

# ART

# ARTIFEX

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



#### W NUMERZE:

**Barbara Jasik**

FUNDACJE  
BOLESŁAWA WSTYDLIWEGO

**Natalia Charkiewicz**

OŚMIOBOCZNA WIEŻA  
KRZYŻTOPORSKIEGO ZAMKU  
– MITY I FAKTY

**Paweł Drabarczyk**

FIGURA ŚW. FRANCISZKA Z ASYŻU  
WEDŁUG PIERWOWZORU PEDRA  
DE MENY Z MUZEUM PROWINCJI  
OO. BERNARDYNÓW W LEŻAJSKU

**Marcin Kwaśny**

FAJERWERKI W XVII I XVIII WIEKU  
ESTETYKA I TECHNOLOGIA

**Julia Wadzyńska**

PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA  
PONIATOWSKIEGO AUTORSTWA  
ELŻBIETY VIGÉE-LEBRUN

**Mariola Sztorc**

HISTORIA GORSETU I JEGO  
ZNACZENIE KULTUROWE W MODZIE  
ZACHODNIEJ NA PRZESTRZENI  
WIEKÓW

**Magdalena Ziółkowska**

FORMA I FUNKCJA BIŻUTERII  
W OKRESIE SECESJI

**Roman Krysiak**

WARSZAWSKIE LUKSUSOWE  
KAMIENICE Z LAT 30. XX WIEKU

**Ilona Sobiczewska**

DUDA GRA W AMALGAMATY  
WYJAŚNIENIE TEORII AMALGAMATU  
INTERPRETACJA PIERWSZEJ STACJI  
DROGI KRZYŻOWEJ JERZEGO DUDY-  
GRACZA

**Dominika Maria Macios**

WPLÝW PRAC EKSHUMACYJNYCH  
NA KSZTAŁTOWANIE SIĘ IKONOGRAFII  
ZBRODNI KATYŃSKIEJ

**Agnieszka Skrodzka**

POLSKIE NAGROBKI DZIECIĘCE Z XIX I  
Z POCZĄTKU XX W. NA CMENTARZACH  
POWIATU CZORTKOWSKIEGO

2011 r.

NUMER 13

ISSN 1644-3519

CENA 9 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO  
W WARSZAWIE

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

5

**Barbara Jasik**  
FUNDACJE BOLESŁAWA WSTYDLIWEGO

21

**Paweł Drabarczyk**  
FIGURA ŚW. FRANCISZKA Z ASYŻU WEDŁUG  
PIERWOWZORU PEDRA DE MENY Z MUZEUM  
PROWINCJI OO. BERNARDYNÓW W LEŻAJSKU

36

**Julia Wadzyńska**  
PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA  
PONIATOWSKIEGO AUTORSTWA  
ELŻBIETY VIGÉE-LEBRUN

52

**Magdalena Ziółkowska**  
FORMA I FUNKCJA BIŻUTERII W OKRESIE  
SECESJI

65

**Ilona Sobiczewska**  
DUDA GRA W AMALGAMATY  
WYJAŚNIENIE TEORII AMALGAMATU  
INTERPRETACJA PIERWSZEJ STACJI DROGI  
KRZYŻOWEJ JERZEGO DUDY-GRACZA

78

**Agnieszka Skrodzka**  
POLSKIE NAGROBKI DZIECIĘCE Z XIX  
I Z POCZĄTKU XX W. NA CMENTARZACH  
POWIATU CZORTKOWSKIEGO

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

83

**Sylwia Możdżonek**  
CMENTARZE DAWNEGO POWIATU  
TREMBOWELSKIEGO  
SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI

## R E C E N Z J E

88

**Danuta Proszkiewicz**  
RZECZY BUDZĄ UCZUCIA  
WYBRANE NARRACJE Z KOLEKCJI  
CSW ZAMEK UJAZDOWSKI W NOWEJ ARANŻACJI

14

**Natalia Charkiewicz**  
OŚMIBOCZNA WIEŻA KRZYŻTOPORSKIEGO  
ZAMKU – MITY I FAKTY

29

**Marcin Kwaśny**  
FAJERWERKI W XVII I XVIII WIEKU  
ESTETYKA I TECHNOLOGIA

43

**Mariola Sztorc**  
HISTORIA GORSETU I JEGO ZNACZENIE  
KULTUROWE W MODZIE ZACHODNIEJ  
NA PRZESTRZENI WIEKÓW

59

**Roman Krysik**  
WARSZAWSKIE LUKSUSOWE KAMIENICE Z LAT  
30. XX WIEKU

70

**Dominika Maria Macios**  
WPŁYW PRAC EKSHUMACYJNYCH  
NA KSZTAŁTOWANIE SIĘ IKONOGRAFII  
ZBRODNI KATYŃSKIEJ

86

**Dominika Maria Macios**  
OBJAZD NAUKOWY DO OSTRAWY  
ORAZ KUTNEJ HORY I OKOLIC

91

**Paweł Drabarczyk**  
INSPIRACJE GRAFIKĄ EUROPEJSKĄ  
W SZTUCE POLSKIEJ  
POD REDAKCJĄ KRYSZTYNY MOISAN-JABŁOŃSKIEJ  
I KATARZYNY PONIŃSKIEJ

Na okładce: fotografia z wystawy *Sztuka niepokorna*, fot. Bartłomiej Gutowski. Numer dopełniają reprodukcje prac prezentowanych podczas wystaw w *Galerii przy Automacie*. 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: Emilia Ciborowska, Kamila Csernak, Paweł Drabarczyk, Urszula  
Dragońska, Iga Fijałkowska, Alicja Kisiel, Marcin Kwaśny, Karolina  
Lenarczyk, Claudia Leska, Dominika Macios, Ewa Nowak, Magdalena  
Olszewska, Małgorzata Podlarz, Olga Strycharczyk, Katarzyna Węglička,  
Anna Załęska-Jabłońska  
Opracowanie graficzne: Marcin Kwaśny, Anna Załęska-Jabłońska  
Kontakt z redakcją: tel. 608 263 293, [artifex@free.art.pl](mailto:artifex@free.art.pl)  
Wersja internetowa: <http://www.artifex.uksw.edu.pl>

Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

W roku akademickim 2010/2011 byliśmy świadkami dwóch wyjątkowych wydarzeń. Mieliśmy możliwość uczestniczenia w jubileuszach: Księdza Profesora Stanisława Kobielusa – 20 stycznia 2011 roku oraz Profesora Zbigniewa Bani – 4 marca 2011.

Profesorom serdecznie gratulujemy.

Uroczystość ks. prof. Kobielusa miała miejsce w siedzibie Warszawskiego Oddziału Stowarzyszenia Historii Sztuki. Sylwetkę Jubilata zaprezentował ks. prof. Michał Janocha. Następnie przemówili zebrani goście. Spotkanie uświetnił koncert na harfę celtycką wykonany przez Panią Annę Sikorzak-Olek oraz zespół *Chińskie Sowy* w składzie: Marcelina Dąbek, Magdalena Gąsiorek, Emilia Kabaj. Wszyscy serdecznie gratulowali Księdzu Profesorowi.

W *Galerii przy Automacie* mogliśmy przeczytać wiersze ks. prof. Kobielusa, które dopełnione były zdjęciami dzieł sztuki.

Jubileusz prof. Bani odbył się w Auli Schumana Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Po oficjalnych przemówieniach, głos zabrali Goście. Uroczystość zakończył koncert, na którym wysłuchaliśmy wiolonczelistki, Pani Justyny Reksć-Raubo. Potem nastąpiły gratulacje. Całość uwieńczył bankiet, na którym wielokrotnie powracano do odległych, ale jakże żywych wspomnień.

Na łamach naszego pisma prezentujemy fotografie, które udokumentowały te wzniosłe chwile. Pamiątkami tych spotkań są dwie książki dedykowane Jubilatowi. Na ich kartach możemy odnaleźć ciekawe artykuły odnoszące się często do tematów związanych z szerokimi zainteresowaniami Szanownych Profesorów.

Zachęcamy wszystkich do lektury:

*Homo Creator et Receptor Artium. Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*, pod red. M. Wrześniak, Warszawa 2010 oraz *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011.

Jubilatom składamy serdeczne życzenia.

W imieniu Redakcji Magdalena Olszewska



## INFORMACJE

■ We wrześniu 2010 i 2011 roku odbyły się kolejne wyjazdy inwentaryzacyjne studentów historii sztuki na Ukrainę. Prowadzono prace na terenie dawnego powiatu trembowelskiego.

■ W listopadzie 2010 roku zostały wybrane nowe władze Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UKSW. Przewodniczącą została Claudia Leska, zastępcą Katarzyna Węglicka, skarbnikiem Katarzyna Jachimowicz.

■ Książka *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne* otrzymała wyróżnienie w konkursie na najlepszy podręcznik i skrypt akademicki w roku 2010. Redaktorkom tomu: prof. UKSW dr hab. Krystynie Moisan-Jabłońskiej i mgr Katarzynie Ponińskiej serdecznie gratulujemy.

■ W styczniu 2011 roku powołany został na WNHIS INSTYTUT MUZEOLOGII. Jego dyrektorem została prof. UKSW dr hab. Dorota Folga-Januszewska a zastępcą dyrektora dr Bartłomiej Gutowski. Instytut będzie prowadził dwa kierunki studiów: MUZEOLOGIA i OCHRONA DÓBR KULTURY I ŚRODOWISKA

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

■ Dnia 26.05.2011 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Muzeum UKSW, Kampus Dewajtis.



Otwarcie Muzeum UKSW.  
Od prawej: Jego Magnificencja ks. prof. dr hab. Henryk Skorowski, Rektor UKSW i dr Andrzej Stawarz, Dyrektor Muzeum UKSW



OSTATNIO UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE  
PRACOWNIKÓW IHS UKSW:



**Anna Sylwia Czyż**

*Lowicz. Kolegiata Wniebowzięcia  
NMP*

Warszawa 2010



red. **Anna Sylwia Czyż,**

**Bartłomiej Gutowski**

*Sztuka cmentarzy w XIX i XX  
wieku*

Warszawa 2010



**Bartłomiej Gutowski**

*Portrety dawnych osobistości  
Rzeczypospolitej w kolekcji  
wilanowskiej*

Warszawa 2010



red. **Dorota Folga-**

**Januszewska, Bartłomiej  
Gutowski**

*Ekonomia muzeum*

Kraków 2011



Ernst H. Gombrich

*Zmysł porządku. O psychologii  
sztuki dekoracyjnej*, red. i tłum.

**Dorota Folga-Januszewska**

Kraków 2009



**Dorota Folga-Januszewska**

*1000 muzeów w Polsce.*

*Przewodnik*

Olszanica 2011



**Katarzyna Chrudzimska-Uhera**

(wstęp, opracowanie i komentarz)

*Jan Szczepkowski Wypukłe  
i wklęsłe. Wspomnienia*

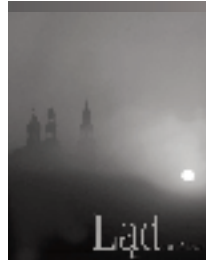
Milanówek 2010



**Ks. Stanisław Kobiela**

*Zawiłości cienia*

Ząbki 2010



**Ks. Janusz Nowiński**

*Łąd nad Wartą*

Warszawa 2009



**Ks. Janusz Nowiński**

*Świątynia Najświętszej Maryi  
Panny Wspomożenia Wiernych  
w Rumi. Wystrój wnętrza*

Rumia 2009



**Ks. Janusz Nowiński**

*Świątynia Podwyższenia Krzyża  
Świętego w Rumi, w 90. rocznicę  
konsekracji*

Rumia 2011



**Małgorzata Wrześniak**

*Roma Sancta Fiorenza Bella.*

*Dzieła sztuki w diariuszach  
polskich podróżników do Włoch  
w XVI i XVII wieku*

Warszawa 2010

# FUNDACJE BOLESŁAWA WSTYDLIWEGO

Barbara Jasik

**Bolesław Wstydlivy był władcą ziemi krakowsko-sandomierskiej w latach 1243-1279. Obecnie postać księcia nie cieszy się większym zainteresowaniem historyków. Dotychczas nie powstała wyczerpująca praca, opisująca jego działalność polityczną czy gospodarczą. Historycy sztuki również nie poświęcają dostatecznie uwagi osobie władcy i jego fundacjom. Tymczasem Bolesław Wstydlivy wraz z rodziną przyczynił się do powstania klasztorów reguły franciszkańskiej w Zawichoście, Nowym Korczyniu, Starym Sączu oraz Grodzisku pod Skalą. Sprowadził do Krakowa zakon Kanoników Regularnych od Pokuty – Błogosławionych Męczenników, nazwanych powszechnie „markami”<sup>1</sup>. Przyczynił się też do odbudowy trzech świątyń klasztornych: franciszkanów w Krakowie, cystersów w Mogile i benedyktynów na Świętym Krzyżu. Za jego sprawą kilkanaście miast i wsi otrzymało lokacje, wśród których należy wymienić między innymi Kraków, lokowany na prawie niemieckim 5 czerwca 1257 r. Książę wydał też wiele aktów przyznających nowe przywileje i nadania<sup>2</sup>.**

Na szczególną uwagę zasługują związki Bolesława Wstydliwego z zakonem franciszkańskim, który władca Małopolski nie tylko otaczał opieką, lecz także wykorzystywał do własnych celów jako zaplecze gospodarcze, kulturalne i polityczne. Ekspansja franciszkanów na ziemiach polskich zaczęła się od Wrocławia i Krakowa. Oba miasta znajdowały się w latach trzydziestych XIII w. pod zwierzchnictwem Henryka Brodatego. Po śmierci księcia śląskiego w 1238 r. przeszły w ręce jego syna, Henryka Pobożnego. Żoną Henryka Pobożnego była Anna z Przemyślidów – siostra błogosławionej Agnieszki z Pragi. Związki rodzinne Piastów wrocławskich z Przemyślidami zapewne ułatwiły franciszkanom osiedlenie się i zdobycie protekcji w Polsce. Księżniczka Anna po tragicznej śmierci męża w bitwie pod Legnicą w 1241 r., wzorując się na starszej siostrze z Pragi, ufundowała klasztor klarysek we Wrocławiu i wstąpiła do niego<sup>3</sup>.

Najazd tatarski i śmierć Henryka Pobożnego nie zdołały powstrzymać dalszego rozwoju działalności franciszkanów na ziemiach Polski. W dzielnicy małopolskiej pozyskali oni opiekuna w osobie księcia Bolesława Wstydliwego, jego siostry Salomei, przybyłej do Polski po śmierci swego męża Kolomana oraz żony Kingi – córki króla węgierskiego Beli IV. Salomea, będąc jeszcze na Węgrzech, zapewne spotkała się z franciszkanami. Po śmierci męża, tak jak wcześniej wspomniana Anna Przemyślidówna, postanowiła wstąpić do zakonu i zostać klaryską<sup>4</sup>. Podobnie postąpiła też żona Bolesława Wstydliwego, Kinga, która jeszcze głębiej wprowadzała w swoje życie idee franciszkańskie. Uprosiła swego męża, aby wspólnie z nią

złożył śluby dozgonnej czystości w pożyciu małżeńskim. Zabiegi Kingi, dotyczące trwania w świętości, musiały wywrzeć ogromny wpływ na zachowanie i życie księcia<sup>5</sup>.

## **Sytuacja polityczna w Europie Wschodniej XIII w. a aspiracje Bolesława Wstydliwego**

Patrząc na rozmieszczenie klasztorów fundowanych przez Bolesława Wstydliwego, można zauważyć, że wznosiły się one na wschodnich krańcach księstwa małopolskiego nad Wisłą. Liczne nadania ziemskie na rzecz opactw mogą świadczyć o tym, że pełniły one funkcję rezydencji książęcych<sup>6</sup>, a ich usytuowanie na wschodnich krańcach dzielnicy wskazuje nam wschodnie ukierunkowanie polityki panującego.

Po opanowaniu Konstantynopola przez krzyżowców w 1204 r. papieżstwo zaczęło prowadzić ożywioną działalność, dążącą do poddania krajów prawosławnych i terenów wschodniej Europy swojej zwierzchności. Problem unii z prawosławiem był wtedy jednym z podstawowych zagadnień interesujących dyplomację papieską. W 1207 r. przybył na Ruś legat papieża Innocentego III – Grzegorz. Wzywał on prawosławnych biskupów do porzucenia schizmy. Od tej pory poselstwa papieskie dość często kierowano na dwory władców ruskich. Już od XII w. w Małopolsce działały ośrodki religijne nastawione na misje. Były nimi fundacje cysterskie w: Wąchocku, Koprzywnicy, Sulejowie i Jędrzejowie, a w Opatowie około 1232 r. powołano diecezję ruską z cysterskim mnichem Gerardem na czele<sup>7</sup>.

W XIII w. w Europie pojawił się nowy, prężnie działający zakon franciszkanów. W 1232 r. ustanowiono

provincję saską, w skład której weszła również Polska. Na jej czele stanął przyjaciel św. Franciszka, Jan da Pian del Carpine. Prowincja czesko-polska została ustanowiona w 1239 r. W tym okresie bracia mniejsi odgrywali szczególną rolę w misjach kurii rzymskiej. Byli także zaangażowani w sprawę nawiązania kontaktów ze Wschodem i forsowali ideę unii katolików z prawosławiem, mogącej przeciwstawić się zagrożeniu mongolskiemu. Z przekazów historycznych wiadomo, że papieżstwo kierowało do Mongołów poselstwa. Dwa z nich prowadzili właśnie franciszkanie. Największy sukces spośród wysłanników papieskich odniósł brat mniejszy Jan da Pian del Carpine, który dotarł aż na dwór Wielkiego Chana<sup>8</sup>.

Godnym uwagi jest fakt, że Carpine jako swoich wspomoczenieli wymienił matkę Bolesława Wstydliego, Grzymisławę i biskupa krakowskiego. Nie wiadomo, gdzie doszło do spotkania księżnej i duchownych krakowskich z legatem. Być może zjazd odbył się w Zawichoście – znacznym grodzie, przy którym znajdowała się przeprawa wiślana, wiodąca z Europy zachodniej poprzez Śląsk i Małopolskę na Ruś i Litwę. Miejsce to nazywano w przekazach historycznych „bramą do innego świata”. Zapewne tędy przeprowadzał się też orszak posła papieskiego na Ruś<sup>9</sup>.

W Zawichoście, na skarpie nad Wisłą, Bolesław Wstydlivy za namową matki ufundował pierwszy klasztor dla klarysek, do którego wstąpiła jego rodzona siostra Salomea. W skład opactwa wchodził szpital poświęcony św. Franciszkowi, świątynia pw. św. Elżbiety oraz kościół św. Jana Chrzciciela. Cały konwent otoczony był prawdopodobnie murami z dwunastoma basztami. Symbolicznie nawiązywał zapewne do ideału Niebiańskiego Jeruzalem<sup>10</sup>. Tak zorganizowane fortyfikacje pełniły ważną funkcję obronną. Położenie klasztoru było szczególnie narażone na niebezpieczeństwa ze względu na przeprawę wiślana i częste najazdy księcia mazowieckiego, posiłkującego się Litwinami i Jadźwingami<sup>11</sup>.

Dlaczego zatem władca, wznosząc klasztor dla rodzonej siostry wybrał tak niebezpieczną lokalizację? W połowie XIII w., w związku z zagrożeniem mongolskim, uwaga Europy zwrócona była na wschód. Ziemie południowo-wschodniej Rusi od dawna przyciągały uwagę Piastów. Już dziadek Bolesława Wstydliego, Kazimierz Sprawiedliwy i jego ojciec Leszek Biały włączali się w walki książąt ruskich, umacniając w ten sposób swoje wpływy. Patrząc na działalność Bolesława, można wywnioskować, że on także był zainteresowany terenami wschodnimi. Jednakże, nie mając odpowiedniego zaplecza militarnego i ustabilizowanej sytuacji na północnej granicy swojego księstwa, musiał



Mapa pokazująca rozmieszczenie fundacji Bolesława Wstydliego w księstwie małopolskim, oprac. autorka

w inny sposób prowadzić działalność polityczną na wschodzie. Książę krakowski wiązał swoją aktywność na Rusi z działaniami Kościoła, zmierzającymi do zawarcia unii z prawosławiem i poddania Europy Wschodniej zwierzchnictwu Rzymu<sup>12</sup>.

Jedną z zasług księcia krakowsko-sandomierskiego było zbliżenie władcy Rusi, Daniela Halickiego, z papieżstwem. Właśnie za namową Bolesława i jego żony Kingi Daniel przyjął koronę w Drohiczynie w 1252 r., a prawosławne duchowieństwo halickie mogło zawiązać unie z Rzymem. Sojusz Piastów z Romanowiczami w 1253 r. stanowił formalny akt rozbioru ziemi Jadźwingów pomiędzy władców Mazowsza, księcia Halicza i Bolesława Wstydliego. Ponadto przywilej papieski pozwalał na utworzenie odrębnej diecezji na każdej z otrzymanych ziem. Możliwość władcy krakowsko-sandomierskiego zamierzał ustanowić biskupstwo misyjne w Łukowie. Dlatego w 1257 r. na ziemi łukowskiej osadził rycerski zakon templariuszy, który miał mu pomóc w podbiciu terenów Jadźwingów. Na biskupa nowo utworzonej diecezji zamierzano powołać członka zakonu franciszkanów, Bartłomieja z Pragi<sup>13</sup>.

Usytuowanie ośrodków sakralnych przeważnie na wschodniej granicy księstwa małopolskiego wskazuje kierunek polityki Bolesława Wstydliego, zaś same fundacje klasztorne były dla władcy wsparciem materialnym i ideowym<sup>14</sup>.

Pócz działalności związanej z umocnieniem swoich wpływów na wschodzie, książę małopolski miał także inny plan. Jako władca księstwa znajdującego się w centrum





Zawichost, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, prezbiterium, za stroną internetową Ośrodka Formacji Liturgicznej św. Jana Chrzciciela w Zawichoście: [www.zawichost.jadwizanki.pl/galeria.php](http://www.zawichost.jadwizanki.pl/galeria.php)

układów politycznych chciał odgrywać, wspólnie z synami Konrada Mazowieckiego rolę pośrednika pomiędzy Czechami, Węgrami a Rusią i Litwą, a także państwem krzyżackim, jako zbrojne ramię papieżstwa na wschodzie Europy. Niestety, najazd tatarski przekreślił zamysły Bolesława Wstydlwego. Mongołowie najpierw rozprawili się z Rusią, potem z księstwem halickim, a w 1259 r. oddziały chana weszły na ziemię Małopolski<sup>15</sup>.

### Świątynie zakonów mendykanckich w XIII w.

Ze względu na brak szczegółowych źródeł pisanych o historii wznoszenia poszczególnych kościołów, fundowanych przez księcia Bolesława Wstydlwego i jego rodzinę, trudno jest określić dokładnie, w jaki sposób kształtował się projekt i proces budowy. Porównując ze sobą poszczególne założenia, można zauważyć charakterystyczne cechy wspólne. Oczywiście podobieństwa niekoniecznie muszą być następstwem tego, że fundatorem klasztorów była jedna osoba, a wykonawcą konkretny warsztat. Mogły wynikać również ze stosowania przez zakon jednego wzoru świątyni.

Model kościołów mendykanckich z wydłużonym prezbiterium i niewiele szerszym od niego, wydłużonym

korpusem salowym, zaczął kształtować się na terenach Europy Zachodniej około połowy XIII w.<sup>16</sup> W chwili obecnej trudno jest badaczom określić, skąd dokładnie pochodzi wzorzec długich prezbiteriów, połączonych z salowym korpusem nawowym. Ewolucja wydłużania chórów przebiegała różnymi drogami. W Polsce, Czechach, na Morawach i Węgrzech typ kościoła z wydłużonym prezbiterium pojawił się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIII stulecia, bez śladów wcześniejszej ewolucji<sup>17</sup>. Prawdopodobnie nowy wzorzec świątyni na terenach Europy Środkowowschodniej mógł powstać dzięki zbliżonemu profilowi ideowemu zakonów żebrzących, a także ze względów funkcjonalnych<sup>18</sup>.

Podstawowym zadaniem franciszkanów była działalność kaznodziejska wśród ludności miejskiej, dlatego najlepszym rozwiązaniem budowlanym okazała się obszerna sala, gromadząca wraz ze sprawującymi liturgię zakonnikami jak największą liczbę wiernych. W okresie późniejszym z niewiadomych przyczyn odstąpiono od tej koncepcji i dla odprawiających nabożeństwo przeznaczono długie prostokątne prezbiterium, oddzielone od nawy głównej lektorium<sup>19</sup>.

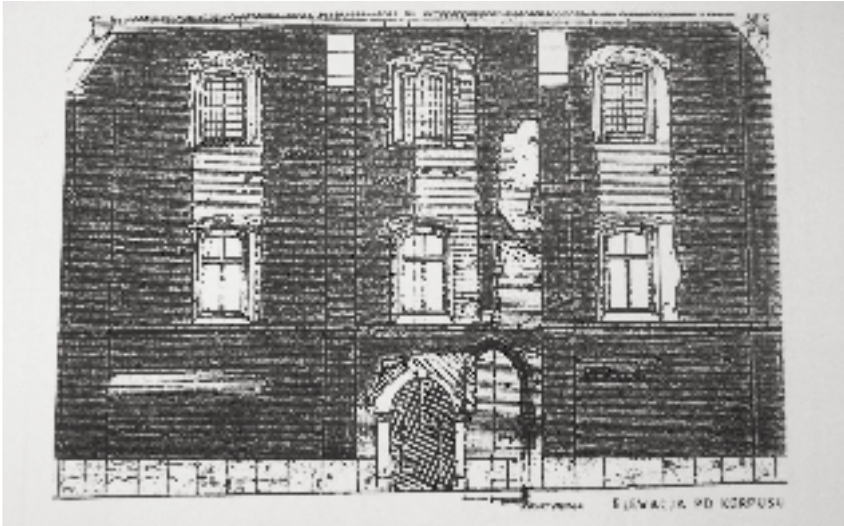
### Wspólne cechy budowli wzniesionych w kręgu mecenatu księcia Bolesława Wstydlwego

Chcąc prześledzić wspólne cechy budowli powstałych dzięki mecenatowi księcia Małopolski trzeba odwołać się do samej architektury i przeanalizować ją pod względem planu, systemu konstrukcyjnego, podpór, rodzajów przykrycia, detalu architektonicznego, techniki stawiania murów i materiałów budowlanych.

Budowle sakralne w Zawichoście, Nowym Korczynie i Krakowie zostały wzniesione na podstawie jednego planu o prostokątnym, jedno lub dwunawowym korpusie, z dostawionym od wschodu trójprzęsłowym prezbiterium, zamkniętym prostą ścianą z triadą okien, do którego od stro-



Zawichost, kościół pw. św. Jana Chrzciciela, elewacja południowa, fot. autorka



Kraków, kościół pw. św. Marka Ewangelisty, elewacja południowa korpusu. Rozwarstwienie zachowanych wątków, ryc. oprac. W. Niewalda, za: A. Sudacka, W. Niewalda, *Kościół św. Marka w średniowieczu. Badania Historyczne i architektoniczne*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka*, pod red. Z. Klisia, Kraków 2001

ny południowej przy pierwszym przęśle przylega prostokątna zakrystia.

W chórach świątyń system podpór sklepień krzyżowo-żebrowych stosowano w dwóch wariantach. Pierwszy polegał na wykorzystaniu grubego muru, który dźwigał zawieszane wydatne wsporniki, podtrzymujące spływające na nie żebra sklepienne. W ten sposób ciężar ze sklepień przechodził bezpośrednio na ściany budowli. Poszczególne przęsła oddzielone były gurtami. Na zewnątrz muru występowały płaskie lizeny, opinające elewacje i narożniki budynku. Taki system wykorzystano w najwcześniej ufundowanym przez księcia kościele franciszkańskim w Zawichoście. Nie wiadomo natomiast, jak rozwiązano układ podpór sklepiennych w kościele krakowskim. Niektórzy badacze opowiadają się za systemem konstrukcji baldachimowej<sup>20</sup>. Jednakże ostatnie badania z lat osiemdziesiątych XX w. wykazały, że technika wzniesienia muru w prezbiterium była taka sama jak w zawichojskiej świątyni: *opus empletum* z licem ścian w wątku wendyjskim, zatem całkiem możliwe, że w krakowskim założeniu istniał podobny system podpór do zawichojskiego<sup>21</sup>.

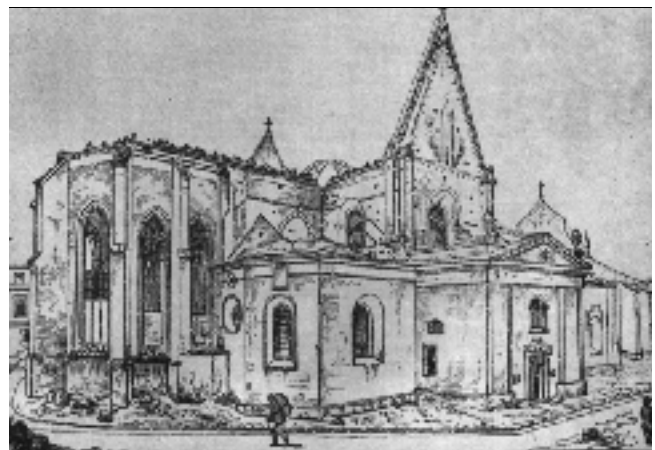
Drugi wariant konstrukcyjny znalazł zastosowanie w nowokorczyńskiej świątyni. Polegał na zastąpieniu gurtów żebrowymi. Żebra sklepienne spływały w narożnikach na służki, które pierwotnie sprowadzały ciężar sklepień do baz przy posadźce. Między przęsłami żebra schodziły na szerokie kolumny. Na zewnątrz budowlę opasywały płaskie lizeny, na które nałożono kwadratowe, proste przypory bez uskoków. W Starym Sączu, gdzie znajduje się najpóźniej wzniesiona świątynia, zastosowano system sklepienny podobny do nowokorczyńskiego i szkarpy wieloskokowe.

Jeszcze jednym wspólnym elementem charakterystycznym dla świątyń powstałych z fundacji księcia krakowskiego jest materiał budowlany oraz technika wznoszenia muru. W większości budynków występuje cegła w układzie wątku wendyjskiego lub polskiego, a zastosowany detal architektoniczny złożony jest na przemian z cegły i kamienia.

Z kronik Jana Długosza wiadomo, że z mecenatem Bolesława Wstydliego wiążą się też budowle niezachowane do naszych czasów. Pierwszymi fundacjami władcy Małopolski były szpital pw. św. Franciszka i kościół pw. św. Elżbiety, wzniesione na skarpie wiślanej w Zawichoście. Szpital był zapewne drewniany, zaś kościół mógł być wzniesiony z kamienia na planie centralnym (tetrakochos), z emporą w zachodniej części (być może oratorium dla siostr)<sup>22</sup>. Budynek ten mógł być także miejscem spoczynku matki Bolesława Wstydliego – Grzymisławy. Przemawiać za tym może krzyżowy plan świątyni.

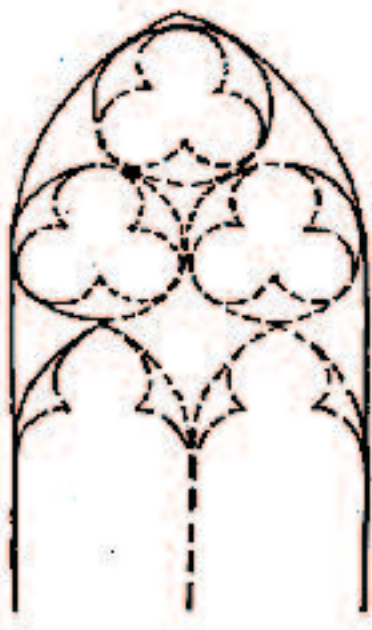
Taki typ budowli ukształtował się na wschodzie świata chrześcijańskiego około IV w. Najstarsze budowle wznoszono nad grobami męczenników oraz miejscami uświęconymi ich krwią. Z czasem formę tę przejęły budowle sakralne o charakterze martyrium. Z Azji Mniejszej taki typ świątyni rozprzestrzenił się na Bizancjum, później dotarł do Europy<sup>23</sup>.

Księżniczka ruska Grzymisława, wychowana w tradycji bizantyjskiej, mogła zażyczyć sobie świątynię, jako miejsce jej wiecznego spoczynku, zbliżoną w formie typowej dla jej kultury. Przemawiać może za tym także fakt, że podczas prac remontowych w latach czterdziestych XX w., w kościele pw. św. Jana Chrzciciela w Zawichoście, gdzie miała być



Kraków, kościół pw. św. Franciszka po pożarze w roku 1850, litografia K. Balicki, za stroną internetową *KRAKÓW W CZORAJ I DZIŚ*: [www.wawel.net/koscioly\\_stare.htm](http://www.wawel.net/koscioly_stare.htm)





Kraków, kościół franciszkanów okno w ścianie południowej nawy głównej ok. 1300 r., oprac. M. Pietrzykówna, za: T. Węclawowicz, M. Pietrzykówna, *Maswerki...*

pochowana matka Bolesława Wstydliego, nie natrafiono na grób księżnej<sup>24</sup>. Liczne pochówki kobiet, pochodzące z 2. poł. XIII w., odkryto natomiast wokół odkopanej w latach osiemdziesiątych XX w. centralnej budowli na planie krzyża greckiego<sup>25</sup>. Być może istniejące tam cmentarzysko powstało przy mogile Grzymisławy, szczególnie otaczanej czcią w ówczesnym czasie.

Kolejną budowlą, wzniesioną już po śmierci Bolesława Wstydliego, jest stojący do dziś klasztor klarysek w Starym Sączu. Wiadomo, że został wybudowany z fundacji Kingi, żony księcia krakowsko-sandomierskiego, pod koniec XIII w.

Jest to kamienna świątynia, składająca się z krótkiego dwuprzęsłowego prezbiterium, zamkniętego od wschodu trójbocznie oraz z pięcioprzęsłowego korpusu nawowego o przęsłach tej samej szerokości. Od strony południowej do nawy głównej przylega dwuprzęsłowa kaplica, zaś po stronie północnej przy prezbiterium znajduje się sklepiona zakrystia.

Porównując ten kościół z wcześniej opisanymi świątyniami trudno jest doszukać się wspólnych cech, biorąc pod uwagę chociażby prezbiterium, czy też użyty materiał lub technikę budowy. Jednakże w zaprezentowanym starsządeckim kościele istnieje, tak jak we wcześniej omawianych świątyniach, prostokątny salowy korpus nawowy, podzielony na pięć przęseł, w którym przęsła na zewnątrz są czytelne dzięki przyporom oraz ostrołukowym rozglifionym dwudzielnym oknom z maswerkami. W północnej ścianie korpusu nawowego znajdowało się pierwotne wejście do kościoła. Podobny układ przęseł, otworów okiennych oraz drzwiowych, zastosowano w kościołach

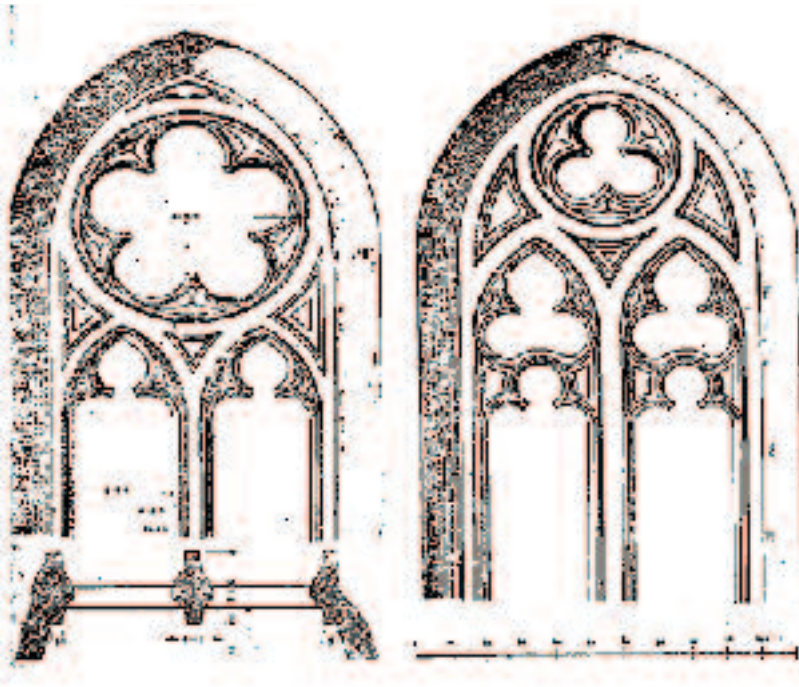
franciszkańskich w Nowym Korczynie i Krakowie. Także maswerki znajdujące się krakowskiej świątyni mają podobne wzory do starsządeckich. Składają się z dwóch dolnych trójlistnych ostrołukowych arkad, ponad którymi umieszczono pojedyncze i potrójne trójliście lub pięciolistną rozetę.

Pomimo wspólnych cech maswerki zostały datowane na różne lata, od około 2. poł. XIII w. – w świątyni krakowskiej – do około 1330 r. – w kościele starsządeckim<sup>26</sup>. Może to świadczyć o różnym czasie powstawania obu budowli lub o przywiązaniu dobroczyńców do pewnych wzorów i powielaniu ich w fundowanych przez siebie kościołach. Podobną sytuację można zauważyć, porównując maswerki ze Starego Sącza i Nowego Korczyna. Jednakże w tym przypadku świątynia franciszkanów w Nowym Korczynie została wzniesiona wcześniej od kościoła klarysek w Starym Sączu, zatem zapewne nowokorczyńskie maswerki pochodzą z czasów czternastowiecznej przebudowy.

Podsumowując działalność Bolesława Wstydliego można stwierdzić, że budowle sakralne powstałe w latach ok. 1240-1285 z jego fundacji stanowiły na ówczesne czasy dość nowatorskie rozwiązania. Łącznie powstało około 10 kościołów. Oprócz trzech pozostałe noszą jednakowe wezwania: św. Stanisława, św. Franciszka i św. Elżbiety.



Nowy Korczyn, kościół pw. św. Stanisława – widok okna w nawie od strony północnej, fot. autorka



Stary Sącz, okna w elewacji północnej ok. 1330, oprac. W. Łuszczkiwicz, za: P. Pencakowski, *Gotyckie kościoły...*

### Nietypowe rozwiązania architektoniczne w budowlach ufundowanych przez władzę Małopolski

Ciekawym i nietypowym elementem, występującym w kościele klarysek w Starym Sączu, jest empora znajdująca się w zachodniej, oszkarpowanej części korpusu nawowego. Paweł Pencakowski, poszukując wzorców dla takiego układu przestrzennego budowli, odwołał się do środkowo-europejskich założeń cysterskich, a jako przykład na terenie Polski wskazał dawny kościół cysterek w Chełmnie, wzniesiony na przełomie XIII i XIV w. Z tego powodu badacz zadatował budowę starsządeckiej świątyni na lata 1310-1332<sup>27</sup>. Tymczasem wcześniejszym przykładem mogła być świątynia w Zawichoście pw. św. Elżbiety, co prawda wzniesiona na planie krzyżowym, ale zawierająca emporę. Zapewne księżna Kinga знаła tę budowlę i jej rozwiązanie przestrzenne.

Jeszcze jednym nietypowym rozwiązaniem wśród fundacji księcia Bolesława Wstydlwego jest wschodni układ kościoła franciszkanów w Krakowie. Chciałabym na chwilę zatrzymać się nad ideowym założeniem układu krzyżowego w tej świątyni. Inicjatorem rozbudowy prezbiterium franciszkańskiego kościoła i nadania mu kształtu budowli centralnej był książę Bolesław Wstydlwy. Stanisław Pasiciel w swoim ostatnim artykule z 2002 r. przedstawił nową tezę, w której za wzorcowy przykład dla kościoła franciszkanów przyjął świątynię wznoszoną od 1222 r. jako kaplicę zamkową przez zakon krzyżacki w Prejmer (Tartlau) w Siedmiogrodzie<sup>28</sup>. Budowla ta w początkowej fazie oparta była na planie krzyża greckiego z ramionami zamkniętymi poligonalnie. Po usunięciu Krzyżaków z Węgier świątynię

przejęli cystersi. Początkowo mogła ona kojarzyć się z niechlubnym panowaniem krzyżackim, jednakże z czasem, gdy w Europie zaczął rozprzestrzeniać się kult św. Elżbiety, księżniczki węgierskiej, córki króla Andrzeja II, zapewne zmienił się punkt odniesienia i kościół zaczął być wiązany ze świętą.

Do rozwoju nabożeństw ku czci św. Elżbiety przyczynił się wielki mistrz krzyżacki i landgraf Turyngii Konrad, który był jej szwagrem. Za jego przyczyną kanonizowano ją w 1235 r. On też, obok szpitala pod wezwaniem św. Franciszka, ufundowanego przez Elżbietę w Marburgu, zaczął wznosić kościół na jej cześć. W północnym ramieniu marburskiej świątyni usytuowano grób Elżbiety, zaś w południowym w 1240 r. spoczął sam landgraf Turyngii<sup>29</sup>. Zdaniem Pasiciela wzorem dla marburskiej świątyni mógł być też kościół zbudowany przez Krzyżaków w Prejmer na ziemi węgierskiej<sup>30</sup>. Marburskie wyda-

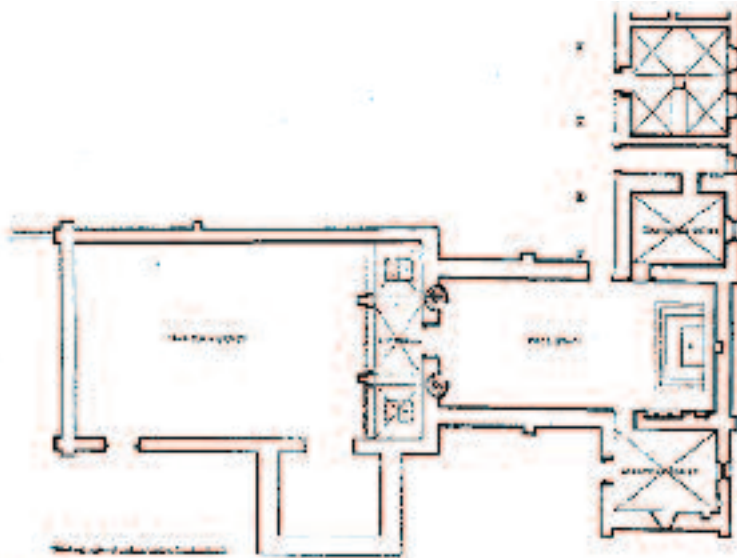
zenia i kanonizacja św. Elżbiety musiały być śledzone z dużym zainteresowaniem na Węgrzech, szczególnie na dworze, z którego wywodziła się święta. Zapewne, przez ścisłe kontakty oraz rodzinne powiązania z Węgrami także dwór małopolski śledził z uwagą poczynania Krzyżaków na zachodzie. Być może po śmierci Salomei, siostry Bolesława Wstydlwego, zrodził się pomysł wzniesienia rodzowego mauzoleum – budowli, w której obok przyszłej świętej miał spocząć sam książę Bolesław i jego żona Kinga.

Przy takiej interpretacji trzeba pamiętać o wcześniejszej budowli, wzniesionej na planie centralnym – kościele św. Elżbiety w Zawichoście. Z przekazów wiadomo, że oprócz kościoła istniał tam, podobnie jak w Marburgu, szpital pw. św. Franciszka i kościół dla franciszkanów, a całość otoczona była murami z dwunastoma basztami. W założeniu tym przebywała siostra księcia Salomea, księżna halicka, która tak jak Elżbieta opiekowała się chorymi i prowadziła życie zakonne. Zatem może właśnie w Zawichoście zrodził się pomysł zbudowania memoriał na planie krzyża greckiego, podobnego do krzyżackiej świątyni w Prejmer, i późniejszej w Marburgu. Byłoby to prawdopodobne, bowiem w Zawichoście pochowano matkę księcia, która mogła zainicjować budowę rodzowego mauzoleum, porzuconą na skutek inwazji Mongołów w 1260 r. Książę przeniósł się do Krakowa, aby tam po raz kolejny razem z faworyzowanymi franciszkanami rozpoczął budowę swojego rodzowego mauzoleum.

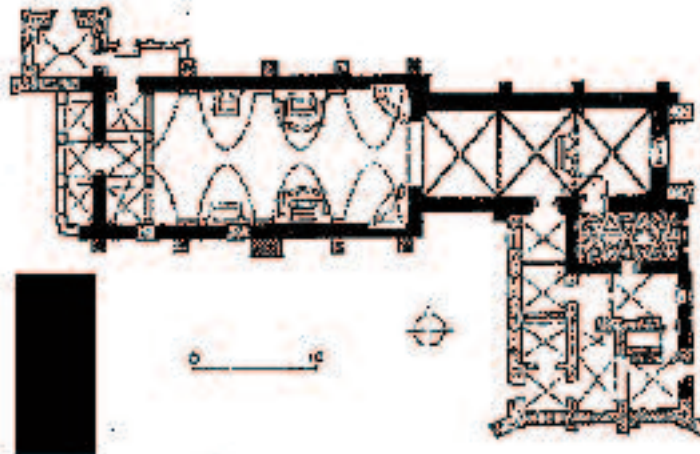
### Zakończenie

Bolesław Wstydlwy zmarł 7 grudnia 1279 r. w wieku 53 lat, został pochowany w kościele franciszkanów w Krakowie. Dziś jego pochówek upamiętnia zrekonstruowana

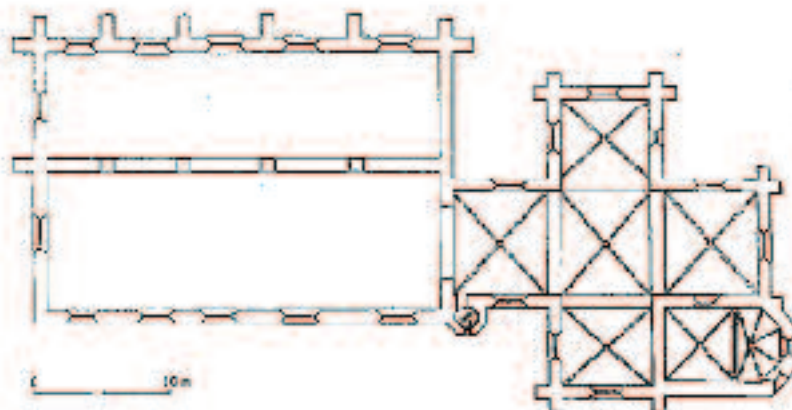




Plan kościoła pw. św. Jana Chrzciciela w Zawichoście, za: J. S. Jamroz, *Kościół pofranciszkański w Zawichoście*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 10, z. 3-4



Plan kościoła pw. św. Stanisława w Nowym Korczynie, za: J. T. Frazik, *Kościół i klasztor Franciszkanów w Nowym Korczynie*, w: *Symbolae historiae artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, red. J. Gądomski i in., Warszawa 1986



Plan kościoła pw. św. Franciszka w Krakowie, S. Pasiciel, *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku*, „Rocznik Krakowski”, t. 68, 2002



Zestawienie chronologicznie kościołów powstałych z fundacji Bolesława Wstydliego, oprac. autorka

Nr	Miejscowość	Czas powstania	Kościół pod wezwaniem
1	Zawichost	ok. 1240/1255 r.	św. Franciszka - nie istnieje św. Elżbiety - nie istnieje
2	Zawichost	ok. 1245-1257 r.	św. Jana Chrzciciela
3	Kraków	ok. 1250-1300 r.	św. Franciszka
4	Grodzisko pod Skałą	1257 r.	pustelnia Salomei
5	Łuków	1257 r.	osadzenie templariuszy - nie istnieje
6	Nowy Korczyn	1260-1310 r.	św. Stanisława
7	Nowy Korczyn	1260 r.	św. Elżbiety - nie istnieje
8	Kraków	po 1300 r.	św. Marka
9	Stary Sącz	1279 r.	św. Stanisława - nie istnieje
10	Stary Sącz	1285-1330 r.	św. Trójcy

plyta nagrobna, znajdująca się w prezbiterium świątyni. Pośmiertnie nadano mu przydomek *Pudicus* – co znaczy wstydlivy. To pejoratywne określenie odnosiło się zapewne do stosunków małżeńskich pary książęcej. Dziś nie wiadomo, co z przekazów w tej kwestii było prawdą, a co tylko fantazją kronikarzy. Niestety, przydomek ten przeniósł się także na ocenę działalności politycznej księcia, w czym z kolei można upatrywać jedną z przyczyn niechęci historyków do zajmowania się jego osobą.

Być może książę rzeczywiście nie miał ducha walki, a może po prostu dążył do podniesienia rangi swojego księstwa innymi środkami. Mogą o tym świadczyć różne nadania, rozbudowa kopalni soli, wznoszenie nowych

kościółów czy polityka chrystianizacji Bałtów. Zapewne na działania gospodarze i polityczne władcy Małopolski miały wpływ także układy rodzinne, możnowładcy oraz idee franciszkańskie.

Działalność fundacyjna Bolesława Wstydlwego miała istotne znaczenie, biorąc pod uwagę możliwości polityczne i materialne władcy. Fundowane przez niego budowle sakralne stanowiły na naszych ziemiach nowatorskie rozwiązania przestrzenne, odwołujące się do budowli wczesnochrześcijańskich, prostych, funkcjonalnych i pozbawionych zbędnej ornamentyki, zgodnych z ideą ubóstwa św. Franciszka.

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

<sup>1</sup> M. Goras, *Zaginione gotyckie kościoły Krakowa*, Kraków 2003, s. 58.

<sup>2</sup> A. Marzec, *Bolesław Wstydlivy*, w: *Piastowie. Leksykon biograficzny*, Kraków 1999, s. 196.

<sup>3</sup> J. B. Freed, *Dzieje saskiej prowincji franciszkanów w XIII w.*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, pod red. J. Kłoczковского, t. 1, cz. 1, Lublin 1983, s. 203.

<sup>4</sup> J. Kłoczkowski, *Bracia Mniejsi w Polsce średniowiecznej*, w: *Franciszkanie...*, s. 14-19.

<sup>5</sup> J. Besala, *Bolesław V Wstydlivy i Kinga*, w: *Małżeństwa królewskie. Piastowie*, t. 1, Warszawa 2006, s. 192.

<sup>6</sup> M. R. Pauk, *Klasztor jako zaplecze ekonomiczne władzy królewskiej w państwie ostatnich Przemysławów*, w: *Klasztor w państwie średniowiecznym i nowożytnym*, pod red. M. Derwicha, A. Pobóg-Lenartowicz, Wrocław-Opole-Warszawa 2005, s. 225-239.

<sup>7</sup> A. Pleszczyński, *Fundacja opactwa w Zawichoście w 1245 r. a aspiracje polityczne Bolesława Wstydlwego*, w: *Klasztor...*, s. 181.

<sup>8</sup> Tamże, s. 183.

<sup>9</sup> Tamże, s. 183.

<sup>10</sup> Rozbiórki zawichojskich fortyfikacji ciągnęły się od XV do XVII w., kiedy zdjęto ostatnie fragmenty baszt.

<sup>11</sup> Pleszczyński, dz. cyt., s. 189.

<sup>12</sup> Tamże, s. 185-192.

<sup>13</sup> Tamże, s. 187-188.

<sup>14</sup> Tamże, s. 188-189.

<sup>15</sup> Tamże, s. 191.

<sup>16</sup> A. Grzybowski, *Zagadnienia długich chórów kościołów mendykankich*, w: *Franciszkanie...*, s. 229-230.

<sup>17</sup> M. Szyma, *Kościół i klasztor w Krakowie. Architektura zespołu klasztorowego do lat dwudziestych XIV wieku*, Kraków 2004, s. 133.

<sup>18</sup> M. Machowski, *Architektura franciszkanów*

*w Polsce w XIII wieku*, w: *Franciszkanie...*, s. 209.

<sup>19</sup> Grzybowski, dz. cyt., s. 225-246; Szyma, dz. cyt., 121-153.

<sup>20</sup> P. Pencakowski, *Sanktuaria minoryckie w Zawichoście i Nowym Korczynie. Dwie fundacje związane z księciem Bolesławem Wstydlwym i jego rodziną*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1992, t. 37, z. 2, s. 122-129.

<sup>21</sup> Andrzej Włodarek i Tomasz Węclawowicz po przeprowadzonych badaniach w krakowskim kościele franciszkanów stwierdzili, że wewnątrz kościoła nie występowały gotyckie elementy architektoniczne, takie jak lizeny czy służki. Zob. A. Włodarek, T. Węclawowicz, *Architektura krakowskiego kościoła Franciszkanów w XIII wieku*, w: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów w Krakowie*, red. Z. Klisia, Kraków 2006, s. 45-80.

<sup>22</sup> Budowlę na planie tetrakonchosu w otoczeniu kościoła św. Jana Chrzyciela odkryto w 1998 r. Teresa Dunin-Wąsowicz utożsamia ją ze wzmiankowaną w źródłach kaplicą grodową pw. św. Maurycyego, której czas powstania określano na XI w. Taką datę przyjęto hipotetycznie na podstawie wezwania kościoła (św. Maurycy szczególnie popularny był we wczesnym średniowieczu). Ponadto Teresa Dunin-Wąsowicz połączyła patrona świątyni z symboliką Zjazdu Gnieźnieńskiego w 1000 r., kiedy to Bolesław Chrobry miał otrzymać kopię włóczni św. Maurycyego od Ottona III. Jednak przeprowadzone ostatnio badania archeologiczne nie potwierdziły tezy, że odkryta budowla pochodzi z XI w. Analizy ceramiki znajdującej się w bezpośrednim otoczeniu kościoła, a także badania warstwy z okresu przed wzniesieniem świątyni wykazały, że kościół mógł powstać najwcześniej na początku 2. poł. XII w. Także wyposażenie pośmiertne

zmarłych, pochowanych w licznych grobach otaczających relikty świątyni, można umieścić w ramach chronologicznych między 2. poł. XII w. a 1. poł. XIII w. Zob. A. Buko, *Sandomierz i Zawichost we wczesnym średniowieczu: Sojusznicy czy rywale?*, w: *Osadnictwo i architektura ziem polskich w dobie Zjazdu Gnieźnieńskiego*, red. A. Buko,

Z. Świechowski, Warszawa 2000, s. 266-267.

<sup>23</sup> S. Pasiciel, *Kościół franciszkański w Krakowie w XIII wieku*, „Rocznik Krakowski”, 2002, t. 68, s. 44.

<sup>24</sup> J. S. Jamroz, *Kościół pofranciszkański w Zawichoście*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1948, t. 10, z. 3-4, s. 214.

<sup>25</sup> Buko, dz. cyt., s. 266-267.

<sup>26</sup> T. Węclawowicz, M. Pietrzykówna, *Maswerki w kościołach Małopolski*, „Rocznik Krakowski”, 1989, t. 55, s. 49-50.

<sup>27</sup> P. Pencakowski, *Gotyckie kościoły zakonu św. Franciszka w Starym i Nowym Sączu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1991, t. 36, z. 2, s. 88-89.

<sup>28</sup> Pasiciel, dz. cyt., s. 32.

<sup>29</sup> Tamże, s. 32.

<sup>30</sup> Tamże, s. 34.

# OŚMIOBOCZNA WIEŻA KRZYŻTOPORSKIEGO ZAMKU – MITY I FAKTY

Natalia Charkiewicz

**Założenie rezydencjonalno-obronne we wsi Ujazd, znajdującej się w województwie świętokrzyskim, w powiecie opatowskim, jest przedmiotem zainteresowania wielu pokoleń historyków, historyków sztuki, pisarzy i osób przygotowujących przewodniki. Jak z każdym zamkiem, tak i z tym związanych jest wiele legend<sup>1</sup>, między innymi i ta, o ośmiobocznej wieży akcentującej główną oś założenia. W niej miał się znajdować gabinet właściciela. Pomieszczenie ze szklanym sufitem, mającym być jednocześnie dnem olbrzymiego akwarium, w którym pływałyby egzotyczne ryby. Poszukajmy odpowiedzi na kilka pytań związanych z tą legendą. Czy z technicznego punktu widzenia było to możliwe do wykonania w tamtym czasie? Jak mógł ewentualnie wyglądać ów sufit? W tym celu konieczne jest ukazanie funkcjonowania mitu na przestrzeni dziejowej, a następnie skonfrontowania go z faktami.**

W tej części tytułowe mity zostaną szerzej przedstawione i porównane. Zestawienie ma na celu pokazanie siły ich wzajemnego oddziaływania, popularyzacji zawartych w nich informacji oraz stopniowego utwierdzenia się w przekonaniu, że są na tyle wiarygodne, iż mogą być prawdziwe. Wzmianki, które zaważyły na postrzeganiu wieży, mającej w suficie ostatniej kondygnacji akwarium, pojawiły się u Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Franciszka Marii Sobieszczańskiego, Aleksandra Janowskiego i Franciszka Ksawerego Bartkowskiego. Pozostałe publikacje były w przeważającej większości reminiscencją tekstów wymienionych autorów<sup>2</sup>.

*Na jednej wieży gdzie na piętrze najwyższym, piękny znajdował się okrągły pokój z oknami na wszystkie strony, był dach szklany płaski, z szeroką miedzianą obwódką; tam ze źródła będącego w obwodzie zamku, rurami sprowadzano wodę, a w niej złote pływały rybki<sup>3</sup>.* Tak opisywała wygląd ostatniej kondygnacji wieży Klementyna z Tańskich Hoffmanowa w swoim pamiętniku, pod datą 5 sierpnia 1828 r. Autorka nie podała żadnych informacji źródłowych. Możemy się tylko domyślać skąd mogła zaczerpnąć informacje o wyglądzie tej części pałacu. Najprawdopodobniej odnotowała zasłyszane od mieszkańców opowieści. Faktem jest, że wzmianka ta zaciążyła w istotny sposób na odbiorze wieży. Potem niemal dosłownie przytaczano ten fragment wspomnień Hoffmanowej w artykułach prasowych dziewiętnastowiecznych czasopism, między innymi w „Kłosach” (1866) i „Wieczorach Rodziny” (1889): *O zabytku i przepychu tego gmachu, współcześni dosyć naopowiadać się nie mogą. Żłoby w stajniach były marmurowe, a na jednej wieży gdzie na najwyższym piętrze znajdowała się okrągła komnata z ok-*

*nami na wszystkie strony, był dach szklany, płaski z szeroką miedzianą obwódką; tam ze źródła będącego w obwodzie zamku, rurami sprowadzano wodę, a w niej złote pływały rybki. I tak co pospolicie ludzie u nóg swoich widzieli i widzą ryby w wodzie, to dumny wojewoda, widział nad głową swoją<sup>4</sup> oraz [...] na jednej z wysokich wieżyc znajdował się okrągły pokój, z szklanym, płaskim dachem, gdzie rurami sprowadzano wodę, w której złote rybki pływały<sup>5</sup>.*

W 1901 r. na łamach „Biesiady Literackiej” ukazał się artykuł, w którym można było przeczytać: *Żłoby w stajniach były marmurowe; ze źródła rurami miedzianymi sprowadzano wodę na dach szklany jednej sali, a w niej złote rybki pływały<sup>6</sup>.* Tu z kolei pojawia się nowy element – miedziane rury. Można przypuszczać, że w tym przypadku „nowy szczegół” był zmodyfikowaną wersją informacji, pochodzącej z dziennika Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, która pisała, że sufit miał miedzianą obwódkę.

