

ART

IBEX

PISMO STUDENTÓW I DOKTORANTÓW HISTORII SZTUKI UKSW



W NUMERZE:

Jakub Lipski

IKONOGRAFIA HEROIKOMICZNA
W HOGARTHOWSKICH ILUSTRACJACH
DO *HUDIBRASA* SAMUELA BUTLERA

Magdalena Olszewska

STANISŁAW AUGUST PONIATOWSKI
I JEGO PODRÓŻ DO KANIOWA
W 1787 ROKU

Izabela Przepałkowska

POLKI W OCZACH CUDZOZIEMCÓW
I RODAKÓW – KOBIECY IDEAL
ESTETYCZNY W 2. POŁOWIE XVIII
I 1. POŁOWIE XIX WIEKU W ŚWIETLE
WYBRANEJ LITERATURY
PAMIĘTIKARSKIEJ

Alicja Kisiel

KRAKOWSKIE LATA
APOLINAREGO KOTOWICZA

Katarzyna Figura

CERAMIKA Z KRĘGU INSTYTUTU
WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO
Z LAT 1955-1965. KIERUNKI-
TENDENCJE-IDEE

Katarzyna Figura

ANNA MIZERACKA. TWÓRCZOŚĆ
Z ZAKRESU GRAFIKI, MALARSTWA
I RYSUNKU Z LAT 1967-2007

Aldona Modrzewska

FILOZOFIA W SZTUKI MEDIALNE –
KRÓTKIE OMÓWIENIE RELACJI
ZACHODZĄCYCH MIĘDZY INSTALACJĄ
VIDEO A WYBRANYMI ASPEKTAMI
MYŚLI FILOZOFICZNEJ JEANA
BAUDRILLARDA I PAULA VIRILIO

Marcin Kwaśny

HISTORIA KOŚCIOŁÓW PARAFII
ŚŚ. PIOTRA I PAWŁA W PĘCICACH

Marta Norenberg

BRZYDKIE CIAŁO W REKLAMIE

Małgorzata Pelkowska

ROZBIJANIE ŹRÓDEŁ NIEWIEDZY –
DZIAŁALNOŚĆ GRUPY DZIEWCZĘTA
PRZESZANOWNE

2010 r.

NUMER 12

ISSN 1644-3519

CENA 9 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

artifex.uksw.edu.pl

4

Jakub Lipski
IKONOGRAFIA HEROIKOMICZNA
W HOGARTHOWSKICH ILUSTRACJACH
DO *HUDIBRASA* SAMUELA BUTLERA

21

Izabela Przepańska
POLKI W OCZACH CUDZOZIEMCÓW I RODAKÓW
– KOBIECY IDEAL ESTETYCZNY W 2. POŁOWIE
XVIII I 1. POŁOWIE XIX WIEKU W ŚWIELE
WYBRANEJ LITERATURY PAMIĘTNIKARSKIEJ

36

Katarzyna Figura
CERAMIKA Z KRĘGU INSTYTUTU WZORNICTWA
PRZEMYSŁOWEGO Z LAT 1955-1965.
KIERUNKI-TENDENCJE-IDEE

54

Aldona Modrzewska
FILOZOFIA W SZTUKI MEDIALNE –
KRÓTKIE OMÓWIENIE RELACJI ZACHODZĄCYCH
MIĘDZY INSTALACJĄ WIDEO A WYBRANYMI
ASPEKTAMI MYŚLI FILOZOFICZNEJ JEANA
BAUDRILLARDA I PAULA VIRILIO

70

Marta Norenberg
BRZYDKIE CIAŁO W REKLAMIE

I N F O R M A C J A

91

Dominika Macios
SPRAWOZDANIE Z PRAC
INWENTARYZACYJNYCH PRZEPROWADZONYCH
NA TERENACH ZACHODNIEJ UKRAINY
W LATACH 2008-2009

11

Magdalena Olszewska
STANISŁAW AUGUST PONIATOWSKI
I JEGO PODRÓŻ DO KANIOWA W 1787 ROKU

28

Alicja Kisiel
KRAKOWSKIE LATA
APOLINAREGO KOTOWICZA

46

Katarzyna Figura
ANNA MIZERACKA.
TWÓRCZOŚĆ Z ZAKRESU GRAFIKI, MALARSTWA
I RYSUNKU Z LAT 1967-2007

63

Marcin Kwaśny
HISTORIA KOŚCIOŁÓW PARAFII
ŚŚ. PIOTRA I PAWŁA W PĘCICACH

78

Małgorzata Pelkowska
ROZBIJANIE ŹRÓDEŁ NIEWIEDZY –
DZIAŁALNOŚĆ GRUPY DZIEWCZĘTA
PRZESZANOWNE

R E C E N Z J A

93

Paweł Drabarczyk
DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA (KONCEPCJA,
UKŁAD, WSTĘP I REDAKCJA): SYMBOL I FORMA.
PRZEMIANY W MALARSTWIE POLSKIM
OD 1880 DO 1939

Na okładce: fotografia Dominiki Macios, *Klatka schodowa*, Lwów. Numer dopełniają zdjęcia i rysunki studentów i absolwentów IHS UKSW. Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich reprodukcji ponoszą autorzy artykułów.

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



Opieka naukowa: dr Bartłomiej Gutowski
Redakcja: Kamila Csernak, Paweł Drabarczyk, Urszula Dragońska,
Marcin Kwaśny, Karolina Lenarczyk, Claudia Leska, Dominka Macios,
Marta Norenberg, Ewa Nowak, Magdalena Olszewska, Magdalena Piecyk,
Olga Strycharczyk
Opracowanie graficzne: Marcin Kwaśny, Magdalena Olszewska
Kontakt z redakcją: tel. 608 263 293, artifex@free.art.pl
Wersja internetowa: <http://www.artifex.uksw.edu.pl>

Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

W dniu 7 lipca 2009 roku w Pałacu Prezydenckim, odbyła się uroczystość wręczenia nominacji profesorskich przez Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego. Profesor UKSW dr hab. Jakub Pokora otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Panu Profesorowi serdecznie gratulujemy!

Szerokie zainteresowania Profesora Pokory obejmują różne dziedziny sztuki. Zajmuje się zarówno zagadnieniami sztuki sakralnej jak i świeckiej. Przez wiele lat (1975-2000) inwentaryzował zabytki sztuki w Polsce (od 1987 roku pełnił funkcję kierownika Zakładu Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Polsce), pracując w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Piastował stanowisko redaktora naczelnego serii Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (1997-2000). Zajmuje się badaniem idei powstawania dzieł sztuki. Profesorowi nie są obce zagadnienia związane np. ze znaczeniem gestów, które tłumaczy poprzez zrozumienie treści i funkcji obiektów powstałych przed wiekami. Jest autorem wielu artykułów i publikacji m.in. *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550-1650* (Warszawa 1982), *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764-1770). Studium z ikonografii władzy* (Warszawa 1993), *Nosce te ipsum. Studium z ikonografii blazna* (Warszawa 1996), *Psy, blazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV-XVIII wieku* (Warszawa 2006).

Od wielu lat jest doskonale znany studentom historii sztuki UKSW (współpracuje także z Instytutem Sztuki PAN oraz Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie). Już na pierwszym roku studiów zaczynamy poznawać tajniki metodologii historii sztuki przedstawiane przez Pana Profesora. W kolejnych latach uczestniczymy w zajęciach o sztuce klasycyzmu i romantyzmu, a chętni dodatkowo biorą udział w seminariach lub wykładach monograficznych. Niezależnie od charakteru zajęć, mamy możliwość poszerzenia swojej wiedzy nie tylko z dziedziny sztuki. Przekazuje nam także zasady dotyczące spraw kultury osobistej i wychowania.

Jak mówi sam o sobie – jest belfrem, którego zadaniem jest dzielenie się z nami wiadomościami, mającymi ułatwić nam poruszanie się po tajnikach historii sztuki, tak abyśmy niepotrzebnie *nie wyważali otwartych drzwi*. Podczas zajęć, którym towarzyszą różnego rodzaju dygresje, Profesor zwraca uwagę na mnóstwo ciekawych rzeczy, czym zmusza nas do ciągłego zadawania pytań i świadomego odbierania sztuki. Zdrowe pedagogiczne podejście, jak również pomoc na każdym kroku, są dla nas nieocenione. Wszelkie wskazówki oraz bardzo cenne rady zostaną w naszej pamięci na długie lata i będą przez nas wykorzystywane.

Dzięki Profesorowi wszystkim nam wciąż towarzyszy odwieczne pytanie *dlaczego?*, a szukanie odpowiedzi na kolejne kwestie zachęca nas do samodzielnego ich rozwiązywania. Pozwala nam to kształtować warsztat przyszłego historyka sztuki.

Panu Profesorowi życzymy wszystkiego najlepszego.

W imieniu Redakcji Magdalena Olszewska

INFORMACJE

- Funkcję Dyrektora IHS UKSW od roku 2009/2010 sprawuje prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania. Zastępcą Dyrektora jest dr Anna Sylwia Czyż.
 - We wrześniu 2009 roku odbył się kolejny wyjazd inwentaryzacyjny studentów historii sztuki na Ukrainę. Zakończono prace na terenie dawnego powiatu kopyczyńskiego.
 - W listopadzie 2009 roku zostały wybrane nowe władze Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UKSW. Przewodniczącą została Mariola Sztorc, zastępcą Claudia Leska, skarbnikiem Sandra Zagajna, a sekretarzem Danuta Mucha.
 - Przy IHS UKSW swoją działalność rozpoczęła Galeria przy Automacie. Od 24 października do 9 listopada 2009 roku miała miejsce pierwsza wystawa Galerii zatytułowana *Śląsk do trzech razy Sztuka. Śląsk, Schlesien, Silesia*.
 - Z radością informujemy, że książka prof. Doroty Folgi-Januszewskiej *Ach! Plakat filmowy w Polsce* opublikowana przez wydawnictwo BOSZ (Olszanica 2009) otrzymała tytuł Książki Roku „Pióro Fredry”. Serdecznie gratulujemy!
 - Z przyjemnością informujemy, że prof. Jakub Lewicki otrzymał nagrodę Ministra Infrastruktury za książkę z historii architektury *Roman Feliński - Architekt i urbanista. Pionier nowoczesnej architektury i urbanistyki*.
 - Ostatnio ukazały się następujące publikacje książkowe pracowników IHS UKSW:
- Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, Cmentarz miejski w Buczaczu**, Warszawa 2009,
- Rzeźba w Polsce 1945-2008, Rocznik Rzeźby Polskiej nr XIII*, red. **Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Bartłomiej Gutowski**, Orońsko 2009,
- Ks. Stanisław Kobieliński, Diversarum Artium Schemata**, Kraków-Tyniec 2009,
- Dorota Folga-Januszewska** (współautor), *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, Warszawa 2009,
- Genius Loci*, red. **Bartłomiej Gutowski**, Warszawa 2009,
- Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego*, red. naukowy **Przemysław Mrozowski**, Warszawa 2009,
- Marta Wiraszka, Rozwój przestrzenny i zabudowa miast guberni podolskiej w czasach Imperium Rosyjskiego, Warszawa 2009,**
- Małgorzata Wrześniak** (współautor), *Święci według Mistrzów*, Warszawa 2009.

IKONOGRAFIA HEROIKOMICZNA W HOGARTHOWSKICH ILUSTRACJACH DO *HUDIBRASA* SAMUELA BUTLERA

Jakub Lipski

Celem niniejszego szkicu jest odczytanie grupy Hogarthowskich ilustracji do *Hudibrasa* Samuela Butlera jako plastycznych realizacji poetyki heroikomicznej. Zostanie podjęta próba wskazania jak poetyka gatunku literackiego może być odzwierciedlona w ikonografii. Omówione w artykule dzieła – dwanaście tzw. większych ilustracji opublikowanych w 1725 roku – często nie znajdują należnego sobie miejsca w monografiach twórczości artysty. Co się z tym wiąże, niezbyt znane są szerokiemu odbiorcy. Dlatego, w pewnym stopniu, celem wywodu jest należyte umiejscowienie tego zbioru w kontekście całej, a zwłaszcza graficznej, twórczości Williama Hogartha.

Pomimo że miano najwybitniejszego grafika Anglii XVIII wieku zawdzięcza raczej swoim cyklom, William Hogarth (1697-1764) wykonywał od czasu do czasu również ilustracje książkowe. Jak pisze Krzysztof Krużel, zainteresowania grafiką i ilustratorstwem, zwłaszcza ich powszechną dostępnością i społecznym oddziaływaniem, artysta zawdzięcza swojemu ojcu, Richardowi Hogarthowi, który z pasją starał się rozpowszechniać podręczniki i słowniki, propagujące kulturę klasyczną¹. Pierwsze nauki artysta pobierał w latach 1713-1720 u londyńskiego rytownika, niejakiego Ellisa Gamble'a, krewnego matki artysty – Sary. Rzemieślniczy charakter tej nauki (kopiowanie herbów), jak dowodzi Ronald Paulson, nie przypadł zbytnio do gustu młodemu twórcy, jednak mógł pozostawić ślad w postaci typowej dla niego precyzji i umiłowania detalu². Tak czy inaczej, około roku 1720 William Hogarth mógł uchodzić w środowisku londyńskim za wy-

uczonego rytownika. Co ciekawe, wbrew ogólnej tendencji do wykorzystywania techniki miedziorytu, Hogarth pod wpływem twórczości graficznej Callota i traktatu o miedziorycie i akwafortcie Abrahama Bosse'a, zaczął jako twórca akwafort. Następnie, podążając za wskazówkami Bosse'a, łączył te dwie techniki, stosując akwafortę jako pracę wstępną, która mogła być wykończona z zastosowaniem techniki rytu³.

Młody artysta nie był jednak zainteresowany popularnym wówczas zajęciem kopiowania dzieł Wielkich Mistrzów. Przyjmował za to zlecenia na ilustracje książkowe. Jedną z pierwszych prób ilustratorskich artysty było wykonanie prac do *Podróży przez Europę, Azję i do pewnych części Afryki* La Motraye'a (1723-1724). Ilustracje, zdradzające wyraźny wpływ wykonanej przez Claude'a du Bosca oprawy graficznej monumentalnego dzieła Bernarda Picarta *Ceremonie i zwyczaje religijne znanego świata*, to przede wszystkim mapy, plany, ale też pełne rozmachu sceny zbiorowe na architektonicznym tle⁴. Jeszcze wcześniej otrzymał zlecenie na wykonanie małych ilustracji do *Hudibrasa* Butlera, które jednak w znacznym stopniu kopiowały ilustracje innego autorstwa wykonane w 1709 roku i zostały opublikowane dopiero po sukcesie, jaki twórca odniósł ze swoimi autorskimi ilustracjami dużego formatu z 1725 roku⁵. Kopiami w większości były również ilustracje do *Nowych Metamorfoz* Charlesa Gildona i *Szczęśliwego Ascetyka* Anthony'ego Hornecka. Te prace, bardziej już udane, doczekały się publikacji w roku 1724⁶. W tym czasie artysta podjął naukę w założonej przez Johna Vanderbanka i Louisa Cheron St. Martin's Lane Academy. Po rzemieślniczej praktyce u boku Gamble'a, tym razem młody



Hudibras sallies Forth, akwaforta i miedzioryt na papierze, 250 x 339 mm*

adept miał zaznajomić się z najnowszymi trendami w grafice, tak, aby tworzyć *przedmioty bliskie naturze, zamiast heraldycznych potworów*⁷.

W 1725 roku, wykonał dwie ilustracje do *Raju Utraconego*, które jednak nie znalazły nabywcy. Równocześnie powstało pięć frontyspisów do pięciu części romansu La Calprenède'a *Kasandra* i czternaście niewielkich akwafort ukazujących sceny egzekucji w *Rzymskich Karach Wojskowych* Johna Beavera. Również w roku 1725 ukazała się seria dwunastu tzw. większych ilustracji do *Hudibrasa*, które, mimo że nie pojawiły się w wydaniu książkowym, spotkały się ze sporym uznaniem i przyczyniły się do publikacji w 1726 roku tzw. ilustracji mniejszych. Po sukcesie *Hudibrasa* Hogarth nie wykonał już znaczących serii ilustracyjnych. W tej dziedzinie zajmował się głównie frontyspisami do dzieł dramatycznych. Z jednej strony mniejsze zainteresowanie ilustracją książkową można tłumaczyć zdecydowanym zwrotem w kierunku publicystyki graficznej, zwieńczonej słynnymi cyklami (*Kariera nierządnicy*, *Kariera rozpustnika*, *Pracowitość i lenistwo*, *Cztery pory dnia*), z drugiej natomiast, osobistą porażką w tej dziedzinie sztuki, którą poniósł artysta, gdy wykonane przez niego ilustracje do *Don Kiszota* zostały odrzucone przez wydawnictwo na rzecz tych wykonanych w 1738 roku przez Vanderbanka.

Hudibras Samuela Butlera to jedno z dzieł pionierskich dla tradycji nowożytnego poematu heroikomicznego. Mimo że bywa często przez literaturoznawców klasyfikowany jako burleska⁸, dla potrzeb niniejszego tekstu można przyjąć, że przejawiający się w nim dysonans formy i treści pozwala na włączenie go do tradycji poetyki heroikomicznej. Nie jest to jej czysty przejaw, często wzniosły styl wypierają właściwe dla tzw. burleski niskiej wulgaryzmy oraz niewybredny humor. Ilustracje Hogartha powstały jednak już w okresie, kiedy ta poetyka została niemal całkowicie wyparta przez poetykę heroikomiczną⁹. Pozwala to przyjąć, że dla artysty poemat Butlera był dziełem właśnie tego drugiego nurtu. Zresztą podobnie postrzegano na początku XVIII wieku *Don Kiszota*, który z natury swojej nie był typowym dla tego kierunku przykładem.

Pomimo wątpliwości dotyczących statusu gatunkowego *Hudibrasa*, w poemacie Butlera można wskazać szereg cech, które potwierdzałyby przynależność dzieła do tradycji heroikomicznej. Są nimi między innymi quasi-homeryckie opisy bitew, uwzględniające typowe dla Homera tyrady uczestników, opisy oręża i zbroi (w tym wypadku na przykład kija i spodni), precyzyjne ujęcia ciosów,



Hudibras's first Adventure, akwaforta i miedzioryt na papierze, 249 x 334 mm

a także nagłe zmienności losu. Oprócz tego pojawiają się inwokacje do Muz, zaskakujące swym nonsensem metafory (dyby ukazane jako zamek), częste odwołania do mitologii i tradycji epickiej (Homer, Wergiliusz), kunsztowny język poetycki oraz, co zdaje się być dominantą kompozycyjną poematu, zacięcie satyryczno-parodystyczne.

Dzieło Butlera, jak się później okazało, dało początek nurtowi tzw. poezji hudybrastycznej, która wykorzystywała Butlerowską stopę – jambiczny tetrametr – w satyrach wymierzonych przeciwko sytuacji społeczno-politycznej. To właśnie satyra jest podstawą fabuły *Hudibrasa*. Poemat opiewa losy błędnego rycerza, Sir Hudibrasa, i jego giermka, Ralpa. Rycerz wyrusza w podróż po Anglii, aby szerzyć i wprowadzać w czyn zasady religii purytańskiej, która domaga się tępienia wszelkich przejawów zbytecznej rozrywkowości ludu angielskiego. Celem dodatkowym jest, odbiegająca być może od standardów moralności purytańskiej, chęć zdobycia ręki bogatej wdowy.



Hudibras triumphant, akwaforta i miedzioryt na papierze, 245 x 337 mm



Hudibras vanquished by Trulla, akwaforta i miedzioryt na papierze, 240 x 335 mm

Nie w fabule tkwi jednak dominanta kompozycyjna dzieła. *Hudibras* to przede wszystkim satyryczne odzwierciedlenie ówczesnej sytuacji religijnej i społeczno-politycznej Anglii. Ostrze tej satyry wymierzone jest w purytanów, władających Anglią w okresie 1640-1660, a zwłaszcza w czasie protektoratu Cromwella, w latach 1654-1658. Osnową poematu jest karykatura tej właśnie grupy religijnej, która, mimo że w rzeczywistości cechowała się bezwzględnością i odwagą, uosabiana przez tytułowego bohatera jest kwintesencją tchórzostwa i niedołęstwa. *Hudibras* to atak na hipokryzję, czyli sprzeczność pozorów z rzeczywistością. Właśnie ten wymiar dzieła wiąże się z jego uniwersalnością. Jak pisze Jerzy Strzetelski, *Butler osadził swój poemat mocno w konkretnej sytuacji historycznej, jest ona jednak tylko pretekstem do zjadliwego ataku na hipokryzję – a przecież hipokryzja jest nieśmiertelna*¹⁰.

Dzięki swojemu dziełu Butler stał się wkrótce sławny. Atak na purytanów był niezwykle mile widziany w czasach restauracji po obaleniu Cromwella. Patronat nad utworem objął sam król Karol II, który podobno stale nosił go przy sobie¹¹. Również XVIII wiek włączył dzieło Bultera do kanonu literatury. Rozczytywał się w nim między innymi Wolter, który w swoich *Listach filozoficznych* stwierdził, że w życiu nie czytał nic dowcipniejszego¹².

Nie może dziwić, że satyra na hipokryzję purytańską połączona z luźną imitacją niezwykle popularnego wówczas *Don Kiszota* tak dobrze przyjęła się w Anglii początku XVIII wieku. Czas ten nieodłącznie wiązał się z kulturą osadzoną na fundamentach zarówno oświeceniowych jak i rokokowych. Te dwie postawy szczególnie upodobały sobie

z jednej strony racjonalizm i dydaktyzm, a z drugiej frywolność i szyderczość. Stanowiło to doskonałą podstawę dla rozwoju poematu heroikomicznego, kierującego ostrze swojej satyry na obyczajowość, religijność i politykę tego czasu. W tym kontekście literackim i ideowym, dzieło Butlera uzyskać mogło status klasycznego.

Jako takie niewątpliwie postrzegał je Hogarth. Artysta już u początku swojej drogi twórczej szczególnie upodobał sobie krytykę obyczajowości ówczesnej Anglii. Zanim jednak dzięki swoim cyklom został uznanym mistrzem sztuki społecznie zaangażowanej, przebył długą drogę artystyczną, która wydaje się być już od początku kształtowana przez zamiar satyryczno-moralizatorski. To właśnie ilustracje

do *Hudibrasa*, wraz z wcześniejszymi dziełami graficznymi, zwłaszcza ilustracjami do *Nowych Metamorfoz* oraz grafiką *Maskarady i opery*, stanowią początkowy etap rozwoju artysty jako satyryka i moralizatora.

Analizę Hogarthowskich ilustracji jako przedstawień heroikomicznych można podzielić na trzy części. W pierwszej przedstawiony zostanie sposób, w jaki Hogarth ilustruje klasyczne dla poetyki heroikomicznej motywy. Druga i trzecia, z kolei, dotyczyć będą plastycznej realizacji koniecznych dla tego nurtu zabiegów literackich – parodii i karykatury.

Plastyka topiki heroikomicznej

Topika heroikomiczna to niezwykle obszerny problem badawczy. Przez setki lat rozwoju, gatunek ten wykształcił pewne tematy i motywy fabularne, które pojawiały się niemal w każdej jego realizacji. Ilustracje Hogartha przedstawiają co najmniej trzy typowe dla tego gatunku tematy – postać rycerza, bitwy i quasi-koronację.

Rycerz heroikomiczny to negacja prawdziwej rycerskości. W poemacie Butlera nie jest ani odważny, ani honorowy, nie pała również czystą miłością do wybranki swego serca. Jego realizacja plastyczna musiała siłą rzeczy skupić się na aspekcie wizualnym, tak samo negującym rycerstwo. W początkowej fazie poematu, wygląd szlachcica jest dokładnie opisany przez narratora. Polski tłumacz niestety opuszcza tę część utworu. Streszczając ją, można powiedzieć, że *Hudibras* był garbaty, otyły, rażąco niski i miał rudą, mocno siwiejącą brodę. Ta kwintesencja ułomności jest dokładnie oddana w ilustracjach. Zwłaszcza w pierwszej,

Hudibras sallies Forth, stanowiącej początek graficznej opowieści. Wszystkie cechy wyglądu szlachcica powodują, że zlewa się on w jedną, bezkształtną niemalże bryłę. Każda z jego ułomności jest zasygnalizowana ubiorem – żakietu nie da się dopiąć, a opasujący go pas przesunięty jest aż na wysokość piersi, kapelusz spoczywa tak samo na głowie jak i na garbie, a nogi ledwie sięgają strzemion konia. Niski wzrost spotęgowany jest przyczepioną do boku szlachcica szpadą, której długość wydaje się być bliska wzrostowi bohatera.

Butler, wyśmiawszy wrodzone cechy aparycji bohatera, nie omieszkiał kpiąco wspomnieć o jego ubiorze. Spodnie rycerz podobno odziedziczył po samym Henryku VIII, żyjącym, bagatela, ponad sto lat wcześniej. Twierdzenie, że spodnie można nosić przez tak długi czas to parodystyczne ujęcie opisów zbroi pojawiających się w eposach klasycznych, które przechodziły z pokolenia na pokolenie. Bufoniaste i wydaje się nazbyt szerokie spodnie z ilustracji Hogartha, to raczej jedynie kolejne podkreślenie niezbyt imponującego wzrostu bohatera. Ciężko zresztą wymagać od grafika, żeby w formach plastycznych oddał ten akurat dowcip z wiersza Butlera.

Podolał z kolei Hogarth zadaniu należytego oddania wyglądu rumaka Hudibrasa. Butler, nawiązując do donkiszotowskiego Rosynanta, pisze:

*Koń krzepką był i rosłą szelmą,
Pysk twardy miał, na oczach bielmo –
[...] Cezara koń, co, jak wieść głosi,
Na palcach nóg odciski nosił,
I ten tak czułych nie miał kopyt,
Ni tak nie stawiał miękko stopy*¹³.

Z dostojnością konia Cezara, który jak pisał Pliniusz miał stopy na wzór ludzkich, rumak Hudibrasa nie ma zbyt wiele wspólnego. Artysta ukazuje go, zwłaszcza w pierwszych trzech ilustracjach, jako wychudzoną, starą kobyłę, uginającą się pod ciężarem swego pana. Bardzo precyzyjnie oddane zostało ciało konia, światłocien wyraźnie zaznacza wiotkie mięśnie i wystające z braku odpowiedniej tuszy kości żebrowe.

Po przedstawieniu postaci bynajmniej nie heroicznego rycerza, zarówno Butler jak i ilustrator przystępują do opowiedzenia historii jego przygód. Obfita jest ona w różnego rodzaju bitwy, których prześmiewczy charakter pozwala nazwać je heroikomicznymi. Przez Hogartha zilustrowane zostały cztery bitwy. Dwie z nich, *Hudibras's first Adventure* oraz *Hudibras vanquished by Trulla*, mają charakter zbiorowy, pozostałe, *Hudibras*



Hudibras meets the Skimmington, akwaforta i miedzioryt na papierze, 249 x 506 mm

beats Sidrophel and Whacum oraz *Hudibras catechized*, to bójki o znacznie mniejszym rozmachu. Bijatyki heroikomiczne to negacja bitew heroicznych. Częstym zabiegiem literackim w parodiujących heroizm poematach jest posługiwanie się wzniosłym opisem nieodpowiadającym „niskości” przedstawienia. Ta cecha poetyki heroikomicznej znajduje swój wyraz w plastyce Hogartha. W *Hudibras's first Adventure* Ralph wznosi głowę ku niebu, prawdopodobnie oddając się modlitwie. Jego wyraz twarzy to odbicie zarówno lęku jak i skupienia. Tak poważna ekspresja zdecydowanie nie koresponduje z prozaicznym przedstawieniem wieśniaków, których zaatakuje Hudibras. Podobny dysonans powoduje przedstawienie kobiety stojącej w pobliżu rycerza. Wyciąga ona rękę, aby poprzez ten gest przebłagać bezkompromisowego strażnika porządku.

Podobnie ma się rzecz z pogromem Hudibrasa dokonany przez Trullę. Mimo że brak bezpośredniego wyrazu doniosłej formy w tej ilustracji, wydaje się, że gigantyczne rozmiary Trulli stawiają ją na równi z Amazonkami walczącymi w eposach starożytnych. Efekt komiczny jest tym większy, że tak wielka postać kobieca całkowicie obezwładnia karłowatego rycerza siadając na nim okrakiem.



Hudibras catechized, akwaforta i miedzioryt na papierze, 246 x 244 mm



The committee, akwaforta i miedzioryt na papierze, 245 x 338 mm

W pozostałych dwóch przedstawieniach bitew nie zostały wykorzystane techniki podobne do tych wcześniej omówionych. Heroikomiczność przedstawień wynika z samej sytuacji i trzeba przyznać, że jest pełniejsza w opisie literackim, pozorującym heroicizację tych bijatyk. W przedstawieniach plastycznych zostaje ona raczej całkiem wyparta przez komizm.

Najciekawszym heroikomicznym zabiegiem plastycznym wydaje się scena quasi-koronacji, czyli zakucia Hudibrasa w dyby. Sam motyw sparodiowanej koronacji był bardzo często obecny zwłaszcza w poematach osiemnastowiecznych i musiał być z pewnością dobrze Hogarthowi znany. Na tron sadzano głupca tak, aby mógł stać się powszechnym obiektem kpin¹⁴. W tej konwencji utrzymana jest scena z Hudibrasem i Ralphem zakutymi w dyby. Są oni wyśmiewani przez całe otoczenie. Do drewnianych dyb przymocowane są quasi-insygnia rycerza, czyli jego szabla, buty i pistolet. Oprócz tradycji literackiej, źródłem dla ilustratora mogły być quasi-koronacje w rodzajowych scenach siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego, tj. przedstawienia w konwencji *le roi boît*. Podobnie można by interpretować przedstawienie spotkania Hudibrasa z adwokatem. W tej scenie to prawnik



Burning the rumps at Temple Bar, akwaforta i miedzioryt na papierze, 249 x 500 mm

byłby „królem głupoty”, któremu hołd, zdejmując kapelusz, składa przybywający do niego bohater.

Zabiegi parodystyczne

Podstawą poematu heroikomicznego jest parodia, której obiektem jest tradycja eposu heroicznego. Hogarth w swoich pracach przeniósł tę literacką technikę na grunt plastyki, kpiąco naśladowując znane motywy, sceny i formy z malarstwa, jeżeli nie zawsze heroicznego, to przynajmniej poważnego.

Najbardziej ewidentnym tego przykładem jest portret frontyśpisowy. Hogarth nie tylko parodiuje konkretne dzieła i twórców, ale także umieszcza swoje ilustracje w tradycji malarstwa Wielkich Mistrzów – włącza do przedstawienia personifikacje, postacie mitologiczne, górę Parnas. Portret autora uwieczniony jest laurem-girlandą na wzór klasycznej apoteozy. Paulson twierdzi, że podstawowym źródłem, które zostało w tej ilustracji poddane parodystycznej stylizacji, są tzw. Raphael Cartoons, czyli kartonowe projekty do tapiserii opowiadających dzieje śś. Piotra i Pawła, znajdujące się dzisiaj w Victoria and Albert Museum w Londynie. Wskazuje, że rafaelowskiej proveniencji należy doszukiwać się przede wszystkim w umiejętności komponowania sceny w prostokacie – sporych rozmiarów postaci zestawione horyzontalnie, umieszczone na dwóch planach¹⁵. Wydaje się, że najbliższa w formie Hogarthowskiemu frontyśpisowi jest *Śmierć Ananiasza*.

Podobnych zabiegów doszukiwać się można w kompozycji pochodzącej skimmingtonowej¹⁶. Zarówno Frederick Antal jak i Paulson wskazują na fresk Annibale Carracciiego *Pochód Bachusa i Ariadny* z Galerii Farnese jako na obiekt parodystycznej stylizacji¹⁷. Innym źródłem, co wydaje się być jak najbardziej uzasadnione, jest *Triumf Juliusza Cezara* Andrei Mantegni¹⁸. Dzieło to, jako jedno z najcenniejszych przedstawień renesansu włoskiego w zbiorach angielskich (Hampton Court), uzyskało w Wielkiej Brytanii status niemal mityczny. Nic dziwnego, że artysta odwołuje się właśnie do niego, tworząc swoją quasi-procesję. Rozweseleni wieśniacy, grający na instrumentach i trzymający sztandary z obdartych koszul to z pewnością nawiązanie do rzymskich trębaczy i chorążych. Wydaje się, że tak samo można interpretować kompozycję *Burning the Rumps at Temple Bar*. Ciężko doszukać się tutaj bezpośrednich cytatów z dwóch wymienionych wcześniej włoskich źródeł, jednak fakt, że kompozycję poprzedniego pochodzącego Hogartha wyraźnie oparł na tych dziełach może

sugerować, że i drugi pochod do tych dzieł nawiązywał. Zamiast żołnierskich hełmów, na kijach umieszczone są kapelusze, uniesiony w górę oręż to nie halabardy czy włócznie, ale pałki, miotły i widły, wreszcie – niesione przez Rzymian zdobycze wojenne zastąpione zostają w podobny sposób niesionymi kukłami Hudibrasa i Ralpa.

Wskazując na te zabiegi, Paulson stwierdził, że grafik ociera się wręcz o konwencję heroikomiczną. Dlatego też, jego narracyjne malarstwo historyczne staje się raczej groteskowym malarstwem historycznym¹⁹. To, co czyni Hogarth, to nic innego jak plastyczna realizacja literackiej parodii. Aleksander Bereza w *Problemach teorii stylizacji w satyrze* wyróżnia trzy etapy parodystycznej stylizacji, które są, jak się okazuje, dokładnie zrealizowane przez ilustratora. Pierwszy etap, identyfikacja, polega na rozpoznaniu podobnego potencjału znaczeniowego tekstu/dzieła parodiowanego i tekstu/dzieła tworzonego; drugi etap, separacja, to rozpoznanie i podkreślenie niezależności tekstu/dzieła tworzonego; ostatnie stadium, negacja, to kompletne zaprzeczenie wymowy elementów rozpoznanych jako wspólne²⁰. Wykorzystując tę teorię, można by stwierdzić, że rozpoznawszy podobny potencjał znaczeniowy swoich pochodów i pochodów Wielkich Mistrzów, Hogarth wyraźnie zaznaczył różnicę pomiędzy wymową jego grafik a wymową przywoływanych dzieł, a następnie zaproponował komizm i groteskę w miejsce heroizmu prac Rafaela i Mantegni.

Karykatura

Karykatura jest chyba najbardziej oczywistym zabiegiem plastycznym, który może być wykorzystany w zastępstwie kpiny literackiej. Ilustracje do tak bogatego w deformacje i nedorzeczności tekstu jak *Hudibras*, niewątpliwie dały Hogarthowi, zwanemu nieraz *ojcem angielskiej karykatury*²¹, wiele miejsca do popisu. Karykatura, zwłaszcza polityczna, była również jednym z najbardziej chwytliwych towarów w ówczesnej Anglii. Jak podaje Francis Donald Klingender, Muzeum Brytyjskie może się poszczycić kolekcją ponad ośmiu tysięcy grafik-karykatur z okresu 1720-1800²².

Jak wykazuje Klingender, karykatura Hogarthowska ma swoje źródła w trzech minionych kulturach artystycznych. Są to tradycje karykatury średniowiecznej, Boschowskiej i Brueglowskiej oraz barokowej²³. Z tradycją średniowieczną dzielił zainteresowanie rzeczywistością nieoficjalnego (niekościelnego) nurtu, której pokłosie widoczne jest na przykład w marginalnych

iluminacjach czy ornamentach architektonicznych. Od Boscha i Breugla odziedziczył prawdopodobnie pomysł zderzenia elementów fantastyki z realizmem, umiłowanie szczegółu oraz zacięcie moralizatorskie. Proweniencja barokowa, to wpływ nurtu najbardziej w czasach artysty rozprzestrzenionego, mimo że już mającego się ku schyłkowi. Barokowy ślad w karykaturze Hogartha to przede wszystkim silna ekspresja, dynamika oraz, co może wydawać się zaskakujące, wszechobecność tzw. esowatej linii piękna, której teorię wyłożył twórca w swojej *Analizie piękna*.

Obecność tej ostatniej to kolejny, właściwy dla heroikomizmu, dysonans formy i treści. Hogarth w całej swojej twórczości, bez względu na tematykę przedstawień, pozostawał wierny ideałowi esowatości. W ilustracjach do *Hudibrasa* osiąga przez to efekt niemalże paradoksalny. Przy jednoczesnym wyraźnym oddaniu ułomności wyglądu Hudibrasa, artysta jest w stanie podkreślić wysublimowanym wygięciem rondo kapelusza szlachcica. Podobnie ma się rzecz z jego ubraniem, często precyzyjnie drapowanym. W esowatych formach przedstawiony jest również przegląd groteskowych fizjonomii członków komisji, obradujących nad losami kraju po upadku Cromwella oraz kształty diabolicznych masek, w które przebierają się słudzy wdowy nasłani na szlachcica.

Inną wielce istotną cechą Hogarthowskiej karykatury jest jej różnorodność osiągnięta poprzez indywidualizację. Widoczne jest to zwłaszcza w scenach zbiorowych, w których każda z postaci jest zindywidualizowana. Jest to tym większe osiągnięcie, że przedstawione postaci zajęte są najczęściej podobnymi czynnościami. Źródłem dla tego barokowego dynamizmu jest także teoria wyłożona w *Analizie piękna*. Hogarth twierdził, że najwyższym pięknem, obok esowatości, jest różnorodność i wielorakość przedstawień zjednoczonych wspólną kompozycją (*composed variety*)²⁴. Wynika z tego kolejny heroikomiczny paradoks – różnorodność groteskowych i zdeformowanych fizjonomii to dla ilustratora źródło wzniosłych doznań estetycznych.

Karykatury Hogartha często mają charakter bardzo schematyczny, wydaje się, że są rezultatem zaledwie kilku posunięć rylca. Dzięki temu, fizjonomie postaci zdają się przypominać maski. Diaboliczne maski sług wdowy niewiele różnią się od rzeczywistych wyrazów twarzy gromad wieśniaczych, czy nawet samego Hudibrasa. Maską to nieodłączny element karnawału, który w sensie Bachtinowskim oznacza odwrócenie świata do góry nogami. Na tronie sadzany jest głupiec, przysadzista kobieta ze wsi to dzielna



Hudibras and the Lawyer, akwaforta i miedzioryt na papierze, 252 x 246 mm

Amazonka, a na triumfalne procesje zamiast Cezara z żołnierzami wychodzi wielce rozbawiony lud. Taki właśnie jest świat *Hudibrasa* i takim oddaje go Hogarth.

Można stwierdzić, że poemat Butlera nie zawsze realizuje wytyczne poetyki heroikomicznej – często niska treść przedstawiona jest w bardzo niskiej formie. Ilustracje Hogartha, powstałe w czasach dominacji poematu heroikomicznego w literaturze, dokładnie poetykę tę prze-

noszą na grunt sztuk plastycznych, czasami ocierając się o paradoks, zrównując piękno z brzydotą i zestawiając wzniosłość z niskością.

Jednocześnie, dzieło ilustratora okazuje się być ściśle osadzone w całej jego twórczości. Napiętnowanie próżności i hipokryzji to z pewnością jedna z odsłon moralizatorskiej działalności artysty. Jest to również wyraz jego ścisłych związków z literaturą osiemnastowiecznej Anglii. Dziwne, że pomimo licznych prac analizujących korespondencje sztuki Hogartha z pisarstwem takich twórców jak Fielding czy Smollett, nie pochyłono się dotychczas nad najbardziej klarownym przykładem przenikania się literatury z plastyką, jakim jest ilustracja książkowa.

Nie jest to jednak korespondencja sprowadzona jedynie do materialnego sąsiedztwa grafiki i słowa w wydawanych książkach. Jak wynika z przeprowadzonej w tym artykule analizy, polegała ona na prawdziwie intersemiotycznym przekładzie motywów, tematów, technik czy konwencji. Hogarth dał w tych ilustracjach wyraz niezwyklejmu zrozumieniu nie tylko sztuki graficznej, ale także sztuki słowa. Dzięki właściwemu odczytaniu poetyki heroikomicznej, artysta był w stanie przenieść ją na grunt swojej domeny twórczej.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM DRA ARTURA BADACHA

* Wszystkie ilustracje pochodzą z publikacji J. Burke'a *William Hogarth: das graphische Werk*, Wiedeń 1968. Oryginały przechowywane są w Muzeum Brytyjskim w Londynie.

¹ K. Krużel, *Techniki graficzne w XVIII stuleciu. Graficy znani i nieznan*, w: katalogu wystawy *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 43.

² R. Paulson, *Hogarth: His Life, Art, and Times*, skróciła A. Wilde, Londyn 1974, s. 18.

³ Tamże, s. 22.

⁴ Tamże, s. 28.

⁵ Tamże, s. 23.

⁶ Tamże.

⁷ Paulson, dz. cyt., s. 29. Tłum. J. L.

⁸ Zob. np. J. Strzetelski, wstęp do *Hudibrasa* S. Butlera, Wrocław 1970, s. XLII-LI.

⁹ Por. G. Bystydzińska, *The English Mock-Heroic Poem of the 18th Century*, Warszawa 1982, s. 18.

¹⁰ Strzetelski, dz. cyt., s. XIX.

¹¹ Tamże, s. XXV.

¹² Tamże, s. XXI.

¹³ S. Butler, *Hudibras*, przeł. S. Kryński, wstęp J. Strzetelski, Wrocław 1970, s. 17.

¹⁴ Por. Bystydzińska, dz. cyt., s. 39-41.

¹⁵ Paulson, dz. cyt., s. 59.

¹⁶ Pochód skimmingtonowy to popularna w nowożytnej Anglii rozrywka, polegająca na wyśmiewaniu żon zbyt srogich dla swoich mężów.

¹⁷ F. Antal, *Hogarth and his place in European Art*, Londyn 1962, s. 88; Paulson, dz. cyt., s. 60.

¹⁸ Antal, dz. cyt., s. 88.

¹⁹ Paulson, dz. cyt., s. 59.

²⁰ A. Bereza, *Problemy teorii stylizacji*

w *satyrze*, Wrocław 1966, s. 64-86.

²¹ Np. F. D. Klingender, *Hogarth and English Caricature*, Londyn 1944, s. III.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. III-IV.

²⁴ W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, red. J. Burke, Oxford 1955, s. 59.

Stanisław August Poniatowski i jego podróż do Kaniowa w 1787 roku¹

Magdalena Olszewska

W 1787 roku Stanisław August Poniatowski wyruszył na spotkanie z carycą Katarzyną II do Kaniowa – małego, prowincjonalnego miasta, leżącego na granicy Rzeczypospolitej Obojga Narodów i Carskiej Rosji². W artykule zaprezentuję elementy pięciomiesięcznej podróży monarchy, trwającej od 23 lutego do 22 lipca 1787 roku³. Pokażę, w jaki sposób przyjmowany był przez obywateli w kolejno odwiedzanych przez niego miejscach oraz jaki był ich stosunek do króla i jak to okazywali. Przygotowanie tak długiej wyprawy było dużym przedsięwzięciem organizacyjnym, które rozpoczęto już w grudniu 1786 roku⁴. Z pism Adama Naruszewicza wiemy, że dwór króla wyjeżdżającego z Warszawy liczył około 350 osób, a jego bagaż spakowany był w 45 koczów⁵. Orszak królewski odwiedził ponad 400 miejscowości i przemierzył 2500 kilometrów.

Czas panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego to trudny okres w dziejach Rzeczypospolitej. Kolejne rozbiory, ciągłe przeciwstawianie się elit wprowadzaniu nowych reform, nie pozwalały przeprowadzić właściwej naprawy państwa, popadającego od dłuższego czasu w ruinę. Król zdobył się na kolejny ruch dyplomatyczny – spotkanie z carycą Katarzyną II – mając nadzieję, że odmieni w ten sposób los kraju.

Zamiar Stanisława Augusta udało się zrealizować dnia 6 maja 1787 roku, w Kaniowie nad Dnieprem (jednej z wielu miejscowości będącej na trasie podróży Katarzyny II do Sewastopola na Krymie)⁶. Caryca udała się na inspekcję nowo przyłączonych do cesarstwa terenów⁷. Król starał się ratować Rzeczpospolitą przed kolejnymi rozbiorami, wykorzystując zarówno dawną zażyłość z carycą, jak i konflikt rosyjsko-turecki. Liczył na to, że imperatorowa, zainteresowana utrzymaniem pokoju w Polsce, zawrze z nim antyturskie przymierze. W ten sposób Katarzyna miałaby zagwarantować *poręczenie integralności terytorialnej, a więc zabezpieczenie przed nowym rozbiorem, przyzwolenie na ulepszenia ustrojowe*⁸. Stanisław August zaproponowałby jej w zamian pomoc w walce z Turcją, mając nadzieję również na możliwość zwiększenia liczby polskiego wojska. Niestety wszelkie jego próby zostały odrzucone przez carycę, która wolała uniknąć w przyszłości ewentualnych roszczeń ze strony Rzeczypospolitej w zamian za udzieloną pomoc. Jaki był rzeczywisty stosunek carycy do całego spotkania i jakie były przyczyny takiego zachowania się w odniesieniu do króla, trudno do końca rozstrzygnąć. Często sprzeczne informacje zawarte w literaturze z tamtego

i późniejszego okresu nie pozwalają rozwiązać wszystkich problemów jednoznacznie. Wiemy, że spotkanie skrócono, caryca nie została na imieninach króla, który zastanawiał się później kilkakrotnie, jak ocenić odbytą daleką podróż, zdając sobie sprawę z tego, że jego propozycje sojuszu nie zostały przyjęte⁹.

Prawdopodobnie zbyt duża wiara króla w możliwość poprawy sytuacji politycznej w Polsce i uniezależnienie się od Rosji, były w tym czasie już nierealne. Wyidealizowane plany monarchy zawarcia polityczno-wojskowych układów z Rosją, nie miały racji bytu. Wizytę w Kaniowie Stanisław August ostatecznie ocenił pozytywnie, mając na względzie niechęć, jaka została okazana przez Katarzynę antykrólewskiej opozycji w Kijowie¹⁰.

Kolejna, ostatnia szansa wzmocnienia Rzeczypospolitej pojawiła się jeszcze na początku 1788 roku, kiedy Rosja prowadziła wojnę z Turcją. Katarzyna II nie mogła kontrolować szczegółowo wszystkich działań politycznych w Polsce. Dzięki temu udało się przeprowadzić obrady skonfederowanego sejmiku zwanego później Sejmem Wielkim (1788-1792), którego owocem było uchwalenie Konstytucji 3 maja 1791 roku. Ustawa Rządowa nie zdążyła wpłynąć na wzrost pozycji króla, ani nie pozwoliła na wprowadzenie reform, ponieważ została szybko ukrócona przez carycę. Po zakończeniu wojny z Turcją, w styczniu 1792 roku, Katarzyna II rozpoczęła interwencję w obronie starego porządku w Polsce¹¹.

Na trasie królewskiej podróży organizowano wiele uroczystości, które miały uświetnić wizytę monarchy. W tym celu stawiano budowle architektury okazjonalnej: bramy

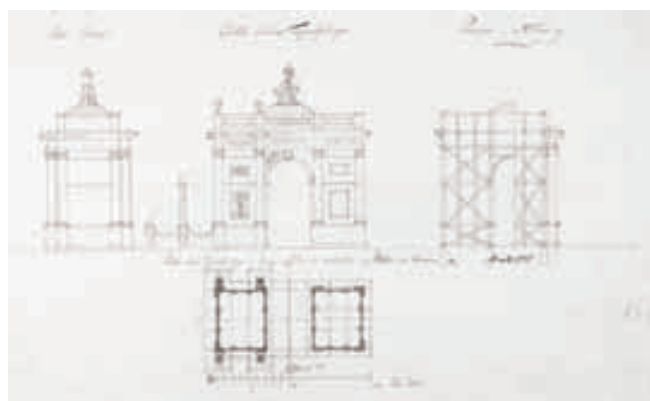


August Dobrogost Jabłonowski, *Iluminacja bramy triumfalnej z napisami*, Lachowce; rys. tuszem, konturowany, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW

triumfalne, iluminacje oraz fajerwerki¹². Wspomnę też o przedstawieniach teatralnych i koncertach wzbogacających specjalnie przygotowane fety na cześć Stanisława Augusta. Krótko omówię budowle, w których mieszkał lub przebywał król.

Jednym z popularnych elementów dekoracji były bramy triumfalne, ustawiane przy wjeździe do miasta lub na drodze, którą podążał monarcha. Właśnie przy takich symbolach potęgi, uwielbienia i wyróżnienia władcy, w towarzystwie miejscowej ludności odbywały się oficjalne powitania lub pożegnania. Uroczystościom tym towarzyszyła muzyka i wystrzały z armat. Zazwyczaj bramy triumfalne były dekorowane cyfrą królewską np. w Zuradziu¹³, czy herbem królewskim w Końskich¹⁴. Natomiast w Zalesiu niedaleko Falent wykonano bramę z *piramidami z liścia drzew różnych złożonemi*¹⁵.

Bardzo często organizowane były iluminacje z ułożonych odpowiednio lamp lub świec. Zdarzało się jednak, że z powodu złej pogody dekoracje nie zostały zrealizowane. W Bubnowie *wszelako pora nad spodziewanie wietrzna, zimna i śnieżna przeszkodziła iluminacji [...]. Wielka jednak liczba latarniów i kagańców całą tę ciemną*



Jan Lindsay, *Brama triumfalna z cyfrą królewską i napisem: Stanisłao Augusto Regi Polonice Patri Patrice*, Potok, rys. tuszem i akwarelą, częściowo konturowany, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW

*noc oświecała przy rozstawieniu licznych stróżów dla mogącego nastąpić z wiatru niebezpieczeństwa*¹⁶. 10 maja w Korsuniu pokazano jak *mnogiemi lampami w rozlicznych kolorach oświecona figura przyszłego pałacu, tudzież bramy triumfalne. Kościoły, piramidy obeliski, mosty, altany, pagórki, oraz nadbrzeża skaliste*

*rzeki Rosi podwajające też same światła przyjemnym i wspaniałym widowiskiem w zachwycenie patrzących uprawiały*¹⁷.

Ciekawe są iluminowane bramy składające się z kilku elementów. Ze względu na ich złożony charakter, wymagały większego przygotowania. Takie widowisko zorganizowano 14 marca¹⁸ w Lachowcach według projektu z 1787 roku, właściciela dóbr Augusta Dobrogosta Jabłonowskiego (1769-1791)¹⁹. Naruszewicz wspomina, że po kolacji wszyscy podziwiali *wspaniałey illuminacyi prawdziwie z wielkim kosztem i gustem sporządzonej [...]. W rzeczoney wyżej illuminacyi nad dwoma bocznemi bramami mającemi w pośrodku bramę triumfalną z cyfrą królewską były różne napisy*²⁰. W Potoku według projektu Jana Lindsaya (1759-1822)²¹ *wystawiona była brama tryumfalna cyfrą N. Pana ozdobiona z drzewa, płocien i malowidła różnego prawdziwie gustem i architekturą godną stołecznego miasta. Napis na tey bramie Stanisłao Augusto Regi Polonice Patri Patrice*²². Ta ostatnia iluminacja nie została pokazana dlatego, że król przyjechał do miasta w dzień²³.

Dla Stanisława Augusta przygotowywano również kolosy (inaczej piramidy lub obeliski), których zadaniem, podobnie jak łuków triumfalnych, było upamiętnienie ważnej osoby. W Pomykowie 16 lipca podczas zwiedzania fabryki broni król oglądał *wystawionego [...] kolosu, prawdziwie pięknym gustem i symetrią z flint, bagnetów i szpontow złożonego [...]. Stała w pośrodku kolosu tego cyfra Królewska zamkow i strzelb i kolb kształtnie ułożona, która się na pedestale obszernym temiż kolbami, bagnetami i stęplami zamiast girlandy ozdobionym utrzymywała*²⁴.

Czasami organizowano bardzo rozbudowane atrakcje. W Małej Wsi wieczorem 20 lipca urządzono w ogrodzie wielką iluminację. *Cały parter przed pałacowy [...], ułożony w różne figury z darniny, bukszpanu, i piaskow kolorowych, gdzie niegdzie ciste iodły w obeliski [...] utrzymującami kagańce, [...] a złączonemi girlandą i fe-*

stonami był opasany, w końcu którego stał kolos 30 łokci wysoki, mający na środku cyfrę Królewską, a na piedestale napis. Zalluzyą do Małej Wsi gdzie był dom Jpana Woiewody. Po obu stronach tego kolosu widzieć było kolumny mniejszej wysokości, z których jedna miała na sobie Koronę Królewską, druga Mitrę Xiążęcą, jako insygnia dwu narodów z sobą złączonych. Wszystkie te wymienione figury, kolumny, piedestały, girlandy i festony, będąc rzęsiście lampami oliwnymi oświecone, dziwnie piękny i wspaniały widok sprawowały, a przez całą noc gorejąc przy odgłosie muzyki i bawieniu się kompanii [...]25.

Do najciekawszych uroczystości należą te zorganizowane 6 maja w Kaniowie. Ceremonia na cześć carycy została zrealizowana z polecenia króla, w przeciwieństwie do wcześniej omawianych uroczystości przygotowywanych przez obywateli. Na najwyższym wzgórzu miasta, nad Dnieprem, ustawiono według podanego abrysu kolumnę dla iluminacji26. Nad pracami czuwał królewski architekt, Jakub Kubicki. Iluminacja i fajerwerki miały miejsce po spotkaniu monarchów, podczas powrotu Stanisława Augusta z galery Katarzyny II27. Naruszewicz wspomina: kolumna ta jak druga Faros kształt Obeliska Egipskiego czworograniasta, a w górę wybiegając zwężająca się proporcjonalnie była zrobiona z gładkich tarcic i farbą kamień białawy udaiącą pomalowana. W pośrodku tego gmachu na cztery strony była wyrżnięta Cyfra Imperatorowej Jmci mająca dłużyny na kilkanaście łokci, aby w czasie obramowienia swego lampami kolorowymi z daleka, i z każdej strony widziana być mogła. Na wierzchu tej kolumny na dziewięćdziesiąt stop wysokiej była korona imperyalna z podpisem z Wergiliusza Imperium Oceano, famam quce terminant astris. [...] Przypominała opisy gór owych zagranicznych, które wyrzucają z siebie płomienie, rzeki ogniste wylewać zwykły28. Później, gdy król dotarł do swojej siedziby w Kaniowie, oglądał kolejny fajerwerk, który przypominał wybuch wulkanów29.

W zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki znajdują się dwa obrazy przypisywane Janowi Bogumiłowi Plerschowi datowane na 1787 rok. Pierwszy zatytułowany jest *Nocna iluminacja Kaniowa z okazji przyjazdu Stanisława Augusta i Katarzyny II*30. Na wzgórzu, ukazana została oświetlona kolumna z cyfrą Katarzyny II. Całemu wydarzeniu przygląda się tłum. Nie ma pewności czy przedstawiono tam króla.

Drugie płótno zatytułowane *Odjazd Katarzyny II z Kaniowa w 1787 roku*31. Scena przedstawia moment



Jan Bogumił Plersch, *Odjazd Katarzyny II z Kaniowa w 1787 r.*, Lwowska Galeria Sztuki, za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Grafika:PlerschOdjazd_Katarzyny_II_z_Kaniowa_w_177_roku.jpg, z dn. 18.03.2008

pożegnania Katarzyny II w Kaniowie. Caryca zasiada w łodzi wśród swojej świty. Na brzegu znajduje się grupa ludzi, żegnających władczynię wraz ze Stanisławem Augustem, odwróconym do niej plecami. Wydaje się, że stwierdzenie Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej mówiącej, że w obrazie *charakteryzującym się narracyjnością Jan Bogumił Plersch podjął ilustrację konkretnego wydarzenia historycznego, ukazując efekt prawdy między innymi dzięki dokładnemu odnotowaniu detali*32 nie jest do końca słuszne. Jak wynika z licznych relacji pamiętnikarskich, monarchowie spotkali się na galerze carycy, na rzece, więc przedstawiona scena nie miała nigdy miejsca. Plersch zapewne próbował uchwycić symbolicznie ważne wydarzenie historyczne. Jeśli przyjmiemy, że autorem obrazów jest rzeczywiście Plersch, to nie udało się ustalić, na czyje polecenie obrazy te zostały wykonane oraz jakie były dokładne ich późniejsze losy. Nie wiadomo też, czy w dniu spotkania, czyli 6 maja Plersch przebywał jeszcze w Kaniowie33.

W zbiorach Gabinetu Rycin BUW zachował się do dzisiaj anonimowy rysunek *Galery cesarzowej Katarzyny II*, dekorowanej festonami na burcie oraz chorągwią z dwugłowym czarnym orłem na rufie34.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się grafika, wykonana przez anonimowego autora, po 1791 roku. Rycina przedstawia moment spotkania monarchów w Kaniowie nie oddając jednak wiernie faktów historycznych. Pamiętamy, że Stanisław August i Katarzyna II spotkali się na rzece, a nie jak widzimy na rycinie, na łądzie i nie towarzyszył im Józef II, jak sugeruje napis pod sceną. Sam król pokazany został o obcych sobie rysach twarzy, w stroju młodego polskiego szlachcica, który nie odzwierciedla rzeczywistego ubioru epoki35.



Galera cesarzowej Katarzyny II, pióro, pędzel, tusz, akwarela, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW

Na cześć króla, w wielu miejscach, przez które przejeżdżał organizowano różnego rodzaju przedstawienia teatralne oraz koncerty. W Tulczynie pomiędzy 17 a 20 maja odbył się koncert tureckiej i włoskiej muzyki oraz dwukrotnie występował wirtuoz Teodor Ferrara³⁶. Bogaty program zaproponowano także w Wiśniowcu, gdzie wystawiono między innymi komedie francuskie i polskie np. *Dzieci znalezione (Podrzutek czyli dziecię znalezione* Alojzego Fryderyka Brühla), sztukę Woltera oraz balety. W większości przedstawienia grane były przez dzieci arystokratów, bądź przez ważniejszych obywateli Rzeczypospolitej w przygotowanych przez Wincentego Lesseura pomieszczeniach³⁷.

