

artifex

pismo studentów i doktorantów
historii sztuki UKSW

nr 14 | 2012 cena 9 zł ISSN 1644-3519



artifex

→ artifex.uksw.edu.pl

2. Katarzyna Węglika

Ołtarz perspektywiczny
w Kaplicy Św. Barbary
w Bazylice Wniebowzięcia NMP
w Budstawiu na Białorusi

10. Sylwia Moźdzunek

Dekoracja malarska zakrystii
w kościele pokamedulskim na
warszawskich Bielanych

22. Natalia Sopniewska

Motyw płaczki
w dziewiętnastowiecznej rzeźbie
powązkowskiej

30. Katarzyna Jachimowicz

Urbanistyka i zabudowa Sejn
pod zaborem rosyjskim

38. Karolina Jarmolińska

Symbolika kwiatów w okresie
Młodej Polski

44. Aleksandra Arcimowicz

Ciało i cielesność w pracach
Zbigniewa Libery należących
do nurtu *toy art*

50. Grzegorz Puszyński

Greki Zorba Nikosa
Kazantzakisa. Nadczłowiek,
anty-Budda, czy zbawca Boga?

60. Dominika Maria Macios

Sprawozdanie z inwentaryzacji
polskich cmentarzy w dawnym
powiecie trembowelskim
w latach 2010-2012

62. Magdalena Olszewska

Tomasz Jakubowski,
Wilno w grafice. Katalog
rycin z Zakładu Zbiorów
Ikonograficznych Biblioteki
Narodowej

64. Dominika Maria Macios

zależność Galerii Przy
Automacie w latach 2009-2012

ODDAJEMY W PAŃSTWA RĘCE CZTERNASTY NUMER *ARTIFEXU*. NOWY WYGLĄD PISMA zawdzięczamy współpracującym z nami absolwentom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: Joannie Rzezak i Piotrowi Karskiemu. Dzięki ich pomocy zyskał odświeżoną szatę graficzną, która, jak wierzymy, przypadnie Państwu do gustu.

Zachęcamy do zapoznania się z artykułami o różnorodnej tematyce.

Katarzyna Węglika przedstawia historię powstania ołtarza w jednym z kościołów Budstawia, miejscowości leżącej w dawnych granicach Rzeczypospolitej, dziś na Białorusi. To wczesnobarokowe, prekursorskie dzieło, w którym zastosowano perspektywę iluzjonistyczną stało się oprawą dla cudownego wizerunku Matki Bożej, należącego wcześniej do Jana Paca. Sylwia Moźdzunek przybliży nam sylwetkę Michelangela Palloniego. Szczególną uwagę skupia na ciekawych freskach powstałych w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Bielanych w Warszawie. Zapraszamy na spacer po Cmentarzu Powązkowskim z Natalią Sopniewską. Podążając za Autorką poznajemy dziewiętnastowieczne rzeźby płaczek na warszawskiej zabytkowej nekropolii. Miejmy nadzieję, że motyw żałobnic, tak popularny jeszcze kilkadziesiąt lat temu nie zostanie całkowicie zapomniany. Katarzyna Jachimowicz zabiera nas w podróż po wielokulturowych Sejnach. Dowiemy się o historii rozwoju miasta w XIX i na początku XX wieku, gdy miejscowość była pod panowaniem rosyjskim. Wraz z Karoliną Jarmolińską wybieramy się w świat młodopolskich symboli, znaczenia kwiatów i tajników poezji. Z kolei kwestie ciała i cielesności w pracach Zbigniewa Libery porusza interesująco Aleksandra Arcimowicz. Wreszcie Grzegorz Puszyński wprowadza nas w tajniki filozofii, prezentując swoje spostrzeżenia po lekturze *Greka Zorby* Nikosa Kazantzakisa.

Zachęcamy także do zapoznania się ze sprawozdaniem z ostatnich dwóch wyjazdów inwentaryzacyjnych, z 2011 i 2012 roku, na tereny dawnego województwa tarnopolskiego na Ukrainie. Polecamy omówienie książki *Wilno w grafice*, wydanej przez Bibliotekę Narodową w Warszawie w 2012 roku.

Numer ilustrują plakaty grupy studentów Wydziału Grafiki ASP w Warszawie – *Turboposter*. Prace były prezentowane na wystawie zorganizowanej przez *Galerię przy Automacie* na przełomie kwietnia i maja 2011 roku.

Życzymy miłej lektury.

W imieniu Redakcji
Magdalena Olszewska

artifex

Pismo Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu
Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

OPIEKA NAUKOWA:	dr Bartłomiej Gutowski
REDAKCJA:	Paweł Drabarczyk Urszula Dragońska Alicja Kisiel Dominika Macios Magdalena Olszewska
WSPÓŁPRACA:	Kamila Csernak Marcin Kwaśny Małgorzata Podlazarz
OPRACOWANIE GRAFICZNE:	Joanna Rzezak Piotr Karski
Odpowiedzialność za przestrzeganie praw autorskich reprodukcji ponoszą autorzy artykułów. Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.	
Na okładce: plakat <i>Freedom</i> , Piotr Karski, 2012	

informacje

W czerwcu 2012 roku wybrano nowe władze WNHIS. Wśród nich jest przedstawicielka IHS:

Dziekan:

Ks. prof. dr hab. Kazimierz Łatak

Prodziekani:

Prof. UKSW dr hab. Agnieszka Bender

Dr Tadeusz Kamiński

Ks. dr hab. Janusz Węgrzecki

Od września 2012 roku w ramach IHS prowadzone są kierunki studiów:

Historia sztuki (studia stacjonarne i niestacjonarne)

Muzeologia (studia stacjonarne)

Ochrona Dóbr Kultury i Środowiska (studia stacjonarne).

Na przełomie sierpnia i września 2012 roku odbył się kolejny wyjazd inwentaryzacyjny studentów historii sztuki i historii na Ukrainę. Prace prowadzono na terenie dawnego powiatu trembowelskiego.

W listopadzie 2012 roku zostały wybrane nowe władze Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UKSW. Przewodniczącą została Natalia Charkiewicz, zastępcami: Piotr Chabiera, Karolina Prus, Artur Trojanek, Justyna Wróbel, sekretarzem Joanna Proskień.

Z radością informujemy, że wśród grantów zakwalifikowanych do finansowania w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, zatwierdzone zostały dwa projekty zgłoszone przez pracowników Instytutu Historii Sztuki UKSW. Łączna wartość dofinansowania to 900 000 złotych. Gratulujemy!

Projekt: Między Centrum a Prowincją. Opracowanie dzieł Lwowskiej Szkoły Architektonicznej. Kierownik projektu: dr hab. Jakub Lewicki. Dofinansowanie w kwocie 500 000 zł.

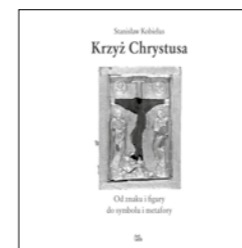
Projekt: Cmentarz na Rossie w Wilnie. Badania inwentaryzacyjne, historyczne i językoznawcze. Kierownik projektu: dr Bartłomiej Gutowski. Dofinansowanie w kwocie 400 000 zł.

Ostatnio ukazały się następujące publikacje książkowe pracowników IHS UKSW:



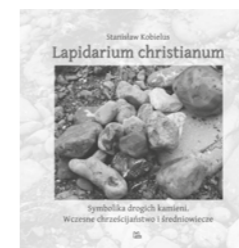
Stanisław Kobielus

Defensorium czyli średniowieczny traktat o „Obronie nienaruszonego i trwałego dziewictwa najczystszej Rodzicielki Maryi”
Poznań 2012



Stanisław Kobielus

Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory
Tyniec 2011



Stanisław Kobielus

Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze
Tyniec 2012



Dorota Folga Januszewska

Przewodnik po muzeach Warszawy
Olszanica 2012



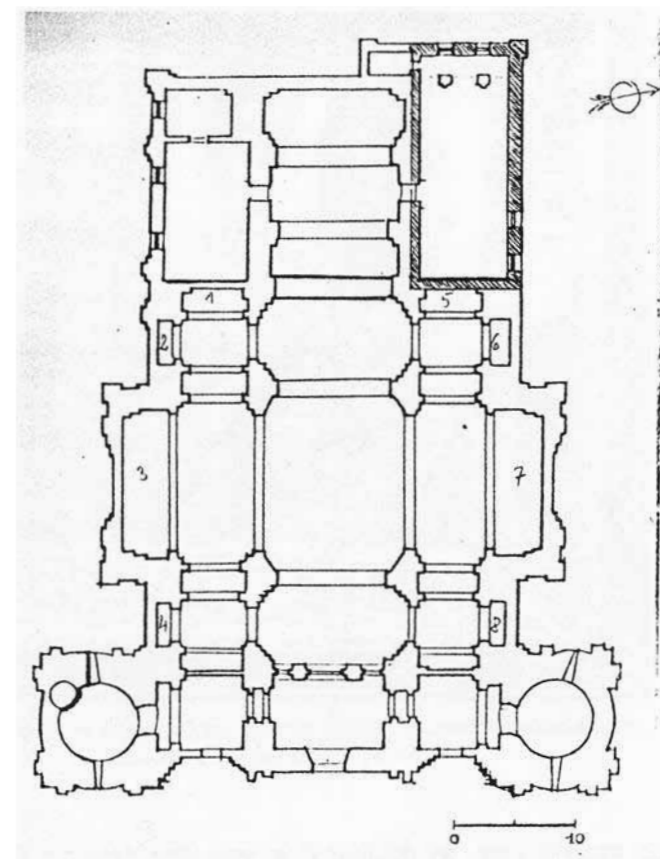
Janusz Nowiński (red.)

Salezianie w Łądzie 1921-2011
Warszawa-Łądz 2011

Budslaw, kaplica pw. św. Barbary – ołtarz, fot. K. Węglička



Budslaw, rzut kościoła bernardyńskiego z zaznaczeniem starej świątyni, za: M. Kałamajska-Saeed, Ołtarz w Budslawiu, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995



OŁTARZ PERSPEKTYWICZNY W KAPLICY ŚW. BARBARY W BAZYLICE WNIEBOWZIĘCIA NMP W BUDSŁAWIU NA BIAŁORUSI

KATARZYNA WĘGLICKA

1. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski, t. 1, cz. 1, Warszawa 1880-1902, s. 261, [hasło: Budslaw]; M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisaną*, t. 1-3, Warszawa 1990, s. 828-829.

2. Miejscowość od początku nosiła nazwę Buda, później przemianowana na Budslaw.

Budslaw – w okresie międzywojennym miasteczko w granicach Drugiej Rzeczypospolitej, a dziś wieś leżąca na terenie Białorusi – założył król Aleksander Jagiellończyk w 1504 r. i nadał bernardynom wileńskim¹. Początkowo mieszkał tu jeden zakonnik w szałasie, a miejsce zwano pospolicie „budą”². Z czasem przybyli kolejni, zbudowano drewnianą kapliczkę³. Zakonnicy wiedli pustelniczy tryb życia do lat 80. XVI w. Pod koniec tego stulecia pustelnia nad Serweczem nabrała rozgłosu wśród okolicznej ludności dzięki objawieniom Matki Bożej, które miały miejsce około 1588 r. Rok później na miejscu kapliczki

3. *Słownik geograficzny...*, dz. cyt., s. 261; A. Friedrich sj, *Historie cudownych obrazów NMP w Polsce*, Kraków 2008, s. 74.

4. J. Wiśniewski, *Pac Jan Gozdawa*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, red. E. Rostworowski, t. xxiv, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 698-699. Jan Pac h. Gozdawa, cześćnik litewski, potem ciwun wileński i wojewoda miński. W 1600 r. odbył pielgrzymkę do Rzymu, nawrócił się na katolicyzm, co stało się powodem listu gratulacyjnego Klemensa VIII do króla polskiego w 1601 r.

5. Baliński, Lipiński, dz. cyt., s. 828-829; *Słownik geograficzny...*, dz. cyt., s. 261.

6. Wiśniewski, dz. cyt., s. 698-699.

7. I. Borejko-Chodźko, *Diecezja Mińska około 1830 roku*, cz. 2, Lublin 1998, s. 88; *Słownik geograficzny...*, dz. cyt., s. 261.

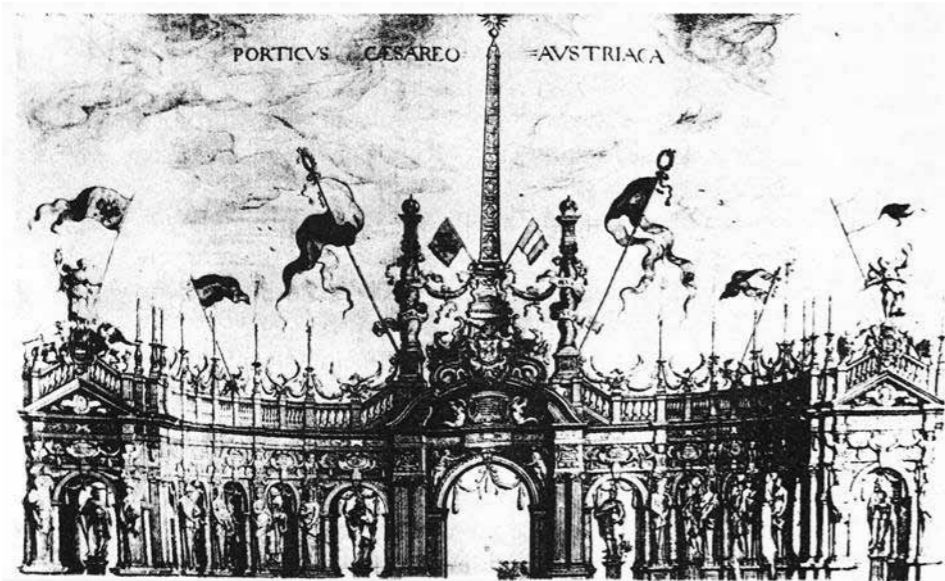
8. M. Morelowski, *Zarys sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwina*, Wilno 1939, s. 305; M. Kałamajska-Saeed, *Ołtarz w Budslawiu*, w: *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 439.

9. Tamże, s. 437; M. Paknys, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos dailės ir architektūros istorija: Žymiausi menininkai*, Vilnius 2009, s. 89.

10. *Słownik geograficzny...*, dz. cyt., s. 261; Friedrich, dz. cyt., s. 75.

11. Tamże 1992, s. 34.

wybudowano drewniany kościół. W głównym ołtarzu umieszczono obraz Nawiedzenia NMP, przywieziony ze świątyni Bernardynów w Wilnie. Około 1613 r. zaczęto wznosić murowany kościół pw. Wniebowzięcia NMP, a w głównym ołtarzu umieszczono wizerunek Madonny z kaplicy pałacowej Jana Pacy, wojewody mińskiego⁴, który magnat otrzymał w Rzymie od papieża Klemensa VIII po swojej konwersji z kalwinizmu⁵. Po śmierci Pacy w 1610 r. jego sługa przekazał obraz bernardynom w Budslawiu. Wydaje się, że gest nie był przypadkowy, ponieważ jeden z synów Pacy, Jan, wstąpił do tego zgromadzenia i przybrał imię Aurelian⁶. Obraz szybko zasłynął z wyprasanych przed nim łask. W 1633 r. ks. Florian Kłahocki, kustosz wileńskiego klasztoru bernardyńskiego, rozpoczął w Budzie wznoszenie niewielkiego murowanego kościoła i klasztoru⁷. Fundatorem był Janusz Kiszka, hetman wielki litewski i wojewoda połocki. W latach 1638-1643 przybyły z Połocka Andrzej Kromer wznosił murowany kościół. Nową świątynię zbudowano na planie krzyża łacińskiego, zaś stara pełni do dziś funkcję kaplicy przylegającej do północnej ściany prezbiterium⁸. Wizerunek Matki Bożej umieszczono w ołtarzu głównym. Sława obrazu rosła, a wraz z nią potrzeba budowy większego gmachu. Autorem projektu był działający na witebszczyźnie Józef Fontana⁹. W 1767 r. bernardyni zaczęli wznosić nową świątynię¹⁰. Budowę ukończono w 1783 r. W 1858 r., po kasacie zakonu przez władze carskie, kościół i klasztor przejęli księża diecezjalni¹¹. Do świątyni wciąż przybywały pielgrzymki, dlatego nie odważono się przekazać obiektu prawosławnym. Budslaw bez większych zniszczeń przetrwał I wojnę światową i w 1918 r. znalazł się w granicach odrodzonej Rzeczypospolitej. I choć zakonnicy nie powrócili nad Serwecz, sanktuarium odrestaurowano, a miejscowość stała się w okresie międzywojennym lokalnym centrum duchowym. Po 17 września 1939 r. tereny te zajęła Armia Czerwona. W czasie II wojny światowej na budowlę nie spadł ani jeden pocisk. Za panowania władzy sowieckiej, po 1946 r., kościół zamknięto, jednak wierni modlili się pod murami i w latach 90. XX w. władze zgodziły się na oddanie świątyni katolikom. W 1995 r. powrócili tu bernardyni, zaś dwa



Portyk Dwunastu Cesarzy, proj. P. P. Rubens, miedzioryt T. van Thuldena w: *Pompa introitus Ferdinandi...*, Antwerpia 1642, za: Kałamajska-Saeed, dz. cyt.

lata później zaczął się remont kościoła. W 1998 r. cudowny obraz Matki Bożej Budślawskiej ukoronowano papieskimi koronami. Wydarzenie to zdynamizowało napływ pielgrzymek, a sanktuarium uznano za pomnik architektury o *republikańskim znaczeniu*¹².

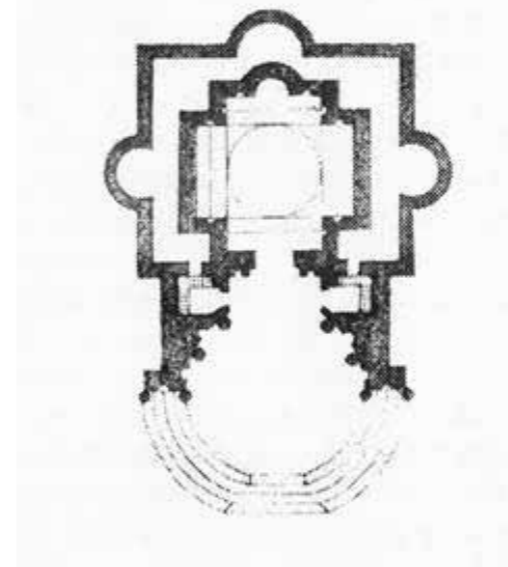
Ołtarz perspektywiczny stanowił oprawę cudownego wizerunku Matki Bożej z kaplicy pałacowej Jana Paca¹³. Obraz wykonano w technice olejnej na płótnie. W czasach wojny Rzeczypospolitej z Moskwą, w latach 1654-1667, zakonnicy wywieźli go do

Sokółki, skąd wrócił na swoje miejsce. Maria Kałamajska-Saeed zaznacza, że postać Madonny w srebrnej sukience umieszczono w ozdobnej ażurowej ramie, którą ufundowali: przeor wileńskich bernardynów ojciec Florian Kolecki wraz z rodzicami. Wykonali ją bracia: Hieronim Płoński i Benedykt Rosman, prawdopodobnie z klasztoru wileńskiego¹⁴. Kałamajskiej-Saeed udało się też ustalić nazwisko wykonawcy budślawskiego dzieła sztuki – był nim Piotr Gramel¹⁵. Niestety, nic więcej nie możemy o nim powiedzieć oprócz tego, że świetnie znał swoje rzemiosło, skoro był w stanie przenieść tak niezwykły projekt na grunt budślawski.

Ołtarz wzniesiono w 1649 r. staraniem ojca Eleutera Zielejewicza, ówczesnego przełożonego rezydencji bernardynów w Budzie¹⁶. O przynależności ołtarza w Budślawiu do wczesnego baroku i sztuki epoki Wazów świadczy też kolorystyka: zestawienie czerni struktury architektonicznej ze złoconymi figurami, kapitelami i ornamentów¹⁷. Już w 1987 r. dzieło sztuki uznano za jeden z najwybitniejszych pomników wczesnego baroku na Białorusi¹⁸. Zaś Aleksander Jaroszewicz w swoim tekście z 2000 r. określił dzieło jako barokowe¹⁹.

Według Kałamajskiej-Saeed kluczowe znaczenie dla kształtu ołtarza miało wydarzenie z 1635 r., gdy odbył się uroczysty wjazd do Antwerpii księcia Ferdynanda Austriackiego. Na tę okazję zbudowano bramy triumfalne według projektu Petera Paula Rubensa. Ich widoki wydano w dziele Jana Caspra Gavaertsza *Pompa introitus Ferdinandi...*, wydrukowanym w 1642 r. Bramę, połączoną z półkolistym portykiem z figurami cesarzy, utrwalił, na miedziorycie z 1642 r., Teodor van Thulden we wspomnianym dziele Gevaertsza²⁰. Publikacja dotarła do Polski i miała wpływ na twórców oprawy uroczystości w 1646 r.²¹, gdy królowa Ludwika Maria Gonzaga dokonała intrady do Gdańska²².

Jaroszewicz w drugim artykule, poświęconym budślawskiemu zabytkowi zgadza się ze stwierdzeniem Kałamajskiej-Saeed, że pierwowzorem dzieła sztuki jest antwepski Portyk Dwunastu Cesarzy, zaprojektowany w 1642 r. przez Rubensa²³. Wysocka, która pierwsza napisała o ołtarzu, źródła inspiracji dopatruje się w sztychu Tomasza Makowskiego, stanowiącym frontispis do emblematycznego dziełka Hieronima Bildziukiewicza, wydanego w Wilnie w 1610 r. Karta tytułowa otrzymała formę architektoniczną w postaci wczesnobarokowej ediculi z parami kanelowanych kolumn korynckich i figurami personifikacji cnót na ich tle²⁴. Tego samego zdania są również badacze białoruscy: Aleksander Jaroszewicz i Alla Leonowa²⁵. Inne zdanie wyraża Łazuka w pracy z 2007 r.²⁶, popierając ustalenia Jerzego Kowalczyka, o czym jeszcze będzie mowa.



G. B. Montano, Tempio antico przy via Labicana, w: *Scelta d. varii tempietti antichi*, Roma 1624 r., ryc. 1, za: J. Kowalczyk, *Ołtarz perspektywiczny w Budślawiu i jego włoska geneza*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisława Mossakowskiego sexagenario dicata*, Warszawa 1998

Warto jeszcze uzupełnić stanowisko Kałamajskiej-Saeed. Portyk Rubensa rozrysowano na rzucie podkowy. W jednonawowym kościele zrobiono inaczej – zwężono część środkową, załamano rozchylone pod kątem rozwartym skrzydła, ponieważ dysponowano mniejszą powierzchnią. Ale zachowano wrażenie przestrzenności struktury, poprzez jej silne rozbudowanie w głąb, wykorzystując znajomość zasad złudzenia optycznego. Proporcjonalnie zmniejszono rozmiary kolumn, nisz, rzeźb, ustawiono je coraz wyżej w stosunku do poziomu posadzki. W ten sposób widz postrzega oddalone figury jako mniejsze. Dostosowano całość do miejscowych realiów, zachowując pierwotną koncepcję Rubensa²⁷.

Kowalczyk nie zgadza się z Kałamajską-Saeed, twierdząc, że można zauważyć różnicę w strukturze architektonicznej, gdyż Rubens nie wywołał wrażenia iluzorycznej głębi, nie zastosował skrótów perspektywicznych. Według niego kompozycję stworzył architekt, który miał do czynienia ze scenografią teatralną. W opinii badacza, źródeł inspiracji należy szukać w sztuce włoskiej, jak to sugerował wcześniej Jaroszewicz²⁸. Koncepcja iluzji głębi poprzez zastosowanie skrótów perspektywicznych ma we Włoszech tradycje renesansowe. Znalazła tam zastosowanie w scenografii teatralnej, której pierwowzorem były ryciny w Traktacie Sebastiana Serlia. Zdaniem Kowalczyka bezpośrednią inspiracją dla twórców ołtarza były ryciny autorstwa Giovanniego Battisty Montany²⁹, które zawarto w księdze *Scelta d. varii tempietti antichi*, wydanej w Rzymie w 1624 r. Kowalczyk wskazuje na dwa przykłady jako możliwe inspiracje dla ołtarza w Budślawiu.

Pierwszy to Tempio antico przy via Labicana. Do świątyni na planie półkola (w formie eksedry) przylega fasada wgłębna, o podobnej formie. Górna kondygnacja jest prosta, zwieńczona trzema frontonami, a do części środkowej fasady przylegają dwa niższe, wygięte skrzydła boczne. Ich opracowanie z kolumnami i wnękami konchowymi, wypełnionymi figurami, przywodzi na myśl ołtarz w Budślawiu. Mimo że zewnętrzna eksedra jest płytka, to skrzydła sprawiają wrażenie większej głębi, dzięki stopniowemu zwiększaniu ich wysokości. Porównując oba obiekty, nasuwa się analogia relacji skrzydeł do retabulum, również płaskiego, dwukondygnacyjnego, choć tylko jednoosiowego. Są też różnice: rozwarte skrzydła ołtarza są proste, a kolumny kanelowane, inne jest zwieńczenie przęsła czołowych³⁰.

Druga inspiracja to mauzoleum all'antica z fasadą wklęsłą. Tu, według Kowalczyka, zauważalna jest większa analogia do ołtarza. Jest to grobowiec na planie krzyża z obejściem trójabsydialnym i wklęsłą fasadą. W ćwierćkolistych skrzydłach tworzących eksedrę ustawiono kolumny o jednakowej wysokości, bez skrótów perspektywicznych. Przęsło czołowe skrzydła – podobnie jak w Budślawiu – zamknięto prosto i zwieńczono dwiema kolumnami³¹.

Kowalczyk stwierdza, że autorem projektu ołtarza mógł być architekt umiejący wykonywać scenografię teatralną, zapewne pozostający w kręgu dworu Władysława IV Wazy. Z architektów królewskich, działających w Wielkim Księstwie Litewskim, wyróżniał się aktywnością Giovanni Battista Gisleni, który sporządzał projekty dla tamtejszych magnatów. Kowalczyk domniemywa, że myśl wykonania projektu ołtarza budślawskiego mógł podsunąć Gisleniemu brat Aurelian (syn Jana Paca), bernardyn.

Montano wielokrotnie inspirował Gisleniego, co również potwierdza Kowalczyk. Podaje też przykład projektu kościoła na planie półkola. Fasada w części środkowej jest prosta, a części boczne tworzą dwa skrzydła. Ich czoła w postaci przęsła jednoosiowego, ujętego na narożach pilastrami i zwieńczone figurami, wskazują na podobną jak w Budślawiu dyspozycję przestrzenno-architektoniczną. To, według Kowalczyka, wskazuje na Gisleniego jako autora projektu ołtarza w Budślawiu³².

12. Wywiad z o. Wiktoorem Burlaką OFM z 11. XII 2010, własność prywatna autorki pracy.

13. Wiśniewski, dz. cyt., s. 698-699.

14. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 444.

15. Tamże, s. 443.

16. Autor historii placówki oraz cudów, które dokonały się za sprawą obrazu Matki Bożej Budślawskiej.

17. J. Kowalczyk, *Ołtarz perspektywiczny w Budślawiu i jego włoska geneza*, w: *Artes atque humaniora. Studia Stanisława Mossakowskiego sexagenario dicata*, Warszawa 1998, s. 269.

18. *Эбор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі*, рэд. С. В. Марцэлеў, кніга 2, Мінск 1987, s. 70.

19. A. A. Jaroszewicz, *Rzeźba ołtarzowa na ziemiach białoruskich w pierwszej połowie XVII w.*, w: *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVII-XVIII w.*, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 326.

20. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 437.

21. II II 1646 r.

22. J. Chrościński, *Intrada z roku 1646 jako przykład związków artystycznych Gdańska z Antwerpią*, w: *Sztuka Północy Bałtyku. Materiały seji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 309-402.

23. Jaroszewicz, dz. cyt., s. 326.

24. Н. Ф. Высоцкая, *Пластыка Беларусі XII-XVII стагоддзяў*, Мінск 1983, s. 73.

25. А. А. Ярашэвіч, *Монументальна-декоратыўная мастацтва Беларусі тыпальна раінага барока (на прыкладзе аднаго аднаго помніка)*, в: *Помнікі старажытна-беларускай культуры. Новыя адкрыцці*, Мінск 1984, s. 66-70; А. К. Леонава, *Старажытна-беларуская скульптура*, Мінск 1991, s. 67-74.

26. Б. Л. Лазука, *Гісторыя беларускага мастацтва ў двух тамах*, рэд. Ю. А. Лверчанка, т. 1, Мінск 2007, s. 239.

27. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 447-448.

28. Ярашэвіч, dz. cyt., s. 66-70.

29. Kowalczyk, dz. cyt., s. 266.

30. Tamże, s. 267-268.

31. Tamże.

32. Tamże.

33. Лазука, dz. cyt., s. 239.

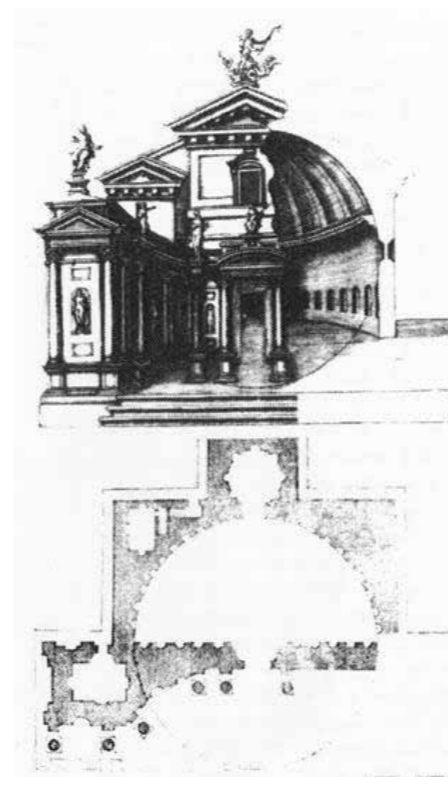


W tym miejscu warto powrócić do wcześniejszej wzmianki, że w pracy Łazuki znajdujemy zdanie, w którym zgadza się ze stwierdzeniem Kowalczyka, że autorem założenia budslawskiego był architekt królewski, Włoch, Giovanni Battista Gisleni, który wykorzystał przy wykonaniu grawiurę ze znanego w tym czasie albumu Giovanniego Montany, wydanego w Rzymie w 1624 r.³³ Kowalczyk konstatuje, że ołtarz budslawski to połączenie projektu włoskiego architekta z wykonawstwem miejscowego, białoruskiego rzeźbiarza, pracującego w manierze północnoeuropejskiej³⁴, z czym trudno się nie zgodzić.