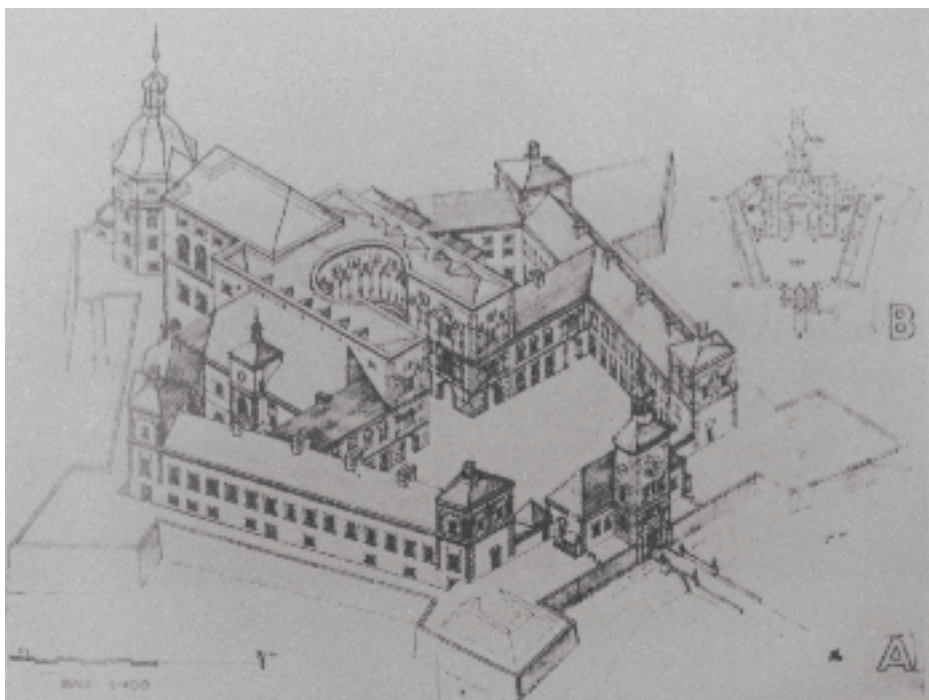
Franciszek Maria Sobieszczański jako pierwszy uzupełnił podaną wcześniej przez Hoffmanową informację, przywołując świadectwo Samuela von Puffendorfa, oficjalnego historyka podbojów Karola Gustawa. *Przepych wewnętrzny odpowiadał także obszerności tego gmachu. Według świadectwa Puffendorfa, który zdobył Krzysztopora za jedno z najświetniejszych dzieł szwedzkiego oręża uważał, były tu żłoby marmurowe, a w północnej części zamku ośmioboczną rotundą zakończoną; właśnie nad salą jadalną, szklany znajdował się sufit, nad którym była sadzawka, a w niej złotobarwiste zamorskie rybki pływały<sup>7</sup>.* Sobieszczański wzbogacił opis szklanego sufitu o nowe szczegóły. Z tego, co napisał wynika, że w ośmiobocznej wieży znajdowała się sala jadalna ze szklanym sufitem, nad którym znajdowała się sadzawka z rybkami.



Autor pomija jednak sposób, w jaki woda była doprowadzana do umieszczonego na ostatniej kondygnacji wieży ogromnego akwarium. Sobieszczański powołuje się wprawdzie na Pufendorfa, ale nie cytuje oryginalnego tekstu łacińskiego. Wydaje się więc, że ani on, ani Hoffmanowa, pisząc o krzyżtoporskim szklanym suficie, nie korzystali ze źródeł z XVII i XVIII w., ale raczej bezwiednie powtarzali zasłyszane ciekawostki.

W gazecie „Nasz Kraj” (1909) i „Biesiadzie Literackiej” (1913) można odnaleźć nawiązanie do relacji Franciszka Marii Sobieszczańskiego, według której dopiero powyżej szklanego sufitu, nad jadalnią miała znajdować się „sadzawka z rybkami”: *Ogrody i plantacje poza murami, a wokół zamku się ciągnące, jako też przepych łąki królewski, rozparty po komnatach i w sposobie ich urządzenia, jak n.p. na szklanym dachu rotundy, nad salą jadalną, umieszczona sadzawka, pełna złotych rybek, i wiele innych, dziś już nie widzianych urządzeń, dawało miłe chwile pobytu w tym zamku*<sup>8</sup>. W innym miejscu czytamy: *Jedna sala miała dach szklany, na którym umieszczony był zbiornik wody z rybkami złotymi*<sup>9</sup>.

Oprócz bezkrytycznego powielania informacji poprzedników, zdarzają się polemiczne opinie. Na przykład anonimowy autor tekstu zamieszczonego w „Ziemi” w 1911 r. nieufnie odnosi się do niektórych ciekawostek Sobieszczańskiego, szczególnie tej, że jakoby na temat umieszczonego w wieży akwarium pisał już w czasach potopu Samuel von Pufendorf: *Na dnie baszty H sęczy się nad wyraz smutne i posepne w tem otoczeniu źródło. Pod basztą ciągnęły się ogrody, do których prowadziły schodki (f) od bastionu E. Podobno wodę ze źródła miano niegdyś zasilać cysterny o szklanem dnie, położone nad wielkimi salami, tak że, spojrzawszy do góry, można było widzieć pływające w cysternie rybki. Rzeczy to zresztą, pomimo częstokrotnego powtarzania, niedowiedzione, Puffendorf bowiem, którego opowiadacze cytują, nic o tem nie mówi. Poza tem, pomysł, biorąc pod uwagę gust wojewody, całkiem prawdopodobny*<sup>10</sup>. Cytat ten jest dla nas interesujący z kilku innych względów. Dowiadujemy się z niego, że rybki pływały w szklanych cysternach nad wielkimi salami. Zamiast jednego szklanego sufitu w wieży, mamy już co najmniej dwa gigantyczne akwaria w innych częściach zamku. Po raz pierwszy autor artykułu wątpi w istnienie tego rozwiązania ze względów technicznych, związanych z dopro-



Rekonstrukcja aksjonometryczna, Krzyżtopór, za: S. Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z Historii Sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002

wadzeniem wody. Zaraz jednak dodaje, że *biorąc pod uwagę gust wojewody...*<sup>11</sup>

W 1900 r. Aleksander Janowski zamieszcza krótki artykuł na temat Krzyżtoporu w „Tygodniku Ilustrowanym”: *w baszcie północnej sufit był szklany, wodę rurami tam sprowadzano, a złote rybki i dziwy morskie nad głowami gości swobodnie pływały [...]*<sup>12</sup>. Jego relacja nie różni się zbyt od pozostałych. „Nowy wątek” stanowi jedynie informacja o „dziwach morskich”. Co mógł mieć na myśli? We wcześniejszych opisach, nikt nie zamieszczał o nich informacji. Wspominano jedynie o złotych rybkach. Janowski poświęcił krzyżtoporskiemu zamkowi również jeden z rozdziałów w swoim przewodniku. Możemy w nim przeczytać, że w północnym skrzydle mieściła się cysterna *z pyszną wodą*<sup>13</sup>, a sam zamek *łśnił od złota, kryształów i marmurów, nawet żłoby w stajniach były marmurowe, na czterech basztach sterczały figury alegoryczne, a w baszcie północnej sufit na górze był kryształowy, a wodę ciągniono tam rurami. Nad głowami zdumionych gości pływały rybki i dziwy morskie*<sup>14</sup>. Na inspirowany tekstem Janowskiego artykuł natrafiamy w „Wieczorach Rodzinnych” z 1913 r.: *Na czterech potężnych basztach, wzniósł twórca zamku, mistrz Wawrzyniec Senes, różne figury alegoryczne, a nad wielkimi salami umieścił zbiorniki wody o kryształowych dnach, tak, iż spojrzawszy w górę można było widzieć pluskające się w wodzie złote rybki i inne dziwy morskie*<sup>15</sup>. W 1926 r. na łamach „Dziś i Jutro”: *Urządzenie zamku było nader zbytkowne. Łśnił od złota, marmuru i kryształu. W baszcie południowej sufit był kryształowy, a w basenie napełnionym wodą, złote rybki i dziwy morskie pływały nad głowami zdumionych widzów*<sup>16</sup>.



Widok z lotu ptaka, Krzyżtopór, za stroną internetową: [www.ewa1a.blox.pl](http://www.ewa1a.blox.pl)

Z przytoczonych fragmentów jasno wynika, że opisy różnią się między sobą w niewielkim stopniu. Zaskakujące jest jednak to, że ten sam autor może podawać dwie różniące się od siebie wersje. Otóż Janowski, omawiając sufit w „Tygodniku Ilustrowanym”, pisał, że jest szklany, w przewodniku zaś wydanym niedługo później informował, że był kryształowy. Możemy się domyślić, co mogło być tego powodem. Ten drobny szczegół był bardziej „wiarygodny” w kontekście nie kwestionowanego nigdy przepychu rezydencji magnackiej. Kryształ – jako drogi i cenny materiał, dodatkowo ten splendor podkreślał.

W 1927 r. ukazały się *Dożynki* Franciszka Ksawerego Bartkowskiego, spisane wierszem jeszcze około 1882 r. W rozdziale *Zamek* odnajdujemy taki oto fragment:

*Pod tą okrągłą salą studnia dla wygody,  
Dostarczała zamkowi czystej, zdrowej wody.  
Sala na samym szczycie miała sufit szklany,  
Wokoło szklane ściany i dach także szklany.  
Od studni aż do wierzchu urządzono rury,  
Któremi wodę z dołu ciągniono do góry,  
Sam przeto strumień wody dopływał obficie.  
Pływały złote rybki po szklanym suficie.  
Gdy goście w uroczystość bawili domową,  
Widzieli jak im ryby pływały nad głową<sup>17</sup>.*

Zważając na fakt, że *Dożynki* zostały opisane na początku lat 80. XIX w., można przyjąć, że autor mógł poznać tę historię z wcześniejszych publikacji, między innymi Klementyny z Tańskich Hoffmanowej oraz Franciszka Marii Sobieszczańskiego. Jego praca stała się podstawą dla późniejszych opisów Krzyżtoporu. Bartkowski jest jednak najprawdopodobniej pierwszym, który pisze o tym, że pod okrągłą salą była studnia, w której znajdowało się źródło dla zamku oraz, że pobierano z niej rurami wodę do akwarium.

Sala, gdzie był szklany sufit miała się znajdować na najwyższej kondygnacji wieży, co odpowiadałoby wcześniejszym opisom. Autor zwraca jednak uwagę, że zarówno dolna powierzchnia akwarium, ściany boczne, jak i dach były ze szkła. W tym fragmencie nie ma też mowy o jakichkolwiek dodatkowych sadzawkach nad sufitem.

Najbardziej obszerną publikacją na temat legend związanych z Krzyżtoporem jest książka Saby Dydo *Ród Ossolińskich oraz legendy zamku „Krzyżtopór” w Ujeździe*. Już na samym początku możemy przeczytać: *Strop sali jadalnej był ze szkła, a nad nim woda z rybkami. Duża studnia z kryształowym źródłem służyła jako wieża ciśnień i zasilala olbrzymie fontanny w rogach wałów obronnych i akwarium nad salą jadalną<sup>18</sup>*. Również w tym krótkim fragmencie widoczne są odniesienia do wcześniejszych opisów. Wskazuje na to: pojawienie się sali jadalnej oraz doprowadzanie wody

do akwarium. Prawdopodobnie Dydo, mówiąc o wieży ciśnień, zdawała sobie sprawę z tego, że jedynie woda pod ciśnieniem mogła zostać doprowadzona na wysokość czwartej kondygnacji. Jest też nowa informacja o tym, że studnia zasilala także fontanny, które rzekomo miały znajdować się w narożach bastionów. W rozdziale *Źródło* autorka przytacza legendę o małżeństwie Ludwika i Rozalii Dębskich, pracujących na zamku. Rozalia spodziewała się dziecka, a zaraz potem niespodziewanie zachorowała. Zaniepokojeni pojechali do pobliskiego lasu, gdzie mieszkał starzec Błażej. Dał Rozalii dzban z wodą, którą miała wypić. Następnie nasmarował jej nogi specyfikiem z ziół oraz pozostała w naczyniu wodą poał jej głowę. Te zabiegi uleczyły kobietę, która później urodziła zdrową córeczkę. Kąpała ją w ziołach, które dał jej uzdrowiciel. Jednak Ludwik postanowił znaleźć źródło w obrębie zamku. *Znalazł na placu zamkowym „Krzyżtopór” aż dwa duże, prawdziwe źródła – jak relacjonuje autorka – Ludwik nawet obmurował te źródła ze wszystkich stron<sup>19</sup>*. Podobno do dziś można ujrzyć ducha Ludwika, który zaprasza do źródła, znajdującego się przy ośmiobocznej wieży<sup>20</sup>. Według autorki, na zamku do dziś bije źródło leczniczej wody: *Obecnie wewnątrz ruin zamku „Krzyżtopór” jest źródło, którego lustro wody jest tak czyste, jak kryształ, jak szkło, że nawet nie jest widoczne, że to jest źródło. Na zewnątrz od strony północnej przy wieży ośmiobocznej zamku w Ujeździe jest też prawdziwe źródło i woda jest w nim bardzo smaczna i przydatna do spożycia i lecznictwa. Ludzie piją i zabierają ją w butelkach i pojemnikach i nacierają nią rany chorych, a ból ustaje<sup>21</sup>*. Ponieważ Dydo nie powołuje się na żadne wcześniejsze publikacje lub opisy mówiące o legendach związanych z Krzyżtoporem, źródło pochodzenia tych informacji pozostaje więc niejasne.

Powstało wiele publikacji naukowych o zamku w Ujeździe, jednak nie we wszystkich badacze zajmują się



problemem szklanego sufitu. Wspominają o nim, lecz nie poświęcają mu większej uwagi. Traktują kwestię sufitu-akwarium jako ciekawostkę<sup>22</sup>. Zestawiają i analizują teksty, które mówią bezpośrednio o tym rozwiązaniu. Badacze, posługując się metodami naukowymi, próbują dociec ile prawdy jest w informacji o istnieniu wielkiego akwarium w ośmiobocznej wieży krzyżtoporskiej rezydencji Krzysztofa Ossolińskiego w Ujeździe.

Pierwszą publikacją na ten temat był artykuł Stanisława Tomkowicza *Krzyżtopór twierdza magnacka XVII wieku i jej architekt Wawrzyniec Senes*, zamieszczony w *Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki* w 1896 r. Autor wspomina o ośmiobocznej wieży i źródle wody, znajdującym się w cysternie przed wieżą: *rząd rosyjski zaś przy*

*uwłaszczeniu darował szkarpy i wały wieśniakom, którzy swoje domy do nich przyczepiają, a po wodę chodzą przez całą sień główną do leżącej na jej końcu cysterny*<sup>23</sup>. Na podstawie planu, sporządzonego przez Samuela von Pufendorfa, Tomkowicz wskazuje, że do ośmiobocznej wieży była dostawiona od strony ogrodów mniejsza wieżyczka, sięgająca zaledwie do poziomu pierwszego piętra. Píše także, że w jej fundamentach znajdowało się źródło wody. Według słów badacza, to właśnie Pufendorf podał jako pierwszy opis twierdzy, uwzględniający: *wiadomość o przepychu urzędzenia, o sali z sufitem szklanym i sadzawką nad nim, o 3 lub 5 milionach wydanych na budowę i 30 latach budowania zamku*<sup>25</sup>. Tomkowicz wspomina o szklanym suficie, jednak nie lokalizuje go w konkretnym miejscu. Nie pisze też nic na temat rybek, które miałyby pływać w owej „szklanej sadzawce”, znajdującej się, jak wynika z opisu, tuż nad szklanym sufitem jednej z sal. Wydaje się, że autor niekoniecznie uważa to wszystko za prawdę, jak również zaprzecza sam sobie stwierdzając, że w wieży wieńczącej całe założenie zapadło się sklepienie, które zamyka piwnicę lub *jak chce Puffendorf cysternę*<sup>26</sup>. Autor nie potrafi precyzyjnie ustalić położenia zbiornika na wodę. Jednocześnie pisze, że źródło przylega z zewnątrz do wieży i że jest wewnątrz między fundamentami wieży. Trzeba także wspomnieć, że kiedy powstał artykuł, znanych było kilka wersji opisu zamku i zapewne któraś z nich została wykorzystana w jego pracy.

Kolejną publikacją, która naświetla interesujące nas zagadnienie, jest wydana w 1963 r. praca Alicji Lutostańskiej *Przyczynek do mecenatu artystycznego Krzysztofa Ossolińskiego na tle badań nad zamkiem w Ujeździe*<sup>27</sup>. Lutostańska pisze o wyposażeniu Krzyżtoporu w następujący sposób: *Zamek wyposażony był z najbardziej wyszukany*



Widok ośmiobocznej wieży od strony zachodniej, Krzyżtopór, fot. K. Lędźwa, za stroną internetową: [www.krzyztopor.org](http://www.krzyztopor.org)

*przepychem (pałacowa sala akwarium o kryształowym suficie, marmurowe żłoby z lustrami w stajniach)*<sup>28</sup>. Autorka, podobnie jak jej poprzednik, nie wskazuje, gdzie dokładnie miałby się ów sufit znajdować. Píše także, że był on kryształowy. Nie wyklucza istnienia takiego rozwiązania, ponieważ powołując się na opinię Sebastiana Petrycego z Pilzna (komentarze do *Ekonomiki* Arystotelesa, 1618), według którego siedziby powinny być wyposażone adekwatnie do statusu materialnego właściciela. Uznaje, że Krzysztofa Ossolińskiego stać byłoby na taką fanaberię<sup>29</sup>. Autorka tekstu nie próbuje odpowiedzieć czy szklany sufit naprawdę istniał, stara się jedynie wskazać, że byłoby to prawdopodobne.

W świetle niniejszego tematu najciekawsza jest publikacja Marcina Fabiańskiego, która ukazała się w 1996 r. na łamach „Biuletynu Historii Sztuki”. Autor skupia się na



Przykrycie wieży, Krzyżtopór, fot. I. Bober, za stroną internetową Agencji Turystycznej TRAMP – Busko-Zdrój: [www.tramp.hg.pl](http://www.tramp.hg.pl)





Widok wnętrza wieży z poziomu przyziemia, Krzyżtopór  
fot. T. Tolłoczko

genezie architektury zamku oraz jego dekoracji. Dodatkowo badacz pisze, że niektórzy historycy wątpią w słowa Hoffmanowej, zwłaszcza te, mówiące o akwariu. Fabiański poświęca temu ostatni rozdział. Na początku stwierdza, że w tym przypadku można wskazać konkretne źródło, będące inspiracją dla takiego akurat rozwiązania. Na tyłach Palazzo Pitti we Florencji położone są Ogrody Boboli, gdzie znajduje się Grotta Grande. Jej część stanowi pomieszczenie zwane Camera dei Prigioni, w którym to pod koniec XVI w. Bernardo Buontalenti umieścił akwariu w otworze sklepiennym. Opisy Ogrodów Boboli nie uwzględniają w większości tego faktu, gdyż miejsce to nie było ogólnie dostępne lub akwariu napełniano wodą tylko podczas specjalnych okazji. Jedynie Filippo Baldinucci poświęcił cały akapit w swojej pracy temu urządzeniu, które za jego czasów nie funkcjonowało<sup>30</sup>. Jaki związek z tym wszystkim ma Krzyżtopór? Autor zawarł w swym tekście odpowiedź na to

pytanie: *Krzysztof Ossoliński miał okazję mieszkać właśnie przy Palazzo Pitti, kiedy towarzyszył orszakowi księżniczki Marii Magdaleny Austriackiej podczas jej uroczystości weselnych w październiku 1608. Mógł wtedy podziwiać grotę z rybami, mimo że o akwariu nawet nie wspominają autorzy szczegółowych relacji z ceremonii weselnych, Cesare Tinghi i Camillo Rinuccini. W tym jednak przypadku brak źródeł pisanych z w. XVII kompensują wiadomości o wyposażeniu Krzyżtoporu, pochodzące dopiero z ubiegłego stulecia. Florenckie akwariu musiało wywrzeć na młodym magnacie wielkie wrażenie jako jeszcze jeden niezrównany przykład istic monarszego przepychu<sup>31</sup>. Badacz twierdzi, że Ossoliński mógł pokonać trudności techniczne i powtórzyć to rozwiązanie u siebie na zamku. Tym samym podziela opinię wszystkich (w tym Klementyny z Tańskich Hoffmanowej), którzy z równą pewnością pisali, że w krzyżtoporskiej wieży znajdował się szklany sufit – akwariu. Fabiański podaje także przypuszczalne źródła inspiracji dla Buontalentiego. Pisze, że jednym z nich mógł być opis Złotego Domu Nerona, zawarty w popularnym szesnastowiecznym przewodniku po Rzymie. Autor tekstu wskazuje tam, że w rezydencji starożytnej wybudowano świątynię bogini Fortunie z przezroczystego kamienia zwanego Phengite<sup>32</sup>. Drugim przypuszczalnym źródłem inspiracji, według autora, mogła być ptaszarnia Marka Warrona w Cassinum, która wedle opisów: składała się z dwóch kręgów kolumn połączonych siatką, umieszczonych koncentrycznie jeden w drugim. W ten sposób wydzielono przestrzeń, w której fruwały ptaki, oglądane przez ludzi siedzących w środku. We wnętrzu ptaszarni żywo poruszały się też rybki, które wpływały przez system małych kanalików<sup>33</sup>. Zaś Ossoliński, który otrzymał gruntowne wykształcenie mógł znać teksty Pliniusza. Badacz wskazuje też na wpływ autora *Historii naturalnej* (dokładniej jego willi w Laurentum) przy zakomponowaniu pałacu: *Scenograficzna perspektywa prowadząca w Krzyżtoporze przez „uliczkę” (która zastąpiła Pliniuszową sień) ku owalnemu (a nie kolistemu) dziedzińcowi – atrium słusnie uchodzi za unikatową cechę naszego założenia<sup>34</sup>. Świadczyłyby to o silnym wpływie kultury antycznej na Ossolińskiego. Fabiański pisze też o funkcji, jaką miał pełnić eliptyczny dziedzińiec.**

Na podstawie tych nielicznych wypowiedzi, można wywnioskować, że większość badaczy problem istnienia sufitu-akwariu traktuje pobłaźliwie. Wspominają o nim w swoich pracach jako o ciekawostce, w której istnienie nie wierzą. Jak widać, tylko Stanisław Tomkowicz, Alicja Lutostańska oraz Marcin Fabiański przyjrzeni się bliżej problemowi szklanego sufitu. Jednakże i oni nie odpowiadają na pytanie, czy na pewno taki sufit był w osmiobocznej wieży. Badacze zajęli się głównie analizą potencjalnych inspiracji, które mogły posłużyć za wzór dla powstania krzyżtoporskiego akwariu. Maria Warcok, jako jedyna, uważa, że: *tajemnica tego niewiarygodnego wręcz sufitu została już rozwiązana przez naukowców<sup>35</sup>.*

Podsumowując analizę legend na temat sufitu-akwarium w Krzyżtoporze, można stwierdzić, że na pewno na siebie oddziaływały. Autorzy często sięgali po wcześniejsze opisy, np. Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Franciszka Marii Sobieszczańskiego. Różnią się one między sobą drobnymi szczegółami. Zastanawiający jest fakt, że publikujący artykuły i przewodniki po 1900 r., nie podpierali swoich opowieści publikacją naukową Stanisława Tomkowicza z 1896 r. Prawdopodobnie wszystkie opisy miały upowszechnić historię z jej faktami i mitami. Istotny jest czas, w którym powstawały. Wówczas Polska była podzielona między trzech zaborców i nie istniała na mapach. Okres romantyzmu, tęsknoty za niepodległym państwem, wpłynął na szczególne podejście do kultury, sztuki i literatury. Takie opisy miały wskazywać na świetność narodu polskiego i jego dziedzictwa kulturowego. Stąd brała się idealizacja zabytków. Potwierdzają to przytoczone fragmenty przewodników i czasopism. Bezpośrednim przykładem nawiązania do literatury romantycznej są *Dożynki* Franciszka Ksawerego Bartkowskiego, w których Ludwik Łempicki oprowadza gości po ruinach nieznanego Klucznik Hrabiego w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Potrzeba mitologizacji przeszłości nie stała się wyłącznie domeną XIX stulecia i 1. poł. XX w. Świadczy o tym książka Sabiny Dydo. Tak, jak nasi pradziadkowie, chcemy nadal wierzyć w legendy.

Poszukiwanie prawdy w mitach zmusza nas do konfrontacji fikcji z faktami. Stało się tak w przypadku badań naukowych, prowadzonych na zamku w Ujeździe od końca lat 90. XIX w. Niektórzy ze sceptycyzmem i dystansem wspominają o szklanym suficie, o czym świadczyłyby takie słowa jak „legendarny”, „rzekomo”, „jakoby”. Tym samym ani nie potwierdzają, ani nie zaprzeczają istnieniu tego rozwiązania. Inni starają się wskazać źródło inspiracji, np. Lutostańska, Fabiański, Warcok. Z tych trzech badaczy tylko Maria Warcok jest w pełni przekonana, że w wieży wieńczącej założenie znajdował się sufit, nad którym pływały rybki. Autorka nie argumentuje swojej opinii, nie podaje żadnych źródeł, w przeciwieństwie do Alicji Lutostańskiej i Marcina Fabiańskiego, którzy rozważania uzasadniają odpowiednio

dobraną literaturą. Nie stwierdzają jednak arbitralnie istnienia sufitu-akwarium.

Żaden z badaczy nie pokusił się o ewentualną rekonstrukcję wyglądu sufitu. Przemawiają za tym trudności techniczne. Produkcja szkła, w owych czasach, była mało doskonała i problem stanowiło wykonanie większych tafli. Niedoskonały był też sposób łączenia go w większe płaszczyzny. To z kolei musiało mieć wpływ na jego wytrzymałość. Ciężar wody w akwarium groził pęknięciem, a w najlepszym razie przeciekaniem. Dopiero po wybudowaniu Crystal Palace w Londynie w latach 1850-1851, zaczęto produkować szkło większych rozmiarów i budować szklane konstrukcje. Wcześniej było ono cieńsze, a jego długość nie przekraczała 120 cm<sup>36</sup>. W czasach powstania Krzyżtoporu znano już system hydrauliczny, lecz był on dopiero „w powijakach”. Można przypuszczać, że doprowadzenie i odprowadzanie wody w zamku stanowiło problem, zwłaszcza w czwartej kondygnacji wieży, posadowionej na wysokim bastionie. Trudno sobie wyobrazić kilkunastokrotne napełnianie i spuszczenie wody w ciągu roku, czyszczenie akwarium i codzienne karmienie rybek – słabo widocznych, bo pływających w niedoświetlonym dostatecznie zbiorniku. Wszystko wskazuje na to, że istnienie szklanego sufitu-akwarium jest mało prawdopodobne. Nie można wykluczyć, że Krzysztof Ossoliński chciał, by zdołało ono jego rezydencję. Mógł czytać Pliniusza, gdzie znajdował się opis willi ze świątynią, która była zrobiona z przezroczystego kamienia. Prawdopodobnie widział też Grotta Grande we Florencji w 1608 r. Stać go było również na takie rozwiązanie, jeśli tylko ktoś gotów byłby je wykonać. Umieszczenie akwarium w wieży wieńczącej oś główną założenia zamkowego mieściłoby się również w gustach okresu manieryzmu. Wydaje się jednak, że trudności techniczne, skutecznie uniemożliwiały taką realizację. Za to pomysł, zrodzony zapewne w czasach nowożytnych i spopularyzowany w ciągu XIX stulecia, sprowokował dwudziestowiecznych badaczy do skonfrontowania mitów z faktami.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM DR MARTY WIRASZKI

<sup>1</sup> Do tych legend należą również opowieści o duchach, między innymi o jeźdźcu z husarskimi skrzydłami i Białej Damie, które – spisane wierszem – zawarte są w kronice Krzyżtoporu. Zob. B. Wernichowska, M. Kozłowski, *Duchy polskie czyli krótki przewodnik po nawiedzanych zamkach, dworach i pałacach*, Warszawa 1985, s. 102-104.

<sup>2</sup> Układ chronologiczny czasopism zawierających mity odnoszące się do zamku

Krzyżtopór: b.a., *Krzyżtopór*, „Przyjaciel Ludu”, 1847, t. 2, nr 46, s. 362; K. W. Wójcicki, *Ruiny Zamku Krzysztopory*, „Kłoso”, 1866, nr 45, s. 513-514; Czeska Niezabudka, *Zwaliska Ujazdu*, „Wieczory Rodzinne”, 1889, nr 42, s. 334-335; A. Janowski, *Ujazd*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1900, nr 35, s. 691-693; b.a., *Ruiny Zamku w Ujeździe*, „Biesiada Literacka”, 1901, nr 49, s. 453; b.a., *Zamku Krzysztoporskiego ruiny*, „Nasz Kraj”, 1909, nr 30, s. 2-3; T., *Krzyżtopór*, „Ziemia”, 1911, t. 2, nr 8, s. 119-123; b.a., *Krzyżtopór*, „Biesiada

Literacka”, 1913, nr 45, s. 375; K. Rydzewski, *Krzyżtopór*, „Wieczory Rodzinne”, 1913, nr 4, s. 42-43; b.a., *Zamek w Ujeździe. Siedziba Magnacka z XVII w.*, „Dziś i Jutro”, 1926, nr 1, s. 7-8; Wube, *Zamek Krzyżtopór*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1928, nr 3, s. 7-8.

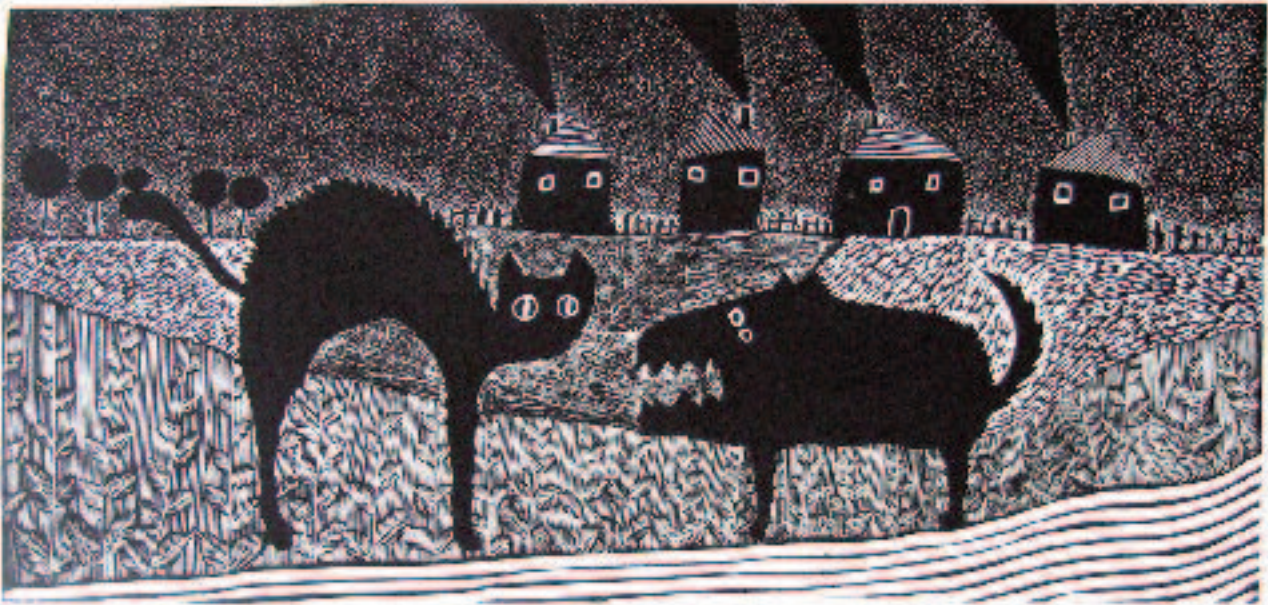
<sup>3</sup> K. z Tańskich Hoffmanowa, *Przejażdżka w Sandomierskie*, w: Tejże, *Wybór pism*, t. 2, Wrocław 1833, s. 282.

<sup>4</sup> Wójcicki, dz. cyt., s. 513.

<sup>5</sup> Czeska Niezabudka, *Zwaliska Ujazdu*, „Wieczory Rodzinne”, 1889, s. 334.



- <sup>6</sup> Ruiny Zamku w Ujeździe, „Biesiada Literacka”, 1901, nr 49, s. 453.
- <sup>7</sup> F. M. Sobieszczkański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa 1848, s. 163-164.
- <sup>8</sup> Zamku Krzysztoforskiego ruiny, „Nasz Kraj”, 1909, nr 30, s. 3.
- <sup>9</sup> Krzyżtopór, „Biesiada Literacka”, 1913, nr 45, s. 375.
- <sup>10</sup> Krzyżtopór, „Ziemia”, 1911, t. 2, nr 8, s. 122.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> Janowski, *Ujazd...*, s. 692.
- <sup>13</sup> Z głównego korpusu zamku przez pochylą sklepioną sień przechodzi się do północnego skrzydła, pośrodku którego mieści się cysterna o kryształowej wybornej wodzie. Zob. A. Janowski, *Wycieczki po kraju*, t. 2, Warszawa 1900, s. 41.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 43.
- <sup>15</sup> Krzyżtopór, „Wieczory Rodzinne”, 1913, nr 4, s. 42.
- <sup>16</sup> Zamek w Ujeździe. Siedziba Magnacka z XVII w., „Dziś i Jutro”, 1926, nr 1, s. 8.
- <sup>17</sup> F. K. Bartkowski, *Dożynki*, Warszawa 1927, s. 46.
- <sup>18</sup> S. Dydo, *Ród Ossolińskich oraz legendy zamku „Krzyżtopór” w Ujeździe*, Iwaniska 2007, s. 13.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 37-38.
- <sup>22</sup> A. Gruszecki, *Niektóre elementy zamku Krzyżtopór w Ujeździe w świetle badań 1962 i 1965 r.*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 1970, t. 6, s. 520-523;
- A. Miłobędzki, *Architektura XVII wieku w Polsce*, t. 1, Warszawa 1980, s. 208;
- E. Dąbska-Śmiałowska, W. Celadyn, J. Kurek, T. Kusionowicz, A. Nikodemowicz, *Wyniki badań nad strukturą przestrzenną zamku Krzyżtopór w Ujeździe*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 1986, t. 20, s. 62;
- J. Kurek, *Krzyżtopór – bez właściciela*, „Spotkania z Zabytkami”, 1989, nr 1, s. 34-37;
- Tenże, *Zamek Krzyżtopór odbudowa czy stała ruina?*, w: *Zamki Grody Ruiny. Waloryzacja i ochrona (Architektura Obronna)*, t. 3, Warszawa-Białystok 2009, s. 384-394;
- N. Meyer, *Krzyżtopór – der Herrscher als Festung. Eine anthropomorphe Deutung der Residenz des Krzysztof Ossoliński in Ujazd. Krzyżtopór – pan jako twierdza. Antropomorficzna interpretacja zamku w Ujeździe*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1993, nr 4, s. 479;
- S. Mossakowski, *Orbis Polonus. Studia z Historii Sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 30, 39;
- D. Sądecka, M. Mróz, *Zamek Krzyżtopór-Ujazd. Świetność i Upadek*, „Przegląd Naukowy Kultury Fizycznej Uniwersytetu Rzeszowskiego”, 2004, nr 1-2, s. 166-171;
- T. Kuls, *Krzyżtopór*, „Zabytki-Heritage”, 2006, nr 3, s. 9.
- <sup>23</sup> S. Tomkowicz, *Krzyżtopór twierdza magnacka XVII wieku i jej architekt Wawrzyniec Senes*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki”, 1896, t. 5, s. 208.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 209.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 213.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 219.
- <sup>28</sup> A. Lutostańska, *Przyczynek do mecenatu artystycznego Krzysztofa Ossolińskiego na tle badań nad zamkiem w Ujeździe*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1963, t. 8, z. 1, s. 38.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 38-39.
- <sup>30</sup> M. Fabiański, *O genezie architektury pałacu Krzyżtopór w Ujeździe i jego dekoracji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, nr 3-4, s. 273.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 273-274.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 274.
- <sup>33</sup> Tamże.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 272.
- <sup>35</sup> M. Warcoł, *Krzyżtopór – zapomniana perła architektury*, „Problemy Humanistyki”, 2007, nr 13, s. 103.
- <sup>36</sup> S. Giedon, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968, s. 280.



Aleksandra Stępień, *Na wsi*



# FIGURA ŚW. FRANCISZKA Z ASYŻU WEDŁUG PIERWOWZORU PEDRA DE MENY Z MUZEUM PROWINCJI OO. BERNARDYNÓW W LEŻAJSKU

Paweł Drabarczyk

**Hiszpańska polichromowana rzeźba doby kontrreformacji, adorowana w kościołach i noszona w procesjach, wykonywana była na skalę masową przez anonimowych rzemieślników. Zajmowała równocześnie, częściej niż mogłoby się wydawać, uwagę pierwszorzędnych artystów, wrażliwych na nowe prądy ideowe, wytyczających kierunki rozwoju samego zjawiska, a także inspirujących twórców innych dziedzin, w tym przede wszystkim malarstwa.**



Figura św. Franciszka z Asyżu wg Pedra de Meny, Muzeum Prowincji oo. Bernardynów w Leżajsku.  
Zdjęcia: autor

Jest to zjawisko poza światem kultury hiszpańskiej niezbyt znane, a jeśli nawet, to traktowane do niedawna, szczególnie wśród badaczy spoza kręgu kultury hiszpańskiej, z dużą rezerwą. Niemniej kilka miesięcy temu, od jesieni 2009 r. do późnej wiosny 2010 r. prezentowana była, najpierw w londyńskiej National Gallery, a później w National Gallery of Art w Waszyngtonie wystawa *The Sacred Made Real*, ukazująca widzom niedostatecznie znane oblicze sztuki hiszpańskiego Złotego Wieku<sup>1</sup>. Drewniana<sup>2</sup>, polichromowana, często skrajnie werystyczna rzeźba umieszczona została w towarzystwie malowideł należących do artystycznego kanonu, stworzonych ręką między innymi Francisca de Zurbarána. Ujawnione zostały głębokie związki – tematyczne, ikonograficzne, warsztatowe, finansowe, wreszcie osobiste – pomiędzy światem hiszpańskiej rzeźby i malarstwa. Można w tym widzieć także akt nobilitacji hiszpańskiej sztuki dewocyjnej.

Londyńska i waszyngtońska wystawa, budząca duże zainteresowanie akademików i krytyków (recenzowano ją np. w *The Burlington Magazine*<sup>3</sup>), warta jest odnotowania także z tego powodu, że stała się okazją, by otaczane wciąż w hiszpańskich kościołach i klasztorach obiekty sakralne zaistniały mocniej niż kiedykolwiek wcześniej w dyskursie artystycznym. Wiele z nich dopiero wtedy po raz pierwszy trafiło do galerii.

Można by zapytać, czy ślady tego fenomenu, jakim była potrydencka hiszpańska rzeźba, da się odnaleźć także w Polsce. Od lat odpowiedzi twierdzącej na to pytanie udziela ks. prof. Andrzej Witko, poświęcając swoje publikacje obecnym również na obszarze Rzeczypospolitej wizerunkom Jezusa Nazareńskiego Wykupionego, którego kult związany jest z duchowością zakonu trynitarzy<sup>4</sup>. Pozwolę sobie przedstawić inny przykład. Pomoże mi wskazać związki ikonograficzne pomiędzy hiszpańskim nowożytnym malarstwem a rzeźbą, a także zaprezentować pewne charakterystyczne cechy formalne tej ostatniej.



Figura św. Franciszka z Asyżu wg Pedra de Meny, Muzeum Prowincji oo. Bernardynów w Leżajsku (fragment). Zdjęcia: autor

Interesujący obiekt o hiszpańskiej genealogii znajduje się w Muzeum Prowincji oo. bernardynów przy bazylice Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Leżajsku. Wśród zgromadzonych tam obiektów napotykamy na figurę św. Franciszka z Asyżu, jedną z licznych, rozsianych po świecie, wersji słynnego dzieła Pedra de Meny.

Zatrzymajmy się chwilę przy sylwetce autora pierwowzoru. Pedro de Mena y Medrano (1628-1688) urodził się w Granadzie w rodzinie o tradycjach artystycznych. Był synem Alonsa de Meny (1587-1646), cieszącego się dużą sławą rzeźbiarza, po którym miał przejąć warsztat. Nauki we wczesnych latach pobierał u swojego ojca, pośród innych uczniów, w tym Pedra Roldána (ojca Luisy, La Roldany, pierwszej znanej hiszpańskiej rzeźbiarki). Po śmierci ojca znalazł się pod artystycznym wpływem Alonsa Cano, z którym dzielił odziedziczony warsztat. Tam też pomagał mistrzowi wykonywać zlecenia. Dzięki tej współpracy, de Mena miał okazję przyswoić najnowocześniejsze ówczesne techniki pracy oraz nowe koncepcje estetyczne.

Młody rzeźbiarz pozostawał w Granadzie do 1658 r., kiedy to do Malagi (Andaluzja) wezwał go biskup Diego Martínez de Zarzosa, zlecając realizację stali dla tamtejszej katedry de la Encarnación (Wcielenia). Reszta jego kariery zawodowej przebiegała już w tym mieście, nie licząc pobytu w Madrycie w latach 1662-1663, gdzie wybrał się, by studiować dzieła między innymi Cano. De Mena był twórcą bardzo „płodnym”. Jego prace rozsiane są po całym Półwyspie Iberyjskim, spotyka się je także w Ameryce Łacińskiej (np. w mieście Meksyk i dawnej stolicy Wicekrólestwa Peru, Limie), gdzie trafiały dzięki jezuitom, w czym – jak się mniema

– miał pewien udział syn Pedra, Alonso, zakonnik Societas Iesu. W 1663 r. z inicjatywy kardynała Baltasara Moscoso y Sandoval Pedro de Mena został wybrany wielkim mistrzem rzeźby katedry w Toledo, a więc tej, w której znajduje się diskutowany tu pierwowzór: statua św. Franciszka z Asyżu.

Styl de Meny, początkowo bardzo zależny kolejno od ojca i Alonsa Cano, usamodzielniał się stopniowo. Przenosiny do Malagi otworzyły także nowy etap w życiu artystycznym rzeźbiarza. Jego styl ukierunkował się wtedy zdecydowanie ku realizmowi<sup>5</sup>, a poznanie dorobku artystów kastylijskich umożliwiło mu uproszczenie form, przy jednoczesnym silnym nasyceniu figur treściami duchowymi.

W zasadzie całokształt twórczości de Meny to dzieła o tematyce religijnej, z wyjątkiem przedstawień królów katolickich, sporządzonych dla katedr w Granadzie i Maladze. Artysta skupił się przede wszystkim na wykonywaniu rzeźb mniejszych rozmiarów. Przeważające w jego twórczości tematy to: Dzieciątko Jezus, wizerunki świętych, Immaculata, Matka Boska Bolesna (Dolorosa) i Ecce Homo. Jednym z najszerszej kojarzonych z artystą dzieł jest przedstawienie pokutującej Marii Magdaleny, zrealizowany w 1664 r. dla domu jezuitów (Casa Profesa) w Madrycie. Nawrócona została



Pedro de Mena, św. Franciszek, 1663, Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo. Zdjęcie: Instituto del Patrimonio Cultural de España



ukazana w chwili żarliwej modlitwy przed krucyfiksem, trzymanym w lewej dłoni. Ubrana jest w szatę ze zgrzebnego płótna, na którą opadają długie, sięgające bioder kręcone włosy. Artysta obdarzył Marię Magdalenę niezwykle wymowną mimiką, wyrażającą współczucie z cierpiącym Chrystusem.

Na początku kariery de Mena trudnił się także nakładaniem polichromii na swoje rzeźby. Z upływem czasu coraz częściej powierzał tę czynność wykwalifikowanym malarzom, niemniej wciąż starał się sprawować kontrolę także nad tym etapem pracy<sup>6</sup>. Pod wpływem Cano zrezygnował z techniki *estofado*<sup>7</sup> na rzecz powierzchni gładkich o kontrastowych kolorach lub surowej faktury habitów świętych franciszkańskich<sup>8</sup>. Twarze jego figur mają zwykle jasne karnacje. Zgodnie z obowiązującą w Hiszpanii konwencją naturalistycznego obrazowania, artysta nie stronił od efektów, takich jak szklane lub kryształowe oczy, zęby z kości słoniowej czy naturalne włosy<sup>9</sup>.

Właściwa interpretacja leżajszej statui *św. Franciszka z Asyżu* wymaga sięgnięcia do historii pierwowzoru, przechowywanego w skarbcu katedry w Toledo. Nie wiadomo, czy Pedro de Mena widział kiedykolwiek namalowany dwadzieścia lat wcześniej obraz Francisca de Zurbarána o tym samym temacie, niemniej podobieństwo pomiędzy dwoma przedstawieniami jest uderzające. Można zapytać, skąd Zurbarán zaczerpnął swój pomysł. Co sprawiło, że ten typ ikonograficzny był chętnie powtarzany przez różnych artystów? Wypada tu sięgnąć do źródeł tematu, wskazanych w piśmiennictwie polskim przez prof. Marię Rzepińską przy okazji omawiania obrazu *Odnalezienie ciała św. Franciszka przez papieża Mikołaja V*, przechowywanego w ołtarzu bocznym kościoła w Kalwarii Zebrzydowskiej<sup>10</sup>.

Przy interpretacji rzeźbiarskiego wizerunku z Toledo (a więc także jego „leżajskiego” naśladownictwa), należy brać pod uwagę podnoszoną przez Rzepińską w jej artykule kwestię dualizmu ikonografii franciszkańskiej. W dualizmie tym, opisywanym wcześniej przez Louisa Réau<sup>11</sup>, wyróżnić można następujące po sobie konwencje obrazowania świętego. W pierwszym typie ikonograficznym, spotykanym od XIII w. do reformy trydenckiej i ograniczającym się terytorialnie w zasadzie do Italii, określanym mianem „giottowskiego”, św. Franciszek przedstawiany był z łagodnym obliczem i bez zarostu. Typ drugi, międzynarodowy, występujący głównie w Hiszpanii i Francji od XVI w., obejmuje wizerunki świętego brodatego, wyniszczzonego, ekstatycznego. Akcentowane są w nim stygmaty, a z pierwszym typem łączy go jedynie brunatny habit, ściągnięty w pasie sznurem o trzech węzłach, symbolizujących Ubóstwo, Czystość i Posłuszeństwo<sup>12</sup>. Na tym tle Réau wspomina o nowym, nieznanym przed reformą przedstawieniu ikonograficznym, nawiązującym do *makabrycznej wizyty papieża Mikołaja V u grobu św. Franciszka*<sup>13</sup>.

Zatrzymajmy się chwilę przy dziejach grobu św. Franciszka. Zakonnik zmarł 3 października 1226 r. w klasztorze Santa Maria degli Angeli w Asyżu. Jego ciało prze-



*Papież Mikołaj u grobu św. Franciszka, 1608?, kościół O.O. Bernardynów w Kalwarii (fot. Ze zbioru archiwum Prowincji O.O. Bernardynów w Krakowie, za: M. Rzepińska, *Obraz w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej: przyczynek do potrydenckiej ikonografii franciszkańskiej*, wyd. nadbitka z: „Folia Historiae Artium”, t. 23, Kraków 1987*

chowywane było przez kilka lat w kościele San Giorgio, gdzie stało się wkrótce po zgonie przedmiotem czci. Już dwa lata po śmierci Franciszek został kanonizowany przez Grzegorza IX, papieża, który doprowadził także do budowy bazyliki San Francesco, gdzie 25 maja 1230 r. przeniesiono szczątki świętego. Zakonnicy obawiali się, że ciało uznane za cenną relikwię może zostać wykradzione; grób został ukryty i zamurowany w dolnym kościele, czy – zgodnie z inną wersją wydarzeń – pod ołtarzem dolnego kościoła. W tym stanie przetrwał stulecia.

Wiarygodne źródła historyczne podają, że bazylikę w Asyżu odwiedził w 1606 r. kardynał Paolo Emilio Sfondrati<sup>14</sup>, w celu odnalezienia grobu świętego. Podjęta próba zlokalizowania wejścia do krypty zakończyła się niepowodzeniem – prawdopodobnie w dużej mierze ze względu na opór zakonników, obawiających się przeniesienia relikwii do Rzymu. Odnosnie do tego epizodu dysponujemy korespondencją z lat 1597-1607, dotyczącą prób ustalenia lokalizacji grobu świętego, prowadzoną pomiędzy kardynałem Scypionem Borghese, kardynałem Viscontim oraz przeorem franciszkanów w Asyżu. W rzeczywistości dokładne miejsce pochówku św. Franciszka pozostało nieznanne aż do 1818 r., kiedy to odnaleziono je z polecenia papieża Piusa VI<sup>15</sup>.





F. Galle, *Cud ciała św. Franciszka*, miedzioryt z cyklu *S. Francisci Vita*, Antwerpia 1587 r.

Niemniej w archiwum watykańskim istnieje kopia dokumentu, opisana datą 15 lipca 1568 r. i podpisana przez franciszkanina Fra Doni<sup>16</sup>. Jego treść dotyczy listu Francesca Butiego, kościelnego dostojnika, w którym zdawał relację ze swojej rozmowy z kardynałem Eustorgio. Otóż na krótko przed swoją śmiercią w 1451 r. purpurat miał opowiadać, że w 1449 r. był świadkiem otwarcia grobowca św. Franciszka w asyjskiej bazylice, w obecności papieża Mikołaja V. Z treści dokumentu wynika, że do krypty weszło siedem lub osiem osób. Prócz papieża i kardynała Eustorgio byli tam jeszcze jeden lub dwaj członkowie z papieskiej świty, ojciec gwardian i trzech braci zakonnych.

Zgodnie z relacją, złożone w krypcie ponad dwa wieki wcześniej ciało okazało się być zachowane w doskonałym stanie, co więcej, znaleziono je w pozycji stojącej. Jak podaje Rzepińska, dokument sygnowany przez Fra Doniego opublikowany był na terenie Włoch w 1586 r.<sup>17</sup> Autorzy katalogu londyńskiej ekspozycji *The Sacred made real* cytują z kolei świadectwo kardynała za Pedrem de Ribadeneirą: *była to rzecz niezwykła, że ludzkie ciało, martwe od tak długiego czasu, znalazło się w takim stanie: stojące prosto na stopach, bez pochyłu czy podparcia z którejkolwiek ze stron. Oczy były otwarte jak u żywego człowieka i lekko wzniesione ku niebu. Ręce trzymał przykryte rękawami habitu na piersi, jak to czynią Bracia Mniejsi. [Widzieliśmy] że na świętej stopie była rana, wypełniona krwią tak świeżą i czerwoną, tak jakby była uczyniona gwoździem na jakimś żywym ciele*<sup>18</sup>. Podają przy tym, że tak szczegółowy opis wizyty w krypcie opublikowany został oficjalnie po raz pierwszy w 1562 r., nie przedstawiają niestety szczegółów dotyczących przywoływanej publikacji, mającej wyprzedzać o ponad dwadzieścia lat przytaczaną datę wydania dzieła da Tossignana<sup>19</sup>.

Tak czy inaczej, autorzy katalogu i Rzepińska są zgodni, że to właśnie opowiadanie kardynała Eustorgio dało początek tematowi ikonograficznemu, którego niesamowitość i cudowność o zabarwieniu makabrycznym odpowiadała pewnemu nurtowi sztuki potrydenckiej<sup>20</sup>.

Niewątpliwie zdarzenie z 1449 r.<sup>21</sup>, uznawane obecnie przez Kościół za legendarne, powielane było przez kontrreformacyjnych hagiografów i stało się inspiracją dla wykonania wizerunków świętego, zamawianych przez franciszkanów lub kapucynów (w tym także w Hiszpanii).

Pierwsze znane przedstawienie odwołujące się do tego tematu to opublikowana w 1587 r. rycina, sporządzona we Flandrii przez rytownika z Antwerpii Filipa Gallego (1537-1612), wchodząca w skład cyklu szesnastu miedziorytów ze scenami z życia św. Franciszka. Napis, umieszczony pod ryciną (*Petrus Tosicanen libr. 3 hist. Seraph. Fol. 248*), świadczy, że artysta zaczerpnął pomysł z wydanej rok wcześniej książki da Tossignana. Szytych Gallego był we Flandrii chętnie powtarzany, Rzepińska podaje tu autorów, takich jak Carolus de Mallery (w dziele Henricusa Seduliusa, *Imagines Seraphicae S.P. Francisci Assisiatis*, Antwerpia 1613) oraz Cornelius Thielmanns (*Seraphische Historiae*, Leuven 1598)<sup>22</sup>.



Rycina z dzieła C. Thielmannsa, *Seraphische Historiae*, Lovanium 1598 r.

Temat zaistniał także w malarstwie. Znany jest obraz, znajdujący się w klasztorze Kapucynów w Brugii (Belgia). Dość licznie reprezentowane są malowidła na terenie Francji; Rzepińska wymienia trzy z nich: obraz nieznanego autora z kościoła w Batz-sur-Mer (departament Loire Atlantique), dzieło Jeana Senelle'a z Musée des Beaux-Arts w Orleanie oraz najbardziej znany, autorstwa Laurenta de la Hire, namalowany dla oo. Kapucynów w Marais ok. 1630 r., a obecnie przechowywany w Luwrze. Autorka wskazuje także na obecność tematu w sztuce włoskiej, pisząc o obrazie Cesarego Sermei i wskazując na włoski raczej niż flamandzki typ kompozycji obrazu z Kalwarii Zebrzydowskiej.

Na obszarze kluczowym dla niniejszych rozważań, a więc w Hiszpanii, motyw papieskiej wizyty w grobowcu św. Franciszka podjęto już w 1613 r. Wtedy to Eugenio Caxés (Cajés)<sup>23</sup>, artysta zatrudniany chętnie przez hiszpańskich królów, wykonał szkic do niezachowanego obrazu dla franciszkańskiego klasztoru w Madrycie, przedstawiając Mikołaja V i jego świętę badającą ranę na stopie świętego w świetle pochodni.

Inaczej do tematu podszedł wspomniany powyżej Francisco de Zurbarán. Zrezygnował z innych postaci, wyizolował świętego od otoczenia, wypełnił przestrzeń obrazu ciałem świętego, wylaniającym się z czarnego tła – niszy. Na tym malowidle silny strumień światła pada z lewej strony, nadając sylwetce ostry kontur. Habit, o długich, równoległych fałdach, podkreśla pionowość postaci. Malarz skutecznie dążył do wywołania wrażenia, że to sam widz jest świadkiem niecodziennego odkrycia w otwartej krypcie – nietkniętego rozkładem ciała świętego<sup>24</sup>.

Nie wiadomo, na czyje zlecenie artysta namalował opisywany obraz. Znanych jest kilka wersji autorstwa samego Zurbarána, a także jego warsztatu. Mogły być zamawiane tak przez franciszkanów, jak i przez zleceniodawców indywidualnych, np. członków świeckiego Trzeciego Zakonu św. Franciszka<sup>25</sup> – wizerunek w tym typie był bowiem przedmiotem adoracji w celu uzyskania odpustu.

Oprócz sławnej interpretacji de Mena znamy inne rzeźby odwołujące się do tego tematu, między innymi półpostaciowe przedstawienie św. Franciszka autorstwa Gregoria Fernandez, z ok. 1620 r., wykonane dla klasztoru Klarysek (Descalzas Reales) w Valladolid. Być może trójwymiarowa figura była także jedną z inspiracji dla Zurbarána.

De Mena, tak jak wcześniej Zurbarán na swoim płótnie, ukazał świętego w pozycji stojącej, na hebanowym piedestale, z prawą stopą wysuniętą spod fałdy habitu, jakby z intencją ukazania stygmatu. Głowa nakryta jest kapturem. Oczy zwracają się lekko ku niebu, a usta są nieco rozchyłone. Tworząc statwę, de Mena miał okazję wykazać się swymi talentami rzeźbiarskimi, jak i malarskimi. Twarz św. Franciszka została sporządzona oddzielnie, opracowana niczym maska. Przed zainstalowaniem jej w otoku kaptura



Laurent de La Hire, *Papież Mikołaj V w krypcie Św. Franciszka*, 1630, Luwr

artysta umieścił dwie szklane galki w oczodołach. Uzębienie zrobiono z kości słoniowej, należy przy tym zauważyć, że nie jest ono kompletne; brakuje jednego zęba górnego i jednego dolnego – mógł to być jednak zamierzony efekt. Naturalne włosy posłużyły za materiał dla rzęs. Aby wydobyć trupią błądź świętego, de Mena nadał skórze twarzy matową fakturę. Włosy, jak i rozwidlona broda, uzyskały połyskliwą polichromowaną powierzchnię, co podkreśliło ich trójwymiarowość<sup>26</sup>.

Niewielka dziura w habitcie, detal występujący także u Zurbarána, ukazuje ranę w prawym boku. Sam habit i kaptur wykonano z wydrążonego kawałka drewna. Iluzja faktury materiału – grubej wełny (pamiętamy o ślubach ubóstwa św. Franciszka, który nakazał z odzyskanych fragmentów starych habitów szyć „nowe”) – została uzyskana dzięki naprzemiennym białym i brązowym pociągnięciom pędzla.

O ile Zurbarán musiał operować światłocieniem, by wydobyć trójwymiarowość postaci, to de Mena miał pod tym względem ułatwione zadanie. Należy podkreślić, że rzeźbiarz dokładnie opracował statwę z każdej strony. W katedrze w Toledo figura jest eksponowana w szklanej gablocie (być może oryginalnej) i oglądający mają możliwość w pełni docenić zamysł i kunszt artysty.

Pedro de Mena i jego warsztat zrealizowali wiele wersji wizerunku stojącego św. Franciszka, różniących się



wymiarami. Wersja pierwotna (z Toledo) liczy 83 cm wysokości (bez piedestału). Prawdopodobnie podarował ją katedrze sam autor, w podziękowaniu za nadanie mu tytułu wielkiego mistrza rzeźby w 1663 r. Od tego czasu jest tam przechowywana, a jej wypożyczenie na londyńską wystawę należy odczytywać jako wydarzenie bez precedensu.

Statua de Meny stała się przedmiotem intensywnego kultu i liczne, mniej lub bardziej udanie nawiązujące do oryginału wersje, pojawiać się zaczęły jeszcze w XVII w. (z szerzej znanych, późniejszych, wymienić można powstałą w 1870 r. statuetkę autorstwa francuskiego rzeźbiarza i poety Zacheriego Astruca, 1833-1907). Wersja datowana na 1738 r., podpisana przez Fernanda Ortiza, twórcę z Malagi (1717-1771), znajduje się w Narodowym Muzeum Rzeźby (Museo Nacional de Escultura) w Valladolid. Inna, anonimowa, prawdopodobnie z 1732 r., przechowywana jest w klasztorze św. Klary w Medina de Rioseco (prowincja Valladolid). Reprodukowanie wizerunków świętych w siedemnasto- i osiemnastowiecznej Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej było zjawiskiem powszechnym. W przypadku rzeźby ciała św. Franciszka z Asyżu kolejne kopie nie odbiegały daleko od pierwowzoru<sup>27</sup>.