Zadbano także o to, aby podczas podróży król miał możliwość zwiedzania ciekawych miejsc (np. Łobzów, Łoży), zabytków i pamiątek historycznych. Stanisław August 1 czerwca odwiedził grób kasztelana trockiego, Aleksandra Fryderyka Prońskiego (ok. 1550 - ok. 1595)³⁸ w Beresteczku³⁹. Oglądał fabryki, huty, kopalnie i specjalne maszyny ułatwiające wydobycie surowców (np. w Stopnicy – urządzenie dostarczające wodę do pobliskiego klasztoru Reformatów; w Busku-Zdroju – kopalnię soli; za Olkuszem – *maszynę do pompowania wody, piec do topienia i separacji kruszców*; w Miedzianej Górze zapoznał się ze sposobem wydobycia miedzi; w kościele Bernardynów w Karczówce (obecnie dzielnica Kielce) król podziwiał figurę św. Barbary, wykonaną z jednego kawałka galeny)⁴⁰.

W czasie drogi powrotnej do Warszawy monarcha spędził prawie dwa tygodnie (16-29 czerwca) w Krakowie⁴¹, w którym od wieków miały miejsce koronacje polskich władców⁴². Wtedy też zdecydował się wziąć udział w uroczystościach, jakie wchodziły w skład królewskiej ceremonii koronacyjnej, czyli procesji ku czci św. Stanisława Biskupa

(biskupa krakowskiego, męczennika, patrona Rzeczypospolitej i samego monarchy) z Wawelu do kościoła na Skałce. Obowiązku tego dopełnił 21 czerwca. Przysięga na wierność królowi złożona została, przez władze miasta, duchowieństwo i przedstawiciele mieszkańców 19 czerwca. W czasie swojego pobytu zwiedzał Wawel, kościoły i zakątki stolicy, katedrę z grobem św. Stanisława oraz krypty królewskie⁴³, skarbiec katedralny, wizytował Akademię Krakowską, izbę grodzką, archiwum ziemskie. Wybrał się do Promnika, aby obejrzeć *most kamienny, nowo sumptem Kapituły Krakowskiej wystawionym*⁴⁴, uczestniczył w wielu ważnych audiencjach, spotkaniach, wystawnych obiadach, balach i uroczystościach (iluminacja dziedzina wawelskiego, czy iluminacja ulic, ratusza, sukienic 24 czerwca). Monarchę powitały krakowskie cechy oraz pochód króla kurkowego⁴⁵ Sebastiana Glixellego⁴⁶. W pałacu Wacława Sierakowskiego przygotowano kantatę *Salomon na tronie*. Występował młody zespół, którym opiekował się kanonik. Historia łączyła się ze starotestamentową opowieścią o wstąpieniu Salomona na tron. Treść z pewnością nawiązywała do postaci samego króla, który tak jak Salomon miał być mądrym i rozważnym władcą. Jego wykształcenie i wszystkie zdolności miały świadczyć o rozsądnym i odpowiedzialnym sposobie rządzenia⁴⁷.

Stanisław August we wszystkich wizytowanych przez siebie miejscach, podkreślał, jak ważna jest dla niego historia, kultura oraz rozwój Krakowa i całego państwa⁴⁸. Przygotowane przez obywateli z wielką starannością



Antoni Głuski, *Widok grobowca Aleksandra Prońskiego*, Beresteczko, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW

uroczystości wyrażały wierność i oddanie królewskiemu majestatowi. Pamiętać należy, że przybycie monarchy do stolicy, związane było z wielkim prestiżem dla miasta i jego ludności.

Podróży królewskiej towarzyszyły liczne powitania i pożegnania. Na przykład w Lachowcach 14 marca przed wjazdem do miasta dwór królewski *poprzedzała [...] liczna na dzielnych koniach komitywa [orszak] aż do samego pałacu. Cała grobla po obu stronach oświetlona była licznymi wachlarzami, które rozstawieni mieszczanie, żydzi i wieśniacy okoliczni trzymając, czynili pozor rzeki iakieyści ognistej [...]*⁴⁹. W zbiorach Gabinetu Rycin BUW znajduje się rysunek, a na nim napis, który informuje, że króla witano z dzwonnicy we Włodzimierzu Wołyńskim⁵⁰.

Na oprawę artystyczną podróży monarchy składają się budowle, w których mieszkał lub przebywał. Część z nich została specjalnie wybudowana na jego przyjazd. Wspomnieć należy o królewskim architekcie, Dominiku Merlinim, który udał się do Krakowa w styczniu 1787 roku, aby odpowiednio przygotować sale na Wawelu, na przybycie Stanisława Augusta. Na początku grudnia 1786 roku do Kaniowa przyjechał Jakub Kubicki w celu wykonania wstępnych prac projektowych. W czasie drugiej wizyty w styczniu 1787 roku rozpoczął budowę pomieszczeń dla króla, jego gości i dworu (Stanisław August, do Kaniowa, przyjechał 24 marca)⁵¹. Dom dla monarchy wykonano z drewna i składał się z kilku pokoi⁵². W Korsuniu, w dobrach bratanka królewskiego, Stanisława Poniatowskiego, wybudowano drewnianą, uproszczoną wersję neogotyckiego pałacu (planowano wykonać budowlę murowaną, która powstała później w latach 1787-1789), według projektów Jana Lindsaya (1759-1822)⁵³.

W trakcie podróży królewskiej odbywały się bardzo wykwintne obiady, na których liczba gości wynosiła około 200-400 osób⁵⁴. Aby wszystkich pomieścić budowano specjalnie oddzielne pomieszczenia. W Alwernii jedzono w *gaju z drzew starożytnych i okazałych w specjalnie przygotowanych namiotach*⁵⁵. Aby posiłki były atrakcyjne stosowano różne dodatki np. w Falentach przygotowano cukrową rzeźbę – model ukochanego przez monarchę pałacu w Łazienkach⁵⁶.

Podczas podróży królewskiej ważnym aspektem była ceremonia wręczania i przyjmowania darów. W czasie poszukiwań w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie udało mi się odnaleźć spis osób wraz z wykazem prezentów ofiarowanych przez króla. Ich koszt miał wynieść 39670 czerwonych złotych (dukatów). Nie znalazłam w nim jednak



Dzwonnica przy kościele pw. św. Joachima i św. Anny, Włodzimierz Wołyński, rys. tuszem i akwarelą, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW

daru, który byłby przypisany Katarzynie II. Na królewskie prezenty składały się: tabakierki z miniaturą królewską, pierścienie, łańcuchy oraz ordery Orła Białego i ordery św. Stanisława⁵⁷.

Stanisław August otrzymał od Katarzyny II order św. Andrzeja⁵⁸. Wyróżnienie to nie zostało bezpośrednio wręczone przez władczynię podczas spotkania ze Stanisławem Augustem 6 maja 1787 roku (Sasza Mamonow przekazał królowi order nieco później na galerze Potiomkina). Był to ten sam order, który caryca miała na sobie rano. Monarcha dostał także złoty medal z jednej strony z przedstawieniem wizerunku monarchini, a z drugiej pomnika Piotra Wielkiego⁵⁹. Ciekawostką stanowi łyżka z drzewa cedrowego, którą „właśnie ukończyła”⁶⁰ sama Katarzyna II. Ofiarowała ją królowi na jego własne życzenie (prezent został wypatrzony przez króla w gabinecie monarchini). Jeśli Katarzyna II ją wykonała, to w jaki sposób



Jan Lindsay, Projekt pałacu w Korsuniu, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. BUW



Głaz z tablicą inskrypcyjną upamiętniającą pobyt Stanisława Augusta w Małej Wsi w 1787 r., fot. T. Jakubowski

odnosi się do całej sytuacji wyryta na trzonku data 1783? Wątpliwe jest więc przypisywanie carycy autorstwa łyżki.

3 kwietnia siostrzenica króla, po powrocie z Kijowa, przekazała mu złotą tabakierkę z portretem Katarzyny⁶¹. Mniszchowa pisze, że wuj podziwiał wizerunek carycy i miał później dostać jego kopię⁶². Wspomina też, że w czasie spotkania na Dnieprze, król na galerze carycy, oglądał portret *świeżo* [namalowany] w Kijowie. *Będzie Król miał drugi podobny [...]*⁶³. W liście do króla z 17 sierpnia 1787 roku monarchini wspomina o portrecie z jej wizerunkiem, który właśnie mu przesyła⁶⁴.

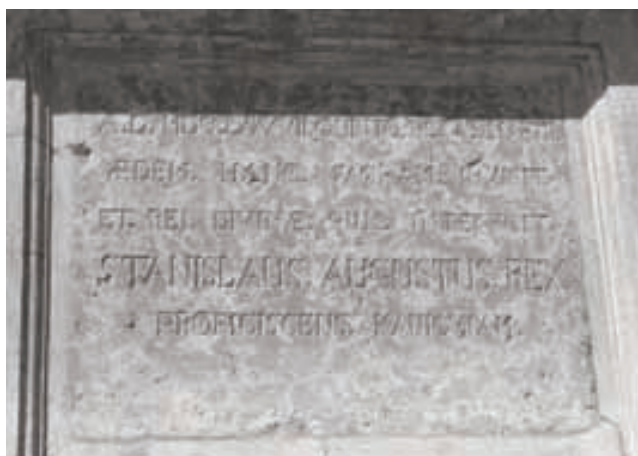
Stanisław August podarował Katarzynie II order Orła Białego. Otrzymała go po 7 maja, ale przed 2 czerwca⁶⁵. Order miał być przekazany na specjalne życzenie, wręcz żądanie samej cesarzowej lub w ramach wymiany⁶⁶. W rozmowie ze Stackelbergiem 7 maja król dopytuje się, jak zostały przyjęte prezenty od niego: kwiatki i tacka kamienna. Nie wiadomo kto i w którym momencie przekazał monarchini te dary oraz czy były jeszcze inne⁶⁷.

Stanisław August dziękował obywatelom, zasłużonym gospodarzom, ofiarując im najczęściej tabakierki ze swoim wizerunkiem, kosztowne pierścienie, medale z napisem *Merentibus* (Zasłużonym) i *Diligentiae* (Pilności) oraz orderzy św. Stanisława. Rozdał kilka orderów Orła Białego (między innymi współpracownikom carycy). Katarzyna II również dawała podobne prezenty (sposób przekazywania darów nie był bezpośredni). Urszulę Mniszchową wyróżniono orderem św. Katarzyny⁶⁸, a Adam Naruszewicz, w zamian za ofiarowanie jej *Tauryki...*⁶⁹, dostał krzyż diamentowy na złotym łańcuszku, pierścień i do-

żywną pensję w wysokości 500 dukatów⁷⁰. Obdarowany został również dwór Stanisława Augusta.

Często obywatele składali królowi dary. Czasami były to prezenty, których król nie mógł ze sobą zabrać, np. *wielkiego karmnego wołu* ofiarowanego przez chłopstwo przed wyjazdem z Wasilewa⁷¹, czy owiec i koni z Potoku⁷². Z radością przyjmował natomiast upominki związane ze sztuką, które budziły jego zainteresowanie: wspomniane wcześniej rysunki pałacu w Korsuniu, zbiory medali i eksponaty numizmatyczne od Augusta Dobrogosta Jabłonowskiego⁷³ oraz książki od księcia Karola de Nassau⁷⁴.

Do naszych czasów zachowało się kilkanaście zabytków, będących pamiątką odbytej przez króla podróży. Są to między innymi rysunki wykonane z rozkazu króla, przez Zygmunta Vogla (1764-1826), zaraz po jego powrocie do Warszawy. Krystyna Sroczyńska pisze, że do 1803 roku miało miejsce około czternastu podróży artysty. Nie wiadomo jednak, czy Vogel otrzymał określone polecenie przedstawienia konkretnych obiektów. Pośród zachowanych do naszych czasów dzieł artysty możemy odnaleźć około dwudziestu pięciu widoków poszczególnych miejscowości z królewskiej trasy⁷⁵. Do dzisiaj istnieje (poza tablicą z ówczesnego pałacu Wacława Sierakowskiego w Krakowie) tablica inskrypcyjna, z dawnego kościoła Pijarów pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Opolu Lubelskim, która informuje o wizycie króla 3 marca.



Tablica upamiętniająca pobyt Stanisława Augusta w Opolu Lubelskim w 1787 r., fot. A. Skrodzka

W ogrodzie w Kościelnikach znaleźć możemy pozostałości wspaniałej budowli wzniesionej na pamiątkę miejsca, gdzie znajdował się namiot królewski. Pierwotnie był to czterometrowy pomnik w kształcie *wazonu z dwoma brązowymi imadłami w kształcie węzów i złotą szyszką na pokrywie. Po dwóch stronach postumentu znajdowały się wydrążone konchy do których spływała woda, zaś po bokach wyryto dwie prawie nieczytelne już dziś inskrypcje. Jedna z nich przypominała kaniowskie spotkanie króla z carycą, druga spotkanie w Kościelnikach króla z królewską siostrą*⁷⁶. W parku w Małej Wsi znajduje się głaz z tablicą inskrypcyjną⁷⁷, a w kościele pw. św. Jakuba w Żółkiewce widnieje napis⁷⁸, upamiętniający pobyt króla w mieście.

Wielu informacji na temat przebiegu podróży króla dostarczają nam przemówienia i wiersze, które były specjalnie napisane z okazji przybycia monarchy do poszczególnych miejscowości. Wychwalano w nich mądrość

gościa, dobrobyt jaki ma miejsce podczas jego rządów, przedstawiano też radość z jego przybycia. Na część z nich Stanisław August musiał odpowiedzieć (zazwyczaj obowiązek ten wypełniał zaufany pomocnik królewski)⁷⁹.

W artykule w skrócie poruszone zostały najważniejsze aspekty podróży królewskiej 1787 roku. Przedstawiono, w jaki sposób przyjmowano Stanisława Augusta Poniatowskiego w różnych miejscach Rzeczypospolitej oraz jaki był stosunek poddanych do władcy. Licznie organizowane dla monarchy uroczystości oraz ich oprawa pokazują, jak starano się uświetnić pobyt króla. Świadczą one o szacunku, jakim był darzony przez obywateli, chociaż decyzje które podejmował nie zawsze przyjmowane były przez nich z aprobatą. Zaprezentowana oprawa artystyczna podróży Stanisława Augusta do Kaniowa, mimo wielu niewyjaśnionych jeszcze kwestii, przybliży z pewnością osiemnastowieczne obyczaje, sytuację polityczną państwa oraz samego króla.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. JAKUBA POKORY

1 Celem artykułu jest zaprezentowanie najważniejszych zagadnień pracy magisterskiej *Oprawa artystyczna podróży Stanisława Augusta Poniatowskiego do Kaniowa w 1787 roku*, s. 148, il. 50, Warszawa 2008. Praca zawiera katalog, w którym przedstawione zostały kolejne dni podróży wraz z zaznaczeniem wszystkich ważnych uroczystości zorganizowanych dla króla. Panu Profesorowi Jakubowi Pokorze serdecznie dziękuję za okazaną mi pomoc.

2 Kaniów należał do starostwa kaniowskiego, które od króla w 1775 roku otrzymał jego bratanek – Stanisław Poniatowski.

3 Kluczowym dziełem do odtworzenia wyprawy królewskiej okazał się *Dyaryusz Podróży Najjaśniejszego Stanisława Augusta Króla Polskiego Na Ukrainę i bytność w Krakowie, aż do powrotu do Warszawy dnia 22 lipca 1787*, wydany po 22 lipca 1787 roku, autorstwa Adama Naruszewicza. Autor dość szczegółowo opisuje każdy dzień wyprawy. Korzystałam także z późniejszych wydań wspomnianego *Dyariusza...* czyli: *Dziennika podróży Króla Jegomości Stanisława Augusta Na Ukrainę i do innych Ziem Koronnych Roku 1787. dnia 23. Lutego rozpoczęty a Dnia 22. Lipca zakończony*, Warszawa 1788 oraz *Dyaryusza Podróży Stanisława Augusta Króla Na Ukrainę, w Roku 1787*, Warszawa 1805. Wszystkie te publikacje różnią się od siebie szczegółami, ale nie zmienia to w istotny sposób ich treści. W swoich badaniach korzystałam przede wszystkim z wersji z 1788 i z 1805 roku. Dzieła te do tej pory nie doczekały się krytycznego opracowania.

4 J. Michalski, *Stanisław August Poniatowski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 41, Warszawa-Kraków 2003, s. 622-623.

5 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 21-34.

6 Caryca wyruszyła z Petersburga 13 stycznia 1787 roku. Od 7 lutego do 3 maja przebywała w Kijowie. Po 22 maja dotarła do Chersonia, gdzie miała się spotkać z cesarzem Józefem II, który towarzyszył jej w dalszej podróży. „Lwowskie Tygodniowe Wiadomości”, 1787, s. 23 i n.

7 Stosunki pomiędzy Rosją i Turcją były napięte już od dłuższego czasu i w roku 1787 w ramach odpowiedzi na rosyjską aneksję Krymu z 1783 roku, sułtan turecki Abdulhamid I wypowiedział Rosji wojnę. Rozpoczęła się ona niedługo po wizycie Katarzyny II w Sewastopolu – 16 sierpnia i trwała do 1792 roku. Por. np. D. Kołodziejczyk, *Zarys historii stosunków polsko-tureckich do roku 1795*, w: *Wojna i Pokój. Skarby sztuki ze zbiorów polskich od XVI do XIX w.*, Warszawa 2000, s. 27.

8 Z. Zielińska, *Stanisław August i Otto Stackelberg u progu wojny rosyjsko-tureckiej (marzec-październik 1787)*, „Kwartalnik Historyczny”, 2000, nr 4, s. 3.

9 Wszystkie cele, jakie król chciał zrealizować w Kaniowie, zostały ujęte w notach, które wcześniej w Kijowie zostały przekazane przez Ottona Stackelberga carycy. Michalski, *Stanisław August...*, s. 623. Karol de Linde pisał: *Król Polski zmarnował trzy miesiące, wydał trzy miliony, żeby widzieć imperatorową trzy godziny i pokazać jej przez trzy minuty ogień sztuczne*. Cyt. za: K. Zienkowska,

Stanisław August Poniatowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 2004, s. 304. Niemcewicz pisze, że rozmowa Stanisława Augusta i Katarzyny II w cztery oczy miała trwać zaledwie pół godziny i miała być *przerywana ustawicznie wpadaniem tam faworyta Mamonowa [...]*. J. Ursyn Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, oprac. J. Dłhm, t. 1, Warszawa 1957, s. 251.

10 *Listy pani...*, s. 199; J. Michalski, *Opozycja magnacka i jej cele w początkach Sejmu Czteroletniego*, w: *Studia historyczne z XVIII i XIX wieku. Polityka i społeczeństwo*, t. 1, Warszawa 2007, s. 290; Zienkowska, dz. cyt., s. 308-310.

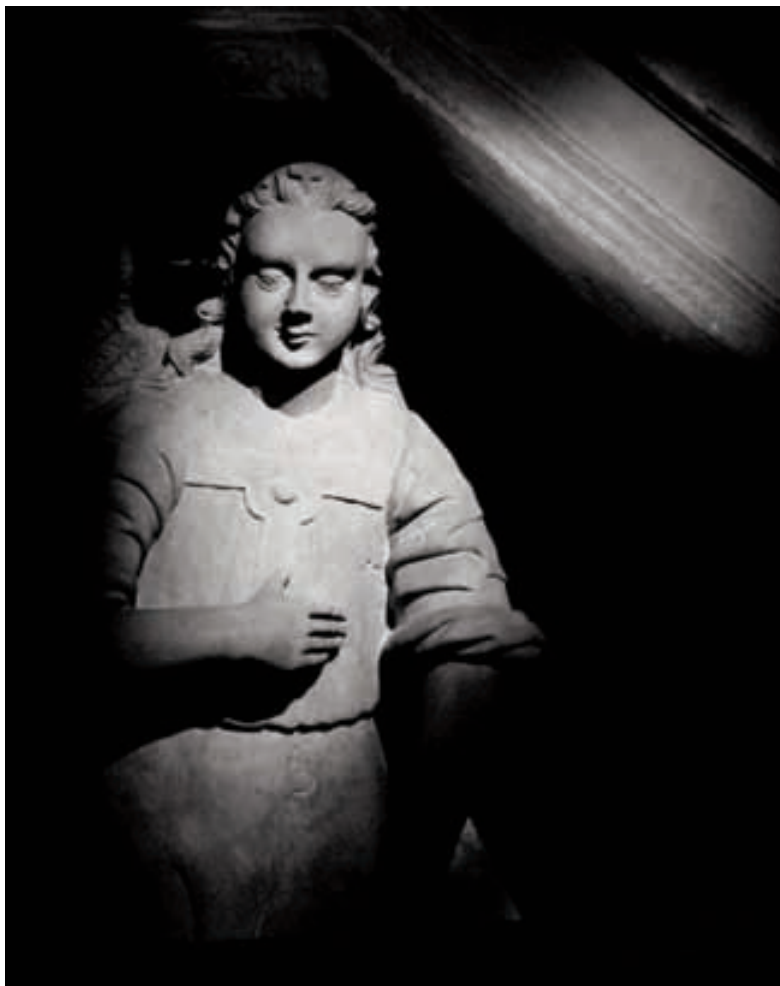
11 W. A. Serczyk, *Katarzyna II*, Londyn 1995, s. 297-301; Z. Zielińska, *Studia z dziejów stosunków polsko-rosyjskich w XVIII wieku*, Warszawa 2001, s. 160-169.

12 O architekturze okazjonalnej patrz np.: J. A. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI-XVIII wieku w Polsce. Próba charakterystyki*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 215-234; J. Pokora, *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764-1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993, s. 21-26; T. Kossecka, *Gabinet rycin Stanisława Augusta*, Warszawa 1999, s. 166 i n.; P. Wątroba, *Rury ogniem rzygające. Iluminacje, fajerwerki i architektura okazjonalna w rysunkach ze zbioru Stanisława Augusta Poniatowskiego*, „Art&Business”, 2000, z. 4, s. 29-31.

13 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży*

- Stanisława..., s. 461.
- 14 Tamże, s. 491.
- 15 Tamże, s. 509.
- 16 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 78-79.
- 17 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 295.
- 18 We wszystkich miejscach, w których nie podano roku daty odnoszą się do 1787 roku.
- 19 Projekt znajduje się obecnie w zbiorach Gabinetu Rycin BUW. *Katalog Rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie: cz. 2, Miejscowości różne. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. T. Sulerzyska, Warszawa 1969, s. 106.
- 20 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 94-96.
- 21 Projekt znajduje się obecnie w zbiorach Gabinetu Rycin BUW. Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 146; *Katalog Rysunków...*, cz. 2, s. 156; Kossecka, dz. cyt., s. 213.
- 22 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 145-146.
- 23 Tamże, s. 146.
- 24 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 496-497.
- 25 Tamże, s. 508-509.
- 26 Nie udało się ustalić, czy był to projekt samego Stanisława Augusta. Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 299-300.
- 27 Od strony galer rozbrzmiewała muzyka i słychać było wybuchy armatnie na cześć Stanisława Augusta. Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 287; Kossecka, dz. cyt., s. 194.
- 28 Do wybuchu II wojny światowej w Gabinetie Rycin BUW znajdował się projekt *Obelisku wzniesionego w Kaniowie na cześć Katarzyny II w 1787 autorstwa Friedricha Antona Augusta Lohrmanna*. Obecnie uważany jest za zaginiony. T. Sulerzyska, *Straty w rysunkach z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej 1939-1945*, Warszawa 1960, s. 48; M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król-Architekt*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983, s. 244; Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 299.
- 29 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 287-288; S. Poniatowski, M. Glayre, *Korespondencja dotycząca rozbiórów Polski wydana przez Eugeniusza Mottza profesora historii w kolegium w Yverdon z francuskiego przełożyła Jadwiga z Chmielowskich Baranowska. Przejrzal i objaśnił Stanisław Krzemiński*, cz. 2, Warszawa 1901, s. 58.
- 30 Obraz funkcjonuje pod różnymi tytułami np. Widok Kaniowa podczas pobytu Katarzyny II i Stanisława Augusta. D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*, Warszawa 1990, s. 18; I. Chomyn, *Arcydzieła malarstwa polskiego w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki*, Sopot 2003, b.n.s.; I. Chomyn, *150 arcydzieł malarstwa polskiego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, Sopot 2006, s. 17.
- 31 Patrz przypis wyżej.
- 32 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Malarstwo polskie w zbiorach za granicą*, Kraków 2003, s. 9.
- 33 W 1964 roku obrazy zostały przekazane przez Muzeum Sztuki Ukrainkiej w Kijowie Lwowskiej Galerii Sztuki. Wcześniej znajdowały się w zbiorach G. Schleichera, Iwana (Jana / Ignacego) Tollego oraz kolekcji Mniszchów w Wiśniowcu. Chomyn, *150 arcydzieł...*, s. 16. Por. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 5, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 560, 563, 569; W. Łoś, *Wizerunki króla Stanisława Augusta. Przyczynek do dziejów sztuki w Polsce*, Kraków 1876, s. 29-30; A. Bernatowicz, *Jan Bogumił Pleresch*, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 7, Warszawa 2003, s. 270; D. Juszcak, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, Warszawa 2007, s. 279-282; *Listy pani...*, s. 201, 226. Być może obrazy przedstawiające uroczystości z Kaniowa zostały wykonane na polecenie króla przez Plerscha, który mógł przebywać w Kaniowie, a po powrocie z podróży wykonał je np. w Warszawie i obrazy były cały czas w królewskiej kolekcji, a w zbiorach Mniszchów znalazły się dopiero w roku 1795, kiedy to Mniszchowie otrzymali kilkanaście obrazów od króla? (W spisie zawartym przez Mańkowskiego obrazy te jednak nie figurują. T. Mańkowski, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów 1932, s. 162).
- 34 *Katalog Rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie: cz. 3, Varia. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne i varia z XVIII i XIX wieku, miejscowości nieokreślone, uzupełnienia do części 1-2*, oprac. T. Sulerzyska, Warszawa 1972, s. 63.
- 35 H. Widacka, *Ikografia króla Stanisława Augusta w grafice XVIII wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XV, 1985, s. 202-203; H. Widacka, *Splendor i niesława. Stanisław August Poniatowski w grafice XVIII wieku ze zbiorów polskich*, Warszawa 2008, s. 177.
- 36 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 304-307; A. Chybiński, *Ferrari Teodor*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, Kraków 1948, s. 423. Por. J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*, Wrocław, Kraków, Gdańsk, Łódź 1985, w: *Studia i materiały do dziejów teatru polskiego*, t. XVII (29), s. 73.
- 37 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 88-89; Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 314-315, 319; Kamińska-Krassowska, dz. cyt., s. 62; J. I. Kraszewski, *Podróż króla Stanisława Augusta do Kaniowa w r. 1787. Podług listów Kazimierza Konstantego Hrabiego de Broel Platera, Starosty Inflantskiego*, Wilno 1860, s. 74; Komorowski, dz. cyt., s. 164-167; *Listy pani...*, s. 186-187, 220-222.
- 38 R. Żelewski, *Proński Aleksander*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 28, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1984-1985, s. 507-509.
- 39 Król oglądał grobowiec 1 czerwca, o czym informuje tekst umieszczony pod rysunkiem znajdującym się w Gabinetie Rycin BUW. Nie było to jak pisze Komorowski 8 marca. J. Komorowski, *Grobowiec w Beresteczku*, „Spotkania z Zabytkami”, 2006, nr 12, s. 18-19.
- 40 M. Morka, *Figura św. Barbary w kościele na Karczówce w Kielcach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1978, nr 4, s. 377-390; Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 408 i n.
- 41 Kraków w XVIII wieku był bardzo zaniedbanym, małym, zniszczonym miastem. J. Bieniarzówna, J. M., Małecki, *Dzieje Krakowa. Kraków w wiekach XVI-XVIII*, Kraków 1994, s. 561-589; J. M. Rymkiewicz, *Wieszanie*, Warszawa 2007, s. 36.
- 42 Poza Stanisławem Leszczyńskim, nie przeprowadzono tej ceremonii za czasów Stanisława Augusta.
- 43 Wizyta króla przedstawiono na rycinie Fryderyka Krzysztofa Dietricha, wykonanej na podstawie akwareli Michała Stachowicza (1768-1825), którą umieszczono później w dziele *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* (pierwsze wydanie w Warszawie, z lat 1822-1827). Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 428; M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie*, Kraków 1977, s. 139; H. Widacka, *Stanisław August zwiedza kryptę grobową katedry wawelskiej*, <<http://www.wilanow-palac.art.pl/index.php?enc=300>>, z dn. 11.09.2007.
- 44 *Dyariusz przyjazdu Najjaśniejszego Stanisława Augusta króla polskiego, szczęśliwie nam Panującego Do Miasta Stołecznego Krakowa po widzeniu się z Józefem II Cesarzem Rzymsko-Niemieckim y Katarzyną II Imperatorową Rosyjską na granicy państwa swojego spisany*, Kraków 1787, s. 93.
- 45 Co roku urządzano wybór nowego króla. Zadaniem bractwa kurkowego była obrona miasta. Patrz: G. Lichończak-Nurek, „*Tam na Celestacie...*”. *Przewodnik po wystawie stałej. Z dziejów krakowskiego Bractwa Kurkowego*, Kraków 1997.
- 46 Wydarzenie to uwiecznione zostało przez Teodora Stachowicza w 1837 roku. Tondo obecnie znajduje się w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (Celestat). Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 46; J. A. Nowobilski, *Mecenat artystyczny Jana Pawła Woronicza w Krakowie*, Kraków 2002 (por. recenzja dzieła Nowobilskiego w: M. Fabiański, P. Krasny, A. Włodarek, W. Zgórniak, *Zdumiewająca publikacja. Druga wersja książki J. A. Nowobilskiego o biskupie Woroniczu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2003, nr 1, s. 203-213); D. Radwan, *Stachowicz Teodor*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 41, Warszawa-Kraków 2001, s. 332-333; *Dyariusz przyjazdu...*, s. 33-34; Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 430.
- 47 W dawnym pałacu Wacława Sierakowskiego (obecnie teren Instytutu Cervantesa) znajduje się tablica z inskrypcją łacińską przypominająca o wizycie króla i o wystawieniu na jego cześć kantaty. Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 435; Bieniarzówna, Małecki, dz. cyt., s. 585-586; E. Aleksandrowska, *Sierakowski Wacław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, Warszawa-Kraków 1996-1997, 313-315. Pokora, dz. cyt., s. 50-52; *Dyariusz przyjazdu...*, s. 38-56.

- 48 Podczas uroczystego wjazdu do Krakowa nastąpiło między innymi symboliczne przekazanie kluczy do miasta i zamku. O zorganizowanych uroczystości w Krakowie, w czerwcu 1787 pisze np. Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, cz. 2, s. 420 i n.
- 49 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 94-95.
- 50 *Katalog Rysunków...*, cz. 2, s. 216.
- 51 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 150-151; W. Kalinka, *Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta*, Kraków 1891, s. 314. Mniszchowa w listach do matki, że król *bardzo jest wygodnie urządzony. Listy pani...*, s. 209.
- 52 W zbiorach Gabinetu Rycin BUW do wybuchu II wojny światowej znajdowały się 24 rysunki planów budynków z Kaniowa autorstwa Jakuba Kubickiego. Kilka z nich być może dotyczyło projektów królewskiego domu. Były tam też dwa widoki kaniowskiej cerkwi z 1787. Sulerzyska, dz. cyt., s. 55; M. Kwiatkowski, *Kubicki Jakub*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1971, s. 17; Kwiatkowski, dz. cyt., s. 244; Kossecka, dz. cyt., s. 194.
- 53 Wygląd pałacu dla Stanisława Augusta możemy próbować odtworzyć na podstawie zachowanych czterech z ośmiu plansz z projektami, które znajdują się obecnie w Gabinetie Rycin BUW i zostały podarowane królowi w czasie jego pobytu w Kaniowie, przez bratanka. Wiadomo, że monarcha oglądał je i był zadowolony z całej koncepcji założenia pałacowego. W zbiorach królewskich do czasów II wojny światowej znajdowały się pozostałe widoki pałacu. Por. Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 292-298; *Katalog Rysunków...*, cz. 2, s. 93-94; Sulerzyska, dz. cyt., s. 55; T. S. Jaroszewski, *Architektura doby oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1971, s. 190, Kossecka, dz. cyt., s. 213.
- 54 W liście z 7 marca z Wiśniowca Mniszchowa pisze, że przedłużające się opóźnienie przyjazdu króla ze względu na złą pogodę wymaga znacznych kosztów. *Listy pani...*, s. 189, 222.
- 55 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 459.
- 56 Tamże, s. 506, 510.
- 57 Znajdują się tam trzy wersje spisu prezentów oraz rachunki, jakie poniesiono w czasie przygotowań do podróży jak i podczas niej. Patrz: Archiwum Główne Akt Dawnych (Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy z Poniatowskich Tyszkiewiczowej 393, 395, 396), (Archiwum Kameralne: III/1103, III/1104, III/1105, III/1106, III/1107).
- 58 Order św. Andrzeja wraz z innymi klejnotami królewskimi miał ofiarować Stanisław August 26 lutego 1790 roku, na sejmie, na rzecz Skarbu Rzeczypospolitej. Rzeczy te przekazano dopiero w 1793 roku. Prawdopodobnie później trafiły do rąk holenderskich bankierów. Jednak dalsze losy orderu nie są do końca znane. J. Gutkowski, *Strój koronacyjny Stanisława Augusta*, w: „Kronika Zamkowa”, 2000, nr 39, s. 55; J. Gutkowski, *Order Orła Białego w świetle inwentarzy i rachunków garderoby Stanisława Augusta*, w: *Za Ojczyznę i Naród. 300 lat*
- Orderu Orła Białego*, Warszawa 2005-2006, s. 318; A. Saratowicz-Dudyńska, *O łańcuchach Orderu Orła Białego*, w: *Za Ojczyznę i Naród. 300 lat Orderu Orła Białego*, Warszawa 2005-2006, s. 295.
- 59 Poniatowski, Glayre, dz. cyt., s. 58.
- 60 B. Pułjanowski B., *Pamiętki polskie w Ces. Ermitażu w Petersburgu*, „Kwartalnik Litewski”, 1911, t. 5, s. 91.
- 61 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 248.
- 62 Myślę, że mógł to być portret, o którym wspomina Mniszchowa w liście do matki. Pisze, że czekając na ostatni obiad u Katarzyny II przyglądali się jak jej wizerunek maluje Moskał, który był kiedyś poddanym Potiomkina. *Listy pani...*, s. 205, 207; A. E. Koźmian, *Extraît des feuilles de Kiew de l'Année 1787*, w: *Wyciągi piotrowickie czyli niektóre wyciątki z księgozbioru piotrowickiego*, Wrocław 1842, posz. 1, s. 29-30.
- 63 *Listy pani...*, s. 213.
- 64 Mańkowski w *Galerii Stanisława Augusta* wymienia jeden z portretów Katarzyny II autorstwa Schewanowa. Być może obraz, który widziała Mniszchowa w Kijowie oraz portret, który podziwiał król na galerze carycy został namalowany przez tego właśnie malarza. Mańkowski, dz. cyt., pozycja w katalogu 1997. A. Zamoyski, *Ostatni król polski*, tłum. E. Horodyska, Warszawa 1994, s. 309.
- 65 Zamoyski pisze natomiast, że prezent został wysłany jej dopiero po powrocie króla do Warszawy. Zamoyski, dz. cyt., s. 308. *Listy pani...*, s. 223.
- 66 O tym, że caryca prosi, a w zasadzie żąda orderu Orła Białego dowiadujemy się z korespondencji. Poniatowski, Glayre, dz. cyt., s. 58. Król w liście do Kicińskiego wspomina, że pytał się najbliższych współpracowników Katarzyny, czy może jej przekazać Order Orła Białego (było to już po powrocie ze spotkania z monarchinią). Kalinka, dz. cyt., t. 2, s. 40-41, 56.
- 67 Tamże, s. 41.
- 68 Koźmian, dz. cyt., s. 28; *Listy pani...*, s. 198; Kalinka, dz. cyt., t. 2, s. 18, 25.
- 69 A. Naruszewicz, *Tauryka czyli Wiadomości starożytne i późniejsze o stanie i mieszkańcach Krymu do naszych czasów*, Warszawa 1805.
- 70 Kraszewski, dz. cyt., s. 160; *Listy pani...*, s. 199; Kalinka, dz. cyt., t. 1, s. 313-314; tamże, t. 2, s. 23.
- 71 Naruszewicz, *Dziennik podróży...*, s. 142.
- 72 Tamże, s. 145.
- 73 Naruszewicz, *Dyaryusz Podróży Stanisława...*, s. 222.
- 74 Tamże, s. 247.
- 75 Znajdują się one przede wszystkim w Muzeach Narodowych w Warszawie i w Krakowie oraz w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Nie zajmują się tutaj licznymi widokami Warszawy. Planowano wydać plansze z widokami Vogla w zbiorze zawierającym 54 ryciny. W 1806 roku ukazało się pierwsza i jedyna publikacja poświęcona polskiemu zabytkom architektury, która obejmowała 20 wykonanych przez Jana Zachariasza Freya rycin według rysunków
- Vogla. K. Sroczyńska, *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*, Warszawa 1980, s. 5. Nie udało się jeszcze odpowiedzieć na pytanie czy zapisane w inwentarzu królewskim, z lutego 1787 roku, widoki Warszawy i Krakowa były autorstwa Vogla. Wskazywałoby to, wtedy, że Vogel przed lutym 1787 roku mógł odwiedzić Kraków, albo wzorował się innymi przekazami. J. Gutkowski, *Wszelki drobiazg artystyczny Stanisława Augusta*, w: *Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 361, 364 (przypis 26).
- 76 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. I: *Województwo krakowskie*, pod red. J. Szablowskiego, z. 6: *Powiat krakowski*, oprac. J. Lepiarczyk, Warszawa 1951, s. 10; <http://www.koscielniki.pl/start.php?mod=pomnik>, z dn. 18. 03. 2008.
- 77 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, pod red. I. Galickiej, H. Sygietyńskiej, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1971, s. 42-45; T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Po pałacach i dworach Mazowsza*, cz. 1, Warszawa 1997, s. 81.
- 78 Późnobarokowa polichromia wykonana została przez Gabriela Sławińskiego w 1776 roku, uzupełniona napisami po 1787 roku, znajduje się w zachodniej zakrystii kościoła. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VIII: *Województwo lubelskie*, pod red. R. Brykowskiego, E. Smulikowskiej, Z. Winiarza, z. 8: *Powiat krasnostawski*, oprac. T. Sulerzyska, F. Uniechowska, E. Rowińska, Warszawa 1964, s. 79-80.
- 79 *Powitanie Najjasniejszego Stanisława Augusta Króla i Pana naszego Przejeżdżającego przez Włodzimierz do Kaniowa od szkół tamecznych pod dozorem Bazylianów prowincyi litewskiej roku 1787. Dnia 7. Marca z aktów szkolnych wyjęte*, Warszawa 1787.



Aleksandra Brzozowska, *Anioł, Strzegom*

POLKI W OCZACH CUDZOZIEMCÓW I RODAKÓW – KOBIECY IDEAL ESTETYCZNY W 2. POŁOWIE XVIII I 1. POŁOWIE XIX WIEKU W ŚWIETLE WYBRANEJ LITERATURY PAMIĘTNIKARSKIEJ¹

Izabela Przepałkowska

Wielokrotnie usiłowano określić ogólne kryteria estetyczne kobiecego piękna, jednak próby zamknięcia ich w jednym ścisłym kanonie nie powiodły się, bowiem ile niewiast, tyle rodzajów urody, a ilu mężczyzn – tyle opinii. Dlatego też założeniem niniejszego artykułu jest zestawienie zawartych w tekstach z epoki takich opisów kobiecego piękna, które dałyby w efekcie przekrojową odpowiedź na pytanie o ideal niewieściej urody w przyjętych w tytule ramach chronologicznych. Pod uwagę zostały wzięte kobiety, które zamieszkiwały tereny należące do Rzeczypospolitej przed pierwszym rozbiorem w okresie około stu lat – od połowy wieku XVIII do połowy następnego stulecia.

Niemożliwe było dotarcie do wszystkich materiałów źródłowych. Badania oparte zostały na dostępnej w kraju literaturze. Z tego też powodu tekst opiera się głównie na źródłach francusko i niemieckojęzycznych oraz rodzimych, natomiast brak w nim odniesień na przykład do pamiętników rosyjskich. Mówiąc o źródłach, mam na myśli wszelką literaturę dokumentującą subiektywną wizję świata jej autora, a więc: pamiętniki, wspomnienia i listy².

W trakcie zbierania materiałów wyłoniła się także kwestia kobiecego charakteru, cnotliwości³ oraz intelektu. Nie należą one bezpośrednio do składników wyglądu fizycznego, ale wyraźnie wpływały na jego postrzeganie. Jednak ze względu na objętość niniejszego artykułu, cytaty odnoszące się do wymienionych wyżej sfer zostały ograniczone do minimum. Pominięto zagadnienia dotyczące stroju oraz mody.

Jedną z najbardziej urzekających wizji Polek wyszła spod pióra Heinricha Heinego. Nie jest całkowicie pewne, która z naszych rodaczek stała się natchnieniem dla poety. Być może była nią spotkana w Paryżu Delfina Potocka⁴. Bez względu na to, która z pięknych pań spełniła rolę muzy i pomimo pewnej romantycznej emfazy, w słowach Heinego pobrzmiewa szczery zachwyt: *Teraz jednakże klękajcie, a przynajmniej uchylcie kapelusza – mówić chcę o kobietach Polski. [...] szukam kwiatów najmiłszych, aby je porównać z Polkami. Gdybym miał pędzel Rafaela, melodię Mozarta, słowo Calderona być może udałoby mi się wywołać w piersi uczucie, jakiego doznalibyście, jeśliby prawdziwa Polka z krwi i kości, ta nadwiślańska Afrodyta pojawiła się przed wami. Czymże są plamy barwne rafałowskiego pędzla, wobec tych piękności, które stworzył żywy Bóg z radością*

*w najweselszych snadź chwilach swoich? I czymże są calderonowskie gwiazdy na niebie, czym są kwiaty na ziemi wobec kobiety polskiej, którą nazywam aniołem ziemskim, mianując na odwrót anioły niebiańskie Polkami nieba [...]*⁵.

Podobno mężczyźni najczęściej zwracają uwagę na twarz. Cóż więc widzieli spoglądając na Polki? Tak pożądaną wówczas, alabastrową karnacją odznaczało się kilka dam, chociażby Ewelina Hańska⁶, która: *miała cudowne ręce i ramiona, skórę delikatną i jasną*⁷. Anonimowa kochanka Jana Ochockiego⁸, uwieczniona na kartach jego wspomnień, była *biała*⁹, zaś Celina Mickiewiczowa¹⁰ twarz miała *ściąglą, cerą (sic!) białą, dość silnie zarumienioną*¹¹, a *krasa na niej tak świeża, tak panińska, że ani znaku, że mężatka [...]*¹², *jeszcze bardzo młodo i ładnie wygląda*¹³. Helenę Radziwiłłową¹⁴ wspomniano jako: *[...] niezwykle piękną. Rysy klasyczne, szyja śliczna, białe ręce i okrągłe ramiona w niczym wieku nie zdradzają, a siwe, białe włosy świetnie kontrastują ze świeżością cery*¹⁵. Zarówno Delfina Potocka, muza Zygmunta Krasińskiego, jak i Ewelina Hańska, ukochana Balzaka miały bardzo ładne profile. Pierwsza zachwycała: *Głową mogącą służyć jako model do aniołów w średniowiecznych mszałach*¹⁶ oraz *pięknem i czystością rysów*¹⁷, druga natomiast urzekła: *[...] głową o rysunku czystym okoloną lokami à l'anglaise*¹⁸. Pisarz dał upust swojemu oczarowaniu w liście do siostry: *Grunt, że mamy [...] śliczną buzię, najpiękniejsze w świecie czarne włosy, miękką i rozkoszną cerę brunetki [...]*¹⁹. Delfina Potocka mogłaby: *mieć więcej świeżości*²⁰, chociaż: *ma bardzo regularne rysy twarzy*²¹. Izabela Czartoryska²² w swoim literackim autoportrecie stwierdzała: *Płeć mam dość białą,*

czoło gładkie twarzy nie szpeci, nos ani brzydki, ani piękny, usta mam duże, zęby białe, uśmiech miły i ładny ował twarzy. Włosów posiadam dość, aby nimi z łatwością przybrać moją głowę, są ciemnego jak i brew koloru²³. Francuski arystokrata, Armand de Lauzun²⁴ dodawał: [...] najpiękniejsze oczy, najpiękniejsze włosy, najpiękniejsze zęby [...]²⁵. U pierwszej swojej kochanki także Ochocki zauważył: [...] zęby [...] rzadkiej piękności i białości [...]²⁶.

Oczy, nazywane „zwierciadłem duszy”, przez które, jak ostrzegali moralisci: *wdzierać się zwykły do serca ludzkiego [...] imaginacje i afekty*²⁷, były jednym z wyznaczników niewieściej urody. Zwracano uwagę przede wszystkim na ich, jak to określano, „wejrzenie” oraz barwę. Dwie z nich, czarna i niebieska, były szczególnie ulubione. *Dużymi, żywymi, czarnymi, miłymi, lubieżnymi, figlarnymi*²⁸ oczyma poszczycić się mogły nieliczne kobiety, więc jeżeli już takie posiadały, poświęcano im we wspomnieniach wiele uwagi. Pierwsza kochanka Ochockiego pociągała go: [...] *niebieskimi oczyma, przysłoniętymi długimi ciemnymi rzęsami i wejrzeniem omdlewającym* [...]²⁹. Ewelina Hańska miała *oczy bardzo ciemne, zamglone, niespokojne*³⁰. Zachwycony Balzac pisał: [...] *oko powłóczyście, które skoro się weźmie do roboty staje się bosko rozkoszne*³¹. Wielu mężczyzn dostrzegało *najbardziej czarne oczy*³² Celiny Szymanowskiej. Antoni Odyniec tak opisał swoje pierwsze spotkanie z panną Celiną: [...] *prześliczna, z oczu i z cery prawdziwie do Hiszpanki podobna*³³. W kilkanaście lat później, gdy już od dłuższego czasu była żoną Mickiewicza, również zwracała uwagę swoją urodą, a zachwyty nad *pięknymi, o lekkim odcieniu smutku oczyma*³⁴ przeplatają się z określeniami *cudownych*³⁵ czy *ciemnych*³⁶ źrenic. Natomiast pierwsza ukochana wieszczka, Maryla: [...] *okrągłej twarzy, dużych błękitnych oczu i świątłych* [tj. jasnych – przyp. I. P.] *włosów*³⁷ przedstawiała zupełnie inny typ urody.

Kilkakrotnie obcokrajowcy zwrócili uwagę, tak jak uczynił to Bernardin de Saint-Pierre, że Polki: [...] *mają wszakże jeden piękny szczegół, mianowicie małą stópkę*³⁸, choć jednocześnie same nasze rodaczki nie znalazły uznania w jego oczach: [...] *nie są na ogół piękne*³⁹. Izabela Czartoryska kreśląc swój portret w wieku trzydziestu pięciu lat wspomniała: *mam [...] rękę brzydką, ale za to nóżkę prześliczną*⁴⁰. A Balzac informował w liście siostrę, że pani Hańska ma: *maciupką rączkę*⁴¹. Na podstawie przytoczonych powyżej cytatów łatwo stwierdzić, że atrybuty fizycznej delikatności, świadczące

o kruchej budowie, takie jak drobne stopy czy dłonie, uważano za niezbędny wyznacznik damskiej urody.

Poza nielicznymi wyjątkami, Polki nie odznaczały się zbyt dużą tuszą, bądź nadmierną szczupłością. Jeżeli już odbiegały nieco od przyjętych kanonów, bynajmniej nie był to powód do dyskredytacji. Jan Ochocki o swojej anonimowej kochance wyznawał: *Szpecił ją nieco chód ociężały i trochę otyłości, ale w moich oczach nie było to wadą i tak jak była, doskonałą się [...] wydawała pięknocią*⁴². Podobnie postronny obserwator opisał Ewelinę Hańską: *Była to piękność wspaniała, choć nieco otyła. Mimo tuszy potrafiła zachować urok zaprawiony akcentem cudzoziemskim, rozkosznym zachowaniem się zmysłowym robiącym na mężczyznach wielkie wrażenie. [...] Węzowa miękkość ruchów nacechowana była namiętnością*⁴³. Wyraźnie widać, że dodatkowe kilogramy nie odbierały kobietom uroku i jeżeli potrafiły go odpowiednio wykorzystać, podnosiły tylko swoją wartość w męskich oczach. Szczera Izabela Czartoryska stwierdzała: *Raczej słusznego jestem wzrostu, aniżeli mała, kibić mam wysmukłą, gors może za chudy* [...]⁴⁴. Nie przeszkadzało to jednak diukowi de Lauzun określić jej jako mającej: *Wzrost raczej średni, ale figurę doskonałą* [...]⁴⁵. Po prostu *niewysoka*⁴⁶ była Maryla Wereszczakówna, ale już Celina z Szymanowskich, przy wzroście 160 cm⁴⁷ i *wiotkiej kibić*⁴⁸, uważana była za: *wzniosłej postawy, a tak dalece kształtnej, że Adam [Mickiewicz – przyp. I. P.] w poufnej rozmowie porównywał ją z pięknocią Wenus*⁴⁹ i co ważniejsze podobała się powszechnie⁵⁰: *Wszystko w niej tak kształtne, tak łube, tak ponętne, że aż serce rwie do niej* [...]⁵¹.

Dużo uwagi we wspomnieniach poświęcano kobiecej kokieterii. To właśnie ów sławny urok, którym odznaczać się miały nasze rodaczki, ceniony był najwyżej i powodował niekończące się zachwyty, jak chociażby te, które przelał na papier brytyjski dyplomata Nathaniel Wraxall⁵²: *Świat nie zna kobiet równie zniewalających, gładkich i czarujących. Nie mają one nic ze wstydlivości i chłodu Angielek, nic z rezerwy i wyższości Austriaczek. Swobodne, pełne wdzięku i chęci podobania się, są nieskończenie ujmujące [...] wdzięki ich są przy tym stokrotnie pomnożone umiejętnie stosowaną kokieterią*⁵³. Ciekawe, że prócz pochlebnego obrazu Polek, jakby mimochodem i dla kontrastu, Wraxall umieścił nieco mniej pociągające charakterystyki innych Europejek.

Helena Radziwiłłowa, jeszcze jako panna odznaczała się *ujmującą wesolocią*⁵⁴. Z wiekiem jej powaby rosły. Pochodzący ze starej pruskiej rodziny hrabia Lehndorff⁵⁵,

mimo początkowych zachwyty nad Izabelą Czartoryską, stwierdzał: *Po rozwadze przyznaję, że księżna Radziwiłłowa zasługuje na palmę pierwszeństwa. Przy wybitnych zaletach ducha jest ona niezwykle naturalna i posiada wyobraźnię, która oczarowuje ludzi [...] gra na harfie, śpiewa i jest zawsze w pogodnym nastroju, który podbija serca wszystkich obecnych*⁵⁶. Świeżość i młodość były w cenie, ale o wiele intensywniej, jak właśnie u Heleny Radziwiłłowej: *zabawa, rozum, talenta [...]*⁵⁷ połączone z wrodzonym urokiem, działały na mężczyzn⁵⁸. Za kobietę posiadającą tajemnicę wiecznej młodości uchodziła Aleksandra Zajączkowa⁵⁹. Balzak, który poznał ją osobiście, pisał ze zdumieniem: *Dawna wicekrólowa [tj. namiestnikowa – przyp. I. P.] Polski, bliska już setki wiosen, posiada umysł i serce młode, figurę czarującą i potrafi w rozmowie, której słowa iskrzą się jak ogniste języki, porównywać ze sobą ludzi i książki naszych czasów z ludźmi i książkami XVIII stulecia! [...] Na jej rozkaz wylewają łzy młodzi kochankowie*⁶⁰. Przykład Aleksandry Zajączkowej dowodzi, że kobieta urodziwa i błyskotliwa była w stanie oddziaływać na płęć brzydką bez względu na wiek, a mężczyźni zabiegali o jej względy, nie patrząc w metrykę.

Mając w pamięci zachwyty Heinego, porównajmy wizję, jaką roztoczył przed naszymi oczyma z pochlebną, acz nie pozbawioną trzeźwego osądu charakterystyką Delfiny Potockiej⁶¹ stworzoną przez Elizę (wówczas jeszcze)⁶² Branicką: *Piękna pani Mieczysława [Potocka – przyp. I. P.] [...] jest trochę sztuczna w ruchach, w mowie, ale jest to afektacja, która usiłuje być prosta*⁶³. Po kilku tygodniach panna Eliza dodaje w liście do tej samej adresatki: *Jest dobra, bo jest tak stworzona. Jest to charakter bezbarwny, niczym się nie wyróżniający, nie odcinający się od reszty, bez namiętności i bez cnoty; natura nic nie warta. Trochę nonszalanecji, trochę obojętności i to wszystko, jak mi się zdaje. Zresztą od najmłodszych lat przyzwyczajona do pochlebstw i pochwał, przyjmuje je obojętnie [...]*⁶⁴. Zdumiewający jest ten psychologiczny portret romantycznej muzy, tak różny od obrazu przekazanego przez zapatrzonych w nią wielbicieli⁶⁵. Oddajmy głos samemu Zygmuntowi Krasińskiemu, który, gdy ojciec jeszcze bezpośrednio nie zmuszał go do małżeństwa z Branicką, donosił w liście przyjacielowi: *rozmawiałem długo z panną Elizą, zdaje się być słodką i dobrą bardzo osobą [...]*⁶⁶. Kolejne spotkania nie zmieniają opinii poety o przyszłej narzeczonej: *[...] nie mogłem ani jednego słowa przemówić do panny pięknej i słodkiej, i wdzięku pełnej [...]* Trzy razy ją widziałem, [...] ale jej piękność żadnej żądzy nie obudziła we mnie⁶⁷.

Krasiński, oddając sprawiedliwość urodzie Branickiej, podkreśla jednocześnie zupełny brak oddziaływania na męskie zmysły, tak jakby jej fizyczność należała do sfery ducha, a nie ciała. Eliza doczekała się rehabilitacji w oczach męża dopiero pod koniec jego życia⁶⁸. Ten zwrot w uczuciach dowodzi, że nie tylko fizyczna uroda decydowała o kobiecej atrakcyjności. Równie ważna była słodycz charakteru podnosząca naturalne wdzięki właścicielki. Dobroć była jedną z bardziej pożądanym w płci pięknej zalet, docenianą na równi ze zgrabną figurą czy regularnymi rysami twarzy. Julia Potocka⁶⁹, jedna z trzech najurodziwszych kobiet Warszawy końca XVIII wieku miała opinię *uparcie i konsekwentnie cnotliwej*⁷⁰. Nazywana *Giulietta la Bella*, wzbudzała zachwyty zarówno rodaków, jak i obcokrajowców: *Julia Potocka był to wdzięk uosobiony. Gdy jej maleńka, śliczna nóżka, unosząca zaokrąglone, elastyczne kształty utoczonej postaci, zwiłaja się w mazurku i [...] z ręk jednego w objęcia drugiego mężczyzny przelatując [...] na ostatek wróciła do swego tancerza, który ją gwałtownie porywał i okręcał namiętnie, a jej głowa jak ze znużenia spadała mu na ramię lub pełna wdzięku rozkosznego, a jednak skromnego, na piersi się chyliła lub, jakby zwyciężona uczuciem, wylewała je w spojrzeniu na swego towarzysza – otaczające tłumy, wstrzymując oddech, całe oczyma ją pozerając, milczące, wzrokiem sobie tylko czarodziejek ukazywały jako nieporównaną, a niekiedy wyrывało im się z przepełnionych piersi tylko: Ah, grand Dieu, que Julie est belle!* [Ach, wielki Boże, jakże Julia jest piękna! – przyp. I. P.] – *to ciszej, to głośniejsz*⁷¹.

Stolica obfitowała w urodziwe kobiety. Prócz dam wywodzących się z arystokracji, uznanie u współczesnych znajdowały również artystki. Były o tyle interesującymi postaciami, że potrafiły wykorzystać urodę i talent do pozyskania protekcji możnych kochanków, a co za tym idzie – pozycji. Pośród aktorek doby stanisławowskiej wyróżniała się szczególnie Agnieszka Truskolaska⁷²: *[...] naturze [...] dając [...] najpiękniejszą postać, delikatność płci, poruszania ciała szykowne, twarz pełną wdzięku, oczy których spojrzenia zachwycały, wymowę pieszczącą uszy, podobało się jeszcze obdarzyć ją przyjemnym do śpiewania głosem*⁷³.

Zwracano uwagę na zalety duchowe przyszłej małżonki. Nie tylko walory fizyczne, ale także wartości wewnętrzne rozstrzygały o atrakcyjności. O ideale mówiono wówczas, gdy obie te płaszczyzny spotykały się w jednej osobie⁷⁴.