Ołtarz budslawski o wymiarach 6 x 6,49 x 1,9 m³⁵ znajduje się w niewielkim, salowym wnętrzu (10 x 20 m)³⁶ w kaplicy pw. św. Barbary. Jego kompozycja architektoniczna jest trójczłonowa. Ten dziewięcioosiowy, wykonany z czarnego drewna i wyposażony w dwadzieścia złożonych drewnianych rzeźb zabytek, składa się z trzech części: centralnej – dwukondygnacyjnej – oraz dwóch skrzydeł, ustawionych na cokółkach, wysuniętych i rozchodzących się od środka na boki. Pomiedzy kolumnami umieszczono osiem rzeźb, których wymiary oraz wymiary detali architektonicznych

zmniejszają się do wewnątrz, co stwarza wrażenie skrótu perspektywicznego i głębi³⁷. Korynckie kolumny z rzeźbioną dekoracją stanowią tło dla rzeźbionych figur w niszach, na frontonie i na skrzydłach³⁸. Środek centralnej części zajmuje obramiony wolutami obraz *Ukrzyżowanie*. Pierwotnie na jego miejscu znajdował się cudowny wizerunek Matki Bożej. Górną kondygnację wieńczy szczyt, zakończony wolutami, tam też umieszczono serce z promieniami w czarnym obramieniu, które podtrzymują serafini. Ten detal nawiązuje do obrazu *Matki Boskiej Bolesnej*, umieszczonego w górnej kondygnacji retabulum. Te dwa elementy wydają się zbyt duże, nie wpisują się w podziały architektoniczne i mają charakter raczej późnobarokowy. Zapewne zmiana programu ikonograficznego nastąpiła po przeniesieniu obrazu Matki Bożej do ołtarza głównego w nowym kościele³⁹.

Rozchylone perspektywicznie skrzydła ołtarza mają osiem hemisferycznych wnęk, w których ustawiono figury proroków ze Starego Testamentu i postaci spokrewnionych z Marią. W czołowych przęsłach znajdują się figury króla Dawida i proroka Aarona. W lewym skrzydle figurują kolejno, za Dawidem: św. Józef, kapłan Zachariasz i św. Joachim. W prawym umieszczono (oprócz Aarona) – św. Jana Chrzciciela, św. Elżbietę oraz św. Annę. Nad postaciami, we wnękach, można dostrzec kartusze z imionami w języku polskim. Zauważamy korespondencję postaci znajdujących się naprzeciwko siebie. Najbliżej obrazu znajdują się rodzice Marii: św. Joachim i św. Anna, następnie rodzice św. Jana



G. B. Gisleni, Projekt półkolistego kościoła, rysunek w kodeksie dreźnieńskim, k. 3r. Neg. w zbiorach IS PAN, repr. za: Kowalczyk, dz. cyt.

Chrzciciela: kapłan Zachariasz i św. Elżbieta, zaś naprzeciwko św. Jana Chrzciciela znajduje się św. Józef. Figury przodków Marii „po mieczu”: św. Joachima i króla Dawida ustawiono w skrzydle lewym od widza, ale prawym według układu heraldycznego⁴⁰, co trafnie zauważa Kowalczyk.

Uroczyście pozy postaci figuralnych podkreślono bogatą plastyką odzieży: fałdami, marszczeniami oraz złoceniami. Ołtarz pomalowano na czarno, zaś kapitele kolumn i detale położono, co daje szczególny efekt dekoracyjny. Ornamenty na kapitelach kolumn razem z tymi na kolumnadzie tworzą jasnozielistą smugę⁴¹.

Nad belkowaniem frontowych przęseł ustawiono figury świętych Stanisława biskupa oraz Kazimierza królewicza oraz dwóch zakonników: św. Bernardyna ze Sieny (z księgą) i św. Franciszka z Asyżu (z płonącym sercem w dłoni). W górnej części nastawy ołtarzowej znajdują się apostołowie: św. Piotr i św. Paweł. Czterej aniołowie klęczący nad belkowaniem skrzydeł ołtarza, dzierżący w dłoniach kadzielnice i lichtarze, oraz dwaj inni usadowieni są na przyczółkach w retabulum, adorując środkowy obraz, dawniej *Matki Bożej z Dzieciątkiem*, dzisiaj *Ukrzyżowania* w obramowaniu z uszakami, flankują go hermy podtrzymujące kapitele korynckie. Dolna część herm przechodzi w formy liściasto-wolutowe z pękami owoców. Górna kondygnacja retabulum jest węższa i niższa, ujęta po bokach kolumnkami korynckimi, zwieńczonymi przerwanymi naczółkami, które nakrywają woluty. Na ołtarzu znajduje się skromne tabernakulum.

Skrzydła boczne, ustawione w stosunku do retabulum pod kątem rozwartym, sięgają połowy wysokości jego dolnej kondygnacji z wnęką na cudowny obraz. Wysokość skrzydeł stopniowo zwiększa się ku przodowi. Również wysokość kolumn stopniowo maleje, czemu towarzyszy zmniejszenie wysokości belkowania oraz zwężenie szerokości przęseł. Linie perspektywiczne zbiegają się niemal dokładnie pośrodku obrazu. Rozchylenie skrzydeł retabulum i stopniowe zmniejszanie wysokości konch i figur zaplanowano tak, by uzyskać wrażenie większej głębi oraz by wzrok wiernych biegł ku wizerunkowi Matki Bożej⁴².

Do końca XVI i w pierwszej ćwierci XVII w. w ołtarzach kościołów białoruskich rzeźbione figury pojawiały się sporadycznie. Jednak już w pierwszej ćwierci XVII w. wiele ołtarzy określano w wizytacjach mianem „snycerskich”. W tym czasie ukształtowały się dwie grupy kompozycyjne. Pierwsza, w formie nawiązującej do motywu łuku triumfalnego, była charakterystyczna dla głównych ołtarzy. Druga, w postaci ediculi – typowa dla ołtarzy bocznych. Ołtarze z figurami świętych powstały w latach 30. i 40. XVII w., co potwierdza też ich forma. Posągi uzupełniały architektoniczną konstrukcję, ustawiano je w interkolumniach, w zwieńczeniach lub flankowały strukturę ołtarzową⁴³.

Tutaj wykorzystano efekt sztucznej perspektywy. Taki zabieg wcześniej znalazł najwybitniejsze odzwierciedlenie w Scala Regia Giovanniego Lorenza Berniniego przy Bazylice św. Piotra w Rzymie⁴⁴. Jednak ołtarz budslawski powstał przed stworzeniem rzymskiego dzieła⁴⁵, które stanowi wzór barokowej iluzji perspektywicznej⁴⁶.

W ołtarzu budslawskim swoją indywidualność zaznaczył snycerz i rzeźbiarz Aleksander Kromer. Jak przypuszcza Kowalczyk, motyw herm, podtrzymujących kapitele przy środkowym ołtarzu, zaczerpnął z ołtarza Św. Krzyża, który znajduje się w transepcie kościoła Jezuitów w Nieświeżu⁴⁷. Warta podkreślenia jest pełna ekspresji rzeźba figuralna oraz fantazyjna ornamentyka: dekoracyjna predella z motywami lwów, bogactwo kompozycji ornamentów chrześcijańsko-małżowinowych we fryzie belkowania. Trzeba także zwrócić uwagę na dekorację trzonów kolumn w postaci drobno karbowanych listew „w wodę”, tworzących kanelowanie *à rebours*. To świadczy o obeznaniu wykonawców ze sztuką niderlandzką

Budslaw, obraz Matki Bożej Budslawskiej, fot. K. Шацкоўскі, za stroną internetową: Zabytki i atrakcje Białorusi Litwy i Podlasia www.radzima.org

34. Kowalczyk, dz. cyt., s. 269.

35. Эбор помнікаў..., dz. cyt., s. 70.

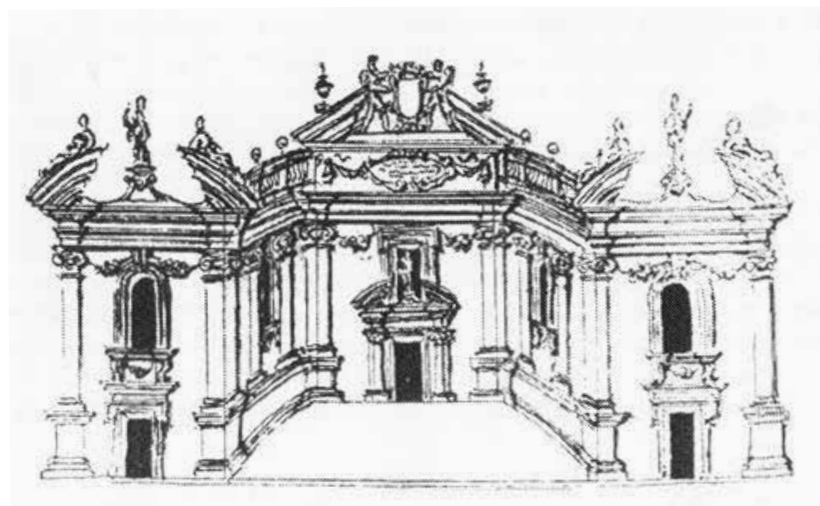
36. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 440.

37. Лазука, dz. cyt., s. 239.

38. А. М. Кулагін, *Каталіцкія храмы на Беларусі*, Мінск 2001, s. 18-19.

39. Kowalczyk, dz. cyt., s. 265.

G. B. Montano, mauzoleum all'antica z fasadą wklęsłą typu eksedra, w: *Scelta d. varii tempieetti antichi*, Roma 1624 r., ryc. 14, za: Kowalczyk, dz. cyt.



40. Tamże, s. 268.

41. Лазука, dz. cyt., s. 239.

42. Kowalczyk, dz. cyt., s. 266.

43. Jaroszewicz, dz. cyt., s. 319.

44. Ярашэвіч, dz. cyt., s. 66-70.

45. Powstanie Scala Regia datuje się na lata 1663-1666.

46. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 447-448.

47. Kowalczyk, dz. cyt., s. 268.



Budziszewo, lewe i prawe skrzydło ołtarza, fot. K. IIIactrojki, za stroną internetową: Zabytki i atrakcje Białorusi Litwy i Podlasia www.radzima.org

48. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 447-448.

49. Высоцкая, dz. cyt., s. 12.

50. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 448.

51. Лазука, dz. cyt., s. 231.

52. Высоцкая, dz. cyt., s. 73.

53. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 446; Kowalczyk, dz. cyt., s. 265; Лазука, dz. cyt., s. 232, 239.

54. Kowalczyk, dz. cyt., s. 265.

55. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 437; 17 IV 1635 r. – kardynał-infant, księżę Ferdynand Austriacki wjechał uroczyście do Antwerpii.

56. Tamże, s. 446.

57. Tamże.

58. Jaroszewicz, dz. cyt., s. 326.

59. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 446.

kiego zdobnictwa⁴⁸. Tego motywu nie da się znaleźć w innych tego typu zabytkach na Białorusi. W Budziszewiu przeniesiono dekoracje charakterystyczne dla Flandrii pierwszej połowy XVII w.⁴⁹, na co zwrócili uwagę badacze białoruscy i Kałamajska-Saeed⁵⁰. Istotną rolę odgrywa tu także kolor, a przede wszystkim pozłota figur, podkreślona czernią ołtarza z kolumnami, które ozdobiono drobnym „bieżącym” ornamentem.

Rzeźba ołtarza silnie wiąże się z architekturą. Należy podkreślić, że wyrażanie w ten sposób emocji i dynamiki to zdobycze sztuki XVII w.⁵¹. Twórcy przemyśleli wszelkie elementy, które pozwoliły uzyskać perspektywiczność⁵². Interesujące byłoby ustalenie źródeł koncepcji przestrzennej ołtarza, bowiem jego scenograficzna teatralność jest wartością nadrzędną.

W konchowych wnękach, wypełniających boczne skrzydła ołtarza, ustawiono całopostaciowe rzeźby przodków i członków rodziny Marii. Wyróżniono je, umieszczając na ścianie czołowej. W skrzydłach ustawiono parami odpowiadające sobie przedstawienia figuralne⁵³. Należy podkreślić, że ważne jest rozmieszczenie postaci oraz ich kolejność. Najbliższej centralnej części ołtarza, w której znajdował się obraz Matki Bożej Budziszewskiej, znajdują się rodzice Marii, następnie rodzice św. Jana Chrzciciela, zaś naprzeciwko św. Jana Chrzciciela znajduje się św. Józef. Figury przodków Marii „po mieczu” ustawiono w skrzydle lewym od widza⁵⁴.

Architekturę ołtarza podporządkowano obrazowi Matki Bożej. Kałamajska-Saeed twierdzi, że za pierwowzór służyła brama triumfalna, wzniesiona na wzór Portyku Dwunastu Cesarzy, którą zaprojektował Peter Paul Rubens na wjazd do Antwerpii Ferdynanda Habsburga⁵⁵. Ustawienie figur służyło unaocznieniu wielkości cesarskiego rodu oraz podkreślało sławę potomka cesarzy, których rzeźbione postaci ustawiono w niszach. Tę ideę przeniesiono na grunt sztuki sakralnej i miała wyrażać ten sam cel, ale w odniesieniu do Matki Bożej⁵⁶. Środkowe przesłone Portyku Cesarzy otwarte jest wysoką, półkolistą arkadą przejazdową, przez którą miał przejechać gość. W ołtarzu tę samą funkcję pełni dwukondygnacyjna edicula, której dolną część wypełnia bogate snycerskie obramienie, stanowiące oprawę wizerunku Madonny⁵⁷. Jaroszewicz potwierdza, co jest moim zdaniem oczywiste, że program ikonograficzny dostosowano do cudownego obrazu, dla którego ołtarz powstał. Twierdzi, że to galeria przodków⁵⁸. Potwierdza tym samym założenie Kałamajskiej-Saeed, że program treściowy jest zgodny z antweperską bramą triumfalną⁵⁹.

60. Tamże, s. 447; Kowalczyk, dz. cyt., s. 265.

61. Jaroszewicz, dz. cyt., s. 326; Лазука, dz. cyt., s. 240.

62. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 440.

63. Лазука, dz. cyt., s. 240.

Ołtarz budziszewski wzbogacono o nowe akcenty, chcąc dostosować go do miejscowych warunków. Dokonano aktualizacji, wprowadzając lokalnych świętych patronów – św. Stanisława biskupa i św. królewicza Kazimierza, którzy są, odpowiednio, patronami Korony i Litwy, oraz św. Franciszka z Asyżu i św. Bernarda ze Sieny – patronów zakonu bernardynów⁶⁰. Tożsamość figur potwierdzają też białoruscy badacze⁶¹.

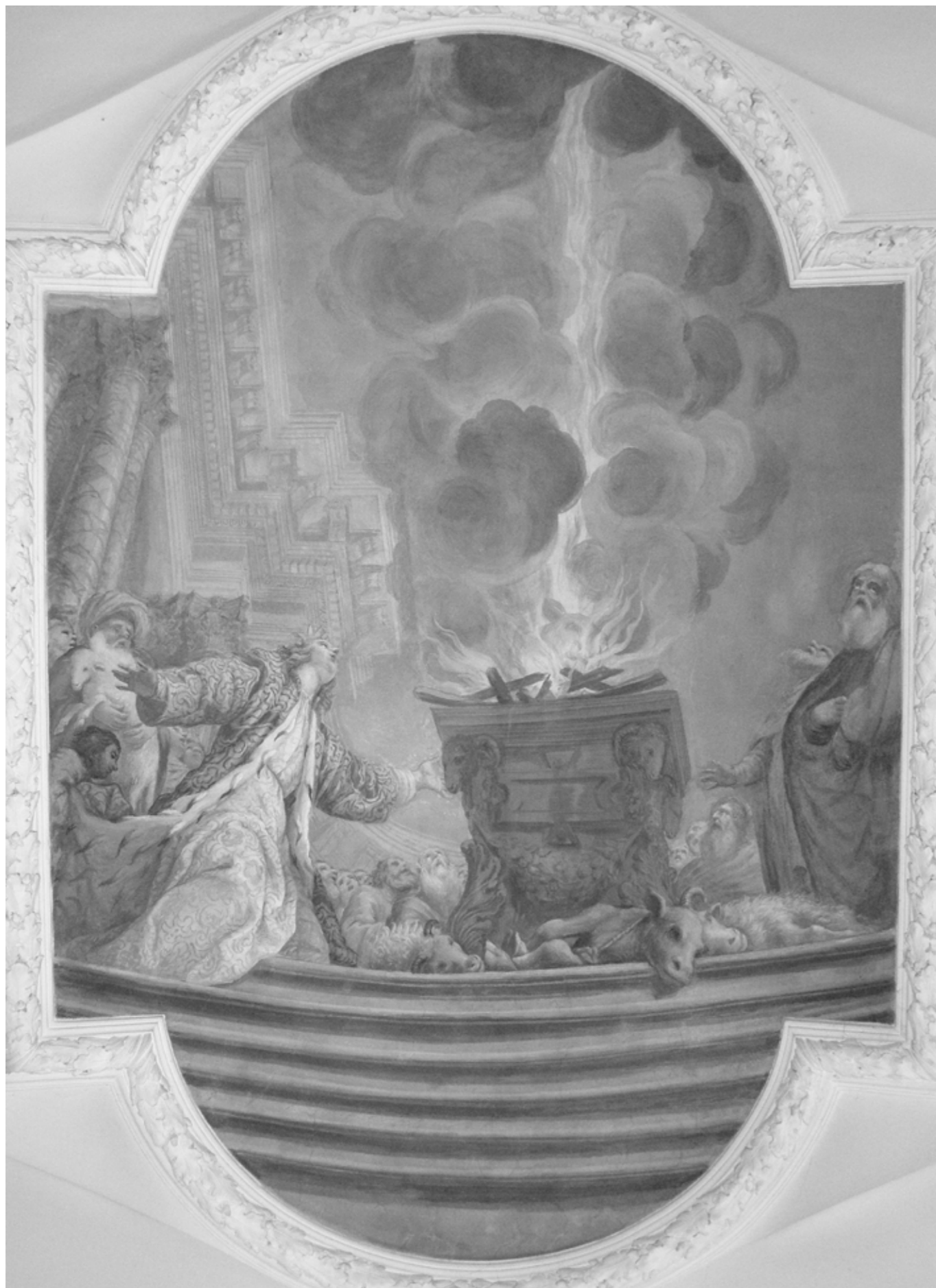
Ta trójskrzydłowa struktura o długich bocznych skrzydłach prowadzi wzrok widza ku centrum, gdzie znajdował się cudowny wizerunek⁶². Rozchylenie skrzydeł retabulum i stopniowe zmniejszanie wysokości zaplanowano w ten sposób, by uzyskać wrażenie większej głębi, by wzrok wiernych biegł ku obrazowi Matki Bożej. Trzeba zaznaczyć, że postaci na gzymsach oraz figury świętych świadczą, że budziszewski ołtarz oparto na teatralnej koncepcji, zachowując przesłanie ideologiczne, spajając całość architekturą, rzeźbą i dekoracją⁶³.

Ołtarz budziszewski jest dziełem prekursorskim, nie tylko na terenie Białorusi, ale w całej Rzeczypospolitej. Dopiero po połowie XVII w. wznoszono u nas ołtarze, w których zastosowano perspektywę iluzjonistyczną. Połączenie w Budziszewiu projektu włoskiego architekta z wykonawstwem miejscowego rzeźbiarza, pracującego w manierze północnoeuropejskiej, dało niezwykle efekt. Ołtarz budziszewski jest najwybitniejszym dziełem w swojej kategorii na terenie dzisiejszej Białorusi. Warto też podkreślić rzecz bez precedensu: zabytek ten nie tylko zachował się w stanie dobrym, z niewielkimi ubytkami, ale też, co jest niespotykane na tych terenach, pozostał na miejscu, do którego przeznaczili go fundatorzy – w niezniszczonej świątyni Bernardynów w Budziszewiu. W miejscowości leżącej nieomal na kresach Kresów przedwojennej Rzeczypospolitej, na ziemi, której nie oszczędziły zawieruchy wojenne, pożogi, zmiany granic, ten wyjątkowy obiekt można podziwiać do dziś.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dra Artura Badacha.



Budziszewo, bazylika pw. Wniebowzięcia NMP, fot. K. Węglińska



Michelangelo Palloni, Ofiara Salomona, ok. 1684-1696,
fresk na sklepieniu zakrystii w kościele pokamedulskim na Bielanych,
Warszawa, fot. S. Możdżonek

SYLWIA MOŹDŻONEK

DEKORACJA MALARSKA ZAKRYSTII W KOŚCIELE POKAMEDULSKIM NA WARSZAWSKICH BIELANACH

N

iniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej, poświęconej dekoracji malarskiej zakrystii w kościele pokamedulskim pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Bielanych w Warszawie. Na dekorację składają się freski: *Ofiara Salomona*, *św. Romuald* i *św. Benedykt*. Omawiając te dzieła, chciałabym przybliżyć czytelnikom twórczość Michelangela Palloniego – barokowego malarza, tworzącego na terenie Rzeczypospolitej. Uważam również, że po przeprowadzonej kilka lat temu konserwacji malowideł, warto uaktualnić ich historię.

Fundacja, datowanie i kwestia autorstwa

Badacze nie ustalili dotąd jednoznacznie zleceniodawcy i dokładnej daty powstania dekoracji bieląńskiej zakrystii, ponieważ zaginęły dokumenty dotyczące kościoła i jego wystrój¹. Michał Bohdziewicz jako fundatora malowideł wskazał Krzysztofa Zygmunta Paca, a ich autorstwo przypisał Włochowi Del Bene². Z kolei Mariusz Karpowicz ustalił, że artysta ten był *postacią mityczną, powołaną do życia przez badaczy na zasadzie nieporozumienia*³. Na podstawie analizy formalnej przypisał przedstawienia Michelangelowi Palloniemu⁴, nie wspominając przy tym nic o osobie zlecającej namalowanie fresków. Badacz, porównując malowidła z Bielani do innych realizacji freskanta, określił ich czas powstania na lata między 1684 a 1696 r. (między cyklem w Pożajściu a dekoracjami w pałacu w Wilanowie)⁵. Natomiast w dokumentacji konserwatorskiej Joanna Polaska i Tytus Sawicki ograniczyli ten przedział do lat 1688-1692⁶.

Stan zachowania fresków i ich konserwacja

W grudniu 1996 r., na zlecenie Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Warszawie, Polaska i Sawicki przeprowadzili konserwację malowideł⁷. Oceniono ich stan zachowania, sporządzono dokumentację opisową oraz fotograficzną przed, w trakcie, i po zakończeniu działań. Freski, wykonane w technice *a bianco di calce* (inaczej nazywanej freskiem barokowym lub wapiennym), przetrwały II wojnę światową⁸. Główne przedstawienie (*Ofiara Salomona*) zachowało się w prawie niezmienionej formie, zakurzone i zabrudzone, z drobnymi przetarciami i ubytkami. Odkryto na nim ślady pleśni i nieliczne spękania na warstwie *intonaco*. Wizerunek św. Romualda został wcześniej przemalowany (ślady na brodzie, ciemne obrysy szaty) a medalion ze św. Benedyktem ściemniał, z powodu przesychnienia tłustym spoiwem⁹.

Po dokonaniu oględzin, konserwatorzy wykonali badania mikrobiologiczne pleśni (nieaktywna lub mało aktywna, nie stanowiła zagrożenia), obejrzeni kompozycję w podczerwieni, ultrafiolecie i świetle skośnym (dostrzeżono przemalowania na wizerunku św. Romualda oraz wykończenia *al secco*) oraz zidentyfikowali pigmenty. Następnie utrwalili

1. M. Karpowicz, *Salomon czy Sabaż*, w: tegoż, *Piękne nieznanome: warszawskie zabytki XVII i XVIII w.*, Warszawa 1986, s. 104; M. Brykowska, *Kościół Kamedulów na Bielanych*, Warszawa 1982, s. 68.

2. M. Bohdziewicz, *Grupa fresków z kręgu Delbenego i Palloniego w okolicach Warszawy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1955, t. xvii, s. 473-474.

3. M. Karpowicz, *Malowidło M. A. Palloniego na warszawskich Bielanych*, „Rocznik Warszawski”, 1967, t. viii, s. 273-285.

4. Tamże, s. 120. Z poglądami Karpowicza, dotyczącymi autorstwa i datowania malowideł w zakrystii kościoła pokamedulskiego w Warszawie, zgadzają się inni badacze, m.in.: Brykowska, Sawicki i Górka.

5. Karpowicz, *Salomon...*, s. 104. Na podstawie analizy stylu Palloniego, Karpowicz jest skłonny do datowania fresków bliżej 1684 r.; zob. Tenże, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 67.

6. J. Polaska, T. Sawicki, *Malowidło ściennie Ofiara Salomona oraz medaliony: św. Romuald i św. Benedykt z kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Bielanych w Warszawie*, dokumentacja konserwatorska, Archiwum Mazowieckiego Konserwatora Zabytków, N./War. 1112, Warszawa 1996, s. 9.

7. Tamże, s. 9.

8. Tamże, s. 3, 9; T. Sawicki, *Włoska technika a bianco di calce na przykładzie bieląńskich fresków Michelangela Palloniego*, „Ochrona Zabytków”, nr 3, 1997, s. 239.

9. Polaska, Sawicki, dz. cyt., s. 4. Karpowicz wzmiankuje, że medaliony zostały przemalowane prawdopodobnie w XIX w.; zob. Karpowicz, *Działalność...*, s. 65.



Michelangelo Palloni, Św. Benedykt, ok. 1684-1696, fresk w zakrystii kościoła pokamedulskiego na Bielanych, Warszawa, fot. S. Możdżonek

podrzucając się partii *Ofiary Salomona*, oczyścili fresk, założyli nowe kity i wyretuszowali ubytki warstwy malarskiej. Na tondzie ze św. Romualdem usunęli przemalowania, a także podkleili luszczące się fragmenty. Wizerunek św. Benedykta rozjaśnili rozpuszczając częściowo olejowe spoiwo¹⁰.

Życiorys Michelangela Palloniego

Artystą, któremu przypisywane są bielańskie malowidła, jest Michelangelo Palloni, *najwybitniejszy malarz fresków, jaki działał w Polsce w XVII w.*¹¹ Urodził się w Campi niedaleko Florencji w 1637 r., zmarł między 26 maja 1711 r. a 17 grudnia 1713 r. w Węgrowie¹². Prawdopodobnie w latach 1652-1655, Toskańczyk szkolił się u Baldassare Francheschiniego, zwanego Il Volterrano. Młodzieńczym dziełem Palloniego była kopia dzieła Francesca Salviatiego *Triumf Furiusa Camillus*a z Palazzo Vecchio we Florencji (zaginiona)¹³. Później malarz pobierał nauki w Rzymie u ucznia Pietra da Cortony, Cirra Ferriego, w tzw. Scuola Fiorentina¹⁴. W latach od ok. 1672 do 1674 r. przebywał w Turynie, gdzie stworzył cykl olejnych obrazów pasyjnych (*Biczowanie*, *Droga na Golgotę*, *Zdarcie szat*, *Wbijanie Krzyża w ziemię*, *Oplakiwanie*) znajdujących się w przedsionku kościoła San Lorenzo. Przypisuje mu się również kilka kolejnych realizacji we Florencji i Bolonii¹⁵.

Ok. 1674 r. włoski artysta przybył do Rzeczypospolitej, prawdopodobnie na zaproszenie przedstawicieli rodu Paców – kanclerza wielkiego litewskiego Krzysztofa Zygmunta oraz wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza. Wykonał na ich zlecenie dekorację wnętrza kościoła Kamedułów w Pożajściu pod Kownem (ok. 1674-1684) oraz kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie (ok. 1677-1684)¹⁶.

Następnie malarz przeniósł się do Warszawy, gdzie ok. 1684-1685 r., na zlecenie wojewody płockiego Jana Dobrogosta Krasieńskiego, wykonał w Pałacu Krasieńskich malowidła w su-praportach (zniszczone w 1944 r.) i plafon w sieni (istniał do ok. poł. XVIII w.). Freskant mógł również ozdobić pozostałe sale rezydencji¹⁷. Prawdopodobnie ok. 1685 r. pojechał do Włoch, aby sprowadzić rodzinę do Rzeczypospolitej¹⁸.

Po 1688 r. Palloni, jako *pictor regius*, ozdobił pałac Jana III Sobieskiego w Wilanowie. W Galeriach: Otwartej i Zamkniętej, łączących korpus budowli z wieżami, wykonał cykl *Historia Psyche*¹⁹.

Do naszych czasów nie zachowały się dekoracje freskowe, powstałe w latach 1688-1692, w zamku Leszczyńskich w Rydzynie. Były to: kompozycje na sufitach (zniszczone podczas III wojny północnej) oraz personifikacje Europy, Azji, Afryki i Ameryki w Sali Pór Roku, (zniszczone w czasie II wojny światowej)²⁰.

Kolejnymi dziełami tokańskiego freskanta były, opisywane przeze mnie, prace na sklepieniu zakrystii kościoła pokamedulskiego na warszawskich Bielanych (1684-1696) oraz realizacje w królewskiej kaplicy pw. św. Kazimierza w Wilnie (1690-1692) i w kaplicy pw. św. Karola Boromeusza w kościele pomisjonarskim w Łowiczu (1690-1695).

Ok. 1695 r. Michał Radziejowski zlecił Palloniemu dekoracje freskowe w klasztorze Misjonarzy w Łowiczu (zniszczone w 1944 r.)²¹. Kardynał ufundował również wykonanie przez artystę malowidła na sklepieniu refektarza w klasztorze Karmelitów Bosych w Warszawie w 1702 r., co potwierdza tamtejsza księga wydatków²². Trzy freski, do niedawna zakryte warstwą tynku, odrestaurowano w latach 2004-2009. Centralne, najbardziej uszkodzone pole, uzupełniono sceną *Adoracji Matki Boskiej Szkaplerznej przez św. Teresę i św. Jana od Krzyża*. Pozostałe dwie kompozycje, odkryte w dużo lepszym stanie, ukazują *Przebudzenie Eliasza* oraz tarczę z herbem fundatora²³.