Podobnie ma się rzecz z figurą z bernardyńskiego muzeum w Leżajsku, która zgodnie z informacjami uzyskanymi od dyrektora muzeum, o. Józefa Efrema Obruśnika OFM, mogła trafić do zakonników w Polsce z Włoch (okoliczności wejścia zakonników w jej posiadanie nie są znane, być może odpowiedź mogłaby dać wnikliwa kwerenda bernardyńskich archiwów)<sup>28</sup>. Nieznany artysta nadał jej formę bardzo zbliżoną do koncepcji Pedra de Meny. Podobieństwo nie sprowadza się wyłącznie do takiej samej pozy czy układu szat. W istocie, układ rąk „leżajskiej” figury powtarza ten znany z pierwowzoru z Toledo, głowa jest nieco wzniesiona, a spod habitu ukazuje się bosa prawa stopa. Dość wiernie oddano dynamikę fałd szaty, co więcej łąki tuniki zasugerowane zostały w tych samych miejscach.

Zwraca uwagę fizjonomia świętego, odtworzona przez artystę z zachowaniem wierności oryginałowi i przyjętych przez de Menę standardów warsztatowych, typowych dla hiszpańskiej sztuki wytwórstwa drewnianej rzeźby polichromowanej. Oczy świętego sporządzono najprawdopodobniej (na ile udało się ustalić podczas oględzin figury) z podmalowanego od wewnętrznej strony szkła. W półotwartych ustach widoczne są zęby (nie udało się rozpoznać materiału, z jakiego je wykonano, wydaje się jednak, że nie jest to kość słoniowa, a raczej drewno). Podobnie jak w oryginale de Meny, brakuje jednego w górnej szczęce, co pozwala przypuszczać, że nawet jeśli cecha ta nie była zamierzona przez twórcę statui z Toledo, to została za taką uznana i podchwyciona przez twórców kopii. Broda i włosy należą do elementów snycerskich, natomiast rzęsy i brwi namalowano. Polichromia nie oddaje białości, tak charakterystycznej dla figury Pedra de Meny. Być może jest to również skutek dwudziestowiecznych prac konser-

watorskich, nie da się jednak wykluczyć, że dzisiejszy stan rzeźby odpowiada pierwotnemu efektowi uzyskanemu przez naśladowcę.

Zwracając uwagę rozmiary statui, znacznie większe od oryginału, zbliżające się do wzrostu dorosłego człowieka. Dodatkowo efekt potęgowany jest przez wyrzeźbioną w drewnie skałę pod stopami świętego<sup>29</sup> oraz piedestał, na którym eksponowana jest statua.

Zgodnie z informacjami, jakie udało mi się uzyskać od prof. Joségo Roda Peñi z Uniwersytetu Sewilskiego, brakuje dowodów, by oryginał de Meny był obnoszony w procesjach. Można zakładać, że dotyczy to również kopii. Św. Franciszek z Leżajaska jest natomiast rzadkim w Polsce przykładem figury wykonanej na podobieństwo dzieła pierwszorzędного twórcy hiszpańskiego doby kontrreformacji. Tym samym stanowi dobry pretekst, by bliżej przyjrzeć się zjawisku hiszpańskiej rzeźby nowożytnej.



Francisco de Zurbarán, *Święty Franciszek*, ok. 1640-1645, Museum of Fine Arts, Boston



TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM DRA ARTURA BADACHA

<sup>1</sup> Wystawie towarzyszył katalog: X. Bray, A. Rodriguez, G. de Ceballos, D. Barbour, J. Ozone, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londyn 2009.

<sup>2</sup> W teoretyczno-artystycznym piśmiennictwie z epoki drewno określano jako materiał ciepły (*materia cálida*), przy czym znaczenie tego pojęcia nie sprowadzało się do opisu cech czysto fizycznych. Jako substancja niegdyś żywa miało przewagę nad innymi surowcami. W terminie *materia cálida* zawiera się dążenie do uczynienia rzeźby „jak żywej”, w tym przypadku wyrażane poprzez wybór surowca ze świata przyrody ożywionej.

<sup>3</sup> R. Mulcahy, *The Sacred Made Real*, „The Burlington Magazine”, 2010, nr 1282, vol. CLII, s. 50-52.

<sup>4</sup> A. Witko, *Gesù Nazareno Riscattato*, Neapol 1999; A. Witko, *Jesus Nazareński Wykupiony*, Kraków 2010.

<sup>5</sup> Jedną z podstawowych wytycznych warowanych ówczesnie w umowach przez hiszpańskich zleceniodawców rzeźb była *apariencia de ser vivo* – uzyskanie złudzenia życia.

<sup>6</sup> Nakładanie polichromii, czynienie rzeźby „jak żywej” było zajęciem lukratywnym i malarze nie byli skłonni od tej dziedziny odstąpić. Umiejętności polichromowania drewnianych figur nauczano w większości malarskich pracowni królestwa; wśród tych najlepszą sławą cieszyło się sewilskie atelier Francisca Pacheco, malarza, rysownika, ale także poety, teoretyka sztuki i zarazem inkwizytora. Zdaniem Pacheco (nb. teścia i nauczyciela Velázqueza) praca nad rzeźbą byłaby bez udziału malarza niekompletna, niespełniająca kryterium *apariencia de ser vivo*. Za przykład dzieła, któremu nie nadano za pomocą farb tchnienia życia podawał statwę św. Franciszka z klasztoru San Francisco w Kadyksie, przypisywaną dłutu słynnego Juana Martíneza Montañésa (1568-1649). Nawet najbardziej hołubiony rzeźbiarz nie miał licencji na samodzielne tworzenie doskonałych dzieł. W sztuce malowania rzeźb biegły był również jeden ze słynnych uczniów Pacheco, Francisco de Zurbarán, mający na swoim koncie, w początkach kariery, pokrywanie farbami rzeźbionych krucyfików.

<sup>7</sup> *Estofado* to technika zdobienia wykonanych rzeźbiarsko szat figur. Po dolożeniu starań, by powierzchnia była możliwie gładka, nakładano pulment, a na ten z kolei złotą folię. Pożłotę wygładzano pędzelkiem i malowano temperą z dodatkiem kurzego żółtka. W końcowej fazie wydrapywano dekoracyjny wzór, czasem ornament także wybijano i dziurkowano. Po wyschnięciu, matowa powłoka tempery

kontrastowała ze złotem, zdejmowanym przy tworzeniu wzorów *estofado*. Na repertuar motywów ornamentalnych składają się między innymi *rajado* (cienkie linie równoległe, imitujące złote nitki) i *ojetado* (niewielkie spirale), a także bardziej rozbudowane wzory geometryczne i floralne.

<sup>8</sup> Studiujący za młodu u Pacheco i Montañésa Alonso Cano (1601-1667), był jednym z pierwszych, którzy łamali cechowe rozgraniczenie i zajmowali się zarówno rzeźbą, jak i malarstwem. Uważa się, że jego późne dzieła, jak np. głowa św. Jana Bożego, zyskały polichromie nałożone ręką własną rzeźbiarza.

<sup>9</sup> Podane tu informacje na temat życia i twórczości Pedra de Meny pochodzą z monograficznej publikacji: L. Gila Medina, *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*, Madryt 2007.

<sup>10</sup> M. Rzepińska, *Obraz w kościele w Kalwarii Zebrzydowskiej: przyczynek do potrydenckiej ikonografii franciszkańskiej*, „Folia Historiae Artium”, 1987, t. 23.

<sup>11</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. III: *Iconographie des Saints*, I, Paryż 1958, s. 516-533.

<sup>12</sup> Rzepińska, dz. cyt., s. 25.

<sup>13</sup> Podają za: Rzepińska, dz. cyt., s. 25.

<sup>14</sup> Bratanek papieża Grzegorza XIV, zaprzyjaźniony w młodości z Filipem Neriuszem, późniejszym świętym.

<sup>15</sup> Rzepińska, dz. cyt., s. 27.

<sup>16</sup> Dokument jest zatytułowany: *Della miracolosa reliquia del corpo del glorioso San Francesco d'Assisi*.

<sup>17</sup> P. R. da Tossignano, *Historiarum Seraphicae religionis libri tres*, Venetiae 1586, f. 247v-548v.

<sup>18</sup> P. Ribandeneira, *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*, wyd. I, Madryt 1599. Treść świadectwa kardynała podają za: Bray, Rodriguez, de Ceballos, Barbour, Ozone, dz. cyt., s. 180, tłum. autora tekstu.

<sup>19</sup> Bray, Rodriguez, de Ceballos, Barbour, Ozone, dz. cyt., s. 178.

<sup>20</sup> Rzepińska, dz. cyt., s. 27.

<sup>21</sup> Niektóre źródła sytuują opisywane zdarzenia w 1288 r. i mówią o papieżu Mikołaju IV. Tak np. Réau, dz. cyt., s. 580.

<sup>22</sup> Rzepińska, dz. cyt., s. 28.

<sup>23</sup> W Polsce, w kościele św. Piotra i Pawła w Obrzycku, znajduje się obraz autorstwa Eugenia Caxésa, *Ostatnia wieczerza* z 1609 r., zakupiony w Hiszpanii przez Atanazego Raczyńskiego w 1858 r. i подарowany parafii.

<sup>24</sup> Por. Bray, Rodriguez, de Ceballos, Barbour, Ozone, dz. cyt., s. 178.

<sup>25</sup> Członkiem Trzeciego Zakonu św. Franciszka był np. Francisco Pacheco, który w swym

testamencie przykazał pochować się w habitie kapucyńskim.

<sup>26</sup> Bray, Rodriguez, de Ceballos, Barbour, Ozone, dz. cyt., s. 178.

<sup>27</sup> Tamże, s. 178.

<sup>28</sup> Przyjęta w Polsce nazwa „bernardyni” pochodzi od św. Bernarda ze Sieny (1380-1444), rzecznika Obserwacji, czyli powrotu do pierwotnej, surowszej reguły św. Franciszka (w odróżnieniu od łagodniejszej reguły franciszkanów konwentalnych, także działających w Polsce). Wobec powyższego obecność figury św. Franciszka u bernardynów jest szczególnie uzasadniona.

<sup>29</sup> Skały nie ma w kompozycji pierwowzoru, jej obecność zresztą kłóci się nieco z legendą, z jakiej wyrasta cały opisywany typ ikonograficzny – jak pamiętamy, ciało św. Franciszka miało zostać znalezione w grobowcu.



Karolina Jarmolińska, *Pamiętniki*  
[www.jarmolinska.com](http://www.jarmolinska.com)

# FAJERWERKI W XVII I XVIII WIEKU

## ESTETYKA I TECHNOLOGIA

Marcin Kwaśny

**Sztuczne ognie, rozświetlające niebo w sylwestrową noc, należą do widowisk zapierających dech, ale nie uchodzą za wyrafinowaną rozrywkę. Nie zawsze jednak fajerwerki były tylko popisem malowania na niebie ognistych rozbłysków. W baroku miały rozbudowany program alegoryczny. Towarzyszyła im scenografia, rzeźby i malowidła, oraz salwy armatnie, a nawet muzyka i występy aktorów.**

Zagadnieniu temu poświęcono w Polsce trzy artykuły. Pierwszą publikacją na ten temat jest jeden z rozdziałów książki Magdaleny Witwińskiej *Kuligiem przez trzy stulecia*<sup>1</sup>. Choć temat został tu potraktowany wnikliwie, w oparciu o materiały źródłowe, to jednak pozycja ta pozbawiona jest szczegółowego aparatu naukowego<sup>2</sup>. Piotr Mitzner w książce *Teatr światła i cienia, oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych* poświęcił fajerwerkom osobny rozdział. Jest on jednak powtórzeniem jego artykułu z „Pamiętnika Teatralnego”<sup>3</sup>. Kolejną ważną pozycją jest *Technika w służbie widowisk barokowych* Joanny Hübner-Wojciechowskiej, zamieszczony w materiałach z konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Sztuka a technika*<sup>4</sup>.

Uwagi o pirotechnicznych widowiskach znaleźć można także na marginesach tekstów dotyczących teatru, kultury i obyczajów, jak na przykład: *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku, Przegląd historyczno-materialowy* Tadeusza Witeczaka<sup>5</sup>, w którym badacz ograniczył się tylko do opisu bardziej wystawnych fajerwerków w Gdańsku w XVII i XVIII wieku; *Uroczystości w barokowym Krakowie* Michała Rożka<sup>6</sup> oraz *Koronacje wizerunków Maryjnych w czasach baroku* Andrzeja Baranowskiego<sup>7</sup>. Powyższe publikacje osadzają pokazy ogni sztucznych w szerszym kontekście kulturowym.

### Fajerwerk w teorii i praktyce

Przygotowanie fajerwerku wymagało odpowiednich umiejętności i wiedzy z zakresu pirotechniki. Można je było zdobyć u mistrza, który przekazywał uczniowi sekrety swojego warsztatu. Powstawała także odpowiednia literatura teoretyczna. W Europie, w ciągu XVII wieku, wydano około dwudziestu traktatów i podręczników pirotechnicznych<sup>8</sup>.

Jednym z pierwszych takich dzieł napisanych w języku polskim, była *Praxis ręczna działa* autorstwa Andrzeja dell’Aqua. W latach trzydziestych XVIII wieku powstało przynajmniej pięć rękopiśmiennych egzemplarzy tego traktatu, mającego służyć jako podręcznik dla szkoły artyleryjskiej, którą planowano założyć w Zamościu. Drukiem ukazał się dopiero w 1969 roku<sup>9</sup>. Więcej szczęścia miał komendant artylerii gdańskiej Ernst Braun<sup>10</sup>, którego

traktat *Novissimum fundamentum et praxis artilleriae*, doczekał się dwóch wydań<sup>11</sup>. Dzieło Brauna obejmuje wiele zagadnień, związanych z artylerią: metody wyrobu armat, moździerzy, kul oraz rakiet, ich obsługę, sposoby obrony i niszczenia murów miejskich przy pomocy artylerii. Znajdują się tutaj także uwagi na temat fajerwerków. W 1747 roku Ignacy Bogatko wydał wykłady księdza Faustyna Grodzickiego, w zbiorze *Scientia atrium militarium, architecturam, pyrotechnicam, tacticam, polemicam, perspectivam complectens sive Lectiones Mathematicae* wygłoszone w Akademii Jezuickiej we Lwowie<sup>12</sup>. Rozdział poświęcony pirotechnice, jest podzielony na dwie równoprawne części: *pyrotechnica militaris*, zajmującą się kwestią wojennego wykorzystania rakiet, kul i prochu; oraz na *pyrotechnica festiva* traktującą o ogniach sztucznych służących rozrywce. W 1799 roku w Wilnie ukazał się podręcznik: *Wstęp krótki do sztuki faierwerkowej dla tych, którzy sami sobie mały fajerwerk chcą zrobić: z różnych autorów wyjęty, przez J. Morawskiego; na dwie części podzielony*<sup>13</sup>. Polska literatura pirotechniczna tego czasu może być jednak znacznie bogatsza: w Gazecie Warszawskiej w 1786 roku ukazało się ogłoszenie, że w księgarni Grüllowskiej [sic!] na Marywilu Nro 24 [...] rozdaie się gratis *Doniesienie o nowym Dziele pod tytułem: Zabawa około Ogniów sztucznych, ochotnych, czyli Faierwerków z kopersztynchami*<sup>14</sup>.

W poniższym artykule wykorzystano głównie traktat Kazimierza Siemienowicza (zm. po 1651 roku) *Artis magnae artilleriae pars prima* w opracowaniu Tadeusza Nowaka, oraz podręcznik Michała Kado (1765-1824) *O ogniach ochotnych czyli nauka robienia fajerwerku* z 1803 roku. Pierwsze z dzieł po raz pierwszy wydano w 1651 roku, w języku łacińskim, w amsterdamskiej oficynie Jana Jansoniusa. W 1652 przełożono je na francuski, w 1676 na niemiecki, a w 1729 na angielski, co świadczy o dużej popularności traktatu<sup>15</sup>. Podręcznik Michała Kado wydano anonimowo nakładem drukarni Uniwersytetu Wileńskiego. W dużej mierze jest to tłumaczenie francuskiego traktatu François Amédée Friezera *Traité des feux d’artifice pour le spectacle* z 1747 roku, skompilowane z doświadczeniami innych autorów<sup>16</sup>.



## Estetyczny odbiór fajerwerku

Dzięki porównaniu wspomnianych traktatów oraz innych materiałów źródłowych, można dostrzec, jak przez dwa wieki zmieniał się estetyczny odbiór tego typu widowisk. W czasach baroku najważniejsze było odniesienie się do uczuć i wrażeń. Pokazy ogni sztucznych miały przede wszystkim budzić zachwyt, grozę i zaskoczenie, olśniewać niezwykłymi pomysłami<sup>17</sup>. Wykorzystywano wybuchające figury zwierzęce lub ludzkie<sup>18</sup>, puszkarze walczyli ze sobą za pomocą eksplodujących mieczy, maczug, włóczni<sup>19</sup> albo sami pokryci byli strzelającymi racami<sup>20</sup>. Ogniami sztucznymi wypełniano niemal każdy element dekoracji, tak że powstawał szczególnie rodzaj ogniowego spektaklu<sup>21</sup>. Starano się nadać przedstawieniom figuratywnym naturalistyczny wygląd, ozdabiając je prawdziwymi skórami i piórami. Wyplatano girlandy z naturalnych kwiatów, owoców oraz liści oliwki lub winnej latorośli<sup>22</sup>. Siemienowicz radził, aby stroje figur ludzkich nawiązywały do antyku, ponieważ *w dziwny sposób podobają się nam i nęcą nasze oczy oglądane na pozostałych starodawnych budowlach i monetach posągi przybrane w togi, płaszcze*<sup>23</sup>. Dla antycznych herosów odpowiednim strojem miały być także naturalne skóry. Podobnie, towarzyszącą im broń wzorowano na tej z zamierzchłej przeszłości. Do ozdabiania posągów, oprócz mieczy, włóczni i innej broni ręcznej, wykorzystywano także dawne muszkiety, łuki i kołczany<sup>24</sup>.

W zależności od typu i rangi uroczystości starano się realizować odpowiedni rodzaj dekoracji sztucznych ogni. Architektura, rzeźby i malowidła programem ideowym powinny były wiązać się z rodzajem imprezy<sup>25</sup>. Do zwycięstw wodzów i władców zalecano stosowanie porządku doryckiego lub rzymskiego, łuków tryumfalnych, obelisków i piramid. Porządki koryncki i joński, jako kobiece i delikatne, zalecano przy zaślubinach i urodzinach<sup>26</sup>.

W czasach stanisławowskich barokowy smak ustępuje bardziej wyrafinowanym gustom oświecenia. Poszukiwano przede wszystkim rozrywek intelektualnych. Stąd też trwający ledwie chwilę fajerwerk, cieszący jedynie oczy, zostawiający po sobie najwyżej spalone dekoracje, postrzegano jako zabawę niezbyt wysokich lotów. W 1770 roku w „Monitorze” znalazła się taka uwaga: *zmysły ludzkie są do rac podobne, które bystro w górę lecąc, cieszą na jaką chwilę oczy patrzących; lecz po tym zgasnąwszy, nie odsyłają im nazad tylko kije, do których były przywiązane*<sup>27</sup>.

Popisy puszkarzy, walczących ze sobą przy pomocy ogniowych mieczy, szpad, maczug czy tarcz, oraz efektowne spalanie się figur, uznawano za przykład bezguścia<sup>28</sup>. W tym czasie dekoracja funkcjonuje jako niezależny nośnik treści alegorycznych, dla której ognie sztuczne stanowiły efektowne tło. Odchodzi się od naturalizmu. Przy pokrywaniu kolorem figur alegorycznych pouczano, że *dobry gust nie pozwala malować je kolorami*

*ciała naturalnemi, ale kolorem brązowym lub kamiennym*<sup>29</sup>. Zawsze jednak najbardziej liczył się rozmach pokazu.

## Technologia i koszty

W pirotechnice wykorzystywano proch fajerwerkowy, będący mieszaniną saletry, siarki i węgla drzewnego w proporcjach 6:1:1. Stosunek ten mógł ulec zmianie, w zależności od planowanej siły wybuchu<sup>30</sup>. Kolory uzyskiwano przez dodanie do prochu odpowiedniej ilości sproszkowanych minerałów lub związków organicznych. Głównymi barwami ogni sztucznych w XVII i XVIII wieku były: biały (saletra z siarką dawała odcień *jasny i mocno świetny*; kamfora – mleczny; opiłki kości słoniowej – biel cynową); niebieski (siarka); zielony (salmiak lub opiłki miedziane, zmieszane z węglem, siarką i saletrą), żółtawy lub cytrynowy (opiłki bursztynu); czerwony (antymon dawał odcienie: krwawy, czerwono-żółty lub bukszpanowy; węgiel z drzewa dębowego – czerwony; trociny dębowe – czerwono-żółty) ciemno-czerwony (smoła lub kalafonia), brylantowy (opiłki żelaza zmieszane z prochem i saletrą). Zastosowanie żywicy okrętowej dawało brunatny i zaciemniający ogień oraz czarny dym<sup>31</sup>.

W literaturze teoretycznej pojawiały się próby klasyfikacji fajerwerków. Faustyn Grodzicki zastosował podział ogni sztucznych na ognie górne (wznoszące się) i ognie dolne (palące się na stałych konstrukcjach)<sup>32</sup>. U Siemienowicza można wyróżnić rodzaje fajerwerków ze względu na ładunki, w jakich są umieszczone: race<sup>33</sup>, kule<sup>34</sup> i maszyny pirotechniczne<sup>35</sup>. Kado wymienia trzy rodzaje ogni sztucznych: stałe (płonące napisy), ruchome (wznoszące się lub obrotowe), palące się nad i pod wodą<sup>36</sup>.

Ognie sztuczne wystrzelivano w górę przy pomocy rac (rakiet). Część z nich wznosiła się razem z przywiązanymi drewnianymi żerdziami. Były to zwężające się ku dołowi kijki, których długość stanowiła siedmio- lub ośmiokrotność długości racy. Stabilizowały one ich lot, aby te wznosiły się prosto w powietrze. Dlatego ciężar kijka powinien być równy ciężarowi racy, zaś środek ciężkości wypadł na żerdzi w odległości mniejszej niż dwa cale od krawędzi ładunku<sup>37</sup>. Stosowano także skrzydełka (stateczniki) mocowane do podstawy rakiety, których liczba wahała się od dwóch, trzech (jeżeli miały kształt trójkąta różnobocznego) do czterech (jeżeli miały formę trójkąta prostokątnego). Tak przygotowane urządzenia odpalano z odpowiednio skonstruowanych podstawek w kształcie drewnianego krążka, do którego prostopadle przymocowane były cztery drewniane lub metalowe pręty (co zapewniało stabilność w momencie startu)<sup>38</sup>. Niekiedy stosowano krótką rurę lub dwa pierścienie, przez które następnie przeciągano linę. Ładunek przesuwał się wzdłuż niej siłą odrzutu. Dzięki temu kontrolowano tor lotu racy i można było przymocować do niej jakąś figurę z lekkiego materiału, na przykład smoka<sup>39</sup>, lub zapalać inne maszyny pirotechniczne<sup>40</sup>.

**OPISANIE FAJERWERKU ZAPALONEGO W OGRODZIE SASKIM DNIA 5. MARCA R. 1761  
Z OKAZJI IMIENIN AUGUSTA III**

Dnia onegdajszego z okoliczności Święta S. Fryderyka Patrona J.K. MCI. P.N.M. obchodzona była u Dworu uroczystość którą Altylerya Korona stokrotnym z armat uderzeniem rano ogłosiła. Przytomni Panowie Posłowie Cudzoziemscy i Damy Najjaśniejszemu Panu złożyli powinszowanie. Wieczorem Król Jmć z Królewicami Ichmociami i liczny Państwam przypatrywał się wspaniałemu Feierwerkowi w ogrodzie Pałacowym zapalonemu.

[...]

Nayprzedniejsza część maszyny wydawała budowania z 6. Ścian złożone. Ściany z Palmów były ułożone, przez które Zwycięstwo, Pokoy i Stateczność wyrażała się.

Pośród tey maszyny na stopniach spód Kolumny był przyozdobiony Herbem Saskim. Posąg na tym stał wyrażający cnotę pod figura osoby młodej białą szatą odzianey. Kopię w ręku a słońce na piersiach maiącey, w prawey zaś ręce cyfrę Imie N. Króla Jmci wyrażająca z Koroną na wierzchu trzymającey. Z Boku Orzeł Polski skrzydłami swemi ten posąg obejmującey pokazywał się.

Nad posągiem siedząca na kuli Opatrzność pokazywała się trzymająca w ręku berło, a drugą ręką róg Amalthei wysypująca na imię Króla Imci.

Po stopniach do tey maszyny prowadzącej wiele wojennego oręża, proporców i chorągwi rozrzuconych leżało. Sława zaś na wierzchu teyże maszyny stojąca zdawała się cnoty Monarchy ogłaszać.

Z Obustron maszyny równina dziwnie okazała licznymi ulicami ozdobiona była, przed którymi stały z marmuru białego posągi: z prawej strony pobożność i wspaniałość umysłu, z lewej łaskawość i stateczność. Do równiny całej wazami kwiatowymi przyozdobionej dwoistemi był wstęp wschodami, między którymi spadająca z góry woda widok osobliwy czyniła, wyrażała zaś Wisłę i Elbę, rzeki wzajemnie się łączące. Koło tego spodku różne stały waza, i niektóre wodne snopy w górę pędzone pokazywały się. Na samym przedzie miejsce niskie różne ryte osoby, waza i pomarańczowe drzewko zawierało. Illuminacja z lamp różnego koloru porządkiem ułożonych piękny widok czyniła, dno maszyny i jedney z główniejszych figur malowana na przezroczyść było Imię Króla ogniem zielonym oświecała. Spod wody z lamp niebieskiego koloru był ułożony, które lampy rozmaicie poruszone fale wydawały. Snopy wodne zbijające się w górę także z ognia koloru niebieskiego gorzały. Waza na równinie, i przed ulicami stojące drzewka i inne ozdoby nagle ogniem rozmaitego koloru były oświecone.

Na samym początku fajerwerku pokazało się słońce powoli za maszyną wychodzące, od którego szczuple z razu światło pochodziło, ale wkrótce potem wyżay nad sławę wzbilo się. Tegoż momentu wiele bardzo innych słońców drobniejszych maszynę [nieczytelne] które jednak wszystkie tamto w górze stojące wielkością swoją i światłem zwyciężyło. To słońce do końca fajerwerku świeciło.

Wynalazcą ogniów był Jmć Pan Hiller Oberszteytnant artylleryi Koronney, Machin zaś i Illuminacyi Imć Pan Krubsacius Architekt Królewski.

**KURYER WARSZAWSKI, nr 10, 7 III 1761**



Ognie sztuczne, umieszczane w drewnianych kulach, wyrzucano w niebo przy pomocy moździerz. Aby kula nie rozpadła się przy wystrzeliwaniu, należało użyć do tego tyle półlutów prochu, ile funtów ważyła (1 lut – ok. 1/32 funta<sup>41</sup>). By nie straciła impetu podczas lotu, w komorze prochowej umieszczano drewnianą bryłę z wydrążonym u góry miejscem w kształcie odwróconego ściętego stożka. Wypełniano je prochem, na którym osadzano kulę. W ten sposób niwelowano pustą przestrzeń między nimi, co miało przyczynić się do zwiększenia prędkości kuli. Wywiercano także w bryle pod kątem przelot, który prowadził od otworu zapalowego moździerza do dna wyciętego stożka. Miało to zapewnić możliwość swobodnego zapalenia prochu<sup>42</sup>.

W swoim traktacie Siemienowicz pisze o kuli własnego pomysłu, służącej do wystrzeliwania w niebo figur, znaków i sentencji. Umieszczano w niej zwiniętą siatkę z fiszbinu oraz cienkich drucików miedzianych lub żelaznych, na której układano z paków pirotechnicznych wzór, który miał się ukazać na niebie. Pakiły sporządzano z lekkiego materiału, zamaczanego w gorącym alkoholu z rozpuszczoną gumą, a następnie suszono je w mączce posypanej prochem. Siemienowicz zalecał wykonywać siatkę z fiszbinu, gdyż po eksplozji kuli łatwo rozwijał się do pierwotnego stanu<sup>43</sup>. Taki wzór widoczny był przez krótki czas. Dokładnie tyle, ile zajmowało jego opadnięcie na ziemię, od momentu wybuchu. Nie było też możliwości kontrolowania jego położenia. Mógł on na przykład obrócić się górą do dołu, a przez to być nieczytelny dla widzów. Próbowano więc zastąpić jego opadanie wznoszeniem. Wówczas siatkę przymocowywano do żerdzi racy. Odstające połowy skręcano następnie tak, by w przekroju tworzyły literę S. Siatka musiała rozwinąć się co najmniej w połowie lotu, gdyż po osiągnięciu punktu kulminacyjnego, odwracała się przy spadaniu. Jeżeli źle wyznaczono środek ciężkości, raca mogła obrócić się, a widzowie podziwiali wzór w lustrzanym odbiciu. Gdy napis był zbyt mały, w miejscu ostrych kątów liter na przykład M, N lub V, schodziły się płomienie, co czyniło go nieczytelny<sup>44</sup>. Dlatego też Kado proponował, by wszelkie sentencje sporządzać jako ognie stałe w następujący sposób: *maiąc powierzchnię przygotowaną z dobrze z sobą spoionych desek, na niej odrysuy żądaną cyfrę; na liniach zarysowania układay podług woli knoty bawełniane, luntuy pospolite, albo w rescie powrozy przywiąż, a potem ie pokryway siarką roztopioną bijąc ią na pedzel ze szczecin. Takowy pierwszy nakład zgrubia się przydaniem drugiey warstwy luntów lub powrozów, równie iak pierwsze maczanych w siarce albo nią powlekanych, i podobnież do goździ umacnia się. Na koniec przygotuj pastę tak sporządzon: weż siarki tartey, zmieszay ią z mąką prochową, rozczyn wódka w której pierwey rozpuściłeś gumę dragant; tą pastą trochę płynną biorąc na pędzel pomazuj powrozy, w rescie prochem tartym wódką rozczynionym, pędzlem powrozy ostatecznie pociągnij, a co służyć im będzie za zaognienie<sup>45</sup>.*

Fajerwerki wystawiano na drewnianych platformach, zwanych teatrum (*Theatrum pyrotechnicum Est locus, In quo ehibentur ignes festivi*)<sup>46</sup>. Maszyny pirotechniczne i dekoracje budowano z nietrwałych materiałów, które często spalały się podczas trwania widowiska. Siemienowicz podaje dwa sposoby na sporządzanie figur i innych elementów, które miały w efektowny sposób ulec zniszczeniu<sup>47</sup>. Pierwszy z nich polegał na wykonaniu postaci w drewnie i pokryciu jej woskiem albo mydłem. Następnie nakładano na nią powłokę z masy papierowej, zmieszanej z płynnym klejem. Później ostrożnie ją suszono nad umiarkowanym ogniem. Gdy powłoka była już gotowa, dzielono ją od góry do dołu na dwie równe części, tnąc po bokach figury. Następnie rury, z których wystrzeliwano race, przytwierdzano do masywnej i stałej podstawy, nadając im kształt figury i mocno spinano, aby nie rozsypały się podczas wybuchu prochu. Przykrywano je potem ową papierową powłoką i sklecano miejsca spojeń.


Drugi sposób wymagał sporządzenia z wielu papierowych rur szkieletu figury, wewnątrz którego umieszczano drewniane tuby z materiałami pirotechnicznymi. Następnie *nakrywa się całą budowlę jakimś lnianym lub jedwabnym albo nawet papierowym pokrowcem [...]. Ponadto do rurki, która stanowi głowę maszyny, doczepia się papierową maskę, stopę i ręce osłania się i odziewa obuwiem i rękawicami z papieru, a także ze skóry. Na głowie umieszcza się najczęściej okrągłą kulę zawierającą łagodny materiał wybuchowy<sup>48</sup>.*

Kado zalecał, by takie elementy rzeźb figuratywnych jak: głowę, ręce, stopy; wykonywać z gipsu, drzewa lub papki papierowej na formach, często jako oddzielne elementy, a następnie łączyć je razem w całość, za pomocą draperii z *grubego płótna powleczonego wodą wapienną zmieszaną z klejem<sup>49</sup>.*


Ognie sztuczne nie należały do tanich rozrywek. Fajerwerk, zapalony nad Wisłą 3 sierpnia 1754 roku z okazji imienin króla Augusta III i święta Orderu Orła Białego, kosztował sto tysięcy złotych<sup>50</sup>. Dla porównania: Komisja Brukowa w Warszawie, zawiązana w 1740 roku, do roku 1762 wydała na wybrukowanie osiemnastu ulic ponad czterysta tysięcy złotych<sup>51</sup>.

### Bezpieczeństwo i lokalizacja

Znane są świadectwa dotyczące wypadków, bądź pożarów wywołanych wskutek nieostrożności puszkarza przy zapalaniu rac. Podczas krakowskiego fajerwerku, wystawionego 27 grudnia 1683 roku, dla uczczenia Victorii Wiedeńskiej, zginęło pięć osób, a kilkanaście zostało rannych<sup>52</sup>. Próbowano więc zapobiegać takim sytuacjom. Siemienowicz zalecał odpowiedni podział prac, wykonywanych przy budowie maszyn pirotechnicznych<sup>53</sup>. Najpierw należało rozrysować ich projekty *za pomocą właściwych sposobów ujęcia, do których należy ichnografia, ortografia i scenografia<sup>54</sup>.* Sporządzano też



**OPISANIE FAJERWERKU PROJEKTU SZYMONA BOGUMIŁA ZUGA, ZAPALONEGO  
W OGRODZIE SASKIM DNIA 5. MARCA R. 1762 Z OKAZJI IMIENIN AUGUSTA III**



Dzień wczorajszy S. Fryderykowi poświęcony, którego imię Król Jmć. P.N.M. nosi, i wielkiem, a Majestatowi tylko samemu, właściwemi cnotami zdobi, z uroczystą u Dworu galą, a niepospolitą w całym tym Stołecznym mieście radością od Wiernych Poddanych był obchodzony. O godzinie szóstej uroczystość tę czci i najgłębszego uszanowania godną Artyllerya Koronna wystrzeleniem 100. Razy z armat na dziedzińcu Pałacu Królewskiego zatoczonym ogłosił; o godzinie 11. Jchmć PP. Senatorowie, Duchowni i Swieccy, Ministrowie rak Polscy jako Cudzoziemscy, Kawalerowie, i Woyskowi obu zaciągów Officyerowie na pokoie Królewskie świetnie ubrani w paradnych pojazdach zjechali się dla oświadczenia niskich swych względów i zadość uczynienia powinności swoiey, chociaż wiedzieli, że J.K. Mość P.N.M. dla kataru, w którym od tygodnia zostaje, nie mógł z pokoiów swoich wychodzić i osobiście życzliwego odbierać powinszowania. O godzinie siódmej pięknym porządkiem ułożone ogród i Pałac królewski oliwne oświeciły lampy, i nie mniej wspaniały, jako sztuczny i kosztowny feierwerk w ogrodzie Królewskim był zapalony; wyrażał on wspaniałość umysłu Królewskiego nienawisnym przeciwnych przypadków usiłowaniem nieporuszony, mądrość i dobroć wiernym swym poddanym udzieloną, oraz wszystkie wysokie cnoty, któremi tron i Koronę J.K.Mć zdobiąc naród wolny równie iako i spokojna łaskawego swego panowania słodkością uszczęśliwia. Fairerwerku rzeczonego wynalazek i wykonanie było takie:

Na pierwsze wejrzenie oka, wydawały się grube ciemności po całym ogrodzie. Na ostatnie uderzenie z armaty, co było znakiem, pokazała się cała machina oświecona, i Minerwa na wysokości siedząca nader miła i przyjemna do widzenia. Po iey bokach iaskinie niewidoczne, z których wynikający strach i boiaźń łatwo każdego zapewniły, iż to nic innego nie było, tylko okropne pomieszkanie niecnoty i furyi, widzieć się za tym dały nienawiść, zazdrość, zaiadłość, chciwość, okrucieństwo, niesprawiedliwość uskaiące z wielką mocą ogniste płomienie na Minerwę.

Ta Bogini wyrażająca heroiczne cnoty Nayaśniejszego Monarchy Naszego AUGUSTA, które się nawet w przypadkach niesprawiedliwej wydaia fortuny, zasłaniały tarczą, o którą wszystkie pociski iey nieprzyjaciół tylko się przytępiły, i na nich samych odskakiwały.

Orzeł Jowisza w ogniu białym zdał się zstępować z Nieba, lśniący się i iaśniejący od światła, niosąc w szponach swoich piorun Wielowładcy Niebieskiego, którym uzbroił rękę Minerwy, aby nim biła i kruszyła niecnoty, pogńeibiaiając je wiecznie.

Ten widok gdy zniknął w mgnieniu oka, natychmiast pokazało się pomieszkanie, czyli Pałac chwały Królewskiej, uformowany z iednego długiego Filarów szeregu i kopułą ukoronowanych, gdzie widzieć można było, litery w cyfrze imię Królewskie znaczące w ogniu zielonym, na stronach wykład tajemny cnot przeciwnych występkom, które się wydawały w Akcie pierwszym w różne kolory pomieszanego ognia, na które tylko zdobyć mogła się sztuka.

Snop wielki ognisty, na kształt bukietu, wydany wysoko nad ogromnym Pawilonie, kończył ten Fairerwerk któremu wszystko przypatrywało się Państwo i Król imć P.N.M. dał się widzieć dla uszczęśliwienia przytomnością swoją wiernych podanych.



drewniany, woskowy, gipsowy lub tekturowy model maszyny pirotechnicznej, aby wcześniej wykryć błędy w jej konstrukcji lub proporcjach. Ułatwiało to sporządzenie kosztorysu za materiały i robociznę<sup>55</sup>.

Bezpieczeństwo zapewniała też możliwość zapalania przez puszkarza poszczególnych elementów fajerwerku w kontrolowanym porządku<sup>56</sup>. Drewniane szkielety i rusztowania, na których mocowano ogień sztuczny, należało budować tak, aby nie rozpadły się podczas wybuchu prochu. Także ich podstawy musiały być stabilne<sup>57</sup>. Jeżeli chciano osiągnąć efekt rozerwania figury ludzkiej pod wpływem wybuchu, należało zbudować ją tak, by łatwo się rozsypała, nie stawiając racom oporu, co mogłoby doprowadzić do niekontrolowanych efektów<sup>58</sup>.

Wszelkie drewniane i leżące płasko elementy dekoracji pokrywano tłustą gliną i posypywano z wierzchu piaskiem. Można było też zastosować kosztowniejszą metodę, polegającą na przybiciu do desek arkuszy kartonu pokrytych klajstrem utworzonym z mąki zmieszanej z gliną<sup>59</sup>. Skrzynki bukietowe i kozły, z których puszczone były race, miały być stawiane z tyłu budowli, w bezpiecznej odległości. Jeżeli efekt wymagał umieszczenia ich w elementach dekoracji dla niepoznaki stylizowano je na przykład na wazon, uformowane z papki papierowej i odpowiednio pomalowane. By uniknąć przypadkowego zapalenia nachylano je pod kątem, aby swoje osady wyrzucały poza budowę dekoracji<sup>60</sup>. Liny pokrywano gliną zmieszaną z klejem<sup>61</sup>. Do gaszenia pożaru przygotowywano przegotowaną wodę, rozlewając ją za pomocą wiader lub pompy wodnej<sup>62</sup>. Na poparzenia zalecano kłaść rozpuszczony pokost<sup>63</sup>.

W praktyce radzono sobie różnie. W *Tekach* Glinki zachował się dokument z 1750 roku, mówiący o ludziach siedzących z mokrymi płachtami, na dachach zabudowań pałacu w Białymstoku, w pobliżu których urządzano pokazy pirotechniczne<sup>64</sup>. Jeżeli w okolicy znajdowała się gęsta zabudowa, rezygnowano czasem z wystrzeliwania rac, których lot trudno było kontrolować, decydując się jedynie na pokaz „ogni niskich”<sup>65</sup>. Innym sposobem zabezpieczenia się przed pożarem, było wystawienie fajerwerku w pobliżu zbiornika wodnego: stawu, jeziora lub nad brzegiem rzeki<sup>66</sup>. Wówczas całą dekorację i sprzęty pirotechniczne umiejscawiano albo na naturalnych wysepkach, albo na pływających platformach. W Warszawie najpopularniejszym

miejszem tego typu lokalizacji był brzeg Wisły. W 1738 roku, dla uczczenia narodzin Alberta Kazimierza, syna Augusta III, generał artylerii koronnej Rybiński zorganizował w Pałacu pod Błachą bal. Uatrakcyjnieniem owego wydarzenia była iluminacja pałacu oraz *na piasku nad Wisłą kosztowny Feiwerk zapalony*<sup>67</sup>. 8 lutego 1739 roku, odbył się festyn, ku czci niedawno koronowanej carowej rosyjskiej Anny, który także uwieńczono pokazem sztucznych ogni *na piaskach nad Wisłą*<sup>68</sup>. Jeżeli w pobliżu nie było naturalnego zbiornika wodnego, przy którym można było sporządzić pokazy pirotechniczne, budowano płytkie baseny<sup>69</sup> lub wykopywano sadzawki<sup>70</sup>. Dodatkową zaletą obecności wody były efektowne odbicia światła i ognia na tafli, dodawanie fontann lub wykorzystanie specjalnych ogni sztucznych, które mogły palić się pod jej powierzchnią<sup>71</sup>.

Na lokalizację fajerwerku wybierano głównie reprezentacyjne miejsca na otwartej przestrzeni: rynki, jak na przykład Długi Targ w Gdańsku<sup>72</sup>; parki i ogrody. W gazetach warszawskich znajdujemy informacje o pokazach sztucznych ogni, które miały miejsce w ogrodzie Saskim<sup>73</sup>, Foksal<sup>74</sup> lub ogrodach prywatnych – między innymi u niejakiego pana Kwiatkowskiego, zamieszkałego przy ul. Zakroczymskiej<sup>75</sup>. Przykładem budynku, pełniącego funkcje widowiskowe, w którym odbywały się pokazy ogni sztucznych, był amfiteatr Szczwalni w Warszawie<sup>76</sup>.

## Podsumowanie

Fajerwerk był jednym z bardziej kosztownych widowisk, jakie można było podziwiać w XVII i XVIII wieku. Wiązało się to zarówno ze skomplikowaną jego technologią, jak i niebezpieczeństwem jakie niósł. Także liczba ludzi, zaangażowanych w jego tworzenie, często noszących rangę królewskich architektów, generowała wzrost wydatków. Jednak niezwykłość i efektowność ogni sztucznych na ogół rekompensowała te niedogodności. Specyfika fajerwerków wymuszała organizowanie ich w określonych warunkach otoczenia: otwarta przestrzeń, najlepiej z dala od zabudowań i w pobliżu zbiorników wodnych; oraz o określonej porze: w nocy. Nie uwzględnienie tego, mogło zakończyć się albo wypadkiem, albo osłabieniem wrażeń. Takie ograniczenia sprawiły, że ten rodzaj widowiska organizowano na ogół w celu uświetnienia jakiejś ważnej uroczystości – stanowić miał jej moment kulminacyjny, główną atrakcję.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. JAKUBA POKORY

<sup>1</sup> M. Witwińska, *Kuligiem przez trzy stulecia*, Warszawa 1961.

<sup>2</sup> Brak przypisów, bibliografia w formie wyboru.

<sup>3</sup> P. Mitzner, *Fajerwerki*, „Pamiętnik Teatralny”, 1983, nr 32, s. 59-71.

<sup>4</sup> J. Hübner-Wojciechowska, *Technika w służbie widowisk barokowych*, w: *Sztuka a technika. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1991, s. 137-151.

<sup>5</sup> T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1959.

<sup>6</sup> M. Rożek, *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.

<sup>7</sup> A. J. Baranowski, *Koronacje obrazów maryjnych w czasach baroku: zjawisko kulturowe i artystyczne*, Warszawa 2003.

<sup>8</sup> Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 144.

- 9 A. Dell'Aqua, *Praxis ręczna działa*, oprac. T. Nowak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 5-30.
- 10 Imię Ernsta Brauna pojawia się często w publikacjach omawiających gdańskie fajerwerki z lat 1676-1683 (J. Banach, *Hercules Polonus: studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 36-37; Witczak, dz. cyt., s. 91-95, 143). Podobnie w opracowaniach zajmujących się historią polskiej artylerii, jak na przykład: T. Nowak, *Polska technika wojenna*, Warszawa 1970, s. 94. Brak jednak szczegółowej biografii tej postaci w polskiej literaturze naukowej. Nie ma chociażby jego hasła w *Słowniku Biograficznym Pomorza Nadwiślańskiego* i *Polskim Słowniku Biograficznym*.
- 11 Oba wydania *Novissimum fundamentum* powstały w 1682 roku, przy drugim zmieniono trochę tytuł i wstęp. K. Estreicher, *Bibliografia Polska. Stulecie XVIII*, t. XIII, Kraków 1888, s. 325, 326; Witwińska, dz. cyt., s. 284.
- 12 Estreicher, *Bibliografia Polska. Stulecie XVIII...*, s. 206; Mitzner, dz. cyt., s. 61; Witwińska, dz. cyt., s. 294; O Faustynie Grodzickim: J. Poplatek, *Grodzicki Faustyn*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VIII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1959-1960, s. 614; *Encyklopedia wiedzy o jezuitach*, oprac. L. Grzebień SJ, Kraków 1996, s. 197.
- 13 K. Estreicher, *Bibliografia Polska. Stulecie XV-XVIII*, t. XXII, Kraków 1908, s. 551.
- 14 „Suplement Gazety Warszawskiej”, nr 58; Nie udało się dotrzeć do innych wzmianek o tym dziele. Nie wspomina o nim Estreicher, brak go w katalogu czytelnicy mikrofilmów Biblioteki Narodowej. Jednak poza tymi poszukiwaniami nie została wykonana bardziej szczegółowa kwerenda.
- 15 K. Siemienowicz, *Wielkiej sztuki artylerii część pierwsza*, oprac. T. Nowak, Warszawa 1963, s. 13-25.
- 16 Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 144; Mitzner, dz. cyt., s. 61-62.
- 17 Dell'Aqua, dz. cyt., s. 430.
- 18 K. Zawadzki, *Początki prasy polskiej. Gazety ulotne i seryjne XVI-XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 238.
- 19 *Wjazd, koronacja, wesele najjaśniejszej królowej jej mości Cecylii Renaty w Warszawie roku 1637*, oprac. A. Falniowska-Gradowska, Warszawa 1991, s. 91.
- 20 Dell'Aqua, dz. cyt., s. 408.
- 21 Siemienowicz, dz. cyt., s. 386-397.
- 22 Tamże, s. 351, 381.
- 23 Tamże, s. 382.
- 24 Tamże, s. 382.
- 25 Tamże, s. 380.
- 26 Tamże, s. 379-380.
- 27 Cyt. za: Mitzner, dz. cyt., s. 66.
- 28 M. Kado, *O ogniach ochotnych czyli nauka robienia fajerwerku*, Wilno 1803, s. 272; Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 143.
- 29 Kado, dz. cyt., s. 279.
- 30 Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 145.
- 31 Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 145; Kado, dz. cyt., s. 20-22; Siemienowicz, dz. cyt., s. 203; Witwińska, dz. cyt., s. 286.
- 32 I. Bogatko, *Scientia atrium militarium, architecturam, pyrotechnicam, tacticam, polemicam, perspectivam complectens sive Lectiones Mathematicae*, Lwów 1747, s. 100.
- 33 Podzielone na trzy typy: małe – od 1/16 łuta do 18 łutów; średnie – jedno lub dwufuntowe; duże – od 3 do 100 funtów, które służyły już głównie celom militarnym. 1 łut stanowił ok. 1/32 funta. Do ich budowy używano z początku drewna i płótna, potem ze względów bezpieczeństwa stosowano karton lub wielowarstwowy papier. Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 145.
- 34 Pałace się pod wodą, rzucane na ziemię niczym petardy lub wystrzeliwane przy pomocy moździerza.
- 35 Wybuchające figury; ogniste miecze, maczugi, kopie i tym podobne.
- 36 Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 145.
- 37 Siemienowicz, dz. cyt., s. 197.
- 38 Tamże, s. 197-198.
- 39 Dell'Aqua, dz. cyt., s. 424.
- 40 Tamże, s. 200-201.
- 41 Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 3, Warszawa 1985.
- 42 Siemienowicz, dz. cyt., s. 230-237.
- 43 Tamże, s. 227-228.
- 44 Kado, dz. cyt., s. 208-211.
- 45 Tamże, s. 121-122.
- 46 Bogatko, dz. cyt., s. 100.
- 47 Siemienowicz, dz. cyt., s. 384-385.
- 48 Tamże, s. 384-385.
- 49 Kado, dz. cyt., s. 278.
- 50 *Opisanie Fajerwerku który się odprawił w Warszawie, dnia 3. Augusta W dzień Iminenii Najjaśniejszego Króla Polskiego, Elektora Saskiego, y w rocznicę ORŁA Białego*, b.m.w. [1754]; „Kuryer Polski”, 1754, nr LV; M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, t. I, 1714-1757, oprac. B. Królikowski, Z. Zielińska, Warszawa 1986, s. 417.
- 51 F. M. Sobieszczański, *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku*, Warszawa 1974, s. 73.
- 52 Rożek, dz. cyt., s. 220; Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 151.
- 53 Siemienowicz, dz. cyt., s. 383-390.
- 54 Tamże, s. 382.
- 55 Tamże, s. 382.
- 56 Tamże, s. 387.
- 57 Tamże, s. 385.
- 58 Tamże, s. 387.
- 59 Kado, dz. cyt., s. 279-280.
- 60 Tamże, s. 280-281.
- 61 Dell'Aqua, dz. cyt., s. 424.
- 62 Tamże, s. 434.
- 63 Tamże, s. 434.
- 64 *Katalog Tek Glinki*, t. 3: *Katalog Rzeczowy*, oprac. T. Zielińska, Warszawa 1971, s. 379.
- 65 *Relacya aktu beatyfikacji błogosławionego Joanny Franciszki Fremiot de Chantal... dnia 21 listopada 1751 w poczet błogosławionych [...] Policzoney y ogłoszoney, który solenny akt w kościele Krakowskim WW. PP. Wizytek odprawiony iest dnia 18 czerwca 1752 [...]* Trwał przez trzy dni, b.m.r.
- 66 Hübner-Wojciechowska, dz. cyt., s. 150.
- 67 „Kuryer Polski”, 1738, nr LXXXI.
- 68 „Kuryer Polski”, 1739, nr CIX. W katalogu z wystawy *Varsaviana w zbiorach drezdeńskich*, zorganizowanej w Muzeum Historycznym miasta stołecznego Warszawy, wymieniony jest rysunek z planem sytuacyjnym i widokiem perspektywicznym tego fajerwerku. Nad kompozycją umieszczone były napisy: *plan des feler-wercks, wie solches an ih: Kaser. Majest: von Russland Crönungs-lage, zu Warschau an der Weischsel den 8 Februarij Ao 1739 gehalten worden oraz: unter der hohen Ordre Seiner Wxcel: Des Herrn General Feld-Zeug-Meisters Rybiński*. Czyli także i ten bal został zorganizowany przez gen. Rybińskiego. *Varsaviana w zbiorach drezdeńskich. Katalog planów i widoków Warszawy oraz rysunków architektonicznych budowli warszawskich okresu saskiego*, oprac. M. Kretschmerowa, J. Lileyko, H. Myszkówna, A. Sokołowska, Warszawa 1965, s. 121.
- 69 Dell'Aqua, dz. cyt., s. 430.
- 70 „Addytament do Wiadomości Warszawskich”, 1766, nr 44.
- 71 „Kuryer Warszawski”, 1761, nr 10.
- 72 Banach, dz. cyt., s. 36; Witczak, dz. cyt., s. 91.
- 73 „Kuryer Warszawski”, 1761, nr 10; „Kuryer Warszawski”, 1762, nr 19.
- 74 *Opisanie Foxhalu Warszawskiego i Londyńskiego*, „Polak Patryota”, 1785, t. III, s. 866-883; J. Marwani, *Uwiedomienie o fajerwerku w dniu 6tym Maya [1795] za pozwoleniem prześwietnej kommissyi policji obojga narodów*, b.m.w. 1795.
- 75 „Suplement do Gazety Warszawskiej”, 1776, nr 45, 47; „Suplement do Gazety Warszawskiej”, 1784, nr 48.
- 76 „Suplement do Gazety Warszawskiej”, 1788, nr 60, 65, 72.



# PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO AUTORSTWA ELŻBIETY VIGÉE-LEBRUN

Julia Wadzyńska

*Niech światło co powoli z obłoków przeziara  
Oświeca nasze serca, źrenice otwiera,  
By każde w tej świątyni ukazane godło  
Do odkryć prawdziwego znaczenia przywiodło<sup>1</sup>.*

Tym poetyckim zaproszeniem chciałam wprowadzić czytelnika w problematykę portretu Stanisława Augusta Poniatowskiego pędzla Elżbiety Vigée-Lebrun. Obraz został namalowany w Petersburgu w 1797 r., już po abdykacji monarchy, na rok przed jego śmiercią. Portret jest obecnie przechowywany w kijowskim Muzeum Sztuki Zachodu i Wschodu<sup>2</sup>, a jego kopia wchodzi w skład kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie<sup>3</sup>. Ponadto na Zamku Królewskim w Warszawie znajduje się bliska oryginałowi miniatura z 1810 r. opatrzona sygnaturą K.C.<sup>4</sup>.

Portret pędzla Elżbiety Vigée-Lebrun przedstawia Stanisława Augusta Poniatowskiego w ujęciu do pasa, zwróconego w prawo, z lewą ręką wspartą na biodrze, na neutralnym tle<sup>5</sup>. Król ubrany jest w ciemny wams z pionowymi rozcięciami, z szerokim, śnieżnobiałym kołnierzem wykończonym koronką, oraz w czarny płaszcz. Władca ma na głowie czarny kapelusz z szerokim rondem i egretą z białych, pawich piór. Ubiór uzupełnia zawieszony na piersi łańcuch z owalnym medalionem. Wyobrażono na nim promienie wychodzące z trójkąta z hebrajskim napisem *Jehowa*.

Choć Elżbieta Vigée-Lebrun namalowała portret króla w cztery lata po jego abdykacji, a pozował do niego doświadczony życiowymi wzlotami i upadkami starszy człowiek, twarz Stanisława Augusta jest pogodna, o odmłodzonych i wyidealizowanych rysach. Malarka zręcznie



Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju Henryka IV, E. Vigée-Lebrun, 1797 r., olej na płótnie, Muzeum Sztuki Zachodu i Wschodu, Kijów, za Wikipedia: [pl.wikipedia.org/wiki/Wolnomularstwo](http://pl.wikipedia.org/wiki/Wolnomularstwo)

ukryła otyłość swojego modela. Na jego zaawansowany wiek wskazują jedynie szpakowate włosy.

Mimo dość okazałej literatury obraz autorstwa Elżbiety Vigée-Lebrun nadal nie został należycie zbadany<sup>6</sup>. Co najbardziej zastanawia, oprócz okoliczności powstania dzieła i dalszych jego losów, to dość niecodzienny kostium modela zaczerpnięty z epoki Henryka IV, renesansowego króla Francji. Z tego powodu płótno występuje także pod nazwą *Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju Henryka IV*<sup>7</sup>. Elementem, który budzi kolejne wątpliwości jest medalion widoczny na królewskiej piersi. Utarło się, iż jest to odznaka wolnomularska, ze względu na formę i napis. Tak, więc dzieło figuruje także jako *Portret wolnomularski Stanisława Augusta Poniatowskiego*<sup>8</sup>. Chciałabym przyjrzeć się bliżej problematyce historii tego dzieła i jeśli to będzie możliwe przynajmniej czę-

ściowo zweryfikować zasadność obu nazw, jakie pojawiają się w literaturze.

### Historia powstania obrazu

Stanisław August Poniatowski otaczał się wieloma artystami, którzy wywodzili się ze szkoły włoskiej, włosko-niemieckiej i niemieckiej. Francuskich malarzy miał zaś do dyspozycji znacznie mniej. Działali dla niego m.in. Louis Tocqué, Jean-Baptiste Perronneau i oczywiście Elżbieta Vigée-Lebrun<sup>9</sup>. Dzięki pamiętnikom, jakie artystka pisała pomiędzy 1834 a 1835 r., dowiadujemy się o jej kontaktach z królem. Wynika z nich, że znajomość była utrzymywana na stopie przyjacielskiej, a sam monarcha cenił sobie relacje z nią<sup>10</sup>. Malarzka podkreślała inteligencję oraz wysoką kulturę i miłą powierzchowność władcy<sup>11</sup>.

Stanisław August Poniatowski często zaglądał do pracowni Vigée-Lebrun, która specjalnie dla niego urządziła wystawę dzieł stworzonych podczas pobytu w Petersburgu<sup>12</sup>. Na zamówienie Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej sportretowała króla, tak jak nakazała hrabina, w kostiumie *à la Henri IV*<sup>13</sup>. Wiąże się z tym zabawny fragment listu Michała B. Waleckiego z Petersburga do Heleny Radziwiłłowej: *Odsyłam list od pani Lebrun, która, odbierając i dając listy na pocztę, zawsze szuka, aby ktoś za nią płacił. W wielkich łaskach jest u Mniszchowej i portret króla maluje, a powoli i resztę familii*<sup>14</sup>. Obraz najpierw trafił do rezydencji Mniszchów w Wiśniowcu, a stamtąd do organizowanego na początku XIX w. gimnazjum polskiego w Krzemieńcu<sup>15</sup>. Po klęsce powstania listopadowego, od 1819 r. jako wyższe liceum krzemienieckie wraz ze swoimi zbiorami zostało przeniesione do Kijowa i włączone do Uniwersytetu św. Władimira. Wśród przeniesionych obiektów mógł znajdować się portret polskiego monarchy. Wiadomo, iż w 1928 r. płótno umieszczono w Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej w Kijowie, gdzie znajduje się obecnie.

### Strój Henryka IV

Jak wspominałam, za koncepcję portretu odpowiedzialna była siostrzenica króla – Urszula



Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju Henryka IV, kopia obrazu E. Vigée-Lebrun, olej na płótnie, Muzeum Książąt Czartoryskich, Kraków, za: F. Kopera, J. Pagaczewski, *Polskie muzeum, czyli zbiór sześćdziesięciu czterech podobizn naszych zabytków wraz z ilustrowanym tekstem obejmującym szkice z zakresu historii sztuki*, Kraków 1906-1909

Mniszchowa, która widziała w nim podobieństwo do Henryka IV<sup>16</sup>. W swoim przekonaniu nie była odosobniona. Wiadomo, że pomysł łączenia osoby Stanisława Augusta Poniatowskiego z monarchą francuskim zrodził się na salonie Marie-Thérèse Geoffrin<sup>17</sup>. Wiedziała ona, że król wielbił i podziwiał Henryka IV. Pragnął przy tym być zapamiętanym, jako równie wspaniały władca i obrońca katolicyzmu, a tak wspólnie odbierano postawę i motywy działań Burbona<sup>18</sup>.

Moda francuska w latach panowania Henryka IV, jak w innych krajach zachodniej Europy, pozostawała pod wpływem wzorów hiszpańskich. Dotyczy to np. zwyczaju noszenia dwóch wamsów o tym samym kroju, z których wierzchni był bardziej zdobny, haftowany lub naszywany pasmanterią. Do najczęściej używanych

we Francji sposobów zdobienia męskich ubiorów, należało rozcinanie powierzchni tkaniny na pionowe pasy łączone wąskimi listwami poziomymi, jak na obrazie Elżbiety Vigée-Lebrun przedstawiającym Stanisława Augusta. Wamsy miały wysokie, rozchylone kołnierze, lub niewielkie krezy, które już przy końcu stulecia osiągnęły duże rozmiary. Wierzchni wams miał dekoracyjnie uformowane, rozbudowane rękawy, co także widzimy na portrecie Stanisława Augusta. Przy końcu XVI w. częściej noszono wamsy o naturalnej linii ciała. Wówczas też nakryciem głowy obok beretów, były wysokie aksamitne kapelusze z egretą z piór<sup>19</sup>. Co oczywiste w opisany sposób ubierał się Henryk IV. Białe strusie pióra były częstym rekwizytem jego ciemnego kapelusza. Wspomina się nawet o ich symbolicznym znaczeniu, przywołując słowa króla z odezwy do żołnierzy przed zwycięską bitwą z potęgą Ligi Świętej pod Ivry z 1590 r.<sup>20</sup>

Jak pisze Piotr Witt kostium *à la Henri IV* próbowano wprowadzić na nowo w czasach Ludwika XVI. Mężczyźni przyjęli go niechętnie. Hrabia Pierre de Sègur twierdził: *Strój ten przystoi doskonale młodości [...], ale ośmiesza tych wszystkich, których natura pozbawiła wdzięku, a wiek świeżości*<sup>21</sup>. Kostium zdołał się utrzymać przez pewien czas jedynie na małych balach dworskich,



wreszcie znikł zupełnie. Powrócił wraz z modą na pierwszego króla Burbona, za Restauracji, w dwadzieścia lat po namalowaniu portretu Stanisława Augusta Poniatowskiego przez Elżbietę Vigée-Lebrun<sup>22</sup>.

Jak twierdzi Jerzy Pietrusiński, omawiany portret został wystylizowany z dużą dozą teatralności i upozowania, bo w istocie jest to teatralny kostium Henryka IV. Koronowany Burbon stał się bowiem w drugiej połowie XVIII w. bohaterem licznych sztuk scenicznych. W *Henriade* François-Marie Arouet Voltaire'a (wyd. 1723 r.)<sup>23</sup> został ukazany, jako obrońca wolności, zwalczający fanatyzm religijny i nietolerancję, za co został zamordowany przez szalonego mnicha<sup>24</sup>. Podobny strój, wzorowany na którymś z licznych przedstawień Francuza, w analogicznie skrojonym kapeluszu nosili aktorzy w wielu przedstawieniach, a przede wszystkim w sztuce *La Patrie de chasse de Henri IV*, napisanej przez Charlesa Colléa w 1762 roku. W Warszawie była ona grana w 1766 i 1788 roku na otwarciu teatru w Łazienkach<sup>25</sup>. Przedstawienie *Henryk IV na łowach* Wojciecha Bogusławskiego wystawione 8 września 1792 roku, w rocznicę elekcji króla odczytywane było, jako próba rehabilitacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, do którego zakamufłowaną aluzję miała stanowić tytułowa postać sztuki<sup>26</sup>. A zatem portret króla w kapeluszu z piórami pędzla Elżbiety Vigée-Lebrun powstał w kontekście warszawskich przedstawień tej i innych sztuk, których tytułową postacią był król Henryk IV<sup>27</sup>.

Charakterystyczne elementy stroju monarchy, wcześniej opisywane w kontekście „kultu” Henryka IV, można odnaleźć przeglądając dokumenty ikonograficzne starych ceremonii wolnomularskich. W międzynarodowym wydawnictwie *Documents du temps présent* (André Lebey, 1<sup>re</sup> Année, N<sup>o</sup> 1), o którym wspomina Piotr Witt, a Krzysztof Załęski tę samą rycinę autorstwa Christiana Schule odnajduje w *Jahrbuch der Maurerey* z 1798 r., widzimy miedzioryt przedstawiający przyjęcie kandydata do loży niemieckojęzycznej rytu templariuszowskiego. Nie udało mi się niestety odnaleźć informacji, co do związku loży, do której należał król z tą, której członkowie zostali przedstawieni na rycinie.



Król Henryk IV, H. Goltzius, miedzioryt, 1592 r., Musée National du Château, Pau, za: J. Baszkiewicz, *Henryk IV Wielki*, Warszawa 1995

## Medalion

Zastanawiający jest na omawianym portrecie znak trójkąta równobocznego umieszczonego w owalnym medalionie, zwróconego wierzchołkiem w stronę nieba, z wpisanym wewnątrz słowem *Jehowa* w języku hebrajskim, z którego boków wydobywają się promienie. Przez wiele lat przy okazji rozważań na temat *Portretu alegorycznego Stanisława Augusta* Marcella Bacciarellego, pojawiała się wzmianka o omawianym przez mnie portrecie i jego masońskiej konotacji. Na wolnomularski charakter wizerunku z Kijowa miał wskazywać właśnie ów medal widniejący na piersi monarchy. Jak dotychczas w żadnej polskiej kolekcji nie udało się odnaleźć identycznej odznaki<sup>28</sup>. Natomiast podobny trójkąt widnieje

w obramieniu portretu sylwetkowego masonki Teresy z Poniatowskich Tyszkiewiczowej, obok typowych symboli wolnomularskich: młotka, kielni, ekierki, węgielnicy i muru<sup>29</sup>. Zaprezentowany trójkąt to przedstawienie Wszystkowiedzącego Oka. Zwykle bezpośrednio pod nim znajduje się półkolistą aureolą, oraz sięgające daleko w dół promienie. Czasami oko usytuowane jest wewnątrz trójkąta, który może stanowić nawiązanie do trójki, ulubionej cyfry w numerologii masońskiej. Wszystkowiedzące Oko ma przypominać wolnomularzom, że Wielki Architekt Wszechświata zawsze przygląda się ich uczynom<sup>30</sup>. Motyw Wszystkowiedzącego Oka występuje również, na pieczęci „opłatkowej” Wielkiej Loży Warszawskiej *Bon Pasteur*. Przedstawia ona trójkąt wpisany w okrąg, w nim hebrajski napis *Jehowa*<sup>31</sup>. Napis z pieczęci odwołuje się bezpośrednio do nazwy loży Dobrego Pasterza założonej 15 grudnia 1774 r.<sup>32</sup>

Jednak motyw, który pojawił się na medalionie Stanisława Augusta, nie jest symbolem wyłącznie masońskim. Oko wewnątrz trójkąta równobocznego z wierzchołkiem skierowanym w górę, występuje bardzo często w sztuce chrześcijańskiej. Tetragram, czyli imię Jehowa pisane w języku hebrajskim, wpisany w trójkąt od XVI w. był powszechnie stosowany w Europie, jako manifestacja wiary i jednocześnie element dekoracyjny w architekturze, malarstwie, rzeźbie, heraldyce, numizmatyce, czy uzbrojeniu.

Imię Jehowa występuje m.in. w Gdańskim Ratuszu w Sali Czerwonej na umieszczonych tam obrazach przedstawiających cnoty obywateli Gdańska. Wskazuje ono na Bożą Opatrzność, która zawsze czuwa i nad miastem i nad jego mieszkańcami<sup>33</sup>. Motyw ten pojawia się także na medalach i orderach rosyjskich. Przykładem może być medal upamiętniający zwycięstwo walczących w obronie wiary w czasie wojny narodowej z 1812 r. Przedstawione na odznace Wszechwidzące Oko w trójkącie równobocznym, otoczone jest promieniami, a na dole znajduje się data. Na rewersie umieszczono zaś napis *He намъ, не намъ, а имени Твоему* (Ps 115, 1). Napis ten będzie wielokrotnie pojawiać się na medalach rosyjskich<sup>34</sup>.

Z kolei w opracowaniu Teofila Rewolińskiego na temat medali religijnych na dawnych ziemiach polskich pojawia się wzór, który przedstawia na rewersie Oko Opatrzności Bożej w trójkącie otoczonym promieniami z napisem w otoku górnym: *PAN BÓG NA NAS PATRZY*. Ten motyw powtarza się kilkakrotnie przy okazji medali, które mają przestrzegać wiernych przed grzechem, pijaństwem i przekleństwami, być modlitwą przebłagalną i dziękczynieniem gdzie Oko Opatrzności staje się elementem bardziej rozbudowanych kompozycji<sup>35</sup>. Z terenu dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów znane są także wota, które odwołują się do tego symbolu<sup>36</sup>.

### Stanisław August Poniatowski a wolnomularstwo

Powszechna definicja określa wolnomularstwo, jako szczególny system etyki, osnuty alegoriami i przedstawiony za pomocą symboli<sup>37</sup>. Zgodnie z wolnomularską koncepcją człowieka, winien on dążyć przede wszystkim do etycznego doskonalenia. Ruch ten powstał w Anglii na przełomie XVII i XVIII w., ale jego ideowe źródła są znacznie starsze niż on sam. Z historycznego punktu widzenia mówić możemy o dwóch formach wolnomularstwa: operatywnej oraz spekulatywnej. Pierwsza – to średniowieczne związki budowniczych, architektów, murarzy, rzeźbiarzy, druga – to nowożytne organizacje zrzeszające ludzi niezwiązanych z architekturą, ale zainteresowanych problematyką etyczno-filozoficzną, szukających nowego ideału życia.



Ilustracja do Henriady François-Marie Arouet Voltaire'a, il. J.-M. Moreau, 1728 r., za Wikimedia Commons: commons.wikimedia.org/wiki/Category:La\_Henriade

Do Rzeczypospolitej wolnomularstwo przeniknęło za czasów Augusta II, ale szeroko rozwinęło się dopiero w dobie stanisławowskiej pod protektorem królewskim, wspomagane również finansowo przez władzę<sup>38</sup>. Jako monarcha panujący, Stanisław August mógł należeć tylko do Zakonu Wewnętrznego w charakterze *socius et amicus Ordinis* (sprzymierzeniec i przyjaciel zakonu), tj. członka przynoszącego w jakiś sposób korzyść organizacji, od którego nie wymagano bezwzględnego posłuszeństwa<sup>39</sup>. W epoce stanisławowskiej, środowiska wolnomularskie mające największą styczność z królem, były zwykle związane z rytmem Ścisłej Obserwy (templariuszowski), głoszącym utopijne idee przebudowy porządku społecznego i ówczesnego świata. W tym

okresie w wolnomularstwie polskim dominuje zdecydowanie nurt postępowy, związany z filozofią Oświecenia, o wyraźnie patriotycznym obliczu.

Siódmego września 1764 r. przeszło pięć i pół tysiąca szlachty zgromadzonej na elekcji, oddało głos na Stanisława Poniatowskiego. Sześć dni później w warszawskiej kolegiacie św. Jana elekt zaprzysiął *pacta conventa*, zobowiązując się m.in. do poślubienia katoliczki. 25 września, w dzień św. Katarzyny koronował się w Warszawie, przyjmując imiona Stanisław August. Wystąpił ku zgorszeniu tradycjonalistów (m.in. księdza Jędrzeja Kitowicza) nie w stroju polskim, lecz w stroju tzw. hiszpańskim<sup>40</sup>.

W kraju wiadomość o elekcji, a następnie koronacji Stanisława Augusta zaostryły dotychczasowe napięcia w warszawskiej placówce wolnomularskiej. Większość adeptów loży była pochodzenia saskiego, tak więc po śmierci Augusta III część powróciła do Drezna. Ci, którzy pozostali w Warszawie, w nim także zwycięscy z ugrupowania „Familii”, którym udało się przeforsować kandydaturę Poniatowskiego. Natomiast w zagranicznych kołach wolnomularskich wiadomość o wyborze nowego monarchy przyjęto z satysfakcją, widząc zapowiedź sukcesów „sztuki królewskiej”. Znano elekta od czasu jego podróży edukacyjnej na Zachód, podczas której jeśli nawet nie został inicjowany, to przynajmniej zetknął się z ruchem<sup>41</sup>.





Sylwetkowy portret Teresy Tyszkiewiczowej, Grasmeyer (?), za: K. Załęski, *Polski portret wolnomularski (do 1821 roku)*, w: *Portret. Forma. Funkcja. Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenie Historyków Sztuki*, Toruń 1986

W książce Ludwika Hassa pojawia się stwierdzenie, iż król przystąpił do założonej przez hrabiego Henryka Brühla loży rytu templariuszowskiego Ścisłej Obserwy w 1777 r. Monarcha przyjął imię wolnomularskie *Salsinatus eques a corona vindicata* (*Salsinatus* to anagram do imienia króla w wersji łacińskiej), uzyskując od razu wysoki stopień wtajemniczenia, i złożył przepisaną regulaminem przysięgę przedstawicielowi Obserwy o imieniu zakonnym Zyskotius Magnus oraz przekazał pisemne zobowiązanie wierności i posłuszeństwa zwierzchnikowi Zakonu, wypełniania obowiązków i zachowania tajemnicy<sup>42</sup>. W 1784 r. król w liście do Józefa Jerzego Hylzena, również wolnomularza, własnoręcznym rysunkiem o symbolice wolnomularskiej zrobił aluzję do własnej inicjacji<sup>43</sup>.

Stanisławowi Augustowi nadano wszystkie stopnie wtajemniczenia, za co wniósł opłatę w wysokości 76 i 1/2 dukata. Od odbierającego przysięgę otrzymał pisemną gwarancję w języku francuskim, że akces będzie zachowany w tajemnicy nie tylko przed profanami, lecz i przed adeptami, którzy nie osiągnęli stopnia wtajemniczenia, zaś zobowiąza-

nie zostanie złożone na ręce zwierzchników Zakonu<sup>44</sup>. Stanisław Małachowski-Łempicki potwierdza, iż król został przyjęty do loży Karola pod Trzema Hełmami obradującej w języku niemieckim, w domu gminy ewangelickiej przy ul. Królewskiej. Umieścił króla w grupie masonów interesujących się tajemnymi zabiegami alchemicznymi, mającymi na celu wynalezienie kamienia filozoficznego i eliksiru młodości. W Polsce byli nimi m.in. Fryderyk August Moszyński, Jan Łukasz Toux de Salverte. Autor dodał, że poza uiszczaniem składek, brak danych o działalności wolnomularskiej króla<sup>45</sup>.

Stanisław August Poniatowski był uważany za jednego z bardziej postępowych władców ówczesnej Europy<sup>46</sup>, który w praktyce próbował wcielić w życie nowe idee społeczno-polityczne, również jako realizator myśli wolnomularskich i naśladowca Salomona (związana jest z nim legenda wolnomularska, w której występuje jako inicjator budowy Świątyni Jerozolimskiej wraz ze swoim architektem Hiramem, patronem masonerii). Jednak Julian Nieć wskazuje na zainteresowanie Poniatowskiego kabałą i wróżbiarstwem już od młodości<sup>47</sup>. Ponadto orientacja prokrólewskiego wolnomularstwa polskiego nie wynikała z rodzinnych powiązań, ale z całego zestawu cech, które łączyły władcę ze środowiskiem masońskim. Chodzi tu o podobieństwa w wychowaniu, upodobaniach kulturowych, otwartość na zachodnie prądy umysłowe. Monarcha potrzebując młodych, zdolnych ludzi zwrócił uwagę na zbliżoną do niego wiekiem grupę polskich wolnomysłócieli.

Według Janusza Polaczka niewątpliwie jednoznaczny charakter miało wystąpienie króla podczas ceremonii wmurowania kamienia węgielnego pod Świątynię Opatrzności Bożej, wotum dziękczynne za ustanowienie Konstytucji 3 Maja. Król z młotkiem i kielnią (kazał na nich umieścić obok daty 3 Maja 1792 własny monogram) pokazał się, jako budowniczy wolnomularskiego dzieła. To, że w ceremonii brali udział biskupi i duchowieństwo, że na pierwszym fragmencie budowli zamieszczono krzyż, nie wykluczało wolnomularskich podtekstów tej uroczystości, gdyż masoneria polska w XVIII w. i na początku XIX w. nie była wrogo nastawiona wobec Kościoła, a wypełnianie obowiązków przypisanych członkom Kościoła Katolickiego było aprobowane przez struktury wolnomularskie<sup>48</sup>.

Jednak obecność symboliki wolnomularskiej w dziełach sztuki powstających z inspiracji artystycznej króla Stanisława Augusta kwestionuje ostatnio Jakub Pokora, a przede wszystkim Agnieszka Skrodzka<sup>49</sup>. Ta ostatnia polemizując z koncepcją Krzysztofa Załęskiego, według którego symbolika masońska miała stać się bardzo ważna dla władcy, szczególnie pod koniec jego życia, wskazuje że każdy obiekt, co do którego występuje przypuszczenie, iż nawiązuje do symboliki masońskiej należy rozpatrywać indywidualnie, ze świadomością rozmachu, z jakim czerpie owa ideologia z tradycji kultury chrześcijańskiej, starożytnej, a także innych<sup>50</sup>. W przypadku portretu alegorycznego, Andrzej Ryszkiewicz powiązał program „wolnomularski” z wiekiem króla oraz



trudną sytuacją polityczną<sup>51</sup>. Agnieszka Skrodzka uważa natomiast, iż to właśnie wiara w Boga w tych ostatnich, najcięższych latach, stała się dla Stanisława Augusta Poniatowskiego jedynym ratunkiem i pociechą<sup>52</sup>. Wyrazem tego może być właśnie stylizyka modelu do portretu Elżbiety Vigée-Lebrun w stroju *à la Henryk IV*. Medal na królewskiej piersi jest wyraźnym świadectwem, że odchodzący w cień władca zgadza się na to, co Opatrzność mu zesłała. Portret oprócz medalu, jak i całego kostiumu zamyka się w obrębie jednego programu: Stanisław August Poniatowski chce być zapamiętany przez potomnych tak, jak ówczesnie odczytywano postawę Henryka IV – jako dobrego władcy i obrońcę katolicyzmu, który dobro państwa przedkłada nad własne interesy.

W niniejszym artykule obrałam sobie za cel weryfikację dwóch problemów występujących na obrazie Elżbiety Vigée-Lebrun – stroju Henryka IV oraz medalionu.



Pieczęć „opłatkowa” tzw. Wielkiej Łoży Warszawskiej Bon Pasteur, przyklejona u dołu dyplomu z 11 października 1777 r., za: L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721-1821)*, Warszawa 1980

Moim zdaniem król nie chciał zaprezentować siebie jako zagorzałego wolnomularza, lecz podkreślić chrześcijański charakter swojej władzy poprzez prezentację medalionu z okiem Opatrzności Bożej i w stroju inspirowanym osobowością katolickiego króla Francji. Jednocześnie medalion wskazuje na głęboką wiarę monarchy, który z pokorą przyjmuje wyroki Boskiej Opatrzności. Nadal niewyjaśniona pozostaje sprawa autorstwa kopii portretu znajdującego się w krakowskim muzeum oraz stopień zaangażowania króla w wolnomularstwo. Czy mogło mieć wpływ na mecenat artystyczny króla – erudyty, i czy fascynowało Stanisława Augusta na tyle, aby w swoich artystycznych przedsięwzięciach chciał doń nawiązywać? W przyszłości mam nadzieję, że uda mi się zgłębić temat obecności „sztuki królewskiej” na dworze stanisławowskim w szerszy a jednocześnie bardziej wnikliwy sposób.

#### TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ POD KIERUNKIEM DR ANNY SYLWII CZYŻ

<sup>1</sup> Wiersz deklamowany przez barona Tomasza Zana na obrzędowych pracach łoża prowincjonalnej litewskiej w dzień obchodów uroczystości św. Jana. K. Załęski, *Polski portret wolnomularski (do 1821 roku)*, w: *Portret. Forma. Funkcja. Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń 1986, s. 217.

<sup>2</sup> Na odwrocie obrazu znajduje się sygnatura artystki: *L. E. Vigée Le Brun 1797 a Petersburg*. Л. Логвинская, *Портрет Понятовского работы Виже Лебрен*, „Искусство”, 1963, nr 3, t 26, s. 70-72.

<sup>3</sup> Kopia z Muzeum Książąt Czartoryskich (z daru Adama Wolańskiego, poprzednio jakoby w zbiorach Mniszców) jest o wiele słabsza, o uproszczonym modelunku i tępych kolorach. Wymiary obrazów minimalnie się różnią (oryginał 101,5 na 86,5 cm, kopia 103 na 82,5 cm). Informacja podana za: A. Ryszkiewicz, *Francuska ikonografia Stanisława Augusta Poniatowskiego*, w: *Tenże, Zbiornice i obrazy*, Warszawa 1972, s. 178-180; A. Ryszkiewicz, *Les portraits polonais de Madame Vigée-Lebrun. Nouvelles données pour servir à leur identification et l'histoire*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 1979, nr 1, t. 20, s. 16-41.

<sup>4</sup> W swojej pracy jednakże nie będę się zajmowała tą miniaturą.

<sup>5</sup> Kolor tła ze względu na dostępność jedynie słabych reprodukcji obrazu nie został przeze mnie dokładnie określony.

<sup>6</sup> Stan badań w literaturze rosyjskiej zob.

Логвинская, dz. cyt., s. 70-72, stan badań w literaturze polskiej zob. Ryszkiewicz, *Francuska ikonografia...*, s. 178-180; Ryszkiewicz, *Les portraits...*, s. 40-41.

<sup>7</sup> J. Mycielski, S. Wasilewski, *Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun 1755-1842*, Lwów-Poznań 1928, s. 262.

<sup>8</sup> Załęski, dz. cyt., s. 215-216.

<sup>9</sup> Z. Batowski, *Malarki Stanisława Augusta*, Wrocław 1951, s. 163-167.

<sup>10</sup> M. Żywirska, *Ostatnie lata życia króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1975, s. 197; G. Walczak, *Elisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration 1789-1802*, Altenburg 2004, s. 50-57.

<sup>11</sup> Batowski, dz. cyt., s. 52.

<sup>12</sup> Tamże, s. 53.

<sup>13</sup> Cyt. za: Ryszkiewicz, *Francuska ikonografia...*, s. 176.

<sup>14</sup> A. Ryszkiewicz, *Portrety polskie Madame Vigée-Lebrun. Stan badań*, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane*

*Mieczysławowi Zlatowi*, red. L. Kalinowski, Wrocław 1998, s. 282.

<sup>15</sup> Dzięki koligacjom rodzina Mniszców objęła w posiadanie zamek Michała Serwacego Wiśniowieckiego w latach 50. XVIII w. Stanisław August kilkakrotnie darował Urszuli i jej mężowi obiekty ze swych zbiorów oraz własne portrety. T. F. De Rosset, *Kolekcja Andrzeja Mniszcha. Od wołyńskich chrząszczy do obrazów Fransa Halsy*, Toruń 2003, s. 20-21; Логвинская, dz. cyt., s. 70-72.

<sup>16</sup> *Odnosi się wrażenie, że sama artystka traktowała ten koncept z lekką pomyloną pani Urszuli Mniszchowej z ironicznym uśmiechem i rzuciła na płótno prawie jako żart, une pochande*. Mycielski, Wasylewski, dz. cyt., s. 260-261.

<sup>17</sup> Francuzka (1699-1777) pochodząca z bogatej rodziny mieszczańskiej. W Paryżu prowadziła salon, który odwiedzali znakomici literaci i uczeni. Była zaprzyjaźniona ze Stanisławem Augustem. Przez Marie-Thérèse Geoffrin Poniatowski załatwiał zlecenia dla artystów francuskich w związku z urzędowaniem Zamku i Łazienek w Warszawie. J. Bernoulli, *Podróż po Polsce 1778*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, t. 1, Warszawa 1963, s. 329-353.

- 18 Waraxall N. W., *Wspomnienia z Polski*, tłum. Krahelska H., w: *Polska stanisławowska...*, t. 1, Warszawa 1963, s. 530-531.
- 19 M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 357-362.
- 20 *Przyjaciele, Bóg jest z nami, nasi wrogowie są jego wrogami, jest ich dwukrotnie więcej niżli nas, ale to my zwyciężymy. Jeśli stracie róg, zgromadźcie się blisko mego białego pióra: znajdziecie je na drodze do chwały i honoru.* Cyt. za: J. Pietrusiński, *Ostatniego króla Polski Portret alegoryczny. O królewskim rebusie i różnych sposobach jego rozwiązywania*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, nr 3-4, t. 68, s. 342.
- 21 Cyt. za: P. Witt, *Króla dzieła wieloznaczne*, „Sztuka”, 1975, t. 6, s. 41.
- 22 Tamże, s. 41.
- 23 J. Pokora., *Obraz najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764-1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993, s. 39.
- 24 Z tego powodu czcili go również wolnomularze. J. Polaczek, *Nowy Salomon, nowa „Świątynia”. Wątki wolnomularskie w sztuce polskiej epoki Stanisława Augusta*, „Nowa Okolica Poetów”, 1999, nr 2, s. 174.
- 25 L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1925, s. 443.
- 26 Ryszkiewicz, *Francuska ikonografia...*, s. 178.
- 27 Pietrusiński, dz. cyt., s. 341-342.
- 28 Witt, dz. cyt., s. 44.
- 29 Tamże, s. 41.
- 30 L. Kaute, *Auge, Auge Gottes*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 222-223; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 39-40, 59-60; J. Harwood, *Sekretne historia masonerii. Ilustrowane dzieje wolnomularstwa od początków w starożytności po współczesność – 1000 lat rytuałów i obrzędów, znaków i symboli*, Warszawa 2007, s. 58-59; J. Seibert, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007, s. 233.
- 31 L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721-1821)*, Warszawa 1980, il. 25.
- 32 Tamże, s. 136.
- 33 E. Iwanoyko, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 52-57, 80-81; T. Grzybowski, *Między sztuką a polityką. Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003, s. 117; I. Brzeska, W. Deluga, *Hebrajskie inskrypcje i zapisy imienia Jezus w sztuce*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 368-377.
- 34 Cyt. za: W. Jakubowski, *Ordery i medale Rosji*, Toruń 1993, s. 108.
- 35 T. Rewoliński, *Medale religijne odnoszące się do kościoła katolickiego we wszystkich krajach dawnej Polski*, Kraków 1887, s. 51, 48.
- 36 J. Jagła, *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między „sacrum” i „profanum” w przedstawieniach wotywnych z obszaru Polski Centralnej*, Warszawa 2009, il. 279.
- 37 O wolnomularstwie zob.: W. Brzezińska, *Symbolika wolnomularska w założeniu pałacowo-ogrodowym w Młynowie za czasów Aleksandra Chodkiewicza*, Warszawa 2006, s. 20-33; Harwood, dz. cyt., s. 58-59; K. W. MacNulty, *Wolnomularstwo: sekrety i symbole masonów, ich historia i znaczenie*, red. nauk. ed. pol. T. Cegielski, tłum. B. Mierzejewska Warszawa 2007, s. 156-157, 161; T. Cegielski, *Polubić wolnomularstwo*, wstęp do katalogu wystawy, *Pamiętki wolnomularskie. Katalog zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, opr. T. Cegielski, A. Mierzejewska, Toruń 2008, s. 15.
- 38 Załęski, dz. cyt., s. 212.
- 39 W. Kalinka, *Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta. Dokumenta do historii drugiego i trzeciego podziału*, cz. 2, Poznań 1868, s. 61.
- 40 Król po oficjalnej części uroczystości koronacyjnej przywdział strój paradny, tzw. strój hiszpański, który składał się z kaftanu, spodni i butów obitych srebrnym materiałem, dodatkowo z „czapki do koronacji” wykonanej z czarnego aksamitu. Czapka króla pojawia się na kilku portretach Stanisława Augusta m.in. na *Portrecie Stanisława Augusta w kapeluszu z piórami* autorstwa Marcella Bacciarelliego w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie dodatkowo została przyozdobiona białymi, strusimi piórami. Ale to kryza nadaje mu charakter „hiszpańkości”. J. Gutkowski, *Strój koronacyjny Stanisława Augusta*, „Kronika Zamkowa”, 2000, nr 1, t. 39, s. 51-61. Jak twierdzi Jerzy Lileyko, tak ukształtowanych kapeluszy w XVIII w. nie noszono. Jego forma wyraźnie nawiązuje do mody hiszpańskiej z początku XVI w. upowszechnionej na francuskim dworze Walezjuszy, a w Polsce przyjęty w kręgach dworskich w czasach Zygmunta III. J. Lileyko, *Kapelusz z piórami na bacciarellowskim portrecie Stanisława Augusta*, w: *Kościół. Społeczeństwo. Kultura. Prace ofiarowane profesorowi Wiesławowi Müllerowi z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej i dydaktycznej*, red. J. Droba i in., Lublin 2004, s. 328.
- 41 Hass, dz. cyt., s. 104, 105, 227.
- 42 Załęski, dz. cyt., s. 215.
- 43 Hass, dz. cyt., s. 227.
- 44 Kalinka, dz. cyt., s. 61.
- 45 S. Małachowski-Lempicki, *Wolnomularstwo polskie*, „Wiedza i Życie” 1927 nr 1-12, t. 2, s. 34, 38.
- 46 E. Rostworowski, *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 2002, s. 327-332.
- 47 J. Polaczek, *Wolnomularska treść wystroju Sali Salomona w Łazienkach i konstytucja 3 Maja*, „Biuletyn Lubelskiego Towarzystwa Naukowego. Folia Societatis Scientiarum Lublinensis. Humanistyka”, 1991, nr 2, t. 29, s. 51.
- 48 Polaczek, *Nowy Salomon...*, dz. cyt., s. 155-191.
- 49 A. Skrodzka, *Virtuti invidia comes, czyli o Rotundzie w Łazienkach Królewskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2009, nr 1-2, t. 71, s. 103.
- 50 A. Skrodzka, *Wizerunek króla nie szczęśliwego – portret Stanisława Augusta z klepsydry*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2007, nr 3-4, t. 69, s. 203-247.
- 51 Ryszkiewicz, *Francuska ikonografia...*, s. 178.
- 52 Skrodzka, *Wizerunek króla...*, s. 245-247.

# HISTORIA GORSETU I JEGO ZNACZENIE KULTUROWE W MODZIE ZACHODNIEJ NA PRZESTRZENI WIEKÓW

Mariola Sztorc

Gorset jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych elementów ubioru w historii mody. Noszony przez kobiety zachodniego świata od czasu renesansu po XX wiek, był nieodłącznym elementem stroju. Niemal od początku swojego istnienia postrzegany był jako: „narzędzie tortur”, główna przyczyna zniekształceń narządów wewnętrznych oraz narzędzie kobiecego zniewolenia<sup>1</sup>. Jednocześnie tę część damskiej garderoby kojarzono także z wysokim statusem społecznym, samodyscypliną, pięknem, młodością i erotycznym powabem<sup>2</sup>. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie procesu kształtowania się i historii istnienia gorsetu oraz omówienie jego znaczenia kulturowego w zachodniej modzie na przestrzeni wieków.

## Historia gorsetu

Czym dokładnie jest gorset?<sup>3</sup> Słowniki mody określają go jako element stroju kobiecego noszony pod suknią, usztywniany fiszbinami<sup>4</sup>, podtrzymujący piersi, zwężający talię i podkreślający biodra. Nadaje sylwetce wyprostowaną postawę. W Polsce wymiennie nazywany kształtem. Ze względu na sposób zapięcia, często zwany był sznurówką.

Gorset ewoluował wraz ze zjawiskami społecznymi i technologicznymi, estetycznymi i modowymi. Jego historia sięga połowy średniowiecza, kiedy ubiory zaczęły coraz bardziej opinać i podkreślać kształty kobiecego ciała. Niektórzy historycy w swych publikacjach dotyczących dziejów mody, istnienie gorsetu wywodzą ze starożytnej Krety w XVIII w. p.n.e., wskazując na figurki kapłanek oraz malowidła ściennie z pałacu w Knossos<sup>5</sup>. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, by widoczne tam staniki były w jakikolwiek sposób usztywniane.

W czasach późnego średniowiecza, kiedy zaczęto zwracać uwagę na kształty kobiecego ciała, do wysmuklenia sylwetki używano prawdopodobnie pasów ze sztywniejszego materiału, nie były one jednak w żaden sposób wzmacniane<sup>6</sup>. W 1470 r. na dworze kastylijskim pojawiła się po raz pierwszy *verdugado*, czyli spódnica usztywniana obręczami (hiszp. *verdugo*), w Polsce zwana fortugałem<sup>7</sup>. Poszerzała biodra oraz nadawała spódnicy kształt dzwonu. Prawdopodobnie z tego samego czasu pochodzi również tzw. baskina, czyli wydekoltowany, sztywny, sznurowany, stanik bez rękawów, wzmocniony fiszbinem. Był on spiczasto zakończony i zwężał się do dołu, a tym samym, optycznie wydłużał i wysmuklał talię.

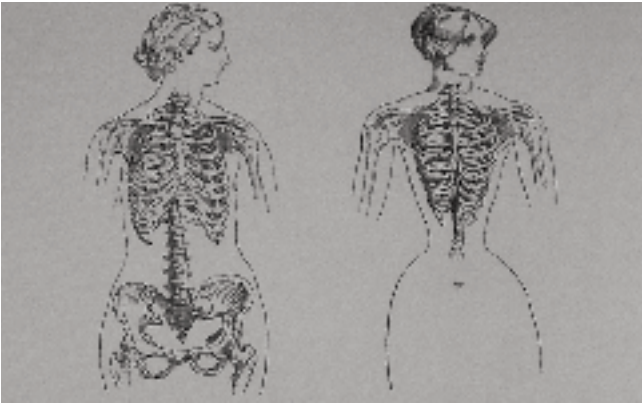
Prawdziwy gorset pojawił się dopiero w XVI w., pod nazwą „stanik wewnętrzny”<sup>8</sup>. Ze względu na popularność sukni otwartych z przodu, był on często ukrywany pod trójkątną, materiałową, bogato zdobioną wkładką, zwaną bawetem. Pod koniec XVI w. do jego konstrukcji dodano brykę, czyli listewkę z drewna, rogu, metalu lub kości słoniowej, zazwyczaj zwężającą się do dołu, umocowaną za

pomocą sznurowania pomiędzy warstwami płótna w przedniej części gorsetu. Można było ją wyjmować, w związku z czym wstążki służące do jej mocowania, często noszone były przez rycerzy jako symbol względów ich ukochanej<sup>9</sup>. Brykle nierzadko dekorowano motywami i cytatami miłosnymi, dzięki czemu stanowiły popularne podarunki dla kobiet od ich adoratorów<sup>10</sup>. Na przykład jedna z metalowych brykli należących do księżnej Montpensier zawierała napis: *Jak ja ci zazdroszczę szczęścia, które jest twoim udziałem, odpoczywania na jej białych jak kość słoniowa piersiach. Bądź laskawa podzielić się ze mną swą chwałą. Ty będziesz tutaj w dzień, a ja będę tam w nocy*<sup>11</sup>. Siedemnastowieczne brykle często dekorowane były wizerunkami Amora, motywem płonącego lub przebitego strzałami serca wraz z inskrypcjami typu: *strzała nas jednoczy*. Zdarzały się też przedstawienia scen, na przykład: kobieta przebijająca mieczem serce, trzymane przez mężczyznę.



Staniczek pod suknię empierową, pocz. XIX w., Kolekcja Instytutu w Kioto, za: A. Fukai, *Historia mody od XVIII do XX wieku: Kolekcja Instytutu Ubioru w Kioto*, Warszawa 2002





Ilustracja przedstawiająca wpływ gorsetu na sylwetkę kobiecą, z G. J. A Witkowsky, *Tetoniana*, 1898, za: V. Steele, *The Corset. A Cultural History*, New Haven&London 2003

Najwcześniejsze znane nam przykłady zachowanych gorsetów pochodzą z lat 1580-1600. Zrobione są z żelaza, dekorowane ornamentalnie, z zawiasami po bokach i z przodu. Najprawdopodobniej służyły celom ortopedycznym<sup>12</sup>.

W XVIII w. konstrukcja gorsetu została udoskonalona. Jego przód był bardzo sztywny i przypominał wygięty półokrągło trójkąt. Uniemożliwiało to wykonanie gwałtownych gestów czy skłonu do przodu. Im bardziej kształt opiętego gorsetem tułowia zbliżał się do idealnego stożka, tym wyższy był status społeczny jego właścicielki. Osiemnastowieczny gorset noszono zawsze w towarzystwie rogówki (fr. *panier*). Była to forma spódnicy z tafty lub płótna, do której przymocowano trzy rzędy fiszbinowych lub wiklinowych obręczy: najmniejsza na wysokości bioder, największa nad samą ziemią.

Warto zauważyć, że przez cały ten czas gorsety były używane również przez małe dziewczynki i chłopców<sup>13</sup> oraz nastolatki. W budowie nie różniły się od wersji dla dorosłych. Wspomina o tym Gołębiowski: *Od piątego roku dziewczęta nosiły sznurówki rogim wielorybim przesywane*. W XIX w. dziewczynki nadal zakładały usztywniane staniki, pojawiły się jednak specjalne dziecięce modele.

Pod koniec XVIII w., gdy nastąpiła moda na lekkie, proste w kroju suknie z podwyższoną talią, noszono gorsety z nieco lżejszych materiałów oraz z mniejszą ilością fiszbin. Wraz z rozwojem mody empiriowej zredukowano wszelkie usztywnienia, kształty często zastępowano podtrzymującymi biust opaskami lub czasami zupełnie z nich zrezygnowano<sup>15</sup>. Kobiety, które nie posiadały odpowiedniej figury, nadal nosiły gorset, kształtem podobny nieco do tuby, ale mniej sztywny, niż te z XVIII w.

W 1856 r. pojawiła się krynolina skonstruowana z połączonych bawełnianymi taśmami stalowych obręczy, która sprawiła, że wzrosło zapotrzebowanie na większe wysmuklenie talii. Dwadzieścia lat później krynolina zaniknęła na rzecz turniury. Turniurę mocowało się z tyłu, pod suknią na wysokości talii. Początkowo posiadała kształt włosianej poduszeczki, potem lekkiej, metalowej klatki.

Niezbędny, do uzyskania modnej linii gorset, podtrzymywał i uwydatniał biust, wyszczuplał talię, spłaszczył brzuch i podkreślał biodra. W tym czasie stał się prawdziwym pancerzem. Był wykonany z grubego, krytego atlasem płótna, podszytego twardą gumową taśmą, usztywniony metalowymi listewkami, z tyłu sznurowany. Warto też wspomnieć, że kobiety o dobrej reputacji nosiły proste sznurówki w barwach bieli i czerni, zaś kurtyzany i aktorki skłaniały się ku żywszym kolorom i licznym ozdobom<sup>16</sup>.

Z powodu skomplikowanego kroju i metod wytwarzania, własnoręczne szycie gorsetów przestało być możliwe i nastąpił dynamiczny rozwój przemysłu gorseciarskiego. W magazynach mody zaczęły się pojawiać reklamy nowych modeli, a firmy produkujące sznurówki prześcigały się w przygotowywaniu kolejnych modnych fasonów.

Dziewiętnastowieczne gorsety wzbudzały liczne kontrowersje, przede wszystkim z powodu ich ciasnego sznurowania, które było częstym tematem karykatur. Według ówczesnych źródeł, naturalną miarą kobiecej talii było 27-29 cali (69-74 cm), zaś po zasznurowaniu – poniżej 20 cali (50 cm)<sup>17</sup>. W prasie pojawiały się doniesienia o dziewczętach ściskających talie do 13 cali (33 cm)<sup>18</sup>, ale według



J. F. Detroy, *A Lady Showing a Bracelet Miniature to Her Suitor*, 1734, Kanss City, The Nelson-Atkins Museum of Art, za: Steele, *The Corset...*

współczesnych badaczy były one przesadzone i wiązały się z traktowaniem gorsetu jako seksualnego fetyszu<sup>19</sup>. Najprawdopodobniej kobiety po zasznurowaniu mierzyły w talii około 5-8 cm mniej.

Uważano, że noszenie gorsetów powodowało liczne dolegliwości i choroby, od nowotworów po skrzywienia kręgosłupa, deformację żeber, przemieszczanie się organów wewnętrznych, zaburzenia oddychania i krążenia, poronienia oraz porody z komplikacjami<sup>20</sup>. Po upowszechnieniu się promieni Roentgena popularne stały się badania zmian, jakie następują w organizmie kobiecym na skutek noszenia tego elementu garderoby<sup>21</sup>. Dziś uważa się, że na większość chorób wymienianych w ówczesnych raportach zdrowotnych noszenie gorsetu nie miało wpływu. Oczywiście nie był on zupełnie nieszkodliwy. U młodych dziewcząt mógł powodować deformacje narządów wewnętrznych, poza tym spłycał oddech, co powodowało częste omdlenia.

Wbrew dzisiejszej opinii, wśród większości ówczesnego społeczeństwa gorset był kojarzony ze skromnością i cnotliwością. Mocno zasznurowany, stanowił demonstrację wewnętrznej dyscypliny i symbol wstrzemięźliwości. Funkcjonował pogląd, że skrępowana talia jest oznaką godności i moralności, ponieważ utrudnia dostęp do kobiecego ciała. Uważano, że odrzucenie gorsetu jest równoznaczne z pozbyciem się moralności. Ponadto smukła talia, tak samo jak niewielkie dłonie, była identyfikowana z wysokim statusem społecznym. Ciasna sznurówka wymuszała również zachowanie wyprostowanej, wyniosłej, arystokratycznej postawy.

Rygorystyczne zasady mody kobiecej XIX w. spowodowały, że pojawiły się liczne głosy sprzeciwiające się nadmiernemu krępowaniu ciała. Próbowano zaprowadzić reformę strojów, rezygnując z niepotrzebnych usztywnień, ograniczających swobodę ruchów. W tym celu zorganizowano kampanię w prasie, w której zamieszczano krytyczne wypowiedzi lekarzy, a nawet samych użytkowniczek. Uważały one, że gorset stanowił naruszenie kobiecej wolności oraz ograniczał nie tylko ich sprawność fizyczną, ale także symbolizował umysłowe zniewolenie przez mężczyzn, co zdaje się potwierdzać fragment artykułu *O nowej kobiecie: Pessimści [sic!] potępiają taką troskliwość o rozwój umysłowych sił kobiety. Mówią, że jeśli kobieta poczuje się zbyt silną umysłowo, to przestanie cenić mężczyznę*<sup>22</sup>. Mimo to kobiety nie porzuciły sznurówki, gdyż była uważana za niezbędny atrybut damy z towarzystwa. By nieco ulżyć kobiecemu ciału, wprowadzono teoretycznie bardziej higieniczne i elastyczne antigorsety<sup>23</sup>. Nie posiadały brykli i stalowych fiszbin, zamiast których używano tzw. platinki<sup>24</sup>, sznurki lub sprężynki. Wtedy po raz pierwszy pojawił się biustonosz podtrzymujący piersi.

Na początku XX wieku zaprojektowano nowy model gorsetu. Nadawał sylwetce kształt, przypominający literę S. W 1907 r. modna stała się długa i wysmukła linia ubioru, która sprowokowała pojawienie się nowego typu gorsetu.



E. Manet, *Nana*, 1877, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, za: G. Neret, *1000 dessous a history of lingerie*, Koln 2003

Zaczynał się on poniżej linii biustu, był w mniejszym stopniu usztywniony, za to bardzo długi i dopasowany w biodrach i na udach, co często prowadziło do obtarć i powodowało niewygodę przy siadaniu. Po 1910 r., gdy podkreślano miękkość linii w sylwetce kobiecej, dokładne kształtowanie figury stało się niepotrzebne. Francuski projektant, Paul Poiret w swoich projektach zrezygnował z gorsetu o mocnym wcięciu w talii. Innymi kreatorami odrzucającymi tradycyjne sznurówki były Madeleine Vionnet i Lucile, czyli Lucy Sutherland.

Po wybuchu pierwszej wojny światowej, w życiu kobiet nastąpiły liczne zmiany. Między innymi musiały zastąpić mężczyzn w wielu zawodach, do których do tej pory nie miały dostępu. By kobiety mogły sprostać nowym zadaniom, ich stroje uległy uproszczeniu. Mimo to, zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu, wiele z nich nosiło gorset w dawnej postaci.

W latach 1924-1929 ideałem była szczupła i wygimnastykowana kobieta, o niewielkich piersiach, wąskich biodrach i krótkich włosach, czyli wpisująca się w popularny w ówczesnym czasie styl „chłopczycy”. W tym okresie dużą popularnością cieszyły się gumowe, wyszczuplające bandaże na biodra, podbródki i łydki. Nie było już potrzeby podkreślania talii, stawiano na wygodę i higienę ciała. Wiele kobiet ostatecznie odrzuciło gorsety, inne nosiły jeszcze typ prosty i długi. Rozpowszechnione były spłaszczające





Gorset, lata 80. XIX w., Kolekcja Instytutu Ubioru w Kioto, za: Fukai, *Historia mody...*

biustonosze, pomagające osiągnąć tak pożądaną sylwetkę „deski”. Coco Chanel wykreowała styl kobiety, ubranej w sportowe dżerseje w neutralnych kolorach, będące idealnym strojem dla pań oswobodzonych z gorsetu.

Przed wybuchem drugiej wojny światowej nastąpił powrót sylwetki o kobiecych kształtach. Ideałem była szczupła figura, wysportowane ciało, zgrabne nogi i opalona skóra. Wraz z powrotem kobiecości wróciły i gorsety, noszone wyłącznie przez panie, mające kształty odbiegające od ówczesnie pożądanych. By nie nawiązywać do nieulubianych, sztywnych gorsetów poprzednich epok, pojawił się nowy zupełnie miękki lub usztywniony zaledwie dwiema fiszbinami model, tzw. *gaine*. Coraz większą popularność zdobywał pas elastyczny. Biustonosze stały się już podstawowym elementem kobiecej bielizny. W tym okresie ustalil się typ stanika noszonego do dziś.

Druga wojna światowa nie zahamowała rozwoju mody. Następowalo stopniowe skracanie ubiorów, talię podkreślano poprzez poszerzenie ramion i spódnicy. Gorset nosiły tylko kobiety z nadwagą, był on już w pełni elastyczny i nie ograniczał ruchu.

Po wojnie nastąpiła gwałtowna emancypacja kobiet. Nowoczesna pani powinna być energiczna, przedsiębiorcza, samowystarczalna, a przy tym kobieca. W 1947 r. we Francji pojawił się styl „New Look”, wylansowany przez Christiana

Diora, który wprowadził dłuższe, mocno sfaldowane sukienki, o obcisłych stanikach i spadzistych ramionach, nawiązujące do *Belle Époque*. Kilka lat później nastąpił powrót gorsetu, tzw. „busty look”. Były to elastyczne, cienkie modele, uszyte z koronki nylonowej, tiulów, zapinane na haftki lub zamek błyskawiczny. Oprócz tego noszono tzw. bardotki, czyli staniki „połówkowe”, unoszące i eksponujące piersi. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, ze względu na modę na naturalność, bielizna została zredukowana do niezbędnego minimum.

Gorset zaczął inspirować projektantów mody. W połowie lat siedemdziesiątych XX w. Vivienne Westwood powróciła do jego tradycyjnej osiemnastowiecznej formy. W projektach łączyła historyczne elementy strojów kobiecych ze współczesnymi. Od tego czasu sznurówka przeżywa swoje „drugie życie” w modzie. Jean-Paul Gaultier, zainspirowany popularnością eleganckiej bielizny, zamienił rolami odzież wierzchnią i spodnią. W 1980 r. gorset, pełniący rolę stanika sukni lub marynarki, łączony z rozkloszowaną spódnicą usztywnianą fiszbinami, stał się jego znakiem firmowym, powtórzonym później na opakowaniu pierwszych perfum. Projekty zyskały szczególną popularność po występie Madonny, podczas jej trasy koncertowej w 1990 r. Christian Lacroix, zainspirowany sukniami balowymi z okresu *Belle Époque*, projektuje suknie wieczorowe z historycznymi dodatkami, jak tiurniury czy osiemnastowieczne gorsety, które jednak w przeciwieństwie do strojów historycznych, zawsze występują na wierzchu. Innym projektantem lubującym się w gorsetach jest Mr Pearl. Wielu współczesnych projektantów czerpie inspiracje z dziewiętnastowiecznej mody, a gorset staje się ważnym elementem ich kolekcji. Są wśród nich: Karl Lagerfeld, John Galliano, Tom Ford, Thierry Mugler czy Aude Lorriot.

Gorset wpływa na wyobraźnię także polskich projektantów. Wśród nich wymienić należy Tomasza Ossolińskiego, którego kariera zaczęła się od zaprojektowania tego elementu kobiecego stroju. Chociaż obecnie zajmuje się głównie tworzeniem kolekcji mody męskiej, inspiracje sznurówkami są widoczne w jego projektach kostiumów teatralnych. Fascynacji tym intymnym elementem kobiecej garderoby uległa Katarzyna Konieczka. W swoich projektach wykorzystuje modę z XIX w., przetwarzając ją w fantastycznej, baśniowej konwencji. Zaprojektowała słynne gorsety zakładane przez Dodę podczas jej publicznych występów. Basia Zarzycka, angielska projektantka polskiego pochodzenia, zafascynowana modą barokową, zajmuje się tworzeniem sukni i dodatków ślubnych z gorsetem jako nieodłącznym elementem.

### **Ikografia gorsetu**

Warto omówić pokrótce ikonografię gorsetu, gdyż pojawiał się na obrazach europejskich artystów. Ze względu na ograniczoną długość artykułu wspomniane zostaną jedynie wybrane dzieła sztuki.



Już w XVI w. można odnaleźć wizerunki niekompletnie ubranych kobiet. Przykładem może być obraz nieznanego malarza, przedstawiający Elżbietę Vernon, księżną Southampton szcztokującą włosy, namalowany ok. 1595-1600 r. Jej otwarty stanik zewnętrzny odsłania usztywniany fiszbinami, różowy, jedwabny, sznurowany z przodu, gorsecik. W XVII w. tego typu przedstawienia stały się bardziej popularne, przykładowo Jan Steen w 1663 r. stworzył *Poranną toaletę*. We Francji obrazy ukazujące damę podczas ubierania się, zwane *la toilette galante*, zyskały popularność w XVIII w. Wśród nich ważną rolę odgrywały tak zwane *essai du corset*, czyli przedstawienia niewiast w gorsetach. Jean-François de Troy w scenie *A Lady Showing a Bracelet Miniature to Her Suitor* z 1734 r., namalował niekompletnie ubraną kobietę stojącą w swoim buduarze. Pokojówka pomaga jej zawiązać gorset, zaś główna bohaterka podaje bransoletkę siedzącemu w pobliżu mężczyźnie. Najwyraźniej przebieranie się w męskim towarzystwie nie było niczym niezwykłym, mimo że uważano to za nieodpowiednie zachowanie. Pierre-Antoine Baudouin w 1771 r. namalował *La Toilette*, powtarzając wyżej opisany schemat. Oba przedstawienia były rozumiane jako zawołowane ukazanie sceny miłosnej<sup>25</sup>. Pod koniec XVIII w. coraz częściej zaczęły pojawiać się karykatury poruszające problem ciasnego sznurowania. Jedną z bardziej charakterystycznych jest rysunek Thomasa Rowlandsona *A Little Tighter* z 1791 r., ukazujący drobnego mężczyznę, usiłującego zasnurować gorset na otyłej kobiecie.

Warto zastanowić się, dlaczego kobieta ubrana w strój, pokazujący niewiele więcej niż przeciętna suknia wieczorowa, wzbudzała tyle emocji. W tradycji judeochrześcijańskiej od dawna nagie ciało jest traktowane jako grzeszne<sup>26</sup>. Zostało ono uznane za coś nieprzyzwoitego. Oczywiście „anatomiczna” nagość może być ukazana jako nagość „artystyczna”, podczas gdy współczesny strój może być krytykowany za niemoralność. Przykładowo w *Miłości niebiańskiej i miłości ziemskiej* Tycjana, personifikacja tej pierwszej została przedstawiona nago, zaś drugiej w stroju z epoki. W XIX w. obrazy nagich kobiet często pojawiały się na Salonach i nie wzbudzały żadnych kontrowersji, pod warunkiem, że ukazywały one postacie mitologiczne lub odnosiły się do tematyki orientalnej.

W XIX w. intymne części garderoby coraz częściej stają się tematem zainteresowania. Ciało, zazwyczaj ukrywane przed wzrokiem, jest kojarzone z czynnością rozbierania, zwłaszcza wtedy, gdy jest zakryte jedynie bielizną. Warstwy ubioru, bezpośrednio je okrywające, pobudzają ciekawość i stanowią pewną obietnicę ujawnienia nagości, dlatego jako pierwsze bardziej „frywolną” bieliznę zakładają kurtyzany i aktorki.

Omawiając dziewiętnastowieczną ikonografię gorsetu, należy zacząć od słynnego obrazu Eduarda Maneta *Nana*, na którym przedstawiona aktorka Henrietta Hauser



G. Seurat, *Pudrująca się kobieta*, 1890, Londyn, Courtauld Institute of Art, za stroną internetową WebMuseum: [www.ibiblio.org/wm/paint/auth/seurat/powdering/](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/seurat/powdering/)

jest ubrana w bładoniebieski gorset. Kiedy obraz ten został wystawiony po raz pierwszy w 1877 r., recenzenci uznali, iż jej strój – przez jednego z krytyków nazwany *très grand négligé*, odgrywa w tym dziele główną rolę. Bielizna Nany nie jest zwykłym, przyzwoitym, powszechnie używanym strojem. Potwierdza to błękitny kolor gorsetu, ponieważ do 1870 r. kobiety o dobrej reputacji wciąż nosiły białe sznurówki. W dzisiejszych czasach za najbardziej erotyczną barwę w damskiej bieliznie jest uznawana czerń, jednakże w XIX w. gorsety w takim odcieniu uważane były za ponure i skrajnie pruderyjne. Ponadto sznurówka Nany jest ozdobiona falbankami, które w ówczesnych czasach kojarzone były z nieprzyzwoitością.

Warto wspomnieć o obrazie Georges’a Seurata *Pudrująca się kobieta* (1889-1890), na którym została przedstawiona konkubina malarza, Madeleine Knobloch, siedząca przed lustrem w gorsecie. Tak naprawdę, jedynie spuszczone oczy i skupienie na czynności, jaką wykonuje, sprawiają, że nie kojarzy się z wizerunkiem kurtyzany.

Obrazem, który wywołał skandal wśród ówczesnych krytyków był *Rolla*, namalowany przez Henri’ego Gervexa w 1878 r. Artysta, zainspirowany poematem Alfreda de Musseta o tym samym tytule, opowiadającym o nieszczęśliwej miłości młodego mężczyzny do kurtyzany, namalował scenę, w której Rolla wydał wszystkie pieniądze na Marion, postanawia popełnić samobójstwo. Przyczyną, dla której obraz został odrzucony z Salonu, jest leżący obok łóżka stos



H. Gervex, *Rolla*, 1878, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, za: Steele, *The Corset*...

ubrań. Wśród nich można odnaleźć różową suknię Marion, usztywnianą białą halkę, czerwone podwiązki oraz karminową, rozłożoną sznurówkę, ukazującą białą podszewkę. Spod niej wystaje męska laska, zaś w rogu fotela leży cylinder. Przedstawienie porzuconych w nieładzie ubrań jednoznacznie odnosi się do aktu seksualnego, co więcej, sposób ich ułożenia sugeruje, że Marion zdjęła swój gorset zanim Rolla zdjął cylinder.

Często także czynność rozsznurowywania gorsetu postrzegana była jako symboliczne odniesienie do aktu seksualnego. Jedną z humorystycznych dziewiętnastowiecznych ilustracji przedstawia zakłopotanego mężczyznę, który rozplątując tasiemki sznurówki swojej żony, odkrywa że są one zawiązane na inny rodzaj supełka, niż jego.

Warto również zauważyć, że w dziewiętnastowiecznej sztuce bardzo często pojawia się motyw lustra, będącego wszak tradycyjnym symbolem próżności. Valerie Steele uważa, że panie zakładając gorset, nie tylko były skoncentrowane na wrażeniu, jakie zrobią na mężczyznach lub innych kobietach, lecz także nosiły go dla własnej satysfakcji. Dziewiętnastowieczna popularność bielizny sprawiła, że wielu mężczyzn uważało, iż niekompletnie ubrana kobieta jest o wiele bardziej atrakcyjna niż zupełnie naga. Fakt ten został zilustrowany w ironicznej francuskiej karykaturze pt. *Nowe kuszenie św. Antoniego* z 1895 r. Ukazano na niej pustelnika, który niewzruszony pojawieniem się nagiej niewiasty, wykazał zainteresowanie dopiero, gdy włożyła na siebie odzież spodnią.

W XX w. zainteresowanie przedstawianiem gorsetu w sztuce zmalało. Inspirował on przede wszystkim

fotografów, którzy uwieczniali go na licznych zdjęciach, zamieszczanych głównie w czasopismach dotyczących mody lub na reklamach. Jedną z najsłynniejszych fotografii, ukazujących ubraną w gorset dziewczynę, jest praca Paula Horsta z 1948 r., zamieszczona w piśmie *Vogue*. Innym zafascynowanym tym elementem stroju artystą, jest tworzący współcześnie, Yva Richard, będący autorem licznych fotografii, przedstawiających rozneglizowane kobiety. Trzeba również zaznaczyć, że tematyka gorsetu często pojawia się w ikonografii filmowej. Powszechnie znane są kadry z filmów, takich jak *Przemięło z wiatrem* czy *Chicago*, które przyczyniły się do spopularyzowania tego tematu.

W dwudziestowiecznym malarstwie znajdziemy niewiele przykładów inspiracji sznurówką.

Wspomnieć tu można o pracy Lovisa Carintha *In a Corset* z 1910 r. oraz o autoportrecie Fridy Kahlo *The Broken Column* z 1944 r., gdzie artystka jest ubrana w sztywny, metalowy, ortopedyczny gorset.

Omówione obrazy są wybranymi przykładami z licznych przedstawień tego typu, tak popularnych szczególnie poza granicami Polski. W naszym kraju podobne dzieła są raczej niespotykane.

### Gorset w reklamie

W drugiej połowie XIX w., wraz z rozwojem firm produkujących gorsety, w prasie pojawiły się liczne reklamy namawiające do zakupu tej części garderoby. Do 1870 r. większość tego typu ogłoszeń zawierała przedstawienie samej sznurówki, w późniejszym okresie ubranej w nią kobiety, ukazanej w półpostaci lub całości. Początkowo dosyć skromne przedstawienia, z czasem zaczęły się coraz bardziej komplikować. Czasami reklamy pojawiały się w formie dosyć naiwnych scenek, które miały zwrócić uwagę na to, jak niewiasta źle wygląda w nieodpowiednio dobranym gorsecie. Wszystkie reklamy, opisując te produkty, zachwalały wygodę ich noszenia.

Gdy sport stał się popularny wśród przedstawicielek płci pięknej, pojawiły się ogłoszenia promujące nowe typy gorsetów, dostosowane do konkretnych rodzajów sportu. Często na ulotkach reklamowych w otoczeniu sznurówki pojawiają się putta, które najprawdopodobniej symbolizowały zdrowe dzieci, by zaprzeczyć ostrzeżeniom ówczesnych lekarzy twierdzących, że nadmierne ściskanie talii źle wpływa na ciążę. Pojawiały się reklamy o erotycznym



wydzwiku, jak na przykład ulotka z 1901 r., przedstawiająca nagiego chłopca, polewającego gorset wodą z węża. Ponieważ sznurówka sugeruje kobiecie kształty, dlatego bardzo prawdopodobne jest, że chłopiec jest symbolem dorosłego mężczyzny. Potwierdza to fakt, że ówczesni cenzorzy kazali wycofać tę reklamę, dopóki nie zostaną wprowadzone w niej odpowiednie zmiany, między innymi przedstawienie chłopca w ubraniu.

Warto zwrócić uwagę, że większość dziewiętnastowiecznych sznurówek ma swoje nazwy. Najczęściej odwołują się one do mitycznych bogiń, piękna czy wysokiego statusu społecznego. Reklamy te unaoczniają także marzenia przeciętnej kobiety – o pięknie, miłości i szczęściu. Obiecują, iż po założeniu gorsetu jej życie ulegnie poprawie.

Wszystkie wyżej wymienione przykłady druków reklamowych ukazywały się zagranicą. W Polsce reklama była mniej rozwinięta. Pod koniec XIX w. w prasie kobiecej wciąż zamieszczano wykroje do ręcznego szycia gorsetów, na przykład w *Tygodniku Mód* z 1868 r. Na początku XX w. druki reklamowe firm gorseciarskich były już popularne, jednakże nie były one tak rozbudowane pod względem ikonograficznym, jak ich zagraniczne odpowiedniki. Polskie broszury reklamowe, skupiały się przede wszystkim na tekście zachwalającym towar, któremu towarzyszyły skromne rysunki, przedstawiające same gorsety lub znacznie częściej wizerunki kobiet w nie ubranych, ukazanych w półpostaci. Jeśli chodzi o nazwy, to odnosiły się one najczęściej do higieny, wygody lub po prostu nazwy firmy je produkującej.

### Podsumowanie

Od wieków gorset był jedną z najbardziej popularnych części kobiecej garderoby. Jego kształt i wygląd



Nowe kuszenie św. Antoniego, 1895, za: Steele, *The Corset...*

dopasowany był do kroju sukien modnych w danej epoce. Jednocześnie to on kształtował modną sylwetkę. Gdyby nie istniał, być może zmieniłaby się także moda. Stwarzał „formę” ciała zgodną z ideałem danej epoki. Ewoluuwał, wzbudzał liczne kontrowersje, był krytykowany za swój zgubny wpływ na zdrowie, jednakże, paradoksalnie właśnie w okresie największej krytyki osiągnął apogeum rozwoju i popularności.

Już od czasów późnego średniowiecza zwracano uwagę na kształty kobiecego ciała. Przez większość minionych epok za ideał damskiej sylwetki uznawano panie, o wąskiej talii oraz odpowiednio szerszych biodrach. Być może ma to swoje źródło w uwarunkowaniach





Ulotka reklamowa *A True Story of The Madam Warren Corset*, 1880, za: Steele, *The Corset*...

biologicznych. Szczupłe kobiety kojarzyły się z młodością, a wcięża talia sugerowała brak potomstwa, a więc równocześnie dziewictwo, zaś szerokie biodra stanowiły

obietnicę przyszłej płodności. Panie spełniające oba warunki uznawano za atrakcyjne. Nic więc dziwnego, że niewiasty niemające odpowiedniej figury próbowały zatuszować braki za pomocą gorsetów. Wąska talia jest modna właściwie do dziś, choć uzyskuje się ją za pomocą mniej drastycznych środków, na przykład poprzez ćwiczenia.

Pomimo iż XX w. odrzucił tradycyjną formę gorsetu, ten przetrwał do naszych czasów, pełniąc nieco inną funkcję. Przede wszystkim przestał być ukrywany pod ubraniem, lecz często bywa traktowany jako strój wierzchni. Przybiera różne formy, proste i dekoracyjne, występuje w różnych kolorach, jest szyty z różnorodnych materiałów, mniej lub bardziej usztywnianych. Jednocześnie funkcjonuje też jako element eleganckiej bielizny, sukien wizytowych i ślubnych oraz pełni funkcje ściśle ortopedyczne, zdrowotne i wyszczuplające.

Reasumując, gorset nigdy nie został całkowicie odrzucony. Ewoluuował, dostosowując się pod względem formy i funkcji do wymagań współczesnej kobiety. Najprawdopodobniej nie zostanie również zapomniany w przyszłości.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY LICENCJACKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM DR MAŁGORZATY WRZEŚNIAK

1 Już w 1588 r. poruszano kwestię zgubnego wpływu gorsetu na zdrowie kobiety. Michel de Montaigne porusza ten temat przytaczając fragmenty sprawozdań z operacji przeprowadzanych przez chirurga Ambroisa Paré na kobietach. Zob. V. Steele, *The Corset. A Cultural History*, New Haven&London 2003, s. 13.

2 Steele, dz. cyt., s. 13.

3 Inaczej: gorselet, garszulecik, korselet, korset, korszulec, zob. I. Turnau, *Słownik ubiorów*, Warszawa 1999, s. 64.

4 Fiszbin – masa rogowa lub pręt z górnej szczęki lub z podniebienia wieloryba, używany do usztywniania gorsetu, robiony także z trzciny, metalu, kości słoniowej, zob. A. i E. Banach, *Słownik mody*, Warszawa 1962, s. 84.

5 Pisali na ten temat m.in. B. Fontanel, *Corsets et soutiens-gorge: L'Épopée du sein de l'Antiquité à nos Jours*, Paris 1992; E. Léoty, *Le Corset à travers les âges*, Paris 1893, za: Steele, dz. cyt., s. 4. Wspomina o tym również F. Boucher, *Historia mody: dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003.

6 N. Waugh, *Corsets and Crinolines*, New York 1995, s. 17.

7 Fortugał, *farthingale* (ang.), *vertugadin*, *vertugale* (fr.) – stelaż z obręczy na podszyciu z płótna lub tafty pod suknię noszony w XVI i XVII w., zob. M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Warszawa 1964, s. 865.

8 Waugh, dz. cyt., s. 17.

9 Tamże, s. 19.

10 Być może brykła stanowiła także symbol czystości i niewinnej miłości, tak jak nagi miecz oddzielający ciała Tristana i Izoldy: [...] *gdyby się miłowali występłą miłością, żali położyliby ten miecz między siebie? Żali każdy nie wie, że nagi brzeszczot, który rozdziela dwa ciała, jest zakładnikiem i stróżem czystości?* Cyt. za: J. Bédier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, Kraków 2007, s. 47.

11 *How I envy you the happiness that is yours, resting softly on her ivory white breast. Let up divide between us, if you please, this glory. You will be here the day and I shall be there the night.* Cyt. za: Steele, dz. cyt., s. 11.

12 Tamże, s. 5.

13 Mali chłopcy dopóki nie osiągnęli wieku 6 lat, również nosili gorsety, by zapobiec wadom kręgosłupa, zob. Tamże, s. 12.

14 Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem Dykcyonarza ułożone i opisane przez Łukasza Gołębiowskiego*, oprac. A. Gałęzowski, Warszawa 1983, s. 70.

15 Waugh, dz. cyt., s. 45.

16 Steele, dz. cyt., s. 39.

17 Tamże, s. 2.

18 Tamże, s. 93.

19 Tamże, s. 99.

20 Tamże, s. 67.

21 W Polsce badaniami takimi zajmował się

między innymi doktor Czesław Barszczewski, zob. C. Barszczewski, *Wpływ gorsetów na ustrój kobiecy w świetle badań promieniami Roentgena*, „Dobra Gospodyni”, 1902, nr 26, s. 202-203.

22 [b.a.], *O nowej kobiecie*, „Dobra Gospodyni”, 1902, nr 43, s. 341.

23 Po raz pierwszy tego typu gorset pojawił się we Francji, zaprojektowany przez paryską lekarzkę Madame Gaches-Sarraute, zob. [b.a.], *O kobiecej odzieży higienicznej*, „Dobra Gospodyni”, 1903, nr 16, s. 118.

24 *Platinki są miękkie, lekkie, plecione jak włos, nie rdzewiały i nie łamały się, można je było przed praniem wyjąć i wstawić bez prucia i szycia. Gorset taki był dużo lżejszy, nie posiadał części stalowych i można go było dowolnie poszerzać i zwężać*, zob. [b.a.], bez tytułu, „Dobra Gospodyni”, 1902, nr 10, s. 147.

25 Steele, dz. cyt., s. 20.

26 Tamże, s. 113.



*Anna Soltysiak, Real*

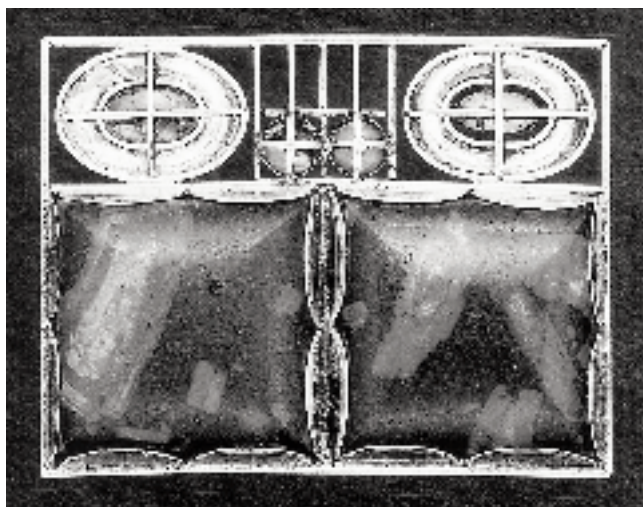
# FORMA I FUNKCJA BIŻUTERII W OKRESIE SECESJI

Magdalena Ziółkowska

Współcześnie biżuteria odgrywa dużą rolę w codziennym życiu, czego na ogół sobie nie uświadamiamy. Biżuteria to przedmioty nam bliskie, do których jesteśmy przywiązani. Na co dzień zwykle zapominamy o ich obecności, lecz, gdy ich zabraknie, czujemy dyskomfort. Biżuteria pomaga nam podkreślić swoją indywidualność niezależnie od tego, czy zakładamy ją z pełną świadomością, czy z przyzwyczajenia. Jej noszenie wiąże się często z chęcią wywołania określonego wrażenia na innych. Ozdoby, wtapiające się w wizerunek otaczających nas ludzi, wpływają na naszą ocenę tych osób. Istotnym zjawiskiem jest również moda. Obecnie w powszechnym użyciu są ozdoby zupełnie nowoczesne, jak i wzorowane na wyrobach z dawnych epok i ze wszystkich kręgów kulturowych – każdy dobiera je według własnego gustu. Dziś biżuteria noszona przez osoby obu płci w obszarze kultury zachodniej jest zjawiskiem całkowicie powszechnym, zadziwiające jest więc, jak niewiele wiemy na jej temat. Jeszcze do niedawna pomijana była przez wielu historyków sztuki, bądź marginalnie wzmiankowana. Dopiero w ostatnich latach, kiedy temat biżuterii zyskał na popularności, zaczęto na równi z malarstwem czy rzeźbą traktować ją jako gałąź sztuki. Wciąż brakuje publikacji dotyczących biżuterii secesyjnej, zwłaszcza tej powstającej na terenie Polski.

Dziś, mimo że coraz więcej osób interesuje się biżuterią, bądź zajmuje się jej wytwarzaniem, od strony teoretycznej oba zagadnienia są wciąż mało znane. Stąd moja próba podjęcia tematu secesji jako okresu, który zapoczątkował w tworzeniu biżuterii tendencje aktualne do dziś. Secesję rozumiem jako łącznik między dawnymi tradycjami w sztuce a nowoczesnością. Zmiany społeczne i obyczajowe, które nastąpiły na przełomie wieków XIX i XX, mające znaczenie do dziś, w dużym stopniu wpłynęły również na tendencje w sztuce. Podobnie zmiany w dziedzinie biżuterii, które zaszły w okresie secesji, wywarły duży wpływ na wygląd naszych dzisiejszych ozdób. Był to okres, gdy nie tylko wprowadzano nowe idee zrywając z przeszłością, lecz także wyznaczano tory dalszej historii biżuterii.

Podobnie jak historia biżuterii jest zjawiskiem mało znanym, problemów przysparza również sama definicja biżuterii. Tradycyjnie określano ją jako *drobne wyroby złotnicze i jubilerskie używane jako ozdoby, zwykle artystyczne, wykonywane ze złota, srebra, platyny i kamieni szlachetnych*<sup>2</sup>, bądź *kosztowne ozdoby ciała i stroju*



J. Hoffmann, broszka, srebro, opale, malachity, 1907 r. Kolekcja Inge Asenbaum. Wiedeń, za: R. Van Strydonck de Burkel, *Le Bijou Art Nouveau en Europe*, Paris 2001

(zwane też często *kosztownościami*), wykonane ze szlachetnych metali i zdobione kamieniami szlachetnymi<sup>1</sup>. Definicje te na przełomie wieków straciły na aktualności, ponieważ twórczość współczesnych jubilerów nie przystaje do nich. Do biżuterii zalicza się naszyjniki, broszki, medaliony, bransolety, pierścienie, kolczyki, diademy, szpile do kapeluszy, a także papierośnice, guziki, klamry do pasków, grzebienie – przedmioty, które nosimy na ciele bądź ubraniu, czyli, jak to określił Sławomir Fijał-

kowski, *biżuteria [...] jest to coś, co należy do anatomii*<sup>3</sup>. Na uwagę zasługują wszelkie przedmioty wykonywane technikami złotniczymi, zwłaszcza, że secesja z założenia była epoką unikającą podziałów.

Pierwszym krajem, w którym pojawiły się zjawiska prekursorskie dla secesji była Anglia. W odpowiedzi na stagnację panującą wówczas w sztukach plastycznych (również w biżuterii) odrzucono inspiracje stylami historycznymi na rzecz poszukiwań nowych nurtów. Podwaliny zmian w okresie secesji są zasługą ruchu *Arts and Crafts – Ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła*<sup>4</sup>. Powstał



w latach sześćdziesiątych XIX wieku w Wielkiej Brytanii z inicjatywy Williama Morrisa. Jego celem było odświeżenie panującego wzornictwa i zniesienie podziału na sztukę wysoką i niską<sup>5</sup>. Działacze ruchu pragnąc sztuki dostępnej dla wszystkich stworzyli firmę wytwarzającą ręcznie przedmioty codziennego użytku. Ruch odniósł częściowy sukces, polegający na zrehabilitowaniu pozycji rzemieślników i zmianie ówczesnego myślenia o rzemiośle. Nie udało się doprowadzić do tego, by sztuka użytkowa stała się powszechnie dostępna. Odrzucenie przemysłowych metod produkcji było znacznym ograniczeniem. Wyroby były nieliczne i wciąż wykonywane z drogich materiałów, więc pozostawały dostępne jedynie dla ówczesnej elity.

Jak podaje Graham Hughes biżuteria secesyjna była tworzona w latach 1895-1910<sup>6</sup>. Ten krótki z perspektywy całej historii sztuki okres obfitował w nowe zjawiska, wybitnych twórców i nowatorskie teorie. Pojawił się równolegle w wielu ośrodkach w Europie i Stanach Zjednoczonych i jako pierwszy styl rozpowszechniany przez prasę i plakaty bardzo szybko stał się popularny i modny. Twórcy secesyjni odrzucili eklektyzm i neostyl, których forma od dawna trwała w stagnacji. Wartością w sztuce, którą wówczas wprowadziła secesja stała się nowość sama w sobie. Twórcy secesji chcieli, by była ona zjawiskiem międzynarodowym, obecnym w życiu codziennym zwykłych ludzi. Wedle swych założeń prąd ten miał objąć wszystkie sztuki plastyczne, od architektury po przedmioty codziennego użytku, jak sztuczne czy oprawy książek i biżuterię. Secesja była zjawiskiem bardzo różnorodnym, czego biżuteria jest znakomitym przykładem. Obok motywów organicznych, płynnej linii i elementów przedstawiających, dominujących w wyrobach francuskich, powstawały dzieła, w których wiodącą rolę odgrywał ornament abstrakcyjny (geometryczny w przypadku biżuterii austriackiej). Cechą rozpoznawczą stylu secesyjnego było posługiwanie się przede wszystkim linią. Stała się ona głównym środkiem wyrazu, stanowiła artystyczną wartość samą w sobie. Twórcy stosowali linie zarówno dynamiczne, jak i statyczne, faliste, bądź proste, które nieraz były całkowicie abstrakcyjne, a czasem stanowiły sposób przedstawienia włosów, liści bądź zwierząt. Typowe było też stosowanie niezwykłych proporcji – smukłości lub wydłużenia. Pojawiło się zamiłowanie do dużych płaszczyzn, zwykle mocno okonturowanych oraz nowatorskie podejście do ornamentu, który miał już nie tylko ozdabiać przedmiot, lecz także podkreślać jego strukturę. Inaczej zaczęto postrzegać przestrzeń – kształt ażuru stał się równie ważny jak kształt materiału. Głównym źródłem motywów dla twórców secesyjnych była natura, która fascynowała różnorodnością, zmiennością, ruchliwością. Woda, zachwycała wielością swoich postaci, niezliczoną ilością barw, fale znalazły swój wyraz w charakterystycznej dla secesji wijącej się linii. Rośliny to nie tylko kwiaty, twórcy zauważyli też liście, gałęzie, pąki. Ulubionymi kwiatami były zmysłowe lilie i kalie. Czerpano pełnymi garściami również ze

świata fauny – ptaki, takie jak łabędzie czy flamingi, uwielbiane były za swą kolorystykę, wdzięk, giętkość ciał. Pawie, o mieniących się kolorach, budziły zachwyt swoją smukłością, motyle – migotliwością kolorów, meduzy – płynnością ruchów. Artyści nie kopiowali ich form, lecz twórczo je przekształcali. Zmiana obyczajowości na przełomie wieków spowodowała pojawienie się w biżuterii motywów kobiecego ciała – twarzy, długich, falistych włosów, wiotkich sylwetek emanujących nieraz wysublimowanym erotyzmem. Pojawiły się również postacie mitologiczne, ze świata fantazji, hybrydy. Twórcy kierowali się chęcią wywołania nastroju poprzez swoje wyroby. W ten sposób, poprzez kształty, wywoływali u odbiorcy wrażenia zapachowe i muzyczne. Po raz pierwszy na ozdobach pojawiły się elementy pejzażu – woda, trawa, niebo. W biżuterii tego okresu można dopatrzeć się zainteresowania czasem, cyklami życia, fascynacji zjawiskami narodzin i śmierci.

Sztuka jubilerska okresu secesji kojarzona jest na ogół z nazwiskiem – René Lalique (1860-1945). Był on jednym z najbardziej uwielbianych artystów przełomu wieków, wywarł ogromny wpływ na twórczość innych jubilerów. Zajmował się biżuterią od 16 roku życia, by w 1881 roku założyć własny warsztat<sup>7</sup>. Jako pierwszy zastąpił nieodzowne do tej pory brylanty kamieniami półszlachetnymi, rogiem, macicą perłową, emalią, rezygnując tym samym z kosztownych materiałów na rzecz wartości formalnych: kształtu, faktury, kompozycji. Jego prace, pokazane na Wielkiej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku, oczarowały publiczność. René Lalique udowodnił, że wyrób jubilerski może być samowystarczalnym dziełem sztuki, nie tylko ozdobą ciała lub stroju. W produkcji często stosował eksperymenty, na przykład wkładał folię do emalii przed podgrzaniem, co w efekcie dawało wrażenie migotliwości. Wykonywał reliefy w kości słoniowej, bursztynie, rogu. Lubił niezwykle połączenia, na przykład kwiatów z wyłaniającymi się z nich kobiecymi twarzami. Często pojawiającym się motywem w jego sztuce była postać nagiej kobiety. Inny wybitny jubiler, Georges Fouquet w roku 1895 przejął rodzinną firmę, gdzie wprowadził styl secesyjny<sup>8</sup>. Inspiracje dla swojej twórczości czerpał ze sztuki orientalnej, głównie japońskiej. Fouquet we współpracy z Alfonsem Muchą stworzyli niezwykle zestaw – bransoletę i pierścień dla aktorki Sary Bernhardt. Obok Francji drugim ośrodkiem nowej sztuki była Wielka Brytania, gdzie po beznamiennej epoce wiktoriańskiej zaczęło się ogromne ożywienie w dziedzinie biżuterii. Ozdoby w nowym stylu stały się tam popularne dzięki firmie Liberty & Co., założonej w 1875 roku przez Arthura Liberty'ego. Interesującym zjawiskiem owego czasu w biżuterii szkockiej były wpływy sztuki celtyckiej w postaci przepłatających się wstęg, które przypominały secesyjne linie. Najbardziej płodnym artystą brytyjskim w tej dziedzinie był Charles Robert Ashbee. W jego twórczości nad kamieniami dominują elementy z metalu, a najczęściej używanym przez niego motywem był

paw. Inni wybitni brytyjscy twórcy biżuterii to między innymi Archibald Knox – jeden z bardziej oryginalnych projektantów czasu secesji i Charles Rennie Mackintosh, który wykonywał też inne przedmioty codziennego użytku. Swoją najbardziej awangardową postać secesja osiągnęła w Belgii, a metaloplastyka stała się tam najważniejszą techniką we

w z o r n i c t w i e . Najważniejszym twórcą rzemiosła artystycznego, który wprowadził tam modę na secesję był Philippe Wolfers. Doskonale opanował techniki złotnicze, a w jego dziełach zaciera się granica między rzeźbą a rzemiosłem. Łączył złoto, srebro, perły i emalie. Jako pierwszy użył w biżuterii kości słoniowej, a za wyroby w tym materiale otrzymał główną nagrodę na Ogólnoswiatowej Wystawie w 1897 roku<sup>9</sup>. Wolfers często nadawał swym wyrobom nazwy, takie jak *Dzień i noc* (sprzączka do paska), czy *Łabędź z węzami* (zawieszka). Wyjątkowym twórcą tej

epoki był Henry van de Velde, który do tego stopnia był z nią identyfikowany, że secesję w Belgii nazywano nieraz *Vandeveldesche Linie* bądź *Veldescher Stil*<sup>10</sup>. Charakterystyczne dla jego wyrobów są szerokie faliste linie przypominające wstęgi, które uważał za swój najważniejszy środek ekspresji. Jego ulubionym surowcem było srebro. Propagował dostępność estetycznych przedmiotów codziennego użytku dla ludzi wszystkich warstw<sup>11</sup>. W Danii najwybitniejszym złotnikiem secesyjnym był Georg Jensen, który łączył motywy kwiatów i owadów z nordyckimi wzorami ornamentowymi, co nadawało jego twórczości lokalnego posmaku. Stosował masywne, wypukłe ornamenty. W Niemczech Jungendstil odniósł komercyjny sukces, istniało tam wiele ośrodków produkcji biżuterii (np. Pforzheim). Tworzyło też wielu twórców indywidualnych, jak na przykład Wilhelm Lucas von Cranach, doceniony na Wielkiej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku. W Austrii wykształcił się bardzo specyficzny odłam nowego stylu: zamiast falistych linii preferowano elementy proste, geometryczne. Motywy roślinne nie były popularne, ornament ograniczono do minimum. Modne były szachownice bądź inne wzory powielane wielokrotnie. Jednym z twórców biżuterii, dla elit, był Josef Hoffmann. Jak pisze Camilla de la Bedoyere, w *pracach Josefa Hoffmanna widać przyszłość XX wieku*<sup>12</sup>, z czym trudno polemizować, patrząc na jego prace przypominające op-art.

W Hiszpanii secesja nie przyjęła się powszechnie, wytworzyła jednak bardzo ciekawe formy tego stylu, jak na przykład inspiracje architekturą mauretańską. Paco Durrio stanowi przykład twórcy biżuterii artystycznej, który czerpał wzorce ze sztuki własnego kraju, jego wyroby przepełnione są emocjami i charakteryzują się elegancką linią.



Sprzączka do paska, miedź. Kolekcja prywatna, za: Van Strydonck de Burkel, *Le Bijou Art Nouveau...*

Obszar Europy wschodniej był otwarty na nowe trendy, które przyjęły się dobrze między innymi w Polsce i Rosji, gdzie często łączono elementy secesyjne z inspiracjami rodzimą sztuką ludową. Carl Fabergé, najsłynniejszy rosyjski jubiler, również na jakiś czas przyjął stylistykę secesyjną, łącząc wyrafinowanie techniki z funkcjonalnością swych przedmiotów. Jeden z najbardziej znanych twórców secesyjnych, pochodzący z Czech malarz i grafik Alfons Mucha był również projektantem biżuterii.

Secesja jako nurt trwała niezmiernie krótko, wyczerpała się nagle,

pozostawiając po sobie niesmak, będąc później stylem pogardzanym i wyśmiewanym. Było to spowodowane rozpowszechnieniem się wzorów, bezrefleksyjnym ich powielaniem, wyjałowieniem. Opozycją secesji stał się nurt *Art Dèco* rezygnujący z falujących kształtów na rzecz geometrii. Dopiero powojenni kolekcjonerzy i badacze przyczynili się do rehabilitacji secesji i uznania tego stylu za zwiastujący nowoczesność i awangardę w sztuce.

Jak pisze Graham Hughes w *The Art of Jewelry, Art Nouveau: było szaloną, ale ekscytującą reakcją przeciwko konwencji: przeciwko dużym kamieniom, dużym pieniądzom, nudnym kolorom i konwencjonalnym ubraniom*<sup>13</sup>. Powszechnemu dotąd nawiązywaniu do stylów historycznych secesja sprzeciwiła się kategorycznie i programowo. Ówczesna biżuteria stała się w swej formie skostniała, sztafpowa i powtarzalna, zarówno w przypadku dzieł indywidualnych rzemieślników, jak i wytwarzanych w fabrykach. Dość wcześnie, bo już w latach sześćdziesiątych XIX wieku zauważono ten problem. Pojawiły się wówczas zjawiska takie jak *Aesthetic Discontent*, ruchy *Aesthetic Movement* i *Arts and Crafts* głoszące niezadowolenie z ówczesnej stylistyki, które w dużej mierze przyczyniły się do rewolucji stylistycznej przełomu wieków. Założenia owych ruchów znalazły urzeczywistnienie pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, kiedy wreszcie zastane wzory zaczęto zastępować nowymi pomysłami. Pompatyczne

girlandy i kokardy zastąpiono zwiewnymi formami roślinnymi, przeplatającymi się liniami, postaciami zwierząt i kobiet. Utrwaliło się przekonanie, że ważniejsza jest forma, a nie wartość materialna. Dowolność w ich użyciu stała się dla twórców również inspiracją do eksperymentowania ze stylem. Materiały łatwiejsze do kształtowania umożliwiały

t w o r z e n i e  
 wyrafinowanych form, wymyślnych ornamentów, a różnorodność dostępnych surowców spowodowała rozszerzenie gamy kolorystycznej w biżuterii. Przełomem było też dostosowanie biżuterii do strojów. *Art Nouveau* jako styl programowo jednolity i mający obejmować wszystkie dziedziny sztuki, połączył ubranie i ozdoby w jedną harmonijną całość, a zmiany w sztuce, modzie i biżuterii nastąpiły równolegle. W drugiej połowie XIX wieku obowiązujący w wytwornym towarzystwie ubiór charakteryzował się nadmiarem ozdób, obfitością

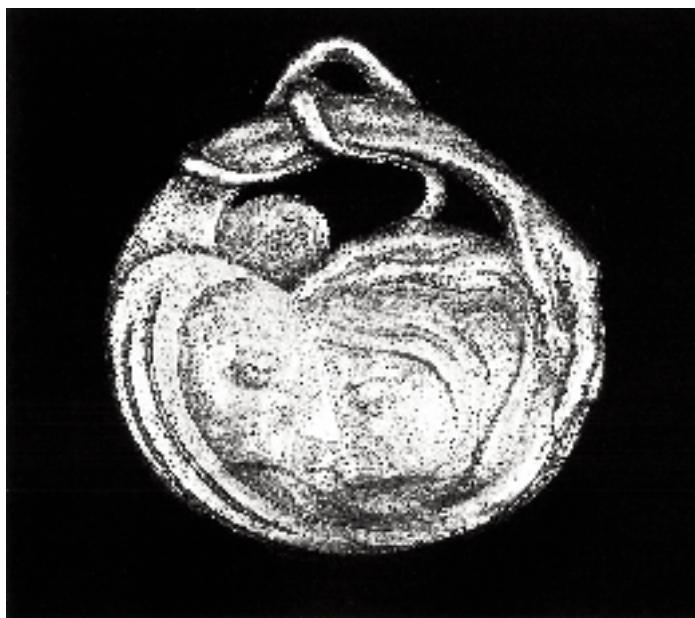
dodatków, różnorodnością tkanin. Sztywne zasady dotyczyły noszenia poszczególnych części stroju<sup>14</sup>. Tym zasadom sprzeciwiły się emancypantki, które miały swój udział w pojawieniu się nowych strojów o krojach mniej krępujących ruchy. Osobami mającymi duży wpływ na ówczesną modę były aktorki, które zamawiały nowoczesne stroje u znanych projektantów. Ich wizerunki były rozpowszechniane przez media, a wiele kobiet wzorowało się na nich. Motywy pojawiające się w biżuterii i występujące na strojach w postaci aplikacji, czy haftów były analogiczne. Również materiały używane wówczas do szycia strojów dobierano na podobnych zasadach jak surowce do tworzenia biżuterii – wybierano materiały miękkie i lejące się<sup>15</sup>, jak na przykład satyna, lubiana za lśniąca powierzchnię, lub futro, jako materiał naturalny. Modne stały się paski ozdabiane dużymi klamrami, co stanowiło pole do popisu dla jubilerów. Także ogromnych rozmiarów kapelusze, czy wysoko upinane fryzury pobudzały wyobraźnię twórców ozdób do włosów, szpil, grzebieni. Zmianom uległa też kolorystyka biżuterii. Krwista czerwień i głęboka czerń popularne w XIX wieku, zastąpiono ciepłymi, pastelowymi barwami różu, żółci, bieli, oliwkowej zieleni. Materiały używane do produkcji biżuterii zaczęto dobierać również pod kątem kolorystyki, modne stały się surowce o delikatnej barwie – świetlisty opal, mieniąca się perła, czy cielistą kość słoniowa, jak również srebro, kamień

księżycowy, macica perłowa, emalie. Dotychczas używane twarde kamienie i metale zastąpiono materiałami miękkimi, organicznymi, dającymi się łatwo kształtować. Sam wybór materiałów tego typu świadczy o cechach stylowych epoki, w której interesowano się wszystkim, co płynne, zmienne. Na przykład metal kształtowano tak, by wyglądał miękko, nie

stanowił sztywnej ramy, czy konstrukcji, lecz był niemal organicznie połączony z pozostałymi elementami<sup>16</sup>.

Projektowaniem i wytwarzaniem przedmiotów użytkowych człowiek zajmuje się – jak wiadomo – od stuleci. Jednak dopiero XIX-wieczna rewolucja przemysłowa spowodowała, że wzornictwo przemysłowe rozwinęło się jako odrębna dziedzina projektowa, sytuując się gdzieś na orbicie sztuki, rzemiosła i architektury. Produkcja masowa otworzyła nowe możliwości, które trzeba było wykorzystać. Następne dekady

przyniosły nieprawdopodobne wręcz przyspieszenie technologiczne, które bardzo sprzyjało rozwojowi przemysłu i wzornictwa<sup>17</sup>. Nowe technologie, o których pisze Magda Kochanowska wykorzystano również w produkcji biżuterii, co spowodowało, że równocześnie ze zmianami w zakresie stylu, w czasie secesji pojawiły się również nowe metody jej tworzenia, zmienił się stosunek do produkcji maszynowej i do rękodzieła. Maszyny jako narzędzie masowej produkcji biżuterii pojawiły się w XIX wieku, zarzucano im jednak powtarzalność wzorów i niedokładność wykonania<sup>18</sup>. Przyczyna tkwiła jednak nie w maszynach jako takich, lecz w niedoskonałości procesu wytwarzania, złej jakości używanych materiałów i banalności wzorów. Na przełomie wieków dość szybko produkcja maszynowa została zmodernizowana, co zafascynowało twórców. Ośrodkami produkującymi biżuterię stały się między innymi Sheffield, Birmingham, Whitby w Anglii i Pforzheim w Niemczech. W fabrykach powstawały zarówno serie, jak i pojedyncze wyroby. Równocześnie, ze względu na ich oryginalność i niepowtarzalność doceniono również prace indywidualnych rzemieślników, a ich działalność zaczęła rozwijać się równolegle z produkcją masową. Wraz z nastaniem secesji produkcja maszynowa stała się środkiem do osiągnięcia celu: mogła zapewnić możliwość wyprodukowania dużej liczby niedrogich wyrobów, które byłyby



P. Durrio, wisiołek, odlew ze złota, rzeźbienie z obu stron, wymiary: 6,5 x 6,2 cm. Musée d'Orsay, Paryż, za: G. Fahr-Becker, *Secesja*, Warszawa 2004



dostępne dla szerokiej rzeszy ludzi. Poprawiła się jednocześnie jakość reprodukowanych wzorów i materiałów użytych do produkcji, dzięki czemu zauważono, że wyroby przemysłowe również mogą być piękne. Był to moment przełomowy, kiedy na równi zaczęto traktować produkcję rzemieślniczą i przemysłową i oceniać je wedle takich samych kryteriów.

Biżuteria przez wieki pełniła różne funkcje. Według Michała Woźniaka, *Biżuteria – na tym zasadza się jej znaczenie – nie jest zwykłą dekoracją osoby i dodatkiem do stroju, akcentem plastycznym nadającym charakter określonej kreacji. Należy ona do klasy znaków, określających pozycję właściciela, jego rangę społeczną, pełnioną funkcję, status zawodowy i majątkowy. I to znaków najważniejszych, co praktykowane jest od zarania cywilizacji*<sup>19</sup>. Poza wyłącznie ozdobną, funkcjonowała biżuteria paradna, sentymalna, patriotyczna, żałobna, traktowana jako pamiątka rodzinna,

lokata kapitału bądź przywożona z podróży. Kobiety nosiły drogocenne klejnoty, by podnieść status społeczny swojego małżonka. Ozdobna funkcja biżuterii wysuwa się jednak na plan pierwszy, gdyż nawet jeśli miała być przeznaczona do innych celów, wymienionych wyżej, zawsze była projektowana i dobierana tak, by wpisywać się harmonijnie w wizerunek noszącej ją osoby. Można zaryzykować stwierdzenie, że funkcje biżuterii nie zmieniały się. Zmieniało się jedynie jej znaczenie oraz forma i liczba osób mogących sobie na nią pozwolić. W czasie, gdy artyści zwracali się ku materiałom tańszym, ogólnodostępnym, wyznacznikiem ceny ich wyrobów stała się forma i kunszt wykonania. Od tej pory prestiż noszącego jest określany przez pozycję autora biżuterii, co niezmiennie trwa do dziś. Gdy osoby chcące podnieść swoją pozycję społeczną w świadomości innych wybierają ozdoby ekskluzywnych firm, bądź niszowych artystów oferujących biżuterię autorską. W okresie secesji dużą wagę przykładano do motywów pojawiających się w biżuterii, ponieważ pełniły one funkcje symboliczne. Przedstawienia występujące na ozdobach często miały stanowić nie tylko dekoracje czy elementy przykuwające wzrok, lecz również reprezentowały szeroki zakres znaczeń. Linia jako fundamentalny środek wyrazu w tym czasie, przy

całej swej różnorodności stanowiła symbol ruchu, życia, witalności i siły. Dynamiczne bądź statyczne, skomplikowane bądź proste linie wyrażały swobodę i energię, rytm. Płynność i zmienność jako zjawiska, którymi fascynowali się twórcy na przełomie wieków również przedstawiano za ich pomocą<sup>20</sup>. Także kolory wybierano nie tylko ze względów estetycznych –

barwy subtelne i świetliste, takie jak biel, róż, złoto i srebro symbolizowały światło, czystość i jasność<sup>21</sup>. Symbolem czystości była również lilia – jeden z ulubionych kwiatów w czasie secesji. Stosowano cały szereg innych motywów roślinnych, za pomocą których przedstawiano na przykład fazy życia (pąki – narodziny, gałęzie bez liści – przemijanie)<sup>22</sup>. Motywy roślinne używane były często jako symbole młodości i płodności, na przykład orchidee stosowano jak symbol erotyzmu. Często przedstawiano również drzewa obsypane owocami, by ukazać obfitość i urodzaj. Chętnie posługiwano się przedstawieniami ptaków, a gatunkiem, któremu przypisywano najszerszy zakres



O. Prutscher, wykonanie: Wiener Werkstätte, kolczyki, platyna, macica perłowa, 1905 lub 1906 r., za: V. Becker, *Art Nouveau Jewelry*, London 2005

znaczeń był paw – odwieczny symbol próżności bądź nieśmiertelności. Wąż pojawiał się jako symbol życia. Subtelność i wrażliwość, jak również erotyzm i zmysłowość – cechy określające charakter całego stylu – ukazywano za pomocą postaci kobiecych. Z kolei hybrydy, postacie fantastyczne, często wywodzące się z mitów, poza znaczeniami ustalonymi od dawna nabrały nowego zabarwienia, stały się symbolami ludzkiej podświadomości<sup>23</sup>.

Do okresu secesji biżuteria była atrybutem najbogatszych. Początkowo klientami twórców biżuterii secesyjnej również była burżuazja, która przeżywała wówczas okres największej świetności. Jednak obniżenie kosztów produkcji spowodowało, że zaczęto w niedługim czasie wyrabiać ozdoby dostępne dla szerokiej grupy osób. Były one o ciekawym wzornictwie i wysokim poziomie wykonania. Jak pisze Camilla de la Bedoyere, *Art Nouveau był stylem idącym ręką w rękę z konsumpcjonizmem i popytem klasy średniej na stylowe dobra w przystępnych cenach*<sup>24</sup>. Wzrost znaczenia klasy średniej z jednoczesnym obniżeniem wpływów arystokracji spowodował również początek wyrobu biżuterii z myślą o tej warstwie społecznej – pojawiło się nowe wzornictwo. Wykorzystywana była również jako sposób

na propagowanie stylu<sup>25</sup>. Duży wpływ na rynek miały zmiany dokonujące się na przełomie wieków wśród kobiet. Pod koniec XIX wieku zmieniła się ich sytuacja życiowa, a wraz z nią oczekiwania wobec otoczenia. Kobiety coraz częściej migrowały ze wsi do miast, powszechne stało się podejmowanie przez nie pracy zawodowej. Nie co później w różnych krajach przyznawano im prawa wyborcze, zniesiono zakazy zrzeszania się w organizacjach politycznych i dopuszczono je do studiowania na uczelniach wyższych. Nowa pozycja kobiet znalazła odbicie w ich strojach, a co za tym idzie, również w biżuterii. Ubraniom, by były wygodniejsze nadawano proste kroje, a do nich nie pasowały już ozdoby utrzymane w stylach historycznych. Płeć piękna wszystkich warstw społecznych dążąc do coraz wyższego poziomu życia, traktowała biżuterię jako element dodający jej nie tylko urody, ale i klasy. Kobiety uniezależniały się, tworzyły własne ugrupowania, jak chociażby silny ruch angielskich sufrażystek, domagających się równouprawnienia z mężczyznami w możliwości głosowania. One programowo nie nosiły jej, nie stanowiły więc rynku zbytu dla jubilerów. Jednak sam fakt negacji tego elementu stroju świadczył o tym, jak dużą wagę przypisywano wówczas do niej. Czas secesji rozwinął więc u kobiet potrzebę świadomego jej doboru.

W języku francuskim funkcjonują dwie nazwy określające to, co nazywamy biżuterią: *bijouterie* to biżuteria jako dziedzina sztuki, w której forma ma zasadnicze znaczenie, natomiast *joaillerie* to ozdoby, w których najważniejsza jest jak największa ilość cennych materiałów<sup>26</sup>. W okresie secesji obserwujemy spektakularne odwrócenie się od *joaillerie* ku *bijouterie*. Przełomem była Wielka Wystawa Światowa w Paryżu w roku 1900, na której René Lalique zaprezentował swoją biżuterię. To właśnie ten twórca uważany jest za prekursora rewolucyjnych zmian, w wyniku których wyroby jubilerskie zaczęły być postrzegane jako dzieła sztuki. Do tej pory pokazywano biżuterię sporadycznie, na ogół w ramach wystawiania przedmiotów z innych dziedzin wzornictwa. Podobnie jak Michał Gradowski, uczestnik sesji naukowej w Toruniu uważam, że [...] dopiero secesja wydzwignęła biżuterię na wyżyny wielkiej sztuki w całym tego pojęcia rozumieniu<sup>27</sup>.

Trudno wyobrazić sobie współczesną biżuterię bez zmian, które dokonały się w okresie secesji. Jednak w czasie jej trwania rzadko doceniano ją jako istotną dla późniejszej twórczości jubilerów. Później postrzegano ją na ogół jako nic nie znaczącą tendencję, która co prawda zmieniła oblicze sztuki, ale tylko na krótko. Nowość, będąca programową cechą secesji, szybko zaczęła blednąć i nie wiercono, że pozostanie po niej ślad w późniejszych dziejach sztuki. Przykładem pozytywnej oceny nurtu jest stwierdzenie Gabriela Mourey'a w magazynie *Studio* z 1902 roku, który o René

Lalique pisze, że jest on *odnowicielem, lub lepiej, stwórcą sztuki jaką jest biżuteria, taką jaką znamy dziś, i każdy może łatwo zrozumieć entuzjazm i zafascynowanie otaczające jego prace*<sup>28</sup>. Ów entuzjazm i zafascynowanie wracają pod koniec XX wieku i secesję coraz częściej postrzega się jako kluczową dla historii biżuterii. Z perspektywy czasu można zauważyć, że nawet *Art Dèco*, styl opozycyjny do secesji, wiele z niej czerpie i nie stanowi bynajmniej powrotu do sytuacji sprzed przełomu wieków. Jak pisze Alice Jurow, *wszystkie okresy uważają się za nowoczesne, jednak Art Nouveau było prawdopodobnie pierwszym estetycznym idiomem nowoczesności, świata, w którym dziś żyjemy – włączając zmiany technologiczne, środowisko człowieka i kulturę międzynarodową*<sup>29</sup>.

Opisując procesy, będące tematem artykułu, zauważyłam, że trudno jest rozpatrywać oddzielnie zmiany funkcji i formy biżuterii. Stąd wniosek, że forma i funkcja biżuterii są ze sobą ściśle sprzężone. Gdyby nie zmiany społeczne w ówczesnym świecie, takie jak emancypacja kobiet, nie doszłoby do zmian na rynku biżuterii. Wzrost świadomości społecznej związanej z rozwojem demokracji wpłynął też na postawy estetyczne – wzrosło zapotrzebowanie na przedmioty o nowoczesnej formie. Ludzie dzięki poprawie sytuacji ekonomicznej, mogli sobie pozwolić na przedmioty w dobrym guście i otaczać się nimi, co spowodowało, że w większym stopniu zaczęto cenić precyzję wykonania ozdób, szukać wyrobów stworzonych z użyciem nowych technik. To z kolei zachęciło twórców do doskonalenia swoich umiejętności i do eksperymentów z surowcami. Podobne zależności można mnożyć, zgadzam się więc ze słowami Pawła Banasia, który twierdzi, że *cała ta epoka, usytuowana między dawnymi, a nowymi laty, wydaje się zawieszona jakby między marzeniem a rzeczywistością, między teorią a konkretną praktyką, między wybujałym intelektualizmem a uświadomioną koniecznością tworzenia przedmiotów standardowych, wreszcie między sztuką dla nielicznych a sztuką dla wszystkich*<sup>30</sup>.

Jak pojmować biżuterię w całej jej różnorodności pozostaje do dziś nierozwiązaną kwestią. Podobnie jak na przełomie wieków, gdy zastanawiano się nad rolą artysty w opozycji do osoby rzemieślnika, dziś również trwa dyskusja, których autorów biżuterii nazwać można artystami, a których rzemieślnikami. Czy sam fakt, że dany obiekt stworzony jest na sprzedaż zaprzecza jego walorom artystycznym? Czy z kolei to, że przedmiot stworzony jest w jednym egzemplarzu bez przeznaczenia do sprzedaży, bądź jako obiekt biżuteryjny już konstituuje go jako sztukę? Wszystkie te pytania czekają na próby odpowiedzi, a zagadnienia związane z formą i funkcją biżuterii pozostają otwarte.

- <sup>1</sup> I. Huml, *Śladami biżuterii*, w: *Rody jubilerskie w Polsce*, pod red. A. Majsterek, Łódź 2003, s. 214.
- <sup>2</sup> M. Gradowski, *Terminologia biżuterii*, w: *Biżuteria w Polsce. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20-21 kwietnia 2001 roku, pod patronatem Krajowej Izby Gospodarczej Jubilersko-Zegarmistrzowskiej*, Toruń 2001, s. 15.
- <sup>3</sup> [www.art2day.uni.lodz.pl](http://www.art2day.uni.lodz.pl), strona internetowa Sekcji Sztuki Współczesnej Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, wywiad Ewy Bromberkowskiej ze Sławomirem Fijałkowskim, *Śniadanie u Tiffany'ego, obiad u Cartiera, kolacja u Niessinga, czyli o biżuterii wczoraj, dziś i jutro*.
- <sup>4</sup> N. Fyson, *Klejnoty świata*, Warszawa 1996, s. 150.
- <sup>5</sup> M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 17.
- <sup>6</sup> G. Hughes, *The Art of Jewelry*, New York 1972, s. 104.
- <sup>7</sup> Fyson, dz. cyt., s. 152.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 151.
- <sup>9</sup> C. de la Bedoyere, *Art Nouveau*, London 2005, s. 32.
- <sup>10</sup> Wallis, dz. cyt., s. 14.
- <sup>11</sup> Bedoyere, dz. cyt., s. 98.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 80.
- <sup>13</sup> Hughes, dz. cyt., s. 104.
- <sup>14</sup> F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, Warszawa 2003, s. 373.
- <sup>15</sup> Boucher, dz. cyt., s. 388.
- <sup>16</sup> V. Becker, *Art Nouveau Jewelry*, London 2005, s. 22.
- <sup>17</sup> M. Kochanowska, *Zrozumieć wzornictwo*, [www.polskijubiler.pl](http://www.polskijubiler.pl), 2008, nr 07-08.
- <sup>18</sup> Wallis, dz. cyt., s. 172.
- <sup>19</sup> M. Woźniak, *Wstęp*, w: *Biżuteria w Polsce...*, s. 7.
- <sup>20</sup> Wallis, dz. cyt., s. 160-162.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 167.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 178-179.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 183-184.
- <sup>24</sup> Bedoyere, dz. cyt., s. 62.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 222.
- <sup>26</sup> B. Elzea, katalog wystawy, *The Jeweler's Art. European and American Jewelry 1840-1910*, Philadelphia 1978, s. 2.
- <sup>27</sup> Gradowski, dz. cyt., s. 16.
- <sup>28</sup> Cyt. za: F. Falk, katalog wystawy, *Jewellery 1900/1976. A Survey of 20th Century Jewellery from the Pforzheim Jewellery Museum*, Victoria 1976, s. 8.
- <sup>29</sup> A. Jurow, wstęp, w: C. de la Bedoyere, *Art Nouveau*, London 2005, s. 11.
- <sup>30</sup> P. Banaś, *Secesja w zbiorach polskich*, Warszawa 1997, s. 9.



**Anna Sołtysiak, *Kici***



# WARSZAWSKIE LUKSUSOWE KAMIENICE Z LAT 30. XX WIEKU

Roman Krysik

**Luksusowe kamienice były jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w przedwojennej architekturze Warszawy. Prawie wszystkie powstały tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej. W trakcie wojny przeważająca ich część została zniszczona, a te które przetrwały były stopniowo dewastowane w latach powojennych. Do czasów współczesnych dotrwało niewiele dobrze zachowanych przykładów takiej architektury<sup>1</sup>. Jak napisał Jerzy S. Majewski: *Nowy styl, jaki się wówczas pojawił w luksusowej architekturze warszawskiej, to szczęśliwe połączenie awangardowej prostoty funkcjonalizmu z zamiłowaniem do wytworności, szlachetnych materiałów i pewnej, dalekiej od ostentacji, dekoracyjności. To także styl, który odpowiadał warszawskiej burżuazji i klasie średniej, ceniącej architekturę solidną, nieco ozdobną, ale jednocześnie nowoczesną, zrywającą z tak obśmiewaną wówczas stylistyką belle époque*<sup>2</sup>.**

Kamienice dochodowe stanowiły najliczniejszą grupę obiektów związanych z luksusową architekturą warszawską lat 30. XX wieku. Bardzo wiele z nich powstało po ogłoszeniu ustawy z 1933 roku, zmniejszającej podatek dochodowy o sumę zainwestowaną w budownictwo mieszkaniowe, a popularnie nazywaną *Lex E. Wedel*. Kamienice te charakteryzowały się niezwykle wysokim standardem budowlanym i były wyposażone we wszystkie udogodnienia ułatwiające życie codzienne. Wykończone były na wysokim poziomie, gdyż tylko za takie mieszkania można było ustalić znaczny czynsz. Kamienica czynszowa stała się nagle bardzo dobrą lokatą kapitału i dlatego tak dużo ich w tamtym okresie powstało<sup>3</sup>.

Inwestorami luksusowych czynszówek byli nie tylko przedstawiciele różnych gałęzi przemysłu, ale także wielcy właściciele ziemscy, jak Radziwiłłowie czy Wielopolscy, wzięci prawnicy i lekarze, fundusze emerytalne i firmy budowlane, a także architekci, którzy budowali na sprzedaż lub na użytek własny. Wytworzyła się nowa warstwa „zawodowych” właścicieli kamienic, którzy inwestowali w budowę,

a następnie czerpali zyski ze sprzedaży lub wynajmu<sup>4</sup>.

Oprócz domów zamieszkanymi wielopokojowymi, zaczęto także wznosić budynki typu *apartment house*, zawierające niewielkie luksusowo wyposażone mieszkania. Przeznaczone były przeważnie dla osób samotnych, młodych małżeństw lub osób mieszkających poza miastem, a potrzebujących wynajmując od czasu do czasu

mały, dobrze wyposażony apartament, za który byli skłonni zapłacić nawet bardzo wysokie komorne<sup>5</sup>.

W realizacjach kamienic luksusowych przodowało głównie środowisko warszawskie, gdzie młodzi architekci w większości związani z Wydziałem Architektury Politechniki Warszawskiej starali się dynamicznie włączać w nurt awangardowej architektury. Część z nich po ukończeniu studiów wyjeżdżała w inne rejony Polski, aby tam swoimi wybitnymi osiągnięciami przyczynić się do zniwelowania różnic między stolicą a prowincją<sup>6</sup>. Reszta działała na terenie Warszawy, a niektórzy z architektów wręcz „wyspecjalizowali” się w projektowaniu luksusowych kamienic. Na czoło tej grupy niewątpliwie wysuwają się takie nazwiska jak: Juliusz Żórawski, Lucjan Korngold, Bohdan Pniewski czy Jerzy Gelbard i Roman Sigalin. Dwaj ostatni stworzyli swój odmienny, charakterystyczny styl. Ich kamienice odznaczały się trapezowymi przeszklonymi wykuszami w elewacji frontowej, które biegnęły przez całą wysokość fasady oraz ornamentami podokiennymi w formie żłobkowań lub kamiennych płytek ułożonych na zakładkę. Była to swego rodzaju reminiscencja licznie powstających w tamtym okresie kamienic paryskich<sup>7</sup>.

Apartment House przy ul. 6. Sierpnia (dziś ul. Nowowiejska 4) zaprojektowany przez Juliusza Żórawskiego był pierwszym i jedynym tego typu budynkiem, zawierającym wyłącznie małe, luksusowo urządzone miesz-



J. Żórawski, dom przy ul. 6-go Sierpnia, 1933-1935, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1936 nr 7



J. Żórawski, dom przy ul. 6-go Sierpnia (dziś ul. Nowowiejska 4), 1933-1935, stan obecny, fot. autor



J. Żórawski, dom przy ul. Puławskiej 28, 1936, stan sprzed 1939, fot. Cz. Olszewski

kania<sup>8</sup>. Centralne ogrzewanie, bieżąca gorąca woda, estetyczne wbudowane gzymsy rolkowe nad każdym oknem, komfortowo urządzone łazienki z wejściem od aneksów sypialnych, wyposażone w umywalki, wanny, bidety, klozety, apteczki czy grzejniki do ręczników, to tylko niektóre z udogodnień jakimi dysponowały owe lokale. Każda kondygnacja posiadała oddzielną klatkę schodową i windę. Bardzo ładne, wspólne balkony dodawały fasadzie budynku plastycznego wyrazu. Całość wykonana była niezwykle starannie. Niestety dom ten został zniszczony w czasie wojny. Odbudowano go, ale w innym kształcie, przez co całkowicie zatracił pierwotną formę<sup>9</sup>.

Dom Jana Wedla przy ul. Puławskiej 28, ukończony w 1936 roku należy do najciekawszych obiektów budowlanych międzywojennej Warszawy<sup>10</sup>. Zrealizowany w formie obudowanego narożnika o doskonałych proporcjach, był wręcz podręcznikowym przykładem funkcjonalizmu lat 30. XX wieku. „Zmiękczenie” bryły poprzez zaokrąglenie naroża nadało jej płynności i lekkości oraz było zapowiedzią krzywoliniowych tendencji w prowadzeniu ściany. Oparcie go na słupach, otwarcie prześwitu podwórza, wolny plan i zastosowanie płaskiego dachu z tarasem rekreacyjnym osłoniętym betonową kratownicą – to znakomity przykład zastosowania idei pięciu zasad Le Corbusiera<sup>11</sup>.

Dzięki wprowadzeniu prześwitów w parterze od strony ul. Madalińskiego, które prowadziły na niewielki dziedziniec z sadzawką otoczoną zielenią i kwiatami, autorowi projektu udało się uniknąć efektu podwórka-studni. Nad sadzawką znajdowała się animalistyczna rzeźba Stanisława Komaszewskiego, a w holu fresk Zofii Stryjeńskiej,



J. Żórawski, dom przy ul. Puławskiej 28, 1936, stan obecny, fot. autor

który zachował się do dnia dzisiejszego. Wszystkie te elementy plus wysmakowane detale z chromowanego metalu uzupełniały architekturę całego budynku nadając jej niebywalej elegancji. Cała realizacja została uznana za duży sukces architekta jeśli chodzi o rozwiązania konstrukcyjne, była również udaną próbą syntezy architektury, rzeźby i malarstwa. Po wojnie kamienica uległa dużej dewastacji. Poza tym, zabudowanie prześwitów i umieszczenie w nich biur i sklepów spowodowało, że architektura budynku straciła swój sens<sup>12</sup>.

Dom przy al. Przyjaciół 3, zaprojektowany przez Juliusza Żórawskiego we współpracy z Aleksandrem Więckowskim w 1937 roku reprezentuje umiarkowany funkcjonalizm. Powstała jedynie połowa budynku, która nigdy nie doczekała się przedłużenia. Konstrukcja szkieletowa została wypełniona betonem, stalą i szkłem. Parter jest cofnięty i wsparty na słupach, z obszernym prześwitem, obłożony piaskowcem szydłowieckim. Całkowicie przeszklona fasada została zabezpieczona stalowymi, ażurowymi balustradami. W oknach zamontowano markizy, ponieważ elewacja znajdowała się od strony południowej<sup>13</sup>. Zakomponowana do oglądania od ul. Koszykowej pięciokondygnacyjna kamienica z małymi, ale luksusowo wyposażonymi mieszkaniami, zrealizowana była w ściśle corbusierowskim stylu. Mieszkania wyposażono w domofony oraz windy, które wjeżdżały wprost do przedpokojów. Ściany w łazienkach i kuchniach wyłożone zostały glazurą. Budynek przetrwał wojnę, ale źle konserwowany popadał stopniowo w ruinę<sup>14</sup>. Elewacja frontowa zachowała się w dość dobrym stanie. Wnętrze holu jest dosyć zaniedbane, pozostały kamienne elementy zabudowy i mozaika na podłodze, poza tym do tej pory używane są przez mieszkańców kamienne zlewy w pralni.



J. Żórawski, A. Więckowski, dom przy al. Przyjaciół 3, 1937, stan obecny, fot. autor

Kamienica Państwowego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych Pracowników Umysłowych *Feniks*, zwana *Szklanym domem* została zaprojektowana w 1937 roku przez Juliusza Żórawskiego. Powstała w latach 1937-1939 przy ul. Mickiewicza 34/36 na Żoliborzu, gdzie przeważnie realizowano tanie budownictwo społeczne. Budynek na rzucie litery L, posiada pięć kondygnacji i fasadę długości prawie stu metrów. W przyziemiu oparty jest na potężnych owalnych słupach. Prześwity zamykają dekoracyjnie kute kraty, a klatki schodowe posiadają wklęsłe wejścia. Wzdłuż całej fasady



znajdują się horyzontalne pasy okien. Płaski dach z tarasami był częściowo przeznaczony na rekreację, jego nadbudówka z wywiniętymi betonowymi daszkami na okrągłych słupach inspirowana była prawdopodobnie mostkiem kapitańskim<sup>15</sup>.

Kamienica posiadała podziemny garaż, rynny ukryte w ścianach odprowadzały wodę do studzienek, ponadto kabiny wind z kryształowymi szybami wykonane były z drewna. Obiekt był raz remontowany w 1948 roku w związku z przyjazdem do Polski Pabla Picassa



J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy ul. Lwowskiej 7, 1938, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1938 nr 9

i planowanym przez władze miasta bankietem na dachu budynku. Został znacjonalizowany w 1949 roku, od tamtego czasu nie był remontowany<sup>16</sup>. Obecnie jest bardzo zaniedbany, zachowały się dekoracyjne kraty w prześwicie i na oknach piwnic, metalowe stylizowane elementy na elewacji oraz kute balustrady z drewnianymi poręczami na klatkach schodowych. Wszystko to jest jednak w złym stanie.

Kamienica przy ul. Lwowskiej 7 powstała w 1938 roku dla Juliana Glassa jako pięciokondygnacyjny budynek, posiadający trzy jednoosiowe wykusze na całej wysokości frontowej elewacji, która obłożona została piaskowcem szydłowieckim<sup>17</sup>. Wnętrze jest bardzo dobrze zachowane. Posadzka w holu wyłożona jest mozaikową kostką terakotową, a ściany na wysokości dwóch metrów, marmoryzowanym stiukiem z czarnym marmurowym paskiem u góry. Stopnie schodów wykonane są z białego marmuru a podstopnice z marmuru czarnego<sup>18</sup>.

Dom przy al. Róż 7 z 1937 roku należy do najciekawszych kamienic architektów Jerzego Gelbarda

J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy al. Róż 7, 1937, stan obecny, fot. autor



i Romana Sigalina. Posiada cztery kondygnacje, z czego ostatnia jest cofnięta od frontu, co tworzy taras. Na elewacji od strony ulicy znajdują się dwa wieloboczne, przeszklone wykusze, między którymi są falujące balkony z ażurowymi, metalowymi balustradami, inspirowane prawdopodobnie barokiem. Fasada licowana jest płytami z piaskowca,



J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy ul. Kredytowej 6, 1938, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1939 nr 4

w drzwiach wejściowych zamontowane zostały kute kraty w stylu *art déco*, uchwyty i klamki pochodziły od znanej przedwojennej firmy *Braci Lubert*<sup>19</sup>. Wnętrze jest bardzo dobrze zachowane: mozaika na podłodze, marmurowe schody i okładziny ścian, skrzynka na listy. Elewacja frontowa jest w dobrym stanie, zachowany został detal metalowy na ścianie przy drzwiach wejściowych.

Luksusowa kamienica przy ul. Kredytowej 6 zaprojektowana przez spółkę Gelbard i Sigalin powstała dla Józefa Glassa w 1938 roku. Dom posiadał w przyziemiu pomieszczenia na sklepy. Czterokondygnacyjna fasada o pięknym rysunku licowana była gładkimi płytami piaskowca szydłowieckiego z cokołem z marmuru włoskiego *portoro*<sup>20</sup>. Całość porządkowana była przez kanelowane lizeny w wielkim porządku biegnące między oknami, ponadto pod parapetami umieszczono żłobkowy ornament. Do izolacji przeciwakustycznej ścian działowych i stropów zastosowano specjalny filc *Term-Akustik*, który idealnie wyciszał odgłosy dochodzące od strony ulicy i sąsiadów. Luksusowo zaprojektowane

J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy ul. Kredytowej 6, 1938, stan obecny, fot. autor







J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy al. Przyjaciół 8, 1937, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1938 nr 9

Kamienica przy al. Przyjaciół 8 powstał w 1937 roku. Budowla posiada cztery kondygnacje, ostatnia została cofnięta a na dachu umieszczono taras. Asymetryczną, spokojną fasadę

oblicowano piaskowcem szydlowieckim. Kamienica słynęła z pięknego holu wyłożonego białym alabastrem, który łączy się ząbkowanymi listwami z wielkim lustrem w ramie i owalnym oknem na klatkę schodową. Parapety wykonano z marmuru karraryjskiego a posadzki z klinkieru. Ponadto zwraca uwagę przeszklony szyb windy

i kute kraty z detalem *art déco*. Nowością były zamontowane w urządzeniach kuchennych, automatyczne bezmotorowe chłodnie firmy *Electrolux*<sup>23</sup>. Wnętrze holu zachowało się bardzo dobrze, jedynie elewacja jest w złym stanie.

Kamienicę Franciszka Nowickiego przy ul. Konopnickiej 5 zaprojektował Bohdan Pniewski w 1935 roku,



B. Pniewski, dom przy ul. Konopnickiej 5, 1935, stan sprzed 1939, fot. Cz. Olszewski

wnętrza klatek schodowych, lokali i bram do dziś olśniewają przepychem<sup>21</sup>. Oblicowanie parteru, które wykonano z czarnego polerowanego granitu, zachowało się jedynie w partii wschodniej, patrząc od bramy. Stan marmurów na ścianach sieni, schodach i parapetach można ocenić jako dobry, tak jak metalowych balustrad schodów z drewnianymi poręczami<sup>22</sup>.

Luksusowy dom Haliny i Janusza Regul-

skich przy al. Przyjaciół 8 powstał w 1937 roku. Budowla posiada cztery kondygnacje, ostatnia została cofnięta a na dachu umieszczono taras. Asymetryczną, spokojną fasadę



J. Gelbard, R. Sigalin, dom przy al. Przyjaciół 8, 1937, stan obecny, fot. autor

trwały do roku 1937. Dom wykonano w konstrukcji szkieletowej żelbetowej na rzucie odwróconej litery T. Różnice poziomów terenu parceli wykorzystano, umieszczając w piwni-

cach garaże. Od frontu znajdowały się mieszkania cztero- i pięciopokojowe, a od ogrodu trzypokojowe. Cokół w przyziemiu został nieznacznie cofnięty w stosunku do fasady, obłożony jest piaskowcem szydlowieckim i uzupełniony stylizowanymi na *art déco*, ręcznie kutymi kratami okien. Czteropiętrowa fasada zwieńczona żelbetowym daszkiem nad cofniętą ostatnią kondygnacją, licowana jest gładkimi płytami z piaskowca budzanowskiego. Ręcznie kute były także balustrady na klatkach schodowych<sup>24</sup>. W bardzo dobrym stanie zachował się brązowy marmur na ścianach bocznych holu i szary marmur, z którego wykonano stopnie schodów.

W takim samym stanie jest posadzka

wyłożona małymi czarnymi płytkami ceramicznymi. Zachowały się także oryginalne talerzowe lampy w stropie, w ścianach przeszklone, mosiężne skrzynki na listy, a także politurowane na czarno płytowe drzwi<sup>25</sup>.

Kamienica przy ul. Koszykowej 10 należy do najbardziej znanych realizacji Lucjana Korngolda.

Wzniesiona w 1937 roku w konstrukcji stalowej szkieletowej o wysokości sześciu pięter. Dwie ostatnie kondygnacje zostały uskokowo cofnięte, tworząc w ten sposób duże tarasy na dachach. Elewacja licowana jest kamienną okładziną z piaskowca dolskiego. W środku klatki schodowej umiesz-

czono przeszklony szyb, w którym poruszała się winda. Wnętrze do tej pory zadziwia luksusem. Schody wykonano z białego marmuru, w drzwiach znajdują się uchwyty z mosiądzu a na ścianach alabastrowe kinkiety. Z brązu i chromoniklu były m.in. skrzynki na listy,



B. Pniewski, dom przy ul. Konopnickiej 5, 1935, stan obecny, fot. autor



L. Korngold, dom przy ul. Koszykowej 10, 1937, stan obecny, fot. autor



L. Korngold, dom przy ul. Koszykowej 10, 1937, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1938 nr 9



W. Weker, dom przy ul. Wiejskiej 14, 1935-1939, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1938 nr 3



W. Weker, dom przy ul. Wiejskiej 14, 1935-1939, stan obecny, fot. autor



L. Paradista, dom przy ul. Sewerynow 4, 1937, stan sprzed 1939, fot. „Arkady” 1938 nr 12

Kamienicę doskonale wkomponowano w nowoczesną zabudowę ulicy Wiejskiej<sup>28</sup>. Budynek jest bardzo dobrze zachowany. Wewnątrz holu znajdują się praktycznie nienaruszone posadzki, okładziny na ścianach, kamienne balustrady schodów i lamp oświetleniowych. Elewacja od strony ulicy Wiejskiej także jest bardzo dobrze zachowana

Dom mieszkalny przy ul. Sewerynow 4 był jednym z bardzo nowoczesnych i luksusowo wyposażonych budynków drugiej połowy lat 30. XX wieku, który został ukształtowany w sposób zapowiadający wieżowce punktowe<sup>29</sup>.

obramienia luster czy witryny. Nad wejściem do budynku wykuta jest data i nazwisko architekta, który po wojnie wyemigrował do Brazylii<sup>26</sup>. Komfortowo wykończone wnętrze zachowało się w bardzo dobrym stanie, jednak zostało zubożone o elementy ślusarki, takie jak wrota holu i sieni czy ozdobne kraty kryjące wnęki z grzejnikami, które zostały skradzione albo zniszczone<sup>27</sup>.

Dom Mariana Działkiewicza przy ul. Wiejskiej 14, projektu Wacława Wekera. Dom wzniesiony w latach 1935-1939, uchodził za jedną z najnowocześniejszych i najbardziej nowoczesnych kamienic warszawskich. Zbudowano ją w konstrukcji żelbetowej. W przyziemiu oparta jest na słupach, a przestrzeń między nimi zabudowano pomieszczeniami na sklepy. Horyzontalne pasy okien przebiegają na całej szerokości frontowej elewacji, wykończonych płytami z kamienia pińczowskiego.

Ostatnie kondygnacje kamienicy zostały cofnięte. Znajdują się na niej mieszkania trzy-, cztero- i pięciopokojowe oraz kawalerki, komfortowo wyposażone między innymi w centralne ogrzewanie, ciepłą wodę oraz szwedzkie okna z opatentowanym mechanizmem do otwierania. W pokojach zaprojektowano także modernistyczne kominki. Ponadto budynek posiadał własną spalarnię śmieci.

Zbudowany został wg projektu Ludwika Paradistala w 1937 roku w konstrukcji żelbetowej. Składa się z niższego pięciokondygnacyjnego głównego budynku i siedmiopiętrowej części wieżowej skierowanej elewacją frontową w stronę Wisły<sup>30</sup>. Ostatnia kondygnacja została cofnięta i przykryta betonową, ażurową kratownicą. Balkony na

piętrach, zabezpieczone balustradami wypełnionymi szkłem siatkowym, ciągną się wzdłuż całej szerokości obu fasad i wyglądają bardzo efektownie. Elewacje pokryto szlachetnym tynkiem, cyklinowanym i fugowanym tzw. felzytynem. Hole wyłożono marmurem, drzwi wykonano z politurowanego na czarno dębu z wcieranym brązem aluminiowym. W mieszkaniach podłogi miały parkiety dębowe, kuchnie i łazienki były w terakocie i glazurze, komfortowo wyposażone z chromowaną armaturą. W podziemiach znajdowały się dwie pralnie, suszarnia, parowa łazienka dla służby oraz cztery garaże<sup>31</sup>. Kamienica była dwukrotnie niszczone w czasie wojny, nieudolnie przebudowana, popadła w zaniechanie i cały jej luksus i blichtr zniknął<sup>32</sup>.

Przykłady luksusowych kamienic warszawskich można by mnożyć. Poza omówionymi warto wspomnieć o projekcie domu Antoniego Aleksandra Jawornickiego, zbudowanym przy ul. Narbutta 22 około 1935 roku, zaliczonym do nurtu tzw. „miękkiego” funkcjonalizmu, który charakteryzował się piękną falującą linią fasady i detalem *art déco*.

Kamienica zaprojektowana przez Edgara Norwertha w latach 1934-1937, usytuowana przy al. Szucha 16, o półkolistych, przeszklonych ryzalitach i stolarką drzwi wejściowych, nawiązuje do geometrycznej, inspirowanej sztuką japońską, ornamentyki Franka Lloyd Wrighta<sup>33</sup>.

Początku końca luksusowej architektury lat 30. XX wieku można upatrywać wraz z nadejściem Polski Ludowej. Dla kamienic, nie tylko warszawskich, rozpoczął się bardzo trudny okres. Przeludnione i przez wiele lat nieremontowane ulegały powolnemu procesowi niszczenia i dewastacji. Okradane z kosztownych okładzin i instalacji popadały w ruinę, bezpowrotnie tracąc swoją dawną świetność. Niektóre z nich przetrwały w lepszym stanie, m.in. przy ul. Wiejskiej, Marii Konopnickiej, Frascati, Koszykowej czy al. Przyjaciół. Zarezerwowane i zabezpieczone dla przedstawicieli nowej władzy, jeszcze przez wiele lat zadziwiały swoją nowoczesnością, poziomem wykonania i szlachetnymi materiałami<sup>34</sup>.

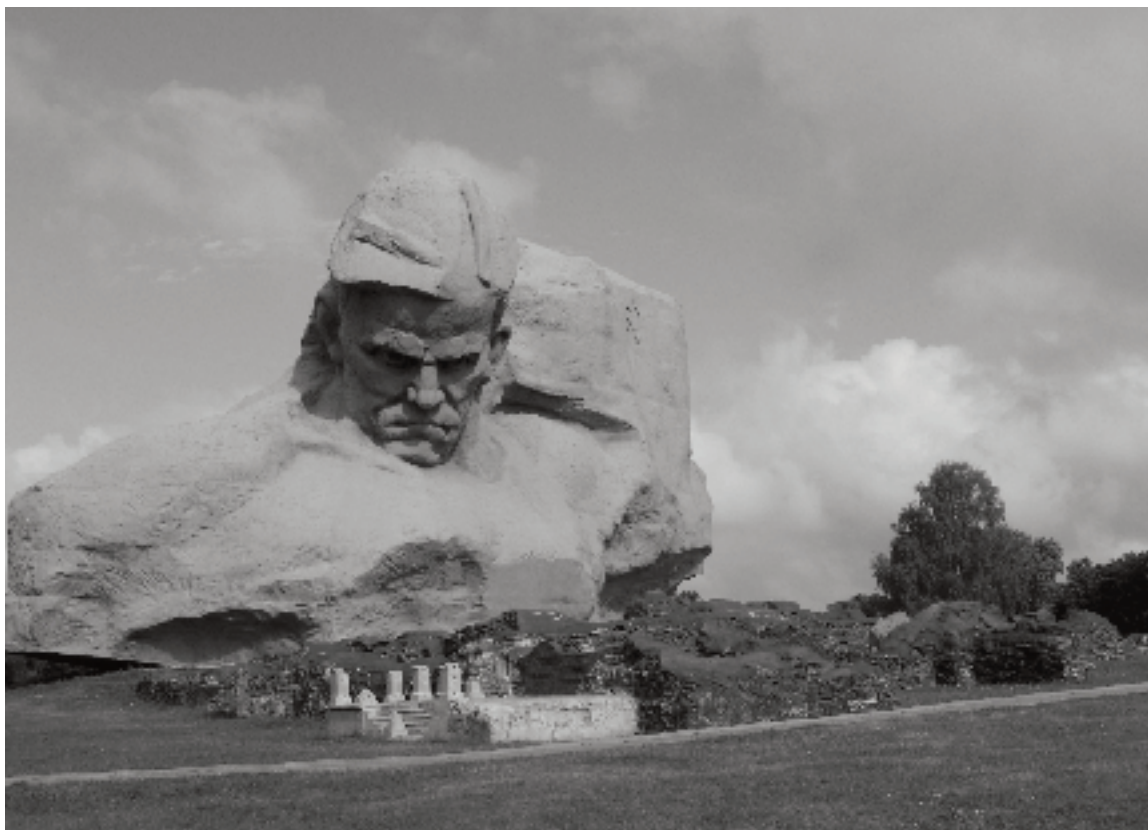


L. Paradista, dom przy ul. Sewerynow 4, 1937, stan obecny.



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

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1 T. S. Jaroszewski, Piękne dzielnice – uwagi o architekturze luksusowej w Warszawie w latach trzydziestych, w: Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Niedzica, kwiecień 1988, Warszawa 1991, s. 168. | 13 Jaroszewski, dz. cyt., s. 185.   | 28 Jaroszewski, dz. cyt., s. 194;   |
| 2 J. S. Majewski, Warszawa nieodbudowana – lata trzydzieste, Warszawa 2005, s. 205.  | 14 Majewski, dz. cyt., s. 214; „Architektura i Budownictwo”, 1938, nr 8, s. 252.  | 29 Leśniakowska, dz. cyt., s. 74;   |
| 3 Jaroszewski, dz. cyt., s. 182.   | 15 Jaroszewski, dz. cyt., s. 185-189;   | 30 Majewski, dz. cyt., s. 218-219.  |
| 4 J. Roguska, Domy wielorodzinne – kamienice w okresie międzywojennym w Warszawie: kontynuacje transformacje, nowe rozwiązania, w: Kamienica w krajach Europy Północnej, red. M. S. J. Sołtysik, Gdańsk 2004, s. 433.                      | 16 Leśniakowska, dz. cyt., s. 80.   | 31 Zieliński, Atlas dawnej architektury..., t. VI, Warszawa 2000, s. 112.     |
| 6 Jaroszewski, dz. cyt., s. 182.   | A. K. Olszewski, Sztuka współczesna 1890-1939, w: Sztuka Warszawy, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 439-440.          | 32 „Arkady”, 1938, nr 9, s. 476;  |
| 7 I. Wisłocka, Awangardowa architektura polska 1918-1939, Warszawa 1968, s. 196.   | 17 Leśniakowska, dz. cyt., s. 157.  | 33 Jaroszewski, dz. cyt., s. 193;   |
| 8 Jaroszewski, dz. cyt., s. 189.   | 18 „Arkady”, 1938, nr 9, s. 475; Majewski, dz. cyt., s. 216.  | 34 Leśniakowska, dz. cyt., s. 74;   |
| 9 Tamże, s. 183-185.   | 19 J. Zieliński, Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne, t. IX, Warszawa 2003, s. 149. | 35 Majewski, dz. cyt., s. 213.  |
| 10 P. M. Lubiński, Pierwszy „Apartment House” w Warszawie, „Arkady” 1936, nr 7, s. 398-399.  | 20 Leśniakowska, dz. cyt., s. 79.   | 36 Zieliński, Atlas dawnej architektury..., t. VI, Warszawa 2000, s. 215-217. |
| 11 M. Leśniakowska, Architektura w Warszawie lata 1918-1939, Warszawa 2000, s. 71.   | 21 „Arkady” 1939, nr 4, s. 190.   | 37 „Architektura i Budownictwo”, 1938, nr 8, s. 244;                          |
| 12 Majewski, dz. cyt., s. 211; Roguska, dz. cyt., s. 442.  | 22 Jaroszewski, dz. cyt., s. 190, 193;  | 38 Jaroszewski, dz. cyt., s. 193-194;   |
|  | 23 Majewski, dz. cyt., s. 219.  | 39 Majewski, dz. cyt., s. 212.  |
|  | 24 Zieliński, Atlas dawnej architektury..., t. VIII, Warszawa 2002, s. 51-53.   | 40 Roguska, dz. cyt., s. 437.   |
|  | 25 „Arkady”, 1938, nr 9, s. 475; Jaroszewski, dz. cyt., s. 190;   | 41 „Architektura i Budownictwo”, 1938, nr 8, s. 255.                          |
|  | 26 Leśniakowska, dz. cyt., s. 81.   | 42 Jaroszewski, dz. cyt., s. 196.   |
|  | 27 „Architektura i Budownictwo”, 1938, nr 8, s. 240-242;  | 43 Tamże, s. 196-197.   |
|  |   | 44 Leśniakowska, dz. cyt., s. 67, 68.   |
|  |   | 45 Jaroszewski, dz. cyt., s. 199-202.   |



**Brześć (Białoruś), Twierdza Brzeska – ruiny klasztoru Jezuitów i współczesny pomnik  
sowieckiej chwały  
fot. Katarzyna Węglińska**



# DUDA GRA W AMALGAMATY

## WYJAŚNIENIE TEORII AMALGAMATU

### INTERPRETACJA PIERWSZEJ STACJI DROGI KRZYŻOWEJ

#### JERZEGO DUDY-GRACZA

Ilona Sobiczewska

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie zagadnienia amalgamatu kognitywnego, który jako obszar interpretacyjny należy obecnie do szybko rozwijającego się pola badań kognitywistycznych. Charakterystyczne dla tych badań są interdyscyplinarność oraz łączenie doświadczeń różnych dziedzin humanistyki. Tekst będzie próbą syntetycznego ujęcia tematu i wyjaśnieniem pojęcia na przykładzie analizy interpretacyjnej pierwszego obrazu z cyklu drogi krzyżowej *Golgoty Jasnogórskiej Trzeciego Tysiąclecia* Jerzego Dudy-Gracza, pt. *Piłat*. Teoria konstruowania tak zwanych *amalgamatów kognitywnych* zostanie przedstawiona przede wszystkim w ujęciu Gillesa Fauconniera i Marka Turnera. Zaprezentuję sposób, w jaki można zastosować ową metodę badawczą, wykorzystywaną z powodzeniem w lingwistyce kognitywnej, do analizy dzieła malarskiego. Z powodu braku szerszej literatury w języku polskim na temat procesu amalgamacji w sztuce, w dużej mierze tekst ten oparty jest na pracach i tłumaczeniach Agnieszki Libury<sup>1</sup>

#### Czym jest amalgamat kognitywny?

Amalgamat kognitywny, inaczej teoria integracji pojęciowej jest nowym zjawiskiem, które w ostatnim czasie budzi zainteresowanie badaczy, językoznawców i lingwistów, zajmujących się kognitywnym<sup>2</sup> aspektem języka. Teoria powstała pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Za twórców tej myśli uważa się Marka Turnera<sup>3</sup> oraz Gillesa Fauconniera<sup>4</sup>, badaczy zajmujących się lingwistyką kognitywną<sup>5</sup>. Uczni zauważyli, że stapianie pojęć, czyli ich amalgamowanie, jest podstawową operacją umysłu. Angażuje ona twórczo wyobraźnię, nawet w przypadku bardzo prostego myślenia. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w języku, np. w postaci metafory czy też analogii. Jednak integracja pojęciowa nie może być utożsamiana tylko z metaforą. Zakres wyjaśnianych za jej pomocą zjawisk nie ogranicza się do metafory; jest znacznie bardziej rozległy. Umożliwia to szersze i bardziej wielostronne spojrzenie na problem i proces rozumienia danych zjawisk. Amalgamaty pojęciowe, tak jak metafory, są narzędziami poznawczymi. Zamieniają trudniejsze struktury pojęciowe na bardziej zrozumiałe, łatwiej przyswajalne dla człowieka. Teoria ta łączy się z nurtem badań lingwistycznych, psychologicznych, neurologicznych i komputerowych. Jej źródłami są koncepcje przestrzeni mentalnych, badania nad metaforą oraz tezy teoretyków, którzy uważali, że istnieje ogólna zdolność poznawcza (kognitywna płynność – *cognitive fluidity*), polegająca na łączeniu elementów z różnych dziedzin w nową całość.

Aby szczegółowo omówić teorię tworzenia amalgamatów, należy najpierw wyjaśnić pojęcie *przestrzeni mentalnych*. Teoria *przestrzeni mentalnych* (*mental space*),

inaczej teoria *dynamicznej konstrukcji znaczeń*, jest podstawą koncepcji integracji pojęciowej. Została rozwinięta głównie przez Gillesa Fauconniera i Eve Sweetser. Zakłada, że język, którym się posługujemy, jest odbiciem abstrakcyjnych konstrukcji kognitywnych. Przestrzenie mentalne są wielkimi zespołami konceptualnymi, zbiorami pojęć, powstającymi w toku myślenia i mówienia. Ich zadaniem jest pomoc w rozumieniu i podjęciu działania. Są powiązane ze sobą i razem z rozwojem myśli czy dyskursu ulegają ciągłej modyfikacji. Ponadto są niekompletnymi zbiorami, zawierającymi w sobie wiele elementów<sup>6</sup>.

Reasumując, przestrzenie mentalne to tworzone na potrzeby dyskursu podstruktury pojęciowe, zawierające informacje konieczne dla przebiegu komunikacji. Kreowane są na podstawie językowych, pragmatycznych i kulturowo uwarunkowanych strategii zdobywania informacji. Należy pamiętać, że są również fragmentaryczne, niekompletne i dynamiczne. Powstają *ad hoc*, a ich „zawartość” zmienia się na bieżąco: informacje nieistotne schodzą na dalszy plan, a do ich przestrzeni włączane są elementy nowe, potrzebne rozmówcom na danym etapie rozwijającego się dyskursu<sup>7</sup>.

Tak rozumiana teoria przestrzeni mentalnych jest punktem wyjścia do teorii amalgamatów. Model tworzenia amalgamatu zakłada istnienie przynajmniej czterech przestrzeni mentalnych. Przestrzeni generycznej, zawierającej treści na tyle abstrakcyjne, aby mogły one być wspólne dla dwóch (lub więcej) przestrzeni wyjściowych. Jest to przestrzeń uogólniona i schematyczna, która odwzorowuje układ z obu przestrzeni wyjściowych (co najmniej dwóch), w których zawierają się elementy podobne, pewne odpowiedniki.

W trakcie tworzenia amalgamatu ustala się powiązania między nimi. Następnie przenosi się je na nową przestrzeń, tak zwanego amalgamatu, w wyniku czego tworzą się nowe konteksty i sensy. Należy wyraźnie podkreślić, że jakiegokolwiek dwa odpowiedniki mogą, ale nie muszą, być zintegrowane w amalgamacie<sup>8</sup>. Fragmenty powyższych struktur (przestrzeni generycznej i wyjściowych) zostają w sposób wybiórczy przeniesione w przestrzeń amalgamatu i tam stapiają się w nową całość. Powstaje nowa struktura i znaczenie, których nie było w poprzednich przestrzeniach. Amalgamat częściowo dziedziczy strukturę przestrzeni wyjściowych, ale buduje już nową, własną strukturę.

Proces stapiania, przebiega według następujących, tak zwanych *zasad konstytutywnych* sformułowanych przez Fauconniera i Turnera: wybór przestrzeni wyjściowych i dopasowanie elementów; wyłonienie przestrzeni generycznej; stapianie pojęć; rzutowanie struktury wyjściowej do przestrzeni amalgamatu; wyłonienie nowego znaczenia, w obrębie amalgamatu; kompozycja; uzupełnienie; rozwój.

Podsumowując, amalgamaty powstają poprzez stopienie elementów kilku przestrzeni wyjściowych. Kiedy zostaną skonstruowane i utrwalone, mogą same posłużyć jako przestrzeń wyjściowa i punkt do tworzenia nowego amalgamatu. Jest to więc proces czynny, dynamiczny i ciągle się kształtujący. Oprócz tworzenia nowych znaczeń, pozwalają głębiej zrozumieć skomplikowaną rzeczywistość, czy pewne doświadczenia, które nie są dostępne bezpośrednio percepcji. Twórcy tej teorii wymieniają ponadto pewne „istotne relacje” (*Vital Relations*), które mogą podlegać kompresji. Są to: zmiana, identyczność, czas, przestrzeń, przyczyna-skutek, część-całość, reprezentacja, rola-wartość, analogia, dysanalogia, własność, podobieństwo, kategoria, intencjonalność, jednostkowość. Relacje te mogą łączyć elementy wewnątrz przestrzeni mentalnych (powiązania wewnętrzne), jak również pomiędzy samymi przestrzeniami (powiązania zewnętrzne).

Amalgamaty powszechnie występują wokół nas. Bardzo często odczytujemy je automatycznie, nie zdając sobie sprawy, że dokonujemy procesu integracji pojęciowej w naszych umysłach. Aby zilustrować podstawowe mechanizmy tej konceptualnej operacji, posłużę się nieco zmodyfikowanym przykładem „koszykówki śmietnikowej”, często podawanym w literaturze<sup>9</sup>. Przypuśćmy, że w czasie przerwy między lekcjami dwóch uczniów zostaje w klasie. Jeden z nich zwiąży zużytą kartkę papieru i wrzuci ją do stojącego w kącie kosza na śmieci. Drugi sięga po kartkę papieru, zgniata ją i mówi do kolegi: „Gramy?”, i celuje do śmietnika. Przez kilka kolejnych minut chłopcy grają w koszykówkę, rzucając piłkami z papieru do kosza, licząc punkty. Kończą grę wraz z dzwonkiem na lekcję. Warto zauważyć, że wymaginowana gra kończy się realnym wynikiem.

W tej sytuacji mamy do czynienia ze stopieniem dwóch przestrzeni wyjściowych: przestrzeni koszykówki i kosza na śmieci. W procesie integracji, dwa obszary znacze-

niowe zostały stopione w nową całość. W rezultacie powstał amalgamat pojęciowy, jakim jest „koszykówka śmietnikowa”. W nim łączą się elementy z obu przestrzeni wyjściowych: kosz oraz przedmiot wrzucany do niego w określonym celu. Kulka papieru staje się w domyśle piłką, kosz na śmieci – koszem sportowym, natomiast uczniowie – graczami.

Zjawisko jest niezwykle interesujące, ponieważ może służyć nie tylko jako narzędzie w badaniach nad językiem. Znajduje również zastosowanie w wielu dziedzinach, między innymi: w interpretacji dzieł i zjawisk w sztuce. Może służyć także jako studium nad rozumieniem obrazów w badaniach socjologicznych oraz zmian zachodzących w procesie interpretacji historycznej (ikonografia przekazów). Ponadto, jako narzędzie historyka sztuki staje się syntezą metodologii historii sztuki. Z pewnością niezwykle istotne dla konstrukcji amalgamatu są:

- psychologia i fizjologia widzenia wraz z psychologią postaci,
- ogólna teoria znaku (semiotyka i semiologia),
- ikonografia i ikonologia wraz z interpretacją znaczenia,
- nauka o języku (uznanie przede wszystkim funkcji komunikacyjnej sztuk wizualnych),
- hermeneutyka (problem rozumienia i interpretacji, przeżycia i traktowania sztuki jako gry, interpretacja



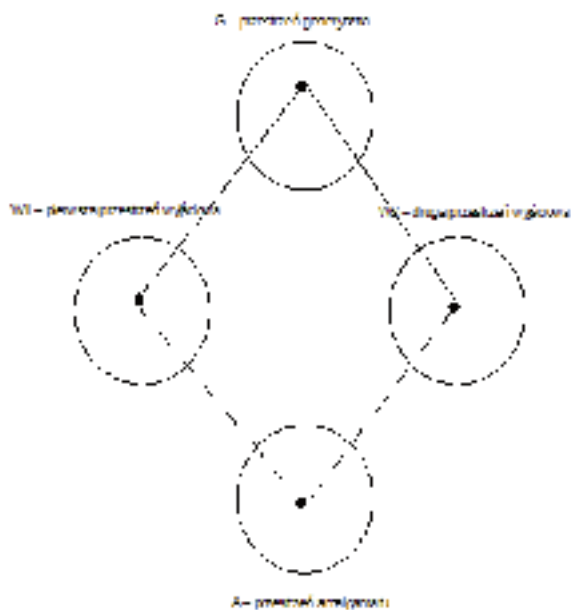
J. Duda-Gracz, Stacja I Piłat, 2001, płyta pilśniowa, olej, 185 cm x 117 cm, Kaplica Matki Bożej na Jasnej Górze, Częstochowa, za: Jerzy Duda-Gracz. Golgota Jasnogórska Trzeciego Tysiąclecia, wprowadzenie J. Golonka, Częstochowa 2001

- istniejąca w języku),
- dekonstrukcja (ponieważ konstrukcja amalgamatu podobna jest do rozwiązywania krzyżówki; istotne są pojedyncze elementy),
- postmodernizm z jego polimetodologią.

## Interpretacja obrazu z cyklu drogi krzyżowej

### Jerzego Dudy-Gracza

Przedstawiam poniżej komentarz Jerzego Dudy-Gracza do jego pierwszej stacji drogi krzyżowej pt. *Piłat*, a następnie wiersz Ernesta Brylla *Jezus na śmierć skazany*. Oba teksty są bardzo istotne, ponieważ sugerują interpretację oraz uświadamiają złożoność amalgamatu, jako konstrukcji nie tylko wizualnej, ale także literacko-malarskiej. Następnie proponuję interpretację, stosując analizę kilku przestrzeni wyjściowych, z których wyodrębniam amalgamat. Schemat procesu amalgamacji wraz z ilustracją znajduje się poniżej.



Schemat procesu konstruowania amalgamatu, oprac. I. Sobieczewska

**Duda-Gracz:** *Jezus staje przed Piłatem. Ten fakt budzi nasze wątpliwości jak również medialną sensację. Czy Oskarżony jest wiarygodny i prawdziwy, skoro Jego Królestwo nie jest z tego Świata?*

*Chrystus pogrąży się w mroku, zamyka oczy przed ziemskim prawem, gdyż wie, że nie jest podsądnym, lecz Sędzią Niebieskim, który ponownie przyjdzie sądzić żywych i umarłych. Będzie Boskim Sędzią, dobrym i naturalnym jak słońce, w przeciwieństwie do Piłata, któremu przyświeca sztuczny blask reflektorów, aby wszyscy widzieli, jak obmywa ręce z krwi Baranka.*

**Ernest Bryll,** *Jezus na śmierć skazany*  
*Wstajemy. Ciężko brodzimy w cieniu*  
*Każdy Judasza ma na ramieniu*

*Judasz nas dziobem uderza w szyję*  
*I milczkiem sprawdza jak serce bije*

*I ostrzy pióra, i łyka ślinę*  
*I pleśń wyczuwa, sen i padlinę*

*Pomóż nam Boże, bo upadamy*  
*Gdy nas zaciska swymi skrzydłami*  
*Rośnie, tłuszczy się na chwałę*  
*Chce byśmy byli z nim jednym ciałem*

Zrozumienie obrazu *Stacja I Piłat* wymaga skonstruowania złożonego amalgamatu. Należy pamiętać, że wykonany przeze mnie schemat jest jedynie jedną z możliwych interpretacji<sup>10</sup>. Ponadto kierowany jest do odbiorcy zapoznanego z polskim kręgiem kulturowym.

Przestrzeń wyjściowa  $W_1$  to „współczesność”. Elementami tego zbioru są: Jezus – jako podsądny i zwykły człowiek, za nim leży na ziemi związany baranek. Dalej stoją: sędzia, tłum ludzi oraz reporterzy, zaś w tle widoczne są mikrofony i reflektory. Przestrzeń wyjściowa  $W_2$  to „czasy Chrystusa” i odwołanie się do postaci oraz wydarzeń biblijnych. W skład tego zespołu wchodzi: Jezus – Mesjasz; Piłat, Wielka Rada, Faryzeusze, tłum żądny śmierci Chrystusa, a także scena umycia rąk przez Piłata.

Przyjrzyjmy się dokładniej temu, co się dzieje podczas integracji pojęciowej. W amalgamacji już sam czas wydarzenia jest bardzo specyficzny – nie jest ani czasem przeszłym ani teraźniejszym. Nie jest zapożyczony z przestrzeni wyjściowych, ani fuzją naszych czasów – jest trwaniem transcendentnym.

Jezus ukazany jest jako człowiek oskarżony, a zarazem Syn Boży i Sędzia Niebieski. Dokonywany jest nad Nim sąd, jednak ostatecznie, to On będzie sędzią ludzi. Odwraca się plecami do Piłata i tłumu. Jak wynika z odautorskiego komentarza *pogrąży się w mroku*, tj. izoluje i zatracą w swojej samotności. Odosobnienie Chrystusa wśród tłumu jego wyznawców jest bardzo ważne, sam Duda-Gracz wiele razy podkreślał, że jest to jedno z głównych przesłań *Golgoty*.

Interesujące jest też to, co się dzieje z Chrystusem i barankiem, który zarazem jest symbolem Jezusa niewinnie zabitego, przelania Jego krwi w ofierze za grzechy ludzkości. Baranek jest związany, co wskazuje na jego uległość, bezradność i pokorę. Leży obok spętanego Chrystusa, a zatem tworzy się dobrze znana rama kognitywna Baranka Bożego. Ukazany jest Chrystus, zaś obok Niego – Jego symboliczne przedstawienie dotyczące Jego męki, ale też zmartwychwstania (mamy do czynienia z kolejnym czasem).

Wyrok na Jezusa zostanie wydany przez sędziego, który ma zawiązane oczy na znak ślepej „sprawiedliwości”. W konsekwencji nie jest w stanie dostrzec prawdy i wydać słusznego wyroku. Zasłonięte oczy odwołują się też do Temidy, greckiej bogini sprawiedliwości, która tradycyjnie przedstawiana jest w ten sposób. Duda-Gracz wielokrotnie powtarzał w wywiadach, że gdyby Chrystus przyszedł dziś ponownie na ziemię, z pewnością nie dostrzeżono by w nim Boga i powtórnie by został ukrzyżowany. Przytoczę jedną z wypowiedzi malarza, która może w pewnym stopniu ułatwić interpretację: *Podczas nabożeństw „przed szczytem” na*



*Jasnej Górze często stawiałem sobie pytanie: co by było gdyby wśród pozłacanych biskupów pojawił się Chrystus i przed ołtarzem przedstawił się: „Jestem Synem Bożym!”. Jak byśmy go ukrzyżowali? Jako Żyda? „Wroga ludu”? Błźniercę? Bardzo wcześnie doświadczyłem fenomenu polskiego katolicyzmu, którego symbolem jest znak pokoju w niedzielę i wzajemna nienawiść przez pozostałe sześć dni tygodnia<sup>11</sup>. Jest to cytata z wywiadu, który z artystką przeprowadziła Izabella Bodnar w 1997 roku. Malarz dotyka problemu polskiej mentalności: hipokryzji, zawiści, niezrozumienia, ksenofobii. Pojawia się również wątek antysemityzmu i komunizmu. Bez wątpienia powyższe słowa mogą być tutaj kluczem do odczytania przedstawienia.*

Sędzia-Piłata umyje ręce w misie. Tym samym ucieknie od odpowiedzialności i poczuje się niewinny. Jest celebrytą, skąpanym w „sztuczny blasku reflektorów”, z łatwością dyrygującym mediami. Zwróćmy uwagę na dziennikarzy i tłum zwykłych ludzi. Wydaje się, że istotny jest tutaj problem „szumu medialnego”. Proces jest źródłem sensacji. Natomiast ta, jest pożywką dla reporterów, a ich słowa i teksty wpływają decydująco na poglądy szarego człowieka. Zazwyczaj ludzie nie zastanawiają się nad prawdziwością otrzymanych informacji, które mogą być pewną manipulacją. Bezkrytyczne zaufanie prowadzi nawet do uwierzenia w winę niewinnego człowieka. Co więcej, tłum nie dostrzega boskości w Mesjaszu. Wszystko za sprawą perwersji Sędziego-Piłata.

Pojawia się postać starej handlarki z wagą. Kobieta podpira ręką głowę – być może nie jest przekonana o winie Chrystusa. Jednak szale wagi są puste i niczego nie wskazują. Może to nasuwać myśl o wątpliwej wartości wymiaru sprawiedliwości. Być może to moment tuż przed rozpoczęciem się procesu.

Przedstawione są też dwie modlące się postacie: mężczyzna ze świecą i dziewczynka z modlitewnikiem. Jest to scena adoracji pasji Chrystusa. Osoby te są przedstawicielami czasu teraźniejszego. Modlą się do Chrystusa i jako jedyni w tłumie, wierzą w Jego boskość.

Niewątpliwie na tle współczesnej sztuki sakralnej częstochowski cykl malarski *Golgoty Jasnogórskiej Trzeciego Tysiąclecia* Jerzego Dudy-Gracza jawi się jako dzieło nowatorskie. Jednak zabieg, który zastosował artysta, nie jest wcale nowy w sztuce. Aktualizacja i wplatanie wątków współczesnych było znane i chętnie stosowane już w średniowieczu. Nowatorskość wynika z umiejętnego wykorzystania zastanych elementów – podstawowym mechanizmem konstrukcji okazuje się integracja pojęciowa (amalgamaty kognitywne).

Teoria stapiania pojęć od początku była krytykowana za brak wyraźnych zasad, które regulowałyby proces łączenia elementów, a także za brak procedur badawczych. Zarzuca się jej również, że próbuje tłumaczyć wszystko, co w konsekwencji prowadzi do tego, że nie tłumaczy niczego. Z pewnością teoria amalgamatów

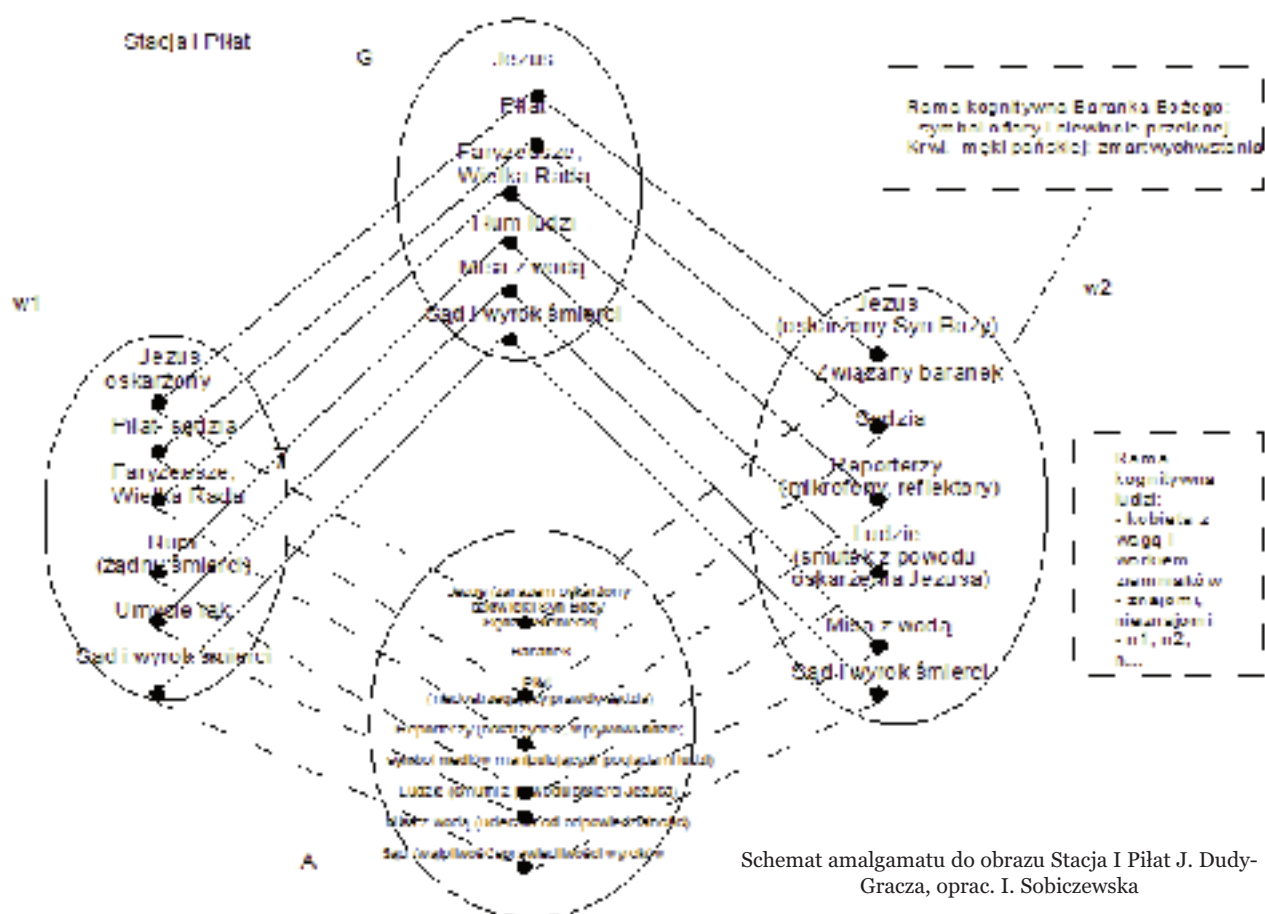
wzbogaca o kolejne narzędzia badawcze zarówno kognitywistykę, jak i badania nad kulturą i sztuką.

Odkąd sposób uprawiania nauk ścisłych stał się wzorem dla dyscyplin humanistycznych, także w sztuce można zauważyć chęć operowania aparatem naukowym. Zaczęto dążyć do opisu przedmiotu badań za pomocą aparatury formalnej. Wydaje się zatem, że amalgamaty kognitywne doskonale się do tego nadają.

Oczywiście można stwierdzić, że teoria ta jest zbyt spekulatywna i komplikuje odbiór. Jednak przydaje się na poziomie interpretacyjno-symbolicznym. Poprzez zauważenie elementów różnych przestrzeni wyjściowych pozwala na zrozumienie większej ilości niuansów treściowych kompozycji.

Z jednej strony integracja pojęciowa jest abstraktem, opisującym i komplikującym proste zjawiska i sytuacje. Z drugiej pozwala dokładniej przyjrzeć się naszemu postrzeganiu i procesowi poznania. Jest to próba porządkowania aparatu historyka sztuki, interesującego się interpretacyjno-symboliczną stroną dzieła, a także procesami myślowymi zachodzącymi u odbiorcy. Oczywiście symbol jest wieloznaczny, więc trzeba tutaj zachować ostrożność. Należy wyraźnie stwierdzić, że nie ma nigdy pewności, że konstruowany amalgamat jest poprawny. Ponadto, konstruowanie to jest swego rodzaju reakcją łańcuchową. Jeden błąd powoduje, że całość jest odczytana błędnie. Interesujące jest jednak to, że amalgamaty będą konstruowane w różny sposób w zależności od wielu czynników, w tym od wiedzy. Można też różnie je „rozpakowywać”. Uważam, że nie jest to ich wadą – pokazuje natomiast jak, w zależności od wielu niuansów, zachodzi proces interpretacji dzieła. Wydaje się, że amalgamaty wynikają z założeń interpretacji hermeneutycznej. Być może w niedalekiej przyszłości staną się one narzędziem badawczym. Z pewnością teoria integracji pojęciowej jest bardzo bliska post-modernistycznemu modelowi składania w jedną całość wielu wątków pochodzących z wielu światów.

Konstruowanie amalgamatów pozwala na odczytywanie w mgnieniu oka dużej ilości kontekstów, a także daje możliwość wypowiedzenia tego, co niewypowiedziane. Możemy tylko mieć nadzieję, że w przyszłości teoria ta, zostanie dopracowana, uporządkowana oraz znajdzie szersze zastosowanie w różnych dziedzinach, w szczególności w historii sztuki.



Schemat amalgamatu do obrazu Stacja I Pilat J. Dudy-Gracza, oprac. I. Sobiczewska

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ  
POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DR HAB. DOROTY FOLGI-JANUSZEWSKIEJ

1 Odwołuję się do dwóch publikacji: Amalgamaty kognitywne w sztuce, red. A. Libura, Kraków 2007; A. Libura, Wyobrażenia w języku: leksykalne korelaty schematów wyobraźniowych: Centrum: Peryferie i Siły, Wrocław 2000.

2 Sam przymiotnik „kognitywny” ma bardzo szerokie znaczenie, gdyż dotyczy właściwie wszystkich aspektów poznania. Określenie jest na tyle wieloznaczne, że używa się go w odniesieniu do wielu kierunków badawczych, często opartych na odmiennych założeniach, np. jako kognitywne określa się badania z pogranicza psychologii poznawczej i sztucznej inteligencji. Por.: Libura, dz. cyt., s. 7.

3 Mark Turner, professor Case Western Reserve University – Department of Cognitive Science.

4 Gilles Fauconnier, professor Department of Cognitive Science, University of California, San Diego.

5 Lingwistyka kognitywna jest dziedziną

językoznawstwa zakładającą, że język jest ściśle związany z umysłowymi procesami dotyczącymi postrzegania świata. Zajmuje się przyswajaniem, gromadzeniem i wykorzystywaniem informacji. Opiera się na wcześniej rozwijanej psychologii kognitywnej. Głównym zadaniem lingwistyki kognitywnej jest objaśnienie zdolności językowych, ale również możliwości społecznych języka. Dziedzinę tę rozwijają między innymi: Ronald Langacker, George Lakoff, Mark Johnson, Paul Kay, Mark Turner, Georges Kleiber, John R. Taylor. W Polsce zagadnienie to podjęli: Henryk Kardela, Tomasz Krzeszowski, Aleksander Szwedek, Elżbieta Tabakowska, Jolanta Antas, Iwona Nowakowska-Kempna, Roman Kalisz, Krzysztof Korsyk. Por.: R. Kalisz, W. Kubiński, Dwadzieścia lat językoznawstwa kognitywnego w USA i w Polsce – próba bilansu, w: Językoznawstwo kognitywne. Wybór tekstów, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Gdańsk 1998,

s. 14-18.

6 G. Fauconnier, M. Turner, Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce, w:

Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne, red. W. Kubiński, D. Stanilewicz, Gdańsk 2001, s. 173.

7 E. Muskat-Tabakowska, <http://www3.uj.edu.pl/alma/alma/104/14.pdf>, z dn. 24.05.2009.

8 Fauconnier, Turner, dz. cyt., s. 175.

9 M. Cichmińska, Spokojnie, to tylko amalgamat – „Gazeta Wyborcza”, kino i teoria amalgamatów, w: Prace

Językoznawcze UWM, Olsztyn 2004.

10 Konstruujać amalgamat Stacji I wzorowałam się na metodzie Eweliny Kaźmierskiej. Por.: E. Kaźmierska, Gólgota Jasnogórska Jerzego Dudy-Gracza. Stapianie pojęć w siatkach wielozakresowych, w: Amalgamaty kognitywne..., s. 113-126.

11 J. Gondowicz, Jerzy Duda-Gracz, Warszawa b.d.w.

# WPŁYW PRAC EKSHUMACYJNYCH NA KSZTAŁTOWANIE SIĘ IKONOGRAFII ZBRODNI KATYŃSKIEJ

Dominika Maria Macios

**Katyń, maleńka wioska, obecnie na terenie Federacji Rosyjskiej, przed rewolucją bolszewicką w 1917 roku należała do Rodziny Kozłińskich<sup>1</sup>. W naszej świadomości nazwa tej miejscowości łączona jest z wydarzeniami, mającymi miejsce wiosną 1940 roku. Wtedy to w pobliskich lasach, a także w Charkowie i Kalininie (Twerze), około 15 tysięcy polskich oficerów, przebywających od listopada 1939 roku w trzech specjalnych obozach jenieckich Kozielsku, Starobielsku i Ostaszkowie, zostało zabitych strzałem w tył głowy<sup>2</sup>. Zginął wówczas kwiat inteligencji narodu polskiego, który pozostając wiernym Rzeczypospolitej, stał się, według słów Ławrientija Berii, zatwardziałym, nierokującym poprawcy wrogiem władzy sowieckiej<sup>3</sup>.**

O śmierci swoich bliskich pierwsze dowiedziały się rodziny jeńców więzionych w Kozielsku, kiedy Niemcy w 1943 roku podali do wiadomości publicznej informacje o odkryciu w Katyniu masowych grobów polskich oficerów. Dopiero po pięćdziesięciu latach ujawniono kolejne miejsca kaźni oraz doły śmierci w Miednoje i Charkowie. Przez tak długi czas zatajania prawdy Katyń stał się symbolem zbrodni wojennej, zbrodni popełnionej w 1940 roku na polskich oficerach, według dekretu z 5 marca 1940 roku, zbrodni totalitaryzmu, a także ludobójstwa oraz grobu niepodległej Polski. Symbolizuje również społeczeństwo wielokulturowe i wielonarodowościowe II RP, zagładę polskich elit, próbę unicestwienia Polski, męczeństwo i niewinne ofiary. Jest także symbolem rozłąki, tęsknoty, cierpienia i niespełnionych nadziei.

Obecność tematu Zbrodni Katyńskiej w sztuce zależała od sytuacji politycznej w kraju i na świecie. Od 1943 roku ZSSR prowadziło politykę kłamstwa katyńskiego, obarczając Niemców winą za śmierć polskich oficerów. Kłamstwo katyńskie stało się również założycielskim kłamstwem PRL-u. Kwestia Katynia przez pięćdziesiąt lat poddana była cenzurze, a ludzie mówiący o niej, płacili za to wysoką cenę. Na szerszą skalę problematykę Zbrodni Katyńskiej podjęto w sztuce dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku: w nurcie sztuki przykościelnej i w drugim obiegu. Po 1989 roku, wszelkie inicjatywy ilustrowania historii zbrodni podejmowane były tylko przez rodziny katyńskie i historyków.

Artyści, poruszając temat Katynia, prezentują go w kontekście Zbrodni Katyńskiej, łączącej w sobie wydarzenia z lat 1939-2010: pobyt jeńców w obozie, zagładę, deportacje i prześladowania rodzin katyńskich, prace ekshumacyjne, propagandę niemiecką i rosyjskie kłamstwo katyńskie, walkę o prawdę, sytuację w latach osiemdziesiątych XX wieku w Polsce oraz problem pamięci. Motywy ikonograficzne, jakie wykorzystują, aby przedstawić temat Katynia, można podzielić na zaczerpnięte z wydarzeń katyńskich, martyrologiczne oraz patriotyczne.

Największy wpływ na prezentowanie tematu Zbrodni Katyńskiej miały prace ekshumacyjne, odbywające się w 1943 roku oraz w latach dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>4</sup>. Relacje osób biorących w nich udział, raporty komisji badających zbrodnię, a także fotografie i filmy wykonane w latach 1943 i 1990-1996, przyczyniły się do kształtowania nowych motywów i symboli Zbrodni Katyńskiej.

Niniejszy artykuł prezentuje w skrócie motywy ikonograficzne, zainspirowane prowadzonymi pracami ekshumacyjnymi w Katyniu w 1943 roku oraz w latach 1990-1996 w Charkowie, Miednoje i ponownie w Katyniu.

## Historia

Po raz pierwszy mogiły z ciałami polskich oficerów zostały odkryte w 1942 roku, przez Polaków przymusowo pracujących w organizacji Todt, którzy w okolicach Smoleńska oczyszczali tory kolejowe ze złomu. Od miejscowej ludności dowiedzieli się o masowych transportach Wojska Polskiego przywożonych do lasu w Kozich Górach. Po odkryciu jednej z mogił z ciałami żołnierzy postawili na miejscu dwa brzoźowe krzyże<sup>5</sup>. Następnie, na przełomie 1942/1943 roku masowymi mogiłami w Katyniu zainteresowali się Niemcy. Po upewnieniu się, że są to ciała polskich oficerów, 13 kwietnia w radiu berlińskim podano oficjalny komunikat o odkryciu masowych grobów w okolicach Smoleńska. Aby uwiarygodnić prowadzone prace ekshumacyjne, Niemcy zwrócili się z prośbą do Międzynarodowego Czerwonego Krzyża o przysłanie komisji do zbadania tej zbrodni. Po otrzymaniu odpowiedzi odmownej, zdecydowali się na powołanie Międzynarodowej Komisji Lekarskiej, składającej się z patologów, anatomów, kryminalistów i ekspertów medycyny sądowej. Komisja przybyła do Katynia 28 kwietnia 1943 roku<sup>6</sup>. W tym samym czasie do Kozich Gór przyjeżdżały delegacje z różnych środowisk i instytucji polskich między innymi robotnicy, oficerowie więzieni w Oflagach czy przedstawiciele Polskiego



Czerwonego Krzyża. Prace ekshumacyjne rozpoczęte przez Polską Komisję Techniczną Czerwonego Krzyża trwały od 20 kwietnia do 9 czerwca. Warunki klimatyczne związane z nadchodzącym latem przerwały prace badawcze. Zamierzano do nich powrócić we wrześniu. Jednak postępujący front wschodni uniemożliwił ich kontynuowanie<sup>7</sup>. Kiedy Rosjanie opanowali okolice Smoleńska powołali „Komisję Burdenki”, aby przeprowadzić ponowne badania i udowodnić, że za zbrodnię w Kozich Górach odpowiedzialność ponoszą Niemcy<sup>8</sup>. Komisja ta zapoczątkowała zacieranie i niszczenie dowodów Zbrodni Katyńskiej<sup>9</sup>. Kolejne prace ekshumacyjne prowadzone były dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przez polskich naukowców już nie tylko, w Katyniu, ale także w Miednoje i Charkowie<sup>10</sup>.



Autor nieznany, Kartka pocztowa *Kwiecień Miesiącem Pamięci o zbrodni katyńskiej*, lata 80. XX w., Ośrodek Karta, fot. Karta

Prowadząc ekshumacje w 1943 roku, Niemcy starali się udokumentować wszystkie czynności, jakie miały miejsce podczas badań za pomocą aparatów fotograficznych oraz taśm filmowych. Zapraszali również do Katynia dziennikarzy z całego świata, dbając o jak największe nagłośnienie sprawy katyńskiej. Dzięki tym działaniom zachowało się wiele materiałów, które wraz z fotografiami dokumentującymi prace badawcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stały się inspiracją dla artystów, a także wprowadziły nowe motywy ikonograficzne i symbole, obecne w świadomości polskiego społeczeństwa.

### Motyw mapy

Katyń był pierwszym odkrytym, zbadanym oraz podanym do wiadomości publicznej miejscem zbrodni, popełnionej na jeńcach z trzech obozów specjalnych. Przez to stał się symbolem zbrodni dokonanej na wszystkich oficerach pomordowanych w 1940 roku na ziemiach wschodnich. W 1943 roku był miejscem nieznanym dla większości społeczeństwa. Dlatego jedną z pierwszych ilustracji, jakie były dołączane do artykułów, była mapa okolic lasu katyńskiego, z widoczną linią kolejową i stacją Gniezdowo. Ponownie, omawiany motyw, został zastosowany przez pocztę podziemną w latach osiemdziesiątych XX wieku, na kartce pocztowej *Kwiecień Miesiącem Pamięci o zbrodni katyńskiej* oraz znaczku pocztowym *Katyń III – V 1940 R. Seria Pamięci Narodowej I*. W obydwu przypadkach kompozycja przedsta-

wia las w Kozich Górach, z jednej strony otoczony Dnieprem, z drugiej linią kolejową i drogą. Na pocztówce, przy nazwie miejscowości Katyń, umieszczono krzyż, natomiast na znaczku pocztowym, na wysokości lasu autor przedstawił krzyż z zawieszonym na przecięciu ramion orłem Wojska Polskiego.

Mapa okolic lasu katyńskiego jest jednym z najstarszych motywów omawianej ikonografii. Jest nie tylko symbolem zbrodni, przedstawiającym ostatnie chwile życia polskich oficerów, ale także przez umieszczenie na niej znaku krzyża można ją interpretować, jako mapę ukazującą cmentarzysko.

### Motyw lasu

Kolejnym elementem bardzo silnie kształtującym ikonografię Katynia było jego położenie w krajobrazie naturalnym – lesie, który rósł na pofalowanym piaszczystym terenie. Drzewa te stały się mimowolnym świadkiem Zbrodni Katyńskiej, a niektóre z nich, wręcz namacalnym dowodem, mówiącym o tym, kto i kiedy dokonał zbrodni oraz gdzie należy szukać zakopanych dołów śmierci<sup>11</sup>. Ferdynand Goetel



G. Szeri-Varga, Z. Szeri-Varga, Projekt pomnika *Zbrodnia w lesie*, Budapeszt, Węgry, 2009, za stroną internetową: [http://www.poloniamuseum.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=444:rozstrzygnito?-konkurs-na-pomnik-katyński&catid=5:aktualne&Itemid=17](http://www.poloniamuseum.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=444:rozstrzygnito?-konkurs-na-pomnik-katyński&catid=5:aktualne&Itemid=17)

o lesie katyńskim pisał: *Las katyński, gdy do niego dojeżdżamy, jest to niewyrośły, „głodny” las złożony z rachitycznych sosen i drobnych brzoź. Falistość gruntu i skąpa roślinność spowodowała zapewne, że ludność nazywała część lasu najbliższą Smoleńskowi Kozie Góry<sup>12</sup>. W relacji Józefa Mackiewicza z pobytu w lesie czytamy *Lasek Katyński nie jest duży. Obejmuje kilka hektarów.[...] Przy wyjściu z auta uderza nas wewnątrz lasu, odpowiadającego strefie naszego klimatu, a więc takiego samego jak nasz, wileński, gdy się składa z młodych sosenek, brzoźek, mchu i świeżej, wiosennej trawy. Ale nie pachnie tam ani wilgotnym mchem, ani igliwem. Przytłacza ohydnie cuchnący, słodkawym, lepki swąd trupi<sup>13</sup>.**

Obecność lasu, od początku odkrycia zbrodni, fascynowała artystów, przedstawiano go najpierw na mapach i plakatach propagandowych, potem w rzeźbie, malarstwie,

numizmatyce i filatelistyce, a także w literaturze. Świadectwem jego popularności jest między innymi zwycięski projekt autorstwa Gézy Szeri-Varga oraz Zoltana Szeri-Varga w konkursie na pierwszy pomnik katyński na Węgrzech<sup>14</sup>. Kompozycja zatytułowana *Zbrodnia w Lesie* przedstawia granitowy sześcian, z wyciętymi w ścianach elementami imitującymi drzewa. W środku bryły ma zostać umieszczona instalacja świetlna.

W sztuce katyńskiej omawiany motyw bardzo często łączony jest ze znakiem krzyża. Do tej konwencji nawiązał ks. Robert Juszcak, autor ołtarza i ambony w kaplicy *Matki Bożej Kozielskiej Zwycięskiej* w kościele św. Andrzeja Boboli w Londynie. Podstawy obu sprzętów sakralnych otrzymały formę korzeni drzewa, z których wyrastają małe krzyże. Ks. Juszcak tak tłumaczy oba projekty: [...] *drzewa w lesku katyńskim piły krew polskich oficerów i żołnierzy, kwiat polskiej inteligencji brutalnie pomordowanych przez NKWD. Stąd krzyże rozsiane na korzeniach, które tworzą podstawę ołtarza, ambony i pomnika katyńskiego symbolizują prawdę, że owe drzewa Katynia, Charkowa i Miednoje piły polską krew i złożyły ją na ołtarzu ojczyzny*<sup>15</sup>.

Las w ikonografii katyńskiej jest jednym z najczęściej występujących motywów o bogatej symbolice. Przedstawiany samodzielnie jest symbolem miejsca zbrodni, świadkiem wydarzeń a zarazem dowodem przestępstwa obalającym propagandę kłamstwa katyńskiego<sup>16</sup>. Często towarzyszy mu znak krzyża, który nie tylko nawiązuje do tradycji sztuki patriotycznej, ale także odnosi się do relacji osób odwiedzających to miejsce, którzy identyfikują drzewa wyrosłe na zasypanych dołach śmierci z zamordowanymi oficerami lub symbolicznymi krzyżami na ich mogiłach<sup>17</sup>.

### Motyw zwłok polskich oficerów

Prace ekshumacyjne prowadzone były w czwartym roku II Wojny Światowej, wydawać by się mogło, iż widok martwego ciała nie będzie niczym nowym dla doświadczonych przez wojnę ludzi. Jednak to, co ujrano w Katyniu przerosło wszelkie oczekiwania. Józef Mackiewicz wspomina o tym w wywiadzie udzielonym dla *Gońca Codziennego* 3 czerwca 1943 roku: *Jeden, dwa, trzy trupy ludzkie robią już ciężkie wrażenie i przyniatające wrażenie. Proszę sobie wyobrazić ich tysiące i wszystkie w mundurach oficerów polskich... Kwiat inteligencji, rycerstwo Narodu! Tworzą warstwy w głęb, warstwy ciał ludzkich jedne na drugich. W tej okropnej chwili przychodzi mi straszliwe porównanie ich do wielkiej skrzyni sardynek. Ułożone są jak sardynki, przekładane nawzajem to nogami, to głową, sprasowane, splaszczone w trupim soku, który na dzień niektórych dołów ustaje się nieraz w postaci zielonej, martwej cieczy, nieodbijającej ani wierzchołków drzew, ani obłoków na niebie*<sup>18</sup>. Podobnie pisał Goetel: *Dookoła baraku leżą w niej jakimś nieładzie zwłoki świeżo wydobyte. W głębi, na leśnej łysinie, rozłożono dwie setki już obdukowanych sinawobiałych mumii czy lalek woskowych z numerem porządko-*



R. Sobociński, *Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru*, Park Zamkowy, Poznań, 1999, fot. D. Macios

*wym u głowy. Przed nami ciągnie się główna mogiła. Przeszywa ją wąwóz wykopany wzdłuż pokładu trupów, leżących zwartą i zlepioną masą jeden na drugim. Tu wychyla się ze ściany ręka bezwładna, ówdzie zwisają nogi. W miejscu, gdzie odkryta jest wierzchnia warstwa zwłok, jest postać związana sznurem. Ta zdaje się żyć jeszcze dramatem przedśmiertnej walki. Na dzień opadającej ku dołowi mogiły czernieje woda zmieszana z krwią*<sup>19</sup>.

Odkrycie zwłok było jednym z najtragiczniejszych momentów w historii Zbrodni Katyńskiej, sposób potraktowania życia i ciała ludzkiego, który został wówczas ujawniony poruszył wszystkich. Za pomocą fotografii, taśm filmowych, relacji ustnych starano się przekazać opinii publicznej dramatyczny los polskich oficerów, opisując zastaną w Kozich Górach rzeczywistość, którą po latach za pomocą środków plastycznych będą próbowali przedstawiać polscy artyści.

Jednym z dzieł odnoszących się do tamtych wydarzeń jest *Pomnik Ofiar Katynia i Sybiru* autorstwa Roberta Sobocińskiego. Pomnik został odsłonięty 17 września 1999 roku, w Parku Zamkowym u zbiegu ulic Aleksandra Fredry i Alei Niepodległości w Poznaniu<sup>20</sup>. Kompozycja od frontu przedstawia odkryty dół śmierci ze zмумifikowanymi nagimi ciałami, ułożonymi albo na plecach, albo twarzami skierowanymi do dołu. Natomiast awers pomnika ukazuje ciemną szczelinę w kształcie krzyża obwiedzonego czaszkami, ludzkimi szczątkami, przedmiotami z wyposażenia wojskowego oraz rzeczami osobistymi: menażką, manierką, szablą i różańcem<sup>21</sup>. Niektóre z tych przedmiotów zostały odciśnięte z autentycznych obiektów wydobytych podczas prac ekshumacyjnych. Wszystko to, artysta zespolił ze sobą, jakby za pomocą wosku tłuszczowego. Kształt całej kompozycji nawiązuje do korony drzewa.

Ten sam motyw przedstawił również rzeźbiarz Marian Owczarski w pomniku *Katyni 1940* w Orchard Lake, odsłoniętym 3 listopada 1980 roku. Autor wykorzystał formę konarów drzew, pomiędzy którymi widoczne są postacie ludzkie. O swoim dziele mówi: *Ponieważ pomnik miał być*





M. Biskupski, *Chrystus wszystkich zaginionych*, Kaplica Katyńska-Mauzoleum, Katedra Polowa Wojska Polskiego, Warszawa, stan z 2009, fot. D. Macios

taki znak nawiązujący do Chrystusa – z jednej strony Chrystus z rozpiętymi ramionami i też roztrzaskaną głową, z drugiej strony młody człowiek, wyciągnięty, związany drutem kolczastym, tak jak to było tam; w Kozielsku, Starobielsku, Ostaszkwowie, Katyniu... Konsultowałem te przemyślenia z dr. Sadowskim z Windsor, on był więziony w Starobielsku; rozmowy z nim pobudzały moją wyobra-

źnię. Zależało mi bardzo, aby to była narracja, a nie tylko symbol<sup>22</sup>.



Autor nieznan, nalepka *Katyn* 1940, USA, 1980, Muzeum Katyńskie, fot. D. Macios

a jego całe ciało jest zdeformowane i oblepione gliną. Ze ścian wykopu wystają ludzkie szczątki: głowy, dłonie, ręce<sup>23</sup>.

W ikonografii Zbrodni Katyńskiej artyści sięgają po omawiany motyw nie tylko, aby zilustrować wydarzenia z 1943 roku, ale przede wszystkim żeby ukazać zawartą w nim bogatą symbolikę: Zbrodni Katyńskiej, bestialstwa komunizmu oraz emocji, jakie targały polskimi oficerami w ostatnich sekundach życia. Natomiast poprzez analogię do Chrystusa, nawiązują do tradycji martyrologii narodu polskiego oraz kenozy Zbawiciela.

ustawiony przy autostradzie, wziąłem pod uwagę znak topograficzny lasu sosnowego (używany w światowej kartografii, to jest taka chorągiewka), aby już z daleka kojarzył się z katyńskim lasem sosnowym. Natomiast jak się obróci w drugą stronę, to te jakoby gałęzie z boku, obrazują warstwy leżących w mogiłach ciał pomordowanych oficerów, mają przestrzelone głowy... Po obydwu stronach jest

## Motyw czaszki

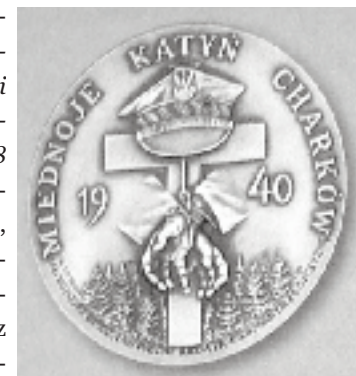
Po wyjęciu ciał z dołów śmierci, każde zwłoki poddane zostały dokładnym oględzinom. Lekarze badając przyczyny zgonu, u większości zmuszeni byli dokonać oskalpowania głowy, w celu odnalezienia otworu wlotowego i wylotowego po pocisku. Mackiewicz w *Sprawozdaniu z podróży odbytej do Katynia w Maju 1943 roku* napisał: *Wszystkie zwłoki oficerów, które oglądałem, nosiły ślady strzału w potylicę u nasady czaszki. Wiadomo powszechnie, oficerowie strzelani byli z bliskiej odległości z pistoletu kal. 7 mm<sup>24</sup>.*

Wspomniane czaszki z otworami wlotowymi w potylicy i wylotowymi na czole po postrzale, pełniły rolę dowodów przestępstwa. Ich ilość i wręcz identyczność potęgowały wrażenie zaplanowanej, bezdusznej zbrodni. Miało to ogromny wpływ na uczestników i świadków prowadzonych badań, którzy uczynili je jednym z najczęściej opisywanych, fotografowanych i filmowanych obiektów.

F. Starowieyski, *Polskie Requiem. Penderecki w holdzie ofiarom zbrodni katyńskiej*, 1998, za: Franciszek Starowieyski. *Plakaty. Retrospektywa. Z kolekcji Piotra Dąbrowskiego i Agnieszki Kulam*, red. Z. Schubert, Olsztyn 2003



Relacje te stały się kanwą dla ikonografii katyńskiej, w której prym wiodł omawiany motyw. Na jednej z wersji naklejek pochodzących z USA a publikowanych w drugim obiegu z okazji czterdziestej rocznicy Zbrodni Katyńskiej przedstawione zostało kilkadziesiąt przestrzelonych czaszek. Na niektórych z nich autor umieścił otwory wylotowe po pocisku w kształcie gwiazdy a nad całością ukazał ociekający krwią sierp i młot. Katyńska głowa polskiego oficera stała się również inspiracją dla Franciszka Starowieyskiego, przy projekcie plakatu zapowiadającego utwór *Polskie Requiem, Penderecki w holdzie ofiarom zbrodni katyńskiej w 1998 roku<sup>25</sup>*. Artysta przedstawił czaszkę od tyłu, z widocznym w części potylicznej otworem wlotowym po postrzale oraz świetlistym nimbem wokół niej.



F. Łuczko, A. Kózka, *Katyn*, 1990, Muzeum Katyńskie, fot. D. Macios





C. Pajerski, *Pomnik Katyński*, Gorce pod Turbaczem, 1980, za: A. Siomkajło, *Katyn w pomnikach świata*, Warszawa 2002

Przestrzelona czaszka z otworem wlotowym w potylicy i wylotowym na czole stała się jednym z najczęściej rozpoznawalnych symboli Zbrodni Katyńskiej. Poprzez łączenie jej z zakrwawionym godłem Związku Radzieckiego oraz nadanie otworowi wylotowemu kształtu gwiazdy, podkreśla nie tylko bestialstwo zbrodni stalinowskich, ale przede wszystkim wskazuje na ideologię, jaka przyświecała sprawcom. Natomiast przez dodanie do motywu świetlistego nimbu, kompozycja nabiera symboliki męczeństwa narodu polskiego.

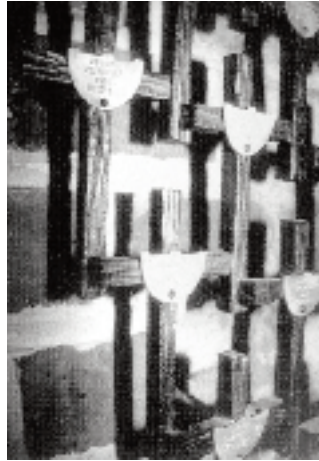
### Motyw związanych rąk

Kolejną cechą wspólną dla większości zwłok odnalezionych w Katyniu były związane dłonie, skrępowane albo drutem kolczastym albo sznurem konopnym na plecach<sup>26</sup>. Był to bardzo ważny dowód, wskazujący nie tylko na oprawców, ale także na postawę katyńczyków. Mackiewicz wspomina o nim w swoim sprawozdaniu *Znaczna część skrępowana była sznurem, niektórzy pokłuci bagnietami. [...] widziałem ten charakterystyczny węzeł. Nie potrafię go powtórzyć, ale chodzi w nim głównie o to, że którąkolwiek bądź ręką poruszy delikwent, zaciska wszystkie więzy. Niektórym sznury założone były na szyi, w takim wypadku szarpnięcie skrępowaną ręką zaciskało jednocześnie pętlę na szyi i dusiło*<sup>27</sup>.

W i d o k związanych rąk bardzo głęboko zapadł w świadomości polskiego społeczeństwa i silnie oddziaływał na wyobraźnię artystów. Jednym z nich był Czesław Pajerski, autor najstarszego w Polsce *Pomnika Katyńskiego*. Ten „symboliczny grób katyński” położony 1185



D. K. Stone, *Katyn Forest Massacre 1940*, Wyspy Marszala, 1990, Muzeum Katyńskie, fot. D. Macios



B. Pietruszka, *Krzyże epitafijne*, Gdańsk, 1990, za: *Rodziny Katyńskie*, red. W. Dusiewicz, A. Spaniły, Gdynia 2001



Autor nieznany, *W hołdzie marynarzom II Rzeczypospolitej, Katedra Polowa Wojska Polskiego*, Warszawa, fot. D. Macios

m n.p.m. w Gorcach pod Turbaczem, został poświęcony 3 maja 1980 roku<sup>28</sup>. Kompozycja przedstawia wystające z ziemi trzy dłonie z splecionym pomiędzy nimi przewodem linii energetycznej oraz brzoźowym krzyżem w tle kompozycji. Inspiracją dla autora była fotografia wykonana w 1943 roku, ukazująca ręce polskiego oficera, związane sznurem konopnym<sup>29</sup>.

Omawiany motyw można również odnaleźć w filatelistyce, między innymi w serii *Katyn Forest Massacre 1940*, wydanej na Wyspach Marschalla w 1990 roku. Na walorze znaczka przedstawiono związane sznurem dłonie z przykurczonymi palcami, na tle piaszczystego dołu śmierci. W tym samym roku w zupełnie innej konwencji, zostały one ukazane na rewersie medalu *Katyn Bologoje Derkacze*, według projektu Franciszka Łuczki, w wykonaniu Alfreda Kózki. Na tle krzyża, autor umieścił przestrzeloną rogatywkę, połączoną sznurem z niżej znajdującymi się skrępowanymi rękoma, w oddali widoczny jest las iglasty<sup>30</sup>.

Układ dłoni, tak powszechny a zarazem tak ważny dla śledztwa, dzięki fotografiom z 1943 roku, stał się jednym z najczęściej stosowanych motywów w omawianej ikonografii. Jest symbolem Zbrodni Katyńskiej, zbrodni zaplanowanej i przemyślanej, symbolem okrucieństwa i bestialstwa oprawców, bezbronności i cierpienia ofiar, a także walki do ostatniej chwili. Przez zestawienie ze znakiem krzyża nawiązuje do tradycji martyrologii narodu polskiego.

### Motyw nieśmiertelników

Podczas obdukcji każde ciało poddawane było szczegółowemu przeszukaniu: rozcinano kieszenie mundurów, sprawdzano obuwie, szukano dokumentów świadczących o tożsamości zmarłych. Jednym z takich świadectw był noszony na szyi, pod bielizną wojskowy znak tożsamości nazywany również nieśmiertelnikiem. W Wojsku Polskim przyjmował on formę owalnej blaszki, którą w razie śmierci żołnierza na polu bitewnym, przelamywano na pół.

Wówczas jedna część zostawała przy zmarłym, drugą zabierano, jako świadectwo jego zgonu. Na awersie znaku, w obu połówkach wybity był stopień oficerski, skrót nazwy korpusu oraz dokładna data urodzenia. Natomiast na rewersie umieszczano imię, nazwisko i wyznanie<sup>31</sup>. Wzmiankę o odnalezionych w Katyniu identyfikatorach wojskowych można znaleźć we wspomnieniach Mackiewicza: *[...] cofnąłem się odruchowo o krok w tył i właśnie wtedy nastąpiłem na przedmiot, który się ugiął pod nogą. Była to czapka oficera polskiego o ciemnozielonym otoku naszej artylerii. Podniosłem ją i odłożyłem na dywanik rosnących w tym miejscu nieśmiertelników*<sup>32</sup>. Omawiane znaki, po oczyszczeniu i wykonaniu dokumentacji fotograficznej, zostały przywiezione do Krakowa. Ich dalsze losy nie są dokładnie znane, prawdopodobnie uległy zniszczeniu razem z resztą obiektów pochodzących z Katynia<sup>33</sup>. Obecnie znajdujące się w zbiorach muzeum katyńskiego identyfikatory wojskowe zostały odnalezione podczas prac ekshumacyjnych prowadzonych w latach dziewięćdziesiątych w Miednoje, Charkowie i lesie katyńskim. Pomimo niewielkiej ilości, tylko 57 sztuk, stały się źródłem inspiracji dla wielu artystów<sup>34</sup>.

Jednym z nich jest Bogdan Pietruszka, autor epitafium do kościoła św. Brygidy w Gdańsku. Kompozycja przedstawia drewniane krzyże, z przytwierdzonymi na przecięciu ramion nieśmiertelnikami. Na blaszkach umieszczono imiona i nazwiska oficerów, których bliscy należą do Gdańskiej Rodziny Katyńskiej. Akt poświęcenia instalacji odbył się 17 września 1990 roku<sup>35</sup>.

Na zupełnie inną konwencję, omawianego motywu zdecydowała się Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, w 1991 roku, wmurowując w fasadę Katedry Polowej Wojska Polskiego w Warszawie, tablicę upamiętniającą polskich marynarzy, zamordowanych i zamęczonych na Wschodzie w latach 1939-1945<sup>36</sup>. Na znaku tożsamości zamiast danych osobowych umieszczone zostało Godło Marynarki Wojennej. W górnej partii znajduje się orzeł w koronie trzymający w szponach kotwicę, flankowany liśćmi lauru. Natomiast w dolnej części, ciało ptaka jest zmaltretowane i oblepione gliną.

Znaczący wpływ na rozpowszechnienie nieśmiertelnika w kontekście Zbrodni Katyńskiej, miała decyzja wybrania projektu Anny Kiedrzyńskiej w konkursie na logotyp Muzeum Katyńskiego, w kwietniu 2010 roku. Artystka wykorzystała jego tradycyjną formę, zamieniając tylko dane osobowe na: monogram instytucji w górnej części M K, a w dolnej jej pełną nazwę MUZEUM KATYŃSKIE. Autorka o swoim projekcie mówi: *Pomysł na logo muzeum narodził się spontanicznie, w trakcie poszukiwań głębszych informacji na temat tragedii katyńskiej. Przeglądając kolejne strony internetowe, trafiłam na fotografie przedmiotów odkrytych przy okazji ekshumacji grobów, w tym między innymi nieśmiertelników. Nieśmiertelnik spełnia podobną funkcję, jaką ma pełnić każde muzeum: podtrzymuje pamięć, sprawia, że o-*

*fiara, jaką ponieśli polscy oficerowie, nie ulegnie zapomnieniu, a pozostanie nieśmiertelna. [...] Wykorzystana w logotypie czcionka jest poraniona i zadrapana, jakby nadgryziona zębem czasu, co stanowi oczywiste nawiązanie do treści jaką przekazuje. Majuskuła podkreśla rangę wydawstwa i instytucji*<sup>37</sup>.

W ikonografii Zbrodni Katyńskiej znak tożsamości przede wszystkim łączony jest z oficerami. Przedstawienie na nim godła Marynarki Wojennej symbolizuje konkretną społeczność wojskową, a umieszczenie go na znaku krzyża odnosi się do pojedynczej osoby. W kontekście krzyża, jako tablica inskrypcyjna, w całości nawiązuje do tradycji cmentarzy wojennych oraz odnosi się do problemu godnego pochówku, jakiego Katyńscy zostali pozbawieni. Widoczna jest tu ta sama idea, która przyświecała autorce logotypu muzeum, podtrzymywanie pamięci o polskich oficerach, czyniąc z nich nieśmiertelnymi.

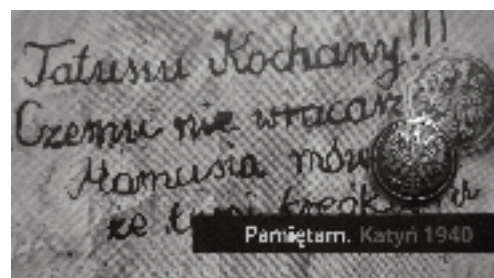
### Motyw guzików

Guziki wojskowe, tak jak nieśmiertelniki, były świadectwem pochodzenia zwłok wyjętych z dołów śmierci. Do polskich mundurów używano wzoru 28 z 1928 roku. Były one okrągłe, o średnicy 15, 22 lub 25 mm. Awers przedstawiał orła wojskowego w koronie, bez tarczy amazonki<sup>38</sup>.

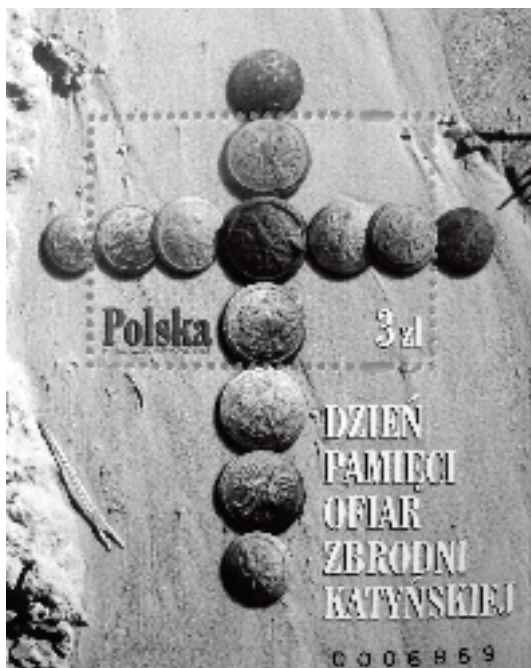
W relacjach z Katynia bardzo często występują o nich wzmianki. Dr Helge Tramsen po przeprowadzeniu obdukcji i zwłok polskiego oficera napisał: *[...] trup podobnie jak inne zwłoki – był w mundurze polskiego oficera. Można było wyraźnie dostrzec polskie orzelki na guzikach, miał oficerskie insygnia na naramiennikach i polskie odznaczenia*<sup>39</sup>. Wspomina o nich również Goetel *Biorę jeszcze szlifę leżącego obok generała Smorawińskiego, parę guzików z Orłem Polskim i garść ziemi z grobu. Myślałem wówczas o chwili, gdy relikwie te przekażę do jakiegoś muzeum czy pomnika w wolnej Polsce*<sup>40</sup>.

Omawiany motyw w ikonografii katyńskiej zaczął występować dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Wpływ na jego rozpowszechnienie miały rezultaty prowadzonych w tym czasie prac ekshumacyjnych: ilość guzików odnaleziona w dołach śmierci oraz ich umieszczenie na ekspozycji w Muzeum Katyńskim. W 1995 roku z okazji Międzynarodowego Roku Katyńskiego Poczta Polska wydała znaczek według projektu Macieja Buszewicza. Autor kompozycji przedstawił guzik wojskowy leżący na ściółce leśnej. Po raz kolejny zapięcia od mundurów i płaszczy woj-

Autor nieznany, *Pamiętam*, Katyń 1940, 2008, Zbiory autorki, fot. D. Macios







M. Dąbrowska, J. Dąbrowski, *70 Rocznica Zbrodni Katyńskiej*, Polska, 2010, Zbiory autorki, fot. D. Macios

skowych zostały ukazane na znaczku pocztowym wydanym w emisji Dzień Pamięci Ofiar Zbrodni Katyńskiej, z okazji siedemdziesiątej rocznicy zbrodni, w kwietniu 2010 roku. Walor prezentuje krzyż ułożony z guzików Wojska Polskiego, na piaszczystej, przepłukanej wodą ziemi. Inspiracją dla autorów Marzanny i Jacka Dąbrowskich był wiersz Zbigniewa Herberta *Guziki*, poświęcony pamięci kapitana Edwarda Herberta, który zginął w Katyniu<sup>41</sup>.

Bardzo ważną rolę w kształtowaniu powyższej ikonografii miała i nadal ma kampania społeczno-edukacyjna *Pamiętam. Katyń 1940*<sup>42</sup>. Na plakacie promującym kampanię w 2008 roku został przedstawiony omawiany motyw na tle listu, znalezionej podczas ekshumacji, którego treść zaczyna się od słów *Tatusiu Kochany*. Nieodłącznym elementem akcji społecznej stały się repliki guzików wydobytych z dołów śmierci, rozdawane co roku uczestnikom Marszu Cieni<sup>43</sup>.

Guzik wojskowy w sztuce katyńskiej można interpretować na wiele sposobów. Wizerunek orła w koronie – godła Polski na awersie symbolizuje Rzeczpospolitą i jej wojsko, jest dowodem przynależności do organizacji, bycia żołnierzem, podkreśla także ciągłość Państwa Polskiego<sup>44</sup>. Prezentowanie omawianego motywu na tle lasu i piaszczystej ziemi, kojarzących się z krajobrazem Kozich Gór sprawia, iż zostaje on wpisany w repertuar symboli Zbrodni Katyńskiej. Zestawienie go z listem dziecka, czekającego na powrót ojca,

zwraca uwagę odbiorców na tragedie rodzin katyńskich, a także to, co pozostało po oficerach – jedynej pamiętki, świadectwa ich życia i śmierci. Natomiast znak krzyża ułożony z guzików nawiązuje do męki Chrystusa i niewinnej śmierci. Jednak najlepiej tę wieloznaczną symbolikę przedstawił Zbigniew Herbert w wierszu zatytułowanym *Guziki*.

Zbigniew Herbert

*Guziki*

[Pamięci kapitana Edwarda Herberta]

*Tylko guziki nieugięte  
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni  
z głębin wychodzą na powierzchnię  
jedyne pomniki na ich grobie*

*Są aby świadczyć Bóg policzy  
i ulituje się nad nimi  
lecz jak zmartwychwstać mają ciałem  
kiedy są lepką cząstką ziemi*

*przyleciał ptak przepływa obłok  
upada liść kielkuje ślaz  
i cisza jest na wysokościach  
i dymi mgłą smoleński las  
tylko guziki nieugięte  
potężny głos zamilkłych chórów*

*tylko guziki nieugięte  
guziki z płaszczy i mundurów*<sup>45</sup>.

Niniejszy artykuł przedstawia zaledwie wycinek z pokaźnego zbioru motywów ikonograficznych, inspirowanych pracami ekshumacyjnymi, prowadzonymi w 1943 roku w Katyniu oraz w latach 1990-1996 w Charkowie, Miednoje i ponownie w Katyniu. Choć przez pięćdziesiąt lat wszelkie relacje dotyczące 1943 roku były ocenzone a świadkowie zmuszani do milczenia, badania te stały się jednym z najczęściej stosowanych kontekstów historycznych w sztuce katyńskiej. Duża ilość zachowanych materiałów oraz relacji osób biorących udział w ekshumacjach, a także wyniki prac, które ukazały ogrom tragedii i bestialstwo Zbrodni Katyńskiej, nie tylko obaliły rozpowszechniane przez ZSSR kłamstwo katyńskie, ale również ukształtowały repertuar motywów najchętniej stosowanych przez artystów.

TEKST POWSTAŁ NA PODSTAWIE PRACY MAGISTERSKIEJ NAPISANEJ

POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. ANDRZEJA OLSZEWSKIEGO



<sup>1</sup> J. Trznadel, *Powrót rozstrzelanej armii. Katyń – fakty, rewizje, poglądy*, Komorów 1994, s. 32, przyp. 10.

<sup>2</sup> Wśród oficerów znajdowali się również oficerowie Korpusu Ochrony Pogranicza, funkcjonariusze Policji Państwowej, pracownicy wywiadu i aparatu sądowego. *Katyń. Dokumenty zbrodni*, t. II: *Zagłada marzec- czerwiec 1940*, Warszawa 1998, s. 17-18, przyp. 33; s. 416. W notatce przewodniczącego KGB ZSRR A. Szelepina dla prezesa Rady Ministrów ZSRR N. Chruszczowa z propozycją zniszczenia akt ewidencyjnych wymordowanych w 1940 roku polskich jeńców wojennych, pełna liczba rozstrzelanych wynosi 21857 osób (Katyń 4421 osób, Kalinin 6311 osób, Charków 3820 osób, więzienia Zachodniej Ukrainy i Zachodniej Białorusi 7305 osób).

<sup>3</sup> W. Materski, *Mord Katyński. Siedemdziesiąt lat drogi do prawdy*, Warszawa 2010, s. 105.

<sup>4</sup> *Zbrodnia Katyńska. Bibliografia 1940-2010*, red. I. Kowalska, E. Pawińska, Warszawa 2010, s. 697-698. Najnowsza pozycja zawierająca bibliografię dotyczącą prac ekshumacyjnych.

<sup>5</sup> G. Kaczorowski, T. Rubasiński, *Pierwszy brzozywy krzyż*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, 2010, nr 4 (III), s. 110-113.

<sup>6</sup> Materski, dz. cyt., s. 26.

<sup>7</sup> Tamże, s. 30-32.

<sup>8</sup> Powszechna nazwa komisji pochodzi od nazwiska przewodzącego jej głównego chirurga Armii Czerwonej Nikołaja Burdenki. Wprowadzenie takiego nazewnictwa zostało podyktowane zbyt długą nazwą oficjalną – Komisja Specjalna do Ustalenia i Zbadania Okoliczności Rozstrzelania przez Niemieckich Najeźdźców Faszystowskich w Lesie Katyńskim (w pobliżu Smoleńska) Jeńców Wojennych Oficerów Polskich.

<sup>9</sup> Tamże, s. 33-34.

<sup>10</sup> K. Persak, *Ekshumacje katyńskie. Prace archeologiczno-ekshumacyjne w Charkowie, Katyniu i Miednoje w latach 1991-1996. i ich wyniki*, „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, 2010, nr 4, s. 32-51. W Charkowie prace prowadzone były w 1991, 1994, 1995 i 1996 roku; w Miednoje w 1991, 1994 i 1995 roku; w Katyniu w 1994 i 1995 roku.

<sup>11</sup> Należy pamiętać, iż Rosjanie w miejscu dołów śmierci posadzili młode sosny. To ułatwiło odnalezienie masowych grobów w 1943 roku, a także obaliło kłamstwo rosyjskie, gdyż wiek sosen wskazywał na zasadzenie ich w okresie, kiedy okolice Smoleńska należały do ZSSR.

<sup>12</sup> F. Goetel, *Czasy wojny*, Karków 2005, s. 160. We wszystkich cytowanych fragmentach w tekście zachowano oryginalną pisownię.

<sup>13</sup> J. Mackiewicz, *Katyń zbrodnia bez sądu i kary*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2000, s. 236. We wszystkich cytowanych fragmentach w tekście zachowano oryginalną pisownię.

<sup>14</sup> B. Bogdańska-Szadai, *Rozstrzygnięto konkurs na pomnik katyński*, [http://www.p Polonia.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=444:roz](http://www.p Polonia.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=444:roz)

trzygno-konkurs-na-pomnik-katyński&catid=5:aktualn e&Itemid=17, z dn. 15.05.2010;

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik\\_M%C4%99czennik%C3%B3w\\_Katynia\\_w\\_Budapeszcie](http://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_M%C4%99czennik%C3%B3w_Katynia_w_Budapeszcie), z dn. 28.08.2011.

Konkurs na Pomnik Męczenników Katynia (węg *Katyni Máltírok Emlékműve*), został rozstrzygnięty w maju 2009 roku. Odsłonięcie monumentu odbyło się w kwietniu 2011 roku przy skwerze Katyni mártírok parkja u zbiegu ulic Nagyszombat, Szölő i Bécsi. Do tej pory ono nie nastąpiło. Miał to być pierwszy pomnik katyński na świecie, który nie powstał z inicjatywy Polaków.

K. Sutarski, *Rodacy na Węgrzech oddali Hold i Pamięć Ofiarom Katynia*, <http://zbigniew-sz-n.salon24.pl/215250,rodacy-na-wegrzech-oddali-hold-i-pamiec-ofiarom-katynskim>, z dn. 22.02.2011. Miano pierwszego na Węgrzech pomnika katyńskiego otrzymał *Pomnik Katyński* odsłonięty 1.08.2010 roku na placu Aradskich Męczenników (Aradi Vértanúk) w Tatabányi, autorstwa ludowego artysty Ernő Cs. Kissa dedykowany. Kompozycja w formie tradycyjnego węgierskiego drewnianego słupa pamiątkowego została dedykowana nie tylko polskim oficerom zamordowanym w 1940 roku, ale także ofiarom katastrofy smoleńskiej.

<sup>15</sup> R. Juszcak, *Kościół św. Andrzeja Boboli w Londynie: panteon narodowy: pomniki, witraże, tablice*, Poznań 2004, s. 40, zachowano oryginalną pisownię.

<sup>16</sup> J. Wiśniewski, B. Kielczewski, *Kulturotwórcza rola lasu*, Poznań 2004, s. 245.

<sup>17</sup> Relacje zamieszczone w filmie *Zbrodnia zwana Katyń (Zlocie Jmenem Katyn)* w reżyserii Petra Vselichova, '52, z 2007 roku, film dokumentarny Czeskiej Telewizji Ostrava.

<sup>18</sup> Mackiewicz, dz. cyt., s. 237.

<sup>19</sup> Goetel, dz. cyt., s. 161.

<sup>20</sup> A. Siomkajło, *Katyni w pomnikach świata*, Warszawa 2002, s. 219-222.

<sup>21</sup> J. Pończakowa, Z. Hardy, *Ostatni Prezydent RP na Uchodźstwie Ryszard Kaczorowski przy Pomniku Ofiar Katynia i Sybiru*, „Rodowód”, 2005, r. X, nr 3, s. 50.

<sup>22</sup> H. Massalska, *Październikowa niedziela w Orchard Lake*,

<http://www.gazetazagazeta.com/cgi-artman/exec/view.cgi?archive=18&num=6966>, z dn. 3.05.2010.

<sup>23</sup> b. a., *Kaplica Katyńska-Mauzoleum*, [http://www.katedrapolowa.pl/kaplica\\_katynska.php](http://www.katedrapolowa.pl/kaplica_katynska.php), z dn. 15.05.2010.

<sup>24</sup> Mackiewicz, dz. cyt., s. 258.

<sup>25</sup> b. a., *Polskie Requiem Pendereckiego*, „Biuletyn Katyński”, 1998, nr 43, s. 89. *Polskie Requiem Pendereckiego poświęcone Pamięci Ofiar Katynia* wykonano 20 IV 1998 w kościele pw. Bogurodzicy Maryi na warszawskim Bemowie.

<sup>26</sup> *Zbrodnia Katyńska w świetle dokumentów*, [oprac. J. Mackiewicz, 1945-1946], wyd. uzupełnione przez Z. Stahla, z przedm. W. Andersa:

Londyn 1948; wyd. następne (2-12): Londyn 1950-1987; oraz 12 wydań w oficynach niezależnych w Polsce: 1979-1989, s. 109-110.

<sup>27</sup> Mackiewicz, dz. cyt., s. 238.

<sup>28</sup> A. Rybicki, *Trzy dlonie pod Turbaczem*, „Biuletyn Katyński”, 1999, nr 44, s. 61; Siomkajło, dz. cyt., s. 169. Siomkajło podaje datę poświęcenia 1982 rok. Jednakże Rybicki podaje, iż akt poświęcenia odbył się przed „sierpniem 1980”.

<sup>29</sup> Patrz wyżej. Odbitka owej fotografii od lat 70-tych, znajdowała się w pobliskiej Kaplicy Papieża u szczytu Turbacza.

<sup>30</sup> K. Kowal, Z. Sawicki, *Dzieje oręża polskiego w medalierstwie*, Warszawa 2008, s. 117.

<sup>31</sup> B. Łojek, S. Mikke, *Muzeum Katyńskie w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 108.

<sup>32</sup> Mackiewicz, dz. cyt., s. 236.

<sup>33</sup> A. Przewoźnik, J. Adamska, *Katyni. Zbrodnia, prawda, pamięć*, Warszawa 2010, s. 314- 319.

<sup>34</sup> Łojek, Mikke, dz. cyt., s. 27, 108. Tak niewielka ilość znalezionych znaków może wynikać ze słabego wyposażenia żołnierzy. Przed wojną w Wojsku Polskim tylko dziesięć procent żołnierzy posiadało nieśmiertelniki.

<sup>35</sup> Siomkajło, dz. cyt., s. 172.

<sup>36</sup> I. Grzesiuk-Olszewska, *Pomniki ostatniego dziesięciolecia*, w: *Warszawa: o czym mówią pomniki i kamienie*, red. K. Móraski, A. Stawarz, Warszawa 2000, s. 174-175. Siomkajło, dz. cyt., s. 200. Replika tablicy umieszczona została na frontowej ścianie gmachu Dowództwa Marynarki Wojennej RP przy ulicy Waszyngtona w Gdyni i odsłonięta 28 listopada 2000 roku.

<sup>37</sup> A. Weber, D. Dziarna, *Muzeum Katyńskie*, <http://www.muzeumwp.pl/wydarzenia.php?NID=190>, z dn. 16.05.2010.

<sup>38</sup> W. Boczkowski, M. Jaroszyński-Wolfram, *Guziki. Polskie guziki wojskowe od XVI do końca XX wieku. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 1999, s. 96-101.

<sup>39</sup> *Pomnik katyński w Adelajdzie. Tym, którzy zginęli za niepodległą, całą, wolną Polskę*, red. A. Szczygielski, Adelajda 1980, s. 29.

<sup>40</sup> Goetel, dz. cyt., s. 162.

<sup>41</sup> b. a., *Znaczek pamięci na cześć Polaków zamordowanych w Katyniu*, [http://www.poczta-polska.pl/aktualnosci/znaczek\\_pamieci\\_na\\_czesc\\_polakow\\_zamordowanych\\_w\\_katyniu\\_14210.html](http://www.poczta-polska.pl/aktualnosci/znaczek_pamieci_na_czesc_polakow_zamordowanych_w_katyniu_14210.html), z dn. 22.02.2011.

<sup>42</sup> b. a., *Guziki katyńskie*, <http://www.pamietamkatyn1940.pl/161.xml>, z dn. 22.02.2011.

<sup>43</sup> A. Zawistowski, *Zbrodnia Katyńska w edukacji formalnej i nieformalnej w okresie III RP. Próba zarysu*, w *Zbrodnia Katyńska. W kręgu prawdy i kłamstwa*, red. S. Kalbarczyk, Warszawa 2010, s. 180, 184.

<sup>44</sup> L. J. Welker, *Symbolika znaków Polski Walczącej 1939-1983*, Toruń 2000, s. 9.

<sup>45</sup> *Katyń w literaturze. Międzynarodowa antologia poezji, dramatu i prozy*, oprac. J. R. Krzyżanowski, Lublin 2002, s. 364-365.

# POLSKIE NAGROBKI DZIECIĘCE Z XIX I Z POCZĄTKU XX W. NA CMENTARZACH POWIATU CZORTKOWSKIEGO<sup>1</sup>

Agnieszka Skrodzka

Cmentarze dawnego powiatu czortkowskiego (dziś zachodnia Ukraina) to przede wszystkim małe nekropolie wiejskie. Dominują tam nagrobki wykonane w warsztatach prowincjonalnych, o formach często wzorujących się na tych znajdujących się na cmentarzach w ośrodkach miejskich<sup>2</sup>. Artykuł zostanie poświęcony szczególnej grupie obiektów, jaką są pomniki dziecięce, które stanowią swoisty fenomen i jako takie budzą zainteresowanie z wielu powodów<sup>3</sup>. Analiza nagrobków dzieci nieco starszych, zmarłych jako osoby kilkunastoletnie, skłoniła do uwzględnienia w niniejszych rozważaniach pomników dziewcząt i chłopców do 18 roku życia. W powszechnej świadomości bowiem, śmierć, która następowała w ciągu dzieciństwa i okresu dojrzewania, budziła podobne skojarzenia. Zostaną tu zaprezentowane zarówno najciekawsze przykłady nagrobków, jak i takie, które są najbardziej reprezentatywne dla omawianego regionu. Rozważania poświęcę jedynie odrębnym mogiłom dziecięcym, omijając grobowce rodzinne, gdyż tylko w przypadku tych pierwszych forma i treść nagrobka mogła być ściśle skorelowana z upamiętnioną przezeń osobą zmarłego.

Postrzeganie śmierci dziecka ewoluowało w ciągu stuleci. Było to związane ze zmianą relacji dziecko – rodzice i pozycji najmłodszych w społeczeństwie. W średniowieczu zainteresowanie dziećmi było w zasadzie nikłe, a ich śmierć – rzeczą zwykłą. Po narodzinach nowego członka rodziny jego opiekunowie przywiązywali dużą wagę do jak najszybszego ochrzczenia niemowlęcia<sup>4</sup>. Zgon bez tego sakramentu skazywał bowiem noworodki na przebywanie w tak zwanej otchłani dziecięcej (*limbus*), w której – jak dowodzili średniowieczni teologowie – dusze nie mogą obcować z Bogiem, ale też nie doznają cierpień. Kościół zabraniał grzebania zmarłych bez chrztu na cmentarzu, w ziemi poświęconej. Natomiast dzieci przyjęte do wspólnoty wiernych mogły być złożone na cmentarzu parafialnym. W liturgii rzymskiej obrzęd pogrzebu dziecka pojawił się dopiero pod koniec średniowiecza, choć najwcześniejsze wzmianki o specjalnym rytuale pochówku nieletnich pochodzą z IV w.<sup>5</sup>

W XVI stuleciu, w niektórych regionach Polski, istniał zwyczaj owijania ciał zmarłych dzieci i dziewcząt jedwabnymi, błękitnymi całunami, co miało oznaczać, że Bóg powołał do nieba istotę niewinną<sup>6</sup>. Natomiast już w XVII w. dziecięce trumny objęto białą materią. *Rituale Romanorum* z 1614 r. wyznaczał najmłodszym osobne miejsce na cmentarzu. Zalecano tam, by wkładać im na głowę wieniec z kwiatów i wonnych ziół, co było znakiem czystości ich duszy. Wiadomo również, że pod koniec XVIII i na początku XIX w. zmarłe potomstwo ubierano w specjalne stroje, nakładając na głowy wianuszki i wkładając do trumny bukiety<sup>7</sup>. Kościół zezwalał wówczas na wydzielenie obok cmentarza fragmentu terenu przeznaczony na chowanie zmarłych bez pierwszego



Szmańkowczyki, nagrobek anonimowego dziecka, pocz. XX w., rzeźba, fot. A. S. Czyż, E. Manteuffel, 2004 r.

sakramentu, jak również samobójców i różnowierców. Owa przestrzeń miała być odgradzona murem lub parkanem i mieć odrębne wejście<sup>8</sup>.

Przedstawione powyżej rozważania potwierdzają, że śmierć najmłodszych traktowano w szczególny sposób. Wpłynęło na to postrzeganie nieletnich jako istot nie potrafiących posługiwać się rozumem i, w związku z tym, nie grzeszących świadomie. Uważano też, że życie ludzkie składa się z kilku etapów, które winny pojawić się, by człowiek osiągnął pełnię<sup>9</sup>. Z tego względu wczesna śmierć od zawsze budziła zrozumiały żal i poczucie wyjątkowej straty. Z drugiej strony, wiara w natychmiastowe, pośmiertne osiągnięcie nieba sprawiała, że zmarłe dzieci uznawano za istoty doskonałe, które oglądają Boga i mają możliwość niesienia pomocy żyjącym na ziemi.

Nie na wszystkich cmentarzach interesującego nas powiatu odnaleziono pomniki dziecięce. Zinwentaryzowane nagrobki, przeważnie wykonane przez anonimowych twórców, w większości mają formę krzyża. Często jednak

rodzice pragnęli upamiętnić zmarłe pociechy w szczególny sposób, zamawiając nagrobki z rzeźbą pełnoplastyczną lub dekorowaną reliefem ilustrującym określoną scenę. Tematyka przedstawień obejmuje dwa nurty – sakralny i świecki. Spośród zachowanych pomników dziecięcych udało się wyodrębnić następujące kategorie form: nagrobki z postacią anioła; nagrobki z postacią Matki Boskiej i Chrystusa; nagrobki z postacią świętego – patrona; nagrobki w formie krzyża; nagrobki z postacią zmarłego dziecka; nagrobki z postacią płaczki; nagrobki w formie obelisku.

Jednym z najczęściej wykorzystywanych motywów w sztuce sepulkralnej w dekoracji pomników dziecięcych, jest postać anioła<sup>10</sup>. Skrzydlate istoty pojawiają się także na nagrobkach osób dorosłych, jednak, na terenach dawnego powiatu czortowskiego, częściej ozdabiają pomniki najmłodszych zmarłych. Na cmentarzach prowincjonalnych zwyczaj stawiania nagrobków z postacią anioła został zapożyczony z cmentarzy miejskich. Warto jednak podkreślić, że, o ile na miejskich nekropoliach znaczną ilość rzeźb ze skrzydłami stanowią pogańskie geniusze śmierci, Hipnosy i Thanatosy oraz personifikacje Sławy, o tyle na wiejskich cmentarzach powiatu czortkowskiego zdecydowanie przeważają chrześcijańscy wysłannicy Boga. Potwierdza to, umieszczane często na nagrobkach wezwanie o *Anioł Pański*. Jest to modlitwa, za której odmówienie w godzinę śmierci zmarły otrzymywał odpust zupełny<sup>11</sup>.

Przekonanie, że to właśnie aniołowie wprowadzają duszę do nieba, jest żywe do dziś. Jednak figury anielskich posłańców, zdobiące dziecięce pomniki nagrobne, w większości wydają się być ściśle związane ze stosowanym od XVII w., praktycznie zastrzeżonym niegdyś dla najmłodszych, kultem Anioła stróża<sup>12</sup>. Uznawano wówczas, że choć wszyscy ludzie mają dobre duchy za opiekunów, to tylko dzieciom towarzyszą Aniołowie stróżowie. Być może właśnie te postaci przedstawił autor nagrobka bliźniąt Adama i Franciszka Piaseckiego (zm. 1944, Rydoduby), zmarłych w trzecim tygodniu życia. Innym rodzajem anioła jest postać wyobrażona na pomniku Józefa Proskiego (zm. 1899, Kosów). Umieszczona na cokole inskrypcja nagrobna objaśnia, że skrzydlata istota to w istocie zmarły chłopczyk: *Tu spoczywa syn nasz najukochańszy JÓZEF PROSKI. W rozpacz i żalu Twój Rodzice [o Ciebie] proszą Cię kochany Aniołku błagaj Pana Boga za swymi Rodzicami po skończonej tułaczce po tem Bożym świecie – do widzenia Synu [zmarł 1 czer. 1899]*. Jak wynika z napisu, fundatorzy nagrobka są głęboko przekonani, że ich zmarłe dziecko po śmierci nie potrzebowało czyścicowego oczyszczenia, lecz, już jako czysta, niewinna dusza, natychmiast stało się jednym z boskich posłańców Stwórcy. Chłopiec posiadał też możliwość wstawiania się za żyjącymi, co ilustruje jego gest dłoni złożonych do modlitwy<sup>13</sup>.

Wśród ludu długo funkcjonowało przekonanie o pośmiertnym błakaniu się duszy, która mogła krążyć wokół swojego grobu, bądź nawet wrócić do domu, w którym za życia mieszkał zmarły<sup>14</sup>. Aby uniknąć tej, niepokojącej

żywych, możliwości, proszono o prowadzenie danej duszy do nieba przez tych, którzy od dawna je zamieszkują i z tego powodu dobrze znają do niego drogę. Takim pewnym przewodnikiem był anioł *psychopompos*, duch odpowiedzialny za bezpieczne przeniesienie duszy zmarłego do raju<sup>15</sup>. Wyobraża go, zapewne, nagrobek z Szmańkowczyków (pocz. XX w.), który przedstawia anioła trzymającego przed sobą dziecko. Natomiast trzymający kosz ozdobnych roślin nagi aniołek, upamiętniający Bernardkę Humeniuk z Rydodub (zm. 1932), być może symbolizuje zmartwychwstanie na Sądzie Ostatecznym. Co ciekawe, pod koniec XIX w. Kościół zabraniał na pogrzeby dorosłych przynosić kwiaty i wieńce, jako przypominające radość życia. Inaczej było w przypadku pochówków dzieci, kiedy kapłani przywdziewali białe szaty, zaś kantor intonował pieśni pełne wesela. Tylko wtedy można było przynosić bukiety<sup>16</sup>, czego wyrazem jest z pewnością kosz na kolanach skrzydlatej postaci na wspomnianym pomniku.

Nagrobkiem najlepszej klasy artystycznej w omawianej grupie jest monument z Zalesia, powstały ok. 1859 r. Pomnik – a w zasadzie jego destrukcja – upamiętnia



Kosów, nagrobek Marianny, Cezarii, Wiktorii Michalewicz, 1848 r., rzeźba, fot. A. S. Czyż, M. Grunwald, 2002 r.

Helena i Antoninę, nieznanego nazwiska. W polu steli zachowały się resztki reliefu przedstawiające dwójkę dzieci zwróconych w kierunku uskrzydłonej postaci. Wyobrażone dziewczynki to zapewne zmarłe Helena i Antonina, prawdopodobnie córki gospodarujących tu ziemian. Odziana w antykizującą szatę skrzydlata postać stoi w kontrapoście, oparta o ułamaną kolumnę. Trudno jednak w tym wypadku określić, kim jest pozaziemska istota. Antykizujący kostium sceny nie uprawnia do jednoznacznego określenia postaci bądź to jako bohatera mitologicznego, bądź chrześcijańskiego wysłannika Boga.

Na cmentarzach powiatu czortkowskiego nie odnaleziono jednak nagrobków dziecięcych z przedstawieniem aniołka klęczącego, typu spotykanego choćby w sąsiednim powiecie borszczowskim<sup>17</sup>.

Na nekropoliach omawianego powiatu pomniki dziecięce częstokroć wieńczy figura Matki Boskiej<sup>18</sup>. Postać Maryi wybierano zapewne z powodu uznawania Jej za



patronkę dobrej śmierci, głównie za przyczyną modlitwy znanej pod nazwą *Pozdrowienia Anielskiego*, w której wierni proszą Matkę Boską o pomoc w chwili zgonu. O popularności wspomnianego tekstu modlitewnego na terenach powiatu, a również o jego związku z obrzędami grzebalnymi, świadczą liczne inskrypcje nagrobne. Modlitwą, którą w ten sposób pomagano spoczywającym, był także różaniec, będący na tych terenach znakiem tożsamości Polaków-katolików<sup>19</sup>. Istotną rolę różańca w obrzędach nagrobnych potwierdzają liczne figury Matki Boskiej Różańcowej na nagrobkach<sup>20</sup>. Nabożeństwo różańcowe propagowali w XIX w. papieże Pius IX i Leon XIII, którzy



Rosochacz, nagrobek Stanisława Mazurka, 1929 r., rzeźba, fot. M. Czerwińska, J. Sikorska, 2004 r.

przyłączali też do niego liczne odpusty<sup>21</sup>.

Postać Bożej Rodzicielki pojawia się na zabytkach upamiętniających zmarłą o imieniu Maria. Częściej jednak figurę Matki Boskiej stawiano na pomnikach poświęconych dziewczętom. Tak jest w przypadku choćby monumentów d z i e w c z y n e k zmarłych w wieku lat 17 i 18. Natomiast na nagrobku osiemna-

stoletniej Zyty Wierzbińskiej z Rydodub artysta wyobraził Matkę Boską jako wskazującą gorejące serce. Przedstawienie tego typu cieszyło się dużą popularnością w wieku XIX, między innymi wskutek ustanowienia święta ku czci Serca Maryi<sup>22</sup>. Ogłoszenie przez Piusa IX w 1854 r. dogmatu o Niepokalanym Poczęciu dodatkowo rozpowszechniło nabożeństwo<sup>23</sup>. Wyrazem kultu Maryi Niepokalanie Poczętej na omawianym terenie jest choćby nagrobek Antoniny Zabijaki, zmarłej w wieku 15. lat (Kołodziany). Inny monument upamiętniający Annę Pundij z Kosowa (lat 18, zm. 1923) prezentuje postać Marii w pozie spopularyzowanej przez objawienia Katarzyny Labouré: Matka Boska okryta płaszczem stoi na globie, ręce ma opuszczone wzdłuż ciała, zaś dłonie zwrócone ku widzowi. W przypadku nagrobków dziecięcych postać Maryi wieńczyła wyłącznie pomniki dziewcząt, co wskazuje na łączenie kultu dziewictwa Matki Boskiej z aluzją do czystości i niewinności osób przedwcześnie zgasłych.

W 1856 r. Pius IX ustanowił także oficjalny kult Serca Jezusowego, który od tego czasu cieszył się szczególnym nabożeństwem wszystkich klas społeczeństwa. Jedną z obietnic z nim związanych było otrzymanie przez wyznawców i propagatorów kultu szczególnej opieki

w godzinie śmierci<sup>24</sup>. Być może do tych ostatnich należał 16-letni Stanisław Mazurek, upamiętniony figurą Chrystusa z sercem gorejącym (zm. 1929, Rosochacz). Bardziej jednak prawdopodobne jest, że fundatorzy nagrobka – zapewne rodzice – pragnęli połączyć wypełnienie ostatniej posługi wobec syna z pozyskaniem sobie duchowych korzyści.

Ważnym, pozaziemskim opiekunem dziecka był jego święty patron, który brał duszę w swą pieczę w chwili chrztu, przy nadaniu imienia. W siedemnasto- i osiemnastowiecznej, również polskiej literaturze hagiograficznej, wiele miejsca zajmują cudowne uzdrowienia dzieci za przyczyną tych niebieskich opiekunów<sup>25</sup>. Jak się wydaje, nabożeństwo do świętych, było szczególnie popularne na terenach Podola, gdzie dużą wagę przywiązywano do znajomości swego patrona i posiadania jego wizerunku. Wyjątkowej opieki oczekiwano od tego osobistego protektora w chwili śmierci, czego wyrazem było wkładanie jego podobizny do rąk do trumny oraz odmawianie litanii do Wszystkich Świętych w czasie nabożeństwa żałobnego<sup>26</sup>. Wyobrażenia świętych patronów umieszczano także chętnie na nagrobkach.

Na cmentarzach czortkowskich odnaleziono tylko trzy nagrobki dziecięce z wizerunkiem niebiańskiego opiekuna – patrona. Są to rzeźby na mogiłach Ruzalii Seredyszyn (lat 10, zm. 1913), Konstantyna Hryczanego (lat 15, zm. 1934) oraz Ewgenii Szewczuk (lat 13, zm. 1922), a przedstawiające świętych imienników. Charakterystyczne, że każda z figur upamiętnia dziecko więcej niż kilkuletnie. Być może wskazuje to na fakt, iż decydowano się postawić pomnik zwieńczony rzeźbą patrona raczej starszym dzieciom, wyłącznie dla najmłodszych rezerwując figury anielskie. Przypuszczam, że było to związane z postrzeganiem tych pierwszych jako potrafiących posługiwać się rozumem i grzeszących już świadomie<sup>27</sup>. Stąd pomoc świętych niebian w godzinie śmierci mogła być potrzebna do szybkiego znalezienia się w wiecznej ojczyźnie.

Najliczniejszą grupę nagrobków dziecięcych stanowią pomniki najprostsze, w formie krzyża, czyli najmniej kosztowne, wykonywane seryjnie<sup>28</sup>. Postawiony na mogile krzyż był znakiem wiary zmarłego i jednocześnie identyfikatorem umiejscowienia grobu. Symbol ten przetwarzano na różne sposoby. Tego typu pomniki zamawiano jednak równie często dla dorosłych. Na formę monumentu nie miał wpływu fakt, że krzyż prowadzący procesję zmarłego dziecka na cmentarz, według zaleceń kościelnych, miał być niedługi, bez drzewca. Oznaczało to, że niesiony na marach wierny krótko żył na ziemi<sup>29</sup>.

Odrębny rozdział w sztuce sepulkralnej cmentarzy powiatu czortkowskiego stanowi tematyka świecka, w porównaniu z nagrobkami o formie *stricte* sakralnej reprezentowana przez dużo mniejszą liczbę przykładów.

Najciekawszym odnalezionym nagrobkiem świeckim jest pomnik trzech sióstr – Marianny, Cezarii i Wiktorii Michalewicz z Kosowa, powstały ok. 1846-1848. Monumentalny cokół został tu zwieńczony grupą rzeźbiarską

trzech dziewcząt, pierwotnie polichromowaną. Mimo tego, że opracowanie twarzy nie posiada zacięcia portretowego, można przypuszczać, że są to zmarłe siostry Michalewicz. Najwyższa z dziewcząt ma na ramionach spięty pod szyją płaszcz – jest ona ukazana jako ta, która w opiekuńczym geście trzyma obie młodsze siostrzyczki. Funkcję protektorki miała z pewnością podkreślać peleryna, która przywołuje tu typ ikonograficzny Matki Boskiej płaszczą opiekuńczego<sup>30</sup>. Nagrobek jest wyrazem nadziei rodziców-fundatorów, którzy wierzą, że ich córki, po przedwczesnej śmierci, znajdują się razem w zaświatach, gdzie pod przewodem najstarszej oczekują swoich rodziców i wstawiają się za nimi. Warto podkreślić, że omawiany pomnik nie posiada analogii na okolicznych terenach.

Inny typ nagrobka świeckiego prezentuje monument z postacią płaczki. Jeszcze do niedawna w niektórych wsiach funkcjonowało rytualne zawołanie, do którego najmowano trudniące się nim kobiety<sup>31</sup>. Ów rzymski zwyczaj, przejęty z Egiptu, został zabroniony przez Kościół jako sprzeczny w wiarą w zmartwychwstanie<sup>32</sup>. Jednak w XIX w. żałobnice stanowiły popularny, bo kojarzony z antykiem, motyw sztuki sepulkralnej. Najpewniej postać takiej płaczki przedstawia pomnik wystawiony w 1851 r. przez rodziców Władysławowi, Amalii i Marianowi Urbańskim. Prezentuje on klęczącą postać kobiecą z dłońmi skrzyżowanymi na piersi. Upozowanie zostało tu uwarunkowane przyjętym w XIX stuleciu zespołem zachowań na cmentarzach. Żal po stracie bliskich okazywano wówczas klękając na grobie, siadając nań, opierając głowę bądź rzucając się na pochówek<sup>33</sup>. Warto też przytoczyć w tym miejscu wierszowaną inskrypcję, umieszczoną z czterech stron cokołu nagrobka: *Cieniom drogich dzieciak, w poranku życia zgąsłym, postawili ten pomnik Franciszek i Apolijna Urbańscy roku 1851. Dzieciak trojga tu złożonych, które śmierć wydarła sroga z łona rodziców zasmuconych wyrokiem najwyższego Boga, (...) zważ przechodniu co za rana w sercu rodziców dziś tleje, straciwszy wszelkie nadzieje, zwłoki tu spoczywające spełniwszy bieg przeznaczenia, proszą o westchnienie gorące dla swoich dusz posilenia. Zacytowany utwór wykorzystuje typowe motywy z dziewiętnastowiecznej epigrafiki mortualnej: wezwanie do przechodnia, zwrócenie uwagi na krótkość życia, surowość wyroków Opatrzności oraz podkreślenie tragedii rodziców. Pojawia się tu także prośba o pomoc modlitewną dla dusz zmarłych oraz starożytny motyw dziecka jako nadziei rodziców. Warto wspomnieć, że popularne w inskrypcjach nagrobnych porównanie dusz do cieni, spotykane w księgach Starego Testamentu (por. np. Ps 88, 11), jest również proveniencji egipskiej<sup>34</sup>. Motyw płaczki w antykizującej szacie, wspartej w melancholijnej zadumie o ułamaną kolumnę, prezentuje także nagrobek Franciszka Zakrzewskiego h. Kościeszka z Kosowa (zm. 1884).*

Na omawianych terenach dość często wystawiano najmłodszym obeliski. Był to rodzaj pomnika, przeważnie zamawianego przez przedstawicieli zamożniejszych rodzin

lub mieszkańców pełniących ważniejsze funkcje społeczne. Najciekawszy *casus* z terenu powiatu czortkowskiego stanowi klasycystyczny pomnik rocznej Zenonki, który wystawili w 1843 r. rodzice Walerian i Antonina Podlewscy (Biały Potok). Ten kosztowny pomnik sprowadzono zapewne z większego warsztatu kamieniarskiego, na co wskazuje klasa jego wykonania.

Na podstawie dostępnego materiału w postaci kart zabytków nie udało się jednak stwierdzić obecności na cmentarzach odrębnych kwater przeznaczonych wyłącznie na pochówki dziecięce. Nie było również możliwe ustalenie, czy istniały wyodrębnione miejsca poza cmentarzami, przeznaczone na grzebanie nieochrzczonych. Takie pochówki z pewnością się nie zachowały, gdyż przypuszczalnie były to mogiły ziemne. Formułowanie podobnych wniosków utrudniał również stan zachowania inwentaryzowanych cmentarzy<sup>35</sup>. Trudno także przypuszczać, jaki procent zmarłych na danych nekropoliach stanowili najmłodsi. Wiele z nich pochowano bowiem w grobowcach rodzinnych lub w ziemi, bez kamiennego pomnika.

Plastyka dziecięcych nagrobków w powiecie czortkowskim zdaje się wykazywać stosunkowo niewielką różnorodność form w zakresie ustalonych typów. Przy wyborze pomnika decydujące były względy finansowe i ograniczone możliwości zamówienia oryginalnego monumentu. Stąd też, najczęściej używanym przez wykonawców materiałem był najtańszy i najłatwiej dostępny beton, rzadziej zaś piaskowiec. Twórcy nagrobków dziecięcych czerpali wprawdzie z form obecnych na cmentarzach wielkowiejskich<sup>36</sup>, jednak w ograniczonym zakresie. Powszechnie w XIX stuleciu wzorce, inspirowane sztuką antyczną, nie zyskały tu dużej popularności, a formy nagrobków dziecięcych najczęściej wykorzystują tematy religijne<sup>37</sup>. O wiele rzadziej pojawia się pomnik figuralny, typowo świecki, na dobre zadomowiony w ciągu całego XIX i na początku XX w. na cmentarzach wielkowiejskich. Jak się okazuje, przyczyny tego faktu związane są z ówczesnymi zaleceniami hierarchii kościelnej, która pouczała duchownych, by ci dopilnowali, aby stawiane na cmentarzach nagrobki „budowały świątobliwośći oczy” i jako takie stanowiły wykładnik wiary. Pod tym względem potępiano wygląd np. nekropolii Paryża. Według tych wskazówek, duchowni winni też strzec, by wierni unikali próżnej pompy w stawianych nieboszczykom nagrobkach i aby – jak mówiono – „nie szpecili” przestrzeni grzebalnej figurami mitologicznymi<sup>38</sup>. Owe zalecenia, jak widać, łatwiej było wprowadzić w życie na prowincji niż w aglomeracjach miejskich.

Pod tym względem zatem dziecięca rzeźba nagrobna omawianego obszaru stanowi wyraz pobożności ludowej, szczególnie związanej z wierzeniami religijnymi, dotyczącymi śmierci. Ze względu na brak szerszego materiału porównawczego trudno mówić o specyfice dziecięcych nagrobków z terenów dawnego powiatu czortkowskiego. W związku z tym, całościowe opracowanie problemu ciągle pozostaje kwestią otwartą.

Autorzy wymienionych w tekście kart inwentaryzacyjnych: A. Balik, M. Czerwińska, A. S. Czyż, M. Grunwald, J. Kinowska, E. Manteuffel, O. Niwińska, M. Rekosz, J. Sikorska, A. Skrodzka, M. Olszewski, K. Vyšata, A. Wojciul, M. Wróblewska.

1 Artykuł został przedstawiony na konferencji naukowej *Sztuka dawnych kresów południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w XIX i XX wieku* 15 listopada 2006 r. Jego podstawę stanowią karty inwentaryzacyjne, opracowane przez studentów i pracowników naukowych Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, wykonane w ramach działalności Koła Naukowego w latach 2001-2006. Karty znajdują się obecnie w zbiorach Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”. Za ich udostępnienie dziękuję Pani Róży Król. Podziękowania składam także Panu Profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu za życzliwą recenzję niniejszego tekstu.

2 O rzeźbie ludowej R. Reinfuss, *Ludowa rzeźba kamienna w Polsce*, Wrocław 1989.

3 Na ten temat ostatnio: R. K. Bochyński, *Nagrobki dziecięce, w: Cmentarz rzymskokatolicki w Radomiu przy dawnym Trakcie Starokrakowskim obecnie ul. B. Limanowskiego*, cz. IV, red. R. Brykowski, Radom 2004, s. 21-30 oraz ikonografia na s. 33-48, fot. W. Stan; z perspektywy archeologicznej: „*Dusza maluczka a strata ogromna*”, *Funeralia lednickie. Spotkanie 5*, red. W. Dzieduszycki, J. Wrzesiński, Poznań 2004. Literatura przedmiotu jest jednak uboga, zaś wzmianki o pochówkach dziecięcych często stanowią jedynie margines innych rozważań, zob. np. R. K. Bochyński, *Plastyka nagrobkowa, w: Cmentarz rzymskokatolicki...*, Radom 1997, s. 36, 43, 46, 47; A. Spiss, *Wiejskie cmentarze w Polsce, w: Śmierć, przestrzeń, czas, tożsamość w Europie Środkowej ok. 1900*, red. K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 220, 222, 227. Za wskazanie i udostępnienie pozycji dotyczących radomskiej nekropolii jestem wdzięczna Panu Profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu.

4 M. Delimata, *Dziecko w Polsce średniowiecznej*, Poznań 2004, s. 48 nn.

5 A. Labudda, *Liturgia pogrzebu w Polsce do wydania rytuału piotrkowskiego (1631)*, Warszawa 1983, s. 223-234.

6 Tamże, s. 234.

7 Zob. E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001, s. 197-201; D. Żołędź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2002, s. 252-253; A. Petrycka, „*Umrzeć w wianku*”. *Próba interpretacji nowożytnych pochówków z wiankami*, „*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*”, 2003, t. 51, nr 3, s. 17-26.

8 P. Pałka, *Cmentarz*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszyc, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1979, szp. 519.

9 Żołędź-Strzelczyk, dz. cyt., s. 242-244.

10 Na temat obecności postaci anioła w sztuce sepulkralnej K. Vyšata, *Motyw anioła w rzeźbie*

*nagrobnej Cmentarza Powązkowskiego*, „*Artifex*”, 2005, nr 7, s. 25-28.

11 Warunkiem uzyskania odpustu było regularne odmawianie tej modlitwy. Chodzi tu jednak o skojarzenie konkretnego tekstu modlitewnego z postacią anielską. Por. *Anioł Pański*, w: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego*, t. 1, Warszawa 1873, s. 244.

12 Ph. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1995, s. 126, 127.

13 O tego typu wierzeniach zob. F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 64.

14 Por. K. Syrnicka, *Współczesne zwyczaje i wierzenia związane ze śmiercią na Wileńszczyźnie. Prolegomena, w: Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 5, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2001, s. 344. Nieco o zwyczajach grzebania dzieci wśród ludu Podola H. Biegeleisen, *Matka i dziecko w zwyczajach, obrzędach i praktykach ludu polskiego*, Lwów 1927, s. 228-229.

15 Por. Vyšata, dz. cyt., s. 27.

16 *Pogrzeb*, w: *Encyklopedia kościelna...*, t. 20, Warszawa 1894, s. 135, 136.

17 Zob. A. S. Czyż, B. Gutowski, P. Janowczyk, *Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego*, Warszawa 2004, s. 35, nr 12, il. 62.

18 O popularności tematu w XIX w. w sztuce ludowej: A. Kunczyńska-Iracka, *Matka Boska w polskiej sztuce ludowej XIX wieku*, w: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, C. Krakowiak, Lublin 1988, s. 673-681.

19 M. Zowczak, *O długim trwaniu Polaków na Podolu. Imponderabilia tożsamości*, w: *Podole i Wołyń. Szkice etnograficzne*, red. Ł. Smyrski, M. Zowczak, Warszawa 2003, s. 57-58.

W Polsce już w 1643 r. synod płocki kazał duchowieństwu pouczać przychożących na cmentarz o konieczności modlitwy za pochowanych na nim zmarłych; Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. 1, Warszawa 1985, s. 250.

20 Zob. K. S. Moisan, *Matka Boska Różańcowa*, w: *taż*, B. Szafraniec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. S. Pasierb, Nowy Testament, t. 2, s. 44-94.

21 *Różaniec*, w: *Encyklopedia kościelna...*, t. 23, Warszawa 1899, s. 545.

22 *Serce Maryi*, w: *Encyklopedia kościelna...*, t. 25, Warszawa 1902, s. 141.

23 Zob. W. Łydka, *Dogmat Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w mariologii polskiej XIX w.*, w: *Niepokalana...*, s. 591.

24 *Serce Jezusa*, w: *Encyklopedia kościelna...*, t. 25, Warszawa 1902, s. 137, 139.

25 J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, w: *tenże, Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2000, s. 188.

26 M. Kurzątkowska, *Święte obrazy w cyklu życiowym jednostki*, w: *Podole...*, s. 129-142.

27 Prawo kościelne wyraźnie odróżniało dzieci „zmarłe przed dojściem do rozumu” od dzieci pozostałych. Nie wiadomo jednak jaką przyjęto tu cezurę. Por. *Encyklopedia kościelna...*, t. 20, Warszawa 1894, s. 136.

28 Zob. *Wstęp*, w: Czyż, Gutowski, Janowczyk, dz. cyt., s. 18-21.

29 *Pogrzeb...*, s. 137.

30 Zob. B. Szafraniec, *Matka Boska w płaszczu opiekuńczym*, w: K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja...*, s. 10-43.

31 Syrnicka, dz. cyt., s. 349.

32 *Pogrzeb...*, s. 122, 123, 127.

33 J. Kolbuszewski, *Cmentarz*, Wrocław 1996, s. 206.

34 Zob. A. Niwiński, *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 2001, s. 219-221.

35 Dobry stan zachowania cmentarza w Jazłowcu (pow. buczacki) pozwolił stwierdzić istnienie kwatery dziecięcej. Można więc przypuszczać, że z pewnością takie kwatery zakładano również w powiecie czortkowskim. Informację zawdzięczam pani dr Annie Sylwii Czyż.

36 Kolbuszewski, dz. cyt., s. 229.

37 O formach nagrobków dziecięcych na cmentarzu Łyczakowskim zob. S. S. Nicieja, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie w latach 1786-1986*, Wrocław 1989, s. 100. Np. krzyże, ale wyłącznie małe, ażurowe, były zarezerwowane dla dzieci w powiecie słupskim; zob. M. Bonowska, *Dawna sztuka cmentarna w powiecie słupskim*, w: *Problemy...*, t. 3, Wrocław 1999, s. 165-166.

38 *Nagrobki*, w: *Encyklopedia kościelna...*, t. 15, Warszawa 1883, s. 390.



# CMENTARZE

## DAWNEGO POWIATU TREMBOWELSKIEGO

### SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI

Sylwia Możdżonek

Dzięki wsparciu stowarzyszenia *Wspólnota Polska* oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, od 31 sierpnia do 12 września 2010 r., został zorganizowany przez Instytut Historii Sztuki UKSW kolejny wyjazd inwentaryzacyjny na Ukrainę. Studenci i doktoranci naszej uczelni (Emilia Ciborowska, Kamila Csernak, Dominika Macios, Sylwia Możdżonek, Magdalena Olszewska, Wojciech Prądyński), pod opieką dr Anny Czyż oraz dra Bartłomieja Gutowskiego, odwiedzili cmentarze na terenie dawnego powiatu trembowelskiego. W miejscowościach: Chmielówka, Darachów, Ostrowczyk, Trembowla i Zubów, zinwentaryzowaliśmy łącznie 620 nagrobków z inskrypcjami łacińskimi i 2 kaplice, wykonane przed 1945 r. W pozostałych miejscowościach (Brykuła Nowa, Brykuła Stara, Słobódka Strusowska, Pantalicha, Tiutków) na wizytowanych cmentarzach nie odnaleźliśmy polskich nagrobków. Widzieliśmy teren, na którym do 1945 r. znajdował się Nowy Tyczyn. Dziś przypominają o nim jedynie: stara wiejska droga oraz współczesna kapliczka, w której znajdują się pokruszone elementy z rzeźby stojącej poprzednio na tym miejscu.

Większość cmentarzy jest zaniedbana, groby porastają krzewy i chwasty. Na stary cmentarz w Darachowie wyprowadzono zwierzęta domowe, a w Zubowie zauważyliśmy współczesne dewastacje grobów. Wyjątek stanowiła nekropolia w Trembowli, otoczona opieką władz miasta. Na tym cmentarzu opisaliśmy 475 nagrobków, z najstarszym, upamiętniającym Teklę z Duninów-Łabęskich Grabowską, zmarłą w 1811 r. Pomniki, pochodzące z miejscowych pracowni, cechuje duże zróżnicowanie stylistyczne i warsztatowe. Wysokim poziomem wykonania wyróżniają się szczególnie prace sygnowane przez J. Wyrozumskiego. Jedynie pomnik Jana Kantego Postępskiego (zm. 1856 r.) wykonał lwowski warsztat Pawła Eutele. Dużym



Prace na cmentarzu w Trembowli

wyzwaniem okazało się odkopanie, zakrytych grubą warstwą ziemi, dziewiętnastowiecznych płyt nagrobnych na kwaterze rodziny Szczepańskich. W Trembowli zinwentaryzowano również nagrobki z niemieckimi i węgierskimi inskrypcjami oraz dwie kaplice (2. poł. XIX w., 1907 r.). W Chmielówce widzieliśmy nagrobki miejscowych właścicieli ziemskich. Stary cmentarz w Darachowie zdobią głównie figury świętych na cokołach.

Podczas wyjazdu mieliśmy okazję zapoznać się z architekturą Buczacza, Czerniowiec, Czortkowa, Horodenki, Lwowa, Trembowli, Śniatynia i Zaleszczyk. Naszą „bazę wypadową” stanowił Czortków. Codziennie mijaliśmy ruiny



Kaplica na cmentarzu w Trembowli

zamku u podnóża Wygnanki, na lewym brzegu Seretu. Na początku XVII w. rodzina Golskich, na miejscu drewnianej siedziby, wzniosła budowlę z kamienia i cegły, z trzema basztami. Kolejnymi właścicielami zamku byli Potoccy i Sadowscy. Po pierwszym rozbiorze wynajęto go Austriakom, a w 1863 r. więziono w nim powstańców styczniowych. Niedaleko ruin znajduje się bardzo dobrze zachowana grekokatolicka cerkiew z XVIII w.

Kolejnym ciekawym punktem Czortkowa jest dawny kościół dominikanów, pw. św. Stanisława Biskupa, położony na wzniesieniu, w centrum miasta. Świątynię, wraz z klasztorem (spalonym podczas drugiej wojny światowej), ufundował w pierwszej połowie XVII w. Stanisław Golski. Obecnie mogliśmy podziwiać drugi kościół z 1910 r., wybudowany w stylu neogotyckim. Ojcowie Dominikanie opuścili Czortków w 1946 r. Do Warszawy przeniesiono również cudowny obraz Matki Boskiej Czortkowskiej. Wierni mogą ponownie brać udział w nabożeństwach w świątyni od 1989 r. Podczas naszych spacerów po mieście obejrzelśmy również liczne kamieniczki i wille z początku XX w. oraz drewnianą cerkiew.

Najwięcej czasu spędziliśmy na inwentaryzacji nagrobków w Trembowli. Jeżdżąc na cmentarz, mijaliśmy kościół pw. św. św. Piotra i Pawła z 1927 r. według projektu Adolfa Szyszko-Bohusza. Gmach wyróżnia się nietypowym dla tych terenów elementem, jakim jest klasycyzujące atrium. Podczas jednego z wielu deszczowych dni, udaliśmy się na zwiedzanie ruin zamku, wybudowanego w drugiej połowie XIV w. przez Kazimierza Wielkiego, który został zmodernizowany w XVI w. przez kasztelana krakowskiego, Andrzeja Tęczyńskiego i w XVII w. przez starostę trembowelskiego,

Aleksandra Bałabana. Twierdza jest znana z bohaterskiej obrony, kiedy oddziały starosty trembowelskiego Bernarda Prittwicza odparowały najazd turecki w 1675 r. Wydarzenie to upamiętniał, nieistniejący już, pomnik Zofii Chrzanowskiej. Z zamku na planie nieregularnego wieloboku, zachowały się jedynie mury obronne, baszty i wały ziemne. Nagrodą po długiej wspinaczkę na wzgórze zamkowe, był wspaniały widok na miasto. Odwiedziliśmy również miejscowe muzeum, prezentujące historię i sztukę okolicznych ziem.

Wolną niedzielę poświęciliśmy na wycieczkę do Czerniowiec. Po drodze zatrzymaliśmy się w Zaleszczykach – niegdyś modnym kurorcie, położonym nad Dniestrem. Zwiedzanie rozpoczęliśmy od kościoła pw. św. Stanisława, ufundowanego przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, do którego rodziny należała miejscowość. Świątynia, pełniąca rolę magazynu w latach 1964-1992, znajduje się obecnie pod opieką księży michalitów. Później udaliśmy się w stronę rzeki, przechodząc między innymi koło pałacu Poniatowskich. Z mostu, usytuowanego na dawnej granicy polsko-rumuńskiej, podziwialiśmy wspaniały widok na Dniestr.

W Czerniowcach, oprócz wielu kamienic, mieliśmy okazję zobaczyć ratusz, teatr z początku XX w. oraz synagogę Tempel, z lat siedemdziesiątych XIX w., w której od 1959 r. znajduje się kinoteatr. Odwiedziliśmy też prawosławną cerkiew z drugiej połowy XIX w. i rzymskokatolicki kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego, wzniesiony na przełomie XVIII i XIX w. Na dłużej zatrzymaliśmy się w muzeum sztuki, mieszczącym się w pięknej secesyjnej kamienicy.

Jednak celem naszej wędrówki był, założony w 1875 r., uniwersytet, zajmujący pałac metropolity Bukowiny wraz z budynkiem dawnego seminarium. To monumentalne



Uczestnicy prac inwentaryzatorskich na Ukrainie, wrzesień 2010 r.





Widok cmentarza w Trembowli

założenie, wybudowane w latach 1864-1882, olśniewa bogactwem mozaik oraz dekoracji na dachach, ścianach i ceglanych murach. Równie wspaniała jest cerkiew wchodząca w skład zespołu architektonicznego uniwersytetu. Ostatnim miejscem, które odwiedziliśmy w Czerniowcach, był stary cmentarz.

Kolejną miejscowością na naszej trasie był Śniatyń. Podczas krótkiego spaceru widzieliśmy ratusz z wysoką wieżą, wybudowany w drugiej połowie XIX w., kościół grekokatolicki, muzeum oraz synagogę z 1930 r.

Zmierzając w kierunku Buczacza, odwiedziliśmy Horodenkę, należącą niegdyś do Mikołaja Potockiego, który ufundował w połowie XVIII w. kościół pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i klasztor misjonarzy. Niestety, do naszych czasów nie zachowały się, zdobiące późnobarokową świątynię, rzeźby autorstwa Jana Jerzego Pinsla. Po obejrzeniu zza ogrodzenia zniszczonego kościoła, udaliśmy się w dalszą podróż.

Zwiedzanie Buczacza rozpoczęliśmy od obiektów ufundowanych przez starostę kaniowskiego i wojewodę bełskiego, Mikołaja Potockiego. Pierwszym z nich był, obecnie remontowany, rokokowy ratusz z połowy XVIII w. Dwukondygnacyjną budowlę na planie kwadratu z wysoką wieżą, zaprojektował Bernard Meretyń. Ratusz zdobiły dawniej rzeźby przedstawiające *Dwanaście prac Heraklesa*, przypisywane Janowi Jerzemu Pinsłowi. Kolejnym odwiedzionym przez nas obiektem, wybudowanym przez Potockiego, był kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny.

Następnie udaliśmy się w kierunku klasztoru bazylianów, wzniesionego w XVIII w. dzięki rodzinie Potockich. Po przekroczeniu rzeki Strypy dotarliśmy na wzgórze klasztorne, z którego dobrze widać ruiny buczackiego



Nagrobki na cmentarzu w Trembowli

zamku. Budowlę wybudował w drugiej połowie XIV w. Michał Adwaniec, z rodu Abdank. W 1676 r. zniszczony przez Turków zamek odbudował Mikołaj Potocki. W XIX w. obiekt posłużył jako źródło materiału budowlanego i dziś możemy oglądać jedynie fragmenty bramy i murów zewnętrznych.

Jeżdżąc między miejscowościami, podziwialiśmy przez okna naszego busa ukraińskie wsie i miasteczka, położone w dolinach. Wypełniając karty inwentaryzacyjne, nabraliśmy doświadczenia w sporządzaniu opisów i zapoznaliśmy się z terminologią, która z pewnością przyda się jeszcze w przyszłości. Wspomnienia chwil spędzonych na Ukrainie pozostaną jeszcze długo w naszej pamięci.



# OBJAZD NAUKOWY DO OSTRAWY ORAZ KUTNEJ HORY I OKOLIC

Dominika Maria Macios

W dniach 9-13 maja 2011 roku grupa profesorów, studentów i doktorantów Instytutu Historii Sztuki UKSW wzięła udział w objeździe naukowym organizowanym przez Katedrę Historii Sztuki i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu w Ostrawie (Katedra Dějin Umění a Kulturního Dědictví z Ostravská Univerzita v Ostravě). Po stronie czeskiej nad przebiegiem objazdu do Kutnej Hory i okolic czuwali dr Daniela Rywíková i dr Jiří Jung, natomiast pieczę nad grupą polską pełniła dr Anna Czyż.

Po przyjeździe do Ostrawy i zapoznaniu się z dziewiętnastowieczną architekturą przemysłowego miasta, nastąpił trzydniowy pobyt w Kutnej Horze, mieście, które do XVI wieku było jedną z najważniejszych metropolii Czech. Na

trasie przejazdu mieliśmy okazję poznać romańską architekturę na przykładzie kościoła św. Jakuba (Kostel sv. Jakuba) w gminie Církvice. Świątynia konsekrowana w 1165 roku, w swym założeniu bardzo zbliżona do kościoła w Prandocinie, wyróżniała się częściowo zachowaną kamieniarską dekoracją.

Wart odwiedzin był również klasycystyczny pałac w Kačínie (Zámek Kačina) autorstwa Christiana Friedricha Schurichta (1757-1832), powstały w latach 1806-1824. Korpus główny, poprzez kolumnady, połączony został z pawilonami, w których mieściły się: kaplica i teatr. Kolejnym punktem objazdu była, znana z wykładów profesora Andrzeja K. Olszewskiego, słynna Willa Bauera (Bauerova Vila) projektu Josefa Gočára (1880-1945) w Libodřicach. Wyjazd



Uczestnicy objazdu naukowego do Czech, maj 2011 r.

był doskonałą okazją do obejrzenia odtworzonych z pieczołowitością kubistycznych wnętrz wraz z wyposażeniem. Obecnie w budynku mieści się Muzeum i Galeria Kubistycznego Designu (Muzeum a Galerie Kubistického Designu). Następnie pozostając w duchu czeskiego stylu narodowego, obejrzelśmy rezydencję rodziny Mandelík w miejscowości Ratboř (Zámek v Ratboři) autorstwa Jana Kotěry (1871-1923), ojca współczesnej architektury czeskiej. Pałac w latach 90. XX wieku powrócił do właścicieli i został zamieniony na hotel (Chateau Kotěra), przy zachowaniu całkowitej wierności stylowej *art déco*.

Pobyt w Kutnej Horze, średniowiecznym mieście kopalń srebra oraz czynnej do XVIII wieku głównej mennicy w państwie, rozpoczęliśmy od zwiedzania Czeskiego Muzeum Srebra (České Muzeum Stříbra – Hrádek) i Dworu Włoskiego (Vlašský Dvůr). Muzeum mieści się w Hrádku, zamku przebudowanym na przełomie XV wieku, prezentującym pierwsze importy sztuki renesansowej na ziemi czeskiej. Pod fundamentami znajdują się nieczynne szyby kopalń srebra – udostępniane odwiedzającym zamek. Po zapoznaniu się z metodą wydobycia srebra, odwiedziliśmy miejsce, w którym szlachetny kruszec zamieniany był na słynny grosz czeski.

Dwór Włoski – państwowa mennica została założona w gotyckiej rezydencji Wacława II. Miłym zaskoczeniem w średniowiecznej kaplicy była secesyjna polichromia autorstwa F. i M. Urbanowych. Oprócz budowli pełniących niegdyś funkcję państwowe, w mieście obejrzelśmy również przepiękne kościoły. Jednym z najstarszych jest kościół pw. św. Jakuba (Kostel sv. Jakuba) wybudowany w 1330 roku, z doskonale zachowanym barokowym wyposażeniem oraz gotyckim sakrarium w części prezbiterialnej. Poza średniowiecznymi świątyniami podziwialiśmy barokowy kościół pw. św. Jana Nepomucena (Kostel sv. Jana Nepomuckého), na planie centralnym. Budowę świątyni w latach 1734-1754, nadzorował między innymi Kilián Ignác Dientzenhofer (1689-1751).

Głównym punktem turystycznym w mieście jest katedra pw. św. Barbary (Chrám sv. Barbory), patronki górników, wybudowana w latach 1388-1402 przez Piotra (ok. 1330-1399) i Jana Parlera (1359-ok. 1405), następnie Matěja Rejska (1450-1506). Zewnętrzne szkarpy oraz detal architektoniczny wprawiają w podziw będąc przykładem dojrzałego gotyku. Wnętrze zachwyca z kolei zachowaną częściowo polichromią oraz manierystycznym i barokowym wyposażeniem. Budowla jest jedną z dwóch świątyni w mieście wpisanych na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Tym drugim obiektem sakralnym jest katedra pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Sedlcu (Katedrála Nanebevzetí Panny Marie v Sedlcu), dzielnicy Kutnej Hory. Gotycka świątynia stanowi część założenia cysterskiego. W zbarokizowanym wnętrzu podziwialiśmy między innymi obrazy autorstwa Michała Wilmana (1630-1706) oraz mogliśmy wejść na emporę nad nawą boczną i z bliska obejrzeć tajniki architektonicznej konstrukcji gotyckiej świątyni. Będąc

w Sedlcu nie mogliśmy pominąć Kaplicy Czaszek (Kostnice Sedlec), mieszczącej się przy kościele pw. Wszystkich Świętych (Hřbitovní kostel Všech Svatých) na miejscowym cmentarzu. W kaplicy do XIX wieku były składane szczątki ludzkie, wydobywane podczas tworzenia na cmentarzu nowych grobów. Pochodziły między innymi z lat epidemii dżumy, wojen husyckich oraz wojny trzydziestoletniej. W 1870 roku rodzina Schwarzenbergów zleciła uporządkowanie ich Franciszkowi Rintowi (Františkovi Rintie). Rzeźbiarz zaproponował wykorzystanie szczątków do stworzenia wystroju ossarium, począwszy od żyrandoli, skończywszy na herbie zleceńodawców.

Powracając do Ostrawy mieliśmy okazję do odwiedzenia średniowiecznej miejscowości Kouřim, w której znajduje się między innymi kościół pw. św. Szczepana (Kostel sv. Štěpána) oraz Muzeum Budynków Ludowych (Muzeum lidových staveb v Kouřimi). W świątyni, konsekrowanej w latach 60. XIII wieku, pod częścią prezbiterialną obejrzelśmy Kaplicę św. Katarzyny (Kaple sv. Kateřiny) z zachowaną polichromią. Ciekawostką miejscową jest gotycko-renesansowa dzwonnica z dzwonami zawieszonymi sercem do góry.

W ostatnim dniu pobytu w Ostrawie, można było udać się do Domu Sztuki – Galerii Sztuk Pięknych (Dům Umění – Galerie Výtvarného Umění v Ostravě) i tam obejrzeć bardzo dobrze przygotowaną wystawę monograficzną poświęconą Alfonsowi Musze (1860-1939) z okazji sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin artysty. W galerii oprócz prac jednego z najznakomitszych twórców *Belle Époque* można podziwiać także secesjonistę, choć zupełnie odmiennego Gustawa Klimta (1863-1918) i jego słynną Judytę z głową Holofernesa.

Celem objazdu naukowego było zapoznanie studentów ze sztuką Czech – jednego z państw w Europie Środkowoschodniej o najdłuższej tradycji artystycznej. Przekrojowość i duże urozmaicenie tematów pozwalały każdemu znaleźć coś dla siebie, ukazując bogactwo oraz różnorodność tego kraju.



Katedra pw. św. Barbary i dawne Kolegium Jezuickie, Kutná Hora



# RZECZY BUDZĄ UCZUCIA

## WYBRANE NARRACJE Z KOLEKCJI

### CSW ZAMEK UJAZDOWSKI W NOWEJ ARANŻACJI

Danuta Proszkiewicz

**Wystawa *Rzeczy budzą uczucia* prezentuje wybrane dzieła z kolekcji CSW, poruszające sześć zagadnień. Kuratorzy chcieli, poprzez dobór dzieł, nie tyle zobrazować uczucia, ile dotknąć wątków, które one wzbudzają. Celem Borkowskiego i Krasnego było pokazanie sztuki w innym kontekście, wplatając ją w nowe, interesujące narracje.**

Idea wystawy jest ciekawym pomysłem. Dzieła wywołujące u odbiorcy emocje kojarzą się ze sztuką ekspresyjną. Jednak w zbiorach *Rzeczy budzą uczucia* znalazła się współczesna twórczość, zaliczana często do nurtu intelektualnego. Artyści chcieli zwrócić uwagę na fakt, że takie dzieła również oddziałują na sferę naszych emocji, przede wszystkim jednak pragnęli podkreślić wartość poznawczą uczuć. To właśnie one określają znaczenie poznawanych przez nas przedmiotów, ludzi, miejsc, zdarzeń. W dzisiejszych czasach sztuka, która odeszła od mimetyzmu, skupiając się na koncepcie, nie zawsze jest czytelna w swoim odbiorze. Często widz w zetknięciu z dziełem, którego nie rozumie, opiera swoją interpretację właśnie na sferze uczuć, by w nich znaleźć punkt odniesienia.

Za emblemat wystawy posłużyły dwa neony Martina Creeda – *Rzeczy* i *Uczucia*, których tytuły, mimo że przeciwstawne znaczeniowo, połączono w nazwie ekspozycji. Oprócz neonów wystawę inicjuje praca Wandy Gołkowskiej *Dezaprobator*. Swoją wizję realizuje artystka za pomocą zwieszającej się ze ściany taśmy nawiniętej na szpulę. Sens pracy oddaje zamieszczony na wstędze napis: *Nadprodukcja dzieł sztuki i nadmiar informacji utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością*. Autorka postuluje także stworzenie *Światowej Składnicy Informacji Artystycznej*, działającej na zasadzie urzędu patentowego, co miałyby przeciwdziałać powtarzaniu pomysłów, tematów. Praca Gołkowskiej pochodzi z 1971 r., jednak wciąż pozostaje aktualna, poruszając problem dzisiejszego odbiorcy, zagubionego wśród ogromnej ilości wydarzeń kulturalnych.

Pierwszą zaprezentowaną narracją jest *Natura i naturalność*, która nawiązuje do motywu człowieka i jego więzi z naturą. Obrazuje ona silną potrzebę kontaktu z przy-

rodą lub choćby jej namiastką. Wyraz owej tęsknoty znalazł odzwierciedlenie w sztuce. *Piękność* Nedko Solakova od razu przyciąga uwagę widza – dużych rozmiarów instalacja może budzić różne skojarzenia. Poprzez swoją formę i materiał, z jakiego została wykonana (sztuczne futro) wyraźnie nawiązuje do świata przyrody, jednocześnie pobudzając fantazję wielkością i kształtem. Również utrzymane w barwach ziemi płótno Leona Tarasewicza przyciąga uwagę widza imponującym rozmiarem. *Naczynie do łapania rosy* to z kolei intrygujący pomysł zaprezentowany przez Jerzego Rosołowicza, dla którego inspiracją stało się jego własne nazwisko. W informatorze wystawy podano, że dzieło artysty jest *wyrazem pokory wobec jednego z najdelikatniejszych przejawów natury*.

Dalszą część wystawy stanowi *Pasja konstrukcji*. Kuratorzy zwracają uwagę na to, że odkryciom technicznym towarzyszy namiętność konstruowania. W tej części wystawy zaprezentowano m.in. takie dzieła jak maszyna autorstwa Attila Csörgő, która sama buduje z jednych figur geometrycznych inne. Ciekawym przykładem są *Schody nieosiągalne* Zdzisława Jurkiewicza, które zgodnie z tytułem, są rzeczywiście niedostępne, ponieważ prowadzą ku górze w taki sposób, że niemożliwym staje się korzystanie z nich. Następny autor, Adam Garnek, w swojej pracy *Żółty rower* skonstruował dość nietypowy wehikuł. Składa się on z jednego pedału oraz aż dwóch kierownic, odpowiadających kołom. Pomimo odwrócenia układu części, istniejących w normalnym rowerze, pojazd ten działa.

Kolejna narracja nosi tytuł *Przesilenie obrazowania*. Zaaranżowano ją na dwóch ścianach, na których zawieszono bardzo dużą liczbę prac, nawiązując w ten sposób do dziewiętnastowiecznej praktyki wystawiania dzieł w salinach. Jednocześnie taki układ można odnieść do



współczesności, w której atakowani jesteśmy przez ogromną liczbę obrazów, często pojawiających się w przypadkowych zestawieniach. Świetnie oddaje to praca Tomasza Ciecierskiego stworzona z nakładających się na siebie dzieł. Sprawia ona wrażenie chaosu, ale może też symbolizować fakt, że nawet jeden oglądany obraz przywołuje skojarzenia z innymi.

Mimo pozornej przypadkowości prace uporządkowano w swego rodzaju grupy, dla których inspiracją były komentarze do prac Pawła Susida. Pierwszy ich zespół zgrupowano wokół adnotacji *Historia żartów w sztukach*. To przewrotne dzieło Susida odwołuje się do przełomowych prac artystów XX wieku. W całości komentarz obrazu brzmi: *Historia żartów w sztukach: 1. Malevich/ Biały Kwadrat/ 2. Duchamp/ Fontanna/ 3. Rauschenberg/ Rysunek/ etc.* Charakter tej grupy świetnie oddaje pomalowane na czerwono płótno Zbigniewa Dłubaka o tajemniczym tytule *System F4*, a także kompozycja abstrakcyjna Rosemarie Trockel, do stworzenia której autorka wykorzystała palnik kuchenki elektrycznej. Ciekawą pracą jest ironiczna *Skórka za wyprawkę* Oskara Dawickiego, w którym artysta wciela się w rolę sprzedawcy TV-marketu reklamującego swoje dzieło.

Drugą grupę rozpoczyna praca Susida zatytułowana *Oprócz dworskich artyści współczuli z proletaryatem*. Proletariat jest warstwą odizolowaną od dóbr kulturowych, ale często i materialnych. Przykładem takiej grupy ma być wiejska rodzina z obrazu Marcina Maciejewskiego *W naszej rodzinie szanuje się ludzi i zwierzęta*. *Spódnica* Jadwigi Sawickiej symbolizuje dobra materialne. Tym obrazom towarzyszy m.in. *Hygiene* Jarosława Modzelewskiego, czy prace Wilhelma Sasnala lub Rafała Bujnowskiego.

*Gdy tracą wiarę w nowsze rzeczy cofa ich aż do wiary w stare* symbolizuje część poświęconą ponadczasowym zagadnieniom. Uwagę przyciąga minimalistyczna praca Andrzeja Dłużniewskiego, w której artysta ograniczył się do przedstawienia tytułowego słowa *Bóg*. Dzieło Dominika Lejmana *Wnętrze z klimatyzacją (oddychaj głęboko)* poprzez kontrast nagiego ciała i dominującego ciemnego tła przyciąga wzrok. Autor dzieła poprzez ten zabieg zbudował nastrój niepokoju. W tej części zaprezentowano również pracę Władysława Hasiora i instalację *Bezimienne dziecko* Koji Kamoji.

Komentarz pracy Susida *Kolory wykorzystane już przez artystów* odpowiada ostatniej grupie obrazów, odnoszących się do czysto malarskich zagadnień. Zespół ten otwiera wyżej wspomniana już praca Ciecierskiego, której towarzyszy m.in. *Morze Ciemne* Andrzeja Strumiłło, odpowiadające estetyce kiczu *Cream Pie* Maurycego Gomulickiego, a także obraz Tadeusza Kantora. Tę część wystawy zamykają *Ćwiczenia z estetyki* Jarosława Kozłowskiego oraz *Wypas* Jarosława Kozakiewicza przedstawiający stół z dostawionymi do niego krzesłami. Praca widziana z większej odległości sprawia wrażenie, że na zielonym blacie namalowane jest białe koło. Dopiero z bliska, ku zaskoczeniu, okazuje się, że po stole „spacerują” owieczki.

Narracja *Trauma ideologii* odnosi się do doświadczeń dwudziestowiecznego totalitaryzmu i faszyzmu. Doświadczenia te pozostawiły traumę w społecznej świadomości. Problem poruszają *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, *Idiomy Socwiczca* Zofii Kulik, czy też poruszająca praca Krzysztofa Bednarskiego *Portret zbiorowy II*, która oddaje głęboko zakorzeniony strach, wyrastający z bezbronności człowieka wobec systemu. Zabieg ten uzyskał za pomocą wyciętych z metalu profiliów głów ludzkich. Wszystkie są identyczne za wyjątkiem jednej, która ma usta rozwarłe do krzyku.

Ostatnią narrację zatytułowaną *Oddech*, umieszczono w osobnej sali z oknami wychodzącymi na park. Pomieszczenie jest oświetlone przez instalację Yoko Ono – *Zderzenie niebieskiego pokoju*. Dzieło amerykańskiej artystki przypomina ogromną rybę i wprowadza pewną nutę nierealności, atmosferę z pogranicza rzeczywistości i snu.

Wystawa towarzyszy inicjatywie, podjętej przez CSW, stworzenia w tzw. Sali Zygmuntońskiej *Sfery akcji*, czyli miejsca, w którym prezentowane będą filmy dokumentujące działania podejmowane w przestrzeni miejskiej. Inspiracją dla tego ciekawego pomysłu był prezentowany na wystawie film dokumentujący performance grupy Black Market International, który odbył się przy placu Zamkowym w Warszawie 21 listopada ubiegłego roku. Tego rodzaju projekty budzą zainteresowanie uczestniczących w nich przechodniów. Powodują też inny odbiór prezentowanego filmu już w przestrzeni muzeum, kiedy widz zna przestrzeń, w której miało miejsce wydarzenie. Wywołuje ona u niego jakieś konkretne skojarzenia, a poprzez zmianę perspektywy jawi się w nowym kontekście. W Sali Zygmuntońskiej urzeczywistniono też inny oryginalny pomysł – pośrodku wystawy znalazły się siedzenia i stolik, w ten sposób zorganizowano niewielką czytelną. Oczywiście jest to doskonała sytuacja do zapoznania widzów z publikacjami dostępnymi w księgarni CSW.

Budzące się w nas uczucia często nie do końca są przez nas uświadomione. Twórcy wystawy zdając sobie sprawę z faktu, że samo nastawienie widza może powodować inną percepcję sztuki, poprzez ideę wystawy skłaniają do skupienia się na odczuciach, odszukiwaniu emocji rodzących się w konfrontacji ze sztuką.

Nowatorska jest sama koncepcja wystawy. Utańczyło się, że sztuka nowoczesna szuka kontrowersji, a uczucia jakie chce wzbudzać to szok, zaskoczenie, niekiedy oburzenie. Tytuł wystawy może powodować, że widz będzie się spodziewał właśnie tego rodzaju dzieł, które będą bulwersujące, bądź utrzymane w estetyce kiczu. Dobór prac jednak okazuje się o wiele ciekawszy, nie są to dzieła, które bezpośrednio wzbudzają intensywne emocje. Często wywołują w nas silniejsze uczucia nie poprzez swoją formę czy temat, ale przez odniesienie do ważnych pojęć, wyobrażeń, sfer naszego życia. *Rzeczy budzą uczucia*, niejako wbrew tytułowi, wymaga od widza sporego zaangażowania

intelektualnego. Rodzi się więc pytanie czy przeciętny widz przychodzący do CSW jest przygotowany na takie spojrzenie na sztukę. Gdy prześledzi się opinie o wystawie na różnego rodzaju forach (na których pojawiają się pytania w rodzaju: *gdzie niby były te uczucia?*) niestety nasuwa się przecząca odpowiedź. Przyczynia się do tego też fakt, że wydaje się trudne odczytanie zamysłu kuratorów bez śledzenia informatora, wtedy dobór dzieł może sprawiać wrażenie całkowitej przypadkowości. Dla mnie jednak duża różnorodność eksponatów jest zaletą wystawy. Oczywiście trzeba przyznać, że podjęcie tak obszernego tematu ułatwiło wybranie prac z ograniczonych przecież zbiorów CSW.

**Kuratorzy:** Grzegorz Borkowski, Marcin Krasny

**Wystawa czynna od 17.12.2010 do 30.01.2011**

**Artyści:** Krzysztof Bednarski, Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski, Rafał Bujnowski, Matt Collishaw, Jan Chwałczyk, Tomasz Ciecierski, Martin Creed, Atilla Csörgö, Oskar Dawicki, Zbigniew Dłubak, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Edward Dwurnik, Wojciech Fangor, Mirosław Filonik, Adam Garnek, Stefan Gierowski, Wanda Gołkowska, Maurycy Gomulicki, Władysław Hasior, IRWIN, Zdzisław Jurkiewicz, Tadeusz Kantor, Koji Kamoji, Witalij Komar / Aleksander Melamid, Piotr Kowalski, Jarosław Kozakiewicz, Jarosław Kozłowski, Zofia Kulik, Paweł Kwiek, Dominik Lejman, Łódź Kaliska, Marcin Maciejowski, Jarosław Modzelewski, Anna Molska, Teresa Murak, Yoko Ono, Roman Opalka, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, Aleksandra Polisievicz, Mariola Przyjemaska, Joanna Rajkowska, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Jan Simon, Mikołaj Smoczyński, Nedko Solakov, Henryk Stażewski, Maciej Stępiński, Andrzej Strumiłło, Paweł Susid, Leon Tarasewicz, Tomasz Tatarczyk, Rosemarie Trockel, Ryszard Winiarski, Piotr Wyrzykowski

TEKST POWSTAŁ NA ZAJĘCIACH *KRYTYKA ARTYSTYCZNA XVIII-XIX W.*,  
PROWADZONYCH PRZEZ DRA BARTŁOMIEJA GUTOWSKIEGO



**Aleksandra Stępień, *Raj***

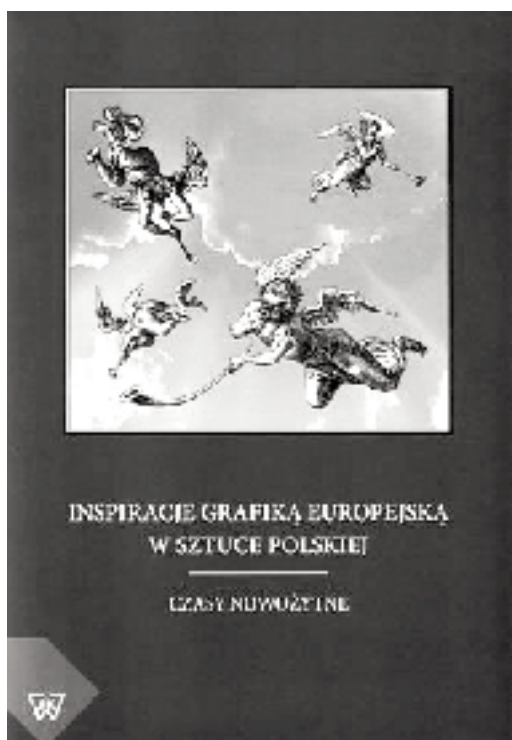
# INSPIRACJE GRAFIKĄ EUROPEJSKĄ W SZTUCE POLSKIEJ

POD REDAKCJĄ

KRYSTYNY MOISAN-JABŁOŃSKIEJ I KATARZYNY PONIŃSKIEJ

Paweł Drabarczyk

Wiele wskazuje, że w ostatnich latach wśród polskich historyków sztuki wzrasta świadomość potrzeby kierowania uwagi badawczej na grafikę. Świadczy o tym choćby zeszłoroczna, zorganizowana ze sporym rozmachem przez Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, międzynarodowa konferencja *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*. I choć wydarzenie to w niewystarczającym raczej stopniu spełniło pokładane w nim nadzieje, co do zakresu poruszanych zagadnień metodologicznych, trzeba je odnotować jako potrzebne i ważne. Warto przypomnieć, że trzy lata wcześniej, w listopadzie 2007 r., krajowi badacze grafiki spotkali się na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego na konferencji *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, pierwszej ogólnopolskiej imprezie naukowej, dedykowanej wyłącznie zasygnalizowanej w tytule tematyce. Na publikację referatów wygłoszonych na warszawskich Bielanach trzeba było nieco poczekać. Zbiór wystąpień pod redakcją prof. Krystyny Moisan-Jabłońskiej i mgr Katarzyny Ponińskiej zaprezentowano w siedzibie Oddziału Warszawskiego SHS 10 listopada 2010 r.



Współczesne badania nad grafiką podążają dwiema głównymi ścieżkami. Ta dziedzina twórczości bywa z jednej strony samodzielnym przedmiotem studiów, z innej natomiast traktowana jest przez historyków sztuki jako metoda pomocnicza. Drugi kierunek rozwija się intensywnie, gdyż – posłużmy się słowami kierowniczkii najstarszego

publicznego zbioru grafiki i rysunku w Polsce, Gabinetu Rycin BUW, dr Jolanty Talbierskiej – *pogląd o kapitalnej roli rycin w transmisji wzorców formalnych i ikonograficznych jest w pełni uzasadniony, grafika była wręcz do tego stworzona, bowiem jak żadna inna dziedzina sztuki dysponowała wieloma oryginałami, które stosunkowo łatwo było można było wytworzyć i dystrybuować*<sup>1</sup>. Właśnie grafika w swojej roli mediacyjnej jest główną bohaterką pokonferencyjnej publikacji.

Artykuł Jolanty Talbierskiej, otwierający katalog materiałów prezentowanych na UKSW, to panoramiczne spojrzenie na historię europejskiej grafiki, na słownik podstawowych pojęć i kluczowych problemów metodologicznych, a także sylwetki głównych twórców i mapę najważniejszych ośrodków wytwórstwa. To obok króciutkiego tekstu Arkadiusza Adamczyka o *znaczeniu grafiki książkowej w inspiracjach artystycznych*, najbardziej syntetyczny, patrzący z najszerzej perspektywy na zagadnienia grafiki artykuł ze zbioru. Jeśli bowiem pamiętamy, że *znaczna część wysiłku tradycyjnej historii sztuki skierowana była i jest na wyszukiwanie i wskazywanie modeli, wzorów, klisz stanowiących źródła badanych form*<sup>2</sup>, to wypada przyznać, że w *Inspiracjach...* mamy do czynienia przede wszystkim z przykładami rzetelnie wykonanej pracy poszukiwawczej i porównawczej, niekiedy iście benedyktyńskiej. Trzon książki stanowią skrupulatnie wynotowywane przez autorów analogie i różnice między pierwowzorami, a obiektami wykonanymi na ich podstawie.



*Inspiracje...* to niewątpliwie także przegląd kierunków, z jakich badacz-poszukiwacz związków między różnymi wytworami artystycznej wyobraźni może w swym warsztacie spoglądać na grafikę. Dla jednych konkretne ryciny bądź ich zespoły są punktem wyjścia, pretekstem dla wskazania polskich nawiązań – tak jest na przykład w przypadku tzw. serii *Icones et miracula sanctorum Poloniae* o której pisał ks. prof. Ryszard Knapiński, omawianych przez dr Beatę Frey-Stecową rycin ilustrujących *Officium Beatae Mariae Virginis* z antwerpskiej oficyny wydawniczej „Platiniana”, czy grafik Abrahama van Diepenbeecka w opublikowanym w Antwerpii *Speculum Carmelitanum*, o których przeczytać można w tekście mgr Beaty Świdarskiej. Bywa, że grafika jest zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia – Krystyna Moisan-Jabłońska poświęciła swój artykuł frontispisowi kazań niedzielnych księdza Antoniego Węgrzynowicza, ilustrowanemu czterema medalionami przedstawiającymi Sąd Ostateczny, niebo, śmierć i piekło, których koncepcja, jak dowiodła autorka, „pożyczona” została z miedziorytu niderlandzkiego rytownika Philipsa Galle.

Inni poszukiwali raczej pierwowzoru graficznego dla określonego krajowego zabytku z innej dziedziny sztuki: olejnego obrazu ze sceną sądu nad Chrystusem z kościoła Bożego Ciała w Krakowie (mgr Romana Rupiewicz), cyklu siedmiu alegorycznych malowideł z opactwa sióstr benedyktynek w Staniątkach (mgr Monika Anna Klimowska), fresków Walentego Żebrowskiego w kościele bernardynów w Warcie (mgr Paulina Jaksim-Kirejczyk), serii wizerunków pustelników z klasztoru paulinów w Oporowie (o. mgr Paweł Stępkowski), obrazu Wniebowzięcia NMP z ołtarza głównego dawnej łowickiej kolegiaty (mgr Renata Słoma), czy przedstawień malarskich i rzeźbiarskich w Kalwarii Zebrzydowskiej (mgr Katarzyna Ponińska). Mgr Magdaleny Pielas zainteresował z kolei motyw Zesłania Ducha Świętego. Podjęła próbę wskazania wpływu grafik różnych artystów: Albrechta Dürera, Aegidiusa Sadelera II, Johanna Sadelera I czy Cornelisa Corta na poszczególne przedstawienia z kościołów dawnej Rzeczypospolitej, przy okazji prezentując wyjątki z korespondencji prowadzonej przez pełnomocników zleciennodawców dzieł, wskazując tym samym przykłady archiwaliów – nieocenionych przy ustalaniu, jakimi „kopersztychami” posługiwał się przy swej pracy dany malarz. Na osobną wzmiankę zasługuje artykuł dr. Jakuba Sito, traktujący o obejmującej także tworzoną na zamówienie elit architekturę ołtarzową, dokonującej się w XVIII w. zmianie artystycznego paradygmatu z włoskiego na francuski. Medium, za pomocą którego rozprzestrzeniły się nowe wzorce, była oczywiście grafika.

Analiza miejsc wspólnych i rozbieżności między pierwowzorem a odwzorowaniem, wynikających nie tylko z tendencji do upraszczania przedstawień wyjściowych, czy kontaminacji elementów zaczerpniętych z kilku z nich, prowadzi często do bardzo interesujących interpretacyjnych wycieczek w stronę kulturowego czy religijnego kontekstu.

Różnice mogą wynikać między innymi z adaptacji wzorca do lokalnego pejzażu wyznaniowego. I tak na przykład dekoracja sztukatorska przedstawiająca *Zaślubiny Marii i Józefa* z kościoła pw. Trójcy Świętej w Tarłowie bierze z ryciny ilustrującej *Officium Beatae Mariae Virginis* jedynie najważniejsze elementy kompozycji. Reszta uległa modyfikacji mogącej być echem polemiki z poglądami odłamu antytrynitarzy, unitarystów, głoszących między innymi, że Maria pochodziła z „domu Aaronowego”, natomiast Józef z „domu Dawidowego”, stąd więc Jezus, by być potomkiem Dawida, musiał być naturalnym synem Józefa. W tarłowskim kościele Maria *inaczej niż na rycinie – nie pochyla głowy i nie kieruje spojrzenia na swą dłoń, złączoną z prawicą Józefa, lecz stoi wyprostowana, spoglądając prosto przed siebie*<sup>3</sup>, a kapłan *ujmuje swą lewą dłoń dłoń Józefa, podając ją Marii, a zatem oddaje rękę Józefa Marii, podczas gdy na pierwowzorze graficznym kapłan ujmuje swą prawą dłoń rękę Marii wkładając ją w prawicę Józefa*<sup>4</sup>. W polskiej wersji święty wszak Józef traci też nimb. Wszystko to może komunikować, jak sugerowała wcześniej Lidia Kwiatkowska-Frejlich, że Józef, oddany w boskim planie swej małżonce do opieki nad Dzieciątkiem, w istocie wykluczony jest z planu przyszłego macierzyństwa Marii – wyobcowanej z ceremonii zaślubin, unikającej kontaktu z mężem, a gestem lewej dłoni, złożonej poniżej piersi, znów inaczej niż na rycinie, sugerującej stan błogosławiony. Dekoracja z kościoła pw. Trójcy Świętej, fundacji Zbigniewa Oleśnickiego, może być traktowana jako ekspiacja za ariańskie odstępstwo rodu i deklaracja wierności katolickiej doktrynie.

Równie interesujących interpretacyjnych ekspedycji jest więcej. Oto dowiadujemy się, że za wspomnianym krakowskim *Sądem nad Chrystusem* Łukasza Porębskiego kryje się intensywnie eksploatowana niegdyś na przedstawieniach graficznych historia odnalezienia rzekomego wyroku Piłata. Wieść o odkryciu dokumentu była swego rodzaju sensacją, a w europejskiej literaturze religijnej funkcjonowała w dwóch wersjach: według pierwszej z nich znaleziska dokonano w 1510 r. w Vienne w Galii Narboneńskiej (francuską miejscowość utożsamiono zresztą później z Wiedniem), druga mówi o hiszpańskim żołnierzu, który około 1580 r. odnalazł wyrok w leżącej w ówczesnym Królestwie Neapolu miejscowości Aquila. Wieść o dokumencie z rozprawy przed sądem Piłata, choć bierze źródło w mistyfikacji, wywarła znaczne piętno na literaturze i produkcji artystycznej. Jak pisze Romana Rupiewicz, *nie wiadomo, kto był autorem falsyfikatu, ale z pewnością można stwierdzić, że proces Chrystusa fascynował teologów, malarzy i pisarzy przez niemal trzy stulecia, co znalazło swoje odbicie w sztuce oraz literaturze doby renesansu i baroku*<sup>5</sup>. Zafascynował, dodajmy, także twórce krakowskiego malowidła.

*Inspiracje...* uzmysławiają skalę wpływu zachodnich rycin na nowożytną sztukę dewocyjną

Rzeczypospolitej. Trudno nie zgodzić się ze zdaniem Krystyny Moisan-Jabłońskiej, że *prawie zawsze w przypadku odnalezienia rodzimych malowideł posiadających nietypową kompozycję, wyrażającą złożone treści teologiczne, należy podejrzewać istnienie obcego wzoru graficznego*<sup>6</sup>, a co za tym idzie *odnajdywanie pierwowzorów graficznych stało się niejako nieodzownym etapem poszukiwań i to niezależnie od przyjętej metody czy profilu podejmowanych badań*<sup>7</sup>.

Ubiegłego listopada *Inspiracje...* wyróżniono na Targach Książki w Krakowie, w konkursie na najlepszy

podręcznik i skrypt akademicki 2010 r. Taka klasyfikacja może na pierwszy rzut oka nieco dziwić. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę postulat Jolanty Talbierskiej, wskazującej na potrzebę wprowadzenia historii grafiki jako odrębnego przedmiotu kursowego na polskie uczelnie – na których wciąż jest to rzecz wyjątkowa – to przypisanie publikacji do takiej kategorii można potraktować jako dobry prognostyk na przyszłość. Bo przecież na szczęście – także dzięki tej książce – coraz bardziej zdajemy sobie sprawę, że niedostatek wiedzy o graficznych źródłach inspiracji artystycznych jest poważną przeszkodą warsztatową.

<sup>1</sup>J. Talbierska, *Nowożytna grafika europejska XV-XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie*, w: K. Moisan-Jabłońska, K. Ponińska (red.), *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej*, Warszawa 2010, s. 12.

<sup>2</sup>M. Poprzęcka, *Flaxman 1793 – Picasso 1903*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań (księga pamiątkowa ku czci Mieczysława*

*Porębskiego)*, red. J. Białostocki i in., Kraków 1981, s. 207.

<sup>3</sup>B. Frey-Stecowa, *Ryciny w Officium Beatae Mariae Virginis z antwerpskiej Plantiniany i ich recepcja w sztuce polskiej XVII w.*, w: Moisan-Jabłońska, Ponińska (red.), *Inspiracje...*, s. 86.

<sup>4</sup>Tamże, s. 87.

<sup>5</sup>R. Rupiewicz, *Pierwowzory graficzne wizerunku Sądu nad Chrystusem z kościoła*

*Bożego Ciała w Krakowie*, w: Moisan-

Jabłońska, Ponińska (red.), *Inspiracje...*, s. 75.

<sup>6</sup>K. Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Kraków 2002, s. 16 [*Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, *Nauka Kościoła*, t. III].

<sup>7</sup>Moisan-Jabłońska, Ponińska (red.), *Inspiracje...*, s. 9.

## JUBILEUSZE NASZYCH PROFESORÓW ZBIGNIEWA BANI I KS. STANISŁAWA KOBIELUSA W FOTOGRAFII

Fot.: dr Bartłomiej Gutowski i dr Juliusz Raczkowski











**ZAPRASZAMY NA NAJBLIŻSZE KONFERENCJE:**

*PROBLEMY CYFRYZACJI ZASOBÓW MUZEÓW, BIBLIOTEK I ARCHIWÓW*

**19 PAŹDZIERNIKA 2011**

*CURIOSITÀ, CZYLI KONCEPT OSOBLIWY*

**4 LISTOPADA 2011**

*ZARZĄDZANIE ZBIORAMI MUZEUM. ZARZĄDZANIE I FINANSOWANIE*

*MUZEUM. CYKL WYKŁADÓW BRYTYJSKO POLSKICH*

**14 LISTOPADA - 2 GRUDNIA 2011**

*POLAK WE WŁOSZECH – WŁOCH W POLSCE*

**16-17 LISTOPADA 2011**

*ORMIANIE WE LWOWIE*

**9-10 GRUDNIA 2011**

*MIEJSCE RZEŹBY*

**KWIECIEŃ 2012**

**WIĘCEJ INFORMACJI NA STRONACH**

**INSTYTUTU HISTORII SZTUKI ([www.ih.s.uksw.edu.pl](http://www.ih.s.uksw.edu.pl))**

**i INSTYTUTU MUZEOLOGII ([www.institutmuzeologii.uksw.edu.pl](http://www.institutmuzeologii.uksw.edu.pl))**