Panna Wereszczakówna w oczach przyszłego wieszczki była aniołem⁷⁵, jednak jej kuzyn⁷⁶ charakteryzował ją jako postać nieco bardziej ziemską: [Maryla, podobnie

jak jej matka miała – przyp. I. P.] *prostotę i słodycz w obejściu, też samą czułość, cierpliwość i politowanie biednych [...]. Nie była piękną w znaczeniu, jakie do tego wyrazu pospolicie ludzie przywiązują [...] miała szczególniejszy urok w ustach i spojrzeniu, to ostatnie okazywało w niej żywą imaginację, pewien charakter duszy i głębokie uczucie. Jej piękność nie była w formie, ale w duchu [...]*⁷⁷. Podobną opinię wyraził o niej Otto Slizień: *[...] choć się nie mogła nazywać piękną, miała rysy twarzy pełne powabu i w oczach wyraz wymowny dobroci i uczciwości. W rozmowie i w całym swym obejściu była sympatyczna, umiarkowanie wesoła, czy w ożywieniu, czy w melancholicznej zadumie, zawsze miła i pociągająca*⁷⁸. Jest to portret dziewczyny raczej uroczej, niż wybitnie ładnej, zdecydowanie zyskującej przy bliższym poznaniu, głównie dzięki wrodzonemu wdziękowi i inteligencji.

Polkami *in gremio* zachwycali się Francuzi, zwłaszcza ci, którzy w czasach Księstwa Warszawskiego dłużej przebywali na naszych terenach. Sam Napoleon nie oparł się urokowi *nadwiślańskich Afrodyt* i jak re-lacjonuje naoczny świadek, prezentacja dam polskich, zakończyła się niespodziewanym komplementem pod adresem zgromadzonych: *Dotarłszy do drzewi przez które wszedł, [Napoleon – przyp. I. P.] rzekł dość głośno do Talleyranda: Ileż pięknych kobiet!*⁷⁹ Z postacią „boga wojny” wiąże się szczególnie jedna Polka. Osoba Marii Walewskiej⁸⁰ intrygowała współczesnych nie tyle dzięki samemu związkowi z Napoleonem, co raczej sile i długości trwania uczucia, które wywołała. Zadawano sobie pytanie, czym wyróżnia się ta młodziutka dziewczyna, że zdołała przywiązać do siebie takiego człowieka. Poszukując odpowiedzi oddajmy głos naocznemu świadkowi, dobrze poinformowanej i uszczyplivej Annie Potockiej-Wąsowiczowej⁸¹: *Prześliczna, wcielała typ urody z obrazów Greuze’a. Miała cudowne oczy, usta, zęby. Śmiech jej był tak świeży, spojrzenie tak łagodne, twarz tworzyła całość tak ponętną, że braki, które nie pozwalały uznać jej rysów za klasyczne, uchodziły uwagi*⁸². Fryderyk Skarbek określił Walewską mianem *rzadkiej piękności*⁸³.

Sama Anna Potocka-Wąsowiczowa, znana lepiej pod panięmskim mianem Anetki Tyszkiewiczówny, również sprawała nie lada kłopot plotkarzom. Jej portret nakreślony w jesieni życia przez Juliusza Falkowskiego w pełni oddaje dręczącą *beau monde* niepewność: *[...] mała, ułomna, czyli, mówiąc wyraźnie nieco garbata, przy tym miała rysy twarzy męskie, oczy ocienione gęstymi brwiami i czoło niskie. Ci co ją znali w późniejszym wieku, niełatwo pojmują jak mogła*

*czarować młodzież, gdziekolwiek się pokazała i liczyć triumfy swoje na tuziny*⁸⁴. Najprawdopodobniej jej urok polegał nie na urodzie w fizycznym tego słowa rozumieniu, ale na fascynującej umysłowości i błyskotliwej inteligencji, wyróżniającej się dzięki temu na tle pozostałych dam.

Kokieteria Polek przekraczała niekiedy granice bezpośredniości. Lauzun, głośny swego czasu zdobywca serc niewieścich, zawarł w memuarach śmiałą propozycję, którą uczyniła mu Barbara Teresa Potocka⁸⁵. Warszawskie piękności doby rokoka całkowicie porzuciły *jarzmo niewczesnej przystojności*⁸⁶ przejmując inicjatywę w swoje ręce. Nie znaczy to jednak, że wszystkim mężczyznom pochlebiało bycie celem otwartych ataków⁸⁷.

Wspomniany już kilkakrotnie diuk de Lauzun szczerze i głęboko zachwyił się inną naszą rodaczką. Znajomość z Izabelą Czartoryską przerodziła się w romans, który pozostawił trwałe ślady w jego pamiętnikach. Fragmenty odnoszące się do ich spotkania pozwalają wyraźnie dostrzec te walory księżnej, które urzekły Lauzuna od pierwszej chwili: *[...] słodka w obejściu i w każdym swym ruchu, o niewysłowionym wdzięku, pani Czartoryska była najlepszym dowodem, że nie będąc piękną, można być uroczą*⁸⁸. Ktoś znający księżnę zanotował we wspomnieniach: *Miała jakiś niewypowiedziany wdzięk w spojrzeniu i ruchach*⁸⁹. Lauzun w swoim opisie zwraca uwagę również na: *cerę śniadą, mocno zaznaczoną ospą, nieświeżą [...]*⁹⁰. Nie szpeciło to bynajmniej właścicielki, bowiem jak stwierdził młody adiutant jej męża, Julian Niemcewicz: *W każdym jej dołku wdzięk się mieści*⁹¹. W tym ostatnim, może nieco żartobliwym komplementem, znajduje odzwierciedlenie opinia tyle razy potwierdzana przez rodaków i obcokrajowców, że o ile podobieństwo do antycznych posągów stanowi o niewieścim pięknie, o tyle umiejętność ożywienia twarzy uśmiechem, spojrzeniem, mimiką czyni kobietę pociągającą.

Sama Czartoryska, jako kobieta trzydziestopięcioletnia, świadoma zarówno swych zalet, jak i słabszych stron, pisała: *Piękną nigdy nie byłam, ale często bywałam ładną. Mam piękne oczy, a że się w nich wszystkie uczucia duszy malują – wyraz twarzy mojej bywa zajmujący. [...] Twarz moja podobna w tym do umysłu – największy obojga powab zależał na zręczności, z jaką umiałam podwoić ich wartość*⁹².

Wydaje się, że najtrafniej podsumował powody licznych zachwyłów, nie tylko nad powierzchownością dawnych Polek, Zbigniew Kuchowicz: *[...] decydowała o tym nie tyle sama uroda, ile właśnie charakteryzujący je urok,*

czar, często także ceniona łagodność, które powodowały, że promieniowała z nich niewoląca męskie oczy i serca kobiecość⁹³. Subtelność i delikatność naszych rodaczek kontrastowała być może ze sposobem bycia mieszkanek pozostałych europejskich miast, stąd mężczyźni, pozbawieni na co dzień kobiet odznaczających się *gracją, tym darem szczególnym, który podświadomie zniewala*⁹⁴ z punktu tracili głowy. Zwłaszcza warszawianki zdawały sobie sprawę z potęgi, jaką stanowiło umiejętne podnoszenie niewieścich powabów: *W Warszawie brzydula nawet są mile w obejściu, piękne kobiety są w dwójnasób uwodzicielskie*⁹⁵.

Na podstawie przytoczonych powyżej cytatów można stwierdzić, że na kobiecie piękno wpływało wiele czynników. Co ciekawe, atrakcyjność wcale nie była tożsama z pięknem. Najważniejszy mimo wszystko był wdzięk, rozumiany jako nie do końca możliwa do sprecyzowania, ale za to bardzo łatwa do zaobserwowania wrodzona zdolność przyciągania mężczyzn. Na odbieranie swojego naturalnego uroku kobieta nie miała większego wpływu. Kokieteria jednak, jako sztuka nabyta, mogła go podnieść. Wiele z wyznaczników urody, jak chociażby kolor włosów, czy wzrost zależały od osobistego zdania piszącego, ale dają się zauważyć pewne ogólne tendencje dotyczące przykładowo wielkości stopy czy dłoni. Stworzenie wizerunku jednej, idealnej pod względem fizycznym kobiety owego czasu byłoby niemożliwe. Tak jak podkreślone to zostało na początku, mnogość opinii na temat niewieściego piękna powoduje trudności w ostatecznym sprecyzowaniu ścisłego kanonu.

Kobiety w stosunku do siebie nawzajem odnosiły się bardziej krytycznie. Nie omieszczały podkreślać zarówno zalet, jak i wad. Pomijając przyczyny takiego postępowania, zyskuje się w ten sposób pełniejszy obraz postaci, ponieważ uwypuklone zostały zarówno cechy, które znajdowały uznanie, jak i te niechętnie widziane u innych.

Określenia *dowcip*⁹⁶ czy *imaginacja*⁹⁷, odnoszące się do sfery intelektualnej, zatraciły dziś swoje pierwotne znaczenie. Opisywały one bystrość umysłu, wyobraźnię, inteligencję, pomysłowość. Do pewnego stopnia łączyły się również z temperamentem, zwłaszcza żywym, bądź nawet bujnym.

Z przytoczonych tekstów źródłowych wyłania się obraz kobiety pożądaney. Miała być nie tylko urodziwa i pociągająca fizycznie, proporcjonalnie zbudowana, ale również posiadająca charakter i zalety ducha pozwalające widzieć ją mimo wszystko jako łagodną i skromną towarzyszkę mężczyzny. W pewnym jednak momencie zaczynają pojawiać się głosy podkreślające zbyt swobodne zachowanie się kobiet, świadomych swoich atutów i ich działania na mężczyzn. Taka postawa miała zarówno zwolenników, jak i przeciwników wśród płci brzydkiej. Można zaryzykować stwierdzenie, że to co oburzało u własnych żon lub córek, wzbudzało zainteresowanie u innych kobiet.

Ostatnie, podsumowujące słowa, z którymi zapewne zgodziłby się każdy z cytowanych powyżej polityków, poetów, królów, artystów, pisarzy, należeć będą do Franciszka Karpińskiego, wielbiela płci nadobnej: *[...] jakież sposób człowiekowi, mającemu oczy, nie lubić, kiedy co piękne*⁹⁸.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARIJNEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM DR MAŁGORZATY WRZEŚNIAK

¹ Niniejszy artykuł stanowi skróconą wersję pracy napisanej na seminarium niższym pod kierunkiem dr Małgorzaty Wrześniak. Pani doktor serdecznie dziękuje za cenne wskazówki i pomoc merytoryczną. Temat poruszony w pracy stanowił również przedmiot referatu wygłoszonego na konferencji *Ciało medyczne. Ciało symboliczne. Ciało estetyczne* zorganizowanej przez Sekcję Dawną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego w dniach 22-23 lutego 2008 r.

² W miarę możliwości próbowano konfrontować ze sobą odmienne opinie dotyczące tej samej osoby, bądź zestawiać informacje o jednej postaci, ale pochodzące z różnych momentów jej życia. Ciekawe efekty przynosiło również porównywanie osądów, które wyszły spod pióra kobiet lub mężczyzn.

³ Cnotliwość rozumiana nie tylko w sensie moralnym, ale także szerzej jako dostosowanie się kobiety do konwenansów epoki; nie przekraczanie wyznaczonych przez nie ram przynależnych tej płci.

⁴ B. Wernichowska, M. Kozłowski, *Almanach piękności*, Warszawa 1988, s. 145.

⁵ *Z dziejów Polek*, kat. wystawy, red. prowadzący L. Gromek, Warszawa 2003, s. 11.

⁶ Ewelina z Rzewuskich 1^{ov}. Hańska 2^{ov}. Madame Honoré de Balzac (1800-1882).

⁷ Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 130.

⁸ Jan Duklan Ochocki żył w latach 1766-1848, a wspomniany romans miał miejsce w 1783 r.

⁹ J. D. Ochocki, *Pamiętniki*, Wilno 1857, t. 1, s. 168. Ochocki zmarł w 1848 r., pozostawiając po sobie barwne pamiętniki.

¹⁰ Celina z Szymanowskich (1812-1855), w 1834 r. poślubiła Adama Mickiewicza.

¹¹ Z. Sudolski, *Panny Szymanowskie i ich losy*, Warszawa 1986, s. 171.

¹² Z. Sudolski, *Mickiewicz: opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 453.

¹³ Sudolski, *Panny Szymanowskie...*, s. 323.

¹⁴ Helena z Przeździeckich (1753-1821), wyszła za Michała Hieronima Radziwiłła.

¹⁵ E. Rudzki, *Damy polskie XVIII wieku*, Warszawa 1997, s. 302.

¹⁶ *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasieńskiej z lat 1835-1876*, t. 1, listopad 1835-czerwiec 1848, z rękopisu odczytał, wybrał, skomentował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, przekład U. Sudolska, Warszawa 1995, s. 91.

¹⁷ Tamże.

- 18 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 139.
- 19 Tamże, s. 140.
- 20 *Świadek epoki...*, s. 91.
- 21 Tamże, s. 88.
- 22 Izabela z Flemmingów (1746-1835) poślubiła Adama Kazimierza Czartoryskiego.
- 23 G. Pauszer-Klonowska, *Pani na Puławach. Opowieść o Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej*, Warszawa 1980, s. 23.
- 24 Armand Louis de Gontaut, ksiądz de Lauzun, diuk de Biron (1743-1793). Na początku lat 70. XVIII wieku nawiązał romans z Izabelą Czartoryską.
- 25 Pauszer-Klonowska, dz. cyt., s. 39.
- 26 Ochocki, dz. cyt., s. 168.
- 27 D. Akami, *Żywoć sługi Bożego Wincentego à Paulo*, Kraków 1688, s. 313.
- 28 Z. Kuchowicz, *Miłość staropolska. Wzory-uczuciowość-obyczaj erotyczne XVI-XVIII wieku*, Łódź 1982, s. 229. To cechy, jakimi rokokowi uwodziciele określali swoje wymagania.
- 29 Ochocki, dz. cyt., s. 168.
- 30 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 139.
- 31 Tamże, s. 140.
- 32 Sudolski, *Panny Szymanowskie*, s. 100. Maria Szymanowska w liście do kanclerza Friedricha von Müllera z dn. 24.09.1829 r.
- 33 Tamże, s. 89.
- 34 Tamże, s. 323, wrażenie Edwarda Chłopickiego.
- 35 Tamże, s. 172, z listu Ignacego Domeyki do córki Mickiewiczza, który po ponad 40 latach wspominał ślub jej rodziców: *Matka Twoja [...] piękna była, wysoka, cudownych oczu [...]*.
- 36 Tamże, s. 171, według relacji Alojzego Niewiarowicza. Co ciekawe, również paszport Celiny określa jej oczy jako *brązowe*. Dokument ten, wydany na podróż do Paryża, gdzie poślubiła Mickiewiczza, jest suchym i urzędowym, a jednocześnie bardzo interesującym opisem urody. Wyłania się z niego portret kobiety pięknej, o rozkwitającej urodzie: *[...] włosy-brunatne, brwi-ciemne, oczy-brązowe, nos-mały, usta-małe, broda-okrągła, twarz-owalna, cera-różowa*. Tamże, s. 168.
- 37 Sudolski, *Mickiewicz...*, s. 54.
- 38 J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Podróż po Polsce*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, t. 1, s. 207.
- 39 Tamże.
- 40 Pauszer-Klonowska, dz. cyt., s. 23. Warto tu przywołać opis Franciszka Preka, wedle którego, jej mąż Adam Kazimierz Czartoryski: *Gdy mu się zdarzyło ujrzeć piękną, białą, pulchną rączkę kobiecą, nie opuścił takowej ucałować i do łona przycisnąć [...]*. F. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s. 433.
- 41 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 140.
- 42 Ochocki, dz. cyt., s. 167.
- 43 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 139.
- 44 Pauszer-Klonowska, dz. cyt., s. 23.
- 45 Tamże, s. 39.
- 46 Sudolski, *Mickiewicz...*, s. 54, opis Ignacego Domeyki.
- 47 Sudolski, *Panny Szymanowskie...*, s. 168.
- 48 Tamże, s. 323.
- 49 Tamże, s. 171, relacja A. Niewiarowicza.
- 50 Tamże, s. 171, Mickiewicz do Odyńca na przełomie czerwca i lipca 1834 r.: *Zresztą, podoba mi się*.
- 51 Sudolski, *Mickiewicz...*, s. 453.
- 52 Nathaniel William Wraxall (1751-1831) w latach 1777-1779 podróżował po stolicach Europy Środkowej i Wschodniej. W 1778 r. przebywał w Warszawie i z tego też okresu pochodzi fragment cytowanego pamiętnika.
- 53 N. W. Wraxall, *Wspomnienia z Polski*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1, s. 541.
- 54 Rudzki, dz. cyt., s. 290.
- 55 Ernst Ahasverus von Lehndorff (1728-1803).
- 56 Rudzki, dz. cyt., s. 295.
- 57 Tamże, wyjątek z gazetki pisanej z 6.06.1784 r., [b.n.s].
- 58 Ochocki widział Radziwiłłową w mniej więcej czterdziestym roku jej życia, kiedy to kobiety odchodziły już na margines życia towarzyskiego: *Wielką i znakomitą piękność czas oszczędził, grzeczna i ujmująca, odznaczała się nadzwyczajną władzą niewolenia sobie wszystkich, co się do niej zbliżyli*. Tamże, s. 302.
- 59 Aleksandra de Pernette (1754-1845) 1^ov. Issaure 2^ov. Józefowa Zajączkowa.
- 60 T. Syga, S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Warszawa 1960, s. 322. Jako młoda mężatka była nie mniej pociągająca: *Piękna, dowcipna, w intrydze biegła, zachwycała kibicją, postawą, żywością twarzy i nieopisanym wdziękiem konwersacji*. Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 107.
- 61 Delfina z Komarów Potocka (1807-1877) w 1825 r. poślubiła Mieczysława Potockiego (1799-1879). Związek był nieudany, małżonkowie pozostawali w separacji. Jej mąż był przyrodnim bratem Róży Branickiej, matki Elizy (1820-1876). Wynika z tego, że Delfina nawiązała romans z Zygmuntem Krasińskim, będąc jednocześnie ciotką jego przyszłej żony.
- 62 Por. przypis wyżej.
- 63 *Świadek epoki...*, s. 88, z listu do Aleksandry Potockiej, Sankt Petersburg, [środa] 8/20 grudnia 1837 r.
- 64 Tamże, s. 91, [Petersburg, poniedziałek, 17/29 stycznia 1838 r.].
- 65 Opinia chociażby Eugène'a Delacroix: *[...] istota pełna wdzięku urzekająca w swej piękności*. Z. Sudolski, *Potocka z Komarów Delfina*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, [Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź], t. XXVII, s. 736; list z 30.03.1849 r.
- 66 A. Cholewianka-Kruszyńska, *Damy w kolorze sepii*, Łańcut 2000, s. 63, list do Adama Sołtana.
- 67 Z. Sudolski, *Krasiński: opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 290, do Adama Sołtana. Dwa lata później, kiedy oficjalnie, acz niechętnie (na wyraźne nie tyle życzenie, co rozkaz ojca) starał się o młodą pannę, pisał do tegoż przyjaciela: *Ja myślę, że rozum w niej jest, ale bez imaginacji. Piękność, ale bez wdzięku. Serce szlachetne, ale bez tklivości. Kwiat to bez woni. Kamelela [kamelia – przyp. I. P.] na przykład!* Tamże, s. 292, list z 6. 11.1842 r.
- 68 Wedle relacji Jerzego Lubomirskiego, poeta miał mu na łożu śmierci wyznać: *Głupi, zmarnowałem życia połowę, najlepszą straciłem, zużyłem siły, duszę, zdrowie na to, by fałsz, próżność i pychę znaleźć tam, gdzie widziałem anioła, a miałem tego właśnie przy sobie i pod bokiem moim, i zapoznałem go, aż nareszcie odkryć go musialem!!! Tak, Jerzy, tym aniołem jest Eliza*. Cyt. za: Cholewianka-Kruszyńska, *Damy...*, s. 65.
- 69 Julia z Lubomirskich (1766-1794), żona Jana Potockiego.
- 70 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 112.
- 71 F. Schultz, *Podróż Inflancką z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793*, w: *Polska stanisławowska...*, s. 510.
- 72 Agnieszka z Marunowskich (1755-1831), poślubiła Tomasza Truskolaskiego.
- 73 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 43, opinia Wojciecha Bogusławskiego.
- 74 O Celinie Mickiewiczowej zachwycony Edward Chłopicki pisał: *Szczśliwe połączenie wdzięku ciała ze słodką temperamentalną, z okraszaną ukształceniem wrodzoną inteligencją oraz wielką skrzętnością a pracą u domowego ogniska – tworzyła całość tak zajmującą i rzadką, iż od pierwszej chwili poznania jej z serdecznym zadowoleniem patrzyło się na ten prawdziwy ideał żony znakomitego pisarza..* Sudolski, *Panny Szymanowskie...*, s. 323.
- 75 Początkowo Wereszczakówna nie zrobiła na Mickiewiczza wrażenia. W liście stwierdzał: *[...] ma lat około osiemnastu, nieszpeta, mówi po francusku i niemiecku, gra i śpiewa nieosobliwie i posagu 20.000*. Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 123.
- 76 Ignacy Domeyko; matka Maryli była jego ciotką. Sudolski, *Mickiewicz...*, s. 54.
- 77 Tamże.
- 78 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 123.
- 79 A. Potocka-Wąsowiczowa z Tyszkiewiczów, *Wspomnienia naocznego świadka*, Warszawa 1965, s. 98. Działo się to na Zamku Królewskim w Warszawie w styczniu 1807 r.
- 80 Maria z Łączyńskich (1786-1817) poślubiła Anastazego Walewskiego, a po jego śmierci Filipa d'Ornano.
- 81 Anna z Tyszkiewiczów (1779-1867) – żona kolejno Aleksandra Potockiego, a następnie Stanisława Dunin-Wąsowicza.
- 82 Potocka-Wąsowiczowa, dz. cyt., s. 102.
- 83 Wernichowska, Kozłowski, dz. cyt., s. 51.
- 84 J. Falkowski, *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, Poznań 1877, t. 1, s. 154.
- 85 *Była to kobieta wielce zalotna, a wobec mnie nie szczędziła wysiłków. Na jednym z balów maskowych podał jej ramię. Wspomniała wówczas o warunkach, na jakich zgodzi się zostać moją kochanką, a nawet podążyć za mną do Francji*. Wspomnienia Armand-Louis de Gontaut. A.-L. de Gontaut-Biron, *Pamiętniki*, przekł. wstęp i przypisy Stefan Meller

Warszawa 1976, s. 114.

86 I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczynskiego przypadki*, Wrocław 1975, s. 43.

87 Ignacy Krasicki dowodził czegoś wprost przeciwnego, pisząc o ideale, który najbardziej ujmował: [...] *skromnością przedziwną w ułożeniu. Oko czarne, lubo żywe i pełne, nie bujało przecież na wszystkie strony, [...] chód był pomiarkowany, choć letki, głos wdzięczny, lubo nie pieszczony*. Tamże, s. 92.

88 Pauszer-Klonowska, dz. cyt., s. 39.

89 Tamże, s. 22.

90 Tamże, s. 39.

91 Tamże, s. 22. Niemcewicz miał na myśli ślady po ospie.

92 Tamże, s. 23. Dziesięć lat później nadal sprawiała wrażenie interesującej: [...] *była niskiego wzrostu, już niemłoda i nawet niepiękna, ale jej oczy dowcipem błyszczały, kształtna kibić i brzmienie głosu bardzo miłe, nadawały całej postaci jakiś niewymowny urok [...] ciemne włosy, blada lubo wyrazu pełna twarz i czoło wzniosłe*. Tamże, s. 141, opinia Anny Nakwaskiej.

93 Kuchowicz, dz. cyt., s. 244.

94 Tamże.

95 Tamże.

96 *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, red. M. Kucala, Kraków 1994, t. 1, s. 420-421; *dowcip: rozum, inteligencja, przymysłowość, spryt, zdolność do czegoś, biegłość, sztuka,*

wybieg, fortel. Słownik polszczyzny XVI wieku, red. M. R. Mayenowa, Wrocław 1971, t. 5, s. 514-518; *dowcip: rozum, inteligencja, bystrość umysłu, przymysłowość, spryt; zdolność do czego, biegłość, umiejętność, sztuka; myśl, koncept, wymysł; wybieg, fortel, podstęp. Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1960-1962 nie notuje terminu „dowcip”.

97 *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M. R. Mayenowa, [Wrocław 1973], t. 7, s. 486; *imaginacja: wyobrażenie; zmyślenie, fantazyja, obraz na fantazyjnej, myśli. Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego oraz Słownik staropolski* nie notują terminu *imaginacja*.

98 Kuchowicz, dz. cyt., s. 227.



Karolina Jarmolińska, *bez tytułu*

KRAKOWSKIE LATA APOLINAREGO KOTOWICZA

Alicja Kisiel

Apolinary Kotowicz¹ jest znany przede wszystkim jako malarz pejzażysta. Tak charakteryzuje jego twórczość Tadeusz Dobrowolski: *Uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Monachijskiej, malarz scen rodzajowo-obyczajowych, przede wszystkim jednak pejzażysta malujący często przy pomocy techniki akwarelowej widoki Tatr, ogrody klasztorne i motywy architektoniczne swego rodzinnego, a obfitującego w zabytki przeszłości Biecza*². Pomimo że spędził w Krakowie większą część swojego dorosłego życia (lata 1878-1904), nie stworzył żadnych widoków tego miasta. Przez twórczość krakowską rozumie obrazy, które powstały podczas jego pobytu w Krakowie i były następnie wystawione w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Są to w zdecydowanej większości obrazy o tematyce obyczajowej oraz portrety. Najciekawsze wydają się być te poświęcone problematyce społecznej, a w szczególności problemowi emancypacji kobiet przedstawionej z męskiego punktu widzenia.

W roku 1888 Kotowicz zakończył studia z adnotacją, że na oddziale kompozycyjnym wykonał obrazy *Komunia Święta i Zdrowie Narzeczonych* wykazując postęp znakomity³. W tym samym roku wyjechał na dwuletnie rządowe stypendium do Monachium. Studiował tam u Simona Hollosyego⁴, malarza pochodzenia węgierskiego, który w 1886 roku otworzył własną szkołę. Od 1891 roku w okresie wakacyjnym organizował plenery na Węgrzech⁵, na które zabierał studentów. Z możliwości takiego wyjazdu skorzystał także Kotowicz, co miało prawdopodobnie wpływ na jego zainteresowanie malarstwem plenerowym. To właśnie w Monachium ukształtowały się cechy stylistyczne jego twórczości.

Zdrowie narzeczonych, obraz który powstał podczas studiów w Krakowie, wystawiony był w 1888 roku⁶ w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, a następnie sprzedany do Wiednia⁷. Przedstawia pięć postaci znajdujących się przy stole. Jako dwie główne sportretowane jest narzeczeństwo: Apolinary Kotowicz i Zofia Sokołowska. Artysta przedstawił siebie w mundurze ułana z czasów Księstwa Warszawskiego. Stoi przy oknie za krzesłem, o które opiera się lewą ręką. W drugą rękę trzyma uniesiony kieliszek. Ma krótko ostrzyżone włosy i modne wtedy długie wąsy. Ten autoportret w historycznym kostiumie świadczy o wielkim patriotyzmie artysty. Wartości te wyniósł ze szkoły matejkowskiej, niezwykle wysoko ceniącej malarstwo historyczne, bogate w patriotyczne treści, a po części także

z domu, gdzie żywe wciąż były wspomnienia o powstaniu styczniowym. Młodziutka narzeczona – piękna krakowianka Zofia Sokołowska, siedzi na krześle naprzeciw okna. Ubrana jest w długą jasną suknię z podniesioną talią. Głowę zwróconą ma w stronę zakonnika. Wyciąga ku niemu rękę, w której trzyma kieliszek. Wzrok ma jednak spuszczonej, a lewą ręką dotyka skroni – co może świadczyć o jej nieśmiałości lub znudzeniu całą sytuacją. Pomiędzy parą znajduje się matka – starsza kobieta, o srogim wyrazie twarzy. Kolejna postać – zakonnik, to stary mężczyzna odziany w habit franciszkański przewiązany w pasie sznurem, za którym zawieszony ma różaniec. Stoi, pochylając się w stronę młodej dziewczyny i wznosi toast. Drugą rękę opiera o stół. Za zakonnikiem siedzi ojciec narzeczonego – elegancko ubrany mężczyzna. Na drugim planie widzimy okno, za którym znajduje się ogród rodzinnej posiadłości malarza.

Kotowicz zerwał zaręczyny z Zofią Sokołowską, gdyż nie odpowiadała ona kryteriom, które wyznaczyła rodzina artysty. Wymagania, jakie stawiała matka stały się prawdopodobnie powodem zerwania późniejszych związków Kotowicza – z aktorką Teklą Trapszo (późniejszą Krywultową) i Gabriellą Zapolską (późniejszą żoną Stanisława Janowskiego) – w tych wypadkach matka nie życzyła sobie synowej pochodzącej ze środowiska artystycznego. Być może z powodu tyłu niepowodzeń Kotowicz pozostał starym kawalerem⁸. Pomimo tego, obok przeważającej twórczości

pejzażowej, postać kobieca (często silna i wyemancypowana) stała się jednym z dominujących motywów w pracach artysty.

Obraz *Główka kobieca* prezentuje typowy dla Kotowicza sposób portretowania postaci. Są to obrazy niewielkiego formatu, najczęściej popiersia ujęte z profilu, ukazane na jednolitym tle. Charakter swobodnego szkicu dodaje im intymności i kameralności. W ten sposób Kotowicz portretował osoby ze środowiska krakowskiego. Innym przykładem takiego przedstawienia są portrety Janiny i Aleksandra Dembińskich, przeznaczone do powieszenia razem – tak, aby wzrok

małżonków spotykał się. Rodzina Dembińskich mieszkała w Jaśle, artysta przyjaźnił się z nią i kilkakrotnie wykonywał dla jej członków portrety. We wspomnieniach ucznia Kotowicza pojawiają się anegdoty dotyczące życia artysty, między innymi jego wizyta na imieninach pani Dembińskiej: *Jako przykład pogodnego dowcipu mistrza przypomina mi się tort imieninowy z lukrowanymi inicjałami [J.D.]. Tort z tektury i gipsu, tak misternie podrobiony, że gospodyni usiłowała go przekroić nożem dla poczęstowania gości*⁹. Ilość malowanych portretów musiała być znaczna, gdyż koledzy nazywali Kotowicza główkarzem (sic!)¹⁰. Było to prawdopodobnie główne źródło dochodów artysty, przed tym jak otrzymał posadę dekoratora w Teatrze Miejskim w Krakowie.

Po powrocie z Monachium Apolinary Kotowicz zamieszkał w Krakowie. Regularnie wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W 1890 roku pokazany został obraz *Przed egzaminem*, zwany również *Studentka medycyny*. Sportretowana jest tu młoda kobieta w chwili, gdy przerwała lekturę książki leżącej na jej kolanach. Siedzi na kanapie z rękoma rozłożonymi na oparciu. Ubrana jest w długą, ciemną sukienkę ze stójką, związaną pod szyją na kokardę, a w pasie spiętą obcisłym gorsetem i szerokim pasem. Ma nowoczesną, krótką fryzurę. W powszechnym odczuciu krótkie włosy były dla kobiety, podobnie jak noszenie spodni, symbolem wyzwolenia, ostentacyjnego wyzbycia się kobiecości. Zdaniem emancypantek kobiety powinny dążyć do tego, by ich strój i wygląd, podobnie jak u mężczyzn, był przede wszystkim wygodny i praktyczny tak, aby nie przeszkadzał im w pracy¹¹. Studentka patrzy na wprost, lecz jej wzrok jest utkwiony



Apolinary Kotowicz w swojej pracowni, autoportret fotograficzny ok. 1900 r.

w pustkę, nie nawiązuje kontaktu wzrokowego z widzem. Wydaje się ona powtarzać przeczytane przed chwilą informacje. Po lewej stronie, znajduje się stolik z atrybutami: planszami z rysunkami anatomicznymi, książkami i flakonem. W prawym górnym rogu widzimy fragment okna, a obok niego zawieszony na ścianie obrazek, za którym założone są dwa zdjęcia. Obraz ten pokazywany był na wystawie berlińskiej w 1891 roku¹², a także w warszawskim salonie Aleksandra Krywulta, gdzie został pozytywnie oceniony: *Zwłaszcza p. Kotowicz swą oryginalnie pomyslaną i wykonaną „Studentką” dowiódł, że posiada znaczny jak na debiutanta zasób inwencji i wyrobienia technicznego*¹³.

Pomimo że w Wiedniu już 6 maja 1878 roku wydano reskrypt umożliwiający kobietom dostęp do uniwersytetów, mieszkanki Krakowa musiały jeszcze długo czekać, zanim władze zgodziły się na ich wstęp w mury wyższych uczelni. Nad tym problemem środowisko krakowskie dyskutowało już od 1880 roku, kiedy to Ludmiła Kummersberg jako pierwsza złożyła podanie o przyjęcie jej na Wydział Lekarski. Zostało ono odrzucone, ale wywołało burzę. Podzieliło krakowskie środowisko akademickie na dwa obozy: zwolenników i przeciwników równego dostępu kobiet do szkolnictwa wyższego. Dopuszczenie kobiet do nauki na uczelniach zachodnioeuropejskich (w Szwajcarii, Belgii, Francji) zaowocowało wyjazdami Polek na studia, jednak studiowanie za granicą wiązało się z wieloma problemami. Przeszkodami były wysokie koszty utrzymania i bariery językowe¹⁴. Trójka pierwszych kobiet przekroczyła próg Uniwersytetu Jagiellońskiego 20 października 1894 roku. Stanisława Dowgiałłówna, Janina Kosmowska i Jadwiga Sikorska marzyły o studiach medycznych, uzyskały jedynie pozwolenie



Apollinary Kotowicz, afisz do *Śpiących rycerzy*, 1898 r., kolorowa litografia, 93,5 x 68 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

na studiowanie farmacji i to w charakterze hospitantek. Nazywano je filozfkami, gdyż farmacja mieściła się na Wydziale Filozoficznym. Po czterech latach otrzymały tytuły magistra farmacji, jednak na dyplomach zaznaczone było, iż nie upoważnia on ich do uprawiania zawodu na terenie Austrii. Wynikiem dalszej walki o równouprawnienie było uzyskanie zgody na studia kobiet na Wydziale Filozoficznym, a dopiero w 1900 roku również na Wydziale Lekarskim¹⁵.

W czasie, kiedy powstał obraz *Studentka medycyny* (przed 1890 rokiem) w Krakowie kobiety nie mogły studiować na uniwersytetach, więc nie może to być portret studentki medycyny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Również w Monachium, gdzie przebywał Kotowicz studia medyczne nie były dostępne dla przedstawicielek płci pięknej (dopiero od 1913 roku). Możliwe jest, że sportretował on studentkę jakiejś zachodnioeuropejskiej uczelni. Bardziej prawdopodobne wydaje mi się jednak, że obraz ten jest głosem w dyskusji toczącej się w tym czasie w Krakowie. Kotowicz jednoznacznie opowiada się za równouprawnieniem kobiet na polu edukacji, być może przedstawia jedną z kobiet ubiegających się o miejsce na uniwersytecie.

W 1893 roku prezentowany w TPSP był obraz *W pracowni*. Jego tematem jest artystka, według stereotypów uznawana chyba za najbardziej wyzwoloną

spośród kobiet. Edukacja artystyczna była dla płci pięknej równie długo niedostępna, jak studia uniwersyteckie. Co prawda do kanonu wychowania panny z dobrego domu należało rozwijanie jej zdolności malarskich, nie było to jednak prawdziwe przygotowanie do twórczości artystycznej¹⁶. Kobiety mogły uczęszczać na prywatne lekcje lub do prywatnych żeńskich szkół artystycznych. W Warszawie działało takich kilkanaście, w Krakowie cztery, a we Lwowie trzy. Najbardziej znaczące były dwie uczelnie. Pierwsza to kursy dla kobiet przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie prowadzone w latach 1867-1901. Ukończyły je takie artystki jak Anna Bilińska, Maria Dulębianka czy Zofia Stankiewiczówna. W Krakowie w latach 1868-1924 czynne było tzw. Baraneum – Wyższe Kursy dla Kobiet Adriana Baraniewskiego, na którego Wydziale Artystycznym opiekunami byli artyści i profesorowie Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Do Baraneum uczęszczały między innymi Olga Boznańska, Aniela Pająkówna i Zofia Kossak¹⁷.

Na początku XX wieku kobiety uzyskały upragnione prawo dostępu do publicznej edukacji artystycznej. Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych przyjmowała przyszłe artystki od momentu swego powstania, a był to rok 1904. W Krakowie na Akademii taką reformę przeprowadzono dopiero w 1920 roku¹⁸. Oficjalnym powodem, dla którego tak długo uczelnie artystyczne były zamknięte dla kobiet, były zajęcia, na których wykonywało się studium nagiego mężczyzny. Ta „dbałość” o dobro i moralność kobiet nie broniła im jednak pełnienia innej, mniej rozwijającej funkcji – modelki. Wcześniej, pod koniec XIX wieku, czyli w czasie gdy powstał omawiany obraz Kotowicza, artystki, aby kształcić się na akademiach, musiały wyjeżdżać za granicę. Celem ich podróży były głównie Paryż, Monachium, Drezno i Wiedeń, gdzie kobiety przyjmowano na równi z mężczyznami na tzw. „wolne” uniwersytety (jak Académie Julian czy Académie Colarossi w Paryżu). Zresztą dość długo zagraniczne studia były koniecznością dla wszystkich polskich artystów niezależnie od płci, bowiem do czasu powstania w 1874 roku krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, nie było na terenie żadnego z trzech zaborów uczelni artystycznej o randze akademickiej¹⁹.

Na obrazie Kotowicza malarka sportretowana została przypuszczalnie w swojej własnej pracowni. Posiadanie takiego miejsca, nawet najbardziej skromnego, można uznać za symbol wyzwolenia i powód do dumy. Przestrzeń obrazu zamyka się wokół prezentowanej postaci. Wyznaczają ją znajdująca się na pierwszym planie po prawej

stronie sztaluga z paletą i pędzlami, zwrócona w stronę kobiety oraz obszar zajmowany przez dywan, kończący się przed dolnym brzegiem obrazu. Taka kompozycja podkreśla intymność sceny, a przede wszystkim, że pomieszczenie to jest terytorium należącym do prezentowanej postaci. Dalej, przy oknie, które jest źródłem światła, stoi malarka czytająca list. Postać nie nawiązuje kontaktu z widzem, zagłębiona jest w lekturze. Na podłodze widzimy kopertę. Można domyślać się, że korespondencja ta była bardzo wyczekiwana i ważna, stąd pośpiech w otwieraniu i niedbałe porzucenie koperty. Artystka ubrana jest w długą, prostą, czarną suknię, szczelnie zakrywającą jej sylwetkę, dół postaci ukryty jest w cieniu, jedyne wyraźnie zaakcentowane elementy to głowa i ręce.

Ukazanie pracowni artysty i jego osoby w tym pomieszczeniu to jeden z ważniejszych motywów budujących etos twórcy. Spotkać możemy zarówno obrazy, jak i fotografie, na których artysta przedstawiony jest zwykle przy sztalugach z pędzlem i paletą, lub przy kawalecie. Była to pewna przestrzeń tajemna, w której powstają dzieła. W XIX wieku pracownie artystów zyskały charakter otwarty, udostępnione były dla uczniów, a także osób chcących podziwiać dzieła mistrza czy też jego samego przy pracy. Do początku XX wieku takie przedstawienia kobiet artystek należały do rzadkości. Kobiety zaczynały się jednak portretować w swoich pracowniach (Olga Boznańska, Anna Bilińska), naśladowując pozy i kanony przyjęte przez swych kolegów. Takie wizerunki miały potwierdzać ich status artystki i wynikającą z tego pozycję społeczną²⁰.

Przedstawienie przez Kotowicza kobiety malarki w swojej pracowni wynikać może ze zrozumienia przez artystę dążeń nowoczesnych kobiet, z uznania ich równych praw i talentów, a być może także z podziwu dla ich zapału, pasji i wytrwałości. Możliwe też, że artystka ta jest znajomą Kotowicza z kręgu krakowskiego lub monachijskiego²¹.

Nie jest mi znany żaden malarski autoportret Kotowicza w jego pracowni. Istnieje jednak takie przedstawienie w postaci zdjęcia. Wiedząc o fotograficznej pasji artysty domyślać się można, że jest ono jego autorstwa. W pomieszczeniu na ścianach gęsto porozwieszane są obrazy. Przeważają tu niewielkie pejzaże, widoki ogrodów i miast. Po prawej stronie sztalugi na podłodze ustawiony jest słój z pędzlami. Artysta siedzi przed swoim dziełem na drewnianym, prowizorycznym siedzisku. Nogi ma założone jedna na drugą, ręce ze splecionymi palcami trzyma na kolanach. W ustach widzimy nie zapalonego jeszcze papierosa. Zwrócony jest w prawą stronę, ubrany w czarny garnitur,

spod którego wystają białe mankiety koszuli, na to eleganckie ubranie zarzucony jest skórzany serdak, być może zakupiony podczas któregoś z pobytów w Zakopanem. Pomimo, że artysta wyraźnie pozuje do tego zdjęcia, podobnie jak postaci na jego obrazach nie nawiązuje kontaktu z widzem. Nie przedstawił siebie podczas pracy, jednak otaczają go jego dzieła – owoce tej pracy.

W tym samym roku co *Studentka medycyny* (1890), na wystawie pojawił się tryptyk *Umizgi*. Jest to swobodna interpretacja fragmentu pochodzącego z Trzeciej Księgi *Pana Tadeusza*, w którym Telimena podczas grzybobrania oddala się do „świątyni dumania”. W interpretacji Kotowicza scena nie dzieje się w lesie, lecz w parku. Na środkowej kwaterze widzimy Telimenę – elegancką kobietę w białej sukni z dekoltem, i wysoko upiętymi włosami, w lewej ręce trzymającą wachlarz. Pochyla się w stronę sroki siedzącej na jednym z dwóch znajdujących się na obrazie postumentów. Na lewej kwaterze widnieje krzak róży, a na prawej dwa drzewa. Boczne kwatery są węższe i niższe od środkowej, nie są też sobie równe: lewa, na której znajdują się drzewa, jest niższa. Dodatkowo fragmenty boczne nie są bezpośrednią kontynuacją środkowej kwatery. Wskazywać to może na fakt, że planowano je umieścić oddalone od siebie, np. jako część dekoracji boazerii. Typ kobiety, jaki reprezentuje Telimena jest zdecydowanie inny od tego, jaki zdaje się podziwiać Kotowicz. Jest ona, co prawda, silna i zdecydowana w swoich działaniach. Schlebia jednak modom i jest wielką intrygantką. Jej krytykę przedstawia artysta, prezentując ją razem ze sroką – porównując tym samym Telimenę z tym pospolitym ptakiem.

U wodopoju powstałe przed 1894 rokiem jest to obraz rodzajowy, choć nie pozbawiony melancholijnych cech poprzednich dzieł. Na brzegu widzimy postać kobiecą w bieli. W wodzie przed nią stoją dwie krowy. Z tyłu rozciąga się lesisty pejzaż. W dziele tym Kotowicz skupia się nie na treści,



Apollinary Kotowicz, *Odpozynek*, przed 1897 r., olej na płótnie



Apolinary Kotowicz, *Portrety Janiny Dembińskiej i Aleksandra Dembińskiego* (dyptyk), 2. poł. XIX w., olej na płótnie

lecz na ćwiczeniu środków formalnych. W syntetycznym, szkicowym ujęciu, uważnie oddanej grze światła, widocznej przede wszystkim w ukazaniu wody, dostrzegalne jest zainteresowanie impresjonizmem i malarstwem plenerowym. O zamiłowaniu Kotowicza do malarstwa na łonie natury świadczy ogromna ilość prac olejnych i akwarelowych przedstawiających studia pejzażu z okolic Jasła i Biecza, a także pejzaże tatrzańskie. Potwierdzają to wspomnienia uczniów z jasielskiego gimnazjum, których na takie plenery zabierał: *Przed moją maturą zdarzało mi się pójść z mistrzem „na pejzaż”. Najczęściej z farbami akwarelowymi, podczas gdy Kotowicz zabierał gruntowane tektury, przycięte na wielkość kasety olejnej. Z zapasem takich tekturek wybierał się też najczęściej w Tatry. Płótna, oleje na blejtramie rzadziej ze sobą zabierał. Lubił też wycieczki w bliższe okolice. Przyjaźnił się z Włodzimierzem Kuzianem, zapalonym motocyklistą i z nim jeździł [...]*²².

Odpooczynek to dzieło pokazane w Krakowie w 1897 roku. Scena rozgrywa się w górskim pejzażu. Przy ognisku siedzą trzy postaci, bliżej nas górski przewodnik w ludowym stroju: obcisłych jasnych spodniach z sukna z owczej wełny, białej płóciennej koszuli zapinanej pod szyją na spinki, na to nałożony ma skórzany serdak. Na nogach widzimy kierpce, a na głowie płytki góralski kapelusz z okrągłym rondem, o główce otoczonej paskiem z naszytymi muszelkami. Na dalszym planie w swobodnych, naturalnych pozach siedzą kobieta i mężczyzna. Ubrani są w zwykłe stroje miejskie, gdyż takie właśnie nosili turyści w 2. połowie XIX wieku. Kijek w rękach turystki wskazywać może na to, że przygotowują właśnie posiłek. Wydaje się, że obraz powstał wcześniej niż wskazywałaby data wystawienia go w TPSP – 1897 rok. Jest bardzo precyzyjny, jeśli chodzi o szczegóły zarówno ubioru postaci jak i górskiego pejzażu. Przypomina wcześniejsze, akademickie dzieła artysty z okresu monachijskiego tj. *Zdrowie Narzeczonych* czy *W ogrodzie*.

Nawiązuje on do górskich pejzaży, jakie powstawały w 2. połowie XIX wieku w Monachium. Charakterystyczna była dla nich drobiazgowość w oddaniu szczegółów, jak choćby drobnych kamyczków pokazanych na pierwszym planie. Pejzaże te były idealizowane, ukazywać miały nie rzeczywisty widok, lecz przede wszystkim ogrom i piękno górskiej przyrody. Przykładem podobnych tendencji występujących w owych latach na terenie Monachium mogą być pejzaże górskie Roberta Webera czy Ludwiga Correggia z lat 70. i 80. XIX wieku²³.

Czas, w którym powstał obraz, był okresem rozwoju turystyki tatrzańskiej²⁴. W 1873 roku powstało Towarzystwo Tatrzańskie mające zajmować się budową nowych dróg, linii kolejowych i ścieżek w samych górach. Miało zadbać także o zorganizowanie przewodnictwa, wydanie map i odpowiedniej literatury, jak również o utworzenie baz noclegowych. W niemałym stopniu do rozwoju ruchu turystycznego przyczyniło się wydanie przez księdza Eugeniusza Janotę w roku 1860 pierwszego przewodnika po Tatrach, a następnie w 1870 ilustrowanego vademecum Jana Kantego Walerego Eliasza-Radzikowskiego²⁵. Początkowo turyści odwiedzali przede wszystkim Dolinę Kościeliską, Kuźnice, Kalatówki, Morskie Oko. Wędrowali po Tatrach w towarzystwie miejscowych wywodzących się z zakopiańskich górali. W 1875 roku przewodnicy, którzy mieli kwalifikacje (byli to zazwyczaj myśliwi, którzy poznali góry w czasie polowań na kozice), a w zawodzie wprawili się chodząc na wycieczki z turystami i naukowcami, otrzymali legitymacje i odznaki – tzw. blachy. W późniejszym czasie kandydaci na przewodników uczyli się fachu, najpierw pracując jako tragarze przy bardziej wykwalifikowanych i doświadczonych osobach, następnie uczestniczyli w kursach doszkalających²⁶.

W latach 1894-1895 Kotowicz brał udział w malowaniu studiów pejzażowych do *Panoramy Tatr*²⁷ – przedsięwzięcia raczej komercyjnego niż artystycznego.



Apolinary Kotowicz, *Studentka medycyny*, przed 1890 r., olej na płótnie

Panorama była gatunkiem twórczości przeznaczonym dla masowej publiczności. W XIX wieku w Europie powstało ich kilkaset, w Polsce zainteresowano się nimi późno, w latach 1894-1901 zrealizowano ich siedem. Po wyeksponowaniu przeważnie ulegały likwidacji. Zachowanych w całości pozostało na świecie kilkanaście, w tym aż dwie polskie: prezentowana aktualnie we Wrocławiu *Panorama Raclawicka*, której twórcami byli Jan Styka i Wojciech Kossak oraz *Golgota* autorstwa Jana Styki na cmentarzu w Glendale koło Los Angeles²⁸.

Wyjątkową, ponieważ jedyną widokową (a nie historyczną) panoramą polską była *Panorama Tatr*. W jej tworzeniu prócz Apolinarego Kotowicza brali udział tacy artyści jak: Antoni Piotrowski, Ludwik Boller, Stanisław Janowski, Stanisław Radziejowski, Kacper Żelechowski czy Teodor Axentowicz²⁹. Pomysłodawcami powstania tego monumentalnego obrazu byli: Włodzimierz Tetmajer i Wincenty Wodzinowski. Projekt finansował Ludwik Lgocki. Budynek przeznaczony na panoramę stanął na warszawskich Dynasach. Premierowy pokaz odbył się 21 września 1896 roku. Punktem obserwacyjnym był szczyt Miedzianego nad Morskim Okiem. Tak o panoramie pisał Włodzimierz Tetmajer: *Widziałem ją jeszcze przed śmiercią Bollera, jeszcze nieskończoną, a już zrobiła na mnie kolosalne wrażenie. [...] Jeśli można sobie wyobrazić doskonale namalowaną górską panoramę, to ta nią jest. W pierwszej chwili wszedłszy na podium, naprawdę zapomniałem, że patrzę na założone farbami płótno, nie na prawdziwe Mięguszwieckie Turnie i Pięć Stawów w dolinie*

*pod Świdnicą. Panowie Janowski, Radziejowski, Żelechowski, Kotowicz, Mańkowski i Wakie wywiązali się ze swego zadania doskonale [...]*³⁰. W trzy lata później Panorama zbankrutowała, płótna zostały zakupione przez Jana Stykę, który przeznaczył je na inne dzieło tego typu: *Męczeństwo Chrześcijan*³¹.

Temat Tatr powracał często w twórczości Kotowicza. Od czasów Panoramy Tatr, co roku część lata spędzał on w Zakopanem, skąd przywoził akwarelowe lub olejne studia³². Pejzaże tatrzańskie Kotowicza charakteryzują się szkicowością i wąskim kadrem. Zazwyczaj prezentuje on pojedyncze granie (*Turnie, Giewont*). Rejestruje zjawiska atmosferyczne, takie jak mgła czy refleksy światła słonecznego odbijające się w górskim stawie. (*Mgła, Wielki staw w dolinie pięciu stawów*). Często są też pejzaże z motywem samotnej sosny czy krzewu kosodrzewiny na tle górskiego szczytu. Pojawiają się także zwierzęta: sarny, owce. Malował również mieszkańców gór: *Młody druciarz słowacki*. Część zachowanych pejzaży górskich to szkice do Panoramy Tatr.

W latach 1898-1903 Apolinary Kotowicz był dekoratorem w Teatrze Miejskim w Krakowie. Uczestniczył w przygotowaniach dekoracji między innymi do *Szklanej góry* i *Kopciuszka*³³. W 1898 roku wykonał afisz teatralny do *Śpiących Rycerzy*. W tym właśnie czasie gatunek ten zaistniał nie tylko jako plakat z ozdobnym tekstem, ale jako artystyczny przekaz wizualny. W 1898 roku odbyła się w Krakowie pierwsza międzynarodowa wystawa plakatów. Już w 1899 roku zatriumfował w sztuce plakatu nowy styl – secesja, którego wybitnymi przedstawicielami byli: Stanisław Wyspiański, Teodor Axentowicz, Wojciech Weiss³⁴. Przy nich Kotowicz był artystą starej daty, poprzedniej epoki. Z afiszami tych artystów zestawiona jest praca Kotowicza



Apolinary Kotowicz, *Umizgi*, przed 1890 r., olej na płótnie



Apolinary Kotowicz, *W pracowni*, przed 1893 r., olej na płótnie

w artykule *O plakatach artystycznych w ogóle i polskich w szczególności* zamieszczonym w *Tygodniku Ilustrowanym* w 1904 roku, kiedy to odbyła się w Towarzystwie Polskiej Sztuki Stosowanej Wystawa Drukarska. Autor artykułu napisał: *Afisz Apolinarego Kotowicza z 1898 roku dla „Śpiących Rycerzy” sztuki wówczas w Teatrze Miejskim wystawianej, z temi pracami porównania nie wytrzymuje, był bowiem tylko rzeczą poprawną i w odpowiednim wykonaną stylu. Ale w każdym razie stanowił postęp w stosunku do plakatów specjalnie teatralnych, jakich Teatr Miejski pod dyrekcją Pawlikowskiego używał, gdy chodziło o reklamowanie „sztuk ludowo – fantastycznych” jak „Szkłana góra”, „Czarodziejski testament”, „Cud dziewczica”. Poprzednie te afisze były jeszcze zazwyczaj ilustracjami pojedynczych scen sztuki, nie bez pewnych cech artystycznych, ale pozbawione wszelkiej dekoracyjności i umieszczone obok siebie bez względu na efekt całości*³⁵.

Na afiszu przedstawiona jest scena z ludowej legendy o śpiących rycerzach, spisanej przez Jana Kasprówicza. Na pierwszym planie widzimy anioła sławy z trąbą w prawym ręku i wieńcem laurowym na głowie. Stoi on obok śpiącego siwowłosego rycerza – prawdopodobnie króla Bolesława Chrobrego, który ma na głowie koronę, w rękach dzierży miecz, a obok niego spoczywa tarcza z herbem Królestwa Polskiego. Sława okrywa króla-rycerza swym czerwonym płaszczem.

Za nimi widzimy dziesiątki wojowników w pełnym rynsztunku pogrążonych we śnie.

Kotowicz dostarczał obrazy na scenę dla teatru poznańskiego i współpracował z Teatrem Ludowym w Krakowie przy ul. Krowoderskiej, w którym w 1904 roku otrzymał również posadę dekoratora. Wraz ze Stanisławem Janowskim ilustrował także pierwsze wydanie dramatu Gabrieli Zapolskiej *Tamten*³⁶. Po zamknięciu Teatru Ludowego w 1904 roku Kotowicz powrócił w rodzinne strony i na stałe zamieszkał w Jaśle. Objął posadę nauczyciela rysunku w tamtejszym gimnazjum. W 1905 roku wykonał wraz Włodzimierzem Tetmajerem polichromię prezbiterium kościoła farnego w Bieczu. Odnowił także w tym kościele stalle z XVII wieku i epitafium z XVI i XVII wieku. Namalował obraz *Wizja świętego Franciszka* do jasielskiej kaplicy gimnazjalnej (zniszczony w 1944 roku). Zasłużył się przy restauracji i dokumentacji zabytków Jasła i Bieczu. Zmarł w Jaśle 21 kwietnia 1917 roku³⁷.

Zaznaczyć należy, że twórczość Kotowicza nie doczekała się żadnego szerszego omówienia, ani katalogu dzieł. Wynika to przede wszystkim z tego, że miejsce przechowywania większości oryginałów jego prac jest nieznane³⁸. Nie ma pewności czy obrazy nie uległy zniszczeniu. Drugim powodem jest lokalny charakter jego twórczości, związanej głównie z rodzinnymi okolicami Jasła i Bieczu. Z tych powodów nazwisko Kotowicza wspominane jest jedynie przy okazji omawiania malarstwa pejzażowego, lub jako współtwórca Panoramy Tatr, czy polichromii fary w Bieczu. Jego wypowiedzi w postaci obrazów rodzajowych, ilustrujących często zjawiska socjologiczne (*Studentka medycyny*, *W pracowni*, *Odpoczynek*), są całkowicie nieznane i pomijane w opracowaniach sztuki z tego okresu.



Apolinary Kotowicz, *Zdrowie narzeczonych*, przed 1888 r., olej na płótnie

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARYJNEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. WOJCIECHA BAŁUSA

NA UNIWERSYTECIE JAGIELLOŃSKIM

- ¹ Apolinary Kotowicz urodził się w Bieczu 24 marca 1859 roku. Początkowo nauki pobierał w Tarnowie. Edukację artystyczną zdobywał na krakowskiej SSP (1878-1884), w latach 1884-1887 kontynuował naukę na oddziale kompozycyjnym. Pedagogiczną opiekę nad młodym Kotowiczem sprawowali Jan Matejko, prowadzący zajęcia z malarstwa historycznego i Władysław Łuszczkiewicz, który uczył rysunku wstępnego z antyku i modelu żywego, a także perspektywy, anatomii i historii powszechnej. *Materiały do dziejów ASP w Krakowie, 1816-1895*, red. J. E. Dutkiewicz, t. 1, w: *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. A. Ryszkiewicz, t. 10, Wrocław 1959, s. 237.
- ² T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 194.
- ³ Cyt. za: *Materiały do dziejów ASP w Krakowie, 1816-1895*, red. J. E. Dutkiewicz, t. 1, w: *Źródła do dziejów...*, s. 237.
- ⁴ H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, w: *Studia z Historii Sztuki*, t. XLVII, red. W. Juszcak i in., Warszawa 1994, s. 47.
- ⁵ Tamże, s. 79.
- ⁶ Podaję daty wystawienia obrazów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, daty powstania dzieł nie są znane.
- ⁷ W. Gajewska, *Apolinary Stanisław Kotowicz. Artysta malarz 1859-1917*, „Rocznik Jasielski”, t. III, Jasło 1990, s. 127.
- ⁸ Tamże, s. 127.
- ⁹ *List Stanisława Szczepańskiego do siostrzenicy Apolinarego Kotowicza Wandy Gajewskiej*, 01.1973. Zbiory rodziny artysty.
- ¹⁰ Gajewska, dz. cyt., s. 126.
- ¹¹ J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003, s. 40.
- ¹² W. Pr., *Korespondencja „Tygodnika Ilustrowanego” Kraków 16-go maja*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1891, nr 64, s. 187.
- ¹³ [b.a.], *Gazeta Artystyczna*, „Kraj”, 1891, nr 20, s. 19-20.
- ¹⁴ U. Perkowska, *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904-1939*, w: *Kobieta i kultura*, red. A. Żarnowska i in., Warszawa 1996, s. 139.
- ¹⁵ Perkowska, dz. cyt., s. 140.
- ¹⁶ M. Poprzęcka, *Boznańska i inne*, w: *Kobieta i...*, s. 177.
- ¹⁷ Tamże, s. 178.
- ¹⁸ Tamże, s. 178.
- ¹⁹ Tamże, s. 180.
- ²⁰ Sosnowska, dz. cyt., s. 104-106.
- ²¹ Być może znając oryginał dzieła moglibyśmy odczytać jej nazwisko na kopercie. Fotografia, którą dysponuję pozbawia mnie jednak takiej możliwości, stąd pozostać musimy jedynie przy domysłach.
- ²² *List Stanisława Szczepańskiego...*, 01.1973.
- ²³ [b.a.], *Correggio Ludwig*, w: *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, Band 1, München 1982, s. 344; [b.a.], *Weber Robert*, w: *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, Band 4, München 1982, s. 344.
- ²⁴ *Za początek turystyki tatrzańskiej przyjmuje się wycieczkę Beaty Łaskiej z Kieżmarku do Doliny Kościeliskiej w 1565 r. [...] Następnie wiadomo, że w 1586-1600 Adam Kunich prowadził swych uczniów na wycieczki w Tatry. [...] Można przypuszczać, że w XVIII i I poł. XIX w. ruch turystyczny w Tatry był większy, niż wynika ze skąpych wiadomości, jakie się zachowały. Pewne jest, że XVIII w. na wycieczki w Tatry udawali się studenci ze Spisza, a w I poł. XIX w. także studenci z Krakowa i Warszawy, poza tym inne osoby zainteresowane Tatrami, zarówno naukowcy jak i zwyczajni turyści. Turystyka*, w: Z. Radwańska-Paryska, H. W. Paryski, *Encyklopedia Tatrzańska*, Warszawa 1973, s. 579-581.
- ²⁵ E. Janota, *Przewodnik na Babią Górę, do Tatr i Pienin*, Kraków 1860; J. K. Walery Eliaz-Radzikowski, *Ilustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic*, Poznań 1870.
- ²⁶ *Przewodnictwo*, w: Radwańska-Paryska, Paryski, dz. cyt., s. 406-410.
- ²⁷ S. Oczkowski-Kotowicz, *Kotowicz Apolinary Stanisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 481-482.
- ²⁸ Z. Leśnicki, *Panorama europejska jako fenomen kulturowy oraz historia ośmiu panoram polskich*, Warszawa 1999, s. 15.
- ²⁹ [b.a.], *Tatry*, „Wędrowiec”, 1896, nr 47, s. 401-403.
- ³⁰ Cyt. za: Stępień, Liczbińska, dz. cyt., s. 183.
- ³¹ Leśnicki, dz. cyt., s. 63-67.
- ³² Gajewska, dz. cyt., s. 124.
- ³³ *Kotowicz Apolinary Stanisław*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, red. nac. Z. Raczewski, Warszawa 1973, s. 324.
- ³⁴ [b.a.], *Katalog wystawy Fin de siecle w Krakowie. Grafika użytkowa, tkaniny, rzemiosło artystyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. B. Leszczyńska-Cyganik, Kraków 2005, s. 36-42.
- ³⁵ [b.a.], *O plakatach artystycznych w ogóle i polskich w szczególności*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1904, nr 26, s. 496.
- ³⁶ *Kotowicz Apolinary Stanisław...*, s. 324.
- ³⁷ Oczkowski-Kotowicz, dz. cyt. s. 482.
- ³⁸ Przy pisaniu pracy korzystałam z odbitek autorskich fotografii Kotowicza, dokumentującego sumiennie efekty pracy. W zbiorach rodziny zachowały się szklane negatywy, z których wykonane są odbitki. Miejsce przechowywania większości oryginałów nie jest znane. Tym samym nie posiadam danych dotyczących wymiarów dzieł.

CERAMIKA Z KRĘGU INSTYTUTU WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO Z LAT 1955-1965.

KIERUNKI-TENDENCJE-IDEE

Katarzyna Figura

Polska ceramika z kręgu Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, a zwłaszcza porcelanowa rzeźba kameralna, cieszyła się niezwykle popularnością od połowy lat 50., aż do końca lat 60. XX w. Pod koniec XX w. „odkryto” ją na nowo. Wazony, figurki oraz talerze dekoracyjne stały się cennymi przedmiotami kolekcjonerskimi. Projekty powstałe w Zakładzie Szkła i Ceramiki instytutu od 1955 r. do około 1965 r. stanowią zjawisko niezwykle w historii polskiego wzornictwa przemysłowego. Prace różnorodne, lecz spójne stylowo przyczyniły się do powstania nowych jakości estetycznych w ceramice. O charakterze kameralnej rzeźby porcelanowej oraz galanterii ceramicznej zdecydowali przede wszystkim projektanci zakładu, wśród nich Henryk Jędrasiak, Mieczysław Naruszewicz, Lubomir Tomaszewski i Hanna Orthwein. Ten tak dobrze dziś rozpoznawalny styl rzeźby ceramicznej jest dziełem nie tylko projektantów związanych bezpośrednio z Zakładem Szkła i Ceramiki. Autorami podobnych stylistycznie prac byli także projektanci nie wywodzący się bezpośrednio z instytutu. Za nowoczesną stylizację odpowiadali absolwenci Katedry Ceramiki wrocławskiej PWSSP, kierowani do ośrodków wzorcujących oraz Wit Płazewski, główny projektant wrocławskich fajansów w „picassowskiej” estetyce, potocznie nazywanych „pikasami”. Niewątpliwie jednak instytut nadawał kierunek poszukiwaniom artystycznym i prowadził opiekę merytoryczną w największych zakładach produkcyjnych. Prace badawcze oraz wzory i modele autorstwa instytutowych projektantów, trafiające do produkcji przemysłowej miały mobilizować twórców i kierować poszukiwania na nowe tory¹.

Wanda Telakowska i Tadeusz Reindl wskazywali wzornictwo przemysłowe, jako element współkształtujący miasto, dom, środowisko w którym człowiek żyje i pracuje oraz przedmioty, którymi się posługuje i otacza². Wanda Telakowska, założycielka Instytutu Wzornictwa Przemysłowego głosiła hasło *piękno na co dzień, dla wszystkich*³. Ten postulat zdawały się spełniać projekty powstałe w IWP i wielu wzorcowniach⁴. Również pisma teoretyczne projektantów i pracowników instytutu świadczą o takim kierunku poszukiwań.

Działalność IWP polegała między innymi na popularyzowaniu idei podnoszenia kultury materialnej, edukacji społeczeństwa, szkoleniu kadr, projektantów, pracowników fabryk, ekonomistów. Liczne konsultacje, odczyty, kursy, programy telewizyjne, audycje radiowe, własne wydawnictwa, a przede wszystkim biuletyny i dodatki do prasy branżowej miały za zadanie upowszechnianie idei wzornictwa oraz nowego stylu rodzimej ceramiki⁵. Pisma teoretyczne projektantów IWP, publikowane w „Biuletynie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, dodatku do miesięcznika „Szkło i Ceramika” oraz w „Wiadomościach IWP”, w okresie dziesięciu lat pracy zespołu stanowią cenny

zapis idei i kierunku, w jakim zmierzano. Na łamach tych czasopism artyści ujawniali cele i postulaty reprezentatywne dla całości poszukiwań IWP, ale także obawy związane z przyjęciem nowoczesnych form.

Jak wielu badaczy twierdzi, tendencje panujące w sztuce lat 50. i 60. XX w. są tak powszechne, jednorodne i obejmujące wszystkie dziedziny kultury, że można ten okres nazwać ostatnim „stylem” XX w. Literatura, moda, muzyka, architektura, rzeźba, malarstwo, sztuka użytkowa wzajemnie się przenikały i wzmacniały. Mamy do czynienia, nie tyle z supremacją którejś dziedziny, lecz ze wzajemnym zainteresowaniem i inspiracją, co zaowocowało całością wyrażoną w spójnej stylistyce. Lata 50. to czas dominacji abstrakcji nie tylko w malarstwie. Podobną stylistykę odnaleźć można w typografii, tkaninie dekoracyjnej, ceramice i szkłe⁶. Z faktu, iż nowoczesny styl miał charakter międzynarodowy i nie uznawał granic politycznych, ani diametralnych różnic ustrojowych, zdawali sobie sprawę także polscy propagatorzy wzornictwa. Tadeusz Reindl proponował: *opanować to zjawisko i starać się w miarę możliwości wpręgnąć je w rytm gospodarki planowej*⁷.



Odpoczynek, Lubomir Tomaszewski, proj. 1965 r., za:
<http://as.cmielow.com.pl/index.php?action=&ids=4&idm=3&ids=3&str=1>

Umownie przyjęty początek nowych zjawisk w polskiej ceramice 1955 r., wiąże się z jednej strony z przyjęciem do IWP Henryka Jędrasiaka, który następnie zaprosił do współpracy pozostałych troje artystów, z drugiej natomiast ściśle łączy się z wydarzeniami politycznymi, „odwilżą” zapoczątkowaną *Lipcową Konferencją Wielkiej Czwórki*. W tym samym roku w Warszawie odbył się Międzynarodowy Festiwal Młodzieży. Ekspansję rozpoczynają jedne z najważniejszych jakości – „nowość” i „nowoczesność”. Lata odwilży to czas względnego otwarcia się na świat w dziedzinie nauk, literatury, sztuki. Powstają nowe instytucje kulturalne, pojawia się nowa prasa, jazz wychodzi z „katakumb”. Na równi z manifestacją nowoczesności w malarstwie, czy rzeźbie, przemiany dokonują się w przedmiotach codziennego użytku. Jak twierdzi Telakowska: *Nowe wzornictwo to najbardziej bliska ludziom dyscyplina plastyczna. Piękne wzory przedmiotów codziennego użytku interesują niemal wszystkich, są łatwiejsze do pokazania niż architektura, bardziej przystępne niż nowoczesne malarstwo i rzeźba*⁸.

W 1956 r. ukazuje się pierwszy numer pisma „Projekt”, odgrywającego ogromną rolę w propagowaniu designu polskiego i zagranicznego. Pierwszy numer pod redakcją Jerzego Hryniewieckiego jest jednocześnie swego rodzaju manifestem, istnym wybuchem optymizmu, jaki zauważyć można w wielu teoretycznych pismach projektantów w tych latach. *Chcemy być nowocześni. [...] Dalecy jesteście od sławienia ideału mieszczańskiej odświętności sztuki. Dziś piękno musi nas otaczać, nie chcemy go ukrywać po salonach literackich, w zamkniętych*

*salach „Zachęty” czy Filharmonii. [...] W swoim ciężkim i ofiarnym wysiłku społeczeństwo zasługuje na piękno, czystość, jasność i barwę*⁹.

Początki Zakładu Ceramiki i Szkła sięgają 1950 r., kiedy to powołano Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Po drugiej wojnie światowej wznowiono produkcję w fabrykach między innymi na Dolnym Śląsku, ale brak fachowców w dziedzinie projektowania spowodował, że powrócono do starych, przedwojennych wzorów, często o niskim poziomie artystycznym. Zapotrzebowanie na nowe produkty, spowodowane zniszczeniami wojennymi było ogromne. W tej sytuacji konieczne stało się jak najszybsze wprowadzenie nowych, dobrych wzorów o rodzimym charakterze. Podstawowym problemem, przed jakim stanęli prekursorzy

wzornictwa w Polsce, był brak wykwalifikowanych projektantów, znających zarówno mechanizmy rynkowe, wymagania odbiorców, technologię produkcji, jak i posiadających artystyczne wykształcenie¹⁰. Wśród prekursorów polskiego wzornictwa znalazła się prof. Wanda Telakowska, która w marcu 1945 r. została naczelnikiem Wydziału Planowania Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, w końcu 1945 r. przekształconego w Wydział Wytwórczości, a następnie w styczniu 1947 r. w Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji. W 1948 r. Minister Kultury powołał Komisję Kwalifikacyjną i Selekcyjną, mającą na celu wydawanie opinii o poziomie estetycznym projektów, a następnie kierowanie ich do produkcji przemysłowej¹¹. W 1950 r. BNEP zostało przekształcone w Instytut Wzornictwa Przemysłowego.

Instytut przeprowadzał ekspertyzy, prowadził kursy szkoleniowe, poradnictwo, warsztaty w zakładach produkcyjnych we Włocławku, Pruszkowie i Wałbrzychu. Nie przygotowanym do produkcji masowej artystom udzielano konsultacji w fabrykach, gdzie odbywali praktyki¹².

W historii Zakładu Szkła i Ceramiki wydzielić można kilka etapów¹³. Lata 1950-1956 to czas przygotowywania pracowni, szkolenia pracowników i pierwszych prób projektowych. Od 1952 r. zaczęto wyposażać pracownię w retuszernię, odlewnię, piecownię, malarnię i wzorcownię. Przyjęto między innymi Danutę Duszniak, Zofię Palową, Zofię Przybyszewską i Zofię Galińską. Projektantki te specjalizowały się głównie w galanterii, projektowaniu naczyń, serwisów, wazonów, bombonierek. W 1955 r. do zakładu zostaje przyjęty rzeźbiarz Henryk

Jędrasiak. Rok później zaprasza do współpracy Mieczysława Naruszewicza, Lubomira Tomaszewskiego i Hannę Orthwein. Czoro młodych rzeźbiarzy stworzy oddział zespół, którego projekty odmienia styl rzeźby kameralnej.

Okres od 1957 do 1961 r. to czas intensywnych prac projektowych, eksperymentów i odchodzenia od tradycyjnych form. Kompletnie wyposażona w piece pracownia umożliwia produkcję krótkich serii i ich sprzedaż między innymi w warszawskim Centralnym Domu Towarowym i w placówce Miejskiego Handlu Detalicznego przy ul. Nowy Świat. Kierownictwo obejmuje Maria Sobolewska. Zakład Ceramiki i Szkła stanowi teraz jedyną w Polsce kompletnie wyposażoną, doświadczalną pracownię ceramiki szlachetnej. Jest to też czas, kiedy artyści wypracowują swój własny, rozpoznawalny styl.

W latach 1962-1964 styl rzeźby kameralnej i ceramiki użytkowej jest już skryształizowany, a projektanci przechodzą od jednostkowych projektów do prac naukowo-badawczych. Jest to okres, kiedy powstaje nowatorski serwis do kawy *Ina* i *Dorota* (1962-1963) Lubomira Tomaszewskiego, wraz z pracą badawczą, uwzględniającą ewolucję form naczyń, dynamikę płynów, ergonomię kształtów etc.

Etapem kończącym działalność zakładu są lata 1965-1968 – wyznacza go między innymi odejście czworga rzeźbiarzy, odpowiedzialnych za styl figurek, reorganizacja IWP, następuje zmiana nazwy Zakładu Ceramiki i Szkła na Zakład Projektowania. W 1968 r. podczas reorganizacji dochodzi do zniszczenia wielu gipsowych modeli, również tych nigdy nie zrealizowanych w materiale porcelanowym¹⁴.

Wśród zakładów produkcyjnych współpracujących z Zakładem Ceramiki, wymienić można Zakłady Porcelany w Ćmielowie, oddział *Świt, Wałbrzych, Wawel* i *Krzysztof* w Wałbrzychu, *Karolina* w Jaworzynie Śląskiej, fabrykę porcelany i porcelitu w Chodzieży *Chodzież, Bogucice* w Katowicach Bogucicach, specjalizujące się w produkcji porcelitu *Tułowice*, a także Zakłady Porcelitu w Pruszkowie i Fajansu we Włocławku. Modele zaprojektowane w pracowni IWP przekazywano następnie do produkcji, stąd obecność sygnatur różnych fabryk na tych samych modelach. Piece, jakie posiadał zakład umożliwiały również produkcję krótkich serii, które

można było nabyć w warszawskim CDT czy MHD¹⁵. Dopiero w 1964 r. przekazano wszystkie modele i formy rzeźby ceramicznej do fabryki w Ćmielowie. Wiąże się z tym często powtarzany błąd, jakim jest określanie figurek z kręgu IWP figurkami ćmielowskimi. W ciągu dziesięciu lat wypracowano w IWP około 100-120 modeli figurek zaakceptowanych do wielkoseryjnej produkcji. Nigdy nie opatrywano ich sygnaturami autorskimi, stąd trudno niekiedy wskazać twórcę poszczególnych projektów.

Materiałem, w jakim wykonywano projekt we wzorcowni instytutu, była wyłącznie porcelana, natomiast w niektórych zakładach produkcyjnych stosowano także porcelit i fajans. Projektowano zarówno galanterię (zestawy toaletowe, telewizyjne, wazony, popielniczki, bombonierki, serwisy obiadowe, kawowe, zestawy naczyń hotelowych, szpitalnych, przedszkolnych, talerze dekoracyjne), jak i formy rzeźbiarskie, kameralną rzeźbę ceramiczną, która znalazła się w centrum uwagi czwórki projektantów.

Dekoracje malarskie ceramiki wykonywane były w technice stalodruku, kalki, malatury naszkliwnej i podszkliwnej, oraz natrysku wybieranego¹⁶. Dominowały geometryczne desenie wydrapywane w szkliwie, formy wrzecionowate, kompozycje złożone z falujących linii, o ciekawym zakłóceniu rytmów lub drobnych plam barwnych, ale pojawiały się także sceny figuralne. Chętnie stosowano czerń, jako kolor doskonale wydobywający kontrast z bielą czerepu, na dużych powierzchniach, ale też jako delikatne motywy linearne. We wzorach geometrycznych zaobserwować można dążenie do efektów lekkości,



Serwis *Ina*, Lubomir Tomaszewski, proj. 1962-1963, za: <http://www.muz-nar.krakow.pl/uploads/pics/serwis-05-am.jpg>



Wielbłąd, Lubomir Tomaszewski, proj. 1957 r., za:
http://as.cmielow.com.pl/index.php?action=katalog2_produkty&ids=4&idm=3&ids=4&str=5

malarskiej miękkości; rzadziej były to kompozycje (zbudowane z – opcjonalnie) ciężkich geometrycznych figur. Układy form były swobodne, żywiołowe, rozmieszczone jakby przypadkowo.

Ewolucja form naczyń, stanowiła odbicie tendencji europejskich. Pod koniec lat 50. XX w. formy tradycyjne, obrotowe, o pękatych, krągłych brzuścach, zastąpione zostają rzeźbiarskim traktowaniem kształtu naczynia. Pojawiają się formy organiczne, nieregularne, asymetryczne, dynamiczne, nerkowate, obłe, aspirujące zgodnie z intencjami projektantów do miana rzeźb. Drugim nurtem były formy wertykalne, wyprowadzone z prostych figur geometrycznych walca i stożka¹⁷.

Projekty wazonów, ze względu na swoją różnorodność doskonale ilustrują drogi poszukiwań. Źródłem inspiracji, prócz sztuki nowoczesnej, była tu często sztuka ludów pierwotnych, naczynia starożytnego Egiptu, Krety, czy też japońskie naczynia do układania ikebany. Nowatorstwo polegało na innym niż dotychczas wprowadzeniu otworów – jednego, kilku, lub też umieszczonych z boku naczynia, z przeznaczeniem tylko na jeden kwiat albo całą kompozycję¹⁸. Lubomir Tomaszewski, który projektowaniu wazonów poświęcił publikację naukowo-badawczą uważał, że: *forma otwartego wazonu ukazującego swoje wnętrze jest jak najbardziej zgodna z aktualnymi tendencjami w rzeźbie. Idealem, choć może trudnym do osiągnięcia byłaby taka kompozycja, która bez kwiatów stanowiłaby interesującą rzeźbę abstrakcyjną, natomiast z kwiatami stałaby się skromnym naczyniem dla kwiatów*¹⁹. Stworzył także system wazonów grupowych,

polegający na tworzeniu kompozycji przestrzennych złożonych z wazonów – modułów. Projektant zakładał udział użytkownika w kształtowaniu form w przestrzeni. Jedną z najważniejszych realizacji Tomaszewskiego były serwisy *Ina* i *Dorota*. Zachwyciły między innymi Phillipa Rosenthala, który chciał zaprosić do współpracy Tomaszewskiego i Naruszewicza²⁰. Metoda Tomaszewskiego polegająca na wyprowadzaniu kształtu imbryka z odpowiednio zniekształconej kuli, wykluczająca użycie dodatkowych uszek i wylewów, przedstawiona przez IWP oraz Radę Wzornictwa i Estetyki Produkcji Przemysłowej na Międzynarodowym Kongresie Projektantów Przemysłowych Zachodnich w Paryżu w czerwcu 1963 r. została uznana za kierunkową.

Przedmiotom używanym na co dzień przypisywano szczególne walory dydaktyczne: *Musimy bardzo silnie zaakcentować rolę galanterii ceramicznej w działaniu wychowawczym na odbiorcę, w kierunku kształtowania i podnoszenia poziomu świadomości estetycznej, a tym samym podnoszenia kultury życia codziennego*²¹. Talerzom dekoracyjnym przyznawano rolę, jaką spełniało dotąd malarstwo sztalugowe w mieszczańskich wnętrzach. Było to „malarstwo” dostępne dla każdego Polaka. W formach i dekoracji tych ceramicznych obrazów odnaleźć można tematykę, styl i techniki analogiczne do malarstwa nowoczesnego. Talerze kamionkowe o fakturowej powierzchni, powstawały podobnie, jak np. obrazy Jacksona Pollocka. Powierzchnia pokrywana była kolorowymi polewami o różnej temperaturze topliwości, a spienione szkliwo w rezultacie dawało efekt przypominający fakturę obrazów informel. Inne techniki, jak natrysk wybierany w monochromatycznym szkliwie upodabniał dekorację do monotypii Marii Jaremy. Swobodnie prowadzone linie i plamy barw na fajansowych talerzach przypominały obrazy Joana Miró, twórczość Picassa, a zwielokrotnione elementy graficzne, nakładając się na siebie, wywoływały złudzenie optyczne, czy wręcz trójwymiarowy efekt, przywodzący na myśl nurt *op-art*²².

Zgodnie z założeniami IWP każdy projekt spełniać miał określone funkcje wychowawcze. Jak twierdził Tadeusz Reindl: *formy i barwy przedmiotów codziennego użytku stanowią środek elementarnego przygotowania i budzenia wrażliwości plastycznej ludzi, przysposabiają ich do roli odbiorców unikatowej twórczości z różnych dziedzin sztuk plastycznych*²³.

Zespół czworga rzeźbiarzy stanął wobec trudnego wyzwania, jakim była zmiana patrzenia na drobne formy rzeźbiarskie, na produkowaną masowo rzeźbę porcelanową, traktowaną dotąd jak zwykły bibelocik. Nowe hasła głosiły: *rzeźba dla wszystkich, to rzeźba ceramiczna*²⁴. Jędrasiak i Tomaszewski brak możliwości opierania się na tradycji oraz niewystarczającą znajomość twórczości zagranicznej odbierali jako trudność²⁵. To jednak paradoksalnie przyczyniło się do oryginalności i świeżości spojrzenia na temat porcelanowej rzeźby.

Najczęściej podejmowano przedstawienia o tematyce zwierzęcej. W ciągu dziesięciu lat pracy artystów powstała w pracowni IWP prawdziwa porcelanowa „menażeria”; począwszy od dinozaurów, przez gady, płazy, różne rasy psów, ptaki, zwierzęta egzotyczne, dzikie i domowe. Drugim tematem chętnie podejmowanym przez artystów była postać ludzka. Były to przeważnie postaci młodych, modnie ubranych dziewcząt, rzadziej figurki mężczyzn. Wiele z tych tematów traktowanych było humorystycznie, inne zbliżały się do form abstrakcyjnych. Zgodnie z intencją rzeźbiarzy figurki *drogą skojarzeń wywoływać miały określony nastrój, pobudzać do myślenia*²⁶. *Jakkolwiek by nie potraktować dekoracji na rzeźbie ceramicznej zawsze ma ona jakąś treść. Nawet, gdy stanowi ona tylko kombinację plam lub kresek, wywołuje skojarzenia, wytwarza pewien nastrój, nadaje wyraz plastyczny. Skala wyrazu i nastroju jest bardzo duża, od liryzmu do groteski*²⁷. Nowatorstwo i droga poszukiwań polegały na rezygnacji z detalu i dekoracyjnego traktowania bryły, na rzecz uwydatnienia dużych płaszczyzn, swobodnego prowadzenia linii, dążenia do sumaryczności, syntezy, uchwycenia cech charakterystycznych.

Pierwszy podjął się tego zadania Henryk Jędrasiak. Wywarł najsilniejszy wpływ na nowe wyrażanie dynamiki kształtu, co w konsekwencji zmieniło sposób komponowania nie tylko rzeźby, ale i galanterii opracowywanej przez zakład. Rzeźba Jędrasiaka charakteryzowała się rezygnacją z ostrych załamań i kantów, na rzecz łagodnego przenikania się płaszczyzn. Eksperymentował również z rzeźbą kinetyczną, projektując kilka modeli dwuczęściowych²⁸. U Lubomira Tomaszewskiego początek poszukiwań formalnych również przejawiał się w stopniowym zacieraniu detalu, by następnie



Gnu, Henryk Jędrasiak, proj. 1958 r., za: http://as.cmielow.com.pl/index.php?action=katalog2_produkty&ids=4&idm=3&ids=4&str=8

przemienić się w śmiałą deformację, zbliżającą jego prace do abstrakcji. To, co osiągnął Tomaszewski dobrze ilustrują słowa Jolanty Olejniczak: *Rzeźba Lubomira Tomaszewskiego organizuje przestrzeń, zamykając ją i zagęszczając w sobie poprzez łagodne wyginanie dużych płaszczyzn. Niektóre rzeźby [...] aktywizują przestrzeń poprzez wnikanie w nią rozbitą bryłą*²⁹. Mieczysław Naruszewicz kładł z kolei nacisk na dynamikę form. Chętnie stosował linie diagonalne, zmiany kierunków, organizował bryły wokół linii spiralnych. Często korzystał z metody trzech podpór, umożliwiającej projektowanie form wysoko wysklepionych. Hanna Orthwein tworzyła zarówno gładkie, miękko, faliście układające się płaszczyzny, krągłe formy, jak i wiotkie, smukłe, strzeliste.

Sposób myślenia o formie tych niewielkich figurek nie różnił się od traktowania formy rzeźbiarskiej wykonywanej np. w kamieniu w dużej skali. Jak wspomina Henryk Jędrasiak w wywiadzie z Jolantą Olejniczak: *wszystko, co robił, było odbiciem tego, co mógłby robić w normalnej skali, odbiciem dużych form. Każda z figurek miała ilustrować konkretny problem konstrukcyjno-kompozycyjny, powinna być przedmiotem, który nawiązując formą do tendencji panujących w sztuce współczesnej, przygotowywał odbiorcę do ich zrozumienia*³⁰. Choć formą i maksymalnym uproszczeniem figurki często zbliżały się do abstrakcji, nigdy nie przekroczyły jej granicy, inaczej niż w przypadku dekoracji malarskiej.

Wśród czynników mających największy wpływ na styl figurek wymienić można przede wszystkim samo tworzywo, ograniczenia i możliwości, jakie stwarzała porcelana. Artykuły czwórki projektantów świadczą doskonale o tym, w jakim stopniu materiał determinował formę figurek, skłaniał do szukania form zwartych, niezbyt drobnych, o miękkiej, płynnej linii. Dwie cechy porcelany – kruchość, nakazująca poszukiwanie form scalonych oraz delikatność, skłaniająca do podkreślenia jej elementami delikatnie modelowanymi, czy nawet ażurem, wpływały na różnorodność form. Innym warunkiem determinującym było ich przeznaczenie. Wnętrze mieszkalne narzucało odpowiednie traktowanie całokształtu kompozycji. Na przykład rzeźba porcelanowa znajdująca się bezpośrednio na meblu nie wymagała już podstawy architektonicznej, stosowanej w rzeźbach z kamienia, ale stawiała przed projektantem wyzwanie ciekawego zakomponowania podstawy, tak by uzyskać pożądaną kontrast w stosunku do prostych, geometrycznych form mebla³¹. Przeznaczenie figurek do wnętrz mieszkalnych narzucało także tematykę. Odbiorcą miał być zarówno klient o wyrobionym smaku artystycznym, jak i ten, któremu nowoczesna sztuka była obca. Projektowana figurka miała spodobać się zarówno pierwszej grupie odbiorców, jak i drugiej³². Duży wpływ na projekty artystów wywarło młode pokolenie. Inspiracją dla form wazonów, figurek i talerzy dekoracyjnych była moda, nowoczesna muzyka, rozrywki młodzieży, sposób bycia. Na przykład Tomaszewski chętnie portretował młode dziewczęta w najmodniejszym wówczas uczesaniu – „końskim ogonie”, inni rzeźbiarze uwieczniali w masie porcelanowej „kociaki”,

„seksbomby”, plażowiczki. Także tytuły wazonów wiele mówią o panującej modzie – *Kręgiel*, *Rock'n'roll*, *Calypso*³³. Cała ówczesna rzeczywistość dostarczała doskonałych tematów³⁴.

Produkcja przemysłowa powodowała z kolei wymóg form prostych i nieskomplikowanych w masowej produkcji, co sprzyjało powstawaniu kształtów klarownych i czystych. Kolejnym decydującym czynnikiem była sztuka, jaka po 1955 r. przestała być w Polsce zakazana i potępiana. Abstrakcja geometryczna i organiczna decydowały o wyrazie plastycznym dzieł IWP w równym stopniu, co wymagające tworzywo. Rzeźbiarze instytutowi tworzyli zainspirowani odkrytymi na nowo klasykami abstrakcji organicznej, jak Henry Moore, prekursor organicznego podejścia do rzeźb, który pozbawiał je cokołów i wprowadzał ażurowe przestrzenie³⁵. Natomiast abstrakcja geometryczna, często w uproszczonej formie, stała się dekoracją obowiązującą w niemal wszystkich dziedzinach sztuki użytkowej – ceramice, tkaninie, grafice. Stosowanie innych dekoracji uznane mogło być wówczas za anachronizm.

Na uwagę zasługuje także odbiór produktów na targach krajowych i międzynarodowych. Były to między innymi Międzynarodowe Targi Poznańskie w 1959 r., targi w Lipsku, Chicago, Nowym Jorku, Wystawa Przemysłowa w Moskwie (1959), Berlinie Wschodnim (1962), Pradze (1962), Sofii (1963), Paryżu i Mediolanie. Projekty IWP były zjawiskiem fenomenalnym w skali światowej, na co wskazują między innymi liczne medale przyznawane naszym projektom oraz pełne zachwyty wpisy do ksiąg pamiątkowych.

Polscy projektanci jako pierwsi zaproponowali nowoczesną formę dla tradycyjnego przedmiotu, jakim była rzeźba porcelanowa. W ich ślady poszli projektanci czescy, niemieccy, amerykańscy. Figurki IWP stanowiły dla nich często źródło inspiracji, ale dochodziło także do plagiatów. Ze sprawozdania datowanego na 1959 r. W. Serafina z Minexu dowiadujemy się, że w Lipsku: *zupełna nowość form i dekoracji zwróciły powszechną uwagę nie tylko wśród branżystów, ale wśród zwiedzających, a galanterię również poważnie interesowały się instytucje sztuki zarówno czeskiej, jak i niemieckiej. W tym samym roku na Międzynarodowych Targach w Nowym Jorku Japończycy sfotografowali całą kolekcję naszej galanterii. Podobna sytuacja miała*



Bizon, Mieczysław Naruszewicz, proj. 1958 r., za:
http://as.cmielow.com.pl/index.php?action=katalog2_produkty&ids=4&idm=3&ids=4&str=10

miejsce w 1962 r. w Pradze. Salon wystawowy, podobnie jak w Moskwie stał się jak gdyby pracownią plastyczno-fotograficzną. Rysowano i fotografowano od chwili otwarcia wystawy do późnych godzin wieczornych³⁶. Sytuację utrudniał brak sygnatur autorów poszczególnych projektów, które prezentowane były po prostu pod marką zakładów produkcyjnych, oraz brak praw autorskich i systemu ochrony oryginalnych wzorów.

Jakie idee przyświecały pionierom wzornictwa w Polsce? Wzornictwo, jako najbliższa ludziom dziedzina plastyki, przejąć miała funkcje wychowawcze, jakie przypisywano dotąd tzw. „sztuce czystej”. Ponieważ piękne wzory przedmiotów codziennego użytku interesowały niemal wszystkich, a były łatwiejsze do pokazania niż architektura i bardziej przystępne niż współczesne malarstwo czy rzeźba, należało je włączyć w wielkie dzieło podnoszenia kultury plastycznej całego narodu³⁷. Wyroby przemysłowe traktowane jako „sztuka na co dzień”, miały być najpowszechniejszym środkiem oddziaływania na społeczeństwo. Wystawy sklepowe stawały się tym, czym były galerie i muzea, z tym, że powszechniej dostępne, a przez to silniej oddziałujące na odbiorcę³⁸. Przed projektantami postawiono zadanie kształtowania gustu odbiorców. Zadanie trudne o tyle, że ich prace, w przeciwieństwie do malarstwa, czy rzeźby, prócz walorów estetycznych musiały być również funkcjonalne i trafiać do domów milionów ludzi. Ciężar odpowiedzialności był więc duży. Stąd też atmosfera, IWP była bardzo specyficzna. Postawa społeczna, moralna, świadomość służenia pracą i zdolnościami społeczeństwu, była tak samo ceniona, jak umiejętności praktyczne³⁹. Takie nastawienie bardzo wyraźnie przejawia się także w pismach projektantów Zakładu Ceramiki.

Tym, co niewątpliwie wpłynęło na wypracowanie przez instytut własnego stylu, było propagowanie kryteriów oceny wartości plastycznych wzorów i modeli, wspólnych dla wszystkich dziedzin, na które IWP miał wpływ – tkactwa, mody, meblarstwa, ceramiki etc. Wszystkich projektantów obowiązywała także zasada celowości i całościowego projektowania – czyli kompleksowego traktowania wzorów poszczególnych przedmiotów, tak by osiągać poprzez formę, kolor, fakturę, ornament i proporcje przedmiot o konsekwentnym wyrazie plastycznym, który stworzy kompozycyjną całość z innymi elementami wystroju nowoczesnego wnętrza⁴⁰. Projektanci ceramiki w trakcie pracy nad formami galanterii ceramicznej musieli brać pod uwagę całość wnętrza, w jakim ich przedmioty się znajdują. Ilustrują to w artykule *O projektowaniu wzorów dla fabryki*

porcelany Zofia Galińska i Henryk Jędrasiak: *Tempo unowocześniania upodobań w poszczególnych srodowiskach, sugestia mody, poziom życia mieszkańców – wszystko to w pewnym stopniu podsuwa kierunek projektowania*⁴¹. Architektura wnętrza, nie rezygnując z dekoracyjności ani funkcjonalności, miała sprzyjać pracy i wypoczynkowi. *Wszystko, do ubioru włącznie ma stanowić całość. Tak rozumianą kompozycję wnętrza będzie cechowała możliwie największa prostota i celowa wyrazistość. Każdy, nawet najdrobniejszy szczegół urządzenia powinien tej zasadzie odpowiadać*⁴². *Forma i treść przedmiotów artystycznych musi podkreślać walory nowoczesnego wnętrza. Te wartości kompozycyjne należy odnaleźć i w rzeźbie porcelanowej, jeśli ma być ona współczesna*⁴³.

To jednak, co udało się np. szkole Bauhausu, nie udało się, może paradoksalnie, bez ówczesnego ustroju politycznego, socjalistycznej ideologii dążącej do egalitaryzmu. Choć poglądy i dokonania polskich projektantów i propagatorów wzornictwa przemysłowego pokrywały się z kierunkiem, w jakim zmierzał światowy design, to nie zawsze uświadamiamy sobie, że jednym z czynników, jaki wywarł również silny wpływ na całokształt działań, był ustrój socjalistyczny, gospodarka planowa i hasła humanizacji. Polityka upaństwowiająca wszystkie fabryki umożliwiła wprowadzenie wzorów instytutu do przemysłu i kontrolę ich produkcji, a także realizację projektów w zakresie różnych dziedzin. Dzięki temu wyroby wychodzące z różnych fabryk i branż w mieszkaniu użytkownika mogły stworzyć harmonijną całość.

Wzornictwo w Polsce, choć było zjawiskiem nowym, głosiło idee znane już od co najmniej stu lat z pism Cypriana Kamila Norwida, Johna Ruskina, Williama Morrisa, Henry’ego van de Velde i innych. W Polsce korzenie powrotu do rękodziela, a także wprowadzania sztuki do życia codziennego we wszystkich jego przejawach tkwią w romantyzmie. Nowatorskie poglądy przedstawił Norwid w *Promethidionie* (1851 r.) kilka lat przed Ruskinem i Morrisem. W osiemnastym rozdziale *Epilogu* pisze: *Rozdzielenie ekspozycji publicznych na ekspozycje, czyli wystawy, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swojej powinności nie wypełnia. Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwiadomioną była [...] wtedy wystawy będą*

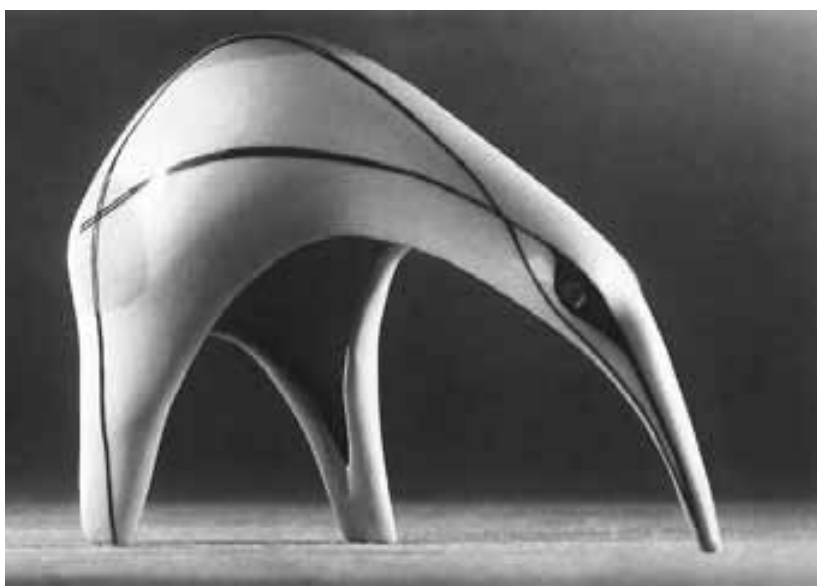
użyteczne i sprawiedliwe na uszanowanie i ocenianie pracy wpływać⁴⁴. Trudno o celniejsze wyrażenie dążeń instytutu, choć postulaty Norwida wyprzedzają IWP o cały wiek.

Kwestią zbliżenia sztuki do życia codziennego, ponownego scalenia dzieł malarzy, rzeźbiarzy, architektów, specjalistów projektujących tkaniny, ceramikę, meble w integralną całość, zajmowali się także Stanisław Witkiewicz, Karol Stryjeński, Wojciech Gerson, Józef Czajkowski, Karol Tichy, Edward Trojanowski, Wojciech Jastrzębowski i wielu innych. Powstały takie ugrupowania, jak *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana* (założone w 1901 r.), *Stowarzyszenie Architektura, Rzeźba, Malarstwo i Rzemiosło* (założone w 1910 r.), *Warsztaty Krakowskie* (założone 1913 r.), które miały na celu podniesienie jakości artystycznej wyrobów rzemieślniczych i produkowanych masowo. Dużą rolę odegrała także warszawska Akademia Sztuk Pięknych oraz jej absolwenci i profesorowie, którzy stworzyli w 1926 r. *Spółdzielnię „Ład”*. Było to szczytowe osiągnięcie w zakresie łączenia pracy artystów i rzemieślników, w celu stworzenia jednorodnego stylu wyposażenia wnętrz. „Ład” produkował elementy wystroju wnętrz w oparciu o tradycję rękodzielniczą.

John Ruskin jako jeden z pierwszych dostrzegł w przedmiotach codziennego użytku obiekty pozwalające uczynić człowiekowi ze swojego otoczenia, całego mieszkania dzieło sztuki. Podobnie, jak i dla Williama Morrisa podstawą wszelkich założeń było umiłowanie piękna i wiara w to, że ma ono znaczenie społeczne, że może przyczynić się do uszczęśliwienia ludzkości. *Należy jedynie zreformować smak*

*estetyczny społeczności przez odpowiednią reformę życia, wychowanie i zmianę środowiska*⁴⁵. Morris pragnął, by estetyzm przeniknął życie od podstaw. Przyczynić miała się do tego sztuka stosowana, produkowane w manufakturach obicia, dywany, oprawy książek. Oczywiście sztuka nie mogła być już dłużej elitarna, należało uczynić z niej czynnik społecznej więzby. W tym celu musiałyby zejść z wyżyn, przeniknąć życie, zstąpić do chat i domostw proletariatu⁴⁶.

Jednak nie brakowało również głosów sceptycznych. Irena Huml nazwała postawę Wandy Telakowskiej mitologią sztuki społecznie użytecznej, w której *formy nowoczesne były synonimem rozwoju, rewolucyjnych przeobrażeń, naukowego i technicznego postępu*⁴⁷. Była to *szlachetna utopia, zgodnie, z którą wystarczy projektować i produkować piękne przedmioty, aby zmienić świat na lepsze*⁴⁸. We wspomnieniach o Telakowskiej, Szymon Bojko mówi o: *klęsce utopii estetycznej w konfrontacji z rzeczywistością*⁴⁹. Trudno nie zgodzić się z tym, że w poglądach na temat wzornictwa przejawiała się postawa idealistyczna. Wydaje się jednak, że w przypadku szerzenia sztuki, propagowania dobrego gustu, popularyzowaniu designu, nie jest to postawa odosobniona. Entuzjazm nie był bezkrytyczny, nie wykluczał świadomości ograniczeń i błędów. Telakowska pisze w 1956 r.: *nowym wzornictwem interesują się dziś wszyscy. Społeczność domaga się nowych pięknych wzorów. Od dziesięciu lat prasa wspiera grupę plastyków walczących o podniesienie estetycznej wartości przedmiotów codziennego użytku. A mimo to istnieje dramatyczny wprost kontrast między szczytowymi osiągnięciami naszych plastyków, a tym wszystkim, co wędruje ze sklepów do mieszkań milionów mieszkańców. [...] Zastanawiające jest, dlaczego tego potencjału talentu i kultury naszych plastyków z takim powodzeniem wykorzystywanego dla propagandy, nie włącza się także do spraw dnia codziennego*⁵⁰. Jest to tylko jedna z wielu wypowiedzi stanowiąca wymowny dowód na to, że nikt spośród projektantów nie tworzył swojej wizji w oderwaniu od szarej peerelowskiej rzeczywistości. Jak świadczą pisma projektantów, zdawano sobie również sprawę z niedostatku środków, technologii, złej jakości materiałów, braku zaangażowania ze strony handlowców.



Kiwi, Lubomir Tomaszewski, proj. 1958 r., za: http://s.meble.pl/gfx/meble/pl/mebleaktualnosci/2046/1/2046_pl_Tomaszewski_Lubomir_KIWI_1958_m.jpg

Druga połowa lat 60. XX w. przynosi kres mody na abstrakcję, asymetrię i tak rozumianą nowoczesność. Ale wysiłek projektantów przyczynił się do wypracowania wielu małych dzieł sztuki, o trwałych wartościach estetycznych. Chociaż zakrojone na szeroką skalę zadania IWP nie do końca zostały zrealizowane, to stanowią ważny wkład w dziedzinę

wzornictwa przemysłowego. Zaslugą IWP i Zakładu Ceramiki było wprowadzenie do powszechnej kultury nowoczesnych jakości estetycznych, nie będących imitacją, powielaną masowo podróbką sztuki współczesnej, ale przemyślaną pod względem treściowym i formalnym sztuką społecznie zaangażowaną.

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

- ¹ Por. W. Telakowska, *X-lecie Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, „Szkło i Ceramika”, 1961, nr 1, s. 30.
- ² W. Telakowska, T. Reindl, *Problemy wzornictwa przemysłowego*, „Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Prace i materiały”, Warszawa 1986, z. 109, s. 4.
- ³ Ł. Gorczyca, *Kociaki i koty. Nowoczesne bibeloty*, „Art&Business”, 2000, nr 5, s. 43.
- ⁴ K. Sosenko, *Piękno dla ludu*, „Art&Business”, 2005, nr 12, s. 14.
- ⁵ Por. Telakowska, dz. cyt., s. 30.
- ⁶ Por. *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, red. M. Weber, W. Lipowicz, Poznań 1991, s. 12-14.
- ⁷ Telakowska, Reindl, dz. cyt., s. 84.
- ⁸ Telakowska, dz. cyt., s. 31.
- ⁹ J. Hryniewiecki, *Kształt przyszłości*, „Projekt”, 1956, nr 1, s. 5.
- ¹⁰ J. Olejniczak, *Dzieje Zakładu Szklania i Ceramiki*, „Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Prace i materiały”, Warszawa 1988, z. 127, s. 7.
- ¹¹ Tamże, s. 9.
- ¹² Por. Telakowska, dz. cyt., s. 30.
- ¹³ Choć w nazwie zakładu pojawia się zarówno ceramika jak i szkło, to projektowano w nim jedynie ceramikę. Brak odpowiednich pieców do wypalania szkła uniemożliwiał eksperymenty w tym kierunku.
- ¹⁴ Olejniczak, dz. cyt., s. 14-20.
- ¹⁵ I. Huml, *Ceramika użytkowa IWP*, „Projekt”, 1958, nr 6, s. 18.
- ¹⁶ Z. Galińska, H. Jędrasiak, *O projektowaniu wzorów dla fabryk porcelany*, „Wiadomości IWP”, 1961, s. 13.
- ¹⁷ Por. Olejniczak, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁸ Huml, dz. cyt., s. 18-19.
- ¹⁹ Cyt. za: Olejniczak, dz. cyt., s. 50.
- ²⁰ Do współpracy nigdy nie doszło, uniemożliwiły ją ówczesne władze PRL.
- ²¹ Tamże, s. 38.
- ²² Sosenko, dz. cyt., s. 14.
- ²³ Telakowska, Reindl, dz. cyt., s. 91.
- ²⁴ Olejniczak, dz. cyt., s. 39.
- ²⁵ Por. H. Jędrasiak, L. Tomaszewski, *Rozwijamy rzeźbę ceramiczną*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, 1957, nr 1, s. 1.
- ²⁶ Galińska, Jędrasiak, dz. cyt., s. 16.
- ²⁷ H. Jędrasiak, *O dekorowaniu rzeźby w porcelanie*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, „Szkło i Ceramika”, 1960, nr 9, s. 287 (31) i n.
- ²⁸ Olejniczak, dz. cyt., s. 41.
- ²⁹ Tamże, s. 42.
- ³⁰ Tamże, s. 43.
- ³¹ Por. Jędrasiak, Tomaszewski, dz. cyt., s. 1-2.
- ³² Tamże. Por. Galińska, Jędrasiak, dz. cyt., s. 11.
- ³³ Nazwa popularnego tańca towarzyskiego.
- ³⁴ *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, red. M. Weber, W. Lipowicz, Poznań 1991, s. 12.
- ³⁵ Gorczyca, dz. cyt., s. 44.
- ³⁶ W. Stadnicki, *Udział Zakładu Ceramiczno-Szklarskiego Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w rozwoju nowego stylu rzeźby kameralnej*, „Szkło i Ceramika”, 1971, nr 10, s. 315, 318.
- ³⁷ Telakowska, dz. cyt., s. 32.
- ³⁸ Telakowska, Reindl, dz. cyt., s. 85.
- ³⁹ Por. Telakowska, dz. cyt., s. 31.
- ⁴⁰ Tamże, s. 31.
- ⁴¹ Galińska, Jędrasiak, dz. cyt., s. 11.
- ⁴² H. Jędrasiak, *O dekorowaniu rzeźby w porcelanie*, „Biuletyn Instytutu Wzornictwa Przemysłowego”, „Szkło i Ceramika”, 1960, nr 9, s. 287 (31) i n.
- ⁴³ Jędrasiak, Tomaszewski, dz. cyt., s. 2.
- ⁴⁴ C. K. Norwid, *Pisma wybrane*, red. J. Gomulicki, Warszawa 1983, t. 2, s. 321.
- ⁴⁵ K. Kosiński, *Szermierze sztuki społecznej (Tolstoj, Morris, Ruskin)*, Warszawa 1928, s. 36.
- ⁴⁶ Tamże, s. 36.
- ⁴⁷ I. Huml, W. Lipowicz, *Poodwilżowa nowoczesność*, w: *Użytkowa fantastyka lat pięćdziesiątych*, red. M. Weber, W. Lipowicz, Poznań 1991, s. 18.
- ⁴⁸ Tamże, s. 18.
- ⁴⁹ *Sztuka dla życia: wspomnienia o Wandzie Telakowskiej*, red. K. Czerniewska, T. Reindl, Warszawa 1988, s. 15.
- ⁵⁰ W. Telakowska, *Dramatyczne kontrasty*, „Projekt”, 1956, nr 1, s. 11.



Marta Norenberg, *bez tytułu*

ANNA MIZERACKA. TWÓRCZOŚĆ Z ZAKRESU GRAFIKI, MALARSTWA I RYSUNKU Z LAT 1967-2007

Katarzyna Figura

Anna Mizeracka (ur. 1938 r.) uprawia grafikę, rysunek oraz malarstwo. Artystka już w chwili debiutu zdecydowała, że prócz grafiki drugim najważniejszym środkiem wypowiedzi będzie rysunek. Wybór odważny, bowiem charakter tego medium niejako skazuje twórców (jeśli zdecydowali wypowiadać się głównie przez niego), na pewien margines życia artystycznego. Rysunek współczesny, jak wielokrotnie podkreślali jego badacze – Wojciech Skrodzki, Irena Jakimowicz, Alicja Kępińska, czy Wiesława Wierzchowska¹, jest jedną z najbardziej intymnych form wypowiedzi w sztuce. Skromniejszy zakres środków wizualnych sprawia, że jest formą szczególnie nastawioną na przekaz. Bezpośrednia droga między myślą, wizją twórcy, a jego realizacją powoduje również, że jak żadna inna technika, właśnie rysunek przekazuje w sposób najbardziej autentyczny i nieskrywany charakter jego autora. Odslania z całą dokładnością warsztat, co w przypadku twórczości Anny Mizerackiej ma niebagatelne znaczenie. Jej rysunki są bowiem dowodem na wyjątkowe umiejętności warsztatowe i rzadki kunszt.

Kameralność i wyciszony, osobisty przekaz sprawiają, że dorobek artystyczny Mizerackiej stosunkowo mało poznany i skomentowany, pozostał gdzieś na uboczu głównych zjawisk w sztuce polskiej, ale wydaje się być to czymś nieuniknionym i przynależnym tej właśnie dziedzinie sztuk plastycznych. Tak zresztą dzieje się z wieloma twórcami, dla których większą wartość ma konsekwentne rozwijanie własnej wizji, niż podążanie za nowinkami technicznymi czy stylistycznymi.

Nie sposób przypisać prac graficznej jednoznacznie do określonego nurtu, kierunku, czy środowiska artystycznego. Tym nie mniej ikonosfera obrazów pozwala zaliczyć je do zjawisk z kręgu sztuki metaforycznej, o rodowodzie sięgającym w głąb XIX i XX w.

Najważniejsze cykle, tworzone kolejno od 1976 r., *Aniołowie*, *Rozkwitała w bezmiar łąka*, *Czas wojenny* i ostatni – *Przestrzenie*, a także niektóre prace nie włączone do żadnej serii, dzięki zróżnicowanej tematyce i stylistyce wyznaczały w sposób dość wyraźny etapy indywidualnych poszukiwań.

Mimo, że twórczość Mizerackiej posiada charakter procesualny i w ciągu ponad czterdziestu lat uległa znacznej przemianie, przede wszystkim stylistycznej – posiada w sobie pewne elementy niezmiennie. Dwa aspekty szczególnie zaważyły na całokształcie dorobku artystycznego. W kręgu zainteresowań graficznej od początku znalazły się poezja i literatura, dostarczając wyobraźni plastycznej obrazów o silnym

ładunku liryzmu i symbolizmu. Drugim biegunem, będącym stałym źródłem inspiracji jest przyroda, wraz z różnorodnymi jej zjawiskami. Właśnie światy z utworów Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza, czy Krzysztofa K. Baczyńskiego, mikro i makrokosmosy opuszczonych ogrodów i domów, przetransponowane przez czułą wyobraźnię, wreszcie miejsca osobiste, rzeczywiste, sejneńskie jeziora i łąki, stanowią ulubioną tematykę. Na tym obszarze, który wydawać się może jednorodny i ograniczony do kilku zaledwie zagadnień, Mizeracka rozwinęła szereg różnorodnych wątków i rozwiązań.

Edukacja artystyczna. Twórczość w latach 1967-1975

W 1958 r. Anna Mizeracka rozpoczęła studia na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom otrzymała w pracowni plakatu profesora Henryka Tomaszewskiego w 1964 r. Pracownię tę wybrała, aby nauczyć się skrótowego myślenia. Choć skrót w sztuce uznawała od początku za dużą mądrość plastyczną, aż do lat 90. XX w. nie był istotnym środkiem wyrazu w rysunkach i grafikach. Bezpośrednio po studiach plastycznych Mizeracka zaprzestała pracy twórczej. Postanowiła zapomnieć wszystko, czego nauczyła się przez lata na Akademii. Powoli, bez presji, przymusu tworzenia „sztuki” zaczęła bawić się rysunkiem, tworzyć bajkowe światy, wprowadzać motywy zapożyczone z własnego dzieciństwa. I chociaż te pierwsze próby nie były jeszcze w pełni ukształtowane, wczesne prace sama



Las pajęczy, 1975 r., rysunek, piórko, tusz, papier, 36,8 x 52 cm, Biblioteka Narodowa, fot. A. Mizeracka

ich autorka nazywa „krotochwilnymi”, to odegrały one znaczącą rolę w kształtowaniu artystycznego charakteru. Kilka miesięcy po ukończeniu warszawskiej uczelni Mizeracka podjęła pracę w Centralnym Biurze Wzornictwa Przemysłu Lekkiego. Ważne dla twórczości okazały się plenery organizowane przez Biuro, w których uczestniczyła w latach 1968-1976. Wczesne prace, jak *W Kazimierzu pod pierzyną* (1967), czy *Gęsi w Bryzglu* (1970)² charakteryzuje ucieczka w wyobraźnię, urzeczenie magią miejsc i przestrzeni, w których wszelkie proporcje, skala, perspektywa, a co najważniejsze logika, tracą swoją zasadność.

W atmosferze swobodnych poszukiwań, niczym niewymuszonego eksperymentowania, porządkowania kryteriów i pojęć artystycznych, podczas plenerów organizowanych przez Biuro Wzornictwa, a także w trakcie nabywania doświadczeń warsztatowych w małej pracowni na warszawskim Powiślu, Mizeracka określała obszar swojej koncepcji.

Ważnym dla zrozumienia tej twórczości zagadnieniem wydają się być stosowane przez Mizeracką techniki. Wykształcenie artystyczne zdobyła na wydziale grafiki, ale to rysunek stał się dla niej dziedziną pierwszorzędną, dominującą w dorobku. Wykonywany jest najczęściej ołówkiem, piórkiem, długopisem lub ballografem, z użyciem techniki lawowania tuszem. Początkowo Mizeracka konsekwentnie unikała koloru. W monochromatycznych kompozycjach rzadko osiągała skrajności w postaci czystej bieli lub głębokiej czerni. Z upodobaniem odkrywała nieskończone możliwości walorowe, rozpięte pomiędzy tymi dwoma barwami, dążąc do uzyskania srebrzystości. Rysunki są dziełami autonomicznymi i skończonymi. Proces ich powstawania, nie poprzedzony wstępnymi szkicami jest niezwykle pracochłonny. Trwa niejednokrotnie wiele

tygodni, lub nawet miesięcy. Styl rysunku, którym artystka posługiwać się będzie do lat 80. XX w. charakteryzuje zamiłowanie do rozbudowanej wypowiedzi, linearności, niezwykle bogatej struktury. Efekt rozproszonych, drobiazgowych kresek kładzionych ołówkiem lub długopisem wspomagany był techniką lawowania tuszem, która pozwalała na uzyskiwanie efektów podobnych do akwareli.

Anna Mizeracka dociera do granic rysunku. Z czasem pozbawia go autonomicznej cechy ułatwiającej jego definicję, jaką jest linia. Kreska – cecha bardzo rozpoznawalna i wyraźnie akcentowana we wczesnych pracach, zanika zupełnie w rysunkach z lat 90. XX w. i w pierwszych latach XXI w.

Większość prac graficznych wykonana została w szlachetnej technice metalowej akwaforty i akwatinty. Nielicznymi wyjątkami są litografie i linoryty, stworzone na przełomie lat 70. i 80. XX w. Artystka do wykonania swoich prac używała płyt miedzianych, pozwalających bardziej od cynkowych wydobyć najdelikatniejsze nawet niuanse, kreski cieńsze od włosa, najsubtelniejsze walory światłocieniowe. Z kolei często uzupełniająca akwaforty akwatinta pozwalała uzyskać na odbitkach wrażenie lawowania tuszem rysunków wykonywanych piórkiem. W rezultacie technika wykonania wielu prac, tym bardziej tych oglądanych jedynie jako reprodukcje, jest trudna lub wręcz niemożliwa do rozpoznania.

Rysunek i grafika posługujące się linią, kreską, plamą tuszu, czy farby drukarskiej, a więc formami abstrakcyjnymi, nieistniejącymi w czystej postaci w naturze, najbardziej zbliżone są do pisma i pozostają bliskie jego właściwościom, jakimi są komunikatywność i funkcja narracyjna³. *Rysunek ma też z pismem jeszcze tę analogię, że nie da się w pełni zrozumieć przy pomocy jednego rzutu oka, ale wymaga uwagi i czytania, śledzenia znaczeń, wynikłych z ruchów ręki tego, kto go do życia powoła*⁴.

Malarstwo włączone zostaje do repertuaru stosowanych technik stosunkowo późno, bo dopiero w połowie lat 80. XX w. Prace wykonywane na papierze, z wykorzystaniem gwaszy jako podmalówki, tempery i suchych pasteli, plasują się jakby na granicy technik. Sama artystka w rozmowie z Wojciechem Skrodzkiem we wstępie do katalogu wystawy *Przestrzenie* nie określa, jaką formą wypowiedzi plastycznej się posługuje⁵. Podziały tracą znaczenie, a wszystkie użyte środki zostają podporządkowane procesowi wyrażania.

Tematyka rysunków, czy to powstałych na początku lat 70. XX w., czy około 1975 r. i później, jak pokazuje zbiór

rysunków znajdujący się w Bibliotece Narodowej w Warszawie⁶, jest dość jednorodna. Przestrzeń prac, ich kompozycja całkowicie podporządkowana zostaje koncepcji artystki. Przykładem reprezentującym takie poszukiwania formalne jest rysunek z 1975 r. *Las pajęczy*. Precyzyjnie, niczym włókna układające się linie, faliste układy równoległych kresek budują skomplikowaną kompozycję, nie mającą w sobie żadnych cech przypadku, czy chaosu. Różnorodne stopnie przejrzystości, ostrości i nieostrości – przypominające zabiegi fotograficzne, partie, w których kreska jest ostra i czytelna niczym kaligraficzny znak i te, w których światło zmięcza i delikatnie zaciera kontur sprawiają, że substancja rysunkowa jest niezwykle bogata.

O twórczości artystki w latach 70. XX w. wspomina Irena Jakimowicz omawiając rozwój rysunku w Polsce. *Młoda generacja – przedstawiciele sztuki siódmej dekady – są stosunkowo mało przebojowi, dają przekaz zciszony i używają raczej wypróbowanych środków. W Warszawie reprezentantami takich tendencji są osobliwi „pejzażyści”, (jak Anna Monika Cynke i Andrzej Bielański oraz kameralistka Krystiana Robb-Narbutt), idący za tropem „osobności” w sztuce nieco starszych od siebie Anny Mizerackiej i Jacka K. Zielińskiego⁷. Owa odrębność, indywidualność nie pozwalająca przypisać dorobku artystki do konkretnej szkoły, czy nurtu nie stanowi zjawiska odosobnionego. Wraz z końcem lat sześćdziesiątych mija czas pluralizmu w sztuce, pozwalającego na wyodrębnienie poszczególnych kierunków i równoległych tendencji. Zastąpiony zostaje pewnego rodzaju personalizmem, w którym każdy z artystów wyprowadza własne wnioski z doświadczeń lat ubiegłych i każdy drogami własnej intuicji poszukuje nowych sensów i możliwości ich wyrażenia. Sytuację sztuki lat siedemdziesiątych cechuje brak rozstrzygnięć wzorcowych⁸. Ta ogólna uwaga Alicji Kępińskiej, jest jednocześnie celną oceną charakteru sztuki Mizerackiej, funkcjonującej pośród mnogości zjawisk, osadzonej w tradycji, a jednocześnie zachowującej swoją autonomiczność.*

W połowie lat 70. XX w. rodzi się fascynacja artystki poezją Bolesława Leśmiana, która towarzysząc Annie Mizerackiej wiele lat zaowocuje dwoma dużymi cyklami. Tak sama graficzka wspomina o roli, jaką odgrywa dla niej poezja: *Wreszcie natrafiłam na Bolesława Leśmiana, który tak wadził się z Bogiem, że aż się na Niego zgodził. [...] Z całą pewnością Leśmian sam sobą jest niezwykle czułym narzędziem i obdarowałam się hojnie tą jego czułością i uwrażliwieniem [...]⁹.*

Cykle *Aniołowie* i *Rozkwitała w bezmiar łąka*

Rok 1976 jest datą ważną w twórczości Mizerackiej. Powstał wówczas pierwszy duży cykl rysunków pt. *Aniołowie*, a także odbyła się pierwsza wystawa indywidualna w Galerii Rzeźby ZPAP im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie. Na przełomie 1976 i 1977 r. w Galerii Ściana Wschodnia w Warszawie miała miejsce prezentacja rysunków z przytoczonego cyklu.

Cykl *Aniołowie*¹⁰, dedykowany pamięci Bolesława Leśmiana i inspirowany jego poematem pod tym samym tytułem¹¹, składa się z dziesięciu monochromatycznych, lawowanych tuszem rysunków, wykonanych piórkiem. Ich wymiary wynoszą ok. 35 x 51 cm. Niektóre z prac opatrzone zostały rzymską numeracją, nie zawsze jednak konsekwentnie, inne cytatami z poematu Leśmiana, które pozwalają przyporządkować je konkretnym fragmentom utworu. Każdy z rysunków w inny sposób odnosi się do poszczególnych części utworu, w inny też sposób kreuje wizję metafizycznej przestrzeni i aniołów. Zgodnie z treścią poematu, objawiają się one w całym swym bogactwie ról i działań. Jak to się dzieje w kilku pracach – anioły nie pojawiają się w utrwalonej tradycją ikonograficzną postaci, a jedynie ewokowane są pewnymi elementami, czy atrybutami.

Cykl rysunków i grafik *Rozkwitała w bezmiar łąka*, powstały na przestrzeni kilku lat stanowi z kolei zapis fascynacji Anny Mizerackiej *Balladą bezładną* Bolesława Leśmiana¹². Tytuł cyklu zaczerpnięty z utworu *Ballada bezładna*, z tomu *Łąka* sugeruje odbiorcy dynamikę i zmienność, jaką artystka stara się uchwycić. Pozornie tematem tych prac jest tylko przyroda, sielska sceneria łąki. W bujnej roślinności zawarty jest jednak dramat opisywany już w po-



I z cyklu *Aniołowie*, 1976 r., rysunek, piórko, tusz, papier, 36 x 51 cm, Biblioteka Narodowa, fot. A. Mizeracka



Petardy, z cyklu *Czas wojenny*, 1982 r., rysunek, papier, ołówek, długopis, piórko, tusz, fotografie czarno-białe, 46 x 65 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. A. Mizeracka

przednim cyklu – wynikający z nierozstrzygalnego konfliktu pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne.

Na cykl *Rozkwitała w bezmiar łąka* składa się 17 prac wykonanych w technice lawowanego tuszem rysunku, akwaforty z akwatintą oraz pasteli. Pierwsze rysunki powstały w końcu lata 1980 r., zasadnicza część cyklu w 1981 r. Prace przerwane zostały ogłoszeniem stanu wojennego i wznowione w następnych latach. Ostatnie rysunki, wykonane w technice pasteli datowane są na 1991 r. Cykl nigdy nie był pokazywany w całości. Jedynie pastele zaprezentowane zostały na wystawie *Przestrzenie* w 1991 r.¹³ Na kilkunastu pracach pojawia się różnorodnie traktowany motyw łąki, nawiązujący pewnymi elementami kompozycji do utworu poety.

Czas wojenny

Wprowadzenie w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 r. stanu wojennego przerwało pracę Anny Mizerackiej nad cyklem *Rozkwitała w bezmiar łąka* i ograniczyło niemal zupełnie powstawanie innych grafik. Odtąd twórczość, którą nazwać można prywatną, intymną, zastępuje artystyczny komentarz wydarzeń politycznych i społecznych, podyktowany moralnym obowiązkiem. *Czas wojenny* to jedyna w całym dorobku seria, w której z taką częstotliwością pojawia się człowiek i jego problemy. Cykl obejmuje 21 prac wykonanych w większości w technice lawowanego rysunku piórkiem i długopisem oraz grafik w technice akwaforty i akwatinty¹⁴. Pierwsze rysunki włączone do cyklu, powstały jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego i są to *Huśtawki I (Inwokacja)* i *Huśtawki II (Inwokacja)* z 1980 r. Ostatnia, dedykowana Barbarze Sadowskiej, matce zamordowanego Grzegorza Przemyska,

grafika *Madonna polska* powstała w 1985 r. Symbolicznym zamknięciem cyklu jest przynależąca już do innej tematyki, *Próba powrotu do łąki*, ukończona w 1984 r.

Nastroj prac wpisuje się w powszechne zjawisko zmiany paradygmatu sztuki. W nowej sytuacji społecznej i politycznej nastąpiły znaczące przemiany w rozumieniu funkcji sztuki oraz roli i misji artysty. Jak pisze Anda Rottenberg: *Tym, co najdobitniej charakteryzowało obraz sztuki polskiej wczesnych lat 80., było przesunięcie kryteriów z artystycznych na etyczne. Zajęcie określonej postawy moralnej było ważniejsze od wyboru estetycznego*¹⁵. Jednak już w latach 80. XX wieku obserwatorzy tych zjawisk oceniali pewne skrajne zjawiska krytycznie. Podobnie sytuację ocenia z perspektywy czasu Anna Mizeracka: *Dalej uważam, że sztuka lat 80-tych miała dużą szansę zrobienia bardziej ponadczasowej i bardziej uniwersalnej kreacji, ale w dużej mierze tę szansę zaprzepaściła, stosując znane i skądinąd zużyte sztance formalne i emocjonalne. Akurat ja mam prawo tak pisać, bo w tamtym czasie, czując niedostateczność tego, co robię, weszłam całą sobą w dawanie świadectwa bólowi, grozie i utracie nadziei, jakie były wtedy udziałem nas wielu, żeby nie powiedzieć – nas wszystkich. Wyrażam krytykę tamtej twórczości z prawdziwym bólem [...]*¹⁶. W swoich dziełach Mizeracka pozostała jednak wierna dawnym wyborom. Jej prace z lat 80. XX wieku pozbawione są łatwej publicystyki, czy nadużywanych aluzji religijno-politycznych i nastrojów mesjanistycznych.

Stan wojenny i następne lata utajonego życia artystycznego, nie spowodowały znaczącego zahamowania udziału w wystawach i pokazach. Tak jak wielu innych twórców, którzy zbojkotowali państwowe galerie i instytucje muzealne, Anna Mizeracka zaprezentowała swoje grafiki i rysunki wraz z mężem Jackiem Krzysztofem Zielińskim podczas pokazu w mieszkaniu na Ursynowie (1984 r.). Wśród najważniejszych wystaw zbiorowych wymienić należy między innymi wystawę *Pieta* w 1983 r., w kościele Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Warszawie, *Przeciw złu, przeciw przemocy*, dedykowaną pamięci ks. Jerzego Popiełuszki, która odbyła się w lutym 1985 r. w kościele w Mistrzejowicach¹⁷, *Czas smutku, czas nadziei, Pod Gwiazdą Piołun*, również prezentowane w 1985 r., *Polska Pieta*¹⁸ w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu, *Czas krzyża* w kościele oo. Kapucynów w Bytomiu¹⁹.

W latach 80. XX wieku Anna Mizeracka działała czynnie także za granicą. Uczestniczyła m.in. w wystawie *Jeune peinture – jeune expression*, w Grand Palais w Paryżu

(1982/1983), a w latach 1982-1988 w licznych wystawach na terenie RFN, w ramach polsko-niemieckiej grupy *Syrena*. Aktywna działalność na rzecz kultury niezależnej przyniosła jej dwa ważne wyróżnienia – Nagrodę Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w 1985 r. oraz w roku następnym Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej Solidarności.

W sztuce polskiej lat 80. XX wieku wciąż powstawały nowe symbole, jako żywa reakcja na rzeczywistość i wydarzenia polityczne. Wiele z nich pojawiało się jednocześnie w twórczości wielu artystów. Tak się stało na przykład w przypadku „telewizorów” przedstawiających ubranych w wojskowe mundury prezenterów telewizyjnych, malowanych między innymi przez Łukasza Korolkiewicza (*13 grudnia 1981 rano*, 1982), Jacka Ziemińskiego (*Telewizor* 1982), Jana Rylke (*DTV*, 1982)²⁰. Motyw ten wykorzystuje także Anna Mizeracka, w rysunkach *Pałac i Petardy* z 1982 r. Motyw krzyża (lub ukrzyżowanego Chrystusa), tak charakterystyczny i często występujący w sztuce niezależnej pojawia się w cyklu trzykrotnie. W pracy *W zapomnienie* (1982), w rysunku *Dla was, co się modlicie jestem tylko... Bogiem* (1982) oraz w pracy *Wokół krzyża*, wykonanej metodą luksografii na papierze fotograficznym²¹.

W cyklu *Czas wojenny* nie znajdziemy zbyt wielu motywów odnoszących się do nadziei – dominuje w nim pesymistyczna wizja losu człowieka zagrożonego, poddanego bezlitosnym żywiołom i systemowi. W wielu z grafik i rysunków kruche ludzkie ciała podlegają symbolicznej destrukcji, zamknięte w klatkach, zawieszane na kruchych huśtawkach tuż nad płonąca otchłanią, zamienione w cienie lub przykryte całunami. Zatraceniu ulegają cechy indywidualne – ciało staje się symbolem. Kompozycje utrzymane w nadrealistycznej stylistyce, pozbawione są w większości bezpośrednich konotacji z wydarzeniami politycznymi.

Po latach Anna Mizeracka stwierdziła, że z ulgą zamknęła ten okres: *Pod koniec tego okresu, który trwał kilka lat, zaczęłam z silniejszym niż kiedykolwiek utęsknieniem wracać do twórczości, którą określiłabym, jako dążność do transcendencji i kontemplacji, a upostaciowieniem tego, co nie do końca poznawalne i całkowicie osobiste, niech już pozostanie dla mnie świat nie ludzi, lecz przyrody traktowanej jako znak wiecznego trwania*²².

Po 1985 r. artystka powróciła do ulubionych tematów efemerycznych zjawisk przyrody. Następują jednak znaczące przemiany. Wraz z końcem lat osiemdziesiątych przestaje tworzyć w technice grafiki. W latach 1993-1994

Mizeracka wykorzystuje także medium fotografii, poddając je swoistemu eksperymentowi. Powstają m.in. prace *Wnętrze jeziora*, *Opustoszały okrąg*, *Dom wielokrotniony*, zaprezentowane na wystawie *Woda, ogień, światło, miejsca magiczne* w Galerii Krytyków Pokaz w 1996 r.²³

Przestrzeń-żywiół-swiatło. O zróżnicowanym traktowaniu tematu pejzażu i natury w twórczości Anny Mizerackiej

Pejzaż odgrywa w sztuce Anny Mizerackiej rolę niezwykle ważną. Stał się obszarem długotrwałej, ponad czterdziestoletniej eksploracji. Temat prac, jakim jest wycinek natury, powtarzany w najróżniejszych wariantach stanowi o wewnętrznej spójności dorobku artystki, mimo że każda z nich odznacza się swoim własnym nastrojem, sposobem wykonania i potraktowania tematu krajobrazu. W większości są to pejzaże samodzielne. Natura nie stanowi tła dla rozgrywającej się akcji, ponieważ sama staje się głównym tematem i treścią dzieła sztuki. Człowiek nigdy nie pojawia się jako ogniskujące centrum.

Dwoistość spojrzenia, raz z góry, raz z dołu²⁴, swobodne przechodzenie od wizji totalnej, kosmicznej, do wycinków przyrody nam bliższej – ogrodów, sadów, brzegu jeziora, stanowi jedną z cech charakterystycznych. Dla artystki drobiazgowa obserwacja i percepcja świata dotyczy z podobną wrażliwością i uwagą fragmentów przyrody, co ogromu, zdawać by się mogło, Kosmosu.

Jednym z wariantów takiej drobiazgowej obserwacji fragmentu natury i sił w niej działających jest tematyka żywiołów. W wyróżnionych w konkursie na *Najlepszą grafikę miesiąca* we wrześniu i grudniu 1979 r.²⁵ linorytach *Ognisko* (1977) i *Ogień* (1978) wszystko zdaje się być ruchem.



Huśtawki II – inwokacja, z cyklu *Czas wojenny*, 1980 r., rysunek, ołówek, długopis, piórko, tusz, papier, 38 x 54,5 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. A. Mizeracka

W przypadku linorytu *Wiatr*, wrażenie ruchu jeszcze bardziej potęguje użycie bibuły japońskiej. Efekt jest zaskakujący dzięki wykonaniu dwóch odbitek nieznacznie przesuniętych względem siebie. Wywołane złudzenie optyczne sprawia wrażenie nieustannego drżenia, ruchu i rozmycia obrazu. Linoryty artystki to rodzaj syntezy doświadczenia natury. W ostatnim w dorobku linorycie *Rozpad i narastanie* (1979) Mizeracka powraca do przestrzeni imaginatywnej, fantasmagorycznej. Sposób komponowania, nastrój metaforyczny i irracjonalny jednocześnie, a przede wszystkim technika wywołuje pewne skojarzenia z twórczością wybitnego grafika Józefa Gielniaka²⁶.

Litografia jest drugą techniką graficzną, w której Mizeracka nie pracowała dłużej. Wykonała jedynie dwie prace tą metodą. Są to powstałe w 1982 r. *Pejzaż spiralny* i *Pejzaż piaszczysty*²⁷, nagrodzony w 1982 r. w konkursie na *Najlepszą grafikę kwartału*. W obu pracach jest to przestrzeń dalece wyabstrahowana, wyciszona, pozbawiona rzeczywistych elementów krajobrazowych. Pojawiające się motywy koła, dysku, kręgów, góry, to elementy statyczne i hieratyczne, wyizolowane z neutralnej, nierzeczywistej przestrzeni, odwołują się do utrwalonej w kulturze symboliki Kosmosu, centrum, uniwersum.

W grafikach *Zapomniany ogród* (1987) i *Mała Łąka* (1984) znów obserwowane są fragmenty rzeczywistości i to oddane z precyzją i kunsztem, jakie krytycy porównywali do technik mistrzów szesnastowiecznych. W tych pejzażach artystka wykorzystuje chętnie intymną, zamkniętą przestrzeń ogrodu, lub niewielki, oglądany z bliska wycinek łąki, co pozwoliło pokazać bujność roślinności, bogactwo form i życia. Mizeracka chętnie wykorzystuje w nich kadraź zbliżający, polegający na ukazaniu z bliska wycinka przestrzeni, niemal



Pejzaż spiralny, 1982 r., litografia, papier, 29 x 36 cm, nakład: 2/20, Biblioteka Narodowa

całkowitym wyeliminowaniu powierzchni nieba, lub ograniczeniu go do wąskiego pasma, co wywołuje wrażenie oglądania fragmentu pejzażu w sposób pozbawiony dystansu²⁸.

Około 1985 r. do repertuaru środków dołącza malarstwo. Następuje przejście do technik umożliwiających najbardziej bezpośredni przekaz, bez ograniczeń (także czasowych) wynikających z rozbudowanego warsztatu. *Płynne przejście od rysunku do malarstwa odbyło się nie tylko za sprawą potrzeby koloru, ale również z potrzeby bardziej dosadnej fakturalnej artykulacji – dosadnej i bardziej pospiesznej niż w rysowaniu*²⁹.

W latach 1990-1991 powstał ostatni duży cykl w dorobku Anny Mizerackiej, obejmujący rysunki lawowane tuszem i pastele, pod tytułem *Przestrzenie*. W 1991 r. zaprezentowany został w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie. Sceneria, mimo że inspirowana prawdziwymi miejscami, ulega dematerializacji. Stosowana dotąd technika rysunkowa, w której efekty światłocieniowe budowane były milionami drobnych kresek, zanika w miejsce świetlistych, lekkich efektów uzyskiwanych techniką pasteli. Brak jest punktów stałych, oparcia dla wzroku w realnych przedmiotach, konkretnych bryłach. Na rysunkach jak *Czerwona przestrzeń* i *Jeziorno z czerwonym przedplanem* (1991) odnosi się wrażenie dali niczym nieograniczonej, mimo że brakuje na nich horyzontu. Artystka środkami malarskimi osiąga głębię i dystans.

Rysunki wykonywane ołówkiem, lub ballografem, lawowane, jak dawniej tuszem, zarówno te będące częścią cyklu *Przestrzenie*, jak i funkcjonujące samodzielnie, to już zupełnie inna technika i sposób wyrazu niż w latach osiemdziesiątych. Pejzaże uległy silnej puryzacji. Stały się wyciszone, syntetyczne, nie niosą już w sobie żadnej symboliki, aluzji, czy anegdoty. Utraciły wątki narracyjne, ale zyskały zupełnie nowe wartości – lapidarność, która długo była czymś obcym postawie twórczej Mizerackiej oraz siłę wyrazu polegającą na esencjonalności, przy zastosowaniu minimalnych środków wyrazu. Prace *Ślad po wiosle* (1990), czy *Późnym popołudniem* (1991) charakteryzuje rozproszone światło, łagodne szarości, bez kontrastowych napięć, miękkość rysunku, rozproszonego drobnymi pociągnięciami ołówka, kredki, plamy tuszu. Krajobrazy są bezładne, pozbawione sztafażu, czyste.

*Jak „nic” narysować? Poprzez odejmowanie, czyli wyskrobywanie lub wycieranie gumą doszłam do tego, że tyle wystarczy, żeby to było czytelne dla mnie oraz dla widza o podobnej do mojej wrażliwości*³⁰.

Dawna, czytelna kreska, wijące się sploty arabeskowej, niemal dekoracyjnej linii, zastąpione zostały delikatnymi dotknięciami narzędzia, nie pozostawiającego śladu gestu ręki. Tak jak pastele, późne pejzaże rysunkowe, wydają się być wyrazem coraz bardziej sensualnej percepcji przyrody. Ich źródłem jest intensywne wpatrywanie się w naturę, które prowadzi do konkretnych rozwiązań formalnych. Celem staje się niespieszne rejestrowanie momentu, zadumy, ulotnego wrażenia.

Pisząc o tej części dorobku Mizerackiej nie można pominąć najważniejszej inspiracji, która sprawiała, że tworzone krajobrazy nie były imaginatywne, ale miały swój rzeczywisty odpowiednik w przyrodzie. Przez ponad trzydzieści lat Anna Mizeracka, wraz z mężem, grafikiem Jackiem Krzysztofem Zielińskim jeździła na Suwalszczyznę. W 1995 r. zbudowali w Jeziorkach, małej wiosce na Sejneńszczyźnie drewniany dom, położony nad wodą. W niej artystka znalazła inspirację dla swoich pejzaży i odzwierciedlenie poezji Leśmiana. Nie potrzebowała już więcej metafory, bo każdy fragment ogrodu, łąki, tafli jeziora zawierały w sobie wystarczającą dla niej metaforę życia.

Źródłem tematów do wielu prac, zwłaszcza tych powstałych w ostatnich latach bywa tęsknota za opuszczonym miejscem idealnym, magicznym, które istniało dla artystki w rzeczywistości. Wpierw było to uczucie czasowe, kiedy jesienią Anna Mizeracka wracała wraz z mężem do Warszawy, a w końcu permanentne gdy okoliczności życiowe i ciężka choroba zmusiły ją do opuszczenia ukochanej przestrzeni. Dlatego też wiele tych kompozycji tchnie melancholią, próbą utrwalenia obrazu miejsca utraconego. Choroba zdeterminowała również twórczość graficzki, przyczyniając się do porzucenia niektórych technik oraz do stosowania niewielkich formatów. Prace z ostatnich lat to m.in. wykonane farbami akrylowymi na welurze widoki nocnego nieba, odbitego w tafli jeziora.

Niezmiennie w każdej kompozycji, pozostało artystyczne hasło *wnikania w cząsteczkę świata, by odkryć jego całość*³¹.



Rozpad i narastanie, 1978 r., linoryt, papier, 37 x 50,5 cm, nakład: 7/20, Biblioteka Narodowa

Zakończenie

Anna Mizeracka pokazała, jak bez eksperymentów formalnych można stworzyć ciekawe prace współczesne, wypowiadając się głównie poprzez rysunek i tradycyjne techniki metalowe. Jedną z cech omawianego dorobku, która sprawiła że pozostał on zasadniczo mało znany szerokim kręgom odbiorców jest niemal programowe odwrócenie się od nowoczesności i spraw bezpośrednio związanych z człowiekiem, na rzecz prywatnego świata wyobraźni i wrażliwości, zapatrzenia w przyrodę.

Jej osobista filozofia tworzenia pozwala nam patrzeć na tę sztukę w perspektywie doświadczania uniwersum, kontemplacji, wypełniania duchowych potrzeb człowieka.

Rezultaty wieloletnich poszukiwań, także warsztatowych, prowadzonych na własną miarę i potrzeby, przyniosły szereg różnych rozwiązań. W niniejszym artykule zaprezentowano zaledwie niewielki fragment z kilkudziesięciu lat twórczości. Poprzez wybór najczęściej pojawiających się motywów i przykładów zmieniającej się stylistyki dzieł ukazano możliwie najbardziej pełny obraz umiejętności warsztatowych, zakresu zainteresowań, a także przemian, jakie dokonały się w sztuce Anny Mizerackiej na przełomie lat 1967-2007.





Zapomniany ogród, 1987 r., akwaforta, papier,
26,6 x 39,8 cm, nakład: 3/50, własność artystki

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO

- ¹ Por. I. Jakimowicz, *Współczesna grafika polska*, Warszawa 1975; I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997; A. Kępińska, *Nowa Sztuka Polska 1945-1978*, Warszawa 1981; *Rysunek-dzieło spełnione*, Galeria Krytyków Pokaz. Katalog wystawy, red. W. Skrodzki, Warszawa 1979; W. Wierchowska, *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982.
- ² Obie prace znajdują się w posiadaniu Anny Mizerackiej.
- ³ Por. I. Jakimowicz, *Współczesna...*, Warszawa, 1975, s. 5-6.
- ⁴ I. Jakimowicz, *Rzecz o rysunku, II Międzynarodowe Triennale Rysunku*, Wrocław 1981, s. 36.
- ⁵ Wywiad z Wojciechem Skrodzkiem, *Przestrzenie*. Katalog wystawy, BWA Częstochowa, 1991, s. 4 i n.
- ⁶ Zbiór rysunków Anny Mizerackiej znajdujący się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, obejmuje między innymi cykl *Aniołowie* oraz szesnaście prac powstałych w latach 1971-1976.
- ⁷ Jakimowicz, *Współczesna...*, Warszawa 1975, s. 27.
- ⁸ Kępińska, dz. cyt., 1981, s. 264.
- ⁹ A. Mizeracka, *Ankieta Sztuka a wartości*, „Pokaz”, 2000, nr 30/31, s. 10.
- ¹⁰ Cykl znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej.
- ¹¹ Cykl Bolesława Leśmiana *Aniołowie* ukazał się w debiutanckim zbiorze *Sad rozstajny* w 1912 r.
- ¹² *Ballada bezładna*, Bolesława Leśmiana, ukazała się w 1920 r. w drugim zbiorze utworów pod tytułem *Łąka*.
- ¹³ Wystawa *Przestrzenie* odbyła się w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie w maju 1991 r. i BWA w Częstochowie czerwiec-lipiec 1991 r.
- ¹⁴ Większość prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- ¹⁵ A. Rottenberg, *Pokolenie '80*, w: A. Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009 s. 54-55.
- ¹⁶ A. Mizeracka, *Sztuka głodnych*, „Pokaz”, 2000, nr 28, s. 46.
- ¹⁷ Wystawa zorganizowana została przez Jerzego Brukwickiego, Aleksandra Wojciechowskiego i Elżbietę Zawistowską. Prezentowana była następnie w kościele pw. św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej.
- ¹⁸ Wystawa trwała od 7 do 18 czerwca 1986 r. w kościele Matki Boskiej Bolesnej w Poznaniu, prezentowana następnie w latach 1986 i 1987.
- ¹⁹ W marcu 1985 r., w kościele Podwyższenia Krzyża oo. Kapucynów odbyła się ogólnokrajowa wystawa *Czas krzyża*. Autorem wystawy był Jerzy Brukwicki.
- ²⁰ Por. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992, s. 151-152.
- ²¹ Wojciechowski, dz. cyt., s. 12.
- ²² Jest to jeden z rodzajów fotogramu, metoda polegająca na otrzymywaniu obrazów przez bezpośrednie naświetlanie materiałów światłoczułych, na które nałożone zostały przedmioty o różnym stopniu przezroczystości.
- ²³ A. Mizeracka, *10 lat później. Wystawa polskiego rysunku współczesnego*. Katalog wystawy, pod red. S. Kamińskiego i M. Szewczuka, katalog wystawy, Radom 1992, s. 129.
- ²⁴ Por. katalog wystawy Anna Mizeracka, *Woda ogień światło miejsca magiczne*, wstęp W. Skrodzki, Warszawa 1996.
- ²⁵ *Przestrzenie*, dz. cyt., s. 2 i n.
- ²⁶ Konkurs *Najlepsza grafika miesiąca* organizowany był w Warszawie od 1965 do 1981 r., przez ZPAP Okręg Warszawski. Od 1971 r. przyznawano również nagrody w kategorii *Najlepszej grafiki roku*, a od 1981 również *Najlepszej grafiki kwartału*, w jury konkursu zasiadała m.in. Wiesława Wierchowska.
- ²⁷ Józef Gielniak (ur. 1932 – zm. 1972) tworzył niemal wyłącznie linoryty, łączył zindywidualizowaną wizję przyrody z elementami abstrakcji, zafascynowany był biologizmem, strukturą roślin, materią, wizją kosmosu.
- ²⁸ Omawiane w artykule linoryty i litografie Anny Mizerackiej znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej.
- ²⁹ Por. Wojciechowski, dz. cyt., s. 51-52.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Wywiad z Anną Mizeracką przeprowadzony przez autorkę w 2008 r.
- ³² *Przestrzenie*, dz. cyt., s. 1 i n.

FILOZOFIA W SZTUKI MEDIALNE – krótkie omówienie relacji zachodzących między instalacją wideo a wybranymi aspektami myśli filozoficznej

Jeana Baudrillarda i Paula Virilio

Aldona Modrzewska

W poniższym artykule chciałabym podjąć temat wiążący dwie dziedziny humanistyczne: filozofię oraz sztuki medialne. Zważywszy na modę łączenia różnych postaw naukowych jaka ogarnęła nie tylko filozofów lecz i historyków, antropologów czy socjologów, nietrudno wzorować się na metodzie badawczej Jeana Baudrillarda czy Paula Virilio, których dorobek naukowy nie wpasowuje się w ściśle pojęte ramy danej dziedziny. Obaj, nie tylko uważają¹, że nie są filozofami, choć właśnie tę dziedzinę nauki uprawiają, a wręcz przeciwnie, twierdzą, że są opozycjonistami wszelkich form klasycznego dyskursu², wyabstrahowanego od życia. Dlatego też do swoich prac załączają w swoicie postmodernistyczny sposób elementy socjologii, urbanistyki, cybernetyki czy antropologii. Zatem czuję się niejako usprawiedliwiona gdy podejmuję krótkie rozważania nad relacjami łączącymi myśl filozoficzną Baudrillarda i Virilio ze sztuką medialną, jaką jest instalacja wideo.

W tym artykule nakreślone zostaną związki jakie zachodzą między sztuką a filozofią, bazując na kilku kluczowych pojęciach, które wynikają ewidentnie z postaw filozofów oraz artystów. Pierwszeństwo należy się opozycji realne – wirtualne, która w konsekwencji, za sprawą Baudrillarda, prowadzi do rozważań nad zmianą ontologii widzenia i doświadczania. Następnie autentyczność świata wirtualnego, symulakry, które stanowią częściowo jego budulec, oraz hiperrzeczywistość w jaką przechodzą, będą kolejnym punktem wziętym pod uwagę. W polu moich zainteresowań pozostaje również technicyzacja świata i życia każdego z nas, która w następstwach prowadzi według Virilio do życia w cyberpanoptikonie, gdzie nie tylko jesteśmy obserwowani przez maszyny, ale i bez nich stajemy się niewidomi³. Ostatnim punktem na jaki należy zwrócić uwagę jest próba nakreślenia stanowiska poszczególnych artystów względem środków masowego przekazu. Postaram się odpowiedzieć na pytanie czy media według nich doprawdy unieważniają rzeczywistość tak, jak chciałby to widzieć Baudrillard.



Viola Bill, *The crossing*, 1996 r.

Obraz wykorzystywany przez media, stanowi reprezentację rzeczywistości, poprzez który w większości postrzegamy świat. Środki masowego przekazu według autora *Symulakrów i symulacji* oferują jednak wizerunek daleki od autentyczności, wręcz przeciwnie, prezentują podobiznę świata, w którym obraz piękna jest piękniejszy od samego piękna, oraz prawda jest prawdziwsza od samej prawdy. Baudrillard twierdzi, że rzeczywistości nie ma, nie uważa jednak, że żyjemy wyłącznie w świecie fantazji. Wnioskuje tylko, że nie sposób już dotrzeć do rzeczywistości niezapśredniczonej. Baudrillard mówi, że to nie rzeczywistość znikła, to znikła różnica między tym, co realne, a tym, co symulowane. Filozof uznaje, że żyjemy w epoce *simulacrum*, czyli obrazu, który nie ma jakiegokolwiek związku z rzeczywistością, a w który rzeczywistość zostaje wchłonięta przez jej własne przedstawienie. Egzystujemy w epoce, gdzie *prawda, referencja albo przyczyna obiektywna przestały istnieć*⁴. Według filozofa nie postrzegamy już

rzeczywistości, tylko symulację, która nie poprzedza już działania, lecz to działanie po prostu zastępuje, ze skuteczną pomocą mediów⁵.

Baudrillard diagnozując społeczne przemiany zachodzące po 1968 roku badał relacje człowieka z medialnym przekazem, konsekwentnie przeciwstawiając się rozpoznany twierdzeniom. *Choć telewizja wielokrotnie stanowiła dla niego rodzaj materiału ilustrującego jego najbardziej radykalne tezy mówiące o całkowitej agonii realności i rozplynięciu się jej w symulowanej hiperrzeczywistości – sam właściwie telewizji nie oglądał, bowiem monitor telewizyjny był dla niego doskonałym ucieleśnieniem znikania obrazów przy jednoczesnym przekształcaniu widzów w przezroczyste ekrany*⁶ pisze Piotr Zawojski. Artyści nie unikają korzystania z mediów. Wręcz przeciwnie, umiejscawiają telewizję i nagrania filmowe w coraz większej ilości prac. Tym samym zyskują skuteczną formę mówienia o procesie tak zwanej „medializacji”, prowadzącej według Baudrillarda do nasycenia przestrzeni mediami i jej produktami – symulakrami.

Aby zapoznać się z opozycją realne – wirtualne, wystarczy sięgnąć do pracy Billa Viola (ur. 1951 r.) *Crossing*⁷, zwracając przy tym uwagę na fakt, w jaki sposób Viola realizuje swoje prace – nie bez znaczenia jest, że wykorzystuje najwyższej jakości środki techniczne by uzyskać obraz, można rzec za Baudrillardem, bardziej realny od rzeczywistego, na co pozwala wysoka rozdzielczość obrazu. Instalacja prezentuje dwa ekrany, na których w sposób zsynchronizowany ukazują się obrazy: na jednym postać wpatrzona w widza nagle płonie przy jednoczesnym ryku wypełniającym przestrzeń, na drugim ten sam mężczyzna, również po chwili wpatrywania w widza niknie w zalewającym go gwałtownie wodosпадzie, przy podobnym akompaniamencie. Po zniknięciu postaci, następuje zaciemnienie i cała sekwencja zaczyna się od początku. Artysta sam wystąpił w roli bohatera, który poprzez żywioły ognia i wody doznaje *nirwany*, swoistego *katharsis*, oczyszczenia.

Mamy zatem w pracy wykonanej na bardzo wysokim poziomie technologicznym obraz rzeczywistości bardziej realnej niż świat, którego dotykamy. Przeżycie *nirwany* nie jest zarezerwowane tylko dla artysty – bohatera, ale również dla widza, który poprzez formę instalacji ma możliwość przeżycia oczyszczenia. Nie tylko możemy w hiperrzeczywistości doświadczać i doznawać, ale możemy jednocześnie znaleźć się w innym świecie, gdzie żywioły

nie ranią, nie zabijają. Woda i ogień służą tylko temu by swoją pierwotną siłą niszczyć po to, by znów transformować i regenerować, a tym samym prowadzą ku transcendencji. Viola przypomina jednocześnie, że świat niematerialny nie został odkryty poprzez maszyny, które powołują wirtualność, zaznacza, że niematerialność to nie tylko wirtualność lecz również, a może przede wszystkim, duchowość. Podobny wydźwięk i wymowę ma inna praca Violi zatytułowana *Pokój Świętego Jana od Krzyża*.

Wbrew pesymistycznej wizji mediów francuskiego filozofa, Viola wykorzystuje możliwości nowych mediów po to, by podkreślić ich pozytywny wpływ na odbiorców a zarazem użytkowników. Twórca traktuje kamerę, która pełni funkcję „oka umysłu” jako instrument percepcji, przedłużenie zmysłów. Transmisję filmową wykorzystuje jako instrument dyskursywny, który przywołuje fundamentalne pytanie na temat rzeczywistości, przemijania i życia. I mimo iż obraz wykazuje cechy hiperrzeczywistości, to wcale nie musi oznaczać, że jest poza światem rzeczywistym. Ten problem trafnie ujął artysta i teoretyk nowych mediów Peter Weibel: *[...] w naturze obrazu cyfrowego leży stwarzanie za pomocą komputera więcej niż realności, przy czym to więcej ma wygląd realny. Istotą (w sensie idealistycznej ontologii niemieckiej) obrazu cyfrowego jest właśnie to, by dzięki komputerowi nierzeczywistość uczynić realistyczną. Nie potrzebujemy już ruchomej fotografii, gdyż obraz cyfrowy wprowadza nas poza nią, transformując odbicie (rzeczywistości) w wytwarzanie obrazu (nowej rzeczywistości). [...] Reprodukacja i fantazja – dwa zjawiska wzajemnie się wykluczające – godzą się ze sobą w obrazie cyfrowym*⁸.

Ontologia doświadczenia i widzenia jest myślą przewodnią kolejnej pracy innego artysty – *Tall ship* Gary’ego Hilla (ur. 1951 r.). Interaktywna instalacja składająca się z silnie zaciemnionego tunelu, w środku którego, pośród widzów, „znajdują się” na ścianach obrazy postaci w formie zbliżonej do widma. Interaktywność przedsięwzięcia polega na tym, że postacie pod wpływem obecności oglądającego zbliżają się do widza lub oddalają⁹, starają się nawiązać kontakt. Można powiedzieć – imitując konwencjonalne zachowania. Realizacja *Tall Ship [...] przenosi nas z prawdziwego świata do nieznanego świata doświadczeń, gdzie odkrywamy straconych przyjaciół i senne figury*¹⁰. Jest pracą, która wręcz wdziera się pomiędzy realność i wirtualność, jest jakby doświadczeniem granicy dzielącej to co taktylne i nie. Warunki jakie stworzył Hill w *Tall Ship* pozwalają zwrócić uwagę na dwa aspekty

poruszone w pracy: uświadomienie sztuczności wirtualnego świata, którego nie możemy przekroczyć (brak wyraźnego kontaktu z widmami) oraz podkreślenie doznań z drugim człowiekiem (spowodowanych kontaktem fizycznym w zaciemnionym tunelu). Nie ważne jak widz będzie się starał, bliskość ze zdematerializowanym człowiekiem – widmem nie zostanie osiągnięta. Pozostaje jednak pytanie jakie jest to *pseudowirtualne* doświadczenie? Jakie ono jest gdy nie ma materii? Jak może wpływać na widza, który jest otoczony ludźmi – widziami spoglądającymi zewsząd, przede wszystkim poza pomieszczeniem galerii? Telewizja, komputery, przenośne odtwarzacze, reklama bombardująowymi obrazami wirtualnych ludzi na każdym kroku. Jest to zjawisko nie nowe aczkolwiek nadal frapujące, bo przecież nie pozostawia nikogo obojętnym na swój urok nierealnej doskonałości. Nie tylko perfekcyjności obrazu nie jesteśmy w stanie doświadczyć realnie (dotknąć, poznać, zrozumieć). Gary Hill pokazuje, że również i kontakt z niedoskonałym widmem nie jest możliwy.

Wybrane realizacje Bruce Naumana (ur. 1941 r.) wpisują się w wątek sztuki wideo lat 70. XX wieku, oparty na formalnych eksperymentach z medium. Cechą charakterystyczną dla wczesnych prac Naumana była umiejętność połączenia awangardowych środków, takich jak wideo, z przestrzenią galeryjną, tak by widz mógł doświadczyć obszaru, który stawał się niejako polem doświadczalnym. Jego prace notorycznie włączają aktorów w dziwne i powtarzalne akty. Nierzadko elementy prac zapraszają widza (którego artysta traktuje niczym „sferę”), do przekroczenia granic wykreowanej przestrzeni, gdzie szybko czuje się jak w klatce. Nauman stwarza warunki by ciało-sfera podlegało izolacji i anonimowości, co w konsekwencji doprowadza do uaktywnienia psychiki widza¹¹. Artysta wykorzystuje nagrania wideo jako dokumentacji rzeczywistości, a tym samym używa ich do jej zbadania¹². W instalacji *Live Tape Video Corridor*, Nauman umieścił dwa monitory, jeden na drugim, na końcu wąskiego, prawie dziesięciometrowego korytarza. Ekran stojący niżej pokazuje wideo nagranie korytarza. Na drugim zaś, sprzężonym z kamerą w systemie zamkniętym, umieszczoną przy wejściu do wnętrza, wyświetlany jest obraz na żywo. Idąc po osi korytarza, widz może zaobserwować swój obraz na ekranach, lecz zbliżając się do monitorów, postać staje się stopniowo mniejsza, a ponadto ukazuje widza od tyłu¹³.

Nauman sonduje rzeczywistość przez media i udowadnia, że im bardziej chcemy zajrzeć do jej trzewi, tym

paradoksalnie mniej widzimy. Wchodząc w korytarz, widz zamyka się w wąskiej przestrzeni, gdzie tylko obraz elektroniczny pozwala spojrzeć na to, co znajduje się za nim. Odbiorca jest zablokowany na terytorium, gdzie oprócz niego, funkcjonuje ponadto obraz medialny. Artysta stwarzając klaustrofobiczną sytuację, zmusza do weryfikacji otoczenia przez narzucony obraz. Uzależnia widza od medium¹⁴. Daje jednak do zrozumienia, że nieufność względem mediów jest jak najbardziej wskazana, gdyż technologia jest równie wiarygodna, co ludzie, którzy się nią posługują. Stwierdzenie, że maszyny funkcjonują niezależnie od człowieka to tylko mit, a media są wybitnie podatne na jego obnażenie. Media są wyrazem tego, co chcemy w nich widzieć, ale są również narzędziami przewrotnego narcyzmu¹⁵ – mówią bowiem o nas to, czego wiedzieć nie chcemy. Nauman wyraźnie wskazuje na fakt, że widz chce spojrzeć w swoje oblicze wyświetlane na ekranie, ale nie jest to możliwe. Przeglądanie w mediach nie jest tożsame z oglądaniem się w lustrze, media to narzędzia widzenia, którym nie zależy na prawdziwości. Według Baudrillarda to media są obarczone grzechem oszustwa oraz kreowaniem obrazu dalekiego od prawdy. Nauman na początku lat 70. XX wieku udowadnia, że media to tylko urządzenia w rękach ludzi. Ich techniczne możliwości są ograniczone, a braki mogą być z premedytacją wykorzystane¹⁶.

W specyficzny sposób różnicę między realnym a wirtualnym pokazują Dara Birnbaum (ur. 1946 r.) i Tony Oursler (ur. 1957 r.). Artystka w pracy *Rio videowall* wykorzystuje symulacje przedstawiające na ścianie centrum handlowego stan przestrzeni miejskiej przed jej zabudowaniem. Tym samym dokonuje re-kreacji świata już zniszczonego. Wykreowany obraz jest podwójnie nieuchwytny: nie można na nim eksperymentować, nie można go doznać, bo nie istnieje, ale nie można go również zobaczyć takim jakim był, gdyż jest modyfikowany poprzez obrazy ludzi jacy znajdują się w centrum handlowym, a którzy pojawiają się na nim w wyniku projekcji wideo¹⁷. W wyniku zastosowania wirtualnego obrazu przestrzeni Dara Birnbaum już w tym momencie zmienia ontologię doświadczenia i widzenia, niczego nie można poczuć realnie, można ewentualnie ratować się odwołaniem do własnej projekcji wspomnień. Przetwarzając zaś obraz konsumentów z centrum handlowego dokonuje na nich modyfikacji, bowiem spoglądając przez pryzmat symulakra postaci stają się na jej podobieństwo, nierealni. Z drugiej strony jednakże zaczynają żyć w świecie wirtualnym, w którym jedyny punkt zaczepienia z realnym to być może świadomość.

Podobnego ożywienia elementu byłego i niebyłego w rzeczywistości dokonuje Tony Oursler wyświetlając taśmy wideo na nieożywione przedmioty, najczęściej referencyjne i znaczące, takie jak lalki czy rzeczy przypominające elementy ciała (głowę, oko). Abstrahując od taśm jakie wykorzystuje¹⁸, należy przyrzeć się formie jaką przyjmują jego prace. Bo do jakiego świata będą należały marionetki z pracy *We have no free will*, których korpus stanowi materia, a głowa jest wzbogacona o formę medialną, odegraną z taśmy, ożywioną niejako poprzez twarz aktora? Gdzie w tym wypadku leży granica realnego i wirtualnego? Czyż postać ta nie przemawia? Czyż zatem głos słyszymy? Skąd pochodzą słowa, skoro ich treść nie przystoi ludziom, a skoro nie ludziom to komu? Istocie wykreowanej przez Ourslera? Pytania z pozoru banalne jednocześnie nakreślające nam istotę problemu.

Aby wzmocnić raz jeszcze (być może pozorny) kontrast między realnym a wirtualnym należy przyrzeć się pracom Fabrizio Plessi'ego (ur. 1940 r.)¹⁹. Artysta wykorzystuje w licznych pracach formy medialne jakimi są telewizory, taśmy wideo etc. jako budulec swoich przedsięwzięć, tworząc monumentalne instalacje, nierzadko nawiązujące do powszechnie znanych symboli (Kolosum w pracy *Roma II*), miejsc, (jak choćby przywołanie obrazu cmentarza w pracy *Bronx*), czy przedmiotów odwołujących się do mistyki drzewa (w realizacjach *La foresta sospesa* oraz *L'enigma degli Addii*). Niemniej jednak to co istotne to wykorzystanie obrazów wideo niejako w zastępstwie tego co realne, tworząc niematerialny medialny świat. Plessi korzysta z obrazu medialnego ukazując wodę (*Liquid time, Digital fall, Electronic waterfall*), ogień (*Foresta di fuoco, Burning fall, Water fire*), materię budowlaną (*L'armadio dell'architetto, Porfido a perine*) z niewielkim, o ile w ogóle jakimś uszczerbkiem dla rzeczywistości. Wirtualne obrazy dla Plessi'ego są jak okno na drugą stronę, są jak gdyby idealnym substytutem, który w nie mniej wartościowy sposób jest zdolny do kreacji. W pracy *Prima materia*, medium jakim jest telewizja staje się podobnym do betonu budulcem współczesnej rzeczywistości, tu artysta pozostaje zgodny z myślą Baudrillarda, sugerując, że nasz świat doprawdy wykreowany jest z medialnych przekazów. Z kolei w pracy *Bronx* utwierdza w przekonaniu, że niematerialności kreacji telewizyjnej nie można zniwelować, zniszczyć szpadłem czy pochować jak zmarłych. Praca ta jest o tyle ciekawa, iż stawia wiele pytań dotyczących statusu telewizji – jaka ona jest: znacząca – oczywiście, agresywna – bez wątpienia, niezniszczalna – o ile świat jej nie odrzuci całkowicie, co wydaje się niemożliwe. Telewizja staje się nie tylko oknem na



Wolf Vostell, *Television Decollage*, 1963 r.



Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970 r.

świat – maszyną widzenia, ale również, poprzez formy interaktywne, narzędziem obserwującym, ograniczającym uwagę konsumenta przekazów telewizyjnych – stwarza cyberpanoptikum. Telewizja tworzy syntetyczne obrazy, które stają się idealnym ekwiwalentem tego co już reprezentują obrazy mentalne. O ile Jean Baudrillard czy Paul Virilio dokonują negatywnej oceny mediów, które tworzą tzw. *Second Life*, o tyle Fabrizio Plessi nie oskarża maszyn, bo czy, tu posłużyć się metaforą, termometr winny jest niskiej temperaturze?

Z kolei czołowy artysta sztuki medialnej – Nam June Paik (1932-2006) doszukiwał się pozytywnych stron technologizacji świata. Nierzadko w sposób ironiczny i przewrotny pokazywał, że maszyny czy media częściej stanowią już naszą integralną część, a nie złowrogi element prowadzący do zguby. Od początku swojej działalności artystycznej, niezależnie czy tworzył rzeźbę, instalację, taśmę wideo, kładł nacisk na wykorzystanie najnowszych technologii, co pociąga za sobą szeroki techniczny i społeczny kontekst z nimi związany. W przypadku Paika, który stale wykorzystywał innowacyjne możliwości techniki, sztuka technologiczna była sztuką jego czasów i to właśnie ona najlepiej i najdokładniej wyrażała następujące przemiany. Jak podkreśla Aleksandra Jach w krótkim studium o artyście:

Hasło »medium jest przekazem« nie było oderwanym od życia sloganem, ale praktycznym opisem większości strategii artystycznych, choć przez wielu zawężane do nowoczesnych technologii²⁰.

W pracy *Fish flies on the sky* (uprzedzając rozważania Jeana Baudrillarda o symulakrach) artysta zaprezentował poprzez obraz wideo trzy elementy umieszczone na suficie: egzotyczną rybę w oceanie, samolot podczas lotu oraz tancerza. Technologia w tym momencie posłużyła przełamaniu granic, w konwencjonalnym pojęciu nieprzekraczalnych jakimi są prawa fizyki. Medium dokonuje kroku przekraczającego bariery, kreuje rzeczywistość, która poszerza horyzonty i daje większe możliwości realizacji. Zaś w pracy *TV Garden* Nam June Paik poruszył wątek opozycji techno i biosfery wiążąc w jednej przestrzeni rośliny z telewizorami, stworzył przestrzeń symbiozy z elementów powszechnie uznanych za sprzeczne. Skoro takie jest ogólnie przyjęte mniemanie to może Nam June Paik przewrotnie każe spojrzeć na problem? Być może współistnienie natury i technologii nie jest takie niemożliwe? Być może przyszły świat będzie opierał się na sztucznym świetle, które podtrzyma naturę przy życiu? Techno i biosfera stają się coraz bliższe sobie, jest to proces, który trudno powstrzymać, zatem może najlepszym rozwiązaniem jest szukać plusów zaistniałej sytuacji?

Nam June Paik bardzo często wykorzystywał w swoich instalacjach lub rzeźbach wideo formy jednoznacznie odwołujące się do przedmiotów lub istot żywych występujących w naszym otoczeniu. *TV Flag, TV Jackass, Cello, Continental US, Electronic Superhighway* etc., to tylko kilka przykładów przedmiotów wykreowanych w mniejszym lub większym stopniu z telewizorów. Artysta poruszał problem statusu mediów w dzisiejszym świecie, ale również pytał o charakter owych przedmiotów, do których się odwoływał. Czym jest flaga dla Amerykanów? Czym jest dla nich telewizja? Jaki jest dźwięk czy muzyka grana z *telewizyjnej wiolonczeli*? Jaki jest świat ukazany na elektronicznej mapie? Według Nam June Paika wszystko może być telewizją, świat przez nią czytamy i oglądamy, to ona daje nam obraz rzeczywistości, umożliwia dotknięcie rozległych przestrzeni globu, a co za tym idzie poszerza nie tylko doświadczenie, ale również horyzonty myślowe.

Radykalnie odmienną postawę względem medium telewizji prezentował Wolf Vostell (1932-1998), artysta, który włączył medium telewizyjne do obszaru sztuki, traktując je od samego początku bardzo krytycznie i pozostawał konsekwentny w swoich poglądach. *Dla tak osobliwego artysty jak*

*Vostell – pisze José Antonio Agundez Garcia – [...] nie mógł przejść niezauważenie jeden z najdonioślejszych procesów szalonego wieku, a mianowicie rewolucja technologiczna i rewolucja medialna, a zwłaszcza powstanie, rozwój i rozpowszechnienie telewizji²¹. Przenikliwie spoglądał na życie naznaczone wpływem ekranu telewizyjnego, przekazu i szumu medialnego, a postawa związana z ideą *dé-coll/age'u* umożliwiła pełniejsze jego zrozumienie. *Dé-coll/age* odwołuje się bezpośrednio do życia – ponieważ cechuje go nieustanna dekonstrukcja, ciągle bycie pomiędzy narodzinami a śmiercią, analogia i kontrast. Sztuka nie może być realizowana jako konkret, przedmiot uniwersalny lub totalny. Ambiwalencja pozytywny – negatywny dotyczy każdej realizacji artysty, jest założeniem, które ma ukazać przeciwstawność elementów budujących rzeczywistość. Ten budulec z kolei jest również obrazem/znakiem medialnym, który musiał pojawić się w pracach Vostella, bo jest istotny dla sztuki. Dlatego też Vostell przedkłada, ponad czystość gatunków, sztukę nieczystą, hybrydową, *mixed-media*, w której obrazy zastane/znaki współistnieją z właściwą im oprawą artystyczną.*

Deutscher Ausblick to tytuł assemblage'u, w którym po raz pierwszy pojawia się odbiornik telewizyjny obok innych obiektów *dé-coll/age'u* – drewna, drutu kolczastego, kości i czasopism. W nieco późniejszej pracy – z roku 1958 – *TV dé-coll/age nr 1*, zza olbrzymiego płótna, porwanego w wielu miejscach, przebijał się strumień obrazów z sześciu telewizorów, emitujących normalny program. Vostell połączył w instalacji obiekt wykonany własnymi rękoma z elementami teraźniejszości, ukazanej na telewizyjnym ekranie. Zaprezentował w jednym ujęciu świat kreowany i komentowany przez telewizję. Być może esencjonalnym dla interpretacji tego dzieła jest właśnie ów moment współistnienia aktu tworzenia i błyskawicznego, medialnego objaśniania? Czym jest bowiem tworzenie i sztuka zawarta w świecie zmiksowanych mediów? Czym jest w ogóle medium i jak wpływa na sposób widzenia rzeczywistości? Obraz – ogromne, zagruntowane płótno jest czystą abstrakcją a nie referencyjnością. Telewizja, posługująca się tylko obrazem/znakami jest na jego podobieństwo iluzją realności, jest mitem o rzeczywistości bezpośrednio obrazowanej (!). Zarazem konstrukcja instalacji uniemożliwia wygodny i naouczny dostęp do emisji telewizyjnej – artysta krytykuje eufemistyczną postawę, u podstaw której leży założenie, że dostęp do medium jest bliski i uczciwy. W kolejnych pracach, w których skupia się na możliwościach technicznych telewizji, poprzez zakłócenia wizji i deformacje obrazu odnosi

się do spraw społecznych i politycznych, dla których telewizja jest instrumentem kontroli. *TV for Millions*, *TV dé-coll/age for Millions* oraz *Oscilograph on Beethoven* to próba skonfrontowania rzeszy widzów z „brudnym” obrazem, tak by oglądowi podlegały tylko fragmenty rzeczywistości medialnej – przerywanej i zamazanej. Ponadto w pracy *TV dé-coll/age for Millions* artysta założył interakcję z odbiorcami, zachęcając ich podczas programu na żywo, by sami podjęli się manipulacji obrazem telewizyjnym²². Eksperyment ukazał telewizję jako medium [...] hipnotyzujące, jako siłę alienującą, która uwodzi i paraliżuje nie tylko umysł ale również wolę działania²³.

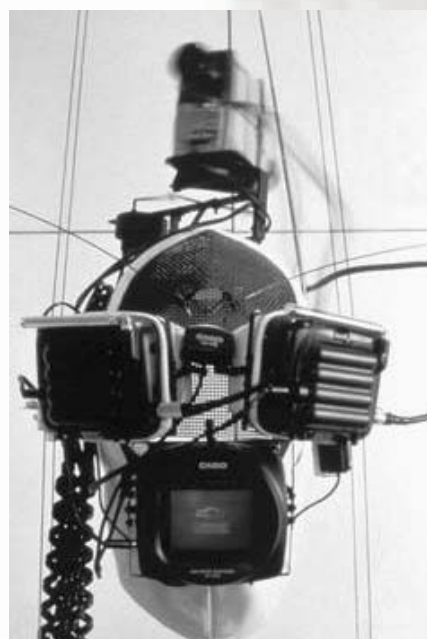
W wykonaniu Vostella ikony masowej kultury: telewizor, samochód, samolot, pod koniec lat 60. XX wieku łączy z betonem, któremu nadaje symboliczne znaczenie; staje się on wyrazem uwięzienia ludzkiego ciała i zniewolenia umysłu (prace *TV Burying*, *Concert TV Paris*). W roku 1964 w Nowym Yorku wraz z Allanem Kaprowem dokonuje spalenia telewizora, następnie umieszcza odbiorniki w szpitalu psychiatrycznym, niejako kładąc je jako „chorych” w klinicznych łóżkach. Monitor telewizora stał się synonimem krytyki sposobu życia społeczeństwa nastawionego na konsumpcję. *Przedmioty są jak tuby z farbą, maluje się nimi rzeczywistość, kwestionuje sztuki plastyczne, stawia się widzom pytania na tematy społeczne i te dotyczące psychiki człowieka*²⁴ – mówi Vostell. Zasadniczym pytaniem jest zatem jak używać telewizora, by jego zastosowanie nie ograniczało się tylko do oglądania meczu piłki nożnej albo programów rozrywkowych? W duchu Baudrillarda Garcia wyjaśnia, że jeśli odpowiemy sobie na pytanie jak wielkimi zasobami informacji włada telewizja to stwierdzimy, że jest tak samo pouczająca jak i destruktywna, jest znakomitym sposobem komunikacji, lecz jednocześnie może prowadzić do psychicznego wyjałowienia. W realizacji *TV dé-coll/age* z 1963 roku umieścił monitory telewizyjne w przestrzeni biurowej, gdzie na pierwszym planie stały szafki na dokumenty. Telewizja jest w tym kontekście pokrewna półce z szufladami – kategoryzuje i typizuje odbiorców, tak jak czyni się to z papierami w biurze. Telewizja to biurokracja, kontrola i segregacja, ale również miejsce, gdzie zanika sens i rodzi się chaos informacyjny. Vostell wyraża opinię, że prędeż mógłby nauczyć się czegoś od ryby niż z telewizji – *Telewizja, w odróżnieniu od ryby, nie jest bytem unikalnym, telewizor powtarza miliony razy, tak samo jak inne telewizory, te same treści, które ma w środku*²⁵. Baudrillard po latach²⁶ reaguje na słowa artysty i stwierdza, że [...] *jesteśmy jedynie epizodycznie*



Fabrizio Plessi, *Bronx*, 1989 r.



Fabrizio Plessi, *Materia Prima*, 1989 r.



Vito Acconci, *Virtual Intelligence Mask*, 1993 r.

*przewodnikami sensu, w istocie, w głębi, stanowimy masę, przez większość czasu wiodąc życie paniczne i przypadkowe, obok, lub poza sferą sensu*²⁷, a mass media, ze swoją programową papką, skutecznie nam pomagają. Pesymizm artysty, z pozoru skupiony na mediach, wynika zdecydowanie

bardziej z rozczarowania postawą odbiorczą większości widzów, stąd liczył, że nadejdzie czas, gdy obrazy i informacje będą oglądane na ekranach bez użycia kamer i tłumaczy – czyli technicznych i subiektywnych pośredników. Mniemał, że media będą nastawione na bezpośredni kontakt z psychiką widza i wtedy nastąpi moment rozbicia niewidzialnej bariery medialnej, która przysłania rzeczywistość, że [...] będziemy mogli spotkać i świat, i życie, i sztukę, i jej przedstawicieli²⁸.

Media i obrazy jakie one proponują stanowią jednakże broń obosieczną dla widza. Ścierają się w tym momencie dwie postawy odbioru przekazu, a mianowicie wiary i niewiary w obraz. W zależności od kompetencji osoby interpretującej można dokonywać na niej manipulacji, a jak łatwo tego dokonać prezentuje Gary Hill w pracy *Suspension of disbelief* czy Peter Campus (ur. 1937 r.) w instalacji *Mem*. W obydwu pracach mamy do czynienia z jednoznacznie manipulacją obrazu referencyjnego. Hill wykorzystał telewizory by przemieszczać na nich obraz nagich ciał kobiety i mężczyzny, przetworzonych i zaprezentowanych w dowolny sposób przez technologię. Campus zaś deformuje obraz rzucany na ekran²⁹ poprzez niewłaściwe ustawienie projektora. Skoro jednoznacznie obaj artyści swoimi realizacjami dokumentują wręcz moment manipulacji obrazem, a tym samym obnażają jego niewiarygodność, dlaczego wciąż istnieje tak silna predyspozycja do uznania go za ekwiwalent rzeczywistości? Ponadto, poruszają problem realności medialnej rzeczywistości – na ile jest referencyjna? Na ile jest prawdziwa? Czy, a może trafniej należy zapytać, jak silnie media wpływają na nasze postrzeganie? Czy, pytając za Baudrillardem, można nadal odróżnić jednoznacznie świat zapośredniczony od bezpośrednio doświadczanego? Patrzymy przez technologię na świat i nie możemy zapominać o jej medialnym charakterze.

Specyficzny sposób doznawania i rozumienia rzeczywistości proponuje Vito Acconci (ur. 1940 r.) w instalacji *Virtual intelligence mask*. Na pracę składa się kilka istotnych elementów, układających się w formę maski skrywającej podstawowe zmysły człowieka: oczy przysłonięte są dwoma monitorami, z ekranami zwróconymi do środka, usta zastąpiono monitorem skierowanym za zewnątrz, na uszy zaś nałożone są głośniki, z których dźwięki również rozchodzą się na zewnątrz. Połączone z monitorami pozostają dwie *surveillance* kamery umieszczone na górze maski, filmujące obraz z przodu i z tyłu. Osoba nosząca maskę postrzega otoczenie poprzez przekaz medialny, w tym samym czasie przechodząc ma możliwość obserwowania tego co

prezentuje duży ekran oraz głośniki radiowe – co najciekawsze może zmieniać przekaz poprzez wybór kanału, a nawet wyłączenie go! Uczestnik eksperymentu staje się nie tylko podległym, biernym, skazanym na zapośredniczony obraz obserwatorem rzeczywistości (o ile przekaz medialny za taki uznamy), ale również jej status człowieka zostaje podważony. Staje się mechanicznie kontrolowaną istotą, która zależna jest od woli postronnych. W danej sytuacji ponownie podkreślony zostaje kontrast dwóch rzeczywistości, zaznaczone są fundamenty, które je tworzą (natura – technologia), sposób percepcji jaki jest im przynależny. Człowiekowi trudno zastąpić zmysły naturalne elektroniką, która na chwilę obecną pozostaje wciąż tylko implantem³⁰. Z drugiej strony można by spojrzeć na pracę nie jako na maskę lecz portret współczesnego człowieka, *pseudocyborga* poruszającego się w świecie poprzez media i obrazy wirtualne, człowieka, który ma nie wiele wspólnego z Erą Gutenberga.

Ewolująca w zawrotnym tempie technologizacja świata i społeczeństwa znajduje swoje odbicie nie tylko w myśli filozoficznej Jean Baudrillarda czy Paul Virilio, ale również w licznych pracach artystycznych. Konfrontacja dwóch postaw niejako badawczych nasuwa kilka wniosków dotyczących istoty świata realnego (taktylnego) i wirtualnego, przede wszystkim kładąc nacisk na różnicę między nimi. Bill Viola podkreśla ułomność realnego świata, doskonałości świata odpowiadającego wyobrażeniom czy utopiom. Gary Hill czyni wręcz przeciwnie, zwracając uwagę właśnie na ogromne znaczenie empirycznej rzeczywistości w odróżnieniu od niedoskonałości świata wirtualnego. Media jednocześnie stanowią okno na świat, zdaje się mówić Fabrizio Plessi. Jednakże w takim samym stopniu ten sam świat przekształcają i kreują, przenoszą go w miejsce nieuchwytnie jakim jest wirtualność. Telewizja zaś stwarza swój własny świat a widz przyjmuje go za realny, przestrzega Jean Baudrillard, a wraz z nim Peter Weibel, Gary Hill i Peter Campus, gdyż media są tworem zbyt nieidealnym, bowiem podległym manipulacji. Nam June Paik konfrontuje: media napędzają rozwój świata, pozwalają poszerzyć, jeśli nie przekroczyć jego granice. Umożliwiają dojrzenie rzeczy nierzadko ukrytych, z prostej przyczyny jaką jest ich natura kreowania odrębnego obrazu rzeczywistości.

Fatalistyczna myśl francuskich filozofów głosząca śmierć rzeczywistości w porównaniu z wybranymi instalacjami wideo znajduje przynajmniej w części prac swoje uzasadnienie. Baudrillard twierdzi, że nie sposób już dotrzeć do rzeczywistości niezapśredniczonej, gdyż znika różnica

między tym co realne a symulowane – paradoksalny i przewrotny pozostaje fakt, że artyści nie są w stanie uchronić się przed wykorzystaniem mediów czy symulacji by mówić właśnie na ten temat. Otóż Grzegorz Dziamski podkreśla, że owszem, poprzez posługiwanie się medialnym obrazem dochodzi do wirtualizacji rzeczywistości, ale ta polega na czymś innym, [...] na przekonaniu nas, że to, co widzimy, jest rzeczywistością³¹. Postulat ten jest zrealizowany o tyle, o ile użytkownik jest nieświadomy pracy medium, lub przyjmuje strategię nakreśloną przez Baudrillarda w książce *W cieniu milczącej większości*. Filozof sformułował przewrotną hipotezę, [...] iż jedynym sposobem oporu wobec nieustannego bombardowania nas przez medialne, totalnie

zorganizowane, wizualne przede wszystkim, bodźce – jest milczenie³².

Rodzaj wycofania, brak odpowiedzi czy świadoma rezygnacja z uczestnictwa w globalnym świecie nie jest strategią obieraną przez artystów. To, w jaki sposób świat będzie percypowany, a co za tym idzie, w jaki sposób będzie rozumiany zależy od świadomości medialnej odbiorców i uczestników techno świata. Podążanie za awangardowym sposobem myślenia artystów pracujących z nowymi mediami, pozwoli zwrócić się ku współczesnej kulturze, której różnorodna struktura nie jest w pełni tożsama z definicją „McLuhana postmoderny”, jak można by nazwać Baudrillarda³³.

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

¹ Jean Baudrillard zmarł w 2007 roku, jednakże jego poglądy w tej materii są tożsame ze słowami Paula Virilio, stąd forma czasu teraźniejszego.

² Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków, 2000.

³ P. Virilio, *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.

⁴ J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 175 i n.

⁵ Wszechobecny obraz, poprzez który percypujemy otaczający świat, przez Baudrillarda został skwalifikowany w oparciu o relację obrazu do rzeczywistości w czterech fazach. Pierwsze stadium obrazu odbija głębszą rzeczywistość, czyli prawdziwie ją przedstawia. Drugi etap obrazu przesłania i zniekształca rzeczywistość, tym samym ją wynaturza. Trzeci przesłania brak głębszej rzeczywistości, czyli ukrywa, maskuje nieobecność rzeczywistości. Czwarty z kolei nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością – nie odsyła już do żadnej rzeczywistości, [...] staje się czystą symulacją, tworząc własną rzeczywistość, nie odróżnialną od rzeczywistości pozaobrazowej. Jest to obraz określający czasy współczesne filozofowi. Por. G. Dziamski, *Nowe media a wirtualizacja rzeczywistości*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolańska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 183-184.

⁶ P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*. <http://www.zawojski.com/2008/11/06/jean-baudrillard-i-fotografia/>, z dn. 5.05.2009.

⁷ Opis pracy Billa Violi zaczerpnięty został katalogu przeznaczanego dla prasy, przygotowanego przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta, Warszawa 2007.

⁸ T. Wimmer, *Fabrykowanie fikcji? Próba opisu filmu i obrazów cyfrowych*, w: *Po kinie?*

Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych, wybór, wprowadzenie, opr. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 198.

⁹ W pracy Gary Hill wykorzystał czujniki wychwytyjące obecność widza, sprzężone z projektorami wyświetlającymi widmo postaci.

¹⁰ http://www.acmi.net.au/deepspace/ar_gh2.php, z dn. 23.06.2009.

¹¹ Por. Frieling R., *Reality / Mediality. Hybrid processes between art and life*, http://www.medienkunstnetz.de/themes/overvie_w_of_media_art/performance/15/, z dn. 15.03.2009.

¹² Por. http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5229/is_2_003/ai_n19152542/?tag=content;coll1, z dn. 15.03.2009.

¹³ Opis za: <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/>, z dn. 14. 03.2009.

¹⁴ Por. Helfert H., *Technological Constructions of Space-Time. Aspects of perception*, http://www.medienkunstnetz.de/themes/overvie_w_of_media_art/perception/10/, z dn. 14.03.2009.

¹⁵ „Narcyzm samoodniesienia” – określenie, do którego się odnoszę podjął Baudrillard obrazując stan, w jakim znajdują się ludzie tkwiący przed ekranem. Ekran (komputerowy) niczego nie odbija, poza operacjami ludzkiego umysłu. Filozof podkreśla jednak, że w XXI wieku nie istnieje już żadna refleksja dotycząca tego stanu bycia przed zwierciadłem. Por. *Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh*, w: *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 203-228.

¹⁶ Por. realizacje Billa Violi oraz Wolfa Vostella dotyczące telewizji.

¹⁷ Artystka wykorzystała nagrania z kamer wideo umieszczonych w całym centrum

handlowym.

¹⁸ Jest to kwestia nie wnosząca w tym przypadku niczego do dyskusji, gdyż interesuje nas forma prac Oursler'a.

¹⁹ Prace dostępne na: <http://www.plessi.it/gallery.html> z dn. 22.10.2009.

²⁰ A. Jach, *Nam June Paik: jak mówić o ojcu?* <http://www.obieg.pl/recenzje/7227>, z dn. 2.03.2009.

²¹ J. A. A. Garcia, *Vostell a telewizja*, w: *Katalog z wystawy „Television”*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 10.

²² Jest to przykład jednej z pierwszych realizacji sztuki intermedialnej, w której artysta zachęcił twórców programów telewizyjnych do bezpośredniego zwrócenia się do widza. Sam Vostell nie brał bezpośredniego udziału w programie.

²³ Garcia, dz. cyt., s. 14.

²⁴ Tamże, s. 14.

²⁵ Tamże, s. 17.

²⁶ Słowa Vostella pochodzą z wywiadu udzielonego w 1979 roku. Cyt. za: *Katalog z wystawy „Television”*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 24.

²⁷ J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości*, Warszawa 2006, s. 18.

²⁸ Tamże, s. 23.

²⁹ W przypadku pracy umieszczonej w galerii najczęściej była to po prostu ściana.

³⁰ Być może za sprawą rozwoju biotechnologii sytuacja ulegnie zmianie, czytaj między innymi: <http://www.fil.us.edu.pl/film-i-media/zawoj/PZStelarc.htm> z dn. 15.11.2008.

³¹ Dziamski, dz. cyt., s. 188.

³² Zawojski, dz. cyt.

³³ Tamże.



Dominika Macios, *Wejście do kamienicy*, Lwów

HISTORIA KOŚCIOŁÓW

PARAFII ŚŚ. PIOTRA I PAWŁA

W PĘCICACH



Marcin Kwaśny

Pęcice, podwarszawska wieś położona niedaleko Komorowa i Pruszkowa, znana jest głównie ze znajdującego się tu dworu, wybudowanego dla Sapiechów w 1809 roku według projektu Fryderyka Alberta Lessela (1767-1822)¹. Interesującym zabytkiem jest też klasycystyczny kościół pod wezwaniem śś. Piotra i Pawła, powstały w latach 1825-1832. Na jego temat ukazało się niewiele publikacji². Przez długi czas uważano, że jego projektantem był Chrystian Piotr Aigner (1746-1841)³. Od roku 2002 coraz popularniejszy jest pogląd, że plany kościoła wyszły spod ręki Jana Postawki (zm. 17 lutego 1828), bliżej nieznanego budowniczego Okręgu Warszawskiego⁴. Niniejszy artykuł ma na celu przytoczenie historii tego zabytku i wcześniejszych drewnianych kościołów, które stały w Pęcicach. Wszystkie użyte cytaty z materiałów źródłowych przytoczone są w oryginalnej pisowni.

Drewniane kościoły parafii pęcickiej i ich wyposażenie przed 1825 rokiem

Pierwsza historyczna wzmianka dotycząca pęcickiej parafii pochodzi z roku 1423. Dotyczy ona procesu, o dziesięcinę, między plebanem parafii pęcickiej, Marcinem, a biskupem Andrzejem Gosłowskim⁵. Data erygowania parafii i kościoła pęcickiego nie jest znana⁶. Do obszaru, który w XVI wieku obejmowała parafia należało 13 miejscowości, których właścicielami w przeważającej części był ród Pierzchałów.

Najwcześniejsze informacje na temat kościoła pęcickiego pochodzą z roku 1603, gdy w parafii miała miejsce wizytacja biskupa Wawrzyńca Goślickiego. Z jego relacji dowiadujemy się, że świątynia nosiła wezwanie św. Piotra, była drewniana i świeżo pokryta nowym dachem⁷. Więcej informacji przynosi relacja z wizytacji archidiacona warszawskiego Pawła Piaseckiego z 31 października 1616 roku⁸. Kościół miał już podwójne wezwanie śś. Piotra i Pawła, z jednej strony (niestety dokument nie precyzuje z której) został obwiedzony krążankiem. Odnowiono także wewnątrz. Ustawiono w nim nowy ołtarz i piękne w nim cyborium⁹. W środku znajdowały się także dwa ołtarze boczne bez fundacji¹⁰. Wynika z tego, że w 1616 roku zakończył się długi remont kościoła, zaczęty na początku XVII wieku.

Z kolejnej wizytacji, przeprowadzonej przez biskupa Mikołaja Świącickiego z 17 października 1673 roku, dowiadujemy się o kaplicy Jeziorkowskich ulokowanej od strony południowej kościoła¹¹. Postawiona zapewne około

50-60 lat wcześniej, w czasie wizytacji była już ruiną groźną¹². Jest to jedyne świadectwo o tego typu obiekcie, znajdującym się w Pęcicach. Zapewne nie zdecydowano się na remont kaplicy i została ona rozebrana.

Ołtarz główny, wspomniany w relacji z 1616 roku wymieniono lub przebudowano, gdyż relacja wizytacyjna mówi nam o umieszczonym w nim obrazie Najświętszej Marii Panny na drzewie¹³. Wspomniany jest tylko jeden ołtarz boczny – św. Mikołaja. Postawiony był on przy północnej ścianie¹⁴. Jego wezwanie związane jest zapewne z osobą fundatora. Przypuszczalnie mógł być to dobrodziej kościoła, Mikołaj Komorowski. Najprawdopodobniej wkrótce po wizytacji w 1616 roku umieścił on obraz swojego patrona w jednym z dwóch, pozbawionych fundacji, ołtarzy. Musiało się to stać w tym czasie, gdyż Mikołaj Komorowski zmarł przed 1624 rokiem. W tym roku, właściciel dóbr pęcickich Andrzej Chądzyński, ufundował odśpiewywanie za jego duszę wotywow do Matki Boskiej w każdą kolejną niedzielę¹⁵.

W 1749 roku dokonana została konsekracja nowej drewnianej świątyni przez J. W. Marcina Załuskiego biskupa sufragana Płockiego¹⁶, czego świadectwem miała być pamiątka na tablicy pisanej wisząca nad Zakrystią w Kościele¹⁷. Nie wiadomo kiedy dokładnie powstał ten obiekt. Jednak dzięki inwentarzom sporządzonym w 1816 roku¹⁸ oraz 1823 roku¹⁹ i 1824 roku²⁰, zachowały się informacje o tym jak wyglądał. Świątynia była zbudowana na planie krzyża, na podmurowaniu i kryta gontem. Jej długość wynosiła 37 łokci warszawskich²¹, szerokość 18 łokci i wy-



Obecny, murowany kościół pw. śś. Piotra i Pawła w Pęcicach, fot. M. Kwaśny

sokość 15 łokci. Od wschodu znajdowały się podwójne drzwi, ryglowane od wewnątrz drągiem. W części prezbiterialnej mieściły się dwie ławki, zapewne przeznaczone dla kolatorów, natomiast w nawie głównej było sześć ławek.

Na początku XIX wieku w ołtarzu głównym nadal znajdował się obraz Najświętszej Panny Marii. Udekorowany został srebrną sukienką wyłaczaną w niektórych miejscach. Pod nogami Matki Bożej lśnił srebrny księżyc, nad głową zaś srebrna pozłacana korona, z dwunastoma srebrnymi gwiazdami²². Niestety przedmioty te zostały zarekwirowane przez władze carskie podczas powstania listopadowego. *Inwentarz z 1833 roku* określa bliżej czas zabrania sukienki Najświętszej Panny Marii. Nastąpiło to *podczas szturmów Warszawy* (1831), zaś w wypadku *dwóch pierścionków srebrnych* podaje dokładną datę 21 czerwca 1831²³. Informacje takie zapisano także w *Inwentarzu Kościoła Parafialnego* z 9 października 1834 roku, w postaci wykonanej na jego marginesie drobnej uwadze: *spisane w czasie introdukcji Ks. Adama Dąbrowskiego [przedmioty? – dop. aut.] w r. 1823 d. 13 IV w całości znajdują się, wyjąwszy srebra kościelne i dzwony na rzecz kraju wzięte jako kwity dowodzą na miejscu [...] Sukienka NMP srebrna z koroną takąż, dwunastoma gwiazdami takimż i półksiężycem [...] zabrana*²⁴. W pierwszej ćwierci XIX wieku w świątyni stały jeszcze dwa ołtarze boczne²⁵. Nosiły one wezwania św. Mikołaja²⁶ i Najświętszej Marii Panny Różancowej. Niewiele wiadomo na temat ich wyglądu. Z dokumentów wynika tylko, że każdy posiadał portatył i antepedium.

Podczas wizyty dekanatu w 1816 roku, zauważono, że budowla nie jest w najlepszym stanie technicznym i że *bardziej nowego wystawienia jak reperacji wymaga*²⁷. Mimo to planowano jeszcze remont kościoła. Jak tłumaczy w swoim artykule Andrzej Wąsowski²⁸, w czasach Królestwa Polskiego roboty budowlane, prowadzone przy obiektach sakralnych musiały być nadzorowane przez odpowiednie organy administracji państwowej, zazwyczaj Komisję Wojewódzką. Pierwszy kosztorys wydatków potrzebnych na podstawowy remont, opracowany w 1821 roku przez budowniczego Szpilowskiego, nie zyskał takiej akceptacji ze względu na pominięcie w oficjalnym wykazie zbyt wielu wydatków

naprawy uszkodzeń. Zdecydowało to o zahamowaniu prac do roku 1824. Gdy 19 grudnia tego roku budowniczy rządowy Jan Postawka wizytował kościół, okazało się, że na jakikolwiek remont jest już za późno. Budynek był zupełnie zniszczony i groził zawaleniem się. Zdecydowano więc o zamknięciu świątyni. W liście z 11 stycznia 1825 roku arcybiskup warszawski Wojciech Skarczewski wydał zgodę na przeniesienie liturgii do stodoły należącej do proboszcza. Zgoda przewidziana była na rok, gdyż dziedzic dóbr Pęcice, Antoni Bieńkowski, w tym właśnie terminie zobowiązał się wybudować nowy kościół. Ostatnia informacja dotycząca drewnianej świątyni mówi, że *kościół stary zdezelowany, ze wszystkimi mobilami, tudzież dzwonnica na publicznej licytacji Rząd sprzedał Dziedzicowi, zebrane pieniądze do masy na wymurowanie nowego Kościoła dołączył*²⁹.

Budowa murowanego kościoła w latach 1825-1832

Po zamknięciu starego kościoła opracowanie projektu nowej budowli polecono Janowi Postawce³⁰. Wykaz kosztów na wystawienie obecnej budowli wraz z niezachowanymi planami zostały przekazane do Komisji Województwa Mazowieckiego, gdzie ich rewizji dokonał Karol Dollinger (1753-1838), ówczesny budowniczy województwa mazowieckiego³¹. Z powodu znalezienia w projekcie wielu błędów, wprowadził on do planu pewne zmiany: zlikwidował przewidziany w projekcie wewnętrzny przedsionek oraz usytuowanie tylnego wyjścia, umieszczając je w bocznej ścianie, zamiast za głównym ołtarzem.

W tej postaci projekt został zatwierdzony w maju 1825 roku przez Komisję Rządową Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Wystawienia nowego kościoła podjął się ówczesny właściciel Pęcic i zarazem kolator kościoła, Antoni Bieńkowski herbu Korwin, senator-kasztelan Królestwa Polskiego i sędzieja najwyższej instancji. Budowę, rozpoczętą jeszcze w 1825 roku, miał nadzorować jego pełnomocnik Kamiński. Mury świątyni wyciągnięte zostały aż po dach, gdy w 1826 roku prace przerwano, z powodu uskarżających się na zbyt wielkie koszty budowy parafian. Komisja Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wydała decyzję o opracowaniu nowego projektu na kościół drewniany, który w marcu 1828 roku sporządził ówczesny Budowniczy Obwodowy Ludwik Kessler (czynny 1826-1849)³², który zastąpił na tym stanowisku zmarłego Jana Postawkę. Zaproponowana świątynia pod względem wielkości nie ustępowała murowanej. Okazało się, że w okolicy nie ma możliwości zakupu odpowiednio długich belek drewnianych, a sprowadzenie ich byłoby droższe niż kontynuowanie budowy kościoła murowanego. Zrezygnowano więc z nowego projektu. Z końcem 1829 roku ponownie przystąpiono do wcześniej zaczętej budowy. Po kilku miesiącach świątynia została przykryta dachem, a w listopadzie 1832 r. sporządzono protokół rewizyjno-odbiorczy³³.

Ołtarz główny

Po ukończeniu głównych prac murarskich w 1833 roku budynek był *nieuporządkowany i nieudekorowany, zewnątrz oznaczonego ementarza i parkanu niemający*³⁴. Tymczasowo we wnętrzu umieszczono ołtarz główny ze starego kościoła³⁶. Nie wiadomo jednak co stało się z nim po wybudowaniu architektonicznego ołtarza głównego. Niewykluczone, że nie został od razu rozebrany, lecz jeszcze około 30-40 lat służył jako ołtarz boczny. Brak jednak materiałów źródłowych potwierdzających tę hipotezę.

Nowy ołtarz główny został postawiony między 1842 a 1847 rokiem. Za datacją taką przemawia dotyczący remontu kościoła *Kosztorys z 9-21 I 1842*³⁶. Podane są w nim koszty za materiały i robociznę potrzebne do poniesienia dla jego wybudowania. Choć mają one charakter wstępnych wyliczeń, to zgodność opisu elementów ołtarza głównego w tym wykazie z jego obecnym wyglądem, oraz jego programowym założeniem, pozwalają przypuszczać, że już wówczas rozpoczęły się prace nad jego budową. W kosztorysie wymieniony jest tylko jeden obraz z dwóch, które miały znaleźć się w ołtarzu – *wizerunek Boga Ojca i Ducha Świętego w nie-*



Ołtarz główny w kościele pęcickim, fot. M. Kwaśny

biosach [i mający stanowiąc – uwaga aut.] *dokończenie myśli obrazu podspodem przedstawiającym Wniebowstąpienie Pańskie*³⁷. Płótna te namalował znany warszawski twórca Bonawentura Dąbrowski (1807-1862)³⁸. O tym, że w 1847 roku ołtarz był już gotowy świadczy wymienienie w spisie inwentarzowym z 6-18 września 1847 *Obrazu w Wielkim Ołtarzu Wniebowstąpienia Pańskiego*³⁹. Dzięki temu wiemy że opłaty na ten obraz zostały pokryte przez Leona Popławskiego i ze składek bractwa różańcowego. Ponadto ołtarz zdobią też, umiejscowione na jego cokole, rzeźby wyobrażające Archaniołów Gabriela i Michała, zaś na belkowaniu znajdują się figury śś. Piotra i Pawła. Nie jest jednak pewne kiedy zostały one tam postawione. Czy znajdowały się w ołtarzu od początku, czy też dostawiono je tam później? Odpowiedź utrudnia to, że nie zachowały się projekty. W przytoczonym zaś kosztorysie z 9-11 stycznia 1842, nie pojawia się żadna wzmianka na temat rzeźb, które miały być umieszczone w ołtarzu.

Ołtarz główny został konsekrowany razem z kościołem dopiero 5 lipca 1885 roku. Aktu tego dokonał arcybiskup Wincenty Chościak-Popiel. Wówczas to umieszczono w ołtarzu głównym relikwie śś. Romana i Fortunata⁴⁰.



Ołtarz boczny Matki Bożej Niepokalanej Poczęcia,
fot. M. Kwaśny

Dalsza historia kościoła po 1832 roku

Po zakończeniu budowy świątyni zainstalowano w niej także stare ołtarze boczne. Świadczy o tym uwaga poczyniona w wykazie kosztów potrzebnych na restaurację kościoła parafialnego z dni 18-30 czerwca 1845 roku: *na wszelkie rusztowania potrzeba okrycia OŁTARZY [podkreślenie aut.], ławek, organów, obrazów itd., czasie całej roboty i oczyszczenia owych po skończonej robocie*⁴¹. Znane są też protokoły dotyczący przypadkowego spalenia się w dniu 8 października 1847 roku ołtarza św. Mikołaja⁴². To jedyne co wiadomo na temat losu ołtarzy bocznych z drewnianego kościoła. Nie ocalał też po nich żaden pewny ślad materialny.

W 1833 roku powołano dozór kościoła parafialnego⁴³, składający się z trzech osób: dziedzica dóbr Pęcice i kolatora kościoła Leona Popławskiego; dziedzica Komorowa i Sokołowa, długoletniego kolatora kościoła, Marceliego Tarczewskiego oraz poddziekanię Dekanatu Piaseczyńskiego Antoniego Zieleniawskiego. Dwaj pierwsi *w czasie wyboru swego na członków dozoru kościoła Pęcickiego w roku przysłym 1834 [zdeklarowali się na – dop. aut.] wystawienie dzwonnicy murowanej*⁴⁴. Jednocześnie w kierowanych przez zarząd kościoła listach do Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Duchowych, zwraca się uwagę na

potrzebę wykonania w kościele i wokół jego terenu wielu innych prac: ogrodzenia terenu cmentarza murem oraz zbudowaniu dwóch ołtarzy bocznych. Odtąd w kolejnych dokumentach, m.in. w *Kosztorysie z 9-21 I 1842*, znajdują się proponowane wydatki na ołtarze boczne, świadczące o planowaniu ich budowy⁴⁵. Szybko jednak pojawiły się problemy, które zahamowały powyższe plany. Najpierw Marceli Tarczewski zapisał w *Kosztorysie z 9-21 I 1842 r.* następującą uwagę: *powołuję się do tego co przy protokole dnia 9/21 stycznia 1842 do tego punktu wyraziłem – mianowicie że boczne ołtarze do stylu budowy nowego kościoła rzeczywiście nie są potrzebne. [Ich obecność – dop. aut.] niewynika z [przepisów? – słowo nieczytelne] a przy nakładach jakie parafianie już na nowy kościół wyłożyli i jakie jeszcze z konieczności ożyć wypadnie – koszt zbyt znaczny na proponowane boczne ołtarze – byłyby prawdziwie uciążliwe*⁴⁶. Niedługo potem wybuchł między proboszczem Wojciechem Litwinowiczem a Marcelim Tarczewskim proces o grunty kościelne, trwający w latach 1842-1843⁴⁷. Największe konsekwencje jednak miało pojawienie się problemów ze stanem technicznym kościoła. W 1843 roku Asesor Budowlany Guberni Warszawskiej donosił przełożonym o wyraźnych pęknięciach w elewacji frontowej i tylnej kościoła, spowodowanych ich niewłaściwym osadzeniem się na gruncie. Aby wzmocnić nośność ścian, została zamurowana nisza w której znajdowały się ujmujące wejścia półkolumny, a otwór wejścia głównego został zamknięty łukiem odcinkowym. Remont ten przyniósł za sobą spore koszty, które pokryto z pieniędzy uzyskanych od parafian, kolatorów, oraz za uzyskane w 1851 roku odszkodowanie od Banku Polskiego po zabranych w 1831 roku dzwonach. Wydane zostało ono parafii po kilkuletnich wysiłkach proboszcza⁴⁸. Wydatki na remont sprawiły, że w podsumowaniu *Spisu inwentarzewego z 6-18 IX 1847* roku dozór kościoła stwierdził, że *ze względu na krytyczny stan parafian z powodu klęsk nieurodzajów, stawiający w niemożności kontrybucji do składki tak znacznych kosztów*⁴⁹ zmuszony jest zawiesić działania nad postawieniem nowych ołtarzy bocznych, a także zbudowaniem murowanej dzwonnicy i ogrodzeniem cmentarza. Pod dokumentem tym podpisali się wszyscy ówczesni członkowie dozoru: Wincenty Arkuszewski, dziedzic dóbr helenowskich; Aleksandra Tarczewska, dziedziczka Komorowa, wdowa po Marcelim Tarczewskim (zmarł on 30 sierpnia 1843 roku); Paweł Zalewski, wójt gminy Komorów; Leon Popławski; ks. Wojciech Litwinowicz i Jakub Radziński, dziedzic dóbr Gołębek. W dniach 3-15 grudnia 1847 roku

Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Duchowych wydała w zatwierdzeniu wykaz kosztów sporządzony na reperację kościoła parafialnego i przychyliła się do wniosku o zawieszeniu prac wokół kościoła⁵⁰.

Akta kościoła zgromadzone w Archiwum Głównym Akt Dawnych kończą się na roku 1865. Do tego czasu brak jakichkolwiek informacji na temat kolejnych prób postawienia nowych ołtarzy bocznych we wnętrzu świątyni. Obecnie w budowli znajdują się cztery ołtarze boczne: Krzyża Świętego; świętych Piotra i Pawła; Matki Bożej Niepokalanej Poczęcia; oraz błogosławionego księdza Michała Woźniaka (wezwanie to funkcjonuje od 1997 roku – wcześniej nosił wezwanie św. Józefa i Matki Bożej Nieustającej Pomocy). Zostały one zainstalowane we wnętrzu kościoła prawdopodobnie w okresie od 1880 do 1901 roku. Niestety brak na to źródeł pisanych. Pewnym świadectwem są umieszczone w ołtarzu Matki Bożej Nieustającej Pomocy oraz w ołtarzu św. Piotra i Pawła dwa portatyłe. Znajdują się na nich inskrypcje mówiące o konsekrowaniu ich przez biskupa Aleksandra Beresiewicza w dniu 11 października 1880 roku. Jednak sam akt mógł zostać dokonany w Warszawie, skąd przywiezionoby konsekrowane portatyłe. Nie wiadomo też czy od początku znajdowały się one w tych ołtarzach, czy ulokowane są tam wtórnie. Z kolei w lutym 2009 roku, za ołtarzem Krzyża Świętego, podczas jego demontażu dokonanego w celu przewiezienia go do konserwacji, odkryto datę 1901 namalowaną białą olejną farbą – co może wskazywać na czas powstania tego ołtarza.

Świątynia poważnie ucierpiała podczas działań wojennych w roku 1914 roku. Zniszczeniu uległy dach, ściany południowa i zachodnia, wielkie drzwi wejściowe i polichromia nad drzwiami wyobrażająca św. Piotra i Pawła. Poważnie uszkodzone zostały trzy ołtarze boczne, w ołtarzu głównym obraz przedstawiający Wniebowstąpienie Pańskie, oraz inne sprzęty kościelne⁵¹. Obraz Wniebowstąpienia, choć oddany do odnowienia jeszcze w latach 20. XX wieku, wrócił do kościoła dopiero w 1951 roku, *na zlecenie księdza J. Exc. Biskupa Majewskiego*⁵².

Kościół odrestaurowano w latach 20. XX wieku. Z relacji wizytacji kanonicznej dokonanej w Pęcicach przez kardynała Aleksandra Kakowskiego 15 maja 1927 roku wiemy między innymi, że budynek *zrujnowany w czasie Wielkiej Wojny przez Niemców i Moskali, został odbudowany staraniem księdza proboszcza Felikasa Reczyńskiego i ofiarami parafian. Odbudowują [oni] kościół, zabudowania kościelne, budują dzwonnice, restaurują ołtarze, nabywają*



Ołtarz boczny bł. Michała Woźniaka, fot. M. Kwaśny

*dzwony, naczynia liturgiczne, kupują piękne organy za 12,5 tysiąca złotych*⁵³.

W czasie II wojny światowej nie tylko nie doszło do żadnych zniszczeń, ale też w 1944 roku przeprowadzono kolejny remont kościoła. Przebudowano całkowicie dach i poddasze, oraz schody kamienne, prowadzące na chór organowy. W 1946 roku doprowadzono z Komorowa do kościoła światło elektryczne⁵⁴.



Wczesne pokrycia malarskie ścian kościoła, odkryte podczas demontażu bocznego ołtarza Krzyża Świętego w lutym 2009 r. fot. M. Kwaśny

Zakończenie

Artykuł ten stanowi kolejną próbę syntezy historii kościołów parafii pęcickiej, z uwzględnieniem w większym zarysie historii ich wyposażenia. Przeglądając materiały źródłowe stosunkowo najłatwiej zrekonstruować historię budowy obecnego kościoła pęcickiego. Nie sposób jednak uniknąć i tutaj pewnych pytań i spekulacji. W artykule pominięto wiele interesujących obiektów, o których jednak

informacje źródłowe są skąpe lub też zupełnie ich brak. Dotyczy to obrazów, feretronów, monstrancji, krzyży. Pominięty został także najstarszy zachowany obiekt: znajdujący się w kruchcie kościoła nagrobek Andrzeja Chądzyńskiego, powstały między 1624 a 1632 rokiem, który do dnia dzisiejszego zachował się w formie destruktu⁵⁵. Pracę tę należy więc traktować jedynie jako wstęp do kolejnych, bardziej pogłębionych badań, nie tylko źródłowych.

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

1 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, pod red. I. Galickiej, H. Sygietyńskiej, z. 17: *Powiat pruszkowski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1970, s. 25-27.

2 Autor proponuje bliżej zapoznać się z następującymi pozycjami: P. Biegański, *Teoretyczne projekty Piotra Chrystiana Aignera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1938, nr 4; M. A. Wąsowski, *Kościół w Pęcicach*, „Spotkania z Zabytkami”, 2002, nr 6, s. 18-20; M. Kwitliński, *Nagrobek Andrzeja Chądzyńskiego*, mps; T. Terlecki, *Dzieje parafii i kościoła pęcickiego*, http://www.tajemnicatekli.pl/our_locality_polish.htm, z dn. 8.06.2008.

3 Teorię taką po raz pierwszy wysnuł Piotr Biegański, dz. cyt., s. 316.

4 Wąsowski, dz. cyt., s. 18-20.

5 J. Nowacki, *Archidiecezja poznańska w granicach historycznych i jej ustrój*, Poznań 1964, s. 518.

6 Akt erekcyjny parafii zaginał zapewne po 1570 roku. Wiadomo bowiem o *obligacji zapisanej do Akt A.K.W. Lecz obligacji tej jest tylko tytuł, aktu zaś nie ma, dopiero x. Progoszewski przed 11 I 1570. Między rzeczami przez niego zastawionymi była erekcja kościoła w Pęcicach.*; W. Knapieński, *Noty ks. Władysława Knapieńskiego z parafii archidiecezji Warszawskiej*, mps, s. 484.

7 J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parafialnych, kościółków, kaplic, klasztorów, szkółek parafialnych, szpitali i innych zakładów dobroczynnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 3, Poznań 1863.

8 Knapieński, dz. cyt., s. 488.

9 Tamże, s. 488.

10 Tamże, s. 488.

11 Tamże, s. 488.

12 Tamże, s. 488.

13 Tamże, s. 488.

14 Tamże, s. 488.

15 Tamże, s. 492.

16 Cyt. za: *Inwentarz Kościoła Parafialnego Pęcickiego z 13 kwietnia 1823*, Akta parafii Pęcice, Archiwum Główne Akt Dawnych, KMW 6503.

17 *Inwentarz... z 13 kwietnia 1823*. W „Roczniku Archidiecezji Warszawskiej” jest informacja, że kościół został wzniesiony przez Stanisława

Sobolewskiego. Podana jest też inna data konsekracji kościoła przez bp. Załuskiego. Mianowicie rok 1766. „Rocznik Archidiecezji Warszawskiej”, 1958, s. 370-371.

18 *Inwentarz z wizyty dekanackiej 1816*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6503.

19 *Inwentarz... z 13 kwietnia 1823*.

20 *Inwentarz Kościoła Parafialnego z 9 października 1824 r.*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6503.

21 Łokieć warszawski wynosi w tym okresie 59,6 cm.

22 *Inwentarz z wizyty dekanackiej 1816; Inwentarz... z 13 kwietnia 1823; Inwentarz... z 9 października 1824 r.; Inwentarz Kościoła Parafialnego Pęcickiego* [wykonany] w czasie instalacji księdza Wojciecha Litwinowicza dnia 28 X 1831 i po introdukcji tegoż na Probostwo Pęcickie dnia 4 II 1832, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

23 *Inwentarz z roku 1833*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

24 *Inwentarz... z 9 października 1824 r.* Oprócz sukienki i innych srebrnych elementów obrazu NMP, konfiskacie uległy także dzwony kościelne.

25 Tamże.

26 Nie jest pewne czy to ten sam ołtarz co w roku 1673, czy jedynie przejął on po tamtym wezwaniu.

27 Cyt. za: *Inwentarz z ... 1816*.

28 Wąsowski, dz. cyt., s. 18.

29 *Inwentarz... w czasie instalacji księdza Wojciecha Litwinowicza...*

30 Wąsowski, dz. cyt., s. 18-20.

31 S. Łoza, *Architekci i budowniczy w Polsce*, Warszawa, 1954, s. 63.

32 Tamże, s. 143.

33 Wąsowski, dz. cyt., s. 18-20.

34 *Inwentarz z roku 1833*.

35 *Ołtarz jeden ze starych sprzętów tymczasowo złożony tak tylko aby Msza Święta odprawiona być mogła; Inwentarz z roku 1833*.

36 *Kosztorys remontu kościoła z 9-21 I 1842 r.*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

37 Tamże.

38 *Katalog Zabytków...*, s. 24; E. Gieysztor,

Karty Ewidencyjne Zabytków Nieruchomych kościoła parafialnego w Pęcicach, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 1970; „Gazeta Polska”, 10 VI 1862 r., nr 130; J. Derwojed, Bonawentura Dąbrowski, *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1975, s. 25-27; „Gazeta Polska” błędnie podaje tytuł obrazu *Wniebowstąpienie Pańskie* jako *Przemienienie Pańskie*. Błąd ten powtórzono w *Słowniku Artystów Polskich*.

39 *Spis Inwentarzowy z 6/18 IX 1847*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

40 „Przegląd Katolicki”, 1885, nr 8, s. 491.

41 *Wykaz kosztów potrzebnych na restaurację kościoła parafialnego z dni 18-30 czerwca 1845*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

42 *Protokół pożaru w kościele pęcickim dnia 8 X 1847*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504; *Protokół zniszczenia ołtarza bocznego*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

43 *Inwentarz z roku 1833*.

44 Tamże.

45 *Kosztorys z 9-21 I 1842 r.*

46 Tamże.

47 O procesie tym szerzej napisał niedawno Tomasz Terlecki w swej książce poświęconej historii Komorowa: T. Terlecki, *Wiejski Komorów*, Komorów, 2009, s. 203-213.

48 Możliwe było to dzięki pokwitowaniom wydanym za owe dzwony.

49 *Spis Inwentarzowy z 6/18 IX 1847*.

50 *List Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Duchowych z 3-15 XII 1847 r.*, Akta parafii Pęcice, AGAD, KMW 6504.

51 „Wiadomości Archidiecezji Warszawskiej”, 1915, t. 5, nr 4; M. Woźniak, *Kronika parafii Chojnata 1911-1920*, Warszawa 1999, s. 19.

52 J. Jakubczyk, *Kronika parafii Pęcice sporządzona przez ks. Józefa Jakubczyka w r. 1954*, rkps, s. 5

53 „Wiadomości Archidiecezji Warszawskiej”, 1927, nr 8, s. 221.

54 Jakubczyk, dz. cyt., s. 5.

55 W 2001 r. powstała praca magisterska o tym nagrobku, napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem M. Karpowicza: M. Kwitliński, dz. cyt.



Ewa Nowak, *Fragment rzeźby*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe



BRZYDKIE CIAŁO W REKLAMIE

Marta Norenberg

Głównym celem artykułu jest przedstawienie sposobu w jaki pojęcia brzydoty i ciała funkcjonują w dzisiejszej rzeczywistości oraz jak odnosi się do nich i wykorzystuje je reklama. Chcę także pokazać wpływ jaki ukazanie „brzydkiego ciała” w przekazach reklamowych wywiera na społeczeństwo.

Do źródeł, z których korzystałam zalicza się materiał badawczy, składający się z reklam telewizyjnych, prasowych i zewnętrznych (billboardów) pokazywanych w Polsce, jak i zagranicą. Dotyczą one różnych produktów, są wśród nich także reklamy społeczne. Równie istotnym źródłem są wybrane artykuły i całe publikacje dotyczące zarówno samych terminów: brzydota, ciało, reklama – jak i społecznego wpływu mediów, kształtowania przez nie naszych poglądów, tworzenia stereotypów i ich funkcjonowania w świadomości ludzi.

Brzydota

Nie wnioskuj tak, że to, co nie jest piękne, musi zaraz być brzydkie¹.

Diotyma z *Uczty* Platona

W dzisiejszej rzeczywistości, to właśnie brzydota jest tym co najbardziej banalne, bo wszechobecne². Mimo to wciąż razi nas ukazywanie jej w sztuce, filmie czy w reklamie, tak jakbyśmy chcieli o niej zapomnieć, ukryć niedoskonałości tego świata.

Dzieje pojęcia brzydoty nierozzerwalnie łączą się z pojmowaniem piękna. Często uważa się, że piękno wyraża uporządkowanie wewnętrzne, doskonałość, harmonię, pozytywnie wpływa na przyjemności zmysłowe. Do tego utożsamia się je z moralnością, dobrem i jak pisał Anatol France, piękno jest *wyrazistsze od samej prawdy*³. Natomiast brzydotę stawiano w opozycji do niego.

Czy można określić, gdzie jest granica między pięknem a brzydotą? Niektórzy uważają, że brzydota nie może istnieć sama, jest ona wynikiem niedoskonałości piękna. Oczywiście jest to tylko jeden z wielu poglądów na

temat związków piękna i brzydoty. Na początku XX wieku Guillaume Apollinaire pisał, że *brzydotę lubimy dziś tak samo jak piękno*, czyli nastąpiła nobilitacja tego terminu jak i jego zobrazowań. Niech przykładem tego, że brzydota może się podobać i fascynować, będzie fragment listu Henrego Jamesa do ojca, dotyczący poznannej, starszej od niego, (co szczególnie podkreśla się w czasach kultu młodości) pisarki George Eliot: *Ona jest cudownie brzydka. Ma niskie czoło, mętne szare oczy, kulfoniasty nochal, wielkie usta, w nich krzywe zęby. [...] I w tej niebywalej brzydocie czai się najpotężniejsze piękno, które w kilka minut oczarowuje cię skrycie i kończysz, tak jak ja skończyłem, zakochany w niej po uszy*⁴.

Ciało

*Pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem techniki i zarazem środkiem technicznym człowieka jest jego ciało*⁵.

Marcel Mauss, socjolog i antropolog

Ciało jest tym co jest nam najbliższe, stanowi o naszej materialności. Z jednej strony jest czymś najbardziej

naturalnym, z drugiej zaś niejednokrotnie traktuje się je jako miejsce, w którym odbywa się tworzenie tożsamości⁶. Jest eksploatowane, kształtowane, przebierane i doskonalone. Staje się tematem różnych dyskursów, od medycznych przez dietetyczne po religijne. Ciało jest środkiem artystycznego wyrazu, zaistniało najpierw w sztuce potem w reklamie⁷. Często utożsamia się człowieka z jego ciałem, z tym „jak” się prezentuje, a nie z tym „co” sobą prezentuje.

Wykorzystywanie opisu ciała może wydawać się dziś działaniem wtórnym, niepotrzebnie przywoływaną, a nawet wyczerpaną metaforą⁸. Jednak w przedsięwzięciach komercyjnych chętnie korzysta się z „mody na ciało”, bądź wykorzystuje kulturowe tabu wyrzucające cielesność z oficjalnej sfery wizualnej, aby przez szokowanie zwrócić na siebie uwagę. Cielesność pozostaje tematem popularnym i ważnym, co więcej to właśnie obraz ciała staje się odbiciem wartości moralnych lub bywa rodzajem estetycznej gry z konwencją czy z przyzwyczajeniami widzów⁹. Zdarza się jednak, że ciało bywa jedynie obrazowym ozdobnikiem w kulturze, będącej *w całości przesiąkniętą naszą cielesnością*¹⁰.

Ciało stało się „czymś” na co możemy, a wręcz musimy oddziaływać. Jego sprawność stała się wartością samą w sobie, dlatego trzeba je doskonalić, poddawać różnego rodzaju reżimom: dietetycznym, gimnastycznym i innym. Jego wizerunki, to efekt swoistej deifikacji, otoczenia naszych tkanek, mięśni i kości kultem¹¹. Tak wszechobecnym, że niemal niezauważalnym, dotyczącym ciała podniesionego do miana bóstwa, sacrum – pięknego, młodego, pozbawionego skaz. Zwiększenie poczucia własnej wartości wiąże się z dostosowywaniem własnego wyglądu do zmiennych wymogów kulturowych. Do tego dochodzi *terror zdrowia legitymizujący terror piękna*¹². Przyjemnie wierzyć, że dbamy o siebie dla naszego własnego dobra, nie zaś po to, by się podobać. Troska o ciało to walka z ograniczeniami naszej cielesności.

Na przełomie XIX i XX wieku nastąpiła moda na szczupłe kobiety, która obowiązuje do dziś. Od czasów Paula Poireta i Coco Chanel, kiedy gorsety zostały zrzuczone, a suknie widocznie skrócone, kobiety nie zaznały chwili wytchnienia¹³. Wizerunek kobiety o zaokrąglonych kształtach został pokonany, *zatem chudnij albo gin!*¹⁴



Time for Silberman's Fitness Center

Obecnie na przód wysuwa się problem idealnej męskiej sylwetki. Zmienia się podejście do ciała mężczyzny, który powinien zajmować się kulturystyką, czyli budowaniem swojego ciała. Rozwijając jego kształt pracuje jednocześnie nad swoją osobowością. Męskie ciało też staje się obiektem do oglądania.

Reklama

*[Reklamą] zalany jest [...] cały nasz świat, cała planeta!*¹⁵

Oliviero Toscani, fotograf

Reklamy atakują nas ze wszystkich stron, czają się na bilbordach, w gazetach, telewizji, w skrynkach pocztowych, przysyłają architekturę. Ich natłok powoduje, że coraz trudniej przyciągnąć im naszą uwagę.

Trendy kształtowane w reklamie są przejawem o wiele głębszych zjawisk dotyczących współczesności. Reklama stale podlega aktualizacji, dostosowuje się do zmiennych warunków kulturowych, mimo że posługuje się także znanymi od dawna symbolami czy wzorami postaw społecznych¹⁶. Jest integralną częścią środowiska kulturowego ludzi¹⁷. Dostarcza jednostkom pozornie autentycznych przeżyć, czego dowodem są społeczne reakcje na nią, jak dyskusje poświęcone problemom etycznym. Reklama udziela nam informacji potrzebnych do konstruowania zarówno indywidualnej, jak i społecznej tożsamości, ukazuje różne postawy do naśladowania. Niestety mimo, że odgrywa obecnie znaczącą rolę w kulturze, to nie stroni od banalizacji treści i ma tendencję do estetyzowania rzeczywistości, jest także jednym z głównych twórców stereotypów, ale w końcu najważniejsze jest w niej podporządkowanie celowi – sprzedać produkt.



No-anorexia-lita – plakat przeciw anoreksji

Ciało i brzydota – ze sztuki do reklamy

Od zarania dziejów ciało stanowi jeden z głównych motywów sztuki i życia. Kultowa Wenus z Willendorfu, antyczne posągi bóstw, rzeźby Michała Anioła, malarstwo Eгона Schiele i wiele dzieł innych twórców. Cieleśność towarzyszyła nam od zawsze. Dzieła „sprzedawały” jakiś „produkt”, miłość, wojnę, postawy moralne, wielkość władcy¹⁸. Reklama, jako część kultury popularnej sięga po elementy zaczerpnięte z kultury wysokiej. Nieustannie operuje cytataami bądź pastiszami zastanych i ukształtowanych wcześniej motywów, wykorzystuje topoty kultur etnicznych, upodabniając się do znanych dzieł filmowych, gatunków muzycznych czy konkretnych dzieł sztuki¹⁹. Skoro reklama zajęła się ubóstwianiem ludzkiego ciała, sztuka współczesna zajmuje się jego szpeceniem i przełamywaniem tabu z nim związanego. Skoncentrowała się na wegetatywno-fizjologicznych aspektach ludzkiej cieleśności²⁰. Ciało przestało w niej być ciałem, staje się często po prostu mięsem. Emocje, jakie wynikają z zetknięcia z cieleśnością w sztuce, najczęściej mają dziś charakter negatywny, bazują na podstawowych ludzkich lękach: strachem przed chorobą czy starością. Artystka o pseudonimie Orlan, która poddała się dziesięciu operacjom plastycznym twarzy, aby upodobnić się do znanych malarskich portretów kobiecych, postanowiła przemienić swoje własne ciało w dzieło sztuki i po śmierci umieścić je w galerii wraz z filmową dokumentacją przemiany²¹. Oto nowy sposób sakralizacji i ubóstwienia – do doskonałości poprzez zeszpecenie. W takim razie ciało w sztuce nie może być już więcej piękne, bo piękno to kicz, czyli wróg sztuki i sprzymierzeniec reklamy. Natomiast reklama, aby zachować status oryginalnej nie może pozostać za sztuką w tyle, cały czas musi sprawiać wrażenie awangardowej. Podąża za sztuką, bo w przeciwnym razie zacznie nudzić. Skoro ciało jest mięsem, to trzeba to ukazać

przez zeszpecenie, okaleczenie, użycie makabry i kontrolowanej drastyczności. Mamy tu do czynienia już nie z reklamą, ale z antyreklamą, która choć zniechęca swą estetyką i tak ma za zadanie sprzedać jakiś produkt. Jej popularność nie oznacza, że z reklam znikną upiękzone sylwetki i idylliczne przestrzenie, że ciało przestanie być pokusą.

Manipulacja poglądami widza

Ze względu na natłok reklam, ich twórcy postanowili wykorzystać obraz brzydkiego ciała by skupić na sobie wzrok coraz bardziej zubożonej i zdeorientowanej publiczności. Ukazanie brzydkiego ciała często zestawiane jest z komputerowo poprawionymi, „pięknymi” postaciami i opartywane hasłami nawołującymi jednostki zarówno do pracy nad sobą jak i do samoakceptacji. Po przez takie działania media chcą mieć jak największy wpływ na społeczeństwo i jego decyzje. Dochodzi do manipulacji, również poglądami estetycznymi. Reklama stwarza iluzję, że nabywając dany produkt klient staje się obywatelem wyidealizowanego świata, w którym prezentowane są reklamowane dobra, że dzięki zakupowi uda mu się dopasować do kulturowych norm i przeobrazić zgodnie z ich wymogami²². Reklamy lansują kult pięknego ciała, wzory fizycznego zdrowia oraz modelowanego wyglądu, kłócące się z realną aparycją większości społeczeństwa. Reklama oprócz przekazywania informacji o produktach kreuje nasze potrzeby i podsuwa sposoby ich zaspakajania, podaje gotowy styl życia, wzory osobowe²³. Nawet ogromnym staraniem wkładanym w zabiegi wokół ciała towarzyszy poczucie nieadekwatności: *albo nie dość wysiłku wkładamy, albo materiał, który obrabiamy nie ten*²⁴. Wzorce komercyjne dalej ludzą, że można w kwestii ciała jeszcze więcej, jeszcze lepiej, jeszcze przyjemniej.

W codziennej krzątaninie wokół ciała mają nam pomóc liczne środki, a „urządzenia korekcyjne” zrekompensują to, czego poskąpiła nam natura. Elektrostymulatory sprawią, że schudniemy bez wysiłku, szorty „idealna figura” wcisną brzuch, zwężą biodra, podciągną pośladki, nikt nie pozna naszego sekretu. Reklamy ukazując jak powinniśmy wyglądać jednocześnie sugerują co jest niepożądane, wstydlive, wręcz brzydkie. A przecież jest to tak subiektywna kwestia, poza tym „co jest brzydkie”

zależało często od mody, której służebnicą są media. I tak na przykład w dwudziestoleciu międzywojennym popularna stała się depilacja. Włosy widoczne nie na głowie, były postrzegane jako brzydkie, nieestetyczne, niepotrzebne²⁵. Natomiast, niektórzy za brzydką potrafili uznać kobietę trzydziestoletnią, którą teraz przed nadchodzącą starością „ratują” środki marki X. Piękno w zetknięciu z codziennością zdaje się tracić swoje metafizyczne właściwości, a staje się kategorią użytkową, wyrażającą się jedynie w zewnętrznym wyglądzie.

Sposoby wykorzystania „brzydkiego ciała”

Tworzenie i podtrzymywanie stereotypów

*Oceniamy książkę po jej okładce*²⁶.

Zastosowanie stereotypizacji jest szczególnie widoczne w odniesieniu do ról związanych z płcią. Bardzo często w kontaktach międzyludzkich posługujemy się stereotypami nawiązującymi do pewnych zestawów cech przypisywanych ogólnie kobietom bądź mężczyznom. Jest to także normalny zabieg stosowany masowo w reklamach. Dzięki temu stają się one bliższe odbiorcy, wychowanemu w określonej rzeczywistości społecznej.

Kobieta najczęściej bywa gospodynią, symbolem piękna i seksu, bądź businesswoman. Natomiast mężczyzna, to ekspert doradzający kobietom, macho lub „zdziały”, niezaradny ojciec²⁷. Choć najczęściej używa się i zauważa stereotypy tworzone w stosunku do kobiet, to obecnie powstaje coraz więcej uogólnień dotyczących mężczyzn i ich wyglądu. Rośnie nam społeczeństwo lalek Barbie i Apollinów, przesadnie dbających o swoje ciała. W opozycji do nich stawia się zwykłego człowieka, dodajmy brzydkiego, zbyt starego, z za dużym brzuchem czy obwodem bioder, co również przekładać się ma na jego charakter.

Współczesna reklama tworzy pewien „mit piękna”²⁸. Nie dość, że wskazuje co mamy uznawać za piękne to jeszcze przypisuje mu dodatkowe cechy. Piękno przestaje być metafizyczne, łączy się je z seksualnością u kobiet i muskulaturą u mężczyzn, bo przecież *Bez bicepsu nie ma seksu*, jak głosi napis na pewnej siłowni²⁹. Reklama wmawia nam

także, że fizycznie nieatrakcyjna kobieta powinna grać rolę społecznie nieatrakcyjnej³⁰, w przeciwieństwie do mężczyzny osiągniętego sukces dzięki swemu intelektowi. Istnieją jednak stereotypy odnoszące się do obu płci, problem otyłości, którą często stawia się na równi z brzydotą. Niemożność utrzymania idealnej wagi, wyznaczonej przez kulturę masową, równoznaczna jest z utratą kontroli nad własnym ciałem. Waga staje się tutaj podstawową troską egzystencjalną i to skrzętnie wykorzystuje reklama. Nie wystarczy już ukazanie wzorów idealnego piękna, trzeba je jeszcze podkreślić przez pokazanie negatywnych wzorców. Osoby o grubym ciele uważa się za brzydkie, schorowane, leniwe, pozbawione kontroli i zachłanne. Otyłość zaczęła być wytłumaczeniem społecznego niepowodzenia jednostki. Te stereotypy atrakcyjności stały się jednym z punktów strategii reklamowej firm³¹. Widać je np. w reklamie tabletek wspomagających odchudzanie³². Kobieta o chorobliwie otyłej sylwetce siedzi przy biurku w pracy, widzimy ją w ujęciach z kilku stron, ukazujących fałdki ciała wystające spod ubrania. Zamiast zajmować się obowiązkami, konspiracyjnie podjada czekoladę, co świadczy o jej słabym charakterze i źle wpływa na jej wydajność w pracy. Reklama ta nie ukazuje końcowych efektów stosowania tabletek, w postaci smukłej sylwetki, ale przedstawia zmianę w psychice kobiety, która po ich zażyciu wyrzuca czekolady do kosza i skupia się na swoich obowiązkach.

Ciekawym faktem jest, że w przypadku środków odchudzających i ujędrniających dominującą część odbiorców mają stanowić kobiety, słaba płeć, która nie ma dość silnej woli by zrzucić kilogramy naturalnymi sposobami, musi posiłkować się wspomagaczami. Natomiast mężczyźni, których sylwetki również dopadła mania piękna idą do



No-Obesita-Giro-Vita – pastiz kampanii przeciw anoreksji

siłowni i właśnie na reklamach tych „Apollinińskich świątyn”, odnajdziemy brzydkie męskie ciała. Jak na billboardzie siłowni reklamującej się hasłem *Time for Silberman's Fitness Center*, po jego prawej stronie jest wizerunek otyłego, zaniedbanego mężczyzny w średnim wieku. Dodatkowym efektem wprowadzonym przez firmę jest przekrzywienie tablicy na stronę postaci, sugerujące jej duży ciężar. Takie postawienie sprawy może wynikać z tego, że mężczyzna XXI wieku uwikłany został w kryzys kulturowy, czyli pojawił się w nim niepokój związany z pojęciem męskości i jej definicją, narastający z każdym rokiem³³. W przeszłości bycie mężczyzną określone było przez tradycyjne standardy dotyczące stylu życia, tożsamości i wyraźnego odgraniczenia ról kobiecych i męskich, stanowiących o jego niekwestionowanym wizerunku³⁴. Dziś jednak nie jest to już tak oczywiste, do oceny mężczyzn zaczęto używać kategorii do tej pory przypisywanych kobietom: zgrabny, szczupły, atrakcyjny. Może dlatego choć w kwestii sposobu dbania o sylwetkę próbuje się jeszcze zachować podział na to, co męskie i to, co kobiece.

Immanentną cechą reklamy jest ujmowanie rzeczywistości w system opozycji. Reklama najpierw pokazuje nam nas samych, zbyt zaokrąglonych, zniechęconych, co widać zwykle po naszej postawie a nie twarzy, której raczej brak na tym etapie. Jak w reklamie pewnego kremu wyszczuplającego. Na początku twarz głównej bohaterki nie jest w ogóle pokazywana, widzimy tylko jak jej partner bezskutecznie próbuje zapiąć na niej sukienkę z lat młodości, za małą o kilka rozmiarów. Kobieta wygląda przygnębioną, a jej ciało nie budzi przyjemnych odczuć. Co innego po przemianie, dokonanej przez „magiczny” środek, szczupła, zadowolona pokazuje się nam w pełnej krasie przy stosowaniu specyfiku. Jej sukces podkreśla jeszcze obecność mężczyzny, tym razem uśmiechniętego i cieszącego się wspólnymi chwilami. Posiadanie odpowiedniego *image* rozumiane jest tu jako warunek osiągnięcia szczęścia, zdobycia upragnionej miłości i sukcesu zawodowego.

Reklama prowokacyjna – komercyjna i społeczna

Czasami najlepszym sposobem, żeby przekazać wiadomość, jest wjechać do miasta galopem i obrzucić mieszkańców błotem³⁵.

Luke Sullivan, twórca reklam

Reklama prowokacyjna świadomie łamie lub przekracza powszechnie uznawane normy. Jej zadaniem jest



Kampania Barnardo's przeciw molestowaniu seksualnemu dzieci

szokować, by zyskać rozpoznawalność produktu, korzysta więc z dwuznaczności i transgresji, czyli przekraczania tematów tabu³⁶. Pierwsze prowokacyjne reklamy powstawały w celach społecznych, a dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku w celach handlowych dla firmy odzieżowej Benetton, następnie Diesel czy Nike. Drastyczny czy obsceniczny obraz funkcjonuje w nich jako figura brzydoty wyłaniająca się z estetycznego tła.

Dobrym sposobem wywołania szoku jest pokazanie widzom tego co dotyczy bezpośrednio ich samych; ludzie często nie chcą widzieć rzeczy oczywistych, zbyt blisko z nimi związanych. Oburzamy się więc na zbyt dosłownie pokazaną starość, otyłość, niepełnosprawność, chorobę czy śmierć, wiąże się to z zakorzenionymi w nas lękami przed tym wszystkim.

Reklama społeczna często sięga do stylistyki dokumentu, reportażu i innych dziennikarskich gatunków. Powstaje aby poruszyć uczucia i pobudzić do myślenia. Kampanie społeczne, tzw. *social interest* wywołują mieszane odczucia i kontrowersje. Zdarza się, że billboardy traktujące o kwestiach społecznych bywają dziełami znanych artystów i przypominają bulwersujące dzieło sztuki, a nie formę dokumentalną. Reklamę odpowiedzialną również możemy



Nie pozwól żeby handlarze narkotyków zmienili twój jak z twojego koszmaru. Policyjna kampania w Londynie

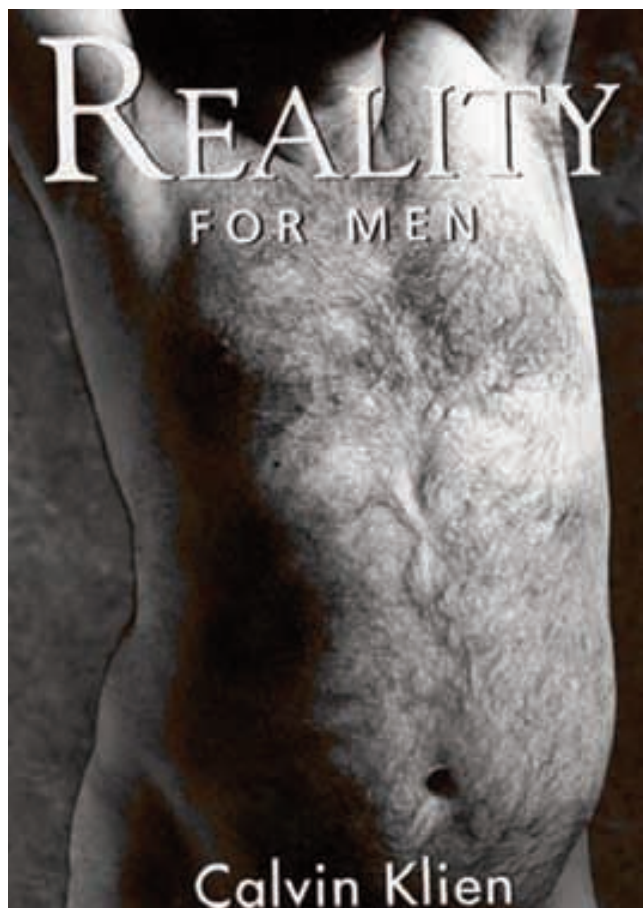
zaliczyć do prowokacyjnych. W trafieniu do widza bardzo pomaga obraz brzydoty ciała, wstrząsające sceny pojawiają się w filmach, ostrzegają przed skutkami zażywania narkotyków i palenia papierosów. Piękna eksmodelka mówiąca za pomocą aparatu głosowego, koszmarne obrazy zniszczonych twarzy z rurką wstawioną w tchawicę³⁷. Czy tragiczne w wyrazie fotografie, ukazujące etapami degradację organizmu narkomanki, które zostały umieszczone na billboardach przez Metropolitan Police z Londynu, unaoczniają moc z jaką mogą oddziaływać rzeczywiste obrazy³⁸. W przypadku reklamy społecznej zdarza się też stosowanie komputerowo wytworzonej brzydoty, jak w kampanii przeciw molestowaniu dzieci, gdzie zdjęcia dziewczynki i chłopca o postarzałych twarzach demonstrują siłę, z jaką oddziałuje cyfrowa manipulacja fotograficzna, jeżeli użyta jest we właściwym celu³⁹.

Dużą kontrowersję budziły fotografie do kampanii „No-anorexia-lita” zorganizowanej w czasie Mediolańskiego Tygodnia Mody w 2007 roku dla marki Nolita, a wykonane przez Oliviero Toscaniego. Składały się na nią billboardy, filmy reklamowe i ogłoszenia prasowe, ukazujące nagą francuską modelkę Isabelle Caro, która od piętnastu lat cierpi na anoreksję, a obecnie w wieku dwudziestu siedmiu lat waży 31 kilogramów. Reklama ta według włoskiego domu mody Flash&Partners, do którego należy marka, miała za zadanie pokazywać prawdę o anoreksji, o chorobie powodowanej w większości przypadków przez stereotypy narzucane przez świat mody, do czego może doprowadzić kult ciała i ciągła pogoń za jego doskonałością. Mimo że jest to działanie ryzykowne i nietypowe dla domu mody, to wydają mi się, że jego twórcy wykazali się hipokryzją, biorąc pod uwagę jak dużą popularność dzięki tej akcji zyskali oraz jak wyglądają

modelki prezentujące ich ubrania na plakatach i pokazach. Według mnie one również powinny zostać dołączone do coraz dłuższego korowodu chorych na anoreksję. Interesującą odpowiedzią na kampanię Nolita jest pastisz plakatu Toscaniego, przedstawiający tym razem chorobliwie otyłe kobiece ciało z wkomponowaną twarzą fotografa i napisem No-Obesita-Giro-Vita. Nie wiem niestety czy jest to wyraz protestu samych anorektyczek czy po prostu wykorzystanie zdjęcia by ukazać odwrotny światowy problem – otyłość. Być może miało to na celu ośmieszenie domu mody oraz twórcy zdjęć i obłudy jaką sobą prezentują.

Adbusters

Typ reklamy w krzywym zwierciadle, zwraca naszą uwagę na możliwość dokonywania ocen estetycznych i etycznych oraz przemyślenia kontrowersyjnych problemów. Antykampanie posługują się pastiszem, przeinaczają i ośmieszają sławne komunikaty reklamowe, a obrazy i slogany umieszczają w nowych dla siebie kontekstach znaczeniowych. Skierowane są przeciw amerykańskiemu stylowi życia, konsumeryzmowi. W miejsce wychudzonych modelek i aktorek umieszczone zostają, odbiegające od komercyjnych ideałów kobiety, jak w parafrazie reklamy jogurtu dietetycznego Fit, wykorzystującej kadr z filmu „American beauty”. Nowa modelka, choć urodziwa, nie odpowiada kanonom, jednocześnie łamie swą aparycją stereotyp smutnej, aseksovej „grubaski”. Innym przykładem antyreklamy będzie pastisz reklam Calvin’a Klein’a. W swoich plakatach ukazuje on fragmenty wysportowanych, męskich ciał. Natomiast tors widoczny na przeinaczonym plakacie, zapewne u większości kobiet nie wzbudza seksualnych pragnień. Widzimy tu obficie owłosioną klatkę piersiową



Calvin Klien – pastiz reklam Calvina Kleina

i „brzuszyisko” mężczyzny raczej nie zainteresowanego dbaniem o swoją sylwetkę. Do tego dochodzi podpis *Reality for Man*, a u dołu posteru widnieje przekreślone nazwisko kreatora męskiej mody „Calvin Klien”, co jeszcze bardziej podkreśla prześmiewczy charakter działań adbuster.

„Kampania na Rzecz Naturalnego Piękną”

W artykule zdecydowałam się wspomnieć o powoli zmieniającym się postrzeganiu piękna i brzydoty ludzkiego ciała. Na okładkach czasopism i w reklamach coraz częściej pojawiają się kobiety, które nie mają figury modelki, ale są uznawane za atrakcyjne. Obecnie następuje sprzeciw wobec estetyki „glamorization” (glamour – czar, blask, świetność)⁴⁰. W swoim czasie furorę zrobiły reklamy mydła Dove, firma rozpoczęła Kampanię na Rzecz Naturalnego Piękną⁴¹ preferując na plakatach różne rodzaje atrakcyjnej kobiecej cielesności oraz pokazując w filmach retuszowanie zdjęć. Na ulicach pojawiły się billboardy sugerujące żebyśmy sami zdecydowali czy dana postać nam się podoba. Przedstawiły one kobiety starsze, piegowe czy odbiegające swym rozmiarem od dominujących standardów, obok wypisano w formie ankiety dwie cechy bohaterki, jedną

pozytywną drugą negatywną, a nam zostawiono wybór co zaznaczymy. Przykładowo możemy stwierdzić, że rozmiar ubrań noszony przez przedstawioną dziewczynę jest – *oversized* (przekraczający rozmiary, za duży), bądź – *outstanding* (znakomity). Twórcy plakatu pytają nas jeszcze *czy prawdziwym pięknem jest tylko to ściśnięte do rozmiaru sześć?* Tego typu obrazy zdają się mówić, że kobiece ciało jest piękne, a krągłości są jego naturalną cechą i należy się nimi cieszyć. Mogłoby się wydawać, że jest to wielka rewolucja w postrzeganiu kobiecego ciała, które od tej pory przestanie być poddawane surowej dyscyplinie i skomplikowanym zabiegom dietetycznym. Docenienie „naturalnego” kobiecego ciała nie jest jednak jednoznaczne z odrzuceniem konieczności ciągłego modyfikowania go i poddawania różnego rodzaju wyrzeczeniom. W reklamie im bardziej kobiety oddalają i dystansują się od swej naturalnej postaci, tym uważane są za piękniejsze. Zaś to, co naprawdę związane jest z naszym ciałem staje się brzydotą, której należy się wstydić. Co oznacza pojęcie „naturalne piękno”, piękno wrodzone, nie zmieniane żadnymi zewnętrznymi czynnikami, może wewnętrzne piękno? Czy za naturalne możemy uznać ciało wysmarowane „delikatnie opalającym” balsamem Dove? Przecież to oszustwo, chemia, ingerencja w naszą naturalność. Chociaż od urodzenia posiadam jasną cerę mogę z dnia na dzień sprawić, że kolor mojej skóry będzie ciemniejszy o kilka tonacji, czyli zmienić to co mi nie odpowiada, stracić swe „naturalne piękno” na rzecz „nabytego piękna”. Chociaż kampania Dove ma swoje dobre i złe strony odbieram ją pozytywnie i uważam, że inne firmy powinny wziąć z niej przykład i pokazywać rzeczywiste ciała, które po przez swą codzienność i realność będą nam bliższe, niż *upiększone atrapy*⁴².



Reklama mydła Dove

Podsumowanie

Reklama wywołuje estetyczne pragnienia i opatruje wszystkie konsumowane przez nas towary w wartości dodatkowe. Ustala granice piękna, wykorzystuje brzydotę, by za jej pomocą przedstawić jakiś brak, daje jednocześnie odpowiedź jak możemy go uzupełnić. Zresztą brzydotę postrzegamy zawsze ze względu na jakieś piękno. Czy czyjeś ciało jest brzydkie zależy często od tego jak reklama je nam przedstawi, osobę brzydką również można pokazać tak by wzbudzała sympatię i zachęcała do zakupu. Ciało w mediach nie jest wartością samą w sobie, ale efektem

oddziaływań społecznych⁴³. Pokazanie brzydkiego ciała w reklamie komercyjnej jest tylko kolejnym ze sposobów przyciągnięcia oczu i portfela konsumenta. Natomiast reklama społeczna i antykampanie zwracają naszą uwagę na światowe problemy, przestrzegają przed skutkami uzależnień, bądź unaoczniają nam jak naprawdę wygląda ten świat, skrzętnie ukrywany przez mass media. W ten sposób reklama odpowiedzialna zbliża się do celów, które stawia przed sobą sztuka, a nie tylko korzysta z jej sposobów komunikacji z widzem, jak robi to większość reklam komercyjnych.



TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY SEMINARYJNEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM DR MAŁGORZATY WRZEŚNIAK

¹ Platon, *Uczta*, 202 A-B, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1957, s. 104.

² R. Mikielwicz, *Piękno brzydoty – nowa (?) estetyka codzienności*, Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej, <http://bc.biblos.pk.edu.pl>, 2005, s. 344.

³ C. Newman, *Tajemnica piękna*, „National Geographic”, 2000, nr 1(4), s. 66.

⁴ Newman, dz. cyt.

⁵ M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, w: *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, Warszawa 2001, s. 397.

⁶ J. Erbel, *Zarządzanie cielesnością – o kontrolowaniu materialności kobiecego ciała*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/>, 2007, s. 1.

⁷ K. Kukielko, *Estetyka ciała – droga ku wolności czy ku zatraceniu*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej”, nr 37, <http://free.art.pl>, 2004.

⁸ J. Malicka, *Ciało bez makijażu*, w: *Media, ciało, pamięć – o współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. A. Gwóźdź, A. Nierackiej-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 225.

⁹ Malicka, dz. cyt., s. 228.

¹⁰ Z. Libera, *Dziedzictwo Frankenstein*, w: *Metamorfozy ciała*, pod red. D. Czai, Warszawa 1999, s. 31.

¹¹ Malicka, dz. cyt., s. 230.

¹² M. Wochowska, *Powinnyśmy być czarujące*, <http://www.gender.lodz.pl>, 2005.

¹³ K. Kosenko, *Mit okaleczonego mężczyzny*

w reklamie, <http://www.gender.lodz.pl>, 2005.

¹⁴ Kosenko, dz. cyt.

¹⁵ O. Toscani, *Reklama uśmiechnięte ścierwo*, przeł. M. Misiorny, Warszawa [b.r.], s. 16.

¹⁶ A. Pomieciński, *Reklama w kulturze współczesnej. Studium antropologiczne*, Warszawa 2005, s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 13.

¹⁸ A. Węgorzewska, *Naga reklama*, <http://www.gender.lodz.pl>, 2008.

¹⁹ Pomieciński, dz. cyt., s. 15.

²⁰ D. Morris, *Ciało w reklamie*, „Tygodnik Powszechny”, 2000, http://www.szkołareklamy.pl/sections-viewarticle-238-str_w1-naj_w2.html, 2008.

²¹ Tamże.

²² I. Bator, *Wizerunek kobiety w reklamie telewizyjnej*, Warszawa 1998, s. 15.

²³ E. Mandal, *Stereotypy kobiet i mężczyzn w reklamie*, „Marketing i Rynek”, 1998, nr 11, s. 20.

²⁴ P. Błajet, *Ciało w kulturze współczesnej – wątki socjopedagogiczne*, Olsztyn 2005, s. 138-139.

²⁵ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*.

Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne, Poznań-Toruń 1996.

²⁶ Newman, dz. cyt.

²⁷ Mandal, dz. cyt., s. 23.

²⁸ A. Buczkowski, *Spoleczne tworzenie ciała*,

pleć kulturowa i biologiczna, Kraków 2005, s. 285.

²⁹ Newman, dz. cyt., s. 68.

³⁰ E. Tseelon, *The Masque of Feminist. The Presentation of Woman in Everyday Life*, London 1995.

³¹ M. Kosiorek, *84/46/80*, <http://www.gender.lodz.pl>, 2007.

³² Reklama tabletek odchudzających Bio-CLA, 2006.

³³ Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002, s. 9.

³⁴ Tamże.

³⁵ L. Sullivan, *Spoty, plakaty i slogany. Jak tworzyć lubiane reklamy*, Gliwice 2007, s. 65.

³⁶ A. Murdoch, *Kreatywność w reklamie*, Warszawa 2003, s. 169.

³⁷ M. Mierzyńska, *Mistrzowie reklamowych prowokacji*, „Businessman Magazine”, 1997, nr 11, s. 138.

³⁸ C. Barfoot, K. Burtenshaw, N. Mahon, *Kreatywna reklama*, Warszawa 2007, s. 38.

³⁹ Kampania organizacji Barnardos.

⁴⁰ Bator, dz. cyt., s. 17.

⁴¹ <http://www.campaignforrealbeauty.co.uk/home.asp>, 2004.

⁴² Bator, dz. cyt., s. 18.

⁴³ Buczkowski, dz. cyt., s. 284.

Rozbijanie źródeł niewiedzy – działalność grupy *Dziewczęta Przeszanowne*



Małgorzata Pelkowska

*Dziewczę jest niebezpieczne, ponieważ wymyka się jasnym określeniom;
dziewczę jest niebezpieczne, bo przechadza się między płciami;
dziewczę jest niebezpieczne, ponieważ śmieje się i robi miny;
[...] kto się boi dziewcząt?¹*

Celem niniejszego artykułu jest omówienie działalności grupy *Dziewczęta Przeszanowne*². Jej powołanie było wyrazem niezgody na układy, jakie panowały na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także głosem przeciwko powszechnym stereotypom dotyczącym artystek³. Akcje i projekty *Dziewcząt* stanowiły komentarz do sytuacji na tej uczelni, ale także do systemu edukacji artystycznej w Polsce⁴.

Sztuka (bez) kobiet

W 1971 roku ukazał się artykuł Lindy Nochlin, w którym zadano pytanie: *Dlaczego nie było wielkich artystek?*⁵ Tekst ten jest jednym z pierwszych teoretycznych rozważań nad feministyczną historią sztuki. Poszukując odpowiedzi Nochlin podkreśla, że ogólnie przyjęte normy, obecne zarówno w systemie edukacji, jak i w powszechnych przekonaniach na temat talentu, czy nawet geniuszu, już z założenia wykluczają kobiety. Autorka pozbawia złudzeń tych (a szczególnie te), których marzeniem jest dzień, gdy męska część gatunku ludzkiego odda palmę pierwszeństwa lub przynajmniej przyzna równość „gorszej płci”, czy to w kwestii sztuki, czy w innych dziedzinach życia.

Kobieta – symbol delikatności, ucieleśnienie wrażliwości oraz muza, źródło inspiracji dla artystów-mężczyzn, to także obiekt dyskryminacji; ktoś, komu określony system kulturowy odbiera możliwość wyrażenia własnego zdania. Czym kobieta zasłużyła sobie na odgrywanie w życiowym spektaklu drugoplanowej roli? Wielu może pokusić się o stwierdzenie, że drugi plan to bardzo dobre miejsce. Pomijając fakt, że jest to drugi plan z dwóch istniejących, można by się z tym zgodzić. Są jednak kwestie, w których kobieta przez całe stulecia była tylko biernym obserwatorem. Posługując się wcześniejszą symboliką – zajmowała miejsce w ostatnim rzędzie, gdzie nawet widok na scenę był przysłonięty przez tych, którzy pojawili się wcześniej. Mowa tu nie o próbach wcielenia się

kobiet w typowo męskie role, choć rodzi się tu od razu pytanie: co to jest „typowo męska rola”? Oraz kto i na jakiej podstawie „typowo męską” ją nazwał? Na wyjaśnienie tych wątpliwości przyjdzie jeszcze czas. „Ostatni rząd” kobieta zajmowała w takiej sferze życia, w której równość między nią, a mężczyzną jest sprawą na tyle naturalną, że nie powinna wzbudzać żadnych dyskusji. Jak bowiem edukacja może tworzyć międzyludzkie podziały?

Przez wieki edukacja pozostawała dla większości kobiet w sferze niedoścignionych marzeń. Wychowywane w przeświadczeniu o swojej bierności, wycofane z przestrzeni codziennego życia, dorastały słysząc o tym, jaka rola na nie czeka – rola posłusznej żony, wzorowej matki. W takim narzuconym modelu kulturowym (a nie „prawie naturalnym”) nie było miejsca na naukę. Próby ubiegania się o jakiegokolwiek zmiany w tej kwestii spotykały się z różnymi opiniami. Były wśród nich argumenty mówiące nawet o negatywnym wpływie edukacji na fizyczny rozwój „młodych dam”. Drzwi artystycznych uczelni, np. paryskiej École des Beaux-Arts, były długo zarezerwowane dla mężczyzn⁶.

Na początku XX wieku przybierają na sile ruchy sufrażystek, walczących o równouprawnienie, przede wszystkim o prawo głosu w wyborach, a także zniesienie ograniczeń dotyczących pracy, zarobków i edukacji. Już w roku 1837 w Oberlin College w Stanach Zjednoczonych pojawiły się pierwsze studentki. Ich uniwersyteckie życie jednak znacznie różniło się od życia ich kolegów. Na liście swoich

obowiązków, prócz nauki, miały także pranie, sprzątanie, gotowanie i podawanie mężczyznom do stołu. Czyżby w ramach podziękowania za wpuszczenie ich w uniwersyteckie mury? Ich plan zajęć również różnił się od „męskiego”: nie było w nim matematyki, a także łaciny i greki. Studentki nie miały także szans na publiczne wystąpienia, w tym udzielanie się w dyskusjach, a nawet odczytanie własnych prac.

Na terenie ziem polskich przełom nastąpił prawie 60 lat później. Na wykładach Uniwersytetu Jagiellońskiego pierwsze kobiety pojawiły się w 1894 roku, a pełne prawa studenckie przyznano im trzy lata później. Ponieważ zmiany wprowadzono wcześniej na zagranicznych uczelniach, Polki właśnie tam szukały swoich szans intelektualnego rozwoju. Na przykład Maria Skłodowska rozpoczęła studia w Paryżu, podobnie jak Józefa Joteyko, która studiowała także w Genewie. Nie inaczej wyglądała droga kobiet, które były zafascynowane sztuką, ale nie miały możliwości rozwoju w okresie zaborów. Lata 80. XIX wieku to okres, gdy młode polskie malarki i rzeźbiarki wyjeżdżały za granicę. Celem ich podróży stała się paryska Académie Julian. Pierwszą Polką, która tam studiowała była Zofia Stankiewiczówna. Rok później za jej przykładem poszły Anna Bilińska i Tola Certowiczówna⁷. Jak pisze Monika Branicka, w tym czasie [...] *Toczyły się dyskusje nad możliwością dopuszczenia kobiet do oficjalnego nauczania sztuki; przeciwnicy podawali różne powody, między innymi niezdolność kobiet do abstrakcyjnego myślenia, przepełnienie akademii, zapotrzebowanie na kobiety w rzemiośle, a nawet zmniejszenie populacji, gdy kobiety artystki nie będą chciały rodzić dzieci*⁸. Mimo to cel został osiągnięty – kobiety pojawiły się na akademiach. Jednak swoje twórcze aspiracje miały odgórnie ograniczone do tworzenia martwych natur lub pejzaży, czyli dzieł, które w akademickiej hierarchii zajmowały ostatnie miejsca.

Warto przypomnieć, że dzieła malarek z przełomu XVIII i XIX wieku były nazywane „malunkami”, w najlepszym przypadku „obrazkami”. Oceniano je jako dzieła nie



Dziewczęta Przeszanowne na ul. Prostej, Toruń, 2004 r., fot. Ł. Guzek

wnoszące nic znaczącego do sztuki. Były określane mianem twórczości amatorskiej, twórczonej dla przyjemności, w której nie sposób odnaleźć „artyzmu”, nieodłącznie związanego z twórczością mężczyzn. Jakie więc czynniki wpłynęły na to, że w historii sztuki *nie ma kobiecych odpowiedników Michała Anioła i Rembrandta, Delacroix i Cezanne'a, Pica-*

*ssa i Matisse'a, a nawet – bardziej współczesnych – de Kooninga i Warhola [...]?*⁹

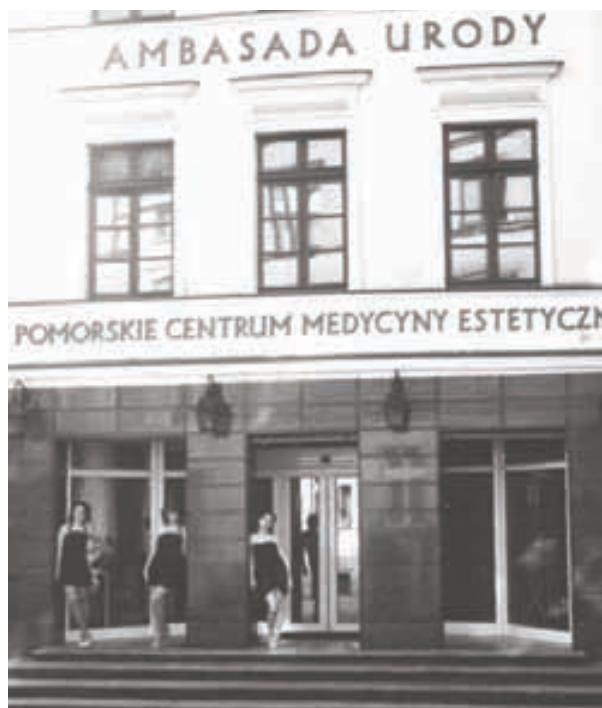
Należy w tym miejscu sięgnąć do samej definicji słowa *artysta*. *Popularny słownik języka polskiego* podaje następującą informację: 1. *autor lub odtwórca dzieła sztuki* 2. *określenie człowieka wykonującego jakąś czynność, dzieło po mistrzowsku, perfekcyjnie; mistrz*¹⁰. Definicja nie podaje płci „autora” i „odtwórcy”. Użyte jest określenie „człowiek”, przez które rozumieć należy obie płcie. Tak to wygląda w teorii. Problem zaczyna się już na poziomie gramatyki języka polskiego. Cóż bowiem myślimy słysząc „artysta”? Jest to rzeczownik rodzaju męskiego, dzięki czemu przed naszymi oczami pojawia się postać męska – Pan Artysta. Pojęcia „sztuka” i „artysta” to hasła od dawna łączone z wizerunkiem mężczyzny, a zdaniem wielu *Malarki to żony dla malarzy*¹¹. W słowniku nie odnajdziemy terminu „artystka”. Słowo to powstaje przez dodanie do określenia „artysta” końcówki, *podobnie jak w przypadku słów: studentka, ekonomistka, policjantka, itd.*¹² Już etap słowotwórstwa sugeruje nam odpowiedź, że to, co z twórcą sztuki związane, łączy się z mężczyzną. Idąc za tą myślą, możemy uznać, że artystka zajmuje się tym, co nie jest bezpośrednio dla niej przeznaczone, ale tym, co w jakiś sposób udało jej się zapożyczyć od męskiej części społeczeństwa. Artystą wydaje się być ten, kto został obdarzony darem talentu. Artystką – ktoś, kto próbuje artyście dorównać – z lepszym lub gorszym skutkiem.

Jak zauważyła Maria Bogucka: *Uczestnictwo w kulturze odbywa się na dwóch płaszczyznach: pierwszą tworzą twórcy, drugą, odbiorcy wśród których są mecenas i kreatorzy. Udział kobiet w roli twórców był ograniczony ze*

względu na utrudniony dostęp do wykształcenia. Braki w edukacji i ograniczenia społeczne utrudniały im również udział w roli twórców. Generalnie rzecz biorąc, zarówno w średniowieczu, jak i w wiekach od XVI do XVIII dostęp do kultury zależał od dwóch czynników – statusu społecznego i płci¹³. Kobieta była obecna w sztuce od zawsze, ale zdecydowanie wcześniej pojawiła się jako temat dzieła, a nie jego autor(ka). Ukazywana z perspektywy, z jakiej widział ją artysta, czyli męczyzna, przeznaczona

była do oglądania również przez widza – mężczyznę. Prezentowanie jej jako symbolu licznych ideałów – piękna, natury, wolności, częste przedstawianie w akcji, z eksponowanymi „atrybutami urody”, zmuszało do postrzegania jej jako obiektu żyjącego w męskim świecie, co nasza kultura – kultura patriarchalna – przyjęła jako naturalną oczywistość¹⁴. Kobieta, która nie chciałaby wpisywać się w stworzony nurt, musi walczyć o zmiany, a tym samym – o siebie. Oby tylko w ferworze walki nie straciła własnej indywidualności. Często okazuje się bowiem, że [...] kobiety ciągle coś udowadniają. Chcą być tak dobre jak mężczyźni, malować jak mężczyźni. Słowem okazało się, że artystki chcą być artystami¹⁵.

Na jakiej podstawie pewne zajęcia, role i zawody klasyfikowane są jako „typowo męskie” lub „damskie”? Kiedy ów proces klasyfikacji się zaczyna? Do jakiego stopnia jest to podział naturalny, a gdzie pojawiają się opinie normatywne? Społeczeństwo dyktuje pewne sposoby życia, określające je jako normalne, a następnie zmusza lub przekonuje jednostki do dostosowania się do tych standardów i ich utrwalania. Jednak, jeśli przyjrzymy się różnorodności ludzkich zachowań, wkrótce przyznamy, że nie istnieje coś takiego, jak normalność, chociaż wiele społeczeństw chciałoby, abyśmy myśleli, że tak jest¹⁶. Początek takich podziałów zaczyna się już na etapie wychowywania dzieci. Dzieciństwo dziewczynek często upływa pod presją licznych zakazów i na-



Dziewczęta Przeszanowne, Akcja wspierania Ambasady Urody, ul. Prosta, Toruń, 2004 r., fot. Ł. Guzek

kazów. Nie jest to jeszcze kwestia ograniczania swobody wyrażania własnych opinii, czy prób zawężania możliwości wyboru życiowej drogi. To raczej problem wpływu na codzienne zachowania („dziewczynkom nie wypada”). Jest za to obowiązek bycia posłuszną, ładnie ubraną, delikatną. Tylko wtedy dziewczynka ma szansę wyrosnąć na „prawdziwą kobietę”. Czyli jaką? Cichą i zawstydzoną? Wielu odpowie – „taka jest natura płci pięknej”. Prawdziwa, czyli podporządkowana i gotowa do poświęceń? W polskim publicznym dyskursie ten wzorzec kulturowy pojawia się często jako jedyny słuszny i niepodważalny. Utrzymuje się, że obowiązkiem

każdej „młodej damy” jest stworzenie domu, urodzenie dzieci i ich wychowywanie. Ten model po 1989 roku utrwałał Kościół, a także, bardziej niż mogłoby się wydawać – polska kultura masowa, np. popularne seriale typu *Klan*, czy *Złotopolscy*. Wizerunek kobiety, na jaki często możemy natrafić wygląda następująco: to ta, która żyje dla kogoś – dla męża, dzieci; to ta, która poświęca się, aby zapewnić godny byt swoim najbliższym; to w końcu ta, która jest wzorem do naśladowania, gdy wyżej wymienione role według wytyczonych standardów spełnia, bądź jest ucieleśnieniem zła, gdy je odrzuca. Próby ujawniania i prezentowania swojego wewnętrznego „ja” nie są mile widziane, a co za tym idzie pewne dziedziny sztuki, takie jak malarstwo, czy rzeźba zostały zarezerwowane dla męskiej części społeczeństwa. Kobiety są za to chętnie widziane w rolach śpiewaczek, tancerzek, aktorek¹⁷. To że większość pań wybiera drogę „opiekunek ogniska domowego”, oczywiście nie zasługuje na krytykę. Według danych Głównego Urzędu Statystycznego w 1990 roku odsetek kobiet żyjących w związkach małżeńskich wynosił 63%¹⁸. Zapewne zdecydowana większość z nich była także matkami. Jednak to samo źródło prezentuje również dane, które mówią, że kobiety są pełne twórczych pomysłów, energii, prowadzą własne firmy, stanowią prawie połowę osób czynnych zawodowo i ponad połowę osób z wyższym i średnim wykształceniem. Czym wobec tych faktów jest próba wtłoczenia wszystkich kobiet

w cztery ściany i przyznania im statusu „strażniczek ognisk domowych”? Czy odejście od stereotypowych norm musi być oceniane jako egoizm, a kobieta próbująca pogodzić „tradycyjną rolę” z pracą zawodową w oczach społeczeństwa musi funkcjonuje jako „gorsza matka”?

Biorąc pod uwagę taki bieg wydarzeń, *naprawdę to cud, że mimo nierównych szans, kobietom i Murzynom udało się tak wiele osiągnąć w nauce, polityce, czy sztukach pięknych – w dziedzinach tak jednoznacznie należących do mężczyźni*¹⁹. W systemie artystycznym opartym na męskich standardach brakowało miejsc na zaprezentowanie się artystkom. Mimo to w polskiej sztuce XX wieku było wiele kobiet, których talent, pasja i osobowość rozwinęły się w pełni, mimo stereotypów (które panowały także w PRL, mimo deklarowanej przez komunistów „postępowości”). Część z nich tak, jak Alina Szapocznikow czy Maria Pinińska-Bereś mówiły w swoich pracach o ciele, o swojej seksualności. Na przykład Natalia Lach-Lachowicz podejmując temat kobiety, ukazywała ją w utrwalonych przez społeczeństwo schematach. Autorka podjęła próbę walki ze stereotypami przez ich eksponowanie. To właśnie ona jako pierwsza Polka pojawiła się na międzynarodowych wystawach feministycznych, zaszczepiając elementy nowego nurtu w sztuce także na polskim gruncie²⁰. Rodzajem sztuki, dzięki któremu kobiety mogły dać wyraz skrywanym emocjom był performance. W latach 70. XX wieku wyjątkowo oryginalne były wystąpienia Ewy Partum, prezentującej temat seksualności, feminizmu.

Na przestrzeni kilku ostatnich dziesięcioleci edukacja w Polsce stała się powszechna. Od lat 80. XX wieku kobiety stanowią większość wśród studiujących (w roku akademickim 1997/1998 stanowiły 56% studentów, w 2004/2005 roku już 56,5% studiujących), a także wśród absolwentów wyższych uczelni (w 1997 roku stanowił 63%, w 2001 roku – 64% absolwentów tych szkół)²¹. Niezmienne są preferencje związane z wyborem studiów – kierunki humanistyczne są zdecydowanie najczęściej wybierane przez kobiety, studia techniczne i inżynierskie przez mężczyzn. Czy patrząc na wyżej zaprezentowane dane możemy odetchnąć z ulgą i stwierdzić, że zjawisko dyskryminacji związanej z edukacją na dobre już zniknęło?

W latach 90. XX wieku minęła setna rocznica pojawienia się studentek na polskich uniwersytetach. Przyjrzyjmy się jednak pozycji, jaką zajmują kobiety. Ich kariere zawodowej towarzyszy widoczna piramida, gdy w raz ze wzrostem i znaczeniem funkcji maleje liczba kobiet pełniących te funkcje. A co z tymi, którym wyjątkowym

zrządzeniem losu udało się przebić symboliczny „szklany sufit”? Za przykład posłużyć może Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, uczelnia wyjątkowo istotna dla badań prowadzonych na potrzeby niniejszej pracy. Na owej uczelni *wykładowcami są niemal sami mężczyźni, jedyne kobiety to dwie asystentki, których status jest znacznie niższy, niż mężczyźni zajmujących identyczne stanowiska. Asystentki są dziewczynami do parzenia kawy i do lekceważenia przez kolegów i przełożonych*²².

Pojawia się więc oto wspólny mianownik między rolą kobiety a zajmowaną przez nią pozycją społeczną. Skoro udało jej się dotrzeć do elitarnego, męskiego klubu otrzymuje tam podrzędną funkcję, tak, aby nie zostało zatarte jej prawdziwe „przeznaczenie” w świecie. Ciekawym i jednocześnie zastanawiającym jest fakt, że zjawisko dyskryminacji jest wyjątkowo silnie, żeby nie powiedzieć powszechne na uczelniach o kierunkach artystycznych. Na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych tym problemem zajęła się studentka piątego roku Anna Okrasko. Na zorganizowanej przez nią wystawie uwagi profesorów padające pod adresem studentek malarstwa stały się „eksponatami”. Miejscem ich prezentacji nie była galeria, ale korytarze ASP, czyli miejsce narodzin i funkcjonowania owych komentarzy. Obok dużych, czerwonych tekstów, wypisanych, co nie bez znaczenia, literami z szablonu, z pewnością nikt nie przeszedł obojętnie. Miały szansę przejrzeć się w nich studentki, które słysząc je pod swoim adresem przyjmują je jako „oczywiste oczywistości”. Ale co najważniejsze, profesorowie akademii mieli szansę zobaczyć na własne oczy swoje pogardliwe, seksistowskie wypowiedzi²³. Działania, których przykładem jest opisana wystawa to ukazanie akademickiego życia dzisiejszej studentki malarstwa. Jest to również próba głośnego i wyraźnego powiedzenia, prawie wykrzyczenia – biorąc pod uwagę rozmiar i kolor napisów na ścianach ASP, tego o czym poza akademickimi murami się nie mówi. Fakt, że prezentacja została zorganizowana w naturalnym dla niej środowisku, czyli właśnie w murach akademii wcale nie osłabił jej wyrazu. Autorka nie dołączyła do swojej pracy własnego komentarza. Dzięki temu wystawa działała ze zdwojoną siłą²⁴. Odbiorcę zapewne zainteresuje fakt, czy po przedstawieniu opisanej prezentacji przez Annę Okrasko sytuacja na uczelni uległa zmianie. Czy profesorowie nadal uważają, że *kobieta nawet jak skończy ASP to i tak zaraz potem wyjdzie za mąż i urodzi dziecko*²⁵? A czy w sytuacji, gdyby owa kobieta taką właśnie drogę obrała fakt ten

przekreśla ją jako studentkę i artystkę? Monika Branicka, autorka artykułu o wystawie Okrasko, niestety nie pisze o tym, jakie reakcje wzbudziła ta praca i czy po jej przedstawieniu nastąpiła odmiana. Mimo to, autorce niniejszego artykułu trudno uwierzyć, że nawet tak wymowna realizacja jest w stanie zmienić poglądy tego, kto twierdzi, że *kobieta posiada naturalne predyspozycje do smażenia kotletów. Można powiedzieć, że ten kotlet jest w niej zakodowany*²⁶.

Kilka lat spędzonych w atmosferze przesiąkniętej szowinistycznymi wypowiedziami może zniechęcić studentki do tworzenia. Taka atmosfera może jednak również pobudzić do działania, może być katalizatorem dla nowych pomysłów. Owa sztuka, nazwijmy ją, ku satysfakcji tych, którzy twórczość obiecującej artystki kwitują krótkim stwierdzeniem *zdolna, ale i tak wszystko pójdzie w mleko*²⁷ – „kobieca”, czyli w rozumieniu wielu – gorszą, może być odpowiedzią wymierzoną przeciwko tym wypowiedziom, przeciw tej postawie i światopoglądowi.

Bunt w Malsztalu

Nie tylko warszawska Akademia Sztuk Pięknych jest miejscem, gdzie poniżające wypowiedzi profesorów doczekały się zdecydowanej reakcji ze strony grupy studentek. Upokarzająca atmosfera panująca na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaowocowała powstaniem wyjątkowej, bo w stu procentach kobiecej grupy.

*Dziewczęta przeszanowne nic w życiu nie osiągniecie*²⁸ – to stwierdzenie profesorów powtarzane niczym mantra na kierunku Malarstwa Sztalugowego, potocznie nazywanego Malsztalem, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ów Malsztal to mały, samowystarczalny, kręcący się wokół własnego słońca świat. Mały, bo zasięg jego działań obejmuje jeden wydział – pozostałe funkcjonowały według zupełnie innych zasad. Słońcem, wokół którego wszystko się kręci, są profesorowie i rysunek realistyczny. Jest to świat samowystarczalny, gdyż jest napędzany siłą czerpaną ze swoich wewnętrznych źródeł, czyli odwiecznej tradycji tworzenia i nauczania – tak niezmiennej, jak trwałe są obecne tam przekonania o tym, co nowe, inne, kobiece.

Kobiece z pewnością były trzy studentki: Marcelina Gunia, Karolina Stępniewska i Natalia Turczyńska, które spotkały się w roku 2003 w pracowni prof. Jana Pręgowskiego. Ich „kobiecość” była zauważona również przez grono profesorów, którzy jednak okazywali to w mało błyskotliwy sposób, np. patrząc w dekolt studentek zamiast na ich prace²⁹. Jednak dla *Dziewcząt* „kobiece” nie

oznaczało uległe, podporządkowujące się temu, co wokół nich się dzieje. W wywiadzie z Moniką Weychert-Waluszko dyskutowały o tym *Dziewczęta: może ta niechęć do dziewczyn bierze się właśnie z tego, że to one częściej prezentują odwagę wyrażania swoich nietradycyjnych poglądów*³⁰? Mężczyźni każdym swoim słowem dają tam do zrozumienia, że nie jest to miejsce dla kobiet. We wspomnianym wywiadzie opowiadała o tym Karolina Stępniewska: *Dziewczyny traktowano strasznie. Pomimo, że jest ich dużo więcej na Akademiach Sztuk Pięknych. Może o czymś to świadczy? Na przykład o tym, że są wrażliwe*³¹? Co najbardziej szokujące mężczyźni nie skrywają swojego zachowania, a poniżające uwagi z całą pewnością nie są wynikiem błędnej interpretacji ich słów. Co wobec takiej sytuacji mogą zrobić młode artystki, mające pasję, pomysły, energię? Mogą ze spuszczoneymi głowami słuchać, że dziewczyny w ogóle nie powinny na studiach się znaleźć i w milczeniu akceptować uwagi typu [...] *w malarstwie występuje tylko jedna pleć – pleć męska. Biedne są te kobiety, naprawdę nic nie mogą*³². Na zatęchłą, trącą seksizmem atmosferę musiały zareagować.

Sytuacja na uczelni zmusiła je do reakcji spontanicznej – dziewczęcej. Grupa *Dziewczęta Przeszanowne* powstała w październiku 2003 roku³³. Znacząca jest już nazwa grupy – sugeruje, że mamy do czynienia z młodymi kobietami, przez siebie (i przez profesorów) nazywanymi *Dziewczętami*. Jednak w nazwie, jaką przyjęły pojawia się również określenie nacechowane znaczeniowo – *przeszanowne*. Cóż ono może oznaczać? Samo to określenie funkcjonujące w języku polskim wyraża szacunek, jednak w kontekście w jakim jest ono używane (przez profesorów), a czego przykład mieliśmy zaprezentowany już wcześniej, zmienia jego wydźwięk w ironiczną i pogardliwą uwagę.

Jak wspominają *Dziewczęta: Miałyśmy ogromne szczęście, że trafiłyśmy na, moim zdaniem zupełnie wyjątkowy rocznik studentów malarstwa. Przynajmniej połowa z nas była naprawdę żywo zainteresowana sztuką, jako taką. Dużo dyskutowaliśmy, spotykaliśmy się, aby pogadać o sztuce, organizowaliśmy plenery, warsztaty, reaktywowaliśmy martwe od kilkunastu lat koło plastyków, które oczywiście znów popadło w hibernację, jak tylko opuściliśmy studia. Grupą pięciu – sześciu studentów malarstwa tworzyliśmy krąg intelektualnych snobów, wydziałowych dziwaków, którym chciało się robić coś więcej. Nie baliśmy się dyskutować i bronić naszych racji w konfrontacji z profesorami czy kolegami*³⁴. Na pytanie o reakcje owego grona profesorów na działalność *Dziewcząt*, artystki odpowiadają: *Naszego profesora w ogóle to nie*

interesowało, kiedy tłumaczyłyśmy mu, że jedziemy na wystawę. Pytał się jedynie, czy będziemy pokazywać malarstwo, na przeczącą odpowiedź dosadnie i nie po profesorsku po raz kolejny wyrażał swoją opinie na temat tego, co sądzi o całym tym „cyrku i kuglarstwie”, jak zwykle nazywać inne, niż tradycyjne dyscypliny sztuki. Kiedy dowiedział się, że jednym z wątków naszej twórczości jest przesmiewcze rozliczanie z rzeczywistością uczelni był zły i zakłopotany oczywiście, rozczarowany naszą postawą, uznał naszą działalność za sabotaż. Inni profesorowie zakładu malarstwa podeszli do naszej twórczości dużo spokojniej. Wsparcie i poparcie przesyłali nam profesorowie grafiki specjalizacji o dziwo rysunku, niezastąpiony był też prof. Wiesław Smużny³⁵.

Performance-esse

Dziewczęta podkreślały nie tyle swoją kobiecość, co dziewczęcość, ale jak zaznaczały – nie było to ich konwencją, ale czymś naturalnym. Owa dziewczęcość przejawiała się w nowatorskich pomysłach w ich kreatywności. Dziewczyny dobrze się bawiły. Śmiech stał się ich bronią. Choć, jak przyznawały *w tym śmiechu jednak jest ostre oblicze prawdy*³⁶. To, jak działały i co tworzyły było przedstawieniem ich spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Spojrzenia z dystansem i jednocześnie z przymrużeniem oka. Wymagała tego nie tylko uczelnia, ale także mieszkanie przy ulicy Prostej 13/6, w którym dziewczyny wspólnie zamieszkały. Ono stało się ich pracownią (także w znaczeniu miejsca planowania akcji) oraz galerią.

Stare, od dawna nieremontowane mieszkanie z pokojami w amfiladzie znajdowało się w kamienicy. Można by rzec – mieszkanie z duszą. Oczarowało i inspirowało młode artystki. Znajdujące się tam pomieszczenia nie były zwykłymi pomieszczeniami, jakie można spotkać w innych mieszkaniach. W miejscu zwykłej kuchni na Prostej 13 była Galeria Quchnia, zamiast typowej łazienki – miejsce tworzenia instalacji, np. z kosmetyków.



Kolejny powiew świeżości w polskiej szkole performansu, Festiwal Performance-esse, czyli performance płci pięknej, Galeria Wozownia, Toruń, 13 grudnia 2005 r., fot. A. Leśniak

Inauguracja *Galerii Prosta 13* odbyła się w marcu 2004 roku. Wtedy *Dziewczęta* zaprezentowały swoją pierwszą wystawę, na której przedstawiono ich dotychczasowe projekty, uzupełnione bogatą dokumentacją fotograficzną. Centrum jednej z instalacji stało się niewielkie pomieszczenie, w którym umieszczono duży, „pseudo-luksusowy” fotel. Projekt otrzymał nazwę *Umysł Jaśka*, choć funkcjonowała także druga nazwa – *Umysł Profesora*. Pokój był mały, nieużywany, cuchnący, nie docierało do niego światło słoneczne i świeże powietrze. Odwiedzający wystawę mieli okazję usiąść na fotelu i spędzić trzy minuty w *Umyśle Profesora*. Dla artystek istotne były wrażenia gości po jego opuszczeniu³⁷.

Tematyka uczelni i Malsztalu pojawiała się, choć nie dominowała w kolejnych działaniach grupy, jednak pomysłem zupełnie odmiennym od pozostałych, jakie udało się zrealizować *Dziewczętom* była gra *Walka Dziewcząt Przeszanownych z Mocami Zła*. Była to gra planszowa, jednak jej zasady były bezpośrednio powiązane z rzeczywistością, w jakiej żyły artystki. Plansza w kształcie pięciokąta symbolizowała studia *Dziewcząt*, gdzie każdy z boków figury oznaczał jeden rok nauki. Grający mieli szansę wybrać sobie postać, którą będą posługiwać się w grze – jedną z *Dziewcząt Przeszanownych*, charakteryzującą się „Siłą Dobra” lub jednego z profesorów, stojących po stronie „Sił Zła”. Podobnie, jak w innych tego typu grach planszowych o możliwościach ruchu decydowała liczba

wyrzuconych przez kostkę oczek, jednak na losy gracza miały też wpływ pola, na których się pojawił – pola zwyczajne lub pola specjalne. Pole zwyczajne zobowiązywało do losowania przygody. O jej charakterze decydowała postać, jaką posługiwał się gracz. Pola specjalne wiązały się z codziennymi zajęciami *Dziewcząt*³⁸. Jak opisuje grę Natalia Turczyńska: *przygody Dziewcząt i profesorów są zbiorem prawdziwych przygód wyżej wymienionych osób, a raczej absurdalnych sytuacji, jakie były ich udziałem, opisane z pełnym samokrytycyzmem i równie krytyczną, choć wydaje mi się ciepłą postawą wobec naszych profesorów. Fenomenem gry było to, że na końcu gry okazywało się, że będąc postacią profesora nie można ukończyć gry i wyrwać się z opresyjnej, absurdalnej rzeczywistości Malsztalu*³⁹.

Ulica Prosta w Toruniu, jak określały *Dziewczęta Przeszanowne*, funkcjonowała, jak „nadulica”, mikroświat, gdzie odnaleźć można zarówno Centrum Medycyny Estetycznej i zakład pogrzebowy, agencję towarzyską i sklep „Wszystko po 4 złote”. Artystki w czarnych, seksownych sukienkach i butach na obcasach, czyli w strojach, w których chciano je, jako kobiety, widzieć wykonały serię zdjęć w najbardziej charakterystycznych miejscach na ulicy, przy której mieszkały⁴⁰.

W istocie Prosta była źródłem inspiracji – wiosną 2004 roku stała się tematem wystąpienia *Dziewcząt* podczas Biennale Sztuki Młodych *Rybie Oko 3* w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Ustce. Ów festiwal prezentuje młodych, oryginalnych, poszukujących twórców, daje im możliwość konfrontacji zarówno z krytykami, innymi artystami, jak i publicznością. W pokoju hotelowym *Dziewczęta Przeszanowne* zaaranżowały swoje toruńskie mieszkanie. Przedstawiły dokumentację z wystaw, które miały miejsce w *Galerii Prosta 13*. Nie bez znaczenia były stroje, w których zaprezentowały się *Dziewczęta* – tak zwane „małe czarne”, sukienki będące stereotypowym wzorcowym kobiecym uniformem. *Dziewczęta* już od wejścia witały gości tradycyjnym toruńskim akcentem, ale w nietradycyjnym wydaniu. Projekt otrzymał nazwę *100 słynnych Polaków z piernika*. Była to niepowtarzalna okazja, aby zobaczyć postaci z życia publicznego, np. Renatę Beger w piernikowym wydaniu. Dzięki przygotowanym przez *Dziewczęta* papierowym postaciom, nie odbiegającym znacznie od naturalnych rozmiarów, zwiedzający mieli okazję „poznać” osoby z Prostej i zrobić sobie zdjęcie, np. z panem administratorem, z panią sprzedawczynią z „Mody Francuskiej” lub z ekspedientką z „Łasucha”⁴¹. Jak pisze Łukasz Guzek: *swoją ulicę, życie jakie na niej się toczy i jej*

*mieszkańców zbadały [Dziewczęta – przyp. aut.] bardzo dobrze i uznały, że to co dzieje się na Prostej jest miniaturą stanu kraju, a także stanu kultury polskiej. I podjęły krytyczną grę w i z tym mikroświatem. [...] W samym pokoju na Prostej właściwie każde zmaganie życiowe może stać się sztuką, projektem, a wtedy nawet najgorsze sprawy, gdy zostaną zmienione w sztukę, zyskują dystans i nabierają odpowiednich proporcji*⁴². Odwiedzający wystawę mogli poczuć się tak, jakby znaleźli się w mieszkaniu *Dziewcząt*, mogli podejrzec ich życie „od kuchni”.

Podczas wspomnianego Biennale Sztuki Młodych swój indywidualny performance zaprezentowała także Karolina Stępniewska. Artystka leżąc piła coca-cola i zjadała hamburgery z McDonalda. Na jej łóżku wyświetlane były filmy przedstawiające osoby znane z życia publicznego, sceny z filmów porno, pokazywane w mediach fragmenty przemocy. Wszelkie symbole w popkulturowej pigułce. Swoją własny projekt przedstawiła także Natalia Turczyńska, umieszczając na ulicach Słupska reprodukcje prac historycznych⁴³. W wywiadzie z Moniką Weychert-Waluszko *Dziewczęta* wspominają owe Biennale Sztuki Młodych, jako stresujące wydarzenie. Jak przyznała Natalia Turczyńska: *Zwyczajnie nie dałyśmy rady. To było dla nas nowe doświadczenie, pierwsza poważna, duża i ogólnopolska wystawa, pierwsza wystawa „na wyjeździe”, byłyśmy kompletnie niedoświadczone i rzucone na głęboką wodę. Czuliśmy się trochę zdeprymowane tym, że wystawiamy na jednej wystawie z młodymi, ale już popularnymi artystami. Do tego Kajka [Karolina Stępniewska – przyp. aut.] i ja pokazywałyśmy jeszcze swoje indywidualne projekty. Jednak jakby tego było mało, mój był pokazywany w Słupsku, bez przerwy krążyłam pomiędzy Ustką a Słupskiem autobusami miejskimi [...]. Powinnam była być wtedy w dwóch miejscach naraz. Kajka też. Nie byłyśmy w stanie w pełni zaangażować się w przygotowanie wystawy *Dziewcząt Przeszanownych* [...]*⁴⁴.

Jesienią 2004 roku toruńskie mieszkanie zamieniło się w zimne, zawilgocone miejsce, które wymagało gruntownego remontu. Marcelina, Natalia i Karolina podjęły się tego, jak na *Dziewczęta* przystało: z energią napędzaną ich własnym śmiechem. Na przekór temu, co słyszały w Malsztalu – że sztuką można nazwać tylko to, co ściśle trzyma się określonych przez profesorów reguł, a na pewno nie jest nią to, co zrobią one – przecież to *dziewczęta nic nie warte*⁴⁵ – artystki nazywały sztuką wszystko, co robiły. Nawet, gdy ich działanie przybierało cechy prawdziwej walki, jak miało to miejsce podczas walki z grzybem, który wyraźnie zadomowił

się w ich mieszkaniu. Akcja jego usuwania otrzymała nazwę *Grzybobranie – Walka z rzeczywistością*. Powstał także „program rezydencyjny” galerii *Dziewcząt Przeszanownych*. W kwietniu 2005 roku *Dziewczęta* przedstawiły nowy cykl prac. Wystawiono je już nie w *Galerii Prosta 13*, lecz w *Galerii 011* w Klubie Pracy Twórczej *Od Nowa* w Toruniu. Sprzedażą biletów zajmowała się Karolina. Istotny jest fakt, że zakupiony bilet upoważniał przybyłych do rozmowy z performerkami – *Dziewczęta* same w sobie były jednym z dzieł. Wystąpiły w nowych kreacjach – delikatnych, letnich sukienkach, *uosabiając sprzeczność w umyśle profesora na temat kobiety: oczekiwania kobiecości – z jednej strony i jej zaprzeczenia w postaci rasowego artysty – z drugiej*⁴⁶. Styl ich ubioru odbiegał od tego, jaki zaprezentowały w poprzednim sezonie, jednak ich wcześniejsze stroje, czyli „małe czarne” stały się kolejnym obiektem na wystawie, zatytułowanym *Stroje Dziewcząt Przeszanownych z ubiegłego sezonu artystycznego, ready made, Tajwan 2004*. Zwiedzający wystawę mieli także szansę zobaczyć zdjęcia z działań, podczas których owe stroje zostały wykorzystane, przedstawione jako *Dokument z historycznej akcji Wspierania Ambasady Urody*.

Tuż przy wejściu znajdował się *natural object*, który na tyle dobrze wpisywał się w tło galerii, że część gości mogła potraktować go jak wynik niedopilnowania porządku w sali. Jednak *Pajęczynka* była zobrazowaniem warunków dla rozwoju sztuki, jakie panowały w toruńskiej rzeczywistości. To środowisko potrzebowało odświeżenia, wprowadzenia nowatorskich elementów, a nie magazynowania starych.

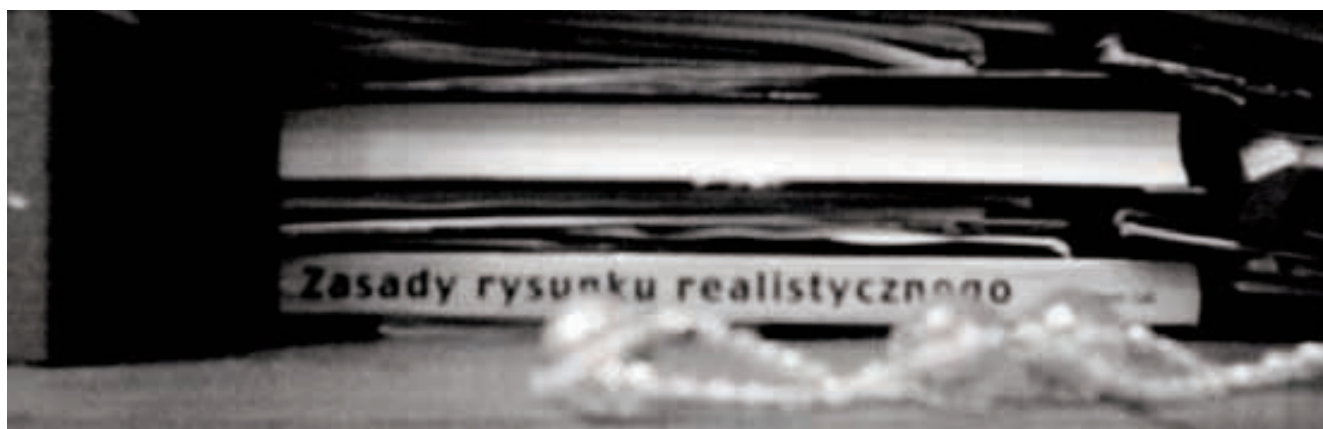
Przybyłych do *Galerii 011* gości, *Dziewczęta* częstowały piwem. Projekt otrzymał nazwę *Beer Art*⁴⁷. Był w tym nie tylko wyraz gościnności, ale przede wszystkim chęć, *by przeciwiczyć mechanizm oceniania wystawy na*



Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z *Dziełem Roku*, instalacja *U podstaw sztuki Dziewcząt Przeszanownych leżą zasady rysunku realistycznego*, Galeria 011, Toruń, 20 kwietnia 2005 r., fot. Ł. Guzek

*podstawie ilości serwowanego alkoholu*⁴⁸. Akcja cieszyła się dużą popularnością, a *Dziewczęta* otrzymywały dowody uznania w związku z tym projektem jeszcze długo po wystawie. *Ale cóż się dziwić, zaspakajanie łakomstwa jest na drugim miejscu największych potrzeb ludzkości, zaspakajanie potrzeb estetycznych na trzydziestym [...]*⁴⁹.

Inspiracją do stworzenia kolejnego obiektu ponownie stała się ul. Prosta 13. Jednak nie było to już



Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z *Dziełem Roku*, instalacja *U podstaw sztuki Dziewcząt Przeszanownych leżą zasady rysunku realistycznego*, Galeria 011, Toruń, 20 kwietnia 2005 r., fot. Ł. Guzek



Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z *Dziełem Roku*, fotografia i wideo *Nadrabianie różnic programowych*, realizacja Sylwester Siejna, Galeria 011, Toruń, 20 kwietnia 2005 r., fot. Ł. Guzek

zaprezentowanie wnętrza i wystroju mieszkania, jak miało to miejsce podczas Biennale Sztuki Młodych *Rybie Oko 3* w Ustce. W chwili przedstawienia wystawy Prosta 13 nie była już mieszkaniem artystek, czego wyraz dały w owej pracy, która nosiła tytuł *U podstaw sztuki Dziewcząt Przeszanownych leżą zasady rysunku realistycznego*. W niszy jednej ze ścian galerii stworzyły asamblaż z rzeczy ze wspólnego mieszkania – jak spakowany dorobek fragmentu swojego życia. Na samym dole teje sterty zwiedzający mieli szansę dojrzeć książkę – *Zasady rysunku realistycznego*⁵⁰. Symboliczny fundament, podstawa, na której jednak nic nie mogło w rzeczywistości powstać.

W chwili przygotowywania wystawy *Dziewczęta* były już na końcu swojej uniwersyteckiej edukacji, co pozwoliło im z pewnej perspektywy spojrzeć na lata spędzone na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. W instalacji *Kiedy rozum śpi, rodzą się demony* przedstawiły drogę, jaką przez pięć lat studiowania przechodzi student malarstwa sztalugowego. *Pierwsze cztery lat uprawia się „sztukę gruntu”, czyli przygotowuje białe płyty – podobrazia. Pierwszy rok to Tabula rasa, czyli czysta biała, tablica. Następne lata studiów to narastające, rozpaczliwe próby uczynienia czegoś artystycznego na owych podobrazjach. Ewolucja „Białej tablicy” polega na tym, że tradycyjnie i nieuchronnie student sięga po technikę kolażu, polegająca na przyklejaniu kartonów falistych. Rok ostatni to prawdziwe pomieszanie z poplątaniem, chaos malarstwa i życia zapowiadający nieuchronnie i nieodwracalne zagubienie artystyczne po wsze czasy*⁵¹. Obraz symbolizujący ostatni rok studiów nosił nazwę *Na piątym*

roku nie wiesz, kto kogo. Czy ty kogoś, czy ktoś ciebie. Ukazana monotonia towarzysząca studiowaniu malarstwa i brak szans na wprowadzenie innowacji, gdyż tylko trzymanie się wytyczonych reguł gwarantuje uzyskanie dyplomu, zmusza do refleksji.

Interesującą i wymowną instalacją zaprezentowaną w *Galerii 011* była *Mimikra Mniejsza*. Stanowił ją rząd kontaktów, znajdujących się jeden obok drugiego Przedmioty niepozorne, znajdujące się w każdym pomieszczeniu, w każdym domu. Jednak dla *Dziewcząt* nie było istotne tradycyjne zastosowanie tych elementów. Ukazane kontakty stanowiły metaforę relacji, jakie utrzymujemy z innymi. Dzisiejszy świat opiera się na kontaktach, bez nich nie sposób funkcjonować. Pewne znajomości są uważane za bardzo prestiżowe, inne mniej, ale są za to niezbędne z takich, czy innych względów. *Kontakty, kontakty, kontakty. Ile ich jest? Kontakty Dziewcząt Przeszanownych, kontakty z Dziewczętami Przeszanownymi, kontakty które warto mieć, których nie chce się mieć, które się ma, których się nie ma. Kontakty, kontakty, kontakty*⁵².

Przygotowane projekty w *Galerii 011* dopełniał pokazany film. Na tym wideo składały się zarówno piękne kadry – *Dziewczęta* we własnej osobie, ze znaczącymi elementami stroju, atrybutami „prawdziwego Twórcy” – beretami. Warto podkreślić, że jedna z nich, Natalia, prezentowała beret moherowy, Marcelina i Karolina, w opinii Natalii *eleganckie bereciki – jak Francuzeczki*⁵³. Jednak prócz walorów estetycznych film niósł ze sobą przekaz-komentarz. Program studiów, które wybrały *Dziewczęta* był stale modyfikowany, co nie jest jednoznaczne z określeniem – ulepszany. Jako jedyny rok w historii uczelni artystki nie miały w planie rzeźby, usuniętej na rzecz malarstwa ściennego. Poczwały, że *nadrabianie różnic programowych* jest ich obowiązkiem. Film ukazywał *Dziewczęta* w barze mlecznym z zamówionymi porcjami *purée ziemniaczanego*⁵⁴. Owa kartoflana pulpa okazało się wyjątkowo plastycznym materiałem. Pomocne były także plastikowe sztucce, dzięki którym możliwe było stworzenie na talerzu portretu. Wobec tego *Studium portretowe z rzeźby można uznać za zaliczone, braki programowe nadgonione. A że szkoła to fikcja, że edukacja artystyczna to tylko zbędne zamieszanie, i że tak naprawdę, to uczelnia jest bardziej dla profesorów, niż studentów – to przecież i tak nikogo nie interesuje. Nikt też nie protestuje. Tylko Dziewczęta Przeszanowne, ale ich i tak to wszystko nie dotyczy – one zdołały się z tego wymknąć, one mają już swoją sztukę*⁵⁵.

Opisana wystawa w klubie pracy twórczej *Od Nowa* przedstawiała różnorodne projekty na temat uniwersyteckiej edukacji, ale także swoim komentarzem wykraczające poza mury uniwersytetu i odnoszące się do toruńskiej rzeczywistości. Jednak zmiany w programie wystawy pojawiły się jeszcze przed oficjalnym otwarciem ekspozycji. Było ono przygotowane na początek kwietnia 2005 roku, jednak z powodu śmierci papieża Jana Pawła II i wprowadzonej w związku z tym żałoby narodowej otwarcie zostało przełożone. *Dziewczętom* zależało, aby wpisać się w kontekst festiwalu *Prawa człowieka w filmie. A organizatorom nie. Jakoś nie czuli związku*⁵⁶. Wobec tego chciały nawiązać do konkursu Związku Polskich Artystów Plastyków *Dzieło Roku*. Z tego powodu nadano tytuł: *Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z Dziełem Roku*. Jednak nie było to konkurowanie w dosłownym tego słowa znaczeniu. Pomysł *Dziewcząt* polegał na połączeniu wystawy ze sztuką, którą cenily i lubily.

Komentarzem do wystawy i jednocześnie kolejną akcją artystek stał się tekst *Dziewczęta Przeszanowne*, opublikowany w 2006 roku w czasopiśmie „Ha!art”. Pod tekstem *Dziewczęta* umieściły podpis *G. Drys*, będący nawiązaniem do nazwiska krytyka sztuki i jednocześnie dziennikarza mieszkającego w Toruniu, pracującego w lokalnej redakcji „Gazety Wyborczej”. Grzegorz Giedrys (ciekawa gra słowna przy stworzeniu podpisu *G. Drys*) to absolwent polonistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jak wyjaśniła Natalia Turczyńska: *Jako Dziewczęta, bawiłyśmy się rzeczywistością, w żartobliwy sposób ją kreowałyśmy, jedną z takich kreacji było stworzenie sztucznego kultu wokół grupy. Na potrzeby wystawy Jedyna taka wystawa w Toruniu, która może konkurować z Dziełem Roku stworzyłyśmy teksty krytyczne o działalności grupy [...]*⁵⁷. Według informacji, jakie udało się uzyskać, Giedrys uznał opublikowany tekst za dobry żart⁵⁸.

13 grudnia 2005 roku w galerii Wozownia w Toruniu odbył się festiwal *Performance-esse, czyli performance płci żeńskiej*. Obok takich artystek, jak Anna Gryczka, Ewa Świdzińska, Angelica Fojtuch oraz Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor, które tworzą grupę Sędzia Główny zaprezentowały się *Dziewczęta Przeszanowne*. Występ nosił nazwę *Kolejny powiew świeżości w polskiej szkole performansu*. Dziewczyny wystąpiły w niepozornych strojach – szarych spódnicach i białych bluzkach. Charakterystycznym atrybutem były maseczki ochronne, które miały na twarzach. Szybko wyjaśniło się czemu miały służyć.

Natalia, Marcelina i Karolina wykonały przed publicznością taneczny układ, przypominający taniec *cheerleaderek*. Najistotniejszym elementem ich tańca było proces odświeżania przy pomocy produktów zapachowych w sprayu. Według oceny Łukasza Guzka *oprócz bezpośredniego, fizycznego oddziaływania na zmysły, odświeżanie jest także metaforą. [...] Dziewczęta Przeszanowne (jak i inne artystki) to rzeczywiście nowa siła w polskim performance, która zmienia jego charakter, nadaje tej sztuce inne oblicze. [...] Performance zmienia płęć, a raczej, nabiera płci. Akcje performerek (performessek) są oparte na środkach naznaczonych płęć, bazując na kobiecej seksualności ze wszelkimi jej atrybutami – ciałem, zmysłowością, emocjonalnością*⁵⁹. Istotnym jest fakt, że w ciągu ostatnich kilku dekad w Polsce znacznie powiększyła się liczba artystek działających w obrębie sztuki performance. [...] *Zjawisko to po raz pierwszy zostało z pełną świadomością skonkretyzowane w postaci zbiorowej prezentacji właśnie na imprezie w Toruniu w galerii Wozownia przez Małgorzatę Jankowską*⁶⁰.

W listopadzie 2006 roku w *Galerii dla...* w toruńskim klubie NRD została zaprezentowana wystawa retrospektywna *DP Royal de Lux*. Wystawa była podsumowaniem działania grupy, zebraniem i ostatnim przypomnieniem ich dokonań, a także nawiązaniem do *kreowania historii i kultu Dziewcząt*⁶¹. Zwiedzający mieli okazję na własne oczy zobaczyć rekwizyty wykorzystane podczas akcji *Dziewcząt*, a także stroje, w których występowały. Na szczególną uwagę zasługuje projekt o *Rozbijaniu Źródeł Niewiedzy Na Temat Dziewcząt Przeszanownych*. *Przedstawiał on różne mitologiczne wersje powstania grupy, oczywiście wszystkie równie absurdalne i tajemnicze; tak więc Dziewczęta mogły powstać w wyniku eksperymentu chemicznego, spaść na ziemię z jakimś ciałem niebieskim, pojawić się wraz ze złotym deszczem, czy powstać z gliny, itp*⁶². Wyjątkowego klimatu podczas przemówień dopełniał akompaniament skrzypaczki, a także tajemnicza, pojawiająca się nagle i spowijająca ekspozaty mgła – wytworzona przez specjalne urządzenie.

Zakończeniem wspólnej działalności *Dziewcząt Przeszanownych* miało być ukończenie studiów przez Marcelinę; Karolina i Natalia rok wcześniej otrzymały dyplomy. Jednak w roku 2008 tuż przed rozwiązaniem grupy artystki zostały zaproszone do wzięcia udziału w Triennale Młodych w Orońsku. Zaprezentowany tam cykl fotografii nawiązywał do *Teorii Powstania Dziewcząt Przeszanownych*, które mówiły o początku grupy, jej stworzeniu,

zaistnieniu w świecie. Projekt *Smutku Nagła Kotwica z Niewidzialnego Okrętu* mówił o końcu. *Projekt ten w całości mówi jednak o tym, że Dziewczęta, jako byt artystyczny zniknęły z powierzchni Ziemi. [...] Składał się z cyklu fotografii przedstawiających, czy może raczej mających nastrój tego, że przed chwilą coś jeszcze się działo i już znikło, już tego nie ma, choć jeszcze wyczuwa się niedawną obecność, energię. W komplecie z fotografiami był zestawiony obiekt – trzy kopułki Dziewczęcych główek, z odtworzonym charakterystycznym kształtem czaszek oraz kolorem i typem fryzur każdej z nas, symbolizowały one dosłowne zapadnięcie się Dziewcząt pod ziemię*⁶³.

Ich działalność wpisuje się w szersze zjawisko. Polska sztuka performance zaczęła rozwijać się wyjątkowo dynamicznie po roku 1989, a zwłaszcza w ostatniej dekadzie. W tym samym czasie pojawiają się także inne artystki tworzące sztukę performance: Ewa Świdzińska ze swoją czysto feministyczną twórczością, Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor, czyli grupa Sędzia Główny, tworząca przedstawienia podszyte popkulturowymi elementami, czy Angelika Fojtuch opowiadająca w swoich akcjach o mizoginii, o uprzedmiotowieniu kobiet. Już na kilku

przykładach można zauważyć, że ta tematyka nie jest młodym artystkom obca. Mimo to, zdaniem autorki tego opracowania, *Dziewczęta Przeszanowne* zasługują na szczególną uwagę.

Wystąpienia Dziewcząt miały charakter ironicznego komentarza do otaczającego je świata. Ich akcjom towarzyszyły podobne założenia, jakie cechowały *Grupę* czy *Łódź Kaliską* w latach 80. XX wieku oraz najnowszy nurt polskiej sztuki krytycznej odwołujący się do dadaizmu i kontrkultury końca lat 60. XX wieku.

„Koniec rozdziału”

Wspominając uniwersyteckie czasy Natalia opowiadała: *Chciałam studiować sztukę, umożliwić miały mi to studia malarskie, może gdyby istniały takie kierunki, jak instalacja, czy akcja artystyczna mój wybór byłby inny. Nigdy nie miałam zamiaru poświęcić się tylko i wyłącznie malarstwu, nie uważam, że jest ono lepsze, czy gorsze od innych kierunków sztuki. Sztuka to sztuka, nie zależnie od tego, jak się ją tworzy, ale chcąc studiować, trzeba coś wybrać. Ja wybrałam świadomie malarstwo i nigdy nie żałowałam tej decyzji*⁶⁴.



Smutku Nagła Kotwica z Niewidzialnego Okrętu,
fotografia, projekt stworzony na Triennale Młodych, Orońsko, 2008 r.,
fot. A. Leśniak

Na pytanie, czy wspólne działania *Dziewcząt* są jeszcze możliwe artystki odpowiadają: *Więcej projektów Dziewcząt Przeszanownych definitywnie nie będzie, ten rozdział jest zakończony*⁶⁵.

Potwierdza się to, co podkreśliła Monika Weychert-Waluszko: *Dziewczęta były Dziewczętami tylko w Toruniu. Po studiach rozjechały się i zaczęły kobiecieć*⁶⁶. Nie jest to jednak zarzut, a naturalna kolej rzeczy. *Dziewczęta Przeszanowne* dorosły – dosłownie i w przenośni. Jednak Marcelina, Natalia i Karolina nie zaprzestały pracy twórczej. Jak przyznała jedna z nich: *Każda z nas pracuje, oczywiście każda jest szefem sama sobie. Nie wyobrażam sobie żadnej z Dziewcząt podporządkowanej komukolwiek*⁶⁷. Jak widać w artystkach „dziewczęce” emocje są nadal żywe. I za pewne takie pozostaną. Przecież „dziewczęcość” to nie choroba, z której można się wyleczyć, ani nie jest to dziwne przyzwyczajenie, z którego z czasem się wyrasta. *Dziewczęciem po prostu trzeba być i lubić swoją dziewczęcość [...]*⁶⁸.

Zdaniem autorki tego opracowania twórczość *Dziewcząt Przeszanownych* należy widzieć w kontekście trzeciej fali feminizmu, która pojawiła się w latach 90. XX wieku. Trzecia fala umożliwia kobiecie wolny wybór, pozwala jej być tym, kim chce, zdecydować, czy będzie czuła się spełniona w domu, czy w pracy⁶⁹. Co ważne, dla naszych rozważań, trzecia fala feminizmu odchodzi od wizerunku silnej, walczącej „bojowniczką o równouprawnienie”.

W książce *W poszukiwaniu małej dziewczynki* znajduje się godny uwagi artykuł *Feministki – córki feministek, czyli trzecia fala dobija do brzegu*, autorstwa Agnieszki Graff⁷⁰. Autorka omawia przedstawicielki trzeciej fali w kontekście ich poprzedniczek. Zaakcentowana jest cecha „dziewczęcości”, podkreślana, między innymi w tytułach prac młodych artystek. Graff zwraca uwagę na fakt, że charakterystycznym określeniem dla trzeciej fali nie jest już „kobieta”, ale „dziewczyna” i inne pojęcia z tym związane: „dziewczyńskie pogaduszki”, „przyjaciółeczki”, „dziewczęca władza”, czy „super dziewczyna”⁷¹. Jednak powyższe kwestie nie oznaczają, że dziewczyny stały się słabe, bierno, a ich jedyna mocna cecha to dziewczęcy urok. Trzecia fala to młode dziewczyny i w tej młodości jest ich siła. Przyjęcie przez nie symboliki „fali” ukazuje, że ich działanie jest kontynuacją działalności ich poprzedniczek. Jest to dowód na to, że są one świadome ich osiągnięć, a także tego, że owe poprzedniczki nadal są obecne na scenie feministycznej. Ważnym aspektem dla trzeciej fali jest edukacja. Jednak jej zadaniem nie jest tylko rozwój intelektualny, ale również uświadomienie

kobietom jaką drogę przeszły ich poprzedniczki i co osiągnęły – swobodną możliwość podejmowania nauki. Ponownie podkreślona jest cecha „dziewczyńkości”, która pozwala na pełną wolność w odbieraniu i interpretowaniu świata, bez narzucania rozwiązań z góry ocenianych jako jedyne zgodne i słuszne. Celem trzeciej fali jest edukacja, dzięki której kobieta staje się wolna, szczęśliwa, dumna z siebie, gotowa spełniać wytyczone przez siebie zadania.

Kulturowy kontekst „trzeciej fali” i postfeminizmu jest istotny dla twórczości wielu artystek debiutujących w drugiej połowie lat 90. XX wieku. Młode feministki kontynuują działania swoich poprzedniczek, swoich „matek” – dosłownie i w przenośni – jednak przestają być walczącymi, rozpolitykowanymi działaczkami. Skłaniają się w stronę „dziewczęcości”, której symbolem, według autorki artykułu, jest pełna energii, nieco niefrasobliwa, ale i anarchizująca – Pippi Langstrump⁷².

Mimo że *Dziewczęta Przeszanowne* nie określają jednoznacznie swojego stanowiska wobec postfeminizmu i „trzeciej fali” feminizmu, mówiąc, że *gdyby postfeminizm miał ujednorodnioną definicję łatwiej byłoby o nim dyskutować i do niego się odnosić*⁷³, to jednak autorka tego artykułu dostrzega analogie między działalnością artystek, a tą ideologią.

Dziewczęta Przeszanowne, mimo że wybrana przez nie uczelnia nie spełniła tych oczekiwań, zapewniają: *Nie zwątpiliśmy w swoją wartość jako artystki i jako ludzie*⁷⁴. W szczególnie sposób zaznaczyła to Natalia Turczyńska w wywiadzie przeprowadzonym na potrzeby niniejszej pracy: *[...] Dziewczęta to świadome swoich praw, swej wartości i seksualności młode kobiety, niegodzące się na role, jakie chce im przypisywać społeczeństwo*⁷⁵. Cechą charakterystyczną feministek trzeciej fali jest ich młodość – niekoniecznie dosłowna, ale młodość rozumiana, jako „dziewczęcość”. Tę cechę również podkreślały *Dziewczęta*, nie tylko w nazwie swojej grupy, ale również w wypowiedziach: *Jesteśmy dziewczynami, które po dziewczęcemu komentują swoją rzeczywistość, ale dziewczęcość wynika z naszej natury, a nie z konwencji*⁷⁶.

Twórczość *Dziewcząt Przeszanownych* była wyrazem buntu, przeciwko dyskryminacji studentek, uniwersyteckim metodom nauczania i całej otaczającej je rzeczywistości. Ale była to raczej właśnie „dziewczęca” zabawa niż kontrkulturowy bunt wyrastający z tradycji końca lat 60. XX wieku. *Dziewczęta* nie działają już razem, mimo że kiedyś przyznały: *[...] jako grupa jesteśmy silniejsze*⁷⁷.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM DRA FILIPA BURNO

- ¹ M. Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 145.
- ² Kilka projektów *Dziewcząt Przeszanownych* zostało w tym opracowaniu świadomie pominiętych. Skupiono się na tych działaniach artystek, które uznano za najistotniejsze i w najlepszy sposób charakteryzujące grupę.
- ³ Pragnę podziękować za pomoc Łukaszowi Guzkowi. Dzięki niemu otrzymałam kontakt do jednej z *Dziewcząt* – Karoliny Stępniewskiej, a za jej pośrednictwem także do Natalii Turczyńskiej.
- ⁴ Działalność *Dziewcząt* jest nadal słabo znana, mimo kilku publikacji. Autorem większości z nich jest Łukasz Guzek, który opisywał kolejne akcje grupy: Ł. Guzek, *Rybie Oko*, „ArtInfo” 2004, nr 31, <http://www.spam.art.pl>, z dn. 17.11.2008; tenże, *Dziewczęta Przeszanowne*, „ArtInfo” 2005, nr 54, <http://www.spam.art.pl>, z dn. 17.11.2008; tenże, *Performance-esse, czyli performance plci żeńskiej*, „ArtInfo” 2006, nr 67, <http://www.spam.art.pl>, z dn. 17.11.2008. Warto też wspomnieć notę w przewodniku po młodej kulturze *Tekstyliabis. Słownik młodej kultury polskiej*. W tym opracowaniu, pod hasłem *Dziewczęta Przeszanowne*, znajdziemy historię powstania grupy, a także krótki i rzeczowy opis najciekawszych działań *Dziewcząt. Tekstyliabis. Słownik młodej kultury polskiej*, red. P. Marecki, Kraków 2006, s. 517-518. W jednym z numerów magazynu „Ha!art” ukazał się artykuł *Dziewczęta Przeszanowne*: G. Drys, *Dziewczęta Przeszanowne*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 146-148. Tekst okazał się jedną z akcji *Dziewcząt*. Z przymrużeniem oka opisana została tu geneza powstania grupy. Znajdziemy tu również chronologiczny zapis projektów (od początku ich wspólnej działalności do kwietnia 2005 roku). W tym samym numerze magazynu „Ha!art” znajduje się wywiad z *Dziewczętami*, przeprowadzony przez Monikę Weychert-Waluszko: M. Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 141-145. Na początku 2008 roku ukazał się podwójny numer czasopisma „Notes.na.6.tygodni”, w którym ta sama autorka zamieściła artykuł, *TO RUN TO*, prezentujący artystyczną scenę Torunia, teje, *TO RUN TO*, „Notes.na.6.tygodni” 2008, nr 39-40, s. 80-83.
- ⁵ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, „UniGENDER” 2007, nr 1, <http://www.unigender.org>, z dn. 20.11.2008.
- ⁶ M. Fuszara, *Kobiety wobec uniwersyteckiej edukacji*, „UniGENDER” 2006, nr 1, <http://www.unigender.org>, z dn. 3.01.2009. Trudne początki kobiecej edukacji artystycznej w Polsce omawia także: J. Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939*, Warszawa 2003.
- ⁷ Fuszara, dz. cyt.
- ⁸ M. Branicka, *BIUST TO TAKI SAMO GRAJ W SZTUCE, czyli kilka uwag na marginesie wystawy Anny Okrasko*, „ArtInfo” 2003, nr 27, <http://archiwum.spam.art.pl>, z dn. 30.03.2009.
- ⁹ Nochlin, dz. cyt.
- ¹⁰ *Popularny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2000, s. 15.
- ¹¹ *Popularny słownik...*, s. 15.
- ¹² Branicka, *BIUST TO TAKI SAMO GRAJ W SZTUCE*, dz. cyt.
- ¹³ M. Bogucka, *Gorsza pleć: kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 207.
- ¹⁴ Dziamski, dz. cyt., s. 50-55.
- ¹⁵ Branicka, dz. cyt.
- ¹⁶ A. D’Allea, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 84.
- ¹⁷ M. Janion, B. Limanowska, K. Szczuka, J. Tokarska-Bakir, B. Umińska, *Między eksploatacją a wykluczeniem*, „OŚKa” 1999, nr 3, <http://www.oska.org.pl/biuletyn>, z dn. 4.02.2009.
- ¹⁸ S. Walczewska, *Czy kobietom w Polsce potrzebny jest feminizm?*, w: *Co to znaczy być kobietą w Polsce*, red. A. Titkow, H. Domański, Warszawa 1995, s. 245.
- ¹⁹ Nochlin, dz. cyt.
- ²⁰ D. Monkiewicz, *Widok panoramiczny. Sztuka kobiet, sztuka kobieca i sztuka feministyczna w Polsce po 1945 roku*, „Panoptikum” 2005, nr 4, s. 164-166.
- ²¹ Fuszara, dz. cyt.
- ²² Drys, dz. cyt., s. 147.
- ²³ Branicka, dz. cyt.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Branicka, dz. cyt.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Guzek, dz. cyt.
- ²⁸ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 141.
- ²⁹ Tamże, s. 141.
- ³⁰ Tamże, s. 142.
- ³¹ Tamże, s. 141.
- ³² Tamże.
- ³³ Guzek, *Dziewczęta Przeszanowne...*
- ³⁴ Akcja przepytowania – wywiad z Natalią Turczyńską, przeprowadzony przez Małgorzatę Pelkowską w maju 2009 roku.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 142.
- ³⁷ Tamże, s. 143.
- ³⁸ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 143.
- ⁴¹ Guzek, *Rybie Oko...*
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Weychert-Waluszko, dz. cyt., s. 143.
- ⁴⁵ Tamże, s. 141.
- ⁴⁶ Tamże, s. 141.
- ⁴⁷ Tamże, s. 141.
- ⁴⁸ Tamże, s. 144.
- ⁴⁹ Tamże, s. 144.
- ⁵⁰ Guzek, *Dziewczęta Przeszanowne...*
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 144.
- ⁵⁴ Tamże, s. 144.
- ⁵⁵ Guzek, *Dziewczęta Przeszanowne...*
- ⁵⁶ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 144.
- ⁵⁷ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ⁵⁸ Informacje uzyskane od Łukasza Guzka.
- ⁵⁹ Guzek, *Performance-esse, czyli performance plci żeńskiej...*
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ⁶² Tamże.
- ⁶³ Tamże.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ Weychert-Waluszko, *TO RUN TO...*, s. 81.
- ⁶⁷ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ⁶⁸ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 145.
- ⁶⁹ A. Lekka-Kowalik, Z. Sareło, *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://ptta.pl/pef/pdf/f/feminizm.pdf>, z dn. 12.03.2009.
- ⁷⁰ A. Graff, *Feministki – córki feministek, czyli trzecia fala dobija do brzegu*, w: *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003, s. 23-39.
- ⁷¹ Tamże, s. 29.
- ⁷² E. M. Tatar, *W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą*, „Panoptikum” 2005, nr 4, s. 157-162.
- ⁷³ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ⁷⁴ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 141.
- ⁷⁵ Akcja przepytowania, dz. cyt.
- ⁷⁶ Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s. 145.
- ⁷⁷ Tamże, s. 145.



**SPRAWOZDANIE Z PRAC INWENTARYZACYJNYCH
PRZEPROWADZONYCH NA TERENACH ZACHODNIEJ UKRAINY
W LATACH 2008-2009**

Dominika Macios

fot. M. Armo

W latach 2008-2009 w ramach programu inwentaryzacji zabytków kultury polskiej na dawnych Kresach Rzeczypospolitej, grupa studentów z Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UKSW przeprowadziła prace inwentaryzacyjne dawnego powiatu kopyczyńskiego w województwie tarnopolskim. Pieczę nad całym przedsięwzięciem pełnili dr Anna Sylwia Czyż oraz dr Bartłomiej Gutowski. Natomiast studentów reprezentowali: Małgorzata Armo, Michał Bogucki, Emilia Ciborowska, Paweł Drabarczyk, Piotr Dźbik, Barbara Jasik, Marcin Kwaśny, Dominika Macios, Marta Norenberg, Magdalena Olszewska, Agata Pitucha, Ilona Sobiczewska, Mariola Sztorc, Olga Strycharczyk i Julia Wadzyńska. Wyjazdy były możliwe dzięki współpracy Koła ze Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska” przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Podczas obu wyjazdów odwiedziono 50 miejscowości, między innymi: Bosyry, Celejów, Chłopówkę, Chorostków, Czabarówkę, Czarnokońce Małe, Czarnokońce Wielkie, Hadyńkowce, Horodnicę, Howiłów Wielki, Husiatyń, Jabłonów, Kluwińce, Kociubińce, Kociubińczyki, Kopyczyńce, Krogulec, Krzyweńkie, Liczkowce, Majdan, Mszaniec, Niżborg Nowy, Olchowczyk, Oryszkowce, Peremilów, Postołówkę, Probużną, Samołuskowce, Sidorów, Siekierzyńce, Suchodół, Suchostaw, Szydłowce, Tłusteńkie,

Trybuchowce, Uwisłe, Wasylkowce, Wierzchowce, Wołę Czarnokonieczką oraz Żabińce. W miejscowościach takich jak: Howiłów Mały, Hryńkowce, Karaszyńce, Kotówka, Myszkowce, Niżborg Stary, Niżborg Szlachecki, Raków Kąt, Trojanówka, Wasylków nie odnaleziono żadnego cmentarza. Natomiast w Liczkowcach odnotowano aż trzy nekropolie. Największą liczbę polskich nagrobków posiadał cmentarz w Kopyczyńcach. Łącznie zinwentaryzowano około 940 obiektów posiadających łacińskie inskrypcje, powstałych przed 1945 rokiem: nagrobki, grobowce, grobowce niekubaturowe oraz sześć kaplic grobowych.

Ciekawym miejscem był cmentarz przy kościele w Liczkowcach, na którym znajdowały się dwa obeliski. Jeden z nich upamiętniał Michała Zaborowskiego *kapitana WP poległego w 1812 roku w bitwie pod Możejkiem*. Warto również wspomnieć o Kluwincach, w których znajdowała się kolumna rodziny Boguckich oraz o Sidorowie z rozbudowanym architektonicznie nagrobkiem rodziny Pajgertów. W Kopyczyńcach zachował się pomnik poświęcony poległym w walce o niepodległość Polski, a w Niżborgu Szlacheckim pomnik pamiątkowy postawiony z okazji dziesięciolecia odzyskania niepodległości przez Rzeczpospolitą Polską.

Poziom artystyczny zinwentaryzowanych obiektów jest różnorodny. Uwarunkowany został przez warsztaty działające w danej okolicy i status majątkowy jej

mieszkańców. Oprócz pomników nagrobnych wykonywanych przez lokalne zakłady oraz miejscowych kamieniarzy samouków, można znaleźć także importy z większych miast Rzeczypospolitej np. ze Lwowa.

Stan zinwentaryzowanych nekropolii można określić jako zły. Najczęściej cmentarze porośnięte są różnego typu roślinnością: głógiem, różami, akacjami czy pokrzywami, która nie tylko źle wpływa na stan zachowanych obiektów, ale także bardzo utrudnia do nich dostęp. Poza tym wiele nekropolii jest zapomnianych i pozostawionych samym sobie. Zdarzają się także takie, na których nagrobki są celowo niszczone, aby w ich miejsce postawić nowe. Wyjątek stanowi

cmentarz w Kopyczyńcach, który został uprzątnięty i czeka na rewitalizację.

Dla studentów historii sztuki wyjazdy są doskonałą okazją do zapoznania się z tajnikami pracy inwentaryzacyjnej: słownictwem, techniką opisywania oraz pracą w trudnych warunkach. W dodatku pozwalają na tzw. „wyrobienie oka” poprzez obcowanie z obiektami o różnym poziomie artystycznym. Poza tym uwrażliwiają młodych ludzi na historię i losy mieszkańców miejsc, które odwiedzają. Dzięki takim przedsięwzięciom studenci historii sztuki uczą się, jak chronić zabytki kultury polskiej na dawnych Kresach Rzeczypospolitej przed zniszczeniem oraz zapomnieniem.



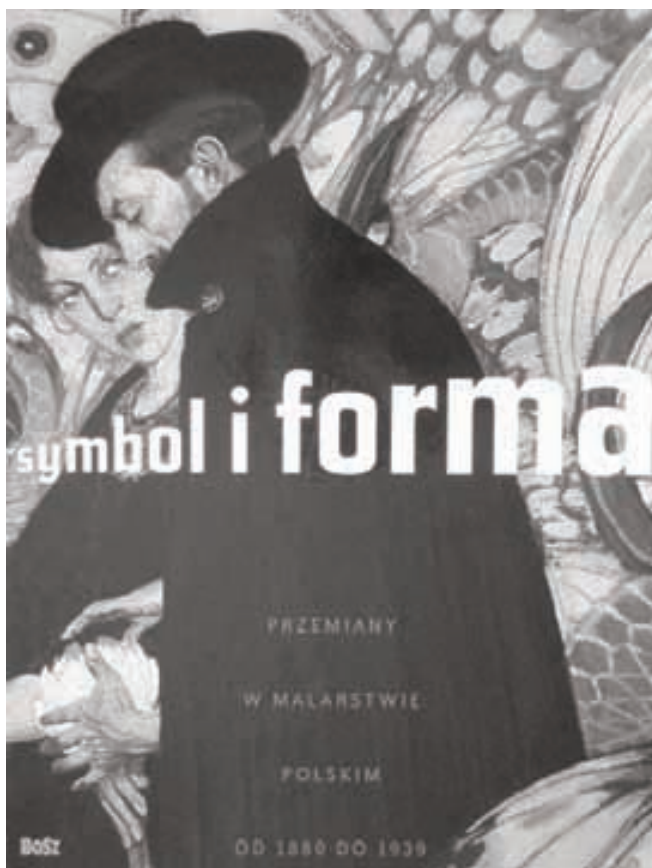
Uczestnicy prac inwentaryzacyjnych na Ukrainie, wrzesień 2009 r.



Nagrobek Michała Zaborowskiego, Liczkowce



Nagrobek Franciszki z Krzewkowskich Korytkowskiej, Sidorów



RECENZJA

Album powstał przy okazji prezentacji rodzimego malarstwa w Galerii Narodowej w Dublinie (październik 2007 – styczeń 2008). Podzielony na trzy części: *Symbolizm*, *Spotkania pokoleń* oraz *Nowoczesność*, odzwierciedla strukturę ekspozycji, kataloguje składające się na nią obrazy i utrwała na papierze jej przesłanie, nie dające się sprowadzić do samej popularyzacji sztuki polskiej za granicą. Reprodukcjom ponad siedemdziesięciu prac towarzyszą eseistyczne opisy, przystępnie wprowadzające w świat twórcy, okoliczności powstania dzieła i wskazujące kierunki interpretacyjne¹. Album poprzedzony został obszernym wstępem Doroty Folgi-Januszewskiej – twórczyni koncepcji „irlandzkiej” ekspozycji. Nakreślono w nim kontekst historyczny i kulturowy zjawisk artystycznych, a także wyłożono ideę pokazu.

Zarówno w przypadku wystawy, jak i wydawnictwa, to nie sama ilość i ranga dzieł – zresztą w przeważającej mierze o uznanym, czy wręcz pierwszorzędym znaczeniu dla polskiego malarstwa – okazała się rzeczą najistotniejszą. Folga-Januszewska zaproponowała szerokiej publiczności odmienne spojrzenie na krajową sztukę nowoczesną u jej

zarania. Książka bowiem – jak pisze autorka – *dotyka tematu, który był przedmiotem wielokrotnych prezentacji, ukazuje jednak polską scenę malarską przełomu XIX i XX wieku aż do wybuchu II wojny nie jako kontradycję tradycji i nowoczesności, lecz jako dialog dwóch pokoleń artystów, którzy ukształtowali naszą kulturową tożsamość*². Wsluchanie się w ten dialog prowadzi do ujawnienia spraw wykraczających poza historię przesilenń nurtów w sztukach plastycznych. Jest w stanie skierować nas w stronę istotnych cech kultury polskiej, do której kluczem, jak przekonuje autorka cytatu, może być symbolizm.

Aby lepiej uchwycić zamysł książki, warto na chwilę zatrzymać się przy samym pojęciu. Niemal od swych narodzin, czyli jak się przyjmuje, od 18 września 1886 roku – dnia ogłoszenia poetyckiego manifestu Jeana Moréasa *Le Symbolisme* w „Le Figaro”, termin „symbolizm” sprawiał sporo kłopotów. Już Albert Aurier (skądinąd autor artykułu *Symbolizm w malarstwie*, adaptującego program literacki do sztuk plastycznych i tym samym obwieszczającego nowy kierunek), zakwestionował symbolizm jako wynalazek dziewiętnastowieczny, twierdząc, że *wszyscy prawdziwi artyści byli symbolistami z tego prostego powodu, że nie ma prawdziwej sztuki bez symbolizmu*³. Najogólniej mówiąc, zarysowują się odtąd dwie tendencje: sympatycy jednej (tu np. Robert Goldwater czy Reinhold Heller) dążyć będą do jak najściślejszego wytyczenia granic pojęcia, oczyszczenia go, dzięki zastosowaniu możliwie precyzyjnych kryteriów formalnych i treściowych, zwolennicy drugiej dojrzą je szerszej i lokuwać będą w jego polu znaczeniowym różne fenomeny artystyczne przełomu XIX i XX wieku. Dla niektórych symbolizm będzie raczej formą (artystycznego) myślenia niż jednym z kierunków sztuki, opisywalnym datami i wyposażonym w spójną doktrynę.

Polska historia sztuki skłaniała się ku wąskiemu rozumieniu interesującego nas terminu, jako jednego z nurtów żywych w latach 1890-1914, a więc w okresie nazywanym zwykle Młodą Polską. Znane są jednak i inne głosy. Tak definiuje pojęcie Mieczysław Porębski: *Zakładając, że symbolem nazywamy dowolny obraz wówczas, kiedy otrzymuje on znaczenie wykraczające poza same jego funkcje prezentujące, symbolizmem nazwać możemy tendencję do wyraźnego rozszerzania, a zarazem rozluźniania strefy znaczeń, dopatrywania się ich wszędzie – w poszczególnych wątkach tematycznych, w motywach, których strona anegdotyczna zredukowana została do minimum, w nieuchwytnych nastrojach, luźnych asocjacjach wywołanych przez samą tylko dominantę*

barwną, grę światła i cieni, natrętność rytmów, symetrię czy asymetrię, linearną arabeskę. Wszystko to otwiera bowiem niekończące się możliwości odkrywania znaczeń poza znaczeniami, odnajdowania tego, co jeszcze nieświadome poza tym, co zaledwie uświadomieniu podlegało⁴.

Niewiele się pomylimy przyjmując, że to właśnie symbolizm pojmowany szeroko (w książce pada nawet termin „pan-symbolizm”), istniejący ponad innymi trendami, bliski intelektualnej „tendencji” z cytowanej definicji Porębskiego, jest głównym bohaterem albumu; jego śladem prowadzony jest czytelnik. W swym eseju Folga-Januszewska wskazuje, że na skutek historycznych, w szczególności rozbiorowych doświadczeń *skłonność do określania jednych rzeczy lub pojęć poprzez labirynt drugich, trzecich i następnych, to „bycie nie wprost”, nieustanne odwoływanie się do „czegoś więcej”, „czegoś dawniej” lub „czegoś innego”*⁵, zaistniała i zajęła w kulturze polskiej pozycję dominującą na długo przed wystąpieniem zachodnioeuropejskich symbolistów, a kiedy *w tyglu przemian kulturowych w Europie ostatniej ćwierci XIX wieku pojawił się kierunek zwany symbolizmem, sztuka polska, jakby w oczekiwaniu na ten formalny znak z zewnątrz, zapłonęła afirmacją świata symbolu*⁶. W ten sposób ukształtowana w toku dziejów skłonność spotkała się z właściwym sobie środkiem wyrazu.

Z malarską dokumentacją tego spotkania możemy się zaznajomić w pierwszej części książki; tu właśnie zgrupowano obrazy, na których „myślenie symbolami” zostało zapisane w języku młodopolskiego symbolizmu (kierunku). Przegląd otwiera *Stańczyk* w dwóch odsłonach: Jana Matejki i Leona Wyczółkowskiego. Zabiegiem niejednokrotnie wykorzystywanym na kartach albumu dla ukazania tytułowych „przemian w malarstwie” jest zestawianie obrazów posługujących się tym samym motywem, niosącym jednak różną treść. I tak słynny błazen – u Matejki „tragiczny myśliciel”, „mąż stanu, patriota i moralista”, umieszczony przez Wyczółkowskiego pośród teatralnych kukielek traci patos; komplikuje się też kwestia interpretacji dzieła. Zestawienia dopełnia płótno trzecie: namalowany przez Kazimierza Stabrowskiego *Portret malarza Bronisława Bryknera*. W „fantastycznym” kostiumie modela, bawiącego na młodopolskim balu, można dopatrzeć się nawiązania do stroju królewskiego trefnisa. Kojarzony z postacią Stańczyka gest patriotyczny staje się z wraz z kolejnymi wcieleniami coraz bardziej subtelny, aluzyjny, zapośredniczony, a sama postać otwiera się na inne interpretacje.

Opowieść o formowaniu się i metamorfozach artystycznego języka symbolistów poprowadzona została dziełami m.in. Jacka Malczewskiego (także z późnego, rozrachunkowego cyklu *Moje życie*), Ferdynanda Ruszczyca (*Nec mergitur* i *Stare jabłonie*) i Józefa Mehoffera (tak, zdecydowano się na *Tajemniczy ogród*), nie zabrakło też płócien Konrada Krzyżanowskiego, Józefa Pankiewicza czy Władysława Ślewińskiego. Kończą ją obrazy Wojciecha Weissa i Witolda Wojtkiewicza, co uzmysławia rozpiętość skali, na której pomieścili się malarze zaliczeni do jednego artystycznego idiomu. I choć we wstępie Folga-Januszewska kładzie szczególny akcent na sprawy sztuki „w służbie narodu”, to dla ilustracji funkcjonowania symbolistycznego kodu wybrane zostały w większości obrazy wypełniające – jeśli już – obywatelskie i społeczne obowiązki dyskretnie, mogące być z powodzeniem odczytywane uniwersalnie, w tym pejzaże i studia natury (np. *Kuropatwy* Chełmońskiego). Symbole zakłętę w przyrodzie przeważają (przynajmniej liczebnie) nad znakami zaczerpniętymi z historii i mitów.

Miejscem, gdzie w sposób najbardziej widoczny realizuje się dążenie autorów do przewartościowania relacji pomiędzy „tradycją i nowoczesnością”, ukazania jej jako dialogu, jest część druga, *Spotkania pokoleń*. Oczywiście nie przemilczano tu znaczenia i zasięgu artystycznej rewolucji, „wrzenia antysymbolicznego”, w programie którego mieściło się także hasło zerwania ze sztuką historyczną i patriotyczną. Wrzenia, dodajmy, które dzieliło artystyczne rodziny, np. Witkiewiczów (prace zarówno ojca, Stanisława, jak i syna, Witkacego, zostały reprodukowane w albumie). W obliczu tych procesów pada pytanie: *Czy jednak to świadome odchodzenie od sztuki symbolicznej do sztuki „ponadnarodowo” nowoczesnej udało się dążącym do niego artystom?* i dalej: *czy doszło ostatecznie do podziału światów?* W tej części książki podjęto próbę udzielenia odpowiedzi przeczącej; koronnym argumentem stała się tu trwałość motywów z malarskiego słownika symbolistów. I tak obok *Pejzażu zimowego z Tatry* Stanisława Witkiewicza znalazła się *Wiosna w górach* Rafała Malczewskiego, *Autoportret artysty z paletą* Jacka Malczewskiego sąsiaduje z *Autoportretem z paletą* Mieczysława Szczuki. Dla uzmysłowienia, jak tradycyjne motywy prowokowały nowe pokolenie do podjęcia wyzwania, dokonania twórczych przekształceń, nie zawahano się też skonfrontować dzieła Franciszka Żmurki *Z rozkazu padyszacha* z formistycznym *Aktem z kotem* pędzla Tytusa Czyżewskiego. Ponadto można tu znaleźć obrazy podatne na interpretację w duchu „symbolistycznym”, jak choćby *Primavera* Bolesława Cybisa.

Przedsięwzięta w części *Spotkania pokoleń* prezentacja ikonograficznych miejsc wspólnych jest niewątpliwie chwytem o dużym potencjale retorycznym i mocno apeluje do wyobraźni. Zakładając jednak, że książka prezentuje przemiany sztuki polskiej z perspektywy roli odegranej przez symbolizm, ciekawszym być może jest przyjrzenie się części trzeciej, zatytułowanej *Nowoczesność*, a w szczególności temu, jak autorzy widzą powiązania symbolizmu ze sztuką niefiguratywną. Bowiem choć nie poniechano tu wędrowki tropem motywów wskazujących na związki nowoczesności z tradycją (np. *Portret żony artysty* Andrzeja Pronaszki), a nawet ludowością (*Zbójnik tatrzański* Tytusa Czyżewskiego), to pokazano także dzieła Władysława Strzemińskiego, Henryka Berlewiego czy Henryka Stażewskiego. Czyżby, posługując się sformułowaniem Agaty Bielik-Robson, modernistyczna ucieczka *od komplikacji egzystencjalnej w stronę chłodnej abstrakcji*⁸ także nie oznaczała wyzwolenia od wszelkich wątków symbolicznych?

Odpowiedź na pytanie o miejsce malarstwa niefiguratywnego w albumie odnaleźć można w tekście Folgi-Januszewskiej. Autorka stawia daleko idącą tezę: *O ile [...] artyści europejscy związani ze sztuką nieprzedmiotową musieli przebyć niełatwą drogę pokonywania nawyków widzenia i rozegrać walkę z obrazami naśladowującymi świat zewnętrzny, a potem z dziełami podążającymi za regułami fizjologii widzenia (impresjonizm, pointyizm), o tyle artyści*

*polscy, korzeniami wrośnięci w symbolofilię, o wiele łatwiej przyjąć mogli postawę «rzutowania» porządku kosmosu i natury na porządek obrazu i przejść mostem symbolu ponad oczywistością przedmiotów do ogólnych reguł wszechświata*⁹. W tym ujęciu sprzeczność pomiędzy tradycyjnym obrazowaniem symbolistycznym a awangardową formą abstrakcyjną jawi się mimo wszystko jako powierzchowna, a ich niedostrzegane zwykle pokrewieństwo ma tym większe znaczenie, że sięga głębiej, do istoty artystycznego myślenia¹⁰. Oto *skłonność do określania jednych rzeczy lub pojęć poprzez labirynt drugich, trzecich i następnych* okazuje się – przekonują autorzy – znacznie żywotniejsza niż młodopolskie malarstwo.

Album *Symbol i forma* to, jak głosi wstęp, *szkic o polskiej sztuce zilustrowany wybranymi dziełami*. Szkic spełnia zwykle zadanie pomocnicze. Ten zwraca uwagę na nieoczywiste związki i paralele w rodzimej panoramie malarskiej. Tym razem przy poszukiwaniach niedostrzeganych zazwyczaj zależności dystans dziesięcioleci okazał się sprzymierzeńcem.

Paweł Drabarczyk

Dorota Folga-Januszewska (konceptcja, układ, wstęp i redakcja): *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*



¹ Autorami tekstów, oprócz Doroty Folgi-Januszewskiej, są: Aneta Błaszczuk-Biały, Elżbieta Charazińska, Tomasz Jeziorowski, Iwona Luba, Anna Manicka, Ewa Micken-Broniarek, Dorota Monkiewicz, Katarzyna Nowakowska-Sito, Anna Prugar-Myślik, Renata Weiss, Elżbieta Zawistowska, Anna Żakiewicz.
² D. Folga-Januszewska, *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, Olszanica 2008, tekst na wyklejce.
³ Cyt. za: A. Morawińska (wstęp, wybór obrazów i redakcja naukowa), *Symbolizm w malarstwie polskim 1890-1914*, Warszawa 1997, s. 9.

⁴ M. Porębski, *Modernizm i modernizmy*, w: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 44-45.

⁵ Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 5.

⁶ Tamże, s. 5.

⁷ Tamże, s. 8.

⁸ A. Bielik-Robson, *Życie i cała reszta: Marshalla Bermiana marksizm romantyczny*, w: M. Berman, *Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Kraków 2006, s. XII.

⁹ Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 9.

¹⁰ Warto tu zacytować pytanie, postawione przez Marię Poprzęcką. Wskazując na Alberta Auriera, który patronem „symbolizmu w ma-

larstwie” uczynił Platona, zwolennika prostych form geometrycznych, zastanawia się ona *Czy urzeczywistnieniem aikonicznego modelu przedstawiania, jaki wylania się z symbolistycznych programów, nie stały się dopiero neoplastyczne kompozycje Mondriana i „Czarny kwadrat na białym tle” Malewicza?*
 M. Poprzęcka, *Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało*, w: *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 78-79.

SZTUKA ORMIAŃSKIEJ DIASPORY

27 – 30 kwietnia 2010

W MUZEUM ZAMOJSKIM

ul. Ormiańska 30

22-400 Zamość

**Konferencja międzynarodowa organizowana przez Instytut Historii Sztuki UKSW,
Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu oraz Muzeum Zamojskie**

W krajach Europy środkowej Ormianie osiedlali się od XIV wieku, w Rzeczypospolitej, na Węgrzech, w Mołdawii i Siedmiogrodzie, a w okresie późniejszym w Austrii i Czechach. W dotychczasowych przedsięwzięciach naukowych dotyczących ormiańskiej diaspory w Europie prezentowano w niewielkim zakresie sztukę Ormian w omawianym regionie.

W pierwszej części konferencji zaprezentowane zostaną referaty dotyczące sztuki w Armenii, Państwa Osmańskiego oraz Persji, skąd w czasach nowożytnych eksportowano wiele dzieł, przede wszystkim tkaniny, dywany i wyroby złotnicze. Osobny blok tematyczny stanowią będą zabytki przywiezione przez emigrantów z dalekiej Armenii, znajdujące się w kolekcjach polskich, ukraińskich, węgierskich, rumuńskich, serbskich i austriackich.

W drugiej części konferencji prelegenci prezentować będą sztukę ormiańskiej diaspory na terenach historycznych Węgier, Rzeczypospolitej, Mołdawii, Siedmiogrodu, Austrii i Państwa Osmańskiego. Ukazane zostaną związki artystyczne między ośrodkami w Italii i Francji w XVIII i XIX wieku.

Uczestnikami konferencji będą historycy sztuki, historycy i konserwatorzy zabytków z następujących krajów: Armenia, Białoruś, Belgia, Bułgaria, Francja, Grecja, Holandia, Izrael, Japonia, Macedonia, Polska, Rosja, Rumunia, Turcja, Ukraina, Węgry, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone. Referaty zostaną wygłoszone w języku angielskim lub francuskim.

Reprezentowane będą najważniejsze ośrodki naukowe zajmujące się sztuką ormiańską: Instytut Sztuki Akademii Nauk Armenii, Biblioteka Matenadaran w Erywaniu, Uniwersytet Kalifornijski w Fresno i Los Angeles, Uniwersytet w Lejdzie, Ecole pratique des Hautes Etudes w Paryżu, The Oriental Institute w Oxfordzie, Uniwersytet w Aix-en-Provence, Uniwersytet Architektury w Bukareszcie, Uniwersytet Arystotelesa w Tesalonikach i Uniwersytet Techniczny w Istambule.

Przygotowywana jest wystawa zabytków ormiańskich ze zbiorów polskich wraz z katalogiem, w którym zostaną zaprezentowane opracowania naukowe z polską bibliografią dotyczącą sztuki ormiańskiej oraz szeroki opis zasobów Archiwum Fundacji Ormian.

Organizowany jest jednodniowy objazd naukowy do Lwowa, dnia 30 kwietnia 2010.

Organizatorzy konferencji zamierzają opublikować w roku 2011 materiały z konferencji w kolejnym tomie *Series Byzantina*.