24. Heydel, dz. cyt., s. 401, 403-04; Karpowicz, *Cuda*..., s. 14-15.

25. Heydel, dz. cyt., s. 401, 404.

26. Tamże, s. 401. Sygnatura: MICHAEL ARCHANGELVS PALLONI / FLORENTINVS INVENT / ET PIGNEBAT // . Zob. M. Górśka, *Wizerunki Chrystusa pędzla Michelangela Palloniego*, „Ikonotheka”, nr 18, 2005, s. 52.

27. Heydel, dz. cyt., s. 404.

28. Górśka, dz. cyt., s. 52; A. Ryszkiewicz, *Michelangelo Palloni, w: Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa, 1971, s. 391-392.

29. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 392.

30. Zakon kamedułów sprowadził z Bielan krakowskich do wsi Polków (obecnie warszawskie Bielany), Władysław IV; zob. A. Luft, *Przewodnik po kościołach dawnych przedmieść Warszawy*, Warszawa 1980, s. 56-57. Kasata klasztoru nastąpiła w 1864 r., ostatni zakonniczy zmarł na początku XX w. W 1915 r. założenie przejęli Księża Marianie; zob. *Kościół Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny*, w: *Encyklopedia Warszawy*, red. B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1994, s. 369. Obecnie kościół pokamedulski pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny mieści parafię błogosławionego Edwarda Detkensa.

31. Wprowadziłam własne określenie na barwę szat królewskich, ponieważ uważam, że Karpowicz błędnie określił ją jako wiśniowy. Kolor wiśniowy jest ciemnym, głębokim odcieniem czerwieni, natomiast na omawianym fresku artysta użył jasnej, ciepłej czerwieni, lekko wpadającej w pomarańcz.

32. W tym miejscu również chciałabym zamienić określenie koloru zasugerowane przez Karpowicza, dotyczące szat sługi podtrzymującego królewski płaszcz oraz starca po prawej stronie fresku. Nie zgadzam się, że jest to ultramaryna – ciemny, głęboki, wpadający w fiolet odcień błękitu, dlatego proponuję nazwanie użytej tu barwy szafirem – intensywnym, czystym błękitem, jaśniejszym od ultramaryny.

Na jesieni 1705 r. Włoch przeniósł się wraz z rodziną do Węgrowa, aby kolejny raz twożyć na zlecenie Jana Dobrogosta Krasieńskiego. W latach 1706-1708 wykonał dekoracje malarskie w tamtejszej farze, a następnie zajął się pracami nad cyklem malowideł do kościoła poreformackiego, które przerwała jego śmierć²⁴.

Oprócz fresków, z którymi przede wszystkim kojarzmy twórczość Palloniego, artysta tworzył również obrazy olejne. Florentczyk sportretował w 1677 r. hetmana Michała Kazimierza Paca, aby ten mógł przesłać swoją podobiznę księciu tokańskiemu Cosimo III Medici (obraz zaginiony). Wykonał również portret kardynała Michała Radziejowskiego (przed 1698 r.) – obecnie znajdujący się w Nieborowie, Jana Dobrogosta Krasieńskiego (ok. 1700 r.) – portret w Muzeum Pałacu w Wilanowie. Kolejny namalowany przez niego wizerunek wojewody płockiego oraz portret biskupa łuckiego Aleksandra Wyhowskiego z ok. 1712 r. zawisły w farze w Węgrowie²⁵.

Do scen religijnych namalowanych przez Toskańczyka zaliczono: *św. Antoniego* (ok. 1702 r.) z klasztoru Sióstr Wizytek w Warszawie, *Ukrzyżowanie* w chórze zakonnym w Pożajściu (jedyne sygnowane dzieło artysty)²⁶, *Chrystusa wśród uczonych* w kaplicy św. Brunona Bonifacego w Pożajściu (wraz z repliką warsztatową) oraz *Ofiarowanie w świątyni* w katedrze wileńskiej²⁷. Ponadto przypisuje mu się na podstawie analizy kompozycyjnej i formalnej a także podobieństwa do wizerunków Jezusa z płótna z Pożajścia oraz z analogicznego pod względem tematycznym fresku na ścianie szczytowej północnej nawy fary w Węgrowie, przedstawienia Chrystusa znajdujące się w Częstochowskim Muzeum Archidiecezjalnym, w ołtarzu bocznym w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu i w ołtarzu bocznym w kościele parafialnym w Piekoszowie pod Kielcami²⁸.

Obrazy sztalugowe, kojarzone z włoskim twórcą, zachowały się w gorszym stanie niż jego malarstwo ścienne. Natomiast szkiców, rysunków czy kartonów artysty do tej pory nie udało się odnaleźć²⁹.

Opis fresków

Zakrystię z interesującą nas dekoracją malarską, usytuowano w południowej części kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Bielanych w Warszawie (należącego do eremu kamedułów)³⁰, za zachodnią ścianą prezbiterium. Jej sklepienie zdobią trzy freski – dwa małe tonda z wizerunkami św. Romualda i św. Benedykta na żaglach sklepiennych, otoczone stiukową winną latoroślą (oba o śr. ok. 100 cm), oraz zajmująca środek sklepienia scena z Ofiarą Salomona, o prostokątnym wykroju z półkolistymi występami na krótszych bokach, z ramą w formie liści i owoców dębu (ok. 285 x 205 cm). Kompozycję centralną namalowano w perspektywie *da sotto in su* z użyciem *quadratury*.

Główną postacią jest, ukazany na pierwszym planie po lewej stronie, król Salomon. Przedstawiono go jako młodzieńca, zwróconego *en trois quarts* w prawo, klęczącego na iluzjonistycznych brązowo-różowych schodach. Odziany jest w złoty płaszcz z długimi rękawami, pokryty ornamentami w kolorze makowej czerwieni³¹ i podbity futrem z gronostaja, a także białą obszerną szatę wyszywaną złotymi nićmi w arabeskowe wzory. Władca ma bardzo jasną karnację, z rumieńcami na policzkach, oczy wznosi ku niebu. Jego skierowaną ku górze głowę, ze złotobrązowymi lokami, wieńczy złota korona. Mężczyzna, z rozłożonymi w modlitewnym geście ramionami, klęczy przed ołtarzem. Ciemnoskóry chłopiec, widziany z profilu, w stroju o odcieniu szafiru³², podtrzymuje tren jego płaszcza.

Michelangelo Palloni, Św. Romuald, ok. 1684-1696, fresk w zakrystii kościoła pokamedulskiego na Bielanych, Warszawa, fot. S. Możdżonek



Za Salomonem ukazana została grupa osób, na czele z brodatym kapłanem, ubranym w wiśniowe odzienie i kremowo-beżowy turban, niosącym ofiarne jagnię, który podobnie jak królewski sługa, skierował wzrok ku dołowi. W głębi, nieco bardziej na lewo, widzimy głowę młodzieńca ze złotymi puklami. Pod prawicą władcy można dostrzec kolejne dwie młode postacie, wpatrzone w niebo.

W centrum malowidła Palloni przedstawił czworoboczny ołtarz z brązu. Ma masywne nogi w formie liści akantu, między którymi znajduje się ciężka girlanda, powyżej której można dostrzec baranie łby na narożach, i płycinę z ramą o trapezowych wypiętrzeniach na górze i dole oraz wklęsłymi bokami. Na mense składana jest właśnie ofiara całopalna – widać płonące drwa i bydlęcy łeb pomiędzy białymi i jasnożółtymi płomieniami. W górę bucha wysoki snop ognia otoczony kłębami sinobrunatnego dymu. Na dole złożono martwe zwierzęta ofiarne – dwa białoszare barany oraz spętane brązowe cielę z łbem ułożonym poza krawędzią schodów. Ołtarz, stanowiący wraz z obłokami pionową oś kompozycji, dzieli ją na dwie części.



Kościół pokamedulski pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny na Bielanych – fasada, proj. Jakub Fontana, Warszawa, fot. S. Możdżonek

Po prawej stronie fresku widzimy starców z siwymi brodami. Pierwszy z nich, zwrócony *en trois quarts* w lewo, spoglądający poza przestrzeń malowidła, podtrzymuje rękami drapowany szafirowy płaszcz, który zakrywa makowoczerwoną szatę z długimi rękawami. Drugi, ustawiony za nim, w złotym stroju, wyciąga dłoń w stronę mensy i podnosi wysoko głowę z lekko żółtawym zarostem, patrząc się na kłęby dymu.

W głębi dostrzegamy liczną grupę postaci, ze wzrokiem skupionym na buchającym w górę ogniu (namalowano ich w popiersiach lub przedstawiono tylko same głowy). Między królem a ołtarzem najlepiej widoczni są mężczyźni: z brązową brodą – w błękitnej szacie oraz siwy – w makowoczerwonym odzieniu. Między mensą a starcami stoi siwiejący brodac z niebieskoszarym płaszczu.

Nad grupą Salomona, po lewej stronie, rysuje się monumentalna iluzjonistyczna architektura. Rozbudowane beżowo-różowe, uskokowe, schodkowane gzymsy na konsolkach, zdobione fryzem kostkowym i astragalem, dźwigają pary kolumn z marmuru o czerwonym żyłkowaniu, ze złotymi korynckimi kapitelami. Za ołtarzem belkowanie staje się półkolistą. Prawą górną część malowidła zajmuje neutralne, sinołososiowe tło.

Sklepienie zakrystii w kościele pokamedulskim na warszawskich Bielanych z freskami Michelangela Pallonego, fot. S. Możdżonek

Widz może podziwiać kompozycję dośrodkową, ze źródłem światła w postaci ognia na ołtarzu ofiarnym. Scena utrzymana jest w jasnej, cieplej tonacji. Wśród kolorów przeważają brązy (ołtarz, schody, cieleta), złoto (królewski płaszcz, szata starca, główce kolumn), czerwienie (ornamenty na płaszczu Salomona, strój kapłana z jagnięciem, starca i mężczyzny w tle), błękitny (ubranie sługi i postaci w głębi, płaszcz starca) i złamana biel (barany, futro z gronostajów, turban).

Bohdziewicz³³ zwrócił uwagę na niejednolity stopień wykończenia różnych grup postaci, co szczegółowo opisał Karpowicz³⁴. Młodego władcę namalowano z zachowaniem najmniejszych szczegółów, czym zachwycił się badacz: *Kapitałne są zwłaszcza ciężkie, złotolite szaty Salomona, które z lubością malarz odtwarza, lśnienia złotych ornamentów na wiśniowych tkaninach czy błyski złoto-srebrnego brokatu*³⁵ i dalej: *Włosy opadające z boków koronowanej głowy malowane są cienkimi kreskami bardzo ciemnego brązu na jasnym tle. Widoczna jest dokładnie subtelna faktura twarzy: cera jasna, delikatnie na ustach, nozdrzach, policzkach podkreślona karminem, cień pod brodą brązowy, skroń le-*



*ciutko sinawa. Z wyjątkowym mistrzostwem i zamilowaniem oddana została puszystość futer; płynna miękkość i lśnienie brokatów stroju*³⁶. Postacie za królem i parą starców nie są przedstawione aż tak starannie, a mężczyźni w tle zostali namalowani szkieletowo.

Karpowicz zaznaczył, że Palloni równie dobrze jak z odtworzeniem faktury szat królewskich, poradził sobie z przedstawieniem monumentalnej architektury w tle: *Podziw budzi swoboda, z jaką odtworzone zostały brązy i marmury, lśnienie złoceń i światłocień gzymsów, wypolerowana powierzchnia marmurowych kolumn i chropowata tynków. Szczególnie zwracają uwagę refleksy ognia ofiarnego na kolumnach z lewej strony kompozycji*³⁷.

Na wschodnim żaglu sklepiennym widnieje wizerunek św. Romualda, ukazanego do pasa, zwróconego *en trois quarts* w lewo. Brodata siwa postać, w kremowym, przepasanym sznurkiem habicie, z narzuconą na ramiona peleryną z kapturem, podnosi palec wskazujący prawej dłoni do rozchylnych ust. Wzrok kieruje ku górze, uniesioną głowę otacza jasna promienista gloria na popielatowrzosowym tle. Tonacja malowidła jest jasna, szaro-kremowa z odcieniem fioleto.

33. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 472.

34. Karpowicz, *Salomon...*, s. 98, 100.

35. Karpowicz, *Sztuka polska XVII w.*, Warszawa 1983, s. 123.

36. Karpowicz, *Salomon...*, s. 98.

37. Tamże, s. 107.



Warsztat Rafała, Sąd Salomona, 1517–1519, przeszło ze Scenami z życia Salomona, Loggia Rafała, Watykan, za: M. Ronchetti, A. Montiel, *Muzea Watykańskie*, Warszawa 1998

38. Polaska, Sawicki, dz. cyt., s. 8.

39. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 472–474.

40. Karpowicz, *Salomon...*, s. 97.

41. *Pierwsza Księga Królewska* (Królewskie III), VIII, 54, 62–64, w: Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, tłum. J. Wujek, Warszawa 1923.

42. G. Cornini, A. M. De Strobel, M. S. Crescenzi, *Cinquecento – Freski, w: Watykan. Arcydziela malarstwa*, Warszawa 1998, s. 379, il. 357.

43. Karpowicz, *Salomon...*, s. 97.

44. Tamże, s. 97.

45. A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, tom I, Budapest 1956, s. 165.

Michelangelo Palloni, Zaślubiny siostr Psyche, po 1688, fresk, pałac w Wilanowie, za: strona internetowa: Muzeum Pałac w Wilanowie <http://www.wilanow-palac.pl/galeria/1505/o/foto/o>



Popiersie św. Benedykta znajduje się na ścianie po przeciwnej stronie zakrystii. Zakonnik, przedstawiony do pasa, zwrócony jest *en trois quarts* w prawo. Ubrany w czarny płaszcz z długimi rękawami i kapturem (*coculla*)³⁸, z refleksami granatu. Łysy starzec z siwą brodą, skupiony, wpatruje się w czaszkę, którą trzyma w dłoniach. Głowę otacza złota poświata, rozjaśniająca ciemne, brunatne tło. Malowidło utrzymane jest w ciemnej, czarno-brunatnej tonacji, z elementami złota i złamanej bieli.

Ikonografia

Środkową scenę na sklepieniu zakrystii początkowo interpretowano jako *Ofiarę całopalenia królowej Saby*. Temat malowidła zaproponował Bohdziewicz³⁹, sugerując się główną postacią o delikatnej urodzie i złotobrzowych lokach. Tezę badacza obalili Karpowicz, udowadniając, że fresk przedstawia *Ofiarę Salomona z okazji inauguracji nowo otwartej Świątyni*

*Jerozolimskiej*⁴⁰, opisywaną w *Pierwszej Księdze Królewskiej Starego Testamentu: I stało się, gdy dokonał Salomon, modląc się Panu, wszystkiej modlitwy i prośby tej, wstał od ołtarza Pańskiego: bo był na obie kolanie pokłęknał, a ręce rozciągnął ku niebu. [...] Król tedy i wszystkie Izrael z nim, ofiarowali ofiary przed Panem. I nabił Salomon ofiar zapokojnych, które ofiarował Panu, wołów dwadzieścia i dwa tysiąca, a owiec sto i dwadzieścia tysięcy: i poświęcili kościół Pański król i synowie Izraelowi. Onegoż dnia poświęcił król środek sieni, która była przed domem Pańskim: bo tam ofiarował całopalenie i ofiary, i tłustość zapokojnych: bo ołtarz miedziany, który był przed Panem, był mniejszy, i nie mogły się na nim zmieścić całopalenia i ofiara i tłustość zapokojnych*⁴¹.

Karpowicz przekonuje, że postacią składającą ofiarę nie jest królowa Saby, lecz młody Salomon. Władcę najczęściej przedstawiano jako dojrzałego mężczyznę z brodą, ale nie brakuje też wizerunków króla bez zarostu, czego przykładami są: rzeźba na ołtarzu chórowym w kościele bielańskim, czy *Sąd Salomona* (Jedna ze scen zdobiących loggię w pałacu papieskim w Watykanie, namalowana przez Rafała w latach 1517–1519⁴²). Kolejnym argumentem badacza jest powiązanie sceny *Ofiary Salomona* z przeznaczeniem zakrystii, jako miejsca przygotowywania do ofiary mszy świętej, *tak jak ofiary starotestamentowe były swego rodzaju przygotowaniem do ofiary Chrystusa*⁴³.

Ponadto przedstawienie to, według niego, było tematem popularnym, wielokrotnie umieszczanym w kościołach, często na sklepieniach zakrystii. Natomiast scena *Ofiary królowej Saby* nie występuje w ikonografii⁴⁴. Nie zgadzam się ze stwierdzeniem Karpowicza o częstym przedstawianiu przez artystów *Ofiary Salomona* na sklepieniach zakrystii. Badacz oparł je na zaledwie trzech dziełach wymienionych przez Andora Piglera w jego publikacji *Barockthemen*⁴⁵. Niewielka liczba wspomnianych malowideł powstała kilkadziesiąt lat po Pallonim i tylko jedno z nich znajduje się na sklepieniu zakrystii⁴⁶. W leksykonach ikonograficznych⁴⁷ częściej wymienia się sceny: *Sądu Salomona*, *Wizyty Królowej Saby*, czy *Bałwochwaltwa Salomona*. Jednak, mimo małej popularności tematu *Ofiary Salomona*, to wła-



Michelangelo Palloni, Otwarcie trumny św. Kazimierza, fragment, 1690–1692, kaplica św. Kazimierza, Wilno, fot. M. Olszewska

46. Malowidła, wymienione w *Barockthemen*, powiązane z tematem poświęcenia świątyni Salomona (Einweihung des Salomonischen Tempels) to dzieła: Santolo Cirillo z 1737 r., na ścianie wejściowej w kościele San Paolo Maggiore w Neapolu, Giuseppe Bonito z 1752 r., na sklepieniu kościoła Santa Chiara w Neapolu oraz Giacinto Diana z 1766, na sklepieniu zakrystii kościoła San Agostino della Zecca w Neapolu; zob. Pigler, dz. cyt., s. 165.

47. Pigler, dz. cyt., s. 165; B. Kerber, *Salomo*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. IV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, s. 19–20; C. de Capoa, *Stary Testament: postacie i epizody*, Warszawa 2007, s. 241–253; B. Riese, *Seemann's Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive*, Leipzig 2007, s. 363–364; J. Seibert, *Lexikon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie, symbole*, Kielce 2007, s. 284–285.



Luca Giordano, Prezentacja Marii w świątyni, przed 1674, fresk, kościół Santa Maria della Salute, Wenecja

śnie on został namalowany w pokamedulskim kościele.

Kolejną kwestią, w której badacze nie byli ze sobą zgodni, jest rozpoznanie na medalionach postaci patriarchów zakonu. Polaska i Sawicki⁴⁸ zwrócili w dokumentacji konserwatorskiej uwagę, że według Karpowicza⁴⁹, mnich w białym habicie, z palcem na ustach, to św. Romuald, a mężczyzna w czarnym habicie i z czaszką w dłoniach – św. Benedykt, zaś Maria Brykowska⁵⁰ dokonała odwrotnej identyfikacji. Konserwatorzy, na podstawie analizy ikonograficznej, przyznali rację Karpowiczowi. Choć czaszka⁵¹, jak i gest ręki z palcem przyłożonym do ust, pojawiały się również często przy wizerunkach obu świętych, to jedynym rozwiązaniem tego problemu było porównanie szat zakonników. Benedyktynie noszą czarne habity, natomiast kameduli – białe. Pozwoliło to ostatecznie zidentyfikować postać w ciemnym odzieniu jako św. Benedykta, a mnicha w jasnym stroju, z palcem na ustach, oznaczającym nakaz zachowania milczenia właściwy kamedułom – św. Romualda⁵².

Brykowska uważa, że przedstawienia z zakrystii nawiązują do programu ikonograficznego prezbiterium. Pierwotnie ołtarz chórowy powiązano z głównym (niezachowanym do dziś), odgradzającym zakonników od reszty wiernych. Między dwiema bramkami znajdowała się mensa ołtarzowa i tabernakulum, za którym umieszczono wizerunek patronki kościoła, Najświętszej Marii Panny Niepokalanej Poczęcia. Nad kamiennym parapetem ołtarza chórowego dwie rzeźby aniołów adorowały przedstawienie Chrystusa, ofiarowane przez Władysława IV jako łup z kampanii smoleńskiej (obraz zaginiony)⁵³. W centrum, w półkolistym zamkniętej niszy, znajdowała się niezachowana rzeźba z *Biczowaniem Chrystusa* lub *Obnażeniem Chrystusa z szat przez oprawców*⁵⁴. Wyżej wyobrażona została gołębicą Ducha Świętego. Po bokach na cokółkach ustawiono dwie figury starotestamentowych władców – z lewej strony króla Dawida trzymającego tablicę z cytatem z *Księgi Psalmów*: SANCTIFICAVIT TABERNACULUM SUUM ALTISSIMUS (Przybytek najświętszy Najwyższego)⁵⁵, z prawej – Salomona z księgą otwartą na słowach z *Księgi Przysłów*: SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM (Mądrość zbudowała sobie dom). Powyżej dwa aniołki trzymają owalne zwierciadła. Ołtarz wieńczy przedstawienie Boga Ojca z kulą ziemską, któremu towarzyszą putta na obłokach, otoczone złotymi promieniami⁵⁶.

Maryjną ikonografię ołtarza głównego uzupełniały wizerunki królów z ołtarza chórowego. Według Brykowskiej: *Maria związana była z rodem Dawida poprzez św. Józefa, natomiast postać Salomona zapowiadała tu eucharystyczną obecność Chrystusa* [jako Ołtarz Mądrości Wcielonej – dop. aut.]. Ponadto: *Salomon i Dawid byli przedstawiani jako patroni władców*⁵⁷. Postać króla Salomona łączy tematykę prezbiterium z zakrystią, gdzie: *scena Ofiary Salomona po zbudowaniu świątyni jerozolimskiej, stanowiącej symbol Kościoła Chrystusowego, tutaj w zestawieniu z patronami zakonu kamedułów przedstawia dom wspólnoty zakonnej*⁵⁸. Rzeźbione wizerunki św. Benedykta i św. Romualda, obok symboli zakonu benedyktynów i kamedułów, znalazły się również na fasadzie kościoła.

Inspiracje artysty

Bohdziewicz połączył w jedną grupę freski, powstałe w ostatniej ćwierci XVII w. przypisywane Michelangelo Palloniemu: *Ofiarę Salomona* (nazwaną przez badacza *Ofiarą Saby*), cykl *Historia Psyche* z Wilanowa, *Cud św. Magdaleny* i *Hold Trzech Królów* z Pożajścia oraz *Cud św. Kazimierza* z Wilna. Badacz wybrał je na podstawie kompozycji, sposobu przedstawiania postaci i licznych szczegółów, niestety nie dokonał dokładnej analizy występujących między nimi podobieństw⁵⁹.



Malowidło ze sceną *Nawiedzenia* (ok. 1674-1684), znajdujące się na sklepieniu przedsionka kościoła w Pożajściu, powstałe również dla zakonu Kamedułów, czynią podobnym do *Ofiary Salomona*: żabia perspektywa, motyw schodów oraz architektura umieszczona po jednej stronie kompozycji. Karpowicz dodaje do tego *identyczny wykrój malowidła*⁶⁰, jednak o ile jest on tu owalny, o tyle na Bielanych mamy do czynienia z prostokątem o półokrągłych występkach. W tym samym kościele, na ścianie kaplicy, możemy podziwiać *Cud św. Marii Magdaleny del Pazzi* (ok. 1674-1684), z podobnymi do bielzańskich, korynckimi kolumnami, dźwigającymi rozbudowane belkowanie.

Kolejnymi przedstawieniami bliskimi *Ofierze Salomona* jest cykl *Historia Psyche* (po 1688) w pałacu w Wilanowie. Karpowicz wskazuje przede wszystkim na *Wyrocznię Apollina*, Psyche u Prozerpiny, z klęczącą bohaterką w bogato zdobionych szatach i *Zaślubiny sióstr Psyche*⁶¹, gdzie, wśród podobieństw, oprócz schodów i zdobnych tkanin, można jeszcze dostrzec kłęby dymu.

Strojne ubiory widoczne są również w realizacjach Palloniego powstałych w zamku Leszczyńskich w Rydzynie (1688-1692), kaplicy św. Kazimierza w Wilnie (1690-1692) oraz w Łowiczu (1690-1695) i Węgrowie (1706-1711/1713)⁶². Natomiast w zakrystii przy kaplicy pomisjonarskiej w Łowiczu, powstało malowidło z *Ofiarą Abrahama*, o takim samym wykroju i typie perspektywy.

Moją uwagę zwróciła charakterystyczna postać starca o wyciągniętej przed siebie prawej dłoni i brodatej głowie skierowanej ku górze, znajdująca się z prawej strony bielńskiego fresku. Takie same figury spotykamy również na innych kompozycjach autorstwa Palloniego: *Otwarcie trumny św. Kazimierza* (1690-1692) w kaplicy św. Kazimierza w Wilnie – dwukrotnie – mężczyzna po lewej stronie, przy weźgłowi królewskiej trumny oraz biskup po prawej i *Ojcach Kościoła* (1706-1708) z fary w Węgrowie – postać św. Bazylego. Starzec o zbliżonej fizjonomii został też przedstawiony z prawej strony *Żywotu św. Celestyna* (1660⁶³), zajmującego część sklepienia kościoła San Pietro a Majella w Neapolu (autor nieznany).

Podobieństw do bielńskiej dekoracji warto także poszukać wśród dzieł powstałych w miejscach, z którymi Michelangelo Palloni związany był przed przybyciem do Rzeczypospolitej. Ujęcie *da sotto in su*, którym włoski artysta posłużył się przy tworzeniu *Ofiary Salomona* wywodziło się od Correggia i malarzy weneckich, m.in. Paola Veronese⁶⁴ oraz Luki Giordano – twórców *Prezentacji Marii w świątyni* (przed 1674⁶⁵) z kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji. Kompozycje ze schodami na pierwszym planie, na których przedstawione są w dwóch planach, ukazane w dużym skrócie postacie oraz iluzjonistyczna, wykreślona również z żabiej perspektywy architektura rozpięta nad sceną figuralną⁶⁶, szybko stały się popularne w sztuce baroku. Karpowicz, do dzieł w podobnym typie, z którymi nasz freskant mógł zapoznać się podczas pobytu w Rzymie, zaliczył *Cud z belką* (1647-1651⁶⁷) Pietra da Cortony, na sklepieniu kościoła Santa Maria in Vallicella w Rzymie, *Świętą Agnieszkę ukazującą się rodzicom* (po 1670) Cirra Ferriego, na sklepieniu kościoła Santa Agnese in Agona w Rzymie oraz realizacje



Rafaël, *Ofiara w Lystrze*, w zbiorach Royal Collection, wypożyczona do Victoria & Albert Museum w Londynie, za: L. Whitaker, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, Verona 2007

Pietro da Cortona, *Św. Martyna odmawiająca składania ofiary bożkom*, ok. 1650, Galeria Palatina, Florencja



Pietro da Cortona, *Ofiara Salomona*, 1622-1623, sklepienie głównej galerii Palazzo Mattei, Rzym, za: M. Karpowicz, *Salomon czy Sabań*, w: tegoż, *Piękne nieznanym: warszawskie zabytki XVII i XVIII w.*, Warszawa 1986

48. Polaska, Sawicki, dz. cyt., s. 10.

49. Karpowicz, *Działalność...*, s. 65; tenże, *Salomon...*, s. 96.

50. Brykowska, dz. cyt., s. 67-68.

51. Czaszka, symbolizująca m.in. praktyki pokutne i śmierć, jest silnie związana z zakonem Kamedułów. Do dziś przetrwał zwyczaj przechowywania jej przez mnichów w swoich celach, jako wspomnienia „memento mori”; zob. J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Lekykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 530.

52. Polaska, Sawicki, dz. cyt., s. 10.

53. Brykowska, dz. cyt., s. 63, 67.

54. Obecnie, na miejscu niezachowanej figury Chrystusa, znajduje się rzeźba Najświętszej Maryi Panny Niepokalanego Poczęcia; zob. Brykowska, dz. cyt., s. 65.

55. Tłumaczenie za: Brykowska, dz. cyt., s. 66.

56. Tamże, s. 65-66.

57. Tamże, s. 67.

58. Tamże, s. 68.

59. Bohdziewicz, dz. cyt., s. 473.

60. Karpowicz, *Salomon...*, s. 103-104.

61. Tamże, s. 104.

62. Karpowicz, *Sztuka...*, s. 139.

63. *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, t. 1, *Cinquecento e Seicento*, red. G. Previtali, Torino 1981, il. 208.

64. Karpowicz, *Salomon...*, s. 106.

65. D. Campanelli, *Giordano Luca*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 12, New York, 1996, s. 660.

66. Sawicki, dz. cyt., s. 240.

67. R. Wittkower, *The Pelican History of Art: Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth 1978, s. 256.

68. Karpowicz, *Salomon...*, s. 106.

69. T. Pickrel, *Gherardi Antonio*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 12, New York 1996, s. 525.

70. Sawicki, dz. cyt., s. 240.

71. M. Carminati, *Franceschini Baldassare*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 11, New York 1996, s. 678.

72. Wittkower, dz. cyt., s. 247.

73. Karpowicz, *Salomon...*, s. 104, 106.

74. Tamże, s. 107.

75. L. Whitaker, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, Verona 2007, s. 13.

76. Pierwotnie w Palazzo Ducale w Mantui; zob. Whitaker, dz. cyt., s. 141, 143.

Antonia Gherardiego⁶⁸, np. *Prezentację Marii w świątyni* (1668-1670, *Sceny z życia Marii*, sklepienie kościoła Santa Maria al Trivio, Rzym⁶⁹), gdzie widzimy ponadto podobny gest rozłożonych ramion. Do tej grupy Sawicki⁷⁰ dodał rysunek Il Volterrano do kompozycji sklepiennej *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* (1631, Archivio Capitolare, Volterra⁷¹), o takim samym kształcie, co fresk Palloniego.

Jednakże najbardziej zbliżona do bielńskiej *Ofiary Salomona* jest wczesna praca Pietra da Cortony pod tym samym tytułem (1622-1623⁷²), zdobiąca sklepienie głównej galerii Palazzo Mattei w Rzymie. Podobny jest zwłaszcza młody król, klęczący z rękami rozpostartymi w modlitewnym geście przed ołtarzem, z którego buchają kłęby dymu, grupa starców o głęboko osadzonych oczach, długich nosach i okazałych brodach oraz półokrągły portyk w tle. Palloni „rozluźnił” kompozycję zmniejszając postacie⁷³, podzielił ją na dwie części i zmienił typ perspektywy na oddolną.

Karpowicz, omawiając zdolności florentczyka do oddawania różnych materiałów i faktur, zasugerował, że *musiał się Palloni zapoznać z dziełami mistrza w tej dziedzinie – Girolama Curtiego, zwanego Il Dentone, czy jego dwóch najzdolniejszych uczniów – Agostina Mitello i Angela Michele Collony*⁷⁴.

Wśród dzieł włoskiego renesansu i baroku udało mi się również odnaleźć malowidła, na których przedstawione zostały ołtarze ozdobione charakterystycznym, znanym z Bielanych, motywem girlandy zawieszanej między baranami i łbami. Do grupy tej należą: karton ze sceną *Ofiary w Lystrze Rafaela* (ok. 1515, w zbiorach Royal Collection, wypożyczony do Victoria & Albert Museum⁷⁵), *Ofiara z kozła składana Jupiterowi* Giulia Romano (ok. 1536-1539, National Gallery of Art w Waszyngtonie⁷⁶) oraz kompozycje Pietra da Cortony



Pietro da Cortona. Ofiara Noego, ok. 1645, fresk w byłym nimfaneum, Palazzo Pitti, Florencja, za: J. M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, b.m.w. 2008

– *Ksenofont składający ofiarę* *Dianie* (po 1653, Palazzo Barberini w Rzymie⁷⁷) i *Św. Martyna odmawiająca składania ofiary bożkom* (ok. 1650, Galleria Palatina, Florencja⁷⁸), o zbliżonej kolorystyce szat i architekturze w tle po lewej stronie sceny.

W rysunku *Ofiara Noego* (1670-1675, obecnie w Royal Collection⁷⁹), autorstwa Giovanniego Battisty Gaulliego, zwanego Il Baciccio oraz na fresku Pietra da Cortony pod tym samym tytułem (ok. 1645⁸⁰) w byłym nimfaneum w Palazzo Pitti we Florencji, obłoki dymu i ołtarz, pod którym zostało złożone zwierzę ofiarne (odpowiednio – wół i jagnię), stanowią tak samo jak w *Ofierze Salomona*, oś pionową kompozycji, dzieląc ją na dwie części.

W XVII-wiecznym malarstwie iluzjonistycznym często jeden artysta zajmował się *quadraturą*, a inny – częścią figuralną, np. Agostino Tassi współpracował z Guercinem, Lanfranco i Saracinem, w drugiej połowie wieku – Enrico Hafner z Domenico Marią Canuti. W przeciwieństwie do nich, Michelangelo Palloni sam wykonał zarówno iluzjonistyczną kolumnadę, jak i postaci, pokazując widzom swój wysoki poziom wiedzy o architekturze i regułach perspektywy⁸¹. *Quadratura* u Włocha jest „dyskretna” – powtarzając za Karpowiczem: *na pierwszym planie jest u niego zawsze postać ludzka, dlatego też jego umiejętności jako malarza geometrycznej, wyliczonej i wykreślonej architektury są czytelne dopiero, gdy się skupi uwagę na tłach*⁸².

Malarz stworzył figury o wydłużonych proporcjach, z głowami *mieszczącymi się w długości ciała 9 i ½ razy, a nie jak w klasycznych proporcjach Doryforosa (używanych w renesansie i u Cortony) – 7 i ½*⁸³, co jest szczególnie widoczne w postaci króla Salomona. Było to rozwiązanie manierystyczne, obecne później w twórczości Giovanniego Martinello, Il Volterrano, Simone Pignioniego i Piera Dandiniego (*Cud błogosławionego Jana*

⁸⁴. Tamże, s. 183-185.

⁸⁵. Heydel, dz. cyt., s. 404.

⁸⁶. A. P. Rizzo, *Włoskie malarstwo XV wieku – malarze sieniejscy*, w: *Galeria Florencki. Uffizi i Pitti – arcydzieła malarstwa*, red. M. Gregoń, Warszawa 2003, s. 119.

⁸⁷. A. Czyż, *Fra Angelico. Artysta i mistyk*, Ząbki 2005, il. 12.

⁸⁸. A. Sutherland Harris, *Sacchi Andrea*, w: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 27, New York 1996, s. 489.

⁸⁹. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 391.

⁹⁰. Karpowicz, *Działalność...*, 1967, s. 150, 155.

⁹¹. Sawicki, dz. cyt., s. 239.

⁹². *Palloni Michelangelo*, w: A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Rudzka, *Słownik malarzy polskich, t.1: Od średniowiecza do modernizmu*, Warszawa 1998, s. 153-154.

Piccolomini). Jednak w przeciwieństwie do Toskańczyków odwołujących do tradycji, nasz freskant dostosowywał się w ten sposób do perspektywy *da sotto in su*, gdzie deformacja jest uzasadniona⁸⁴.

W scenie *Ofiary Salomona* Palloni wykazał się, typową dla siebie, dużą dekoracyjnością, stosując, wspomniane wcześniej, drobiazgowo odtwarzanie materiałów, umiejętnie wyrysowaną kompozycję i odpowiedni dobór barw. Z kolei ekspresję podkreślają: rozpięta nad kompozycją architektura⁸⁵, mimika i gesty postaci, a także swobodnie namalowane kłęby dymu.

Tworząc wizerunki patriarchów zakonu kamedułów, Palloni mógł wzorować się m.in. na *Trzech epizodach z życia św. Benedykta*, wykonanych do klasztoru w Monteolviato przez Neroccia di Bartolomeo Landiego i Francesco di Giorgio Martiniego (1473-1475, dziś w zbiorach florenckiej Gallerii degli Uffizi⁸⁶), przedstawieniu św. Romualda w *Ukrzyżowaniu* autorstwa Fra Angelico (1439-1445, San Marco, Florencja⁸⁷) czy *Wizji św. Romualda* Andrei Sacchiego (ok. 1631, obecnie w Pinakotece Watykańskiej⁸⁸), gdzie postacie świętych przedstawiają zbliżony, do obecnego na Bielanach, typ fizjonomiczny starca o głęboko osadzonych oczach, wydatnym nosie, z łysą głową i okazałą brodą oraz ubrane są w takie same habity. Tondo przedstawiające zakonnika, będące niemalże dokładną kopią medalionu z zakrystii, zauważyłam w jednej z kaplic w tym samym pokamedulskim kościele, nad obrazem z Matką Boską Passawską. Od oryginału różni się ono jedynie ciemniejszym tłem i aureolą bez promieni.

Bieliańskie kompozycje nie zdradzają wpływów miejscowego środowiska artystycznego. Toskański freskant nie miał na terenie Rzeczypospolitej, z wyjątkiem Francesca Antonia Giorgoliego i Jerzego Eleutera Siemiginowskiego, żadnych konkurentów⁸⁹. Nie ma również wzmianek o jego warsztacie, czy uczniach. Korzystał przy tworzeniu warszawskich dekoracji ze wzorów obecnych w sztuce włoskiej, pozostając obojętnym na polską tradycję malarską⁹⁰.

Powyższy artykuł miał zapoznać czytelników z freskami Michelangela Palloniego – *Ofiara Salomona*, *Św. Romuald* i *Św. Benedykt*, powstałymi między 1684 a 1696 r., zdobięcymi sklepienie zakrystii w kościele pokamedulskim na Bielanach w Warszawie. Dekoracje te, cytując za Sawickim: *należą do najpiękniejszych i najlepiej zachowanych ściennych polichromii barokowych w Warszawie, a ze względu na peryferyjne położenie kościoła bieliańskiego – z dala od tras turystycznych stolicy – są one stosunkowo mało znane*⁹¹. Warto również podkreślić, że jako jedne z nielicznych realizacji Toskańczyka są zachowane w bardzo dobrym stanie, bez przemaalowań (dopiero w 1996 r. zostały poddane konserwacji).

Ich twórca, przybyły na tereny Rzeczypospolitej z Italii, dzięki swojemu malarstwu ściennemu, zajmuje wysoką pozycję w historii malarstwa barokowego w Polsce⁹². Przy tworzeniu wizerunków patronów zakonu kamedułów nawiązał do ikonografii kościoła, a w centralnej kompozycji odniósł się do rzadko spotykanego tematu Ofiary Salomona. Czerpał przy tym (co jest widoczne zwłaszcza w scenie centralnej) z dorobku sztuki włoskiej, przede wszystkim Pietra da Cortony i jego naśladowców (kompozycja, gesty postaci), malarstwa florenckiego (wydłużone proporcje, rysunek), weneckiego (bogato zdobione tkaniny) i rzymskiego (quadratura). Wpływy te zaowocowały powstaniem malowidła opartego na iluzjonizmie quadraturowym i malarskim, o dużych walorach dekoracyjnych, z perfekcyjnie wyrysowaną perspektywą oddolną.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dra Artura Badacha.



Św. Romuald, olej, kopia fresku Michelangela Palloniego, kościół pokamedulski, Warszawa, fot. S. Możdżonek

MOTYW PŁACZKI W DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ RZEźBIE POWĄZKOWSKIEJ

Płaczka, zwana też żalobnicą, to kobieta oplakująca czyjąś śmierć. Mianem tym określa się także motyw występujący w sztuce sepulkralnej, obrazujący niewiastę pogrążoną w głębokiej żalobie. Zjawisko artystycznej obecności motywu płaczek jest wyjątkowo interesu-

jące ze względu na swą wielowieczną tradycję oraz interdyscyplinarny charakter problemu. Z motywem tym wiąże się szereg zjawisk z pogranicza filozofii, religii oraz antropologii, które znalazły swe odzwierciedlenie w sztuce. Pod względem artystycznym jest to temat ciekawy i dość obszerny, gdyż na przestrzeni stuleci żalobnice podlegały zmieniającym się tendencjom stylowym. Dziś motywy płaczek pojawiają się w realizacjach sepulkralnych coraz rzadziej. Niniejszy artykuł ma przybliżyć czytelnikowi problem występowania żalobnic w kulturze oraz sztuce, koncentrując się na dziewiętnastowiecznej rzeźbie Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie.

Motyw płaczki w kulturze i w sztuce

Płaczki pojawiły się w kulturze już w czasach starożytnych, jako jeden z obowiązkowych elementów rytuałów pogrzebowych¹. Pochówki antyczne, zarówno egipskie, greckie, jak i rzymskie, były wielkimi, wieloetapowymi ceremoniami o charakterze publicznym². Nieodzownym elementem każdego widowiska pogrzebowego było ekspresyjne oplakiwanie, mające na celu godne pożegnanie zmarłego³. Członkowie rodziny okazywali swój żal w sposób nienaturalnie ekspresyjny. Aby wzmocnić wyraz oplakiwania zatrudniano profesjonalne płaczki, których lamentacje były formą gry aktorskiej pozbawioną wymiaru osobistego⁴. Żałoba w ich wykonaniu miała charakter zawodowy, a sama płaczka⁵ była wykwalifikowaną w swym fachu najemnicą.

W kulturze chrześcijańskiej pozycja żalobnic uległa diametralnej zmianie⁶. Żałoba, rozumiana jako fizyczne oplakiwanie zmarłego, przestała być obowiązkowym elementem pogrzebu. Chryścijaństwo przejęło tę tradycję ze starożytności w formie powinności żywych względem zmarłego⁷. Oplakiwanie postrzegane było wyłącznie jako niewymuszona, indywidualna reakcja na śmierć bliskiej osoby. Z tego powodu leżało ono w gestii rodziny zmarłego. Znika wówczas profesja zawodowych płaczek. W ich miejsce pojawiają się msze żalobne ściśle związane z obrzędem liturgicznym⁸.

1. Element ten pojawia się w wielu opracowaniach dotyczących pogrzebów antycznych i późniejszych. J. Chrościński, *Pompa funebriis. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974; A. M. Di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, pod red. M. Woźniak, t. J. Kornecka, M. W. Olszańska, R. Sosnowski, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak, Kraków 2006; M. Kerrigan, *Historia śmierci. Zwycajaje i rytuały pogrzebowe od starożytności do czasów współczesnych*, t. S. Klimkiewicz, Warszawa 2009.

2. Ceremoniał pogrzebowy w religiach antycznych był zjawiskiem rozbudowanym, z którym wiązano szereg zabiegów rytualnych oraz magicznych. Zjawiska te miały wpływ na kształt pochówków, które stawały się uroczystościami rytualnymi. Na formę pogrzebu wpływ miały także stosunki społeczne. Kerrigan, dz. cyt., s. 47-75.

3. Tamże, s. 58.

4. Zawodowe płaczki były odpowiedzialne nie tylko za oplakiwanie nieboszczyka, ale za pełną organizację oraz przebieg żaloby. Nie angażowały się w swoją pracę osobście i rzadko wykonywały ją za darmo. Przeważnie zatrudniane były za wynagrodzeniem, które otrzymywały w postaci jedzenia lub gotówki. Di Nola, dz. cyt., s. 106-111.

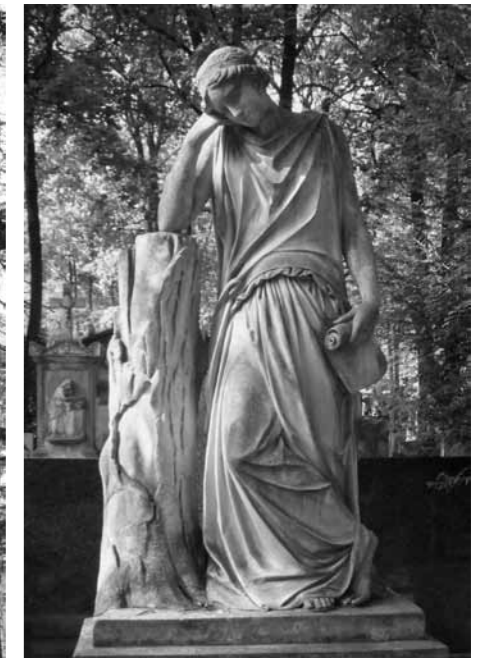
5. W Grecji zwana *kerinai*, w Rzymie *praefica*. Chrościński, dz. cyt., s. 14, 17; Kerrigan, dz. cyt., s. 65.

6. Obrzędy pogrzebowe ulegają wpływowi nowych założeń teologicznych. Obraz śmierci ulega zmianie, a więc i wszystkie związane z nią rytuały. Ph. Aries, *Człowiek i śmierć*, t. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 144-202; J. Białostocki, *Płacz śmierci*, t. J. Białostocka, Gdańsk 2007, s. 46-56; J. Kolbuszewski, *Cmentarz jako tekst kultury*, „Odra” 11 (1981), s. 30-32; J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 113-167.

Na sąsiedniej stronie: **Paweł Maliński, nagrobek Franciszka Bernarda, 1823 r.**, fot. N. Sopniewska

Jakub Tatarkiewicz, nagrobek rodziny Piotrowskich, 1836 r., fot. N. Sopniewska

Paweł Maliński, nagrobek Aleksandra Janickiego, 1849 r., fot. N. Sopniewska



7. Aries, dz. cyt., s. 147-148.

8. Żałoba chrześcijańska obejmowała jedynie uczestnictwo we Mszy Świętej i modlitwę za duszę zmarłego. Ich celem było zapewnienie zbawienia duszy zmarłego. Wszelkie gesty płaczek były niekontrolowanym, spontanicznym wyrazem uzewnętrznienia bólu i chęcią jego zagłuszenia. Juliusz Chrościński dodaje, że liturgia żalobna zawierała elementy radosne, aby ukończyć ból bliskich. Aries, dz. cyt., s. 149-156; Chrościński, dz. cyt., s. 38.

9. Rytuały żalobne oraz sposoby wyrażania bólu były odmienne dla kobiet i mężczyzn. Podział ten jest zjawiskiem archaicznym, lecz obecnym także w kulturach późniejszych. Di Nola, dz. cyt., s. 165-168; Kerrigan, dz. cyt., s. 141-143.

10. Michael Kerrigan podaje jako przykład pogrążone w żalu antyczne chóry greckie oraz Matkę Boską u stóp krzyża w ikonografii chrześcijańskiej. Kerrigan, dz. cyt., s. 142.

11. W żalobie antycznej musiała być nadmiernie ekspresyjna i podkreślać dramatyzm lamentacji. W schryścianizowanej żalobie musiała być adekwatna do rzeczywistych emocji.

12. Zwane także „mimiką oplakiwania”. Wykształciły się w czasach starożytnych i przejęte zostały w kolejnych stuleciach jako relikty dawnej kultury. Di Nola, dz. cyt., s. 121-127.

13. Zakazane w okresie średniowiecza. Tamże, s. 124-125.

14. Kolbuszewski, *Cmentarze...*, s. 105-108.

W roli płaczek obsadzano kobiety, które oddawały się różnego rodzaju żalobnym praktykom o charakterze rytualnym⁹. Uważano, że kobiety wydają na świat człowieka, więc ich naturalnym zadaniem jest jego pośmiertne odprawienie. Także archetyp cierpienia był od zawsze wiązany z naturą kobiecą¹⁰. Zarówno w antyku, jak i w wiekach późniejszych, istniało wiele sposobów na uzewnętrznianie bólu podczas żaloby. Sama technika oplakiwania była dowolna, musiała być jedynie zgodna z obyczajowym kontekstem¹¹. Ważnym elementem każdego lamentowania były gesty żalobne¹². Ich repertuar był zróżnicowany – od spazmatycznych ruchów po skrajnie drastyczne zabiegi¹³. Należały do nich: wznoszenie rąk w niebo, łapanie się za głowę, omdlenia oraz rzucanie się na ziemię bądź zwłoki. W czasach chrześcijańskich kobiety z rodziny zmarłego na znak żaloby były się w piersi lub uda, rwaly odzienie i włosy, drapały policzki i piersi przeklinając los za stratę¹⁴. Nowy zespół zachowań żalobnych wykształcił się w dobie romantyzmu¹⁵. Było to związane z pojawieniem się pierwszych cmentarzy pozamiejskich – miejsc, gdzie żalobnicy mogli uzewnętrznić swój ból. Do gestów tych należały: klękanie lub siadanie na grobie, opieranie się o nagrobek, kładzenie na nim głowy oraz rzucanie się na grób w amoku i żalu¹⁶. Wszystkie te czynniki wywarły wpływ na ikonografię motywu płaczki w sztuce.

Motyw płaczki ukształtował się w sztuce za sprawą zmian kulturowych zachodzących na przestrzeni stuleci. Do pierwszych tego typu realizacji należą malowidła z grobowców egipskich. Płaczki pojawiają się także w sztuce starożytnej Grecji i Rzymu, głównie w formie reliefowych dekoracji na kamiennych sarkofagach. W średniowieczu motyw ten występuje już znacznie rzadziej. Wielkie zbiorowe lamentacje były dopuszczane jedynie w przypadku śmierci władcy¹⁷. Z tego powodu kobiece płaczki niekiedy pojawiają się na tumbach sarkofagów królewskich. Motyw ten niemal całkowicie zanika w okresie nowożytnym, odchodząc od dosłowności w sztuce na rzecz erudycyjnej symboliki¹⁸. Odradza się dopiero w dziewiętnastowiecznej plastyce nagrobnej¹⁹.

Sztuka cmentarna rozwijała się czerpiąc z religii i filozofii. Duży wpływ wywarł na nią ludzki stosunek do śmierci, który zmieniał się w zależności od panujących paradygmatów kulturowych²⁰. Na przestrzeni dziejów zarysowały się dwie postawy wobec ludzkiego przemijania, zwane koncepcją „śmierci oswojonej” i „śmierci drugiego”²¹. Pierwsza z nich związana była z religią chrześcijańską, w obliczu której człowiek miał być duchowo i psychicznie przygotowany na własny zgon²². Życie stało się oczekiwaniem na śmierć, która choć budziła grozę, była zjawiskiem naturalnym i społecznie akceptowanym²³. Cmentarze



Władysław Walkiewicz, nagrobek Pawła Leśniewskiego autorstwa Wojciecha Świąckiego, litografia, 1856 r., za stroną internetową *CMENTARIUM cmentarze – ich historia i sztuka* http://www.cmentarium.sowa.website.pl/Galeria/Warszawa/Wojcicki/T2_18.jpg

15. Powodem tego była obyczajowość epoki, która propagowała spontaniczność oraz indywidualność reagowania na śmierć bliskiej osoby. Zachowania te były naturalne i obrazowały intymne emocje żałobników. Tamże, s. 203-206.

16. Gesty te wymienia Jacek Kolbuszewski. Tamże, s. 206.

17. Tamże, s. 135-136.

18. Płaczki zostały zastąpione przez putta wyposażone w motywy wanitacyjne. Białostocki, dz. cyt., s. 57-112.

19. M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 30.

20. Zmiany te przeszedł Philippe Aries, Jan Białostocki oraz Jacek Kolbuszewski. Aries, dz. cyt.; Białostocki, dz. cyt.; Kolbuszewski, *Cmentarz jako...*; Kolbuszewski, *Cmentarze...*

21. O koncepcjach „śmierci oswojonej” oraz „śmierci drugiego” pisał Aries a w ślad za nim Białostocki i Kolbuszewski. Ten ostatni proponuje także alternatywną terminologię dla tych zjawisk – „śmierć oczekiwana” i „śmierć oplakiwana”. Tamże.

22. W duchu idei Zmartwychwstania życie doczesne miało mniejszą wartość niż życie pośmiertne. Aby uporać się ze strachem, jaki wywoływała myśl o nieuchronnej śmierci człowiek zaczął szukać sposobu na pogodzenie się z nią. Białostocki, dz. cyt., s. 46-56.

23. W sposób rozbudowany pisze o tym Aries, dz. cyt., s. 19-41.

24. O cmentarzach średniowiecznych – ich powiązaniach z Kościołem, dążeniem do niezależności i roli, jaką odgrywały w życiu społecznym w sposób rozbudowany pisze Aries. Tamże, s. 42-102.

25. O porównaniach tekstologicznych cmentarzy pisze obojętnie Kolbuszewski. Kolbuszewski, *Cmentarz jako...*, s. 30-31; Kolbuszewski, *Cmentarze...*, s. 26-31.

znajdowały się pod władzą Kościoła, który wyznaczał wszelkie normy dotyczące ich wyglądu i funkcjonowania²⁴. Plastyka nagrobna ograniczała się wówczas do prostych form inskrypcyjnych oraz znaku krzyża, przez co pozbawiona była treści bardziej osobistych²⁵.

W wieku XIX pojawia się romantyczna wizja „śmierci drugiego”, utożsamiająca śmierć z bezpowrotnym i dramatycznym kresem ludzkiego istnienia. W wyniku zmian światopoglądowych, które wówczas zaszły, podkreślono wartość życia doczesnego – jego niepowtarzalność oraz jednostkowość. Strata po śmierci bliskiego, w przeświadczeniu o jego wyjątkowości, powodowała ogromny ból. Rzeźba nagrobna dawała możliwość wyrażenia indywidualnego stosunku do zgonu bliskiej osoby, co sprzyjało rozwojowi motywu płaczki w sztuce sepulkralnej.

Płaczki w dziewiętnastowiecznej rzeźbie powązkowskiej

Koniec wieku XVIII i wiek XIX to okres zakładania pierwszych cmentarzy pozamiejskich, wyjętych spod władzy Kościoła, które stały się przestrzenią prywatnego kultu zmarłych²⁶. Jednym z nich był Cmentarz Powązkowski w Warszawie, założony w 1790 roku z inicjatywy rodziny Szymanowskich²⁷. Uroczyste poświęcenie nekropolii odbyło się 20 maja 1792 roku w obecności króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Od 1846 roku cmentarz funkcjonował jako główna nekropolia stolicy oraz ważny ośrodek życia artystycznego. Swoje dzieła pozostawili tu najwybitniejsi twórcy tamtych czasów²⁸.

Dziewiętnastowieczna rzeźba powązkowska zdominowana była przez wzorce klasycystyczne, romantyczne oraz akademickie, które zwiędziły eklektyzm stylowy sztuki na przełomie wieków²⁹. Dzieła te są mocno zróżnicowane zarówno pod względem form stylistycznych jak i ekspresyjnych.

W pierwszej połowie XIX wieku w rzeźbie cmentarnej obowiązywał styl klasycystyczny³⁰. Sprawiał on, że nagrobki były wzniosłe, a zarazem powściągliwe i bezosobowe w swej ekspresji. Postać płaczki miała epatować spokojem. Ukazywano ją wspartą o pień drzewa bądź o umieszczoną na cokole urnę. Żałobnica ubrana była w mocno udrapowaną szatę, wzorowaną na strojach antycznych. Jej pogrążona w zadumie twarz w sposób delikatny i pełen harmonii miała wyrażać rezygnację.

Rozwój motywu płaczki na warszawskich Powązkach zapoczątkował Paweł Maliński (1790-1853)³¹. Żałobnice jego dłuta pozostawały w zgodzie z kanonem form klasycystycznych, od których odstępował w mało radykalny sposób.

Pierwszą realizacją artysty był nagrobek Franciszka Bernarda (zm. 1823) wykonany w 1823 roku³². Żałobnica została ukazana jako dojrzała kobieta ubrana w długą szatę o prostych fałdach, z welonem przysłaniającym twarz i ramiona. Prawą ręką obejmuje dużych rozmiarów urnę, ustawioną na cokole z tablicami inskrypcyjnymi. W lewej dłoni trzyma wieńiec kwiatowy. Figura została wykonana ściśle według norm klasycystycznych³³ jednak Maliński nadał jej sentymentalny charakter – żałobnica czule obejmuje urnę, a jej twarz naznaczona jest piętnem bólu.

Kolejną tego typu realizacją czeskiego rzeźbiarza był nagrobek Aleksandra Janickiego (zm. 1848) wykonany w roku 1849. Zaprezentowana tu żałobnica w znacznym stopniu

26. Więzy uczuciowe z miejsc pochówku sprawiły, że grób w życiu społecznym zaczął pełnić funkcję przestrzeni intymnej, co znalazło swe odbicie w sztuce sepulkralnej. Kolbuszewski, *Cmentarz jako...*, s. 34-36; Kolbuszewski, *Cmentarze...*, s. 203-207.

27. Pełne dzieje cmentarza Powązkowskiego prezentuje Hanna Szwankowska. H. Szwankowska, *Dzieje Cmentarza Powązkowskiego*, w: *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, pod red. J. Durko, W. Fijałkowski, H. Szwankowska, Warszawa 2002, s. 16-25.

28. W XIX w. cmentarze traktowane były jako swoiste „muzea rzeźby pod gołym niebem”. Projektowano je na wzór ekspozycji galerijnych i opisywano w formie przewodników turystycznych. Zjawisko to opisuje Anna Król. A. Król, *Cmentarz – muzeum*, w: *Śmierć-Przestrzeń-Czas-Tożsamość w Europie Środkowej około 1900*, pod red. K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 235-258.

29. Dziewiętnastowieczny obraz Powązek scharakteryzowała Danuta Jendryczko. D. Jendryczko, *Pomniki sztuki cmentarnej*, w: *Cmentarz Powązkowski w Warszawie...*, s. 27-29.

30. Wykorzystywano motywy zaczerpnięte ze sztuki starożytnej Grecji i Rzymu. Rzeźby antyczne stały się inspiracją dla artystów dziewiętnastowiecznych, którzy uważali je za ideał piękna. Harmonia, statyka i umiar stały się wówczas podstawowymi wyznacznikami stylowymi. T. M. Rudkowski, *Cmentarz Powązkowski w Warszawie. Panteon Polski*, Wrocław 2006, s. 87.

31. Czeski rzeźbiarz sprowadzony do Polski w 1812 r. przez Stanisława Zamoyskiego. Podczas stypendium artystycznego we Włoszech dokształcał się pod okiem Bertela Thorvaldsena. W 1817 r. objął katedrę rzeźby na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. W jego prywatnej pracowni kształcili się najznamienitsi rzeźbiarze warszawscy przyszłego pokolenia. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 29-32; Rudkowski, dz. cyt., s. 103-107.

32. Tadeusz Maria Rudkowski uznaje to dzieło za najlepszą rzeźbę klasycystyczną na cmentarzach warszawskich. Rudkowski, dz. cyt., s. 104.

33. Postać ukazana została w kontrapoście, jej proporcje są poprawne anatomicznie a subtelny ruch ręki obejmującej urnę dodatkowo podkreśla harmonię kompozycyjną figury. Tamże, s. 104-105.

34. Jest przykładem dojrzałego okresu twórczości Pawła Malińskiego. Tamże, s. 105-106.

35. Maliński wprowadził do swej twórczości rozbudowaną symbolikę, odchodząc od tradycyjnego repertuaru motywów klasycystycznych. W ten sposób wzbogacił kompozycję rzeźbiarską oraz symboliczną treść nagrobka. Jendryczko, dz. cyt., s. 30-31; Rudkowski, dz. cyt., s. 105.

36. Swobodna kompozycja, zdynamizowany układ ciała oraz nieproporcjonalnie mała głowa są według Rudkowskiego bliższe rozwiązaniu manierystycznym niż klasycystycznym. Rudkowski, dz. cyt., s. 105.

37. W 2. poł. XIX w. uznany został za najwybitniejsze dzieło Pawła Malińskiego, jednak Rudkowski podkreśla, że dla współczesnego historyka sztuki płaczka z nagrobka Franciszka Bernarda jest istotniejsza, bo prezentuje wybitną czystość stylową swoich czasów. Tamże, s. 105-106.

38. Żałobnica z pomnika Aleksandra Janickiego stała się inspiracją dla wielu rzeźbiarzy. Była także często kopiowana przez przeciętnych kamieniarzy. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 30; Rudkowski, dz. cyt., s. 108-120.

39. Najzdolniejszy uczeń Pawła Malińskiego. Dziś zaliczany do grona najwybitniejszych przedstawicieli polskiej rzeźby klasycystycznej. Jego twórczość zdominowana była przez rzeźbę sepulkralną – głównie o charakterze portretowym. W latach 1823-1828 przebywał we Włoszech gdzie kształcił się w pracowni duńskiego mistrza – Bertela Thorvaldsena. Jendryczko, dz. cyt., s. 31; Kwiatkowska, dz. cyt., s. 32-39; Rudkowski, dz. cyt., s. 111-113.

40. Według Marii Ireny Kwiatkowskiej artysta wzorował się na thorvaldsenowskiej postaci Polonii z pomnika Stanisława Małachowskiego w katedrze warszawskiej. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 33.

41. Rudkowski uznaje ten nagrobek za przejaw żywiowości w twórczości Jakuba Tatkiewicza. Na dowód przytacza wypowiedź wnuka artysty, profesora Władysława Tatkiewicza, który przyznał, że zanim dziadek stał się zagorzałym klasycystą (a więc przed spotkaniem z Thorvaldsenem) uprawiał sztukę ekspresyjną i pełną dynamizmu. Rudkowski, dz. cyt., s. 113.

Bolesław Syrewicz, nagrobek rodziny Hermanów, 1880 r., fot. N. Sopińska

różni się od swej poprzedniczki zarówno pod względem formalnym, jak i prezentowanych emocji³⁴. Jest to odziana w peplos młoda dziewczyna, ukazana w swobodnej pozie – w lekkim skrucie ciała, ze skrzyżowanymi nogami. Łokciem prawej ręki, podtrzymującej głowę, opiera się o pień ściętego drzewa, przed którym pierwotnie ulokowana była kitarą. W lewej dłoni trzyma zwój³⁵. Artysta wyraźnie odchodzi tu od surowych reguł klasycystycznych na rzecz indywidualizmu stylowego³⁶. Na twarzy dziewczyny gości delikatny uśmiech, przełamujący powagę typową dla dziewiętnastowiecznej konwencji. Brak tu wrytu smutku czy rozpacz, który pojawił się we wcześniejszej kreacji rzeźbiarza. Pomimo że nie była to pierwsza płaczka w dorobku Pawła Malińskiego, to właśnie ów pomnik przyniósł mu sławę³⁷ oraz przyczynił się do popularyzacji tego motywu na Cmentarzu Powązkowskim³⁸.

Nową wersję płaczki pełnej melancholii zaproponował na Powązkach kolejny klasycysta – Jakub Tatkiewicz (1798-1854)³⁹. Jego dzieła charakteryzowały się dynamizmem i ekspresją, przez co były dalekie od klasycystycznej powściągliwości. Przykładem tego jest niewiasta z nagrobka rodziny Piotrowskich, wykonanego w 1836 roku. Artysta sięgnął tu po tradycyjny schemat kompozycyjny postaci oraz motywy wykorzystywane w sztuce klasycystycznej⁴⁰. Żałobnica ubrana jest w mocno udrapowaną, antyczną szatę, na głowie ma welon. Stoi oparta łokciem lewej ręki o ustawioną na cokole monumentalną urnę, ozdo-





Bartłomiej Mazurek, nagrobek Alojzego Weissa, 1895 r.
 fot. N. Sopniewska

42. Prezentuje ten sam schemat kompozycyjny oraz stylistyczny co dzieło Malińskiego. Tamże, s. 106.

43. Romantyczna wizja „pięknej śmierci” przepelniona była sentymentalizmem. Szczególnie popularne było łączenie ze sobą skrajnych uczuć takich jak miłość i śmierć, czy nadzieja i smutek. Jendryczko, dz. cyt., s. 38; Kolbuszewski, *Cmentarze...*, s. 224-227.

44. Jendryczko, dz. cyt., s. 37-38.

45. Jego dzieła charakteryzowała rozbudowana kompozycja oraz treść literacka. Podczas licznych wędrówek artystycznych po kraju fascynowało go życie wiejskiego ludu. Jego twórczość w pełni stanowiła odzwierciedlenie postawy oraz idei romantyzmu. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 91-101; Rudkowski, dz. cyt., s. 140-144.

46. Zmarły w 1855 r. Leśniewski był redaktorem tygodnika „Kmiotek. Pismo czasowe dla Wiejskiego i Miejskiego Ludu”. Rudkowski uważa, że pomysł na stylistyczny charakter nagrobka był nawiązaniem do działalności zmarłego. Rudkowski, dz. cyt., s. 142.

47. Betonowa rzeźba z czasem ulegała stopniowej dewastacji. Do dziś zachował się jedynie kostkowy cokół z tablicą inskrypcyjną oraz dolny fragment postaci do kolan. Pierwotny wygląd pomnika znany jest dzięki litografii Władysława Walkiewicza z 1856 r., zamieszczonej w książce Kazimierza Władysława Wóycickiego *Cmentarz powązkowski pod Warszawą*. Jej reprint zamieścił w swej publikacji m.in. Rudkowski. Tamże, s. 143.

48. Makówki w dłoni, snopek zboża z wbitym sierpem i ul słomiany u stóp. Tamże, s. 142.

bioną girlandą kwiatową oraz całunem. Poprzez ukazanie ciała w lekkim ruchu oraz diagonalny układ fałd szaty⁴¹ dzieło nabrało dynamizmu. Twarz płaczki wyraża głębokie przygnębienie i smutek, co podkreśla jej melancholijny charakter.

W drugiej połowie XIX wieku nagrobki z postaciami żalobnic zyskały aprobatę społeczną, stając się obiektami licznych zamówień kamieniarskich. Przykładem tego jest nagrobek Tekli Bądarzewskiej-Baranowskiej (zm. 1861) wykonany przez anonimowego kamieniarza. Inspiracją formalną była tu niewątpliwie płaczka z pomnika Aleksandra Janickiego⁴², jednak jej poziom artystyczny jest znacznie słabszy w stosunku do pierwowzoru.

Romantyzm wprowadził na Powązki rzeźbę narracyjną, odwołującą się do uczuciowości odbiorcy⁴³. Szczególną popularnością cieszyły się motywy sielankowe⁴⁴. Powstające wówczas płaczki były realistycznie opracowanymi postaciami z ludu, pozbawionymi nadmiernego patosu i sztucznej egzaltacji. Ich propagatorem był Wojciech Świątki (1823-1873)⁴⁵, który zerwał z wyidealizowanym wizerunkiem żalobnic z początku XIX wieku. Przykładem tego była niezachowana żalobnica z nagrobka Pawła Leśniewskiego⁴⁶ wykonana w roku 1856⁴⁷. Była to młoda, wiejska dziewczyna ubrana w strój ludowy – długą spódnicę, sznurowany na biuście kaftan oraz czepeczek, spod którego wylaniał się gruby warkocz. Stała boso na kostkowym cokole, z lewą nogą opartą na stosie książek. W lewej dłoni trzymała makówki, prawą podtrzymywała lewy nadgarstek. Na jej twarzy malowała się bezpretensjonalna melancholia, wyrażona w pokornym spuszczeniu wzroku na miejsce pochówku Leśniewskiego. Artysta uchwycił u prostej dziewczyny kwintesencję smutku, co dodatkowo wzmogło autentyzm treściowy nagrobka. Obok postaci pojawiają się tu także liczne motywy wanitatywne, wpisujące się w tematykę sielankową⁴⁸. Analogiczna w stylu i ujęciu jest płaczka z nagrobka Wacława Bourmeis-Radoszkowskiego, którą Świątki wykonał w 1865 roku.

W ostatniej ćwierci stulecia wzorce klasycystyczne ulegają ostatecznemu załamaniu⁴⁹, a na pierwszy plan wysuwa się nurt realizmu akademickiego, łączącego w sobie cechy formalne klasycyzmu z romantyczną emocjonalnością⁵⁰. W efekcie finalnym powstawały wysokiej klasy dzieła o wielocłonowych, spiętrzonych kompozycjach, których centralnym punktem była rzeźba figuralna. Pionierem ówczesnej rzeźby powązkowskiej był Bolesław Syrewicz (1835-1899)⁵¹, wybitny artysta obeznany z europejską sztuką cmentarną. Wprowadził on na Powązki nowy typ płaczki przysłoniętej „kamiennym welonem”⁵², który zaczerpnął z paryskiej sztuki sepulkralnej. Motyw ten przywodzi na myśl kir żalobny, który idealnie współgrał z postaciami płaczek, podkreślając ich melancholijny charakter. Ponadto nadawał im wyraz tajemniczości, częściowo zakrywając ich subtelną fizjonomię. Przykładem tego jest wykonany w 1880 roku nagrobek rodziny Hermanów, który stanowił zaskakujące *novum* na Cmentarzu Powązkowskim⁵³. Centralnym punktem pomnika jest ubrana w długą suknię płaczka. Ukazana została w subtelnym ruchu, z liściem palmowym i wieńcem kwiatowym w dłoniach oraz z głową delikatnie zwróconą w prawą stronę. Jej młodzieńczą twarz przesłania eteryczny welon o koronkowym wykończeniu, który sływa na ramiona. Sposób opracowania draperii, która, pomimo że wykuta została w twardym kamieniu, sprawia wrażenie lekkiej i niemal całkowicie transparentnej, uznano za mistrzowski⁵⁴. Podobnie w nagrobku Gracjana Dąbrowskiego (zm. 1903) z ok. 1899 roku, będącym zestawieniem dwóch postaci – anielskiej i żalobnicy. Także tutaj twarz płaczki przysłania welon. Jednak to, co ją wyróżnia, to sposób ukazania postaci jako składającej wieńiec na grobie zmarłego⁵⁵.

Motyw „kamiennego welonu” z różnym skutkiem był kopiowany przez kolejnych rzeźbiarzy. Przykładem tego jest nagrobek Wacława Jaźwińskiego, wykonany w roku 1891

Teodor Skonieczny, nagrobek Wandy Piaszczyńskiej, 1886 r.
 fot. N. Sopniewska



49. W tym czasie wśród zleceniodawców powązkowskich dominują kupcy oraz mieszczaństwo, którzy w kwestii gustu diametralnie różnili się od dawnej elity rodowej. Styl i kształt powstających wówczas nagrobków ulegają zmianie. Popularność zyskują formy eklektyczne, będące syntezą wielu tendencji artystycznych. Podstawową wartością dzieła stała się jego dekoracyjność. Jendryczko, dz. cyt., s. 39-42.

50. Kompozycja nagrobka bliska była pomnikom klasycystycznym. Poprawnej akademicko formie nadawano silny ładunek emocjonalny – dramatyczny bądź liryczny. Chętnie sięgano po motywy popularne w dobie romantyzmu, w szczególności imitacje natury i dekoracyjne formy floralne. Tamże, s. 42-43.

51. Najwybitniejszy rzeźbiarz warszawski 2. poł. XIX w. Absolwent Szkoły Sztuk Pięknych, dokształcony na uczelniach europejskich w Berlinie, Monachium, Rzymie i Florencji. W jego pracowni na Zamku Królewskim w Warszawie praktykowało wielu młodych rzeźbiarzy. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 144-159.

52. Rudkowski, dz. cyt., s. 162.

53. Jego wieloczęściowa forma była czymś dotąd niespotykanym na warszawskich cmentarzach. Na monumentalnym cokole z tablicą inskrypcyjną wznosi się kamienna płyta (tło dla zasadniczej części pomnika). Na sarkofagu umieszczono dekoracyjnie profilowaną ściankę, przed którą stoi żalobnica. Głównym elementem dekoracyjnym pomnika są draperie oraz festony owocowo-kwiatowe. Tamże, s. 161-162.

54. Detal ten zachwylił mieszkańców stolicy i rozślawił nazwisko Bolesława Syrewicza. Tamże, s. 161-162.

55. W pozie przykłąkniętej na jedno kolano, z nisko opuszczoną głową i ugiętymi plecami, która zdradza charakter przedstawienia – postaci złamanej bólem. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 148-149.

56. Rzeźbiarz wykształcony w Paryżu w pracowni Cypriana Godebskiego oraz w Academie des Beaux-Arts. Jego pełna temperamencie twórczość zrywała ze sztywnymi regułami akademizmu. Był artystą o wszechstronnych zainteresowaniach twórczych. Tamże, s. 287-293.

przez Jana Woydygę (1857-1938)⁵⁶. Artysta zastosował tu dwuczęściowy podział pomnika, w którego centrum znalazła się żalobnica ustawiona na tle kamiennej płyty z napisem inskrypcyjnym⁵⁷. Płaczka ukazana została w pozie klęczącej oraz z wieńcem kwiatowym w dłoniach, co nawiązuje do realizacji z nagrobka Dąbrowskiego. Welon na głowie postaci nie przysłania jej twarzy, sprawia wrażenie rozwianego wiatrem i przybiera kształt wzdętego żagla. Choć brak mu syrewiczowskiej lekkości, całość nabiera dekoracyjnego charakteru, bliskiego rozwiązaniom secesyjnym⁵⁸. Z kolei w nagrobku Wilhelminy Jakubowskiej z roku 1898 Jan Woydyga zrezygnował z indywidualnego stylu na rzecz zmierzania się z rozwiązaniem typowym dla Syrewicza. Tu welon zasłania już całą twarz postaci, która została ukazana w analogicznej pozie co płaczka z nagrobka Hermanów. Mimo starań artysty dzieło to nie dorównało pierwowzorowi. Tkanina nienaturalnie oblepia postać i wprowadza chaos do kompozycji⁵⁹.

Niezależnie od form popularyzowanych przez Bolesława Syrewicza tworzył Andrzej Pruszyński (1836-1895)⁶⁰, którego płaczki bliższe były rozwiązaniom z początku XIX stulecia. Przykładem tego jest grobowiec rodziny Spiessów, wykonany w 1894 roku⁶¹. W architektonicznej oprawie⁶² umieszczono sarkofag z tablicą inskrypcyjną, na którym stoi oparta o krzyż, odziana w peplos żalobnica. W prawej dłoni trzyma wieńiec kwiatowy, w lewej fragment szaty, który zbliża do twarzy. Upozowanie niewiasty jest modyfikacją antycznego kontrapostu. Od strony formalnej jest to dzieło odwołujące się do tradycyjnej rzeźby klasycystycznej, jednak realistyczny sposób opracowania detali, brak idealizowania oraz



Jan Woydyga, nagrobek Wacława Jaźwińskiego, 1891 r.,
 fot. N. Sopniewska



Andrzej Pruszyński, pomnik rodziny Spiessów, 1894 r.,
 fot. N. Sopniewska



Adolf Niewiarowski, nagrobek rodziny Ambrożewiczów,
 1911 r., fot. N. Sopniewska

57. Rudkowski uważa, że umieszczenie inskrypcji za posągiem nie było zabiegiem pierwotnym i zamierzonym (postać niemal całkowicie zasłania tekst), co wskazuje na dwuetapowy tryb pracy nad pomnikiem lub to, że Woydyga wykonał jedynie rzeźbę, którą dostawiono do wcześniejszego pomnika. Rudkowski, dz. cyt., s. 149.

58. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 289; Rudkowski, dz. cyt., s. 150.

59. Rudkowski uznaje nagrobek Jakubowskiej za jedno ze słabszych dzieł Woydygi. Rudkowski, dz. cyt., s. 150.

60. Uczeń Jakuba Tatarakiewicza oraz absolwent warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W latach 1865-1867 dokształcał się w Akademii św. Łukasza w Rzymie. Jeden z głównych wykonawców pomników powązkowskich. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 116-120; Rudkowski, dz. cyt., s. 171.

61. Przeniesiony z cmentarza ewangelicko-augsburskiego na Powązki w 1923 r. Jendryczko, dz. cyt., s. 45; Rudkowski, dz. cyt., s. 175.

62. Forma przysięcennego portyku zwieńczonego trójkątnym naczółkiem, pokrytego dekoracją renesansową i zamkniętego ślepą arkadą. Rudkowski, dz. cyt., s. 176.

63. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 163.

64. Odrzucono tradycyjną kompozycję nagrobka składającego się z cokolu i zwieńczenia. Zrezygnowano z symetrii oraz statycznego upozowania postaci. Propagowano różnorodność stylową, przełamując dotychczasową spójność dzieł w obrębie jednego nurtu. W efekcie finalnym powstawały nagrobki o malowniczych, autonomicznych kompozycjach. Jendryczko, dz. cyt., s. 47.

65. Rzeźbiarz wyróżniający się ze względu na swój talent oraz nowatorskie wizje. Śwe akademickie wykształcenie uzupełniał podczas licznych podróży po Europie oraz w pracowni Syrewicza. Nie uległ wpływowi swego nauczyciela, dając początek nowym formom stylowym nagrobków. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 319-322; Rudkowski, dz. cyt., s. 194-198.

pogłębiona ekspresja postaci są znamienne dla czasów powstania nagrobka⁶³. *Novum* stanowi tu żałobny gest ocierania łez, który nie pojawił się we wcześniejszych realizacjach powązkowskich.

Szereg nowatorskich rozwiązań przynosi sztuka na przełomie XIX i XX wieku⁶⁴. Płaczki przybierały silnie zdynamizowane pozy, uwypuklając tym ogromny ładunek emocji, który kumulował się w ich postaciach. Dopiero wówczas w pełni materializuje się koncepcja „śmierci drugiego”, akcentująca osobisty i spontaniczny wymiar żałoby. Jako pierwszy zaprezentował to Teodor Skonieczny (1852-1910)⁶⁵, który dał początek rozwojowi secesji na Cmentarzu Powązkowskim. To, co wyróżniało jego żałobnice na tle innych tego typu realizacji, to nowatorski układ ciała postaci. Najwybitniejszym dziełem Skoniecznego jest pomnik Wandy Piaszczyńskiej, wykonany w 1886 roku⁶⁶. Jego centralną partię stanowi kobieta opadająca bezsilnie na głaz, pod którym w otwartej trumience leżą zwłoki małej dziewczynki⁶⁷. Płaczka ubrana jest w strój charakterystyczny dla mody kobiecej z końca XIX wieku⁶⁸. Głowę opiera na prawej ręce, trzymającej wieniec makówek i bezwładnie zwisającej ze skały. Niemość niewiasty wywołana jest uczuciem głębokiej rozpacz, która rysuje się także na jej zbolącej twarzy. Rzeźba ta w sposób bezpośredni odnosiła się do uczuć matki zmarłego dziecka, niemalże dosłownie obrazując żałobną sytuację w domu rodziny Piaszczyńskich po śmierci Wandzi.

Motyw kobiety opadającej w rozpacz na nagrobek stał się bardzo popularny u progu XX wieku. Przykładem tego jest twórczość Adolfa Niewiarowskiego (1862-1918)⁶⁹. Płaczki jego dłuta były w dużym stopniu inspirowane pracami Skoniecznego, o czym świadczy żałobnica z nagrobka rodziny Hamerlińskich, wykonanego w 1909 roku. Jedynie strój płaczki został tu wyraźnie uproszczony w stosunku do pierwowzoru, co jest zapewne efektem zmieniającej się mody oraz upodobań artystycznych. Z kolei w nagrobku rodziny Ambrożewiczów z 1911 roku Niewiarowski zaproponował typową dla secesji formę płaczki – niewiasty opadającej na kolana, niemal ślaniającej się z bólu. Cechą charakterystyczną

żałobnic tego artysty jest gest zasłonięcia dłonią twarzy w okolicach skroni, który potęgował wrażenie rozpacz oraz był wyrazem zwątpienia i bezradności w obliczu śmierci.

Swoją własną styl zaprezentował także Bartłomiej Mazurek (1856-1937)⁷⁰, który powrócił do tradycyjnych schematów kompozycyjnych oraz powściągliwości emocjonalnej płaczek. Cechą charakterystyczną jego dzieł jest motyw obfitego szala z koronkowym wykończeniem, który otula żałobnicę od głowy aż po same stopy. Do jednej z tych realizacji należy nagrobek Alojzego Weissa, wykonany w 1895 roku⁷¹. Na wysokim, kamiennym cokole z tablicą inskrypcyjną stoi pod krzyżem płaczka. Jej głowa opuszczona jest w geście pokory, ręce złożone są w cichej modlitwie, a spuszczone wzrok sprawia wrażenie nieobecności. Na twarzy kobiety rysują się powściągliwe emocje, przez co z całej kompozycji emanuje żałobny spokój. Płaczka ubrana jest w prostą suknię i obfity szal. Innym ciekawym przykładem realizacji tego artysty jest pomnik małżeństwa Wiorogórskich, wykonany w 1897 roku. To, co go wyróżnia, a zarazem dodaje swoistego uroku, to żałobnica trzymająca w lewej dłoni wiązanek róż, zawiniętą w połę koronkowego szala. Prawą ręką natomiast rzuca jeden kwiat na grób.

Okres największej popularności i rozkwitu artystycznego motywu płaczek przypada na schyłek XIX wieku. Motyw żałobnic dynamicznie rozwijał się w kolejnym stuleciu. Dziś pozostaje nam mieć nadzieję, że dzieła te przetrwają kolejne stulecia dzięki opiece współczesnych konserwatorów, a pamięć o motywie płaczek w rzeźbie nagrobnej pozostanie wiecznie żywa.

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Anny Sylwii Czyż.

66. Nagrobek ten rozszalał nazwisko Skoniecznego w Warszawie na łamach „Przeglądu Tygodniowego”. Szczególny zachwyt wzbudzała tu postać płaczki. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 320.

67. Według Rudkowskiego jest to postać matki oplakującej swą zmarłą córeczkę. Rudkowski, dz. cyt., s. 194.

68. W suknie o mięsistych fałdach, wykończoną falbanami i drapowaniem u dołu. Okryta jest szalem zakończonym frędzlami. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 320. Zob. także: A. Sieradzka, *Tysiąc lat ubiorów w Polsce*, Warszawa 2007, s. 184-197; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 794-806.

69. Ostatni uczeń Andrzeja Pruszyńskiego. W większości dzisiejszych opracowań poświęconych rzeźbie warszawskiej bądź cmentarzowi Powązkowskiemu jego nazwisko jest jedynie wzmiankowane, bez podania szerszej biografii. Kwiatkowska, dz. cyt., s. 306; Rudkowski, dz. cyt., s. 177.

70. Prosty, lecz zdolny rzemieślnik. Nie posiadał wykształcenia akademickiego. W 1879 r. dokształcał się w pracowni Syrewicza. Nigdy nie pracował jako artysta niezależny. Na stałe związał się z warsztatem kamieniarskim Romana Lubowieckiego – jedną z największych i najbardziej cenionych firm warszawskich, z którą dla cmentarza Powązkowskiego wykonał około 70 nagrobków. Jendryczko, dz. cyt., s. 49-50; Rudkowski, dz. cyt., s. 179-186.

71. Rudkowski, dz. cyt., s. 180.



Sejny, kamienice przy ul. J. Piłsudskiego (XIX w.),
 fot. K. Jachimowicz

KATARZYNA JACHIMOWICZ

URBANISTYKA I ZABUDOWA SEJN POD ZABOREM ROSYJSKIM

P rzeprowadzone w dorzeczu Marychy badania archeologiczne potwierdziły, że ziemie obecnego powiatu sejneńskiego do końca XIII w. zamieszkiwali Jaćwingowie. Jest to istotne, gdyż zdecydowana większość nazw jezior i rzek występujących w regionie ma rodowód jaćwieski¹. Pokryte puszciami i bagnami powierzchnie dawnej Sudowii były miejscem wypraw krzyżackich i litewskich. Rycerze zakonni w celach orientacyjnych opracowywali opisy szlaków komunikacyjnych, podając w nich zapewne używane wtedy nazwy istniejących zbiorników wodnych. Z 1385 r. pochodzi opis trasy wiodącej z zamku w Lecu w kierunku Merecza, która w bliżej nieokreślonym miejscu przecinała rzekę Sejnę. Powszechnie uznaje się więc, że jest to najstarsza historyczna wzmianka nazwy przyjętej przez założone później miasto – Sejny².

Zarys dziejów i zabudowy Sejn do 1918 roku

Początek osadnictwa w Sejnach sięga lat 20. XVI w., kiedy to Zygmunt I Stary nadał hetmanowi Iwanowi Michałowiczowi Wiśniowieckiemu ziemię. Hetman początkowo osadził tam swojego namiestnika, a ten na sztucznie usypanym wzgórzu wznosił dwór nazywany Wysokimi Sejnami lub Wysokim Dworem³. Po śmierci Wiśniowieckiego dobra sejneńskie przeszły w ręce jego synów: Dymitra i Andrzeja. Ostatnią właścicielką z rodu była Anna, żona wojewody witebskiego Mikołaja Sapiehy, która odsprzedała je w 1593 r. staroście przerośliskiemu i płotelskiemu Jerzemu Grodzieńskiemu i jego żonie Justynie Dulskiej⁴.

W pierwszym okresie istnienia miasta układ przestrzenny był typowy dla niewielkich ośrodków miejskich, powstających w miejscu wcześniejszej osady. Centralną część stanowił wydłużony plac w kształcie wrzeciona, powstały w wyniku poszerzenia dwóch traktów handlowych. Pierwszy biegł w kierunku zachodnim do Filipowa, drugi – od

strony południowej do Grodna. Prawdopodobnie w tym czasie nie wytyczono jeszcze sieci ulic. Możliwe, że osadnictwo skupiło się wyłącznie przy placu⁵.

Przełomowym momentem dla dalszego rozwoju miasta była decyzja o osadzeniu w Sejnach dominikanów z Wilna. Nie mając potomstwa, Grodzieński wraz z żoną w 1602 r. przekazał na rzecz konwentu swoje dobra, które dały materialną podstawę bytu zakonowi. Przy finansowym wsparciu okolicznej szlachty, a także czerpiąc niemałe zyski z posiadłości, dominikanie powiększyli stan posiadania o dodatkowe grunty i jeziora⁶. Jednocześnie rozpoczęli budowę nowego kościoła i klasztoru, w skład którego weszły założenia dworskie Wiśniowieckich-Grodzieńskich. Budowany w latach 1610-1619 kościół, pierwotnie orientowany, o trójnawowym wnętrzu, miał wyodrębnioną część prezbiterialną. Całość zamykała apsyda, zwrócona w stronę miasta. Konsekracja świątyni pw. NMP oraz św. Jerzego i św. Jacka miała miejsce w 1632 r.⁷ Ponadto w 1666 r. od południowej strony kościoła dobudowano kaplicę grobową rodziny Massalskich. Prawdopodobnie wraz z ukończeniem prac przy wznoszeniu bazyliki przystąpiono do budowy klasztoru. Ten piętrowy budynek ma czworoboczny wirydarz, którego naroża zaopatrzone są w cylindryczne wieże. Trudno określić, jaka była ich rola. Wydaje się, że mogły pełnić funkcje obronne, zwłaszcza że miasto nie miało żadnych obwarowań. Koniec prac budowlanych przypada na lata 1690-1706⁸.

Znaczniejsze zmiany pod względem urbanistycznym nastąpiły w Sejnach dopiero w drugiej połowie XVIII w. W 1760 r. dominikanie, przy finansowym wsparciu starościny sejneńskiej i wiżańskiej – Róży z Platerów Strutyńskiej, przebudowali świątynię. Głównym celem było wydłużenie jej o dwa przęsła w kierunku wschodnim, czego dokonano, burząc apsydę, prezbiterium oraz zakrystię. Ołtarz główny umieszczono po przeciwnej stronie, zaś zakrystię – w nowo dobudowanym do elewacji zachodniej skrzydle. Powiększenie kościoła spowodowało zmianę jego orientacji o 180°. Od strony wschodniej znalazła się, zwrócona w stronę miasta, późnobarokowa fasada główna, która jednocześnie zamykała zachodnią pierzeję rynku⁹.

Przebudowa założenia dominikańskiego zapoczątkowała także prace porządkujące zabudowę w najbliższym sąsiedztwie. Plac przed kościołem, który pełnił rolę węzła komunikacyjnego, w 1789 r. otrzymał akcent w postaci kaplicy pw. św. Agaty. Tenże plac, otoczony z trzech stron zabudową drewnianą, miał jeszcze jeden element urbanistyczny. Był nim, nieistniejący dziś, mурowany ratusz. Z zachowanych informacji wynika, że budowla mogła pełnić dodatkowe funkcje. W dolnej kondygnacji z podcieniami znajdowały się prawdopodobnie kramy i zajazd, w górnej – siedziba landwójta¹⁰.

Dominikanie, chcąc stworzyć dogodne warunki dla ożywienia handlu i rzemiosła, na mocy przywileju z 1787 r. sprowadzili do miasta Żydów. Wówczas, z inicjatywy przeora Bortkiewicza, wzniesiono drewniane sukienice, synagogę oraz domy zajezdne¹¹. Te ostatnie miały służyć także pielgrzymom. Dominikanom zależało bowiem na ożywieniu miasta również poprzez zorganizowanie prężnie działającego ośrodka pątniczego i odpustowego.

Kolejnym elementem mającym przyspieszyć rozwój Sejn było szkolnictwo. Załącznikiem edukacji stało się powołanie do życia studium teologicznego przy klasztorze dominikanów. Wiadomo, że na terenie konwentu istniała również szkoła parafialna¹².

Wraz z podpisaniem traktatu rozbiorowego ziemie na wschód od Niemna i na północ od Bugu stały się częścią Królestwa Pruskiego. Ziemia Sejneńska weszła w obręb powiatu wiłgińskiego, którego władze ulokowały się w Suwałkach¹³.

5. Wędzki, dz. cyt., s.18-19.

6. W. Kłapkowski, *Konwent dominikanów w Sejnach*, „Ateneum Wileńskie”, R. 13, 1938, z. 2, s. 26.

7. Pełną rekonstrukcję pierwotnego założenia przedstawił M. Ambrosiewicz, *Zespół poddominikański w Sejnach*, Suwałki 1997, s. 24-29.

8. A. Baranowski, *Zespół poddominikański w Sejnach, w: Litwa i Polska. Dziedzictwo sztuki sakralnej*, red. W. Boberski, M. Omilanowska, Warszawa 2004, s. 35-40.

9. J. Kubiak, *Zarys dziejów zespołu poddominikańskiego w Sejnach, w: Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*, red. J. Kłoczowski, t. 2, Warszawa 1975, s. 278; Ambrosiewicz, dz. cyt., s. 34; Baranowski, dz. cyt., s. 40-41.

10. Wędzki, dz. cyt., s. 31.

11. Wiśniewski, *Dzieje osadnictwa...*, s. 168.

12. Z. Filipowicz, *Szkoły sejneńskie z I połowy XIX w. w świetle własnych wydawnictw*, w: *Materiały do dziejów ziemi...*, t. 2, Warszawa 1975, s. 252.

13. *Historia województwa podlaskiego*, red. A. Dobroński, Białystok 2010, s. 109-111.

1. B. Chlebowski, *Sejny*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski, t. 10, Warszawa 1889, s. 419; J. Wiśniewski, *Badania nad dziejami osadnictwa ziem dawnej Jaćwieży i jej pogranicza*, „Rocznik Białostocki”, t. 14, Białystok 1981, s. 241.

2. J. Wiśniewski, *Dzieje osadnictwa w powiecie sejneńskim od XV do XIX wieku*, w: *Materiały do dziejów ziemi sejneńskiej*, red. J. Antoniewicz, t. 1, Białystok 1963, s. 31.

3. A. Wędzki, *Miasteczka Pojezierza Sejneńskiego, ich historia, rozwój i założenia przestrzenne*, w: *Materiały do dziejów ziemi sejneńskiej*, red. J. Jaskanis, t. 2, Warszawa 1975, s. 31.

4. Wiśniewski, *Dzieje osadnictwa...*, s. 86-87.



Sejny, zespół poddominikański: kościół pw. Nawiedzenia NMP (1610-1619), klasztor (1619, 1690-1706) i kaplica pw. św. Agaty (ok. 1789), fot. K. Jachimowicz

Zarówno w dobie panowania pruskiego, jak i w okresie funkcjonowania Księstwa Warszawskiego miasto nie uległo żadnym przeobrażeniom urbanistycznym. Cała zabudowa pozostała drewniana, z wyjątkiem zespołu kościelno-klasztornego oo. Dominikanów. Mieszkańcy miasta w przeważającej mierze zajmowali się rzemiosłem. Trudniono się obróbką skór: kuśnierstwem, garbarstwem, szewstwem. Odnotowano 10 browarów i 1 młyn wodny. Ponadto zajmowano się budownictwem i w niewielkim stopniu kowalstwem. Stan kupiecki w zasadzie nie rozwinął się¹⁴.

Po 1815 r. Sejny zyskały na znaczeniu. Miało to związek z postanowieniami Kongresu Wiedeńskiego, na mocy których utworzono Królestwo Polskie. Zgodnie z nowymi podziałami administracyjnymi, departament łomżyński przekształcono w województwo augustowskie, którego władze przeniesiono do Suwałk, a Sejny otrzymały status zarówno obwodu, jak i powiatu. W mieście ulokowano siedzibę sądu pokoju, uruchomiono także pocztę konną, kursującą na trasie Sejny-Suwałki¹⁵. Na mocy bulli papieskiej z 1818 r. powołano nową diecezję sejneńską, która weszła w skład metropolii warszawskiej. Prace, wynikające z wewnętrznej reorganizacji, powierzono biskupowi Janowi Klemensowi Gołaszewskiemu¹⁶.

W początkowym okresie Królestwa Polskiego odnotowano znaczny rozwój szkolnictwa. Założono Szkołę Wydziałową, którą w 1825 r. podniesiono do rangi Szkoły Wojewódzkiej. W mieście od 1824 r. prowadzono również prywatną szkołę dla dziewcząt, a dwa lata później utworzono diecezjalne seminarium duchowne¹⁷.

Dobrej passy w rozwoju miasta u progu XIX stulecia nie przerwał nawet pożar, który wybuchł w 1818 r., i strawił znaczną część jego zabudowy drewnianej. Jeszcze w tym samym roku zdecydowano o ustanowieniu trzech jarmarków, a od 1828 r. wprowadzono kolejny – tygodniowy. Sejny rozkwiły i w latach 1816-1825 liczba ludności zwiększyła się z 1619 do 2668 osób¹⁸. Pod względem narodowościowo-wyznaniowym przeważali Żydzi (55,6%). Pozostała część to katolicy i ewangelicy; ci ostatni osiedlili się tu jeszcze w okresie zaboru pruskiego¹⁹.

Spółeczność żydowska tworzyła zwartą i aktywną grupę, która miała ogromny wpływ na przekształcenie słabo zaludnionego prowincjonalnego miasteczka w centrum rzemieślnicze, handlowe oraz religijne regionu. Pod wpływem komisarza obwodu sejneńskiego – Polkowskiego, kupcy w latach 30. XIX w. przystąpili do budowy murowanych sukienic. Sporządzony przez urzędników projekt przewidywał 30 kramów, z których ostatecznie



Sejny, ratusz (ok. 1840), fot. K. Jachimowicz

20. Wędzki, dz. cyt., s. 60-62.

21. K. Dumala, *Przemiany przestrzenne miast i rozwój osiedli przemysłowych w Królestwie Polskim w latach 1831-1869*, Wrocław 1974, s. 28, 33; W. Trzebiński, *Rozwój przestrzenny Suwałk od narodzin osady po okres awansu na miasto wojewódzkie*, w: *Materiały do dziejów Suwalszczyzny*, red. J. Antoniewicz, Białystok 1965, s. 196-197.

22. Chlebowski, dz. cyt., s. 417; Wędzki, dz. cyt., s. 63.

23. Dumala, dz. cyt., s. 40.

24. P. Gartkiewicz, *Sejny, studium historyczno-urbanistyczne do planu zagospodarowania przestrzennego miasta*, Warszawa 1957, WUOZ Suwałki, sygn. 237, s. 2.

25. Wędzki, dz. cyt., s. 59-60.

zrealizowano 21. Nie zachowały się do dziś, a ich wygląd znany jest z przedwojennych fotografii. Na podstawie zdjęć stwierdzono, że była to budowla parterowa, na planie podkowy, z szerokim podcieniem, wspartym na doryckich kolumnach²⁰.

Sejny do końca zaborów były siedzibą najpierw władz obwodowych (od 1816) a następnie powiatowych (od 1842). Czynniki te okazały się niewystarczające dla dalszego rozwoju. Znaczenie miasta zaczęło spadać na rzecz szybko rozwijających się Suwałk, będących dodatkowo siedzibą władz gubernialnych. W mieście gwałtownie zmalało zainteresowanie edukacją. Brzemienna w skutki okazała się również budowa drogi na trasie Warszawa-Petersburg oraz linii kolejowej, z pominięciem Sejn²¹.

Lata 1864-1918 to okres pogłębiającej się stagnacji. Przemysł ograniczał się wyłącznie do małej destylarni z produkcją o rocznej wartości 600 rubli. Jedynie jesienią organizowano jarmarki, na których sprzedawano suszone grzyby i kożuchy. Zabudowa miasta nie zmieniła się diametralnie w stosunku do okresu poprzedniego. W zdecydowanej większości pozostała drewniana o charakterze mało zwartym²².

Urbanistyka i architektura Sejn pod zaborem rosyjskim

Zredagowane w 1820 r. przez Komisję Rządową Spraw Wewnętrznych *Przepisy ogólne Policji Budowniczej dla miast* miały na celu uporządkowanie pod względem urbanistycznym wszystkich ośrodków miejskich Królestwa Polskiego. Kluczową zasadą było sporządzanie projektów regulacyjnych, jako podstawy planowania przestrzennego miast²³.

Nowo ustanowione prawo budowlane swoim zasięgiem objęło także Sejny, które w wyniku pożaru (1818) utraciły znaczną część zabudowy drewnianej. Niezachowany plan regulacyjny z lat 1829-1830, sporządzony prawdopodobnie na podstawie planu sytuacyjnego z 1829 r. zakładał uporządkowanie centrum, które skupiało trzy place o różnym ukształtowaniu i funkcji: Rynek Kościelny, plac Targowy i Nowy Rynek²⁴. Nie zdecydowano się jednak na zasadnicze przekształcenia części barokowego układu przestrzennego, jedynie ulepszono rozwiązania, zapoczątkowane przez dominikanów w latach 60. XVIII w. Rynek Kościelny i znajdującą się na nim kaplicę św. Agaty pozostawiono bez zmian. Natomiast, umiejscowiony tuż za nim, od jego wschodniej strony, w obniżeniu terenu plac Targowy, zyskał nowy element architektoniczny w postaci wspomnianych wcześniej murowanych sukienic, wzniesionych na planie nieregularnej podkowy²⁵.

Zgodnie z planem regulacyjnym, w najwyższej położonej części rynku, wydzielono prostokątny plac o wymiarach 120 x 90 m, którego wschodnią pierzeję zamknął, zbudowany w 1840 r., ratusz. W tym samym czasie poszerzono i wyprostowano ulicę Grodzieńską (obecnie ul. J. Piłsudskiego), czyniąc z niej najbardziej reprezentacyjną w całym mieście. Ten główny ciąg komunikacyjny przeznaczono pod zwartą zabudowę. Tam stały najważniejsze budynki użyteczności publicznej (ratusz, Pałac Biskupi) oraz sakralnej (synagoga, dom talmudyczny). Należy zauważyć, że biegnące wzdłuż placów dwie arterie przecinają się w widocznym na planie przewężeniu, a następnie dochodząc do Nowego Rynku rozchodzą się, tworząc kształt litery X. Koncepcji urbanistycznej nie zrealizowano jednak w pełni. Nie udało się uregulować pierzei północnej. Płynna linia zabudowy, na wysokości rynku, uległa załamaniu, skąd rozeszły się mniejsze ulice. Jedną z nich – Garbarska (obecnie ul. Strażacka) – prowadziła w kierunku cmentarza, na którym znajdował się kościół św. Jerzego.

W pierwszej połowie XIX w. dla mieszkańców narodowości niemieckiej wytyczono nową ulicę – W. Zawadzkiego. Tam też wybudowano kościół ewangelicki. Znajdujące się poza częścią barokową osiedle połączone z centrum dwiema bocznymi arteriami. Poza mia-

Sejny, dom talmudyczny (lata 60. XIX w.), fot. K. Jachimowicz



26. S. Herbst, *Analiza układu przestrzennego miasta Sejny*, w: *Materiały do dziejów ziemi...*, t. 1, Białystok 1963, s. 226-228.

27. Dumala, dz. cyt., s. 49.

28. S. Moćkun, *Cmentarze sejneńskie do 1939 roku*, „Almanach Sejneński”, 2005, nr 4, s. 208.

29. *Памятная книжка Сувалской губернии на 1887 годъ. Составлена и издана по распоряжению Губернскаго Начальства, Сувалки 1887, s. 10.*

30. Wędzki, dz. cyt., s. 60.

stem i rzeką znalazły się też ulice: Grodzka i Gumienna (obecnie ul. M. Konopnickiej), przy której zbudowano liczne stodoły²⁶. Tym samym wprowadzono w życie przepis mówiący o usuwaniu zabudowy stwarzającej zagrożenie pożarowe na tereny peryferyjne²⁷. Poza granicami miasta zlokalizowano również cmentarz. W Sejnach na nekropolię przeznaczono dwie działki znajdujące się po stronie północno-wschodniej miasta. Pierwsza, mieszcząca tzw. *stary cmentarz*, powstała w latach 1817-1831. Brak miejsca na nowe pochówki oraz niemożność poszerzenia nekropolii to główne powody, dla których na przełomie XIX i XX w. wytyczono tzw. *nowy cmentarz*. Z dała od zabudowy miejskiej, od strony południowo-zachodniej, umiejscowiono kirkut. Nieogrodzony uległ częściowej degradacji. Do dziś zachowało się jedynie dziewięć macew²⁸.

W latach 80. XIX w. poczyniono istotne inwestycje związane z infrastrukturą drogową i wodociągową guberni suwalskiej. Wprawdzie stan traktów określono wówczas jako zadowalający, to jednak już w 1885 r. zaczęto remontować mosty oraz drogi gubernialne. W tym samym roku podjęto się także budowy sieci wodociągów²⁹. Trudno jednoznacznie określić, na ile udało się wówczas zrealizować wszystkie zaplanowane inwestycje. Zamknięty kanał odwadniający w miejscu, przy którym wzniesiono sukienice, zbudowano jeszcze w latach 30. XIX w., natomiast brukowanie wszystkich ulic zakończono w dwudziestoleciu międzywojennym³⁰.

Wraz ze zmianami w rozplanowaniu, wprowadzono obowiązek jednoczesnego wykonywania projektów architektonicznych. Biorąc pod uwagę między innymi zagrożenia pożarowe, istniał zakaz wznoszenia w centrach miast drewnianych domów. Nadto nakazano usuwanie dachów krytych strzechą oraz drewnianych kominów obłożonych gliną. Wbrew restrykcyjnemu prawu, nie udało się wyegzekwować wszystkich przepisów. Około 1856 r. na terenie miasta zaledwie 6% domów było murowanych. Zarówno w bocznych ulicach, jak i na peryferiach, przeważała zabudowa o charakterze dworzkowym lub wiejskim³¹.

Pod względem formalnym architektura Sejn nawiązywała do wzorów stosowanych w innych ośrodkach miejskich Królestwa Polskiego. Charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznego budownictwa są elementy klasycystyczne i eklektyczne, zauważalne w obiektach pełniących funkcje rządowe oraz w zachowanych domach mieszczańskich. Formami gotyckimi posłużono się wyłącznie przy wznoszeniu obiektów sakralnych.

Spośród budynków o charakterze administracyjnym największą uwagę zwraca klasycystyczny ratusz, będący od czasu powstania nieprzerwanie siedzibą władz miejskich. Zbudowany około 1840 r.³² przez nieznanego architekta, zamyka wschodnią pierzeję rynku. Wzniesiony na planie wydłużonego prostokąta jest budowlą trójczłonową, składającą się z dwóch jednokondygnacyjnych skrzydeł oraz dwukondygnacyjnej, pięcioosiowej, wysuniętej nieznacznie części środkowej z centralną osią umieszczoną w pseudoryzalicie, zwieńczonym trójkątnym szczytem. Naroża tej części budowli zostały podparte parą jednorskowych, potężnych przypór, sięgających do wysokości parapetu okien piętra. Podobne cztery szkarpy znajdują się przy elewacji tylnej. Część parterowa frontonu, a także skrzydła, które mają w osiach sąsiadujących z głównym budynkiem dwa półkoliste przejazdy bramne, są pokryte boniowaniem prostokątnym. Bonie występują również na narożach skrzydeł i na piętrze głównego korpusu. Kondygnacje centralnej części ratusza rozdzielają ponadto gzymsy: kordonowy i podokienny, tworząc pomiędzy nimi wypełniony pięcioma prostokątnymi płycinami cokół pod wyższą kondygnację. Otwory drzwiowe i okienne umieszczone na parterze zamknięto półkolistą, wyżej – prostokątnie. Taki sam układ okien powtarza się w tylnej elewacji. Główną część budynku nakryto czterospadowym dachem, skrzydła zaś – dwuspadowym. To, co wyraźnie wyróżnia sejneński ratusz spośród innych obiektów tego typu na terenie guberni, to rezygnacja z wieży. Na prze-

31. Tamże, s. 47, 59-60.

32. J. Mackiewicz, *Sejny, w: Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Województwo suwalskie*, red. H. Krzyżanowska, t. 40, Warszawa 1986, s. 62.

33. Karta inwentaryzacyjna, Sejny Ratusz, opr. R. Winiewicz, Suwałki 1982, wuoz w Suwałkach, sygn. KRWKZ34/14/d/79 (23.02.1979), 74t.

34. Herbst, dz. cyt., s. 226.

35. G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Sejny (św. Apostołów Piotra i Pawła)*, w: *Zapomniane dziedzictwo. Nieistniejące już cerkwie w dorzeczu Biebrzy i Narwi*, red. G. Sosna, A. Troc-Sosna, Białystok 2002, s. 191-192.

36. *Zapomniane sąsiedztwo. Prawosławni na Sejneńszczyźnie*, opr. A. Sosna, Sejny [b.r.], s. 7.

37. Karta inwentaryzacyjna, Sejny kościół ewangelicki obecnie MB Częstochowskiej, opr. R. Winiewicz, Suwałki 1982, wuoz w Suwałkach, sygn. A-658 (10.03.1989), 746.

Sejny, kościół ewangelicki, obecnie katolicki pw. Matki Boskiej Częstochowskiej (lata 50. XIX w.), fot. K. Jachimowicz



strzeni XIX i XX w. budynek był kilkakrotnie przebudowany, nie zachowało się również jego pierwotne wyposażenie³³.

W przestrzennym układzie miasta mocno wyróżnia się założenie kościelno-klasztorne. Dominującym elementem tego zespołu jest fasada bazyliki, będąca jednocześnie początkiem głównej osi kompozycyjnej Sejn. Dwie wieże kościoła są widoczne niemal z każdej części miasta, a nawet poza jego obrębem. Stanisław Herbst, opisując walory estetyczne miejscowości, zwrócił uwagę na interesujące połączenie barokowej świątyni i dziewiętnastowiecznej zabudowy. Według autora, największe wrażenie pod względem wizualnym sprawia fasada, gdy idzie się od rynku w kierunku sukienic, za którymi otwiera się przestrzeń z widokiem na imponującą świątynię³⁴.

Oslabieniem dominującej w krajobrazie miasta sylwety kościoła rzymskokatolickiego zajęły się władze dopiero w 1913 r., po zgromadzeniu odpowiednich funduszy. Mowa tu o cerkwi prawosławnej, a dokładniej fundamentach nigdy nie powstałej świątyni, której budowę przerwał wybuch wojny. Cerkiew, która by wówczas powstała, zlokalizowana byłaby wprawdzie z dała od reprezentacyjnej zabudowy, ale za to zamykałaby jedną z ważniejszych arterii komunikacyjnych miasta, prowadzącą w kierunku Augustowa. Decyzja o umieszczeniu obiektu w tym akurat miejscu podyktowana była jednak przede wszystkim problemami ze znalezieniem odpowiedniej działki³⁵. W okresie międzywojennym na jej miejscu wybudowano Dom Ludowy, który rozebrano w latach 60. XX w. Obecnie na jej fundamentach postawiono budynek, w którym mieści się Miejski Ośrodek Kultury³⁶.

Z zachowanych obiektów sakralnych należy wymienić także klasycystyczny z elementami neogotyckimi kościół pierwotnie ewangelicki, obecnie katolicki, pw. Matki Boskiej Częstochowskiej. Czas jego powstania nie został dokładnie określony. Przyjmuje się, że nastąpiło to około połowy XIX w.³⁷ Jest to jedyna zabytkowa budowla, zlokalizowana poza centrum miasta, na terenie dawnego cmentarza.

Kościół jest budynkiem nieorientowanym, jednonawowym, na planie prostokąta, z jednoprzęsłowym niewyodrębnionym z zewnątrz prezbiterium, wydzielonym we wnętrzu przez dwa pomieszczenia znajdujące się po obu jego stronach: zakrystię i składzik. Główną fasadę zdobi wbudowana częściowo w korpus kwadratowa wieża, mieszcząca w przyziemiu kruchtę. Budynek nakryto dachem dwuspadowym, natomiast dwukondygnacyjną wieżę przykrywa dach namiotowy. Elewacje zostały wzbogacone narożnymi pilastrami toskańskimi na cokołach. Otwory okienne są prostokątne, zakończone ostrołukowo w elewacjach bocznych i nadświetlu głównego wejścia, a pozostałe na najwyższym poziomie wieży – półkoliste. Ponadto występują jeszcze dwa niewielkie okulusy: jeden poniżej gzymsu trzeciej kondygnacji wieży, drugi w ścianie chórowej. Sklepienie kolebkowe podzielono gurtami połączonymi z pilastrami opinającymi ściany korpusu, zaś w części prezbiterialnej umieszczono parę kanelowanych pilastrów, na głowicach których spoczywa architrav. Wewnątrz znajdują się cztery filary podtrzymujące chór muzyczny, do którego prowadzą znajdujące się w północno-zachodnim narożniku schody. Przestrzeń chóru od części nawowej oddziela drewniana balustrada z tralkami.

38. Tamże.

39. A. Szkopińska, M. Waryszak, *Zapomniane sąsiedztwo. Ewangelicy na Sejneńszczyźnie*, „Almanach Sejneński”, 2005, nr 4, s. 92, 94, 97.

40. Bergman, Jagielski, dz. cyt., s. 119.

41. Tamże, s. 119.

42. Tamże, s. 119.

W całej swojej historii kościół nie doznał znacznych uszkodzeń. Przeprowadzone w 1974 r. prace konserwatorskie polegały głównie na uzupełnieniu brakujących tynków i elementów blacharskich. Wykonano nowe kule na wieży, wyprostowano znajdujący się tam krzyż, wewnątrz wymieniono oświetlenie³⁸.

Szukając wzorów i analogii dla tej realizacji, wydaje się, że zewnętrzna bryła sejneńskiej świątyni jest uproszczoną wersją kościoła ewangelicko-augsburskiego pod wezwaniem św. Trójcy w Suwałkach. Świadczy o tym między innymi jednonawowy korpus oraz wieża z namiotowym dachem. Suwalski kościół wzniesiono w 1841 r.³⁹, możliwe więc, że nieznanemu autorowi sejneńskiej budowli wykorzystał jeden z wzorcowych projektów realizowanych w prowincjonalnych miastach Imperium Rosyjskiego.

Do jednych z ciekawszych pod względem architektonicznym obiektów dziewiętnastowiecznych należy zespół synagogałny, w skład którego wchodzi eklektyczna Biała Synagoga i klasycystyczny dom talmudyczny.

Usytuowaną w centrum dzielnicy żydowskiej murowaną bożnicę wybudowano po 1857 r.⁴⁰ Synagoga jest orientowana i trójnawowa. Budynek założony na planie prostokąta, w części wschodniej jest nieznacznie zryzalitowany. Nawę główną przykryto drewnianym sklepieniem kolebkowym, boczne zaś – półkolebkami. Na zewnątrz, pośrodku fasady zachodniej znajduje się portal zamknięty łukiem ostrym oraz drewniane, dwuskrzydłowe drzwi, do których prowadzą czterostopniowe schody. Tuż nad wejściem umieszczono okno w formie triforium, po bokach zaś dwa ostrołukowe okna w opaskach. Ponadto ścianę zachodnią wzbogacono gładkimi, potrójnymi półkolumnami z lotosowymi kapitelami. Fasadę wyróżniono dodatkowo okazałym szczytem ze spływami i podwójną parą sterczyn oraz znajdującym się w tympanonie biforialnym przezroczem z gzymsem parapetowym i trzema okrągłymi otworami. Podziały pionowe, charakterystyczne dla dolnej kondygnacji fasady, mają swoją kontynuację w części szczytowej. Głowice przepierwiają klasycystyczny gzymś wieńczący, który jednocześnie oddziela obie kondygnacje. Na elewacjach bocznych występują trzy pary ostrołukowych okien, oddzielonych podwójnymi półkolumnami. Cztery okna mieszczą się również na wschodniej ścianie budowli, z czego dwa w niewielkim ryzalicie. Budynek nakrywa dach trójspadowy.

Wewnątrz synagogi znajdują się cztery filary krzyżowe, na których wspierają się arkady oraz gurdy sklepienia nawy głównej. W nawach bocznych konstrukcja sklepienna podtrzymywana jest dodatkowo przez pilastry. Wyposażenie nie zachowało się, niemniej na ścianie wschodniej widoczna jest głęboka nisza, w której pierwotnie mieścił się *aron ha-kodesz*. Z kolei w międzyfilarowej przestrzeni nawy głównej znajdowała się niegdyś bima, a w przedsionku od strony zachodniej – babiniec.

Sejneńska bożnica swoją funkcję pełniła do II wojny światowej, kiedy to zamieniono ją na remizę strażacką. W trakcie przebudowy, w ścianie południowej wybito trzy otwory bramne, a do fasady zachodniej dostawiono wieżę. Adaptacja budynku, najpierw na zajezdnię taboru gospodarki komunalnej, a następnie na magazyn nawozów sztucznych, pogłębiała dewastację. W takim stanie synagoga dotrwała do 1982 r. Wówczas zaadaptowano ją na galerię. W trakcie prac usunięto wieżę, zrekonstruowano szczyt nad fasadą zachodnią oraz odtworzono pierwotny wygląd elewacji południowej⁴¹.

Zlokalizowany w bezpośrednim sąsiedztwie synagogi dom talmudyczny został zbudowany w latach 60. XIX w.⁴² Wzniesiony na rzucie wydłużonego prostokąta, ma wyodrębnioną we wnętrzu kwadratową część wschodnią, do której od strony zachodniej przylegają dwa prostokątne pomieszczenia, rozdzielone korytarzem. W izbie północnej, dodatkowo wydzielono miejsce na klatkę schodową.

43. Tamże, s. 119.

44. Herbst, dz. cyt., s. 228.

Składająca się z dwóch kondygnacji budowla w swojej wyższej partii – ale tylko od strony południowej – jest boniowana prostokątnie. Pozostałe ściany są gładkie. Co więcej, dla oddzielenia obu kondygnacji, dolną część wyróżniono malując ją w kolorze niebieskim. Na wysokości piętra umieszczono osiem prostokątnych, zamkniętych łukiem pełnym otworów okiennych. Taka sama ilość okien, ale kwadratowych, znajduje się na parterze. Budynek ma dwa wejścia. Pierwsze, zlokalizowane od strony zachodniej, kieruje po wysokich schodach bezpośrednio do górnej kondygnacji. Drugie, w elewacji wschodniej – prowadzi do kondygnacji dolnej. Cały obiekt zwieńczono trzyspadowym dachem.

Mimo że w czasie II wojny światowej budynek pełnił rolę magazynu zbożowego, a od lat 60. XX w. zakładu obuwniczego, to nie odnotowano istotnych zmian w jego wyglądzie. Jedynie na przełomie XIX i XX w. przebudowano szczyt zachodni i zmieniono czterospadowy dach na trójspadowy⁴³.

Wymienione i opisane budowle są wprawdzie poprawne pod względem zastosowanych form, jednak, z wyjątkiem ratusza i synagogi, nie wzbogaciły w sposób znaczny krajobrazu architektonicznego Sejny. Mimo to skromne, dziewiętnastowieczne obiekty, w połączeniu z barokowym założeniem kościelno-klasztornym, wydają się być doskonale włączone w ogólną zabudowę miasta, przydając mu specyficzny charakter. Bardzo trafnie ocenił wyjątkowość architektury miasta Stanisław Herbst, pisząc w jednym z artykułów: *Kompozycja narastająca przez te trzy wieki świadczy o kulturze kilku pokoleń architektów, z szacunkiem odnoszących się do tego, co zrobili poprzednicy. Kompozycja przemyślana, ale giętka, nieschematyczna, umiejętnie łącząca walory krajobrazu i sztuki. Z wszelkimi zastrzeżeniami, można by o niej powiedzieć – rzymska⁴⁴.*

Tekst powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr Marty Wiraszki.

Sejny, synagoga (po 1857), fot. K. Jachimowicz



SYMBOLIKA KWIATÓW W OKRESIE MŁODEJ POLSKI

W tym czasie popularność zdobyła myśl estetyczna

Johna Ruskina (1819-1900)¹². Natura według Ruskina jest tym, co stworzone przez Boga, a artysta powinien naśladować ją element po elemencie, jak robili to mistrzowie sztuki gotyckiej¹³. Twierdził, że sztuka powiną być pośrednikiem pomiędzy człowiekiem a naturą: *Natura jest zbyt wielką, zbyt tajemniczą i zbyt subtelną, by wszyscy w równej mierze odczuwać ją mogli, by mogli ją rozumieć i z nią obcować. Trzeba pośrednika, któryby kierował oczami ludzkimi i zatrzymywał obojętnych, wołając: Patrzcie, oto jest piękno! Tym pośrednikiem ma być sztuka*¹⁴.

Jacek Malczewski, Boginka w dziewannach, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Nie ma też wielu źródeł mających zastosowanie przy pracy nad tym tematem. Odosobnionymi przykładami są publikacje Ireneusza Sikory, który zajął się badaniem znaczeń poetyckich florystyki młodopolskiej oraz ks. Stanisława Kobielusa, badającego symbolikę roślin w sztuce średniowiecznej¹.

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Celem tego artykułu jest przypomnienie języka kwiatów, stosowanego w dziełach malarskich Młodej Polski, dla pełniejszego zrozumienia znaczeń kryjących się pod wyobrazeniami florystycznymi. Ze względu na konieczność ograniczenia treści pracy magisterskiej do kilkunastostronicowego artykułu, rezygnuję z nakreślenia kształtowania się pojęcia symboliki kwiatowej w różnych epokach historycznych, począwszy od starożytności aż do przełomu XIX i XX wieku². Spróbuję za to zarysować tło filozoficzno-estetyczne związane z odczuwaniem natury w okresie symbolizmu i Młodej Polski³, skupię się na roli kwiatu w omawianym nurcie i epoce⁴ oraz podam przykład analizy symboliki jednego gatunku⁵.

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

W opracowywaniu tematu, z powodu braku literatury dotyczącej interpretacji motywów kwiatowych w sztuce młodopolskiej, korzystałam z książek i prac naukowych głównie z zakresu historii literatury⁶, jednak punktem wyjścia każdej interpretacji motywu kwiatowego w obrazach stała się analiza tych dzieł dokonywana przez historyków sztuki⁷.

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Prqdy filozoficzno-estetyczne na przełomie XIX i XX wieku

W Europie Zachodniej młode pokolenie twórców-dekadentów buntowało się przeciw klasycznej doskonałości sztuki, naturalności ujętej w ramy mieszczańskiej estetyki, koncepcjom realistycznym i naturalistycznym dominującym w latach 60. i 70. XIX wieku, a także nurtom impresjonistycznym, opierającym się na badaniach z zakresu optyki.

Sztuce klasycyzującej i akademizmowi zarzucano odejście od obserwacji natury, na rzecz przedstawiania oderwanych od rzeczywistości ideałów; w niewielkim stopniu interesowano się współczesnymi wydarzeniami. Powróciły idee romantyczne, poszukiwanie w naturze tego, co ukryte – traktowanie natury jako odrębnego bytu. Popierano romantyczny pogląd, by tego co tajemnicze szukać poza rozumem i wiedzą naukową⁸.

W okresie symbolizmu panowały w Europie Zachodniej dwie tendencje związane z odczuwaniem natury. Z jednej strony dekadenci dążyli do stworzenia antynaturalnego świata, którego symbolem byłaby cieplarnia⁹. Wzorowano się na bohaterze powieści Jorisa Karla Huysmansa *Na wspank* – diuku des Esseintes¹⁰. Drugą tendencję reprezentował Paul Gauguin. Szukając naturalności w sztuce, zainspirował się twórczością ludową i sztuką prymitywną, która według niego wywodziła się z ducha i zgodna była z naturą¹¹.

^[1] I. Sikora, Młodopolska florystyka poetycka, Wałbrzych 2007; Tenże, Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski, Wrocław 1992; Tenże, Młoda Polska i okolice, Zielona Góra 2009; Tenże, Łabędź i lira: studia i szkice o literaturze Młodej Polski, Zielona Góra 2001; S. Kobielus, Florarium christianum, symbolika roślin, chrześcijańska starożytność i średniowiecze, Kraków 2006.

^[2] K. Jarmolińska, Symbolika kwiatów w okresie Młodej Polski [praca magisterska], uksw, Warszawa 2010, s. 8-24.

^[3] Tamże, s. 25-33.

^[4] Tamże, s. 34-54.

^[5] Rozdział trzeci pracy magisterskiej zawiera analizę wymowy poszczególnych gatunków kwiatów. Rozdział ten jest najważniejszym rozdziałem pracy magisterskiej, omówione zostały tam poszczególne gatunki kwiatów i ich znaczenia. Tamże, s. 55-107.

^[6] Między innymi: M. Podraza-Kwiatkowska, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 2001; Młodopolski świat wyobrażeń. Studia i eseje, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977; Sikora, Młodopolska florystyka....

^[7] Między innymi: Młoda Polska, Bruksela-Kraków, 1890-1920, [katalog wystawy] Galeria Banku Credit Communal, Bruksela 21 marca-15 czerwca, red. P. Aron, wersji polskiej M. Jasionowicz, tl. E. Pukalak, Bruksela, Kraków, 1997; Symbolizm w malarstwie polskim 1890-1914, red. A. Morawińska, Warszawa 1997; M. Wallis, Secesja, Warszawa 1984.

^[8] H. Hofstetter, Symbolizm, tl. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 53-56.

^[9] Jednym z przykładów symbolicznego potraktowania cieplarni jest tomik wierszy Maurice'a Maeterlincka, „Cieplarnia” (1889).

^[10] Diuk des Esseintes prowadził nienaturalny tryb życia: nie wychodził z domu, spał w dzień, budził się nocy, mieszkał w otoczeniu nienaturalnie intensywnych barw. Jego ulubionymi kwiatami były orchidee, ze względu na nienaturalność środowiska, w jakim były hodowane (tzn. w środowisku cieplarnianym) oraz sztuczny wygląd przypominający zmiany chorobowe skóry syfilityka. J. K. Huysmans, Na wspank, tl. J. Rogoziński, Warszawa 1976. Tendencja ta związana była również z wpływem Beaudelaire'a, głoszącego niechęć do natury: Kobieta jest naturalna, to znaczy odrażająca. W akcie miłosnym tkwi wielkie podobieństwo do tortury lub operacji chirurgicznej, cyt. za: Hofstetter, Symbolizm..., dz. cyt., s. 56.

^[11] Tamże, s. 56-57.


Jacek Malczewski, Boginka w dziewannach, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

^[12] John Ruskin (1819-1900) angielski pisarz, poeta, artysta, krytyk sztuki i krytyk społeczny. Związany z ruchem artystycznym prerafaelitów. Napisał przez niego teksty o estetyce i sztuce to między innymi The Seven Lamps of Architecture (1849), The Stones of Venice (1851), The True and the Beautiful in Nature, Art, Morals and Religion (1858). Miał wielki wpływ na sztukę przełomu XIX i XX wieku. J. Sas-Zubrzycki, Krótkie myśli z dzieła Ruskina „Siedem lamp architektury” wraz z uwagami, Lwów 1902.

^[13] T. Pękała, Ikonosfera secesji, w: Secesja, Lublin 1995, s. 120-141.

^[14] M. Buyno-Arctova, John Ruskin i jego poglądy, Warszawa 1901, s. 48-49.

^[15] Maurice Maeterlinck (1862-1949) – belgijski dramaturg, pisarz, esaista. Był twórcą symbolistycznym, laureatem Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w roku 1911. Szczególną popularnością cieszyły się jego eseje filozoficzno-przyrodnicze Życie pszczoł (1901), Inteligencja kwiatów (1907), Życie termitów (1926) oraz Życie mrówek (1930).

^[16] M. Maeterlinck, Inteligencja kwiatów, przeł. F. Mirandola, Lwów-Poznań 1922, s. 4.

^[17] Tamże, s. 4.

^[18] Tamże, s. 6.

^[19] J. Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski”, 1897/1898, t. 125-128, s. 12. Mehoffer przeciwstawia popiersia wystyczne Rzymian i fotografię sztuczności Mona Lisy. Do Mony Lisy przystąpić nie można, ta patrzy, jakby się litowała naszej nędzy i wyśmiać była gotowa. Tamże, s. 16.

^[20] A. Gradowska, Fazy Młodej Polski, w: Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1984, s. 8. Badacze dwojako odnoszą się do kwestii wpływu romantycznej myśli filozoficznej na epokę młodopolską. M. Porębski twierdził, że myśl filozoficzno-estetyczna przełomu XIX i XX wieku jest kontynuacją myśli zapoczątkowanej w XIX wieku, natomiast M. Wallis, T. Pękała uważają, że młodopolska i secesyjna myśl, różni się znacznie od heglizmu stawiającego człowieka najwyżej w hierarchii organizmów żywych.

^[21] Tamże, s. 9.

^[22] Tamże, s. 9.

^[23] Tamże, s. 9.

^[24] Poznanie intuicyjne uważano za najbardziej pierwotne, znikające z powodu rozwoju cywilizacji i kultury. Taki sposób myślenia nazwano intuicjonizmem. Intuicjoniści uważali, że artysta jest bardziej wrażliwy na doznanie natury. Stawał się swoistym medium – pośrednikiem między duchem natury a zwykłym człowiekiem. Do grona intuicjonistów Gradowska zalicza: W. Ślewińskiego, J. Stanisławskiego, J. Malczewskiego, J. Fałata, L. Wyczółkowskiego, T. Awentowicza, W. Tetmajera, L. de Laveaux, S. Wyspiańskiego i J. Mehoffera, oraz poetę Z. Miriana Przesmyckiego. Tamże, s. 9, 10.

^[25] W tym okresie zaznacza się większy wpływ myśli estetycznej Williama Morrisa (1834-1896), Christophera Dressera (1834-1904).

W tym czasie popularność zdobyła myśl estetyczna Johna Ruskina (1819-1900)¹². Natura według Ruskina jest tym, co stworzone przez Boga, a artysta powinien naśladować ją element po elemencie, jak robili to mistrzowie sztuki gotyckiej¹³. Twierdził, że sztuka powiną być pośrednikiem pomiędzy człowiekiem a naturą: *Natura jest zbyt wielką, zbyt tajemniczą i zbyt subtelną, by wszyscy w równej mierze odczuwać ją mogli, by mogli ją rozumieć i z nią obcować. Trzeba pośrednika, któryby kierował oczami ludzkimi i zatrzymywał obojętnych, wołając: Patrzcie, oto jest piękno! Tym pośrednikiem ma być sztuka*¹⁴.

Niebagatelny wpływ na myśl przełomu XIX i XX wieku miał także Maurice Maeterlinck (1862-1949)¹⁵. W eseju filozoficzno-przyrodniczym *Inteligencja kwiatów* pisał między innymi, że obserwując rośliny, widzimy w nich pęd życia wegetatywnego oraz prowadzenie uporczywej walki z losem: *Korona rośliny to kwiat, z pozoru przepojony pokojem, rezygnacją, gdzie wszędzie ko godzi się z koniecznością, trwa w ciszy, posłuszeństwie i skupieniu. Tymczasem jest zgola inaczej, nigdzie bowiem może nie ma tyle buntu i upornej walki z losem, jak właśnie pośród roślin*¹⁶. Unieruchomione przez życiodajny korzeń kwiaty, walcząc o przetrwanie gatunku, wykazują się znajomością zasad mechanicznych z zakresu batalistyki, awiacji oraz trafną obserwacją świata zwierząt, np. wytwarzają nektar i piękną woń, którymi wabią owady przenoszące pyłki. Próbują radzić sobie poprzez rozwijanie liści i kwiatostanów w górnych partiach, przyciągając barwą¹⁷. [...] *Roślina daje człowiekowi zdumiewający przykład nieposłuszeństwa, odwagi, wytrwałego uporu i pomysłowości* – napisał Maeterlinck¹⁸. Dzięki roślinom powinniśmy szukać sposobów zwalczenia utrapień życia, takich jak starość i śmierć.

Jacek Malczewski, Wiosna, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, za stroną internetową: Galeria Malarstwa Polskiego www.pinakoteka.zascaniek.pl

Stosunek sztuki młodopolskiej do natury był dwojaki: wywodził się z tendencji realistycznych opartych o naukową wierność przedstawieniową – artyści realisci głosili całkowite podporządkowanie się przyrodzie. Wpływ na epokę miała również nowa myśl filozoficzno-estetyczna z Europy Zachodniej. Uważano, że piękno czerpane bezpośrednio z natury jest żywe, *posiada ducha*¹⁹. Zaczęto poszukiwać prawd transcendentnych, zwrócono się ku sferom uczuć, przeczuć, instynktów, irracjonalnych marzeń, podświadomości. Jednocześnie nastąpił wzrost zainteresowania romantycznym stosunkiem do przyrody, jako istoty odczuwającej i wpływającej na życie ludzi. Łączono ją ze sprawami niepojętymi i niewyobrażonymi – stanowiła tajemnicę²⁰. Artyści młodopolscy dążyli do przekazania własnych wrażeń w kontakcie z naturą, nie do przedstawienia jej samej²¹. Występujące w dziełach sztuki przedstawienia przyrody służyły jako punkt wyjścia dla refleksji, którą artysta chciał wywołać, a od widza oczekiwał, by ten próbował odczytać przeżycia wewnętrzne twórcy wywołane obserwacją rzeczywistości²².

Artysta młodopolski starał się oddać istotę odczucia, nie tylko zewnętrzny kształt. W tym celu z uwagą obserwował przyrodę, szukał przejawów istnienia, odkrywał, że jest ona *tworem tajemnym i niepojętym, obdarzonym głębokimi treściami metafizycznymi*²³, a człowiek wobec niej okazywał się bezradnym, ograniczonym ewolucyjnie stworzeniem. Obserwując naturę, odrzucano poznanie intelektualne jako nieskuteczne, a nawet przeszkadzające w dotarciu do prawdy. Zwrócono się ku poznaniu intuicyjnemu²⁴.

W Europie Zachodniej wraz z nastaniem secesji nastroje dekadенckie ustępują miejsca afirmacji urody życia i mistycznemu poczuciu wspólnoty z naturą, światem, z drugiej strony pojawia się modernistyczna obawa przed utratą indywidualności związana z kultem nowości, niepowtarzalności i początkiem produkcji masowej²⁵.

26. Pękała, dz. cyt., s. 134.

27. Wygląd czy szlachetność rośliny nie były ważne – liczył się fakt, że jest nowym motywem. Tamże, s. 135.

28. Traktując jako formę buntu przeciw antykowi, przetwarzano ro-dzimy pejzaż i rośliny folklorystyczne na wzór drzeworytów japońskich. Tamże, s. 135.

29. Gradowska, dz. cyt.

30. Tamże. *Częstość występowania jakiegoś słowa* [...] *czy pewnego zespołu wyobrażeniowego – pozwala odkryć [...] symbole, [...] które stanowią ważny element interpretacyjny badacza: wskazują bowiem na żywotność jakiejś problematyki, na indywidualną i zbiorową obsję i tendencje, wiary, program itp. Młodopolski świat...*, s. 203-204.

31. Kwiaty przydrożne lub rosnące na łące stanowiły dopełnienie wypo-wiedzi o rodzimym pejzażu: W. Weiss, *Maki*, 1902, olej, płótno, 88 x 175 cm, kolekcja prywatna; J. Stanisławski, *Popłochy*, 1885, olej, tektura, 33 x 28 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.

32. Kwiaty rosnące w donicach lub ścięte w wazonach: O. Boznańska, *Róże*, 1900, olej, karton, 48 x 44,6 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie lub W. Weiss, *Bukiet jesienny w oknie*, 1909, olej, płótno, 60,3 x 45,1 cm, kolekcja prywatna.

33. M. Wallis, *Flora*, w: *Seceja*, Warszawa 1984, s. 177-180.

34. O. Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami*, 1894, olej, tektura, 88,5 x 69 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie; J. Mehofffer, *Portret żony artysty z Pegazem*, olej, płótno, 93 x 77 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

35. J. Malczewski, *Boginka w dziewannach* (cykl *Rusalki*), 1888, olej, płót-no, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; W. Wojtkiewicz, *Wezwanie. Hold*, 1908, tempera, płótno, 70,5 x 79,5 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu; W. Tetmajer, *Obejście w Bronowicach*, ok. 1900, olej, płótno, 41,5 x 76 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku.

36. S. Wyspiański, *Żona artysty w chłopskim kaftanie*, 1902, pastel, 63 x 47 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie; L. Wyczółkowski, *Portret Feliksa Jasińskiego w błękitnym kaftanie*, 1911, pastel, papier, 82 x 96 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie; J. Mehofffer, *Portret Celiny Sarowej*, 1919, olej, płótno, 100 x 69 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.

37. Kazimierz Stabrowski, *Na tle witrażu (paru)*, 1908, olej, płótno, 229 x 115 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie; Stanisław Wyspiański, *Kwiaty (Irysy)*, 1904, pastel, 60,9 x 47 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Na ziemiach polskich, około 1905 roku, coraz wyraźniej w sztuce dostrzegane zaczęły być tendencje dekoracyjne. Założenia estetyki secesji, w tym filozofia natury, traktowane były jako stawanie się, przeistaczanie związane z życiem i jego zmiennością. Chętnie podejmowane tematy to narodziny, zmienność, śmierć²⁶. Nastąpił także wzrost zainteresowa-nia roślinami pojawiającymi się w kulturze ludowej i życiu wiejskim, inspirowano się nimi w dwojaki sposób: bezpośrednio – traktując jako inspirację ornamentów secesyjnych²⁷ oraz w sposób wtórny – poprzez wpływ sztuki japońskiej²⁸.

Konteksty symboliki kwiatów w okresie Młodej Polski

Efektom nowych tendencji przybyłych z Europy Zachodniej i Północnej oraz jednoczesnego silnego pierwiastka tradycji było wykształcenie się dwojakiego rozumienia pojęcia symbolu. Interpretowano go w sposób konwencjonalny, późnoromantyczny (metaforyczno-alegoryczny): znak i znaczenie są sobie wzajemnie podporządkowane, jak np. w malarstwie Jacka Malczewskiego (1854-1929).

Istniał także nowy sposób rozumienia (zmysłowo-konkretny): znak i znaczenie zlewały się w jedno. Ten sposób bliższy był subiektywnej ekspresji, przejawiał się w malarstwie mię-dzy innymi Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissa, Olgi Boznańskiej, Ferdynanda Ruszczyca. Wówczas na nowe znaczenie symboliczne przedstawionej sceny może wska-zywać tytuł dzieła²⁹.

Elementy przedstawiane w twórczości plastycznej czy literackiej w symbolizmie i Młodej Polsce były na tyle niesprecyzowane, że dopiero przez powtarzalność pewnych motywów w twórczości danego artysty można było uznać je za symboliczne³⁰.

Malarze, tak jak poeci, interesowali się florą swojską – pospolitą, kwiatami hodowanymi w ogrodach i mieszczańskich domach oraz roślinnością egzotyczną. Siegali po przedsta-wienia rodzimej przyrody³¹, często też ukazywali kwiaty hodowane we wnętrzach miesz-kałnych³². Flora egzotyczna stanowiła rzadkość. Częściej malowano maki, nasturcje, mal-wy, słoneczniki, bodiaki, dziewanny, osty, róże polne, stokrotki, naparstnice, pelargonie, mlecze, jaskry, przebiśniegi, ostróżki, dzwonki, krokusy, konwalie, bławatki, pierwiosnki, ślazy, fiołki, wyki, a także lilie, chryzantemy, storczyki, róże ogrodowe, piwonie i irysy³³.

Kwiaty stanowiły również dopełnienie wizerunku portretowanej osoby. Postać trzy-mała kwiaty lub przedstawiane były one w pobliżu modelu czy modelki (*Dziewczynka z chryzantemami*, Olgi Boznańskiej; *Portret żony artysty z Pegazem*, Józefa Mehoffera³⁴). Czasem kwiaty pojawiały się w scenie symbolicznej lub rodzajowej (Jacek Malczewski, *Boginka w dziewannach* (1888); Witold Wojtkiewicz, *Wezwanie – Hold*, 1908; Włodzimierz Tetmajer, *Obejście w Bronowicach*, ok. 1900³⁵). Ukazywano również kwiaty na różnorakich tkaninach lub strojach. Postacie były ubrane w kwieciste stroje ludowe lub egzotyczne bądź też przedstawiane na tle tkaniny z kwiatami, np. Stanisław Wyspiański, *Portret żony artysty w chłopskim kaftanie*, 1902; Leon Wyczółkowski, *Portret Feliksa Jasińskiego w błękitnym kaftanie*, 1911; Józef Mehofffer, *Portret Celiny Sarowej*, 1919³⁶.

Warto również zaznaczyć, że ukazywano kwiaty nie zawsze w fazie rozkwitu, ale też jako przekwitające lub suche. Czasem zestawiano przekwitające z rozkwitającymi, co podkre-ślało ulotność ich piękna, niosło wartości egzystencjalne (np. Kazimierz Stabrowski, *Na tle witrażu*, 1908 r.; Stanisław Wyspiański, *Kwiaty (Irysy)*, 1904 r.)³⁷.

Około 1900 roku, tak, jak miało to miejsce w Europie Zachodniej, artyści polscy do przed-stawień flory włączyli też liście, łądygi, korzenie oraz drzewa, a kwiaty przywidłe zastą-piono wyobrażeniem pąków³⁸. Ukazywano: liście i kwiatostany kasztanowca, skrzydlaki

38. Wallis, dz. cyt., s. 177-180.

39. S. Wyspiański, *Portret Władysławy Ordon-Sosnowskiej w roli Krasawicy w „Bolesławie Śmiałym”*, 1903, pastel, 94 x 61 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie.

40. F. Ruszczyce, *Stare jabłonie*, 1900, olej, płótno, 85 x 165 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie; Leon Wyczółkowski, *Dęb Jagielloński*, 1921-1936, tusz, tempera, 153 x 89,2 cm, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowsiego w Bydgoszczy.

41. Np. S. Wyspiański, *Okladka dramatu „Wesele”*, Kraków 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie.

42. Wallis, dz. cyt., s.177-180.

43. Np. Z. Dębicki, *Moja dusza: Moja dusza jest mojej ojczyzny od-biciem: / Kwitną na niej łąk szmaragdny, szumią lesne gaje, / czerwona twarz miesiąca za borami wstaje, / Kąpią się w słońcu strzechy z stomia-nym poszyciem... / Moja dusza jest mojej ojczyzny odbiciem: / Brzęczą w niej kłosy polne, grają pszczoły złote, / Wiatr po pustkach żalobną roz-wiewa tęsknotę, / a śmierć się brata z bujnym, płodnym w siłę życiem... //*. cyt. za I. Sikora, *Łąka*, w: *Przyroda i wyobraźnia: o symbolicie roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 150-159.

44. Ich symbolikę zebrał i opracował Ireneusz Sikora. I. Sikora, *Mowa kwiatów: symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wrocław 1992.

45. Między innymi: J. K. Huysmans, *Na wspan*, tl. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 135-148; O. Boznańska, W oranżerii, 1890, olej, płót-no, 235 x 180 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie.

46. J. Malczewski, *Boginka w dziewannach*, 1888, olej, płótno, 45,5 x 96,5 cm, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Opis tego obrazu znajduje się w: Jarmolińska, dz. cyt., s. 64-65.

47. Kobielus, dz. cyt., s. 64-65.

klonu, kłosy zbóż i traw, kwiaty jabłoni, liście rzeżuchy, kapusty. Artystów również inspiro-wały rośliny o wysokich łądygach: lilie, kalie, irysy, naparstnice, dziewanny, powoje i dzikie wino. Tak jak inni twórcy europejscy – artyści młodopolscy fascynowali się florą wodną, lub rosnącą w pobliżu rzek: nenufarami, wodorostami, trzcinami, sitowiem³⁹. Oprócz tego przedstawiali roślinność pól i lasów, między innymi skrzyppy polne, osty, mlecze, pędy je-mioły, stokrotki. Drzewami chętnie przedstawianymi były te uważane za typowo polskie: kasztanowce, jabłonie, dęby⁴⁰.

Do ikonografii secesyjnej weszły również korzenie jako mroczny, podziemny świat; utajone życie rośliny. Ukazywano także pędy paproci, pąki roślin polnych⁴¹. Spośród kwiatów egzo-tycznych wybierano lilie złotogłowy, fuksje, chryzantemy, orchidee, narcyzy – również ze względu na ich pastelowe barwy⁴².

Zauważyć należy, że symbolika kwiatów na przełomie XIX i XX wieku w poezji i sztukach plastycznych była nośnikiem treści mistycznych i erotycznych, nastrojów dekadenckich i narodowo-wyzwoleńczych, wyrażała również cechy charakteru postaci. Ważny był stan kwiatów, ilość i rodzaj (swojskie, hodowlane, egzotyczne), a także sposób przedstawienia (w pejzażu, martwej naturze, we wnętrzu, w portrecie, w scenie fantastycznej). Wymowa symboliczna roślin miała charakter pozytywny, związany ze wzniosłymi uczuciami (wywo-dzący się z tradycji romantycznej i dziewiętnastowiecznej *Mowy Kwiatów*) lub nowy – ne-gatywny, związany ze śmiercią, chorobą, rozkładem.

Kwiaty były wszechobecne tak w sztuce, jak w ówczesnym życiu. Przedstawiano je na ob-rzach sztalugowych jako samodzielny temat lub część sceny w polichromiach, jako orna-ment architektoniczny lub graficzny (w czasopismach, np. *Bluszcz*). Wykorzystywano je również jako element dekoracyjny strojów, tkanin. Noszono wpięte w kapelusze i dekolt suk-ni (kobiety), w kłapie marynarki lub w butonierce (mężczyźni).

Wymowa i symbolika wybranego gatunku kwiatu

Motywy kwiatowe można podzielić na trzy kategorie: kwiaty polne, kwiaty ogrodowe i kwiaty egzotyczne. Każda z tych grup, ze względu na kontekst miejsca jest nośnikiem dodatkowych treści. Wymowa kwiatów polnych dotyczy wątków patriotycznych, związanych z polskim krajobrazem oraz mitologią słowiańską, jako prehistorią polskiej kultury⁴³. Symbolika kwiatów ogrodowych wywodzi się z dziewiętnastowiecznej *Mowy kwiatów*, związanej z tradycją sentymentalną i romantyczną⁴⁴. Motywy kwiatów egzotycznych są natomiast przykładem wpływu symbolizmu europejskiego, głównie francuskiego⁴⁵.

Analizując materiał można zauważyć, że największą popularnością cieszyła się grupa pierwsza, prawdopodobnie ze względu na wymowę narodowo-wyzwoleńczą, natomiast ka-tegoria trzecia była tematem najrzadziej u nas podejmowanym. Jako przykład analizy symboliki gatunku kwiatu podają kwiat polny: dziewannę.

Dziewanna

Analizy kwiatu dokonam na przykładzie obrazu Jacka Malczewskiego *Boginka w dziewannach*⁴⁶. Tytułowa roślina jest trująca, choć w małych dawkach również lecznicza, o czym wiedziano już w starożytności. Arystoteles opisuje, że rybacy używali jej do połowów, pod jej wpływem ryby ginęły. Pliniusz zaś zalecał korzeń dziewanny gotowany w winie do mycia zębów⁴⁷.

W czasach chrześcijańskich na obszarze Europy interpretowano ją jako różdżkę Aarona i la-skę św. Piotra. Jej suchych i zrolowanych liści używano jako knota lamp i świec – stąd jej

48. Izydor z Sewilli podawał, że łacińska nazwa rośliny to *herba lucernaria*, także wiążąc jej znaczenie ze światłem, pochodnią. W południowych Niemczech na dziewannę mówiono *der Himmelsbrand* czyli niebiańska pochodnia. Tamże, s. 65.

49. Tamże, s. 65.

50. Tamże, s. 65.

51. M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, tl. I. Kania, Kraków 1998, s. 92.

52. Jak podaje Maciotti, trzeba przyjmować doustnie rano i wieczorem wywar z kwiatów dziewanny i żarnowca. Tamże, s. 92.

53. Zastrzegano jednak, że roślina może powodować uszkodzenia nerek. Tamże, s. 92.

54. Wg Jana Długosza, słowiańska Dziewanna to odpowiednik rzymskiej Diany, dlatego też pisał o niej jako o bogini łowów i polowań. Zamieszkiwała lasy i gaje, z których składał się kraj Lechitów. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia Słowian*, Poznań 1998, s. 68.

55. W 1854 roku Ryszard Berwiński wymieniał ją w *Słownikarskim spisie ziół magicznych*. R. W. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 2, Poznań 1854, s. 84, cyt. za: Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 71. W pracy Oskara Kolberga przedstawiającej obrzędowe teksty Słowian często pojawia się nazwa tej rośliny, o znaczeniu mistyczo-magicznym pisał Henryk Biegeleisen, z kolei Artur Gruszczyki i Józef Rostafiński wskazywali na lecznicze właściwości dziewanny: [...] zmarszczy zaciema i wyrównyca [...]. I. Bednarska, *Motywy florystyczne w twórczości ludowej*, Lublin 1977, s. 12; H. Biegeleisen, *U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą*, Lwów [b.r.], s. 465; A. Gruszczycki, *Znaczenie świata roślinnego w podaniu i w poezji ludu polskiego*, „Biblioteka Warszawska”, 1877, nr 3, s. 441; J. Rostafiński, *Zielnik czarodziejki, jako zbiór przysądów o roślinach. Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej*, t. 18, (1895), s. 19; cyt. za Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 72.

56. Kobielus, dz. cyt., s. 64–65; J. Dunin-Borkowski, *Mowa kwiatów*, Lwów 1823, w: Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 221; J. Strumillo, *Emblematyczne znaczenie roślin, kwiatów i kolorów, za pośrednictwem których, w nieobecności można rozmawiać, w: Ogrady północne przez... radcę honorowego cesarskich towarzystw, wiejskiego gospodarstwa, tudzież miłośników ogrodnictwa rzeczywistego członka i kawalera*, t. 2, Wilno 1844, s. 356–368; [b.a.], *Rozmowa kwiatami, czyli znaczenia roślin utożone w polskim i łacińskim języku dla użytku i zabarwy płci obojaj*, Biała 1860, s. 227–235; [b.a.], *Mowa kwiatów. Zaburca towarzyska dla dorosłych*, Lwów 1902, w: Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 253–282; Strumillo, dz. cyt., s. 356–368; M. Rościszewski, *Księga obyczajów towarzyskich*, w: Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 250–252; F. Baturewicz, *Znaczenie symboliczne kwiatów i kolorów*, Warszawa 1924, w: Tamże, s. 40–64. Baturewicz wspomina również o starożytnej symbolice barwy żółtej, oznaczającej sławę, chwałę.

57. Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 71.

58. J. Sokolicz-Wroczyński, *Garoty gwiazdne. Poezje prozą*, Lwów 1905, s. 14; J. Kasprowicz, *Dziela*, t. 14, Kraków 1930, s. 30; A. Lange, *Poezje. Część I*, Kraków 1895, s. 5.

59. Z. Mrozowiska, *Szał kwiatów*, [z tomu:] *Godzina ciszy*, Lwów 1926, s. 17; L. Rydel, *Poezje I*, Warszawa 1899, s. 34; Z. Różycki, *Źsłknota*, Warszawa 1902, s. 11.

60. Np. w obrzędach sobótkowych (M. Wolska, *W świętojańską noc*, [z tomu:] *Theme varie*, Lwów 1902, s. 28).

61. Np. M. Wolska, *Święto słońca*, [z tomu:] *Święto słońca*, Lwów 1906, s. 64.

62. Np. F. Arnsztajnowa, *Grajek*, [z tomu:] *Poezje. Serya 2*, Kraków 1899, s. 60; [...] / Anim wieszala / święconych ziół / U głowy... / W dziewannie płowej / z lebiadką, rozchodnikiem wpeł / Anim niosa / Ciebie po rosie w światłanie... / [...] //.

63. Np.: *Wyszedłem na tajemną polanę / gdzie płoną w światle towarzysze dziewanny / Starosłowiańskie nimfy – dziewanny – / [...] //*. J. Jedlicz, *Ucieczka*, [z tomu:] *Słoneczna pieśń*, Kraków 1904, s. 104; *A po ugorach stoją dziewanny / ǲpsknie wpatrzone w szmat nieba siny, / Niby kapłanki białej Marzanny, / kwiatem wyrosłe z gruzów gontyny / I w pieśń wstuchane one przedwieczną, / Zbożną i polną – kwietną – słoneczną...//*. K. Zawistowska, *Lato*, [z tomu:] *Poezje*, Warszawa 1923, s. 58.

64. Tzn. pejzażu charakterystycznego dla szerokości geograficznej, na której osiedliły się ludy słowiańskie.

65. *Na próżno zrywam kwiaty dziewanny łącznej / smukły z kwietnej łodygi pręt z drzeniem / Dłoni przoginam łuk krągły, kabłączny / Końce ku ziemi przyciskam kamieniem / i czynię bramę... już nie mam w to wia-ry... / obót tysiąc kwiatów zwiędło, ja pragnieniem / Sercem nie sięgałam ciebie... / Zwyeczaj stary / Dziewcząt wciąż kłamał mi, jak dziecko psotne... / Kochanka nie przywydły kwiatu czary... / [...] //*. L. Staff, *Mistrz Twardowski*, [z tomu:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, s. 182–183.

druga łacińska nazwa: *Candela regia*, *candelaria* (pochodnia królewska)⁴⁸. Oznaczała do-stojność i skromność⁴⁹. W średniowieczu znano lecznicze właściwości dziewanny. Jak głosiła ówczesna legenda, niedźwiedzica leczyła swoje rany tą rośliną. Z kolei Hildegarda z Bingen polecała dziewannę jako lek na choroby serca, gardła i na ból w klatce piersiowej⁵⁰.

Dziewanna

Ze względu na trujące właściwości poświęcono ją planecie Saturn, przez co stała się ulu-bioną rośliną wiedźm, oświetlając sabatystyczne uczty. Jako oświetlenie wykorzystywa-no ją także w XVII wieku, paląc na grobach. Symbolizowała skromność. Jak podaje Maria Macionti, nazwa dziewanny kutnerowatej (*Tasso barberosso*), niewiele ma wspólnego z Tassem⁵¹. W medycynie ludowej stosowano ją jako lek na bronchit i ból mięśniowe⁵², także jako środek przeciwskurczowy, nasercowy, oraz jako środek prowokujący poród⁵³.

Dziewanna

Dziewanna to także imię słowiańskiej bogini miłości⁵⁴. Roślina ta zajmowała ważne miejsce w folklorze i kulturze ludowej Słowian, także ze względu na lecznicze i magiczne właściwości⁵⁵.

Dziewanna

W XIX wieku kwiat dziewanny symbolizował szukanie pocieszenia, bujną wyobraźnię i naiwność. W 1823 roku za pomocą dziewanny oznajmiano: *życzę ci szczęścia w zamąż-pójściu*. Około 1844 roku symbolizowała dobroć, natomiast w 1860 roku bujną wyobraź-nię, głosiła ponadto: *jednym słowem możesz mnie zbawić*. Znaczenie dziewanny jako symbolu bujnej wyobraźni powtórzone zostało w *Mowie Kwiatów* z 1902 roku. Z ko-lei Franciszek Baturewicz widział w roślinie symbol naiwności. Kwiaty dziewanny, po-siadając żółtą barwę, której symbolika także zmieniała się w XIX wieku, oznaczały za-zdrość, słabość, spokój, umiarkowanie, lichy stan zdrowia, fałsz oraz zdradę⁵⁶. Jak podaje Ireneusz Sikora: *dziewanna to pospolita roślina zielna rosnąca na nieużytkach, wzgó-rzach oraz w zaroślach i głównie z tego powodu nieobecna w kulturze i obyczajach tzw. warstw wyższych społeczeństwa polskiego XIX wieku. Nie mogła być nigdy ze względu na swój zgrzebny, chłopski wygląd integralnym składnikiem popularnego florystycznego flirtu, a dla bywalców szlacheckich czy mieszczańskich saloników – centrów życia towarzyskie-go ówczesnej klasy średniej – równorzędnym, jak róża, lilia czy niezapominajka, bo zbyt mało wykwintnym, kwietnym symbolem uczuć*⁵⁷.

Dziewanna

Opisując dziewannę w wierszach, twórcy młodopolscy zwracali uwagę na jej wygląd ze-wnętrzny: strzeliwość i smukłość, np. Jan Sokolicz-Wroczyński pisał: *wiotkie, strzeliste dziewanny fletów*, Jan Kasprowicz: *Pamiętam te piaski nad wodą, gromniczne pamiętam dziewanny*, Antoni Lange: *Nad wysoką [...] dziewanną. Drga skrzydełkiem [...] złota ważka [...]*⁵⁸, oraz na żółte kwiaty: Zofia Mrozowiska *Dziewanna ognia pochodnie kotysze*, Lucjan Rydel: *pośrodku polana [...]*, *Na niej złote dziewanny zakwitaj świetnie*, Zygmunt Różycki: *Gdzie kotysane snem dziewanny, złotawym gwiazdom zaglądają w oczy*⁵⁹.

Dziewanna

W poezji Młodej Polski dziewanna pojawia się w kontekście słowiańskich, magicznych obrzędów ludowych⁶⁰, jako święta roślina związana z kultem solarnym⁶¹ lub jako rośliny stosowane w praktykach magicznych mających zapewnić dziecku powodzenie i szczęście w życiu⁶².

Dziewanna

Dziewannę utożsamiano też z boginkami, dziewczynami, słowiańskimi dziewczami. Poprzez wdzięczny wygląd utożsamiana była z nimfami, kapłankami słowiańskimi. Przez podobne brzmienie dziewanny, młodopolskie znaczenie rośliny to także dziewica panna – tę symbo-likę używano również w odwołaniu do mitologii słowiańskiej⁶³.

Dziewanna

Poprzez skojarzenie kwiatu z dziewczętami, dziewanna posiadała symbolikę erotyczną, tak-że w kontekście słowiańskiego pejzażu⁶⁴. U Leopolda Staffa omawiana roślina pojawia się podczas ludowych obrzędów magicznych⁶⁵.

66. Południcą nazwano tańczący wir powietrza, pojawiający się około południa, szczególnie latem. Słowianie interpretowali to zjawisko jako postać złośliwego demona – kobiety. Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 74. Według wierzeń Słowian była to bogini śmierci – młoda kobieta, która zmarła przed lub w trakcie ślubu, zamieniając się w złośliwego demona. Napotkanym w polu ludziom zadawała zagadki. Od ich od-powiedzi zależało ich dalsze życie. Wierzono, że Południca zabija żni-wiarzy i porwya dzieci samotnie bawiące się na polu. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia...*, dz. cyt., s. 268–269.

67. B. Ostrowska, *Dziewanna*, [z tomu:] *Poezje*, Lwów 1905, s. 81. W podobnej funkcji symbolicznej pojawia się dziewanna w wierszu Z. Dębickiego, *Dziewanna*, [z tomu:] *Święto kwiatów. Poezje*, Lwów 1904, s. 57–58, lecz bez kontekstu słowiańskiego.

68. W Europie Zachodniej popularniejsze stały się kwiaty egzo-tyczne, kojarzone ze sztucznością i nienaturalnym środowiskiem, związane z dążeniami epoki symbolizmu. Kwiaty ogrodowe i polne związane z naturalnym środowiskiem stanowiły mniej popularny motyw. Hofstetter, *Symbole zwierzęce i kwiatowe*, w: *Symbolizm...*, dz. cyt., s. 272–284.

69. Sikora, *Młodopolska florystyka...*, s. 96.

Symbolika erotyczna o wydźwięku negatywnym pojawia się też u Bronisławy Ostrowskiej, zaś roślina dziewanna przyrównana jest do demona Południcy⁶⁶: *Południe idzie upal-ne przez wrzosowiska: / Wyschniętego ziela oddechy płyną upojne, / Czasami szklarka przelotna po słońce błyska / Albo motyle w kwiatach i pszczoły rojne; / Z gestwiny leśnej dziewanna dumnie wytryska. / Powietrze żarem drgającym skroś się przesyca, / Jakby nim chwiała koników harmonia szklanna... / Z sosnowych pni gorejących kapie żywica, / a wśród spiekoty słonecznej złota dziewanna / stoi przegięta, miłosna – jak południca* //⁶⁷.

Interpretując obraz *Boginka w dziewannach* Jacka Malczewskiego, warto zwrócić uwagę na zbieżności symboliki poetyckiej dziewanny i przedstawienia rośliny w dziele malarza. W obu przypadkach roślina pojawia się w kontekście mitologii, wierzeń słowiańskich, także w obu kodach symbolicznych wyobrażana jest jako młoda kobieta boginka (taki jest przecież podtytuł obrazu Malczewskiego). W omawianym obrazie artysta ukazuje Dziewannę jako bóstwo polne, igrające pośród kwiatów w wirze powietrza, co może przy-wodzić na myśl innego słowiańskiego demona – Południcę. Na podstawie takiej interpre-tacji zauważyć można charakterystyczne dla twórczości Malczewskiego połączenie moty-wów miłości i śmierci, które dopełnione jest przez przedstawioną w obrazie roślinę.

Dziewanna

Znaczenie kwiatów zmieniało się przez wieki. Nabierały one nowych znaczeń w duchu danej epoki, o symbolice wcześniejszej zapominano lub do tradycyjnego znaczenia dołą-czano nowe, tworząc coraz bardziej rozbudowany, często wewnętrznie sprzeczny i skom-plikowany system znaczeniowy.

Dziewanna

W sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku język kwiatów rozwijał się szczególnie inten-sywnie. Być może z powodu zaszyfrowanego przekazu, niezrozumiałego dla zaborców. Lubowano się w kwiatach polnych, dzięki którym można było przekazać treści patriotycz-ne i narodowo-wyzwoleńcze, budząc przy tym zachwyt nad pięknem polskiego pejzażu.

Dziewanna

Z kolei w Europie Zachodniej, zwłaszcza we Francji, symboliczne znaczenie kwiatów sto-sowane było raczej dla wzmocnienia wyrazu uczuć dekadentyzmu, zmęczenia kulturą eu-ropejską oraz przesuwania granic intymności człowieka⁶⁸.

Dziewanna

W okresie dwudziestolecia międzywojennego moda na symboliczne treści zaczęła prze-mijać. Być może przesądziła o tym zmiana kontekstu historyczno-politycznego, społecz-nego oraz samej sztuki. Młode pokolenie buntowało się przeciwko symbolizmowi, zarzu-cając mu nienowoczesność. Wyobraźnię artystów zaczęły pobudzać maszyny i technika, szybkość, ruch, geometria oraz środowisko miejskie. Na naturę i jej zaszyfrowane treści nie było już miejsca.

Dziewanna

*Florystyczne symbole-klucze stanowiły integralny składnik młodopolskiego języka poetyc-kiego, tworząc rozbudowany i, jak się okazało, bardzo spójny system wyobrażeń symbolicz-nych*⁶⁹. Podobnie było w sztukach plastycznych.

Dziewanna

Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Doroty Folgi-Januszewskiej.

Dziewanna

Dziękuję Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego za bezpłatne udzielenie pozwolenia na publikację obrazu J. Malczewskiego Boginka w dziewannach. Jednocześnie informu-je, że w tekście zamieszczona jest tylko jedna ilustracja, ponieważ pozostałe placówki kulturalne zażądały zbyt wysokich opłat (przekraczających moje możliwości finansowe), za rozpowszechnianie w tym artykule obiektów, będących wspólnym dziedzictwem kul-turowym Polaków.

CIAŁO I CIELESNOŚĆ W PRACACH ZBIGNIEWA LIBERY NALEŻĄCYCH DO NURTU TOY ART

W

spółczesna sztuka często konfrontuje świat dziecięcych zabawek i zabaw z rzeczywistością, która niewinnej zabawy i dziecięcej radości jest zaprzeczeniem¹. Artyści, wykorzystując przedmioty będące zabawkami, między innymi lalki, klocki, figurki ołowianych żołnierzy, podejmują ważne dla kultury współczesnej zagadnienia dotyczące ciała, cielesności, obowiązujących wzorów kobiecości i męskości. Zwracają jednocześnie uwagę na istniejące stereotypy, uprzedzenia, kulturowo wyznaczone role społeczne determinujące zachowania jednostki. Zabawki są z jednej strony ważnym elementem procesu socjalizacji – przygotowują dziecko do dorosłego życia, z drugiej zaś, wprowadzając atrybuty dorosłości w dziecięcy świat, przemycają, kształtują i wzmacniają stereotypy i uprzedzenia, wdrażają wzory kultury konsumpcyjnej. Kupując zabawki często zapominamy, że są wytworem dorosłych, którzy w projektowanych przedmiotach realizują swoje wizje, marzenia, a nawet obsesje: *Ilu z nas kupiłoby Ciotkę Kena (1995) Libery – tę symulację lansowanego przez przemysł zabawkarski modelu Barbie – jej Corporate Identity, ulegając sile perswazji rynku w ufnej wierze w moralne zdrowie masowej konsumpcji, podczas gdy lalka ta bardziej zaspokaja obsesje mężczyzn, niż pragnienia dzieci? Czyż liberalna, przyspieszona edukacja dzieci i młodzieży nie ma właśnie takiego drugiego dna – będąc w istocie zakamuflowaną formą ingerencji wciągającej dziecko w grę płci? W zabawce, rekwizycie edukacyjnego systemu, znajdujemy alibi dla problematycznego rozróżnienia kontekstu dorosłych (wtajemniczonych) i dzieci, które chroni się od wszelkiej zła i demoralizacji².*

Niniejszy tekst stanowi próbę analizy zjawiska, jakim jest *toy art*, w kontekście zagadnień związanych z procesem komercjalizacji ciała w kulturze współczesnej, a także w odniesieniu do mechanizmów utrwalających kulturowe wzory męskości i kobiecości. Problematyka ta jest omawiana na przykładzie wybranych prac Zbigniewa Libery – artysty i zarazem krytycznego obserwatora oraz komentatora współczesnych przemian społecznych i kulturowych³.

W twórczości Zbigniewa Libery ważne miejsce zajmuje problematyka społecznej tożsamości jednostki, kwestia seksualności, cielesności i ciała – kulturowo konstruowanego i poddanego dyktatowi rynku (komercjalizacji). Użyte przez artystę zabawki podkreślają konsumpcyjny i antywychowawczy wpływ współczesnej kultury, pokazują płynną granicę między zabawą a indoktrynacją, wychowywaniem, a swego rodzaju tresurą. Artysta zwraca uwagę na mechanizmy kontrolowania ciała narzucone przez kulturę współczesną – na wymagania dotyczące wyglądu, budowy „idealnego” ciała, na obowiązujące wzory męskości i kobiecości. Pokazuje, jak pozornie niewinne zabawki przemycają do świata dzieci stereotypy, uprzedzenia, a także przemoc obecną w świecie dorosłych, jak przygotowując dzieci do pełnienia ról dorosłych, zmieniają je w „małych” konsumentów uzależnionych od posiadania coraz to innych – nowszych, lepszych przedmiotów (towarów)⁴. Libera zwraca też uwagę na erotyczny wymiar dziecięcych zabaw i zabawek; pokazuje jak erotyka, zastrzeżona do niedawna dla dorosłych poprzez zabawki trafia do świata dziecięcych



Z. Libera, *Ciotka Kena*, 1994, seria 24 wyprodukowanych lalek w kartonowych pudełkach. Ilustracje pochodzą ze strony <http://raster.art.pl/galeria/>. Publikowane za zgodą Galerii Raster.



Z. Libera, *You Can Shave The Baby*, 1995, 10 lalek w kartonowych pudełkach, [box] 55,9 x 20,3 x 25,4 cm

1. I. Kowalczyk, *Zabawy Magdy Poprawskiej*, <http://strasznasztuka.blox.pl/html>, z dn. 20.03.2009.
2. Z. Libera, *Integracja*, <http://www.artprogram.art.pl>, z dn. 23.01.2009.
3. Zbigniew Libera (ur. 1959 r.) polski artysta, autor instalacji, wideoinstalacji, performer. Studiował na Wydziale Pedagogiki UMK w Toruniu. Prace Libery są prezentowane na licznych wystawach, znajdują się także w zbiorach polskich i zagranicznych muzeów oraz galerii.
4. K. Kaczmarek, P. Krzysztofik, *Wiele balasu o nic? Polska sztuka lat 90-tych*, <http://artifex.uksw.edu.pl>, z dn. 16.02.2009.
5. Tamże.
6. B. Wróblewska-Bogoon, *Kołem go lub nakłuj na szpicie*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/1s/rec_zlibera.html, z dn. 12.01.2009.

zabaw i fantazji⁵. W analizowanych pracach artysta zaciera granicę między dzieciństwem a dorosłością, między niewinnością dziecka a erotyzmem świata dorosłych; podważa także dość powszechne przekonanie o wyłącznie edukacyjnym i wychowawczym charakterze przedmiotów oferowanych dzieciom do zabawy.

Lalka, pisze Barbara Wróblewska, *jest jedną z naturalnych zabawek małego dziecka – potwierdza w procesie zabawy instynktowne zachowania gatunkowe wobec potomstwa. Jednakże lalka Sindy nie jest małym dzieckiem – jest modelem kobiety. Wyprodukowane dla niej akcesoria to nie buteleczka i kocyk, ale tysiące rzeczy, które mają określić standard jej świata: meble, ubrania, pralki, lodówki, samochody, domy... dzieci. Dodano jej Kena,*



Z. Libera, *Body Master*, 1994-1997, dwa przyrządy o wymiarach 115 x 46 x 71 cm każdy, dwa plakaty reklamowe

ma młodszą siostrę, przyjaciółki. Przez lata istnienia znakomicie wspomaga zupełnie inne zachowania dziecka niż opiekuńcze. Jest elementem budowania wyobrażeń, jak ma wyglądać dorosłe życie. Stymuluje rozwój potrzeb materialnych. W koprodukcji z wysoko nakładowymi pismami poświęconymi modzie, urodzie (zwyczajom, egzotyce itp.), w rzeczywistości kultury masowej niewinna Laleczka Sindy jest częścią (inwokacją) gry dla ludzi⁶. Lalka Sindy, podobnie jak powszechnie znana jej poprzedniczka Barbie, to ikony współczesnej kultury, wzory kobiecości i symbole konsumpcyjnego stylu życia. Zbigniew Libera stworzył ich przeciwieństwo – antywzór w postaci *Ciotki Kena*.

W brązowo-szarych pudełkach zapakowanych jest 24 lalek, które nie przypominają wyglądem pięknych, eleganckich i posiadających wymodelowaną figurę Barbie. Warto zwrócić uwagę na opakowanie produktu, które budzi dysonans, a nawet dyskomfort odbiorców. Artysta nie użył koloru słodkiego różu, ciepłych czerwieni i bieli, tak charakterystycznych dla opakowań, w których sprzedawana jest Barbie. Brązy, szarości i czerń dominujące w kolorystyce pudełek *Ciotki Kena* nie zachęcają do sięgania po oferowany przedmiot, wręcz przeciwnie: odstraszały potencjalnego nabywcę. Libera świadomie

złamał podstawową zasadę marketingu, która nakazuje, by opakowanie „przyciągało” klienta, wywoływało silną potrzebę, chęć posiadania danej rzeczy. Zabieg ten służy zwróceniu uwagi na istotny aspekt kultury konsumpcyjnej, która „omamia”, często po prostu oszukuje klientów (konsumentów), a także sprowadza wytwory kultury wyłącznie do „opakowań” skrywających pod atrakcyjną formą banalne, powierzchowne treści.

Równie nieciekawa marketingowo co zaprojektowane pudełko jest sama lalka. *Ciotka Kena* ma pełne, dojrzałe kształty, duży biust i zaokrąglone biodra. Staromodna bielizna tuszuje widoczną nadwagę, a natapirowane i upięte w niemodny kok włosy pogłębiają nieatrakcyjny wygląd. Lalka nie przypomina słynnej Barbie, po którą sięgają miliony



dziewczynek. Praca *Ciotka Kena* kpi z propagowanego przez media i współczesną kulturę wzoru kobiecości, który uosabia nienaturalnie szczupłą sylwetkę, poddana przymusowi odchudzania, młodości i sprawności. Dyrektywa posiadania „dobrego ciała” dotyczy – o czym należy pamiętać – obu płci, ale w przypadku kobiet jest wymogiem szczególnym; znacznie surowiej ocenia się je pod względem wpisania się w obowiązujący kanon piękna i mody. Artysta celowo użył lalki wzorowanej na Barbie – powszechnie rozpoznawanej i kojarzonej z konkretnym typem urody kobiecej, by pokazać, jak nierealny i niebezpieczny „ideal” stworzyła firma Mattel. Pragnienie „idealnej” sylwetki, przymus realizacji obowiązujących kanonów urody, wyglądu i kondycji fizycznej bywają okupione wieloma kompleksami, osobistymi dramatami i chorobami. Wzory te zamiast tworzyć podstawę dla akceptacji różnorodności i odmienności, wszelkie odstępstwa od ustalonego „ideału” rugują i ośmieszają. Praca Libery stanowi zatem ironiczne pouczenie, nieco przewrotne ze względu na formę przypomnienie dorosłym, że kobiety są różne – nie wszystkie wyglądają jak Barbie i co istotne, nie wszystkie muszą (chcą?) tak wyglądać. Ten nowy sposób myślenia i postrzegania ciała kobiety oraz kobiecości, pozwalający na bycie sobą i cieszenie się własnym (niekoniecznie doskonałym) ciałem, zyskuje coraz więcej zwolenników. *W latach dziewięćdziesiątych XX w. w Polsce*, pisze Beata Łaciak, *po raz pierwszy pojawia się dla określenia osób z nadwagą eufemizm „osoba puszysta”, a od końca lat dziewięćdziesiątych kobietom zaczyna się radzić, by zaakceptowały swój wygląd, by nie ulegały*

*presji szczupłej sylwetki za wszelką cenę, by polubiły swoje ciało, a także rozsądnie podchodziły do dbałości o swoją sylwetkę i młody wygląd*⁷.

Ciało jako wytwór współczesnej kultury, ciało konstruowane, na nowo definiowane, ciało poddane ingerencjom, zabiegom mającym na celu realizację obowiązujących kanonów piękna, w końcu ciało sprowadzone do przedmiotu (towaru) wpisuje się w nurt artystycznych poszukiwań, w których socjalizacja jest ujmowana jako swego rodzaju tresura. Do tego wątku nawiązują kolejne prace Zbigniewa Libery *Możesz ogolić dzidziusia* (1996).

Pudełko, w którym artysta umieścił owłosionego bobasa – podobnie jak w analizowanej wcześniej pracy – również nie przypomina charakterystycznych opakowań zabawek dla dziewczynek. Zarówno kolorystyka – brązy, czerni i biel, jak i liternictwo (czarna czcionka) nie zachęcają do sięgania po zabawkę. Jest także element, który dodatkowo podkreśla komercyjny charakter przedmiotu – napis, prawdopodobnie w języku chińskim, który świadczy o masowej produkcji, dostępności zabawki oraz jej niskiej jakości. Pracę tworzy dziesięć lalek niemowląt, które dziewczynki kąpią i przebierają. Lalka-bobas jest też jedną z najchętniej wybieranych przez dzieci i najczęściej kupowanych przez rodziców. *Dzidzius* Zbigniewa Libery nie do końca jednak przypomina tradycyjną zabawkę. Lalka ma wprawdzie niemowlęcy wygląd, ale ciało pokryte jest owłosieniem pod pachami, w okolicach narządów płciowych i na łydkach. Co istotne, są to te okolice kobiecego ciała, w stosunku do których panuje, czy też staje się coraz bardziej popularny wymóg (przymus) golenia (usuwania owłosienia). *Obecnie*, pisze Beata Łaciak, *problem depilacji traktuje się z oczywistością i naturalnie, nie budzą już zdziwienia porady udzielane czytelnikom wielu kobiecych pism, w jaki sposób skutecznie i bezpiecznie zabiegi te przeprowadzać, jakich preparatów używać*⁸. O ile w przypadku kobiet depilacja jest traktowana jako zabieg typowy, to ta sama czynność w odniesieniu do dzieci budzi zdziwienie, a nawet niepokój.

Tytuł pracy Zbigniewa Libery, a zarazem nazwa zabawki umieszczona na opakowaniu *You can shave the baby*, sugeruje określony typ postępowania z lalką, czy raczej formę „zabawy”. Chodzi o zabieg golenia, usuwania zbędnego owłosienia (depilacji). Zabawa ta jednocześnie instruuje, informuje o tym, co należy zrobić, by uczynić ciało bardziej „kobiecym”, ładniejszym lub po prostu modnym. Zabieg golenia ciała stanowi symboliczne przejście, inicjację, która zmienia dziewczynkę w kobietę – wprowadza dziecko do „świata dorosłych”. Jest także formą swoistej tresury zachowań pożądanых.

Izabela Kowalczyk, analizując tę pracę, podkreśla, że odwołuje się ona do kulturowego kompleksu owłosionego ciała, które jest sprzeczne z pożądanym wyglądem kobiety. *Włosy na ciele kobiety traktowane są zwykle jako coś dzikiego, nieujarzmionego, co nie powinno mieć miejsca, gdyż kobiece ciało powinno być idealnie gładkie. Możemy tu zaobserwować pewną sprzeczność, gdyż kobieta utożsamiana była od zawsze z naturą, ale z drugiej strony była zmuszana do zaprzeczenia naturalnemu wyglądowi swego ciała, stale korygowanego*⁹. Jest to jedna z interpretacji, w której ciało „idealne” – kulturowo korygowane i tresowane, a więc „ucywilizowane” – przeciwstawiane jest ciału „naturalnemu”, które wolne jest od kulturowych nakazów i mód. Paweł Leszkowicz zwraca uwagę na jeszcze inną ważną kwestię. Pisze, że owłosienie symbolizujące pożądlivość, seksualność i dojrzałość jest elementem erotyki. Dlatego lalki dla dzieci pozbawia się fizjologii, są płciowo wyidealizowane – w ten sposób usuwa się seksualność, a przede wszystkim erotykę ze świata dzieci¹⁰. Ta swoista sterylizacja odzwierciedla powszechne przekonanie o seksualnej niewinności dziecka. Dlatego też – podkreśla Leszkowicz – praca Libery stanowi ilustrację głęboko zakorzenionego lęku kulturowego przed dziecięcą seksualnością; jest przykładem przekraczania obyczajowego zakazu erotyzacji dziecięcego ciała¹¹.

7. B. Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem*, Warszawa 2007, s. 222.

8. Tamże, s. 203.

9. I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 199.

10. P. Leszkowicz, *Sztuka a płęć. Szkice o współczesnej sztuce polskiej*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 22, <http://dsw.muzeum.koszalin.pl>, z dn. 16.02.2008.

11. Tamże.

12. *Sztuka legalizowania buntu*. Zbigniew Libera, wywiad z Bożeną Czubak, „Magazyn sztuki”, 1997, nr 15, <http://www.charlie.pl, z dn. 21.05.2008>.

13. K. Stec, *Męzczyzna metroseksualny – czyli jaki?*,

Delivery bed play kit for girls

- chassis frame supplied with reversible wheels and individual levers
- suspension frame capable of oblique settings at various angles
- shock frame capable of independent deflection by means of crank mechanism
- auxiliary tray
- head pipe
- foot-plates

Łóżeczko porodowe

zestaw do zabawy dla dziewczynek

- rama podwozia zaopatrzona w zwrotne kółka i indywidualne hamulce
- rama zawieszona z możliwością skośnego ustawienia pod różnymi kątami
- rama podprężna z możliwością niezależnego odchylenia za pomocą mechanizmu krzykowego
- wieszak dodatkowy
- uchwyty dla rąk
- podstawki pod stopy

Geburstbett Spielsatz für Mädchen

- Fahrgestellrahmen versehen mit Rollen und individueller Bremsen
- Aufhängung mit der Möglichkeit der schrägen Aufstellung in verschiedenen Winkeln
- Untere Federkonstruktion mit Gussanker/Verstellmöglichkeit für Krümmungsmechanismen
- Zusatzrahmen
- Handgriffe
- Fußbohlen

Ciało, jego „idealny” wygląd jest tematem kolejnej pracy Zbigniewa Libery *Body Master, zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9* (1995); tym razem kulturowe wzory i związana z nimi tresura dotyczą chłopców. *Body Master* to pomniejszony, bo dopasowany do potrzeb dziecka, sprzęt kulturystyczny. Urządzenie przypomina rzeczywiste *Body Masters* obecne w salonach kulturystycznych i klubach fitness dla dorosłych. Do zabawki dołączony jest plakat, który przedstawia muskularne i fachowo wytrenowane ciało małego chłopca; podpis pod rysunkiem ironicznie informuje: „waga lekka”. Współczesny „ideal” męskiego ciała – muskularnego, silnego i poddanego stosownym zabiegom kulturystycznym jest przedmiotem ironii i krytyki artysty. O swojej pracy Libera mówi wprost: *To karykatura mody na źle pojmowaną kulturystykę. Mięśnie stały się obecnie wyznacznikiem męskości, siły i panowania. Jeszcze całkiem niedawno muskularne ciało kojarzyło się z pracą fizyczną i niskim statusem społecznym, brakiem wrażliwości i inteligencji, z prymitywizmem. Idea kształtowania sylwetki sięga starożytnej Grecji i jest chwalebna niewątpliwie, lecz przeraża się obecnie w obsesję, a niedościganie antycznego mitu wywołuje poczucie niespełnienia. [...] Przewrotność Body Master polega na tym, że jako zabawka kopiująca prawdziwe urządzenia kulturystyczne może ćwiczyć także psychikę dziecka. W konsekwencji produkuje przekonanie o oddziaływaniu siły woli na ciało [...] Body Master to szczególnie i zatrważający mechanizm samodyscyplinowania*¹².

Body Master uświadamia nam, jak szkodliwe, bo deformujące ciało i psychikę mogą być propagowane przez współczesną kulturę ideały urody czy piękna. Mini-sprzęt kulturystyczny Libery to także nawiązanie do stylizacji, wzorów kulturowych narzucanych dzieciom przez media – wśród bohaterów komiksów (Spider-Man, Bat-Man) i filmów (*X-Men*, *Kapitan Planeta*, *Hulk*, *Dragon Ball*) królują postaci płci męskiej, które niezależnie od wieku są przedstawiane jako silnie umięśnione, nienaturalnie wyrzeźbione, będące jednocześnie uosobieniem „prawdziwego” mężczyzny. Warto dodać, że wzór ten jest od niedawna – nie tylko w Polsce – konfrontowany z innym ideałem męskiej urody czy męskości, który zyskuje coraz więcej zwolenników, także wśród kobiet – jest nim typ metroseksualny¹³.

Ostatnia z omawianych prac Zbigniewa Libery to *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek* (1996). *Łóżeczko* dla lalki to oczywiście zabawka, ale też atrybut dziewczynki dbającej o swoje podopieczne. Układanie lalek do snu to także forma edukacji, element procesu socjalizacji przygotowujący do pełnionych w życiu dorosłym ról – matki, opiekunki. Libera w swojej pracy zastąpił małe *łóżeczka*, kołyski dla lalek (wyposażone często w kolorową, miłą pościel) niecodziennym sprzętem – kobiety mają z nim do czynienia wyłącznie na salach porodowych. Już tytuł pracy *Łóżeczka porodowe dla dziewczynek* wywołuje dysonans – macierzyństwo, poród są związane z dorosłością. Kobietom łóżka porodowe

14. Zbigniew Libera w jednym z wywiadów odnosząc się do swojej pracy, stwierdził: *Z założenia miały to być obiekty wykonane w estetyce perswazji. Nie tylko estetyczne, do patrzenia, ale prawdziwie funkcjonalne w sensie wpływu, jaki wywierają w rzeczywistości. Interesował mnie nacisk, jaki mają na nas przedmioty, jak nas urabiają. W jaki sposób zabawki mają wpływ na dzieci? Zastanawiałem się jak skompromitować funkcje przedmiotów, tak dobrze znanych z naszej codzienności? Przekonałem się, że można to zrobić poprzez pewien rodzaj zakłócenia. Zbudować niemal identyczny, perswazyjny przedmiot, w tej samej estetyce i przy użyciu tej samej technologii, podobnie działający, ale jednak nieco inny, jak gdyby zmodyfikowany genetycznie. Chodziło o to, aby aplikowany, operujący wewnątrz wirus rozmontowywