszystkie rodzaje akrobatyki mają te same cele i kryteria – opanowanie ćwiczeń akrobatycznych, doskonalenie techniki, podniesienie sprawności fizycznej, a także ukazanie estetyki i piękna akrobatyki (co jest szczególnie podkreślone w cyrku poprzez barwne kostiumy, odpowiednie światło, oprawę muzyczną). We wszystkich częściach tego podziału występują te same kategorie ćwiczeń: ćwiczenia indywidualne (w cyrku dostrzeżemy solistę skaczącego np. salta<sup>6</sup>), ćwiczenia dwójkowe<sup>7</sup> (np. dwójki na trapezie<sup>8</sup>) oraz



ćwiczenia grupowe (np. piramidy tworzone przez kilku akrobatów na arenie). Akrobatyka widowiskowa, spośród trzech wymienionych, zdaje się być bardziej jeszcze wymagająca – forma przekazu musi być szczególnie estetyczna, a ćwiczenia atrakcyjne. Sport ten, czy jak by chcieli inni *sztuka*, zawiera w sobie wiele pierwiastków artystyczno-scenicznych.

### PLAKAT

Aby przejść do charakterystyki plakatu cyrkowego, należy zastanowić się czym plakat jest w ogóle. To rodzaj wyrobu poligraficznego zaliczany do akcydensów<sup>9</sup> informacyjnych. Drukowany jest jednostronnie, zdecydowanie dużego formatu (co najmniej A2 czyli 420 x 594mm) znaczna większość omawianych tu plakatów cyrkowych ma wymiary 475 x 680 mm, 685 lub 690 mm), o charakterze propagandowym lub reklamowym; umieszczany w miejscach publicznych, widocznych i licznie

uczęszczanych. Zadrukowany jest z reguły na całej powierzchni papieru i najczęściej ma bogatą kolorystykę. Elementy graficzne dominują nad informacją tekstową, a napisy przetworzone są artystycznie. Jest on obrazem, znajduje się w ramach pewnej struktury plastycznej, ma cel, konkretny przekaz, a więc musi zawierać w sobie pewne treści semantyczne. Artystyczna forma plakatu powinna być tak jasna, by umożliwiała nieomylnie odczytanie intencji. Jako obraz, plakat zostaje zatrzymany w naszej pamięci, co faktycznie jest siłą samej reklamy. Plakat więc musi charakteryzować się syntetycznym stylem obrazowania, aby przekazać informacje w prosty, lecz atrakcyjny sposób. Gdzie możemy zobaczyć owe plakaty? Idąc ulicą, mijając słupy informacyjne, witryny (współcześnie zaś billboardy). Plakat uczestniczy w życiu codziennym, uczestniczy w historii dziejów, tworząc ich obrazową kronikę. Jest

faktograficznym i ikonograficznym źródłem historycznym jako *decorum codzienności*.

Narodziny artystycznego plakatu cyrkowego przypadają na okres o wiele późniejszy niż sam cyrk goszczący w Polsce. W innych gatunkach plakatu – plakat polityczny, teatralny, filmowy – nowoczesny sposób plastycznego myślenia rozwijał się po wojnie, na przełomie lat 40. i 50. XX w. W tym samym czasie plakat cyrkowy zamknięty był jeszcze w ramach naturalistycznych przedstawień. Na połowę lat 50. XX w. i początek lat 60. XX w. przypada odnowa i reforma cyrku polskiego. Wprowadzony zostaje całkiem nowy system szkolenia cyrkowych aktorów (pod kątem nowatorskich programów artystycznych), nowoczesny trening, nowoczesna tresura zwierząt. Zastosowano wyspecjalizowany sprzęt, wprowadzono oparte o współczesną plastykę – kostiumy, scenografię, muzykę i taniec. Cyrk więc stał się znów

aktualny, nieco bardziej współczesny czasom swojego istnienia. Siłą rzeczy musiała się zmienić reklama cyrku – czyli plakat. Wcześniej były to głównie afisze cyrkowe – tym różniące się od plakatu, że ich głównym celem był przekaz treści, a nie wywołanie skojarzeń myślowych lub odczuć artystycznych<sup>10</sup>. Wówczas pojawiły się plakaty, zyskując nowe plastyczne oblicze<sup>11</sup>.

Pierwszymi twórcami, którzy odcisnęli swe piętno na formie artystycznej polskiego plakatu cyrkowego, byli Roman Cieślewicz i Maciej Urbaniec, należący do tzw. *Polskiej Szkoły Plakatu*<sup>12</sup>. W roku 1962 wprowadzili do swoich realizacji stylistykę opartą na współczesnym warsztacie graficznym i malarskim. Rok później dyrekcja cyrków nawiązała współpracę z komisją artystyczną Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego. Dzięki niej wielu czołowych polskich grafików i plakacistów odwiedziło Centralny Ośrodek Szkolenia Kadr Cyrkowych w Julinku. Artyści uczestnicząc w próbach przedstawień, mogli bardzo dokładnie przyjrzeć się życiu cyrku. Wszystko to stanowiło dla nich artystyczną inspirację<sup>13</sup>. W latach 1963-1964 zainteresowanie tematyką cyrkową nad wyraz wzrosło. Zwrócili się ku niej inni polscy plakaciści, zajęci wcześniej odmiennymi dziedzinami plakatu. Odtąd Henryk Tomaszewski, Tadeusz Jodłowski, Waldemar Świerzy, Hubert Hilscher, Wiktor Górka, Jan Młodożeniec, Radosław Szaybo, Jacek Neugebauer na stałe będą współpracowali z Przedsiębiorstwami Cyrkowymi.

Plakat cyrkowy charakteryzuje się radością, czystą i pogodną barwą, wprowadza w nastrój zabawy. Plakaty te są dekoracyjne, kolory wyraziste, często nawet jaskrawe, ograniczone od siebie np. czarnym konturem lub kontrastowo ze sobą zestawione (np. żółta postać gimnastyczki skaczącej w szpagacie przez dwa konie, zestawiona z czarnym tłem; praca Lecha Majewskiego, 1974r.

Różnorodność rekwizytów cyrkowych stwarzała nieograniczone możliwości tematyczne i sposoby ich ujęcia. Tak wiele jest przykładów przedstawienia na plakacie trapezu, liny, woltyżerki.

*Plakaty cyrkowe (...) sięgają do języka aluzji, symbolu i metafory; nie ilustrują świata cyrku, ale starają się oddać jego atmosferę, stanowią próbę interpretacji idei współczesnego cyrku. Tradycyjne spojrzenie na temat cyrkowy zostało wzbogacone o inwencję i świeżość spojrzenia, wprowadzając do plakatu wartości nie spotykane dotąd w plakacie cyrkowym na świecie*<sup>14</sup>. Plakat więc nie jest w stanie pokazać całego świata cyrku, oddaje jednak w oryginalny sposób jego atmosferę lekkości i marzeń, atmosferę grozy, niepewności i śmiechu, estetykę i barwy, jaskrawość cyrkowego „kiczu”.



Radosław Szaybo, 1965 r.

Na każdym plakacie dostrzeżemy rzecz charakterystyczną – słowo CYRK, zawsze wyeksponowane, wplecione w rekwizyty czy poza cyrkowe (w obręcze żonglerskie, w kolorowe światła reflektorów, wkomponowane w widownię, w elementy bordiury itp.). Forma liter jest rozbudowana, a kompozycja i różnorodność tych czterech znaków jest jedynym elementem tekstowym plakatów. Kostiumy cyrkowców musiały być wytworne i jaskrawe<sup>15</sup>. Cechy cyrkowego stroju, jego rodzaje, zestawienia kolorystyczne bezbłędnie oddali artyści w krzykliwości swoich plakatów, w doborze kreacji dla ich bohaterów.

#### AKROBATYKA W CYRKU

Akrobatykę w cyrku można podzielić na kilka dyscyplin. Klasyfikacja ta wynika z zebranych w toku badań plakatów, które przedstawiają poszczególne kategorie. Zanim jednak nastąpi charakterystyka dyscyplin prezentowanych na plakatach, wspomnieć trzeba o tak istotnej części akrobatyki

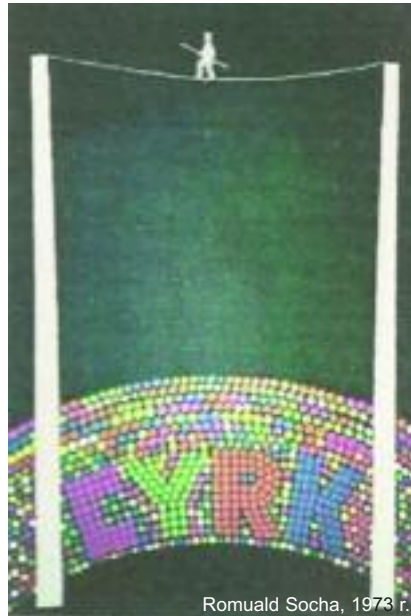
cyrkowej, jaką jest dziedzina zwana *ekwilibrystyką*. Jest to rodzaj popisów cyrkowych polegających na umiejętności zachowania równowagi w utrudnionych, wręcz nienaturalnych pozycjach i warunkach (np. na linie, piłce). W każdym bowiem ćwiczeniu, we wszystkich wykonywanych „numerach”<sup>16</sup> umiejętność tę cyrkowiec winien posiadać. Jest to nieodłączny element występów akrobatycznych cyrkowej areny.

Pierwsza kategoria to *popisy akrobatyczne na linie (linoskoczkowie)*. Jest to starsza od samego cyrku i jedna z najstarszych w świecie dyscyplin akrobatycznych, udokumentowana najdawniej jeszcze p.n.e. w Chinach. Także na staroegipskich sarkofagach wyryte były wizerunki linoskoczków. Inna droga poszukiwań pierwszych ekwilibrystów prowadzi ku *Bachanaliom*, tańcom na cześć boga

*Bachusa* (ok. 1500 r. p. n. e.), które akrobaci wykonywali na wężach wypełnionych wodą<sup>17</sup>. W średniowieczu nie można było już sobie wyobrazić świąt kościelnych, odpustów, jarmarków, targów, zabaw dworskich bez udziału linoskoczków, którzy stanowili ich główną atrakcję. Akrobaci balansujący na wysokiej linie między wieżami kościołów a dachami ratuszów, swoje występy zapowiadali głównie na ulotkach lub na afiszach rytych w drewnie. Czyżby były to pierwsze plakaty cyrkowe? Od połowy XIX wieku linoskoczkowie opanowali już prawie zupełnie cyrk – lina stała się krótsza i niższa, choć umieszczana przecież pod samą kopułą cyrku. Z tego też powodu, by uzyskać więcej atrakcyjności, komplikowano różnorodne tricki<sup>18</sup>, powiększono liczbę osób wykonujących powietrzne akrobacje<sup>19</sup>.

Aby utrzymać równowagę, cyrkowcy trzymali w dłoniach drążki, żerdzie czy tyczki (a *primadonny* – zamiast

drążków – parasolki by środek ciężkości przesunąć na wysokość uda. Wtedy nawet gdyby górna część ciała przesunęła się nagle w bok – równowaga zostałaby utrzymana – wyrównując odchylenie. Drążek ten odnajdujemy na plakacie Anny Irzyk-Fischer (1978 r.) – biała postać stąpa po rozchodzącej się perspektywie kratownicy linii – jak sieć pajęczna – trzymając element równoważący, będący jakoby przedłużeniem ramion postaci.



Romuald Socha, 1973 r.

Linoskoczków odnajdujemy też na plakatach Wiktora Górki. Plakat z 1967 r. przedstawia *primadonnę*, utrzymującą się lewą nogą na linie, prawa zaś uniesiona jest do góry w szpagacie, postawa odchylna do tyłu, w dół. Ręce równoległe do linii równoważą baletową pozę<sup>20</sup>. Ta pozycja może przypominać nawet gwiazdę czy różę wiatrów! W tym samym roku powstał też inny plakat Wiktora Górki zatytułowany *Tancerka na linie*. Przedstawia on akrobatkę, która stoi na linie prosto, sztywno, ręce wyrzucone w bok, noga zaś w wysokim wymachu bocznym.

Innym przykładem tej dyscypliny cyrkowej jest praca Jacka Neugebauera (1970 r.) – postać linoskoczka ukazana w perspektywnym skrócie, jak gdyby widz znajdował się poniżej, pod samą liną i z dołu obserwował idącego uważnie po linie artystę. Kolejnym przykładem jest plakat Jana Sawki z 1979 r. – na pierwszym planie znajduje się duży napis CYRK oraz zaciekawiona widownia, a sam linoskoczek utrzymujący równowagę rozłożonymi szeroko rękami, widoczny jest w górnej części plakatu – w ten sposób ukazany jest dystans między śmiałkiem a obserwującą go widownią. Na linie można wykonywać jeszcze trudniejsze tricki, jak jazda na rowerze! Obrazuje to jubileuszowy plakat Marka Freudenreicha *W stulecie polskiej areny*, gdzie akrobata jedzie po linie na rowerze (którego koła tworzą dwa

zera z jubileuszowej liczby 100), a w dłoniach, dla utrzymania równowagi, trzyma oczywiście długi drążek. Abstrakcyjnym przedstawieniem linskoczek jest plakat Romualda Sochy. Ekwilibrysta pokazany jest za pomocą dłoni „stąpającej” po linie.

Kolejną dyscypliną akrobatyki cyrkowej są *ewolucje na trapezie*. Tutaj przykładem jest plakat Henryka Tomaszewskiego (1963) ukazujący cztery „baletnice” (ćwiczenia grupowe) wykonujące zwiewne baletowe pozy na trapezach, przymocowanych do napisu CYRK. Nad nimi tygrys przeskakuje przez płonące obręcze. Innym przykładem jest praca Juliusza Puchalskiego i Igora Sawosko (1975). W bardzo oryginalny sposób ukazano wirowanie podczas obrotów na trapezie – słowo CYRK w centralnej części tworzy okrąg, wokół niego wiruje pięć postaci na trapezach (lub jedna ukazana w poszczególnych etapach ruchu wirowego). Bohaterka kolejnego plakatu zatytułowanego *Latająca kobieta* wykonuje akrobacje na trapezie, utworzonym z litery Y (w słowie CYRK) (Witold Janowski, 1973/78 r.). Akrobatka ma u swych ramion przychepione skrzydła sporządzone z barwnych piór – zapewne jest to adekwatne do stroju, w jakim występowała autorka tego „numeru”. Dwójkę akrobatyczną zobaczymy na plakacie Lecha Majewskiego (1973 r.) – rozbujane postacie, chwytające trapezy oburącz widzimy z góry – nie dostrzegając głów akrobatów przykrytych kapeluszami. Trójkę zaś [mieszana] ujrzemy w projekcie Jana Kotarbińskiego – kiedy to jeden z zespołu klaun zawieszony kolanami o trapez, utrzymuje na szyi koleżkę; z kolei ten jest trzymany za kostkę przez gimnastyczkę, która wykonuje szpagat. Solistki zadziwiają na plakatach Mieczysława Wasilewskiego, Jerzego Treutlera, Huberta Hilschera. Solista, którego cień widzimy odbity w kręgu reflektorowego światła (na plakacie Andrzeja Kowalewskiego) – w swoim skoku i rekwizycie, przypomina szaleńczą jazdę na nartach. Dwójkę akrobatyczne odnajdziemy także u Jerzego Treutlera, Gustawa Majewskiego, Andrzeja Dąbrowskiego, Wojciecha Zamecznika.

Jednym z kluczowych popisów niemal każdego

cyrku jest pierwsza jego zawodowa dyscyplina akrobatyczna – *akrobacje jeździeckie* zwane *woltyżerką*. Akrobaci wykonują gimnastyczne ewolucje na osiodłanym koniu (lub kilku koniach), biegnącym na lonży<sup>21</sup> po obwodzie koła<sup>22</sup>. Pierwsze przedstawienia ikonograficzne porównywalne z cyrkową woltyżerką odnajdujemy na Krecie (skoki przez byka, malowidło ściennie w Knossos, około 1500 r. p.n.e.). Pokazy na koniach – demonstrujące atletyczną siłę – nabrały w cyrku estetycznego i dekoracyjnego znaczenia, które miała wyrażać odpowiednia plastyka ciała powiązana choreograficznym układem<sup>23</sup>.

Pierwszym przedstawieniem woltyżerki jest plakat Tadeusza Gronowskiego, z roku 1954. Ukazuje on „dżokejkę-akrobatkę” stojącą na grzbiecie konia na jednej ręce<sup>24</sup>. Kolejny plakat to dzieło Kazimierza Manna wykonane rok później. Widać tu dwójkę mieszaną – a więc akrobata jednocześnie ujeżdżając dwa konie, dźwiga na swoich ramionach partnerkę – tworzą oni w ten sposób swoistą piramidę. Jerzy Karolak w 1968 r. zaprojektował plakat, na którym dwie woltyżerki w baletowych pozach unoszą się nad końmi niczym w lekkim tańcu, realizując swój program choreograficzny w widocznym pędzie zwierząt<sup>25</sup>. Innym przykładem jest przedstawienie akrobatki, stojącej na rękach na grzbiecie konia, w pracy Macieja Urbańca (1970 r.).

Ostatnią dyscypliną jest *akrobatyka naziemna, parterowa* – tu także spotykamy niezwykle bogactwo. Piramidę złożoną z 13 rzędów akrobatów zobaczymy na plakacie Jana Sawki (1975 r.) – jedni trzymają drugich na swoich ramionach – czyżby było to nawiązanie do weneckich konkursów „żywej architektury”? Kolejną piramidę tworzą trzej akrobaci na plakacie Romana Cieślewicza, trzymając w dłoniach litery, układające się w słowo CYRK. W projekcie Marka Freudenreicha figurę gimnastyczną wykonuje dwóch klaunów. Wiktor Górka przedstawił zaś trójkę męską<sup>26</sup>, wykonującą typowy układ akrobatyki sportowej – kiedy to jeden z zawodników (tu artystów cyrkowych) odchylając się do tyłu, utrzymuje w poziomie swojego partnera opartego głową i barkami o jego kolana. Obaj trzymają się za ręce, na których kolejny zawodnik wykonuje stanie na rękach. Ten

sam autor przedstawia także *kobietę gumę* (1971 r.), która wykonuje stójkę na jednej ręce z takim wygięciem ciała, że stopą dotyka nosa! Są także przykłady wykonywania gimnastyki przyrządowej – siedmiu akrobatów wirujących na drążku (Maciej Raducki, 1965). Na dwóch plakatach Rosława Szaybo (1964 r.) ukazani są akrobaci skaczący na drążku. Na pierwszym – „latający” akrobata przedstawiony w momencie „lotu” na drążek. Na drugim – para akrobatów, wykonująca skok. Są to plakaty niezwykle dynamiczne.

Elementy gimnastyki artystycznej odnajdziemy na anonimowym plakacie z 1971 r., kiedy to dwie akrobatki wykonują stójki na rękach na piłce. Akrobacje na rowerach zobaczymy na anonimowym plakacie z 1950 r. Jest to siedmioosobowa grupa wykonująca konkretne sekwencje gimnastyczne. Ciekawe są również pozy akrobatyczne na wrotkach (plakaty Jacka Naugenbauera, czy Roberta Sobczyńskiego)<sup>27</sup>.

\* \* \*

Charakterystyczne cechy polskiego plakatu, zarówno w zakresie języka plastycznego, jak i różnorodnej poetyki – poprzez humor, żart plastyczny, dramat – znajdują w plakacie cyrkowym niezwykle szerokie zastosowanie. Elementy te stanowią bowiem nieodłączne części składowe widowiska cyrkowego. Artyści sięgają tu po naiwność cyrku, jego bliskość sztuce ludowej (co odnajdziemy na plakatach Romana Cieśliewicza, Rosława Szaybo). Poezja i liryka widoczna jest w pracach Jana Młodożeńca czy Henryka Tomaszewskiego. Wirtuozerię akrobatyki, jej niebezpieczeństwo i dramatyzm chwili pokazują realizacje Wojciecha Zamecznika, Jerzego Treutlera i Marka Freudenreicha. Urok i wdzięk oddają plakaty Wiktora Górki, tajemniczość – realizacje Romualda Sochy, humor – projekty Jana Sawki czy Waldemara Świerzego. Niezwykłą dynamiką, osiągniętą poprzez ukazanie postaci w ruchu, charakteryzują się plakaty Rosława Szaybo. Malarskość zaś jest typową cechą prac Macieja Urbańca.

Polski plakat cyrkowy, charakteryzuje się niezwykle różnorodnością formy. Cechą wspólną, łączącą je wszystkie – jest napis CYRK na każdym z nich – i jest to jedyny element

tekstowy plakatu. Technik graficznych jest tak wiele – od rysunku po adaptację fotografii, że aż trudno je wszystkie wymienić. Świadczy to o tym, że artyści poszukiwali coraz bardziej atrakcyjnych, nowych rozwiązań formalnych. Podziw wzbudza ich zdolność obserwacji, prostota i czytelność wypowiedzi plastycznej, poetycka metafora, a także odniesienie się do ludowych korzeni sztuki cyrkowej. Wszystkie te cechy znamienne są właśnie dla *Polskiej szkoły plakatu*. Wielu z artystów do niej należących było nagradzanych na międzynarodowych *Biennale plakatu*. Ich dzieła są słynne na całym świecie. Znajdują się nie tylko w polskich muzeach czy galeriach, ale także w zbiorach zagranicznych. Jest to niezbity dowód, jak wielkim uznaniem się cieszyły i cieszą się do dziś.

Temat akrobatyki na plakatach cyrkowych jest, jak widać bardzo rozbudowany – można go podzielić na poszczególne dyscypliny tj. akrobacje na linie, na trapezie, na koniach i na ziemi (akrobatyka parterowa). Plakaty przedstawiające te dyscypliny, stanowią znaczną część (1/3) wszystkich plakatów cyrkowych, gdzie ujrzymy też klaunów, iluzjonistów, dzięki zwierzęta, abstrakcyjne motywy, kojarzące się z cyrkiem. Klimat tej przebogatej scenarii budują autorzy plakatów nie tylko poprzez ukazanie poszczególnych rekwizytów, lecz także, a może przede wszystkim, poprzez próbę oddania atmosfery samego znaku plastycznego, plam barwnych, światła i cieni, silnego kontrastu, układu liter, rodzaju czcionki. Dlaczego jednak tak często sięgano po tematy akrobatyki? Są to tematy bezbłędnie kojarzące się z cyrkiem – graficy realizowali w ten sposób główne założenie plakatu, jakim jest konkretny przekaz – poprzez symbol, syntetyczny styl obrazowania. Nie trzeba nawet zwracać uwagi na to, że wszystkie te plakaty zawierają w sobie jeden tylko motyw cyrkowy! Poza tym motywy te są niezwykle atrakcyjne.

*Linokoczkowie czy woltyżerki, człowiek-guma czy „latające” postacie na trapezach* – będą się już pewnie na zawsze kojarzyć z cyrkiem. Jednak osoby wykonujące dane „numery” pozostaną także na zawsze anonimowe. Na plakatach bowiem nie ma żadnej informacji kto występuje

i kiedy. Czasem nadrukowywano datę i miejsce, nigdy jednak nie pojawiły się nazwiska występujących artystów. Plakat miał sygnalizować, że *Cyrk przyjechał!*, miał poprzez swoją prostą, czasem naiwną i prymitywną – ale świadomą formę zapisać w pamięć przechodniom, zachęcić i przyciągnąć na przedstawienia jak najwięcej widzów.

Brakuje dziś takich plakatów. Mijając słupy informacyjne, nie zwracamy na nie uwagi równie często jak 30 lat temu. Pytając rodziców i starsze pokolenia o to, czy pamiętają te plakaty – odpowiedź zawsze jest twierdząca. Pamiętają – bo były tak charakterystyczne, tak barwne, tak

wiele ich było, że pamięć je zatrzymała. Obecnie nie zobaczymy już równie dobrych realizacji. Może również dlatego, że cyrk sam w sobie, powoli staje się *zabytkiem sztuki* – ale *sztuki prawdziwej* – gdyż, w odróżnieniu od teatru, jest widowiskiem niezwykle autentycznym, pokazem ludzkiej siły i zręczności. Sufler nie może podpowiedzieć, jak wykonać daną ewolucję – artysta musi znać siebie, wszystkie możliwości swojego ciała i umysłu, a to co robi – sami jesteśmy świadkami – dzieje się naprawdę. Może prawdziwa jest więc myśl François'a Mauriac'a, że *Cyrk jest ostatnim schronieniem czystej sztuki?*

## TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMESTRALNEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM PROF. UKSW. DRA HAB. JAKUBA POKORY

<sup>1</sup> W południowej Szwecji znaleziono rysunki, pochodzące sprzed około 4000 lat. W Egipcie reliefy i rysunki na sarkofagach przedstawiają ludzi wykonujących ćwiczenia akrobatyczne takie jak przerzuty w tył, w przód, mostki, stanie na rękach czy na głowie. Malowidła ściennie w grobowcach w Memfis ukazują popisy ekwilibrystów, atletów i żonglerów. Malowidła kultury minojskiej w Knossos na Krecie także przedstawiają popisy akrobatyczne.

<sup>2</sup> Mimo wielkiej popularności, akrobatyka nie znalazła się nigdy w programie starożytnych Igrzysk Olimpijskich.

<sup>3</sup> Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger in l'air* („Trzy rozmowy o ćwiczeniach skakania i woltżerki w powietrzu”), 1599.

<sup>4</sup> *Gimnastyka* – (gr. *gymnastike* trening sportowy od *gymnos* nagi) – dyscyplina sportowa, wywodząca się ze starożytnej Grecji, w ramach której zawodnicy wykonują specjalne układy, z wykorzystaniem różnych sprzętów. *Gimnastykę* można podzielić na: g. *akrobatyczna* (akrobatyka sportowa), g. *artystyczna*, g. *sportowa*.

<sup>5</sup> Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokol” (powstałe we Lwowie w 1867 roku) wyodrębniło 3 rodzaje gimnastyki: rzędowa – niemiecka, przyrzadowa – szwedzka oraz akrobatyka.

<sup>6</sup> *Salto* – ćwiczenie polegające na wykonywaniu z odbicia obunóż lub jedenóż pełnego obrotu 360°, wokół osi poprzecznej w przód lub bokiem, z zachowaniem w locie pozycji kucznej, prostej lub łamanej (*salto mortale* – z wł. salto/obrót śmierci).

<sup>7</sup> W akrobatyce wyróżnia się także rodzaje dwójek – dwójki męskie, żeńskie i mieszane.

<sup>8</sup> *Trapez* – (fr. *trapeze*, gr. *trapézion*) przyrząd gimnastyczny w postaci drążka zawieszanego poziomo na linach.

<sup>9</sup> *Akcydens* – druk poligraficzny, jednoarkuszowy, o charakterze użytkowym lub

okolicznościowym.

<sup>10</sup> Afisze wykonane są głównie lub nawet w całości ze składu tekstu i nie zawierają ani skomplikowanych kompozycji liter, ani też rozbudowanych form graficznych.

<sup>11</sup> Zjawisko to łatwo porównać do sytuacji polskiego plakatu teatralnego, który 10 lat wcześniej także przechodził przemianę po uwspółcześnieniu teatralnego repertuaru.

<sup>12</sup> Najważniejszym założeniem „*Polskiej szkoły plakatu*” stała się prostota i czytelność wypowiedzi plastycznej, posługiwanie się syntetycznym znakiem, poetycka metaforą i bogactwem środków wyrazu.

<sup>13</sup> Inicjatorem organizowanych wówczas dyskusji między cyrkowcami a plastykami, był znany artysta-grafik, zatrudniony w Przedsiębiorstwach Cyrkowych – Stanisław Miedza-Tomaszewski. Dotyczyły one nowej reklamy cyrkowej, co pozwoliło na pojawienie się niezwykle ciekawych, oryginalnych pomysłów.

<sup>14</sup> Słowa Wojciecha Makowieckiego – komisarza wystawy *polskiego plakatu cyrkowego* w Poznaniu, Katalog Wystawy, Poznań 1977.

<sup>15</sup> *Szamerunki, galony, hafty, guzy, lampasy, wstążki. Byle posługacz cyrkowy pysznił się jaskrawym uniformem, w którym zieleń gryzła się z błękitem, srebro z żółcią. Kostium byle błazna, niby niechlujny i przypadkowy, wymagał przemysłowego złączenia pozorów zaniechania ze złośliwym persyflażem ówczesnej mody. Dyrektor obnosił czarny frak, amazonki – muślinowe 'tutu', na biodrach bufiaste, zaś od uda obciążone mocno na nodze.* Witold Filler, *Cyrk, czyli emocje przadiadków*, Warszawa 1963.

<sup>16</sup> Konstrukcja cyrkowego „numeru” składa się z trzech komponentów – zestaw tricków, muzyka i kostium.

<sup>17</sup> Węze zastąpiono linami, które rozpinano coraz wyżej.

<sup>18</sup> Trick – ang. *trick* – sztuczka – element programów „numerów” cyrkowych.

<sup>19</sup> Wcześniejszą linę konopną zastąpiła lina z drutu, którą napinano sztywno lub wieszano luzno – w zależności od wykonywanego „numeru”. Silnie napięta lina stalowa działała jak sprężyna, umożliwiając akrobacie wykonanie np. salta.

<sup>20</sup> *Poza/pozycja* – położenie ciała człowieka według określonego wzoru (położenie i kierunek, płaszczyzny i osie ludzkiego ciała).

<sup>21</sup> *Lonża* – długa lina używana do trenowania koni, także lina zabezpieczająca akrobatów.

<sup>22</sup> Stąd też kolisty kształt areny i konkretne jej wymiary, dostosowane tak, aby siła odśrodkowa działająca na wykonującego ewolucję akrobatę utrzymywała go wciąż na koniu, a nie wyrzucała z obrębu areny.

<sup>23</sup> W XIX wieku dwaj amerykańscy akrobaci zrewolucjonizowali jeździeckie popisy poprzez wprowadzenie szerokiego siodła, podobnego do owalnej deski, które stanowiło odtąd rodzaj małego parkietu na grzbiecie konia. Dzięki temu akrobatyka na koniu nabrała większej dynamiki i tempa, ponieważ umożliwiło to wykonywanie najbardziej ryzykownych pów i zwrotów ciała. Siodła zaś udrapowane były zdobnymi, barwnymi materiałami, pokryte różnymi błyskotkami, z widocznymi nawet z daleka monogramami artysty. Powstała w ten sposób nowa estetyka akrobatycznej jazdy konnej.

<sup>24</sup> Na tym plakacie możemy zaobserwować szerokie siodło udrapowane żółtym, zdobionym materiałem.

<sup>25</sup> Zwiewność ta podkreślona jest dodatkowo przez użycie w plakacie motywu koronki.

<sup>26</sup> W ćwiczeniach trójkowych przyjmuje się następujący podział zawodników – dolny, średni, górny.

<sup>27</sup> Artyści jawią się jak gdyby taneczni łyżwiarze, podnosząc swe partnerki i wirując w piruetach.





*Adam Gut, bez tytułu*

# JÓZEFA RODZIEWICZ-RYCHARD (1858-1926), MALARKA PORCELANY, AUTORKA FOTOGRAFII NAGROBNYCH, ZACHOWANYCH NA CMENTARZU POWĄŻKOWSKIM W WARSZAWIE<sup>1</sup>

Ewa Nowak

Cmentarz Powązkowski jest niczym album ze zdjęciami<sup>2</sup>, w gęszczy posągów, grobowców, spoglądają na przechodniów twarze zmarłych, z fotografii na porcelanowych medalionach. Zdjęcia w większości są anonimowego autorstwa, część z nich jednak zdradza nam nazwisko swojego wykonawcy, niekiedy również jego adres, a w jednym przypadku nawet numer telefonu<sup>3</sup>. Podpisanych w ten sposób portretów jest stosunkowo niewiele. Najliczniejszą grupę spośród nich, stanowią medaliony, sygnowane przez Józefę Rodziewicz-Rychard.

O życiu i twórczości artystki stosunkowo niewiele dziś wiadomo. Archiwa rodzinne zubożone podczas powstania warszawskiego są niepełnym źródłem. Nieliczne wzmianki w prasie z epoki oraz same wykonane przez malarzkę dzieła muszą, posłużyć do uzupełnienia luk archiwalnych i nakreślenia możliwie najpełniejszego jej portretu.



Portret Józefy Rodziewicz-Rychard, Prim Warszawa, ok. 1870 r., odb. albuminowa, *carte de visite*, fot. E. Nowak

Józefa Rodziewiczówna była warszawską malarką porcelany<sup>4</sup>. Urodziła się prawdopodobnie w 1858 roku w Witebsku, zmarła 3 maja 1926 roku<sup>5</sup>. Była córką Emilii Naskin i Alberta Rodziewicza (zm. 1883)<sup>6</sup>. Miała pięcioro rodzeństwa: Jana (1855-1903)<sup>7</sup>, Wandę (1857-1874), Zofię (1863-1903) również malarzkę, która wyszła za Wacława Pawliszaka (1866-1905)<sup>8</sup>, Marię (1865-1942), która była żoną Józefa Biskupskiego (1854-1899)<sup>9</sup> oraz Tadeusza (1867-1872)<sup>10</sup>.

Jak każda dobrze wychowywana młoda dama w tamtym czasie, Józefa wraz z siostrami pobierała lekcje rysunku. Według przekazów rodzinnych uczył je sam Michał Elwiro Andriolli (1836-1893) podczas zesłania do Wiatki (obecnie Kirów)<sup>11</sup>. Przed 25 sierpnia 1874 roku wraz z matką i rodzeństwem Rodziewiczówna wróciła do Warszawy<sup>12</sup>. Kształciła się dalej artystycznie prawdopodobnie w szkole Wojciecha Gersona (1831-1901)<sup>13</sup>. Wyszła za mąż za Mikołaja Rycharda, podpułkownika inżynierii i w 1888 roku urodziła syna Konstantego Rycharda<sup>14</sup>.

Rodziewiczówna brała udział w wielu wystawach. Pokazywała swoje dzieła poddając je ocenie i dyskusji zgodnie z panującą wówczas modą, co można prześledzić na łamach prasy w rubrykach poświęconych sztuce, bądź sprawom kobiet. W 1894 roku wzięła udział w wystawie światowej w Antwerpii, w dziale malarstwa na porcelanie<sup>15</sup>,

a w 1886 roku w wystawie sztuki ornamentacyjnej i reprodukcyjnej w Resursie Obywatelskiej w Warszawie. Została wówczas dostrzeżona przez Wojciecha Gersona<sup>16</sup> i otrzymała list pochwalny<sup>17</sup>. Henryk Struve tak relacjonował wystawę na łamach Kłosów: *Najlichniesze okazy wystawy odnoszą się do sztuki ornamentacyjnej, a w tym zakresie znowu najwięcej miejsca zajmuje malarstwo na porcelanie, szczególnie piękniejsze filizanek, talerzy, pater itp. (...) Zatrzymujemy się w naszym przeglądzie tylko na okazach, przekraczających zakres zwykłego dyletantyzmu, świadczących o prawdziwym talencie i wyższym wyrobieniu technicznym. Pod tym względem, wśród kompozycji z figurami, zwracają na siebie szczególną uwagę malowidła pań: Jadwigi Gersonówny, Alfonsy Kaniowskiej, I. Miniewskiej, Józefy Rodziewiczowej i Elli Wiliamsen. (...) Malowidła p. Rodziewiczowej na filizankach i talerzach wykonane są z wielką subtelnością i po wielkiej części szczęśliwie. W wielu razach podziwiać należy w tych małych scenkach trafność wyrazu, zaznaczonego często tylko kilku drobnymi rysami. Przy tem sama treść tych kompozycji budzi zazwyczaj zajęcie widza. Do wybornych okazów wystawy należy też portrecik miniaturowy p. [Rodziewicz]<sup>18</sup> malowany na porcelanie<sup>19</sup>.*

Cytat ten doskonale obrazuje stosunek do malarstwa na porcelanie, bardzo popularnego zajęcia w XIX wieku wśród kobiet, które, jak pisze autor artykułu, nie

przekraczało u większości zakresu dyletantyzmu. Była jednak grupa utalentowanych pań, starannie wykształconych



Portret Józefy Rodziewicz-Rychard, ok. 1880 r., kolorowana fotografia na porcelanie, cmentarz Powązkowski w Warszawie, kw. 48, rz. V, fot. E. Nowak

w dziedzinie rysunku, których prace były zauważane na wystawach sztuki ornamentacyjnej. Większość z nich, jak Józefa Rodziewiczówna, Izabella Miniewska (zm. 1926 r.)<sup>20</sup>, czy Jadwiga Bobińska-Gerson (1865-1940)<sup>21</sup> zajmowała się malarstwem zawodowo.

Rodziewiczówna zdobyła malarstwo między innymi porcelanowe talerze i wazy. Jeden z takich talerzy z motywem kwiatowym, malowanym z niezwykłym wyczuciem koloru i światłocienia znajduje się w archiwum rodzinnym, udostępnionym mi za uprzejmością pani

Teresy Rychard<sup>22</sup>. Na odwrocie widnieje monogram wiązany: *JR*. Rodziewiczówna malowała również scenki rodzajowe, które były wówczas wysoko cenione. Jeden z wazonów w zbiorach rodzinnych pana Andrzeja Żmigrodzkiego przedstawia dwoje młodych ludzi ubranych w rokokowe stroje, na tle pejzażu. Pod kompozycją, po prawej stronie znajduje się sygnatura:

*JR*.

Malarka specjalizowała się przede wszystkim w portretach miniaturowych, które wykonywała z dużym powodzeniem. Zaledwie jeden taki portret zachował się w zbiorach rodzinnych artystki. Namalowane na talerzu popiersie młodej kobiety, modnie ubranej, w czarnym kape-



Wazon, Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1885 r., malowana porcelana, archiwum Andrzeja Żmigrodzkiego, fot. E. Nowak

lusz, jest kolorową miniaturą odpowiadającą sposobem malowania portretem pozostawionym przez Rodziewiczównę na warszawskich Powązkach. Charakteryzuje je duża

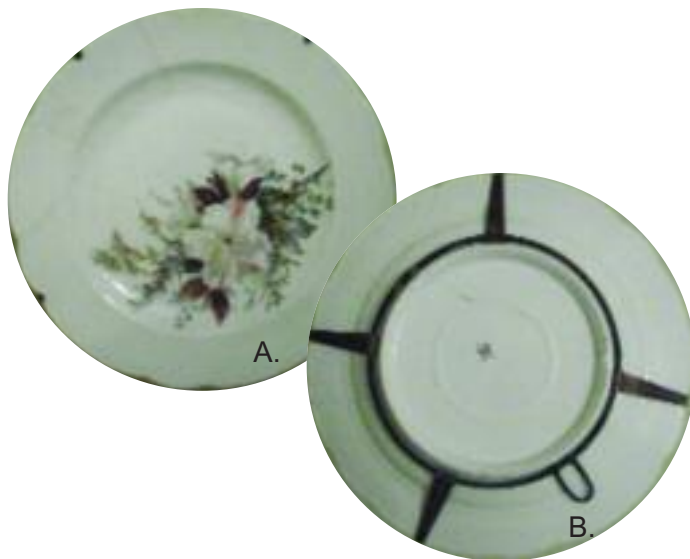
swoboda rysunku, poprawne proporcje, wycucie w doborze koloru i dbałość w przedstawianiu szczegółów. W archiwum pana Andrzeja Żmigrodzkiego znajduje się również odręczny rysunek z dedykacją dla Wandy Zachwatowicz (1887-1947)<sup>23</sup>. Ta czuła scena przedstawiająca dwoje całujących się dzieci, siedzących na gałęzi pełnej kwiatów niezapominajek, miała zapewne obrazować uczucia ciotki do siedmioletniej siostrzenicy<sup>24</sup>. W udostępnionych mi przez rodzinę artystki archiwach nie zachowały się niestety żadne większe i poważniejsze szkice Rodziewiczówny, które mogłyby pomóc w ocenie twórczości malarki i określeniu charakterystycznych cech jej sztuki, a także inspiracji i wpływów innych artystów.

Zapomnianą dziedziną twórczości Józefy Rodziewicz była fotografia nagrobna. Nie udało się odnaleźć żadnych wzmianek w ówczesnej prasie na temat tego rodzaju oferowanych przez nią usług. Również w archiwach rodzinnych nie pozostało śladu po takiej działalności artystki, a wszelkie dotyczące jej informacje zostały z czasem zapomniane również przez jej rodzinę. Gdyby nie sygnatury na powązkowskich portretach nikt by dziś nie wiedział, o tej sferze działalności warszawskiej malarki<sup>25</sup>.

Na Powązkowskiej nekropoli artystka pozostawiła najwięcej fotografii nagrobnych, spośród twórców, którzy sygnowali swoje dzieła. Do dziś zachowało się 68 portretów z lat 1886-1914<sup>26</sup>. Wykonane metodą fotoceramiki<sup>27</sup>, były



Rysunek dla Wandy Zachwatowicz, Józefa Rodziewicz-Rychard, 1894 r., kredka, archiwum Andrzeja Żmigrodzkiego, fot. E. Nowak



A. Talerz z motywem kwiatowym, Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1885 r., malowana porcelana, archiwum Teresy Rychard, fot. E. Nowak  
B. Talerz z motywem kwiatowym-spód, Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1885 r., malowana porcelana, archiwum Teresy Rychard, fot. E. Nowak

następnie miniatorsko podmalowywane. Mogą o tym świadczyć nieliczne portrety, na których ubytki farby uwidaczniają fotograficzny podkład. Przykładem może być tu medalion Fabiana Kuleszy zm. 1913 roku (kw. 45, rz. VI).

Retusz w wykonywanych przez nią obiektach nie był drobny, jak w większości fotografii innych autorów, ale całościowy. Wykonane przez Rodziewiczównę medaliony wyróżniają się miniatorskim charakterem. Charakterystyczną ich cechą jest to, że utrzymane są w odcieniach czerni i szarości. Odwołują się w ten sposób jednoznacznie do do-

minującej w przestrzeni cmentarza czarnobiałej fotografii. Rodziewiczówna, jeśli sama nie wykonywała pierwszej fazy procesu fotoceramicznego, który wymagał dużej znajomości techniki fotograficznej, musiała korzystać z usług fotografa, który wykonywał to na jej zlecenie, lub był zatrudniony w jej pracowni.



**A.** Portret Józefa Wiśniewskiego, Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1890 r., fotografia na porcelanie, cmentarz Powązkowski w Warszawie, kw. 18, rz. IV, fot. E. Nowak

**B.** Portret Antoniego Jaxa-Kwiatkowskiego, (fragment) Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1898 r., fotografia na porcelanie, cmentarz Powązkowski w Warszawie, kw. 42, rz. VI, fot. E. Nowak

Niezmiernie trudne jest dokładne datowanie fotografii nagrobnych, gdyż często były one wykonywane jakiś czas po śmierci osoby portretowanej. Nie rzadko również, stosowano do wykonania fotoceramiki dużo wcześniejsze negatywy. Dysponujemy jedynie datą śmierci osoby przedstawionej. W przypadku Józefy Rodziewicz-Rychard udało się odnaleźć na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie porcelanowy medalion z jej sygnaturą i datą: *JRodziewiczówna / Warszawa / 1899*. Przedstawiony na nim Antoni Jaxa-Kwiatkowski zmarł w 1898 roku (kw. 42, rz. VI). Można, więc wnioskować, że Rodziewiczówna wykonywała portretowe medaliony nagrobne na zamówienie rodziny po śmierci osoby. Musiała zyskać duże uznanie Warszawiaków i cieszyć się znaczną popularnością, o czym świadczy duża liczba wykonywanych przez nią medalionów. Musiała, zatem posiadać pracownię, lecz portrety malowała sama, świadczy o tym jednolity charakter jej prac.

Gruntowne podmalowywanie fotografii jest niezwykle rzadko spotykane u pozostałych autorów powązkowskich fotograficznych medalionów. Portrety takie poprzez swój malarski charakter pretendowały do rangi sztuki, musiały być w związku z tym bardziej cenione i kosztowniejsze. Ktoś, kogo nie było stać na rzeźbiony portret, a kto nie chciał mieć na nagrobku, jedynie mechanicznie przeniesionej na podłoże fotografii, decydował się na coś pośredniego, czym była właśnie twórczość Rodziewiczówny.

Zarówno wzmianki w prasie z epoki, działalność wystawiennicza, jak i zachowane w archiwum rodzinnym pamiątki, a przede wszystkim powązkowskie medaliony porcelanowe świadczą o dużych umiejętnościach malarskich artystki i jej pełnym profesjonalizmie.

Na jej sztukę miał z pewnością wpływ Andriolli, co przejawia się w solidnym warsztacie umiejętności rysunkowych i dużej dbałości w przedstawianiu szczegółów. Jej nagrobne fotografie pretendowały do roli malowanych miniatur, na szlachetnym porcelanowym podłożu i sądząc po popularności, zapewne doskonale odpowiadały gustom epoki. Józefa Rodziewicz pozostawiła na warszawskich Powązkach interesujący zbiór portretów warszawiaków. Może on stać się ciekawym polem dalszych badań.



Portret Fabiana Kuleszy, Józefa Rodziewicz-Rychard, ok. 1913 r., fotografia na porcelanie, cmentarz Powązkowski w Warszawie, kw. 45, rz. VI, fot. E. Nowak

- <sup>1</sup> Temat *Józefa Rodziewicz Rychard. Autorka fotografii portretowej na porcelanie na cmentarzu powązkowskim w Warszawie*, został przeze mnie wygłoszony 4 grudnia 2008 roku, na konferencji naukowej *Sztuka Cmentarzy XIX i XX wieku*. Niniejszy artykuł jest rozwinięciem zagadnień poruszonych podczas odczytu.
- <sup>2</sup> Pojęcie cmentarza jako albumu fotograficznego rozważał Philip Aries: *Jest to fotografia niezniszczalna dzięki emalii (...)* przechodzi się od jednej do drugiej, jakby się przewracało karty albumu z fotografiami. Aries P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, s. 572.
- <sup>3</sup> Portret Leokadii z Górskich Gębki, zmarłej w 1913 roku (kw. 33, rz. V), jest sygnowany: *S. WEBER WARSZAWA. / SIENNA N 17. TEL 187-84 //*. Stefan Weber był fotografem, posiadał również malarnię porcelany i szkła. Odnotowuje go Jadwiga Ihnatowicz i Andrzej Piotrowski w *Spisie polskich fotografów i firm fotograficznych działających w latach 1839-1914*, Warszawa 1996, s. 48.
- <sup>4</sup> Na cmentarzu Powązkowskim znajduje się grób rodziny Rodziewiczów i Rychardów (kw. 48, rz. V) z malowanym na porcelanie portretem Józefy Rodziewiczówny. Nie znany jest niestety autor medalionu.
- <sup>5</sup> Informacje dotyczące dat życia artystki udało się ustalić dzięki nekrologowi zamieszczonemu w „Kurierze Warszawskim”, 1926, nr 122, (5 maja), s. 6, który udostępnił mi pan Włodzimierz Rodziewicz. *Z Rodziewiczów Józefa Rychard artystka-malarka, wdowa po św. p. Mikołaju podpułkowniku inżynierii, po długich i ciężkich cierpieniach, opatrzona św. Sakramentami zmarła 3 maja b. r., przeżywszy lat 68 [...]*.
- <sup>6</sup> Baza nekrologów, [http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str\\_r4.html](http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str_r4.html), z dn. 19.01.2009.
- <sup>7</sup> Jan Rodziewicz był starszym pomocnikiem nadzorczy 6 okręgu zarządu guberni płockiej, łomżyńskiej i suwalskiej. Oficjalna strona Stowarzyszenia Rodu Rodziewiczów, <http://www.rodziewicz1.republika.pl/nieznaniml.html>, z dn. 19.01.2009.
- <sup>8</sup> Wacław Franciszek Pawliszak był malarzem, uczniem między innymi Wojciecha Gersona i Jana Matejki. Został postrzelony przez Ksawerego Dunikowskiego 18 stycznia 1905 r. Białynicka-Birula J., *Pawliszak Wacław Franciszek*, w: *Słownik Artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1998, t. 6, s. 463-472.
- <sup>9</sup> Baza nekrologów, [http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str\\_b5.html](http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str_b5.html), dn. 19.01.2009.
- <sup>10</sup> Informacji dotyczących rodziny Józefy Rodziewicz Rychard udzielił mi pan Andrzej Żmigrodzki.
- <sup>11</sup> Andriolli przebywał na zesłaniu w latach 1866-1871. Wiercińska J., *Andriolli Michał Elwiro*, w: *Słownik Artystów polskich i w Polsce działających*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1971, t. 1, s. 29.
- <sup>12</sup> Świadczy o tym list Alberta Rodziewicza do żony, z 25 sierpnia/6 września 1874 r., pisany w Petersburgu. Archiwum prywatne pana Andrzeja Żmigrodzkiego.
- <sup>13</sup> Dziękuję za tę sugestię pani Wandzie Załęskiej (podczas rozmowy) oraz odesłanie mnie do literatury w zakresie malarstwa na

porcelanie. Też, iż Józefa Rodziewiczówna mogła uczyć się w szkole Wojciecha Gersona wysnuwa również pani Wanda Mossakowska w mającym się ukazać w „Almanachu Muzealnym” artykule *O wczesnej warszawskiej fotoceramice i Józefie Rodziewiczównie, zapomnianej malarece porcelany*, s. 6. Dziękuję Autorce za udostępnienie mi maszynopisu.

<sup>14</sup> Informacja o profesji męża została zaczerpnięta z nekrologu Józefy Rodziewicz-Rychard w „Kurierze Warszawskim”, 1926 r., nr 122, (5 maja), s. 6. Syn Rodziewiczówny Konstanty Rychard (1888-?), ożenił się z Zofią Papi (1891-1965).

<sup>15</sup> Neuwirth W., *Porzellanmaler Lexikon 1840-1914*, Braunschweig 1977, s. 205; Blattel H., *Internationales Lexikon Miniaturmaler Porzellanmaler, Silhouettisten*, München 1992, s. 770-771.

<sup>16</sup> Gerson W., *Sztuka ornamentacyjna i reprodukcyjna (Z powodu wystaw w Warszawie)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1886, nr 204, s. 343.

<sup>17</sup> [b.a.], *Raptularz tygodniowy*, „Biesiada Literacka”, 1886 r., nr 46, s. 317.

<sup>18</sup> W artykule Henryka Struve w „Kłosach” z 26 października 1886 roku błędnie podano nazwisko pani Kanigowskiej zamiast Rodziewicz, co zostało sprostowane w: „Kłosy”, 1886, nr 1117, s. 343.

<sup>19</sup> Cyt. za: Struve H., *Wystawa dzieł sztuki ornamentacyjnej i reprodukcyjnej w Resursie Obywatelskiej*, „Kłosy”, 1886, nr 1114, s. 294.

<sup>20</sup> Izabella Miniewska prowadziła w Warszawie malarnię dla kobiet, brała również udział w wielu wystawach. [b. a.], *Miniewska Izabella*, w: *Słownik Artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1993, t. 5, s. 575.

<sup>21</sup> Jadwiga Bobińska-Gerson była malarką, córką i uczennicą Wojciecha Gersona. Brała udział w wielu wystawach, również w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Derwojed J., *Bobińska-Gerson Jadwiga*, w: *Słownik Artystów polskich i w Polsce działających*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1971, t. 1, s. 188.

<sup>22</sup> Dziękuję panu Włodzimierzowi Rodziewiczowi za skontaktowanie mnie z rodziną Rychardów. W archiwum pani Teresy Rychard znajduje się osiem zachowanych talerzy malowanych przez Józefę Rodziewicz-Rychard. Dwa z nich zdobią kompozycje figuralne, pozostałe przedstawiają kompozycje kwiatowe.

<sup>23</sup> Wanda Zachwatowicz (1887-1947) była córką Marii Rodziewicz (1865-1942) i Józefa Biskupskiego (1854-1899). Wyszła za Jana Zachwatowicza (1887-1962). Informacje zaczerpnięte z drzewa genealogicznego wykonanego i udostępnionego mi przez pana Andrzeja Żmigrodzkiego. Baza nekrologów, [http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str\\_z1.html](http://www.nekrologi-baza.pl/nazw/str_z1.html), dn. 19.01.2009.

<sup>24</sup> Treść rysunku dopełnia dedykacja: *Rysowała dla Wandki Kochająca ciotka Józefa Rodziewicz 31/X 94 r.*

<sup>25</sup> Artystka podpisywała się na powązkowskich medalionach: *J. Rodziewiczówna / w / Warszawie //*. (portret Eugenii Antkowskiej, zm. 1914, kw. 251, rz. II); *Józefa Rodziewiczówna. /*

*w / Warszawie //*. (portret Antoniny z Rodzińskich Puchalskiej, zm. 1903 r., kw. 48, rz. III); *J. Rodziewiczówna-Rychard / w / Warszawie //*. (portret Antoniego Czyżewskiego, zm. 1904 r., kw. IV, rz. VI); *Rodziewicz //*. (portret Augusta Berke, zm. 1894 r., kw. F/G rz. IV); *JRodziewicz //*. (portret Ludwika Zaremby-Celińskiego, zm. 1893 r., kw. 77, rz. V); *J. Rodziewicz //*. (portret Henryka Krajskiego, zm. 1894 r., kw. 47, rz. III), *JR //*. (portret Leona Demczuka, zm. 1886 r., rz. V).

<sup>26</sup> Wyniki inwentaryzacji przeprowadzonej w latach 2006-2007, zamieszczone są w mojej pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra Janusza Nowińskiego na Uniwersytecie im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie: Nowak E., *Portrety fotograficzne na nagrobkach cmentarza Powązkowskiego w Warszawie do 1914 roku – geneza formy, technika, katalog*, Warszawa 2008.

<sup>27</sup> Na temat fotoceramiki patrz: Kwaśniewski E. J., *Fotoceramika*, „Świat Fotografii”, 1952, nr 26, s. 14-15; Kwaśniewski E. J., *Fotoceramika (Dokończenie)*, „Świat Fotografii”, 1952, nr 27, s. 7-10.

**„U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej”, Zamek Królewski w Warszawie, 15 grudnia 2006–11 marca 2007**

**Paweł Drabarczyk**

Zapraszając do obejrzenia wystawy „U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej” Przemysław Mrozowski, kurator ze strony Zamku Królewskiego, użył słów: *perły od królów, złoto od rycerzy*<sup>1</sup>, nawiązując tym samym do wiersza Jana Lechonia<sup>2</sup>. Istotnie, na ekspozycji, tak jak i w klasztorным skarbcu, historia opowiedziana została wotywnymi kosztownościami, które w wielu przypadkach są jednocześnie wyśmienitymi dziełami sztuki. Ale opowieść jasnogórska została zapisana nie tylko w złocie, perłach i kamieniach. Spod tej pierwszej, mieniącej się warstwy przebijają kolejne, kute w blasze srebrnej i miedzianej, strugane w drewnie i lepione z wosku. No i malowane farbami. Od razu też rzuca się w oczy, że termin „dzieło sztuki” nie zawsze będzie oczywisty dla opisu zgromadzonych na Zamku przedmiotów. Jak zresztą pogodzić pod jednym dachem ryngrafy i tatarski buńczuk, kolczan i relikwiarz, skrzypce i obraz, trójnóg i pergamin fundacyjny? Czy mówiące tak różnymi głosami przedmioty mogą dać spójny, całościowy przekaz? To ważne pytania, bo wystawa nie została wszak zamierzona na rewizję jasnogórskiej opowieści, a na jej umocnienie.

**Sanktuarium i skarbiec**

Jeszcze u schyłku szesnastego wieku klasztorный skarbiec nie górował swymi zasobami nad zakrystiami bogatszych polskich świątyń parafialnych<sup>3</sup>. Paulini mieli pod swą pieczęć dwie monstrancje, sześć krzyży, pięć pacyfikałów, osiemnaście kielichów, dwadzieścia cztery ampułki, dwie kadzielnice, cztery świeczniki, dzwonek, dwie pateny i dwa krzyże procesyjne<sup>4</sup> – tyle przynajmniej ujęto w inwentarzu dołączonym do dokumentu upamiętniającego wizytację Jasnej Góry przez kardynała Jerzego Radziwiłła w roku 1593. Dokument wspomina ponadto o licznych szatach liturgicznych, z których wiele zdobionych było szlachetnymi kamieniami i kruszcami. Innych klejnotów i tabliczek wotywnych jeszcze wtedy nie było zbyt wiele, dość powiedzieć, że przypięte mieściły się na samym Obrazie<sup>5</sup>.

Kilkadziesiąt lat później, za panowania króla Michała Korybuta, francuski szlachcic o nieznanym nam nazwisku, wiadomym jednak, że był sekretarzem przyszłej polskiej królowej Eleonory Habsburżanki, notował: *Trzeba przyznać, że w pobożność szlachty polskiej wpisana jest wielka hojność. Tak jak jest ona przywiązana do dbałości o wygląd, do przepychu w ubiorach, do wystawnych biesiad,*

*tak potrafi też okazywać szczodrość w obdarowywaniu Kościoła, dla którego zdolna jest się poświęcać. W Częstochowie znajduje się wielka ilość złotych kap i ornatów, tak obciążonych bogatymi perłami i klejnotami, że nie dałoby się ich nosić przy ołtarzu. Jest również ponad dwieście kielichów, w większości z masywnego złota. Niektóre z nich ozdobione są perłami i kosztownościami o nieocenionej wartości, wszystkie wykonane z doskonałą zręcznością. Jest tutaj także wiele krzyży, dzieł wielce precyzyjnych. I wreszcie zwyczaj szlachty tego królestwa każe odwiedzającym to miejsce, by go nie opuścili bez pozostawienia oznak pobożności, stąd zakonnicy przechowują szkatułki przepelnione złotymi łańcuchami, diamentami, pierścieniami i tysiącem gatunków klejnotów. Wodzowie, którzy odnieśli kilka zwycięstw, zwłaszcza nad Turkami, mają zwyczaj przynoszenia swoich buław do stóp Matki Boskiej Częstochowskiej<sup>6</sup>.*

Niezwykle pomnożenie cennych „oznak pobożności” w jasnogórskim skarbcu znajduje odbicie w kolejnym zachowanym, choć jedynie we fragmentach, inwentarzu, sporządzonym w 1685 roku. Już przytoczona powyżej relacja ujawnia różnorodność źródeł, z których napływały do klasztoru dary. Francuski szlachcic milczy natomiast o tych pielgrzymach, którzy zapewne byli najliczniejsi, ale jedyne co mogli ofiarować, to wotum wykonane z wosku lub drewna. Niemniej na warszawskiej wystawie znalazło się miejsce również dla przedmiotów, których wartości nie da się wprost sprowadzić do walorów plastycznych czy materialnych. Ale o tym za chwilę; na razie przyjrzyjmy się nieco samemu zjawisku, które zrobiło tak wielkie wrażenie na zacnym Francuzie.

Pęcznienie skarbcza jest wymowne. Pozwala mniemać, iż pomiędzy dwiema wskazanymi powyżej datami rocznymi dokonał się proces kulturowy, mocą którego jeden z paulińskich klasztorów – poprzednio, owszem, ważny, słynący z cudownego Obrazu, cieszący się królewską opieką, lecz przecież nie dominujący w życiu duchowym państwa – stał się narodowym sanktuarium. Gwoli ścisłości, czas intensywnego wzrastania rangi Jasnej Góry należałoby w zasadzie przedłużyć co najmniej do roku 1717, kiedy to Obraz został z woli papieskiej koronowany, a sama uroczystość zgromadziła ponoć 150 000 pielgrzymów<sup>7</sup>. Punkt kulminacyjny tego procesu bywa umiejscawiany, zgodnie z potrzebą wyobraźni, w czasie wojen szwedzkich. Często utożsamia się go ze skuteczną obroną klasztoru przed wojskami generała Burcharda Müllera von der Lühnen i chyba nie jest to dużym nadużyciem. Odparte oblężenie to mocny, czytelny do dziś symbol.

Kto lubi okrągłe, syntetyczne odpowiedzi, wpisze pewnie ów proces w kontrreformacyjną przemianę

szlacheckiej duchowości. Łatwo zbiega się on z sekwencją królewskich gestów wobec klasztoru, i szerzej: ugruntowaniem dominującej pozycji katolicyzmu wśród wyznań Rzeczypospolitej i narastającej, także wobec wojen z innowierczymi przeważnie nieprzyjaciółmi, identyfikacji polskości z wyznaniem łacińskim. Chociaż, jak to bywa z łatwymi odpowiedziami, należy być ostrożnym i mieć świadomość, że to tylko kontur wielowątkowego, pełnego niuansów i reakcji zwrotnych fenomenu.

### Skarby i pamiątki

Wystawa dała możliwość wsłuchania się w opowieść skomponowaną z przedmiotów i ich znaczeń. Narracja poprowadzona została chronologicznie, przy czym mocno dawało się odczuć podział ekspozycji na dwa rozdziały, o różnej kompozycji i odmiennej barwie emocjonalnej. Podwójna struktura wystawy uwypukliła jakościową różnicę pomiędzy częstochowskim klasztorem paulinów sprzed „potopu”, a Jasną Górą z czasów późniejszych. Pamiętamy przy tym o zaproponowanej przez kuratorów perspektywie, prowadzonej następstwem wydarzeń, do których eksponaty nawiązywały, a nie porządkiem dat, w których powstały. Chronologia to przecież jedna z niewielu wspólnych miar dla przedmiotów tak różnej materii i proveniencji. Nie sposób zapomnieć, że opowieść o Jasnej Górze miała tu pierwszeństwo przed losami któregośkolwiek z artefaktów. Zresztą, szczegółowe problemy datowania mogą pasjonować głównie zawodowych historyków, dla mnichów i pielgrzymów (tych nie będących rzecz jasna jednocześnie historykami) są pewnie drugorzędne, o ile nie obojętne. (Na marginesie: czyż nie budziło przyjemnego zdziwienia dojrzenie – na obrazie olejnym z tzw. cyklu eremickiego – orszaku fundatora klasztoru, żyjącego w czternastym stuleciu księcia Władysława Opolczyka, w strojach według mody obowiązującej za panowania Wazów?).

Ekspozycja zdawała się sugerować, że czas historyczny, wszystkie te chwile współbrzmiające z życiem kraju, wymiatające skarbiec z kosztowności i na nowo napełniające go wotami, to tylko jeden z aspektów istnienia klasztoru. W drugim wymiarze chętnie dostrzegało się dostępny na ziemi przedsmak wieczności, jakim być może jest trwanie. Chciałoby się rzec: zmieniają się stroje pielgrzymów, a białe paulińskie habity są wciąż takie same, niezależnie, czy patrzymy na obraz przedstawiający ojca Kordeckiego, czy malowidło ze scenami z życia błogosławionego Euzebiusza, założyciela zakonu. Podobnie trwa jasnogórska Hodegetria. Stąd już jesteśmy o krok od krzepiącej w ciągu wieków wiele serc metafory, chcącej widzieć w stałości klasztoru ciągłość uosobianego przezeń państwa. Nawet gdy z map wynikało coś zgoła innego.

Wejźmy więc na zamkowe sale. Oto widzimy dwa dokumenty pretendujące do roli przywilejów fundacyjnych. Pierwszy, wystawiony przez księcia Władysława Opolczyka, i drugi, z uwieszonymi na jedwabnym sznurze pieczęciami króla Władysława Jagiello. Skąd ta dwoista genealogia? Bez wątplenia za datę założenia częstochowskiego klasztoru przyjąć trzeba rok 1382, kiedy to Władysław Opolczyk sprowadził paulinów na swe ziemie<sup>8</sup>. Być może działał ze swej własnej inicjatywy, niewykluczone też, że wypełniał wolę króla Ludwika Węgierskiego. Z kolei Władysław Jagiello, zbrojnie odbierając ziemie nadane księciu przez Andegawena, uznał rozporządzenia Opolczyka za nielegalne<sup>9</sup>. Król mógł więc fundacji poniechać, a nawet cofnąć książęcą szczodrość. Stało się jednak inaczej. Władysław Jagiello swą decyzją powtórzył nadania z lat 1382 i 1385<sup>10</sup>. Królewski pergamin został opieczętowany 24 lutego 1393 roku. Co ciekawe, mimo oficjalnego stwierdzenia prawnej nieważności nadań książęcych, paulini (zauważmy: sprowadzeni z Węgier) tradycyjnie uznawali za fundatora klasztoru Władysława Opolczyka<sup>11</sup>, co znalazło wyraz zarówno w klasztornych źródłach pisanych, jak i w ikonosferze. Tak więc na wykonanym w latach trzydziestych XVII wieku obrazie olejnym, należącym do tzw. cyklu eremickiego, to właśnie książę a nie król, przekazuje nadanie, darowuje też obraz Matki Boskiej. Model klasztoru i mająca zasłynąć Hodegetria wręczane są przez dworzan Opolczyka dwóm paulinom namalowanym na drugim planie przez jasnogórskiego malarza, być może również zakonnika.

Obraz Matki Boskiej wysuwa się na pierwszy plan na miniaturze, a w zasadzie na kopii miniatury z kodeksu Mikołaja Lanckorońskiego, burgrabiego krakowskiego pełniącego z polecenia Jana Olbrachta misję dyplomatyczną w Konstantynopolu<sup>12</sup>. Działający w połowie XVII wieku kopista ojciec Piotr Lasota, ponoć dość wiernie oddając oryginał z 1517 roku, przedstawił profanację Obrazu jasnogórskiego przez husytów w Wielkanoc roku 1430. Łupieżcy (choć atak miał też chyba aspekt ideologiczny) odzierający Obraz z kosztowności przedstawieni są w strojach orientalizujących (!), mają łuki w łubach; jeden z nich podniósł rękę uzbrojoną w szablę. Uważny obserwator dopatry się na prawym policzku Madonny dwóch charakterystycznych ran. Znamienne, że siedemnastowieczny twórca przywoływanej powyżej olejnej sceny fundacji klasztoru z cyklu eremickiego, mimo iż zaktualizował stroje księcia i dworzan, pamiętał o tym, by owych blizn – powstałych niespełna czterdzieści lat po malowanych wydarzeniach – na Obrazie nie było.

Znając pierwszorzędną rolę jasnogórskiej Hodegetrii można było dojrzeć, jak wyznaczała ona status innych przedmiotów zgromadzonych u częstochowskich



paulinów, a zaprezentowanych na Zamku. Wiadomo, że składający wota pragnęli umieszczać je jak najbliżej Obrazu Matki Boskiej. Malarze dążyli natomiast do uzyskania wiernych kopii częstochowskiego wizerunku. Zwyczaj wykonywania malarzkich podobizn był powszechny co najmniej od połowy wieku XVI, jednak dopiero w XVII stuleciu popularne stały się niewielkie blaszane obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej, odwzorowujące oryginał w znacznie pomniejszonej skali. Ich wykonanie zlecali paulini, by później wręczać je co znamienitszym gościom<sup>13</sup>. Być może jeden z takich wizerunków otrzymał wraz z listami ojca Augustyna Kordeckiego sztab wojsk Karola Gustawa, oblegających klasztor w roku 1655. Inny, wykonany w tymże samym roku farbami olejnymi na miedzianej blasze przez Jana Aleksandra Gorczyzna, prezentowany był na warszawskiej wystawie.

Tak więc, mimo fizycznej absencji, Obraz jasnogórski był na Zamku w pewien sposób obecny. Nie tylko zresztą w wiernych podobiznach, które w czasach nam bliższych, dodajmy, malował między innymi Józef Chełmoński (te zagościły na ekspozycji). Miłośnicy biżuterii mogli sycić oko naszytą kosztownościami sukienką, zwaną rubinową, zakrywającą na Obrazie płaszcz, suknie i maforion Marii. Ozdobiono ją kosztownościami zdeponowanymi w klasztorze przez Jana Józefa Męcińskiego i przejętymi w 1710 roku przez paulinów jako spadek. W dużej części były to klejnoty zastawione u Męcińskich przez przywódcę powstania antyhabsburskiego na Węgrzech, Franciszka II Rakoczego, w zamian za pożyczkę ogromnej kwoty 160 000 dukatów<sup>14</sup>. W ten sposób, sukienka, używana do celów bądź co bądź sakralnych, jest jednocześnie – nawiązując do słów Przemysława Mrozowskiego – najświetniejszą kolekcją nowożytną biżuterii świeckiej w Europie. Warto też zwrócić uwagę na trafny sposób ekspozycji tego niezwykle przedmiotu. „Rubinowa” sukienka została w szklanej gablocie na środku sali ustawiona tak, że wchodzący widział przez nią kopię Hodegetrii na ścianie naprzeciwko wejścia i Obraz wydawał się być ubrany w klejnoty. Jednocześnie centralne ustawienie gabloty umożliwiło obejrzenie biżuterii z każdej perspektywy.

Jasnogórski Obraz pojawia się także w malarzkich cytatach, gdzie przedstawiony jest zwykle jako obiekt czci i kultu. Tak właśnie, przed Hodegetrią, został wyobrażony zmarły w sławie obrońcy klasztoru autor *Nowej Gigantomachii*, Augustyn Kordecki. Portret ukazuje przeora z lewego profilu, stojącego przed Obrazem, pod którym spoczywa modlitewnik i różaniec. U stóp Kordeckiego widzimy infule – odmówił on bowiem przyjęcia kościelnej godności<sup>15</sup> – oraz napierśnik zbroi, symbol odsyłający do „szwedzkiego” epizodu, przypomnianego zresztą także sceną oblężenia w prawym górnym rogu malowidła. Żadnych

natomiast nawiązań do Obrazu jasnogórskiego zdaje się nie ujawniać olejny wizerunek Matki Boskiej Pięknej Miłości, sprezentowany następcy ojca Kordeckiego, Kiljanowi Żywieckiemu przez współbraci<sup>16</sup>. Maria, o bujnych, odkrytych włosach, z Dzieciątkiem na kolanach, przedstawiona została w półpostaci; wokół promieniejących głów kłębią się intensywnie rozświetlone obłoki. Obraz może się kojarzyć z malarstwem z kręgu Hermana Hana. Na co dzień zdoła krakowski klasztor kapucynów.

Zwiedzający, szukając najbardziej dobitnych zdań częstochowskiej opowieści, kierowali swoją uwagę na wyeksponowane na Zamku wota królewskie. Przyjrzyjmy się pokrótce kilkorgu z nich. Jak pisze Przemysław Mrozowski, *władcy z trzeciego pokolenia Jagiellonów z całą pewnością uznawali już klasztor częstochowski za swoją fundację dynastyczną i to bodaj czy nie najważniejszą (...)*<sup>17</sup>. Tak też, w wymiarze dynastycznym, można odczytywać darowanie z fundacji Jana Olbrachta, ale już przez Zygmunta I, mszału w unikatowy sposób opatrzonego całostronicowym królewskim herbem. Zdobiące księgę, niezwykle uroku miniatury zostały wykonane być może przy udziale artysty wywodzącego się z pracowni, w której wykonano Kodeks Baltazara Behema<sup>18</sup>.

Zygmunt Stary odwiedził Jasną Górę – jako król – przynajmniej trzy razy<sup>19</sup>. Tu zawieszono chorągwie zdobyte w bitwie pod Orszą, w czym odstąpiono od tradycji składania trofeów w katedrze krakowskiej. Materialnym śladem królewskiej opieki jest też ufundowany do klasztoru relikwiarz Drzewa Krzyża Świętego, wykonany w Norymbierdze około 1510 roku oraz monstrancja z warsztatu krakowskiego, na stopie której można odczytać datę roczną 1542. Tradycja każe widzieć w niej tę noszoną na czele procesji wzdłuż wałów podczas szwedzkiego oblężenia<sup>20</sup>. Kontrreformacyjny władca Zygmunt III pielgrzymował do Częstochowy wielokrotnie; zapisał siebie, żonę i dzieci do jasnogórskiego bractwa Aniołów Stróżów, a sam klasztor jego decyzją ufortyfikowano<sup>21</sup>. Pamięć o tym królu została zachowana w szczególny sposób. Na namalowanym w ostatniej ćwierci XVII wieku obrazie zwanym *Komunia Jagiellonów*, rysami Zygmunta III Wazy obdarzony został, możemy podejrzewać, król Kazimierz Jagiellończyk<sup>22</sup>. Liczne wota ofiarował triumfator spod Wiednia, Jan III oraz jego synowie. Tym razem nie ofiarowano kunsztownych wyrobów złotniczych, ani ksiąg. Buńczuk, sąjdak z łukiem i strzałami, misiurka, czekan i kolczuga – to były trofea wodza walczącego z islamskim Orientem. Sporą ich część przekazał w 1722 roku Jakub Sobieski, królewski syn, w którym „Lew Lechistanu” widział swego następcę na tronie. Korona Rzeczypospolitej przypadła jednak Wettinom. August III oficjalnie pielgrzymował na Jasną Górę dwukrotnie; jego żona, Maria Józefa pozostawiła w sanktuarium między

innymi obraz Gabriela Ambrosiusa Donatha, przedstawiający rodzinę królewską adorującą częstochowską Hodegetrię<sup>23</sup>. Panowanie Stanisława Augusta przyniosło kres królewskim praktykom wotywnym, król reformator okazywał wspaniałomyślność zgromadzeniom zakonnym zajmującym się edukacją, pomijając tym samym paulinów<sup>24</sup>.

A teraz słowo o wotach „mniejszych”. Mnożyły się one głównie w drugiej, „popotopowej” części wystawy, przypominając o wzmożonym masowym ruchu pielgrzymkowym, kiedy królowie byli coraz słabsi i później, gdy ich, wraz z państwem, zabrakło. Fabuła tych pamiątek jest inna, nie tak konsekwentna jak monarsza i można się spodziewać, że w wielu wypadkach wyraża emocje wprost, obywając się bez artystycznej sublimacji. Tu wypada przypomnieć ryngrafy i mnogość plakiet wotywnych (zgromadzonych w sali z „rubinową sukienką”), w tym takich, na których efektowne, zaczerpnięte ze wzornika trybowane ornamenty spotykają się z naiwnym grawerunkiem. Dalej, na ostatnich metrach kwadratowych przestrzeni ekspozycyjnej, wzrastał się ładunek emocjonalny i nic dziwnego, bo udokumentowano tam ostatnie stulecia, z akcentem na zabory i okres PRL. Pod koniec zwiedzania miałem poczucie, że narracja przyśpiesza, staje się przy tym nieco poszarpana, a różnorodne wątki z kilku wieków, chcąc się indywidualnie wypowiedzieć, tłoczą się i nachodzą na siebie. Być może taki układ został wymuszony z jednej strony warunkami przestrzennymi (dla tej części – jedno duże pomieszczenie), a z drugiej, oględnie mówiąc, burzliwością i powikłaniem historii. Możliwe też, że świadomie rozluźniono systematyczną z początku aranżację eksponatów. Od wotów i relikwii (w tym tych narodowych) nie można wszak wymagać przestrzennej dyscypliny i bezwzględnej chronologii. Tak czy inaczej, od zwiedzającego oczekiwano, jako klucza, znajomości, rozumienia i czucia dziejów.

Pod koniec wystawy gra napięć pomiędzy walorem artystycznym a znaczeniem religijnym, wartością historyczną i uczuciami zbliżała się do zenitu. Tu mogliśmy znaleźć słynny plastikowy długopis, którym podpisano Porozumienia Sierpniowe oraz obrazy olejne Jerzego Dudy Gracza, Zbyluta Grzywacza i Stanisława Rodzińskiego, powstałe na plenerze

na Jasnej Górze w roku 1982. Emocje rosły poprzez skonstrastowanie przedmiotów kojarzących się pozytywnie lub co najmniej neutralnie, jak instrumenty kapeli jasnogórskiej, czy rękopisy muzycznych utworów, z tymi bardzo obciążonymi uczuciowo, jak biżuteria patriotyczna zesłańców i inne pamiątki martyrologii. Tu wystawiono wiołę, flet poprzeczny, fagot i trąbkę klapkowa, a parę kroków dalej, pod portretem prymasa Wyszyńskiego i obok „solidarnościowego” długopisu, monstrancję z obozu koncentracyjnego w Dachau. *Bukową deskę zdobyliśmy kosztem dwóch paczek tytoniu. Dekoracyjne blaszki pochodzą z puszek od śledzi, gwoździki znów wyłuskano z pluskiewek. Całość wykonano przy pomocy noża kieszonkowego*<sup>25</sup> – relacjonują wykonawcy tego wyjątkowego paramentu. Zbliżamy się do wyjścia. Tłum pątników na obrazie Juliana Fałata z roku 1921 jest równoważony przez współczesne masy pielgrzymów z wyświetlanego na ekranie filmu.

Przemierzając zamkowe sale mogliśmy zobaczyć, jak religia i historia spajają zgromadzone w liczbie przeszło stu pięćdziesięciu eksponaty. A co ze wspólnym mianownikiem artystycznym? Nie jest tu chyba aż tak istotny. Maria Poprzeczka napisała niegdyś: *Nie można zapomnieć, że to określamy mianem sztuki religijnej – a zatem zarówno katedry, jak i mszalne kielichy, wielkie ołtarze i dewocyjne figurki, ogromne zespoły rzeźb i malowideł i małe kapliczki – zostało wtórnie scalone pojęciem „sztuka”, a potem przez historię sztuki rozpięte na sekularnych, chronologicznych siatkach, przyporządkowane stylom i poddane estetycznym osądom. Pierwotnie były to nie dzieła sztuki, lecz domy Boże, sprzęty liturgiczne, przedmioty kultu. Liturgia, której służyły była sprawowaniem Najświętszej Ofiary, a nie syntezą „sztuk”. Sztuka religijna nigdy nie była wartością samą w sobie, Jej rola jest służebna*<sup>26</sup>. Tak też wypada patrzeć na skarby z Jasnej Góry. Rozumieli to dobrze goście wystawy. Posługując się nieco sztucznym (stąd cudzysłowy) podziałem, można zauważyć, że na wystawie było wielu „zwiedzających”, ale chyba jeszcze więcej „pielgrzymów”.

<sup>1</sup> Fragmenty wypowiedzi dr. Przemysława Mrozowskiego za: [www.jasnagora.com](http://www.jasnagora.com). Stan z dnia 21. 04. 2008.

<sup>2</sup> J. Lechoń, *Matka Boska Częstochowska*, w: *Poezja polska: Antologia w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego*, t. II, Warszawa 1973, s. 188.

<sup>3</sup> J. Żmudziński, *Skarbiec Jasnogórski*, w: *U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej. Katalog wystawy pod kierunkiem Jana Golonki OSPPE, Przemysława Mrozowskiego, Jerzego Żmudzińskiego*, Warszawa 2006, s. 36.

<sup>4</sup> Tamże, s. 36.

<sup>5</sup> W niniejszym tekście pisane wielką literą: „obraz” i „Hodegetria” oznaczać będą oryginalny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej.

<sup>6</sup> Cyt. za: Żmudziński, dz. cyt., s. 35.

<sup>7</sup> Por. P. Mrozowski, *Jasna Góra: klasztor dynastyczny-państwowy-narodowy*, w: *U tronu Królowej Polski...*, s. 32.

<sup>8</sup> Por. *U tronu Królowej Polski...*, s. 48.

<sup>9</sup> Tamże, s. 56.

<sup>10</sup> Tamże, s. 56.

<sup>11</sup> Tamże, s. 56.

<sup>12</sup> Tamże, s. 58.

<sup>13</sup> Tamże, s. 108.

<sup>14</sup> Tamże, s. 112.

<sup>15</sup> Tamże, s. 136.

<sup>16</sup> Tamże, s. 148.

<sup>17</sup> Mrozowski, dz. cyt., s. 26.

<sup>18</sup> Tak przede wszystkim B. Miodońska, za: *U tronu Królowej Polski...*, s. 68.

<sup>19</sup> *U tronu Królowej Polski...*, s. 68.

<sup>20</sup> Mrozowski, dz. cyt., s. 28.

<sup>21</sup> Tamże, s. 28.

<sup>22</sup> Tamże, s. 29.

<sup>23</sup> *U tronu Królowej Polski...*, s. 224.

<sup>24</sup> Mrozowski, dz. cyt., s. 32.

<sup>25</sup> Relacja ks. W. Kamińskiego i Antoniego Latochy, cyt. za: *U tronu Królowej Polski...*, s. 304.

<sup>26</sup> M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 272-276.



Adam Gut,  
*Pont du Gotteron, widok z Sous Dürrenbühl, Fryburg, Szwajcaria*

## **Współpraca Koła Naukowego SHS UKSW z Muzeum Pałacu w Wilanowie**

**Paweł Drabarczyk**

Na przełomie marca i kwietnia 2008 r. w Muzeum Pałacu w Wilanowie pojawili się członkowie Koła Naukowego SHS UKSW, aby w trakcie semestru letniego wspierać instytucję swą pomocą i zarazem zaznajamiać się z warsztatem pracy historyka sztuki. Właściwie powinno się tu napisać: „członkinie”, bo na propozycję podjęcia praktyk w Dziale Sztuki, przedstawioną Zarządowi Koła przez reprezentującą wilanowskie Muzeum p. Magdalenę Gutowską, odpowiedziało pięć studentek: Barbara Jasik, Anna Kaleta-Kunert, Dominika Macios, Marta Norenberg i Julia Wadzyńska. Wolontariuszki mogły ukształtować wymiar współpracy stosownie do swych możliwości; zwykle odwiedzały Pałac na kilka godzin w jednym wybranym powszednim dniu tygodnia.

W Wilanowie na studentki czekały zadania związane przede wszystkim z rozbudową i aktualizowaniem ewidencji zbiorów. Przyszłe historyczki sztuki znalazły zajęcie przy uzupełnianiu komputerowej bazy danych, a dwie z nich – Dominika i Marta – zostały ponadto zaangażowane do projektu inwentaryzacji zabytkowych ram obrazów (tu do obowiązków zaliczało się dokonywanie pomiarów ram, sporządzenie stosownego opisu i następnie wprowadzenie go do systemu informatycznego). Była to dobra okazja do poszerzenia wiedzy o ornamentach i metodach ich rekonstrukcji.

Co najmocniej zapadło w pamięć praktykantkom? Oczywiście urozmaicające inwentaryzacyjny wysiłek, smakujące przygodą wycieczki do miejsc niedostępnych na co dzień „niewtajemniczonym”, a więc: wizyty w pracowni konserwacji i restauracji dzieł sztuki, podpatrywanie pozłotników przy pracy, spacer po magazynach obrazów, mebli, ceramiki i rzeźb, wzbogacone opowieściami i anegdotami serwowanymi przez chętnie dzielących się swą wiedzą pracowników Wilanowa.

Być może najistotniejszym atutem praktyk dla pragnących związać swe dalsze losy z instytucjami życia kulturalnego była możliwość poznania zasad funkcjonowania i struktury muzeum oraz przyjrzenia się z bliska procesowi organizacji wystaw. Niewątpliwie, w rozmowach z przyszłymi pracodawcami mocną kartą przetargową mogą stać się wydane studentkom zaświadczenia, dokumentujące fakt odbycia praktyk i wskazujące zakres świadczonej pomocy.

Pozostaje wyrazić nadzieję, że współpraca z Działem Sztuki Muzeum Pałacu w Wilanowie nie okaże się w dziejach Koła Naukowego SHS jedynie epizodem, a „rezydencja króla-zwycięzcy” pozostanie miejscem, w którym studenci Instytutu Historii Sztuki UKSW będą zdobywać pierwsze zawodowe doświadczenia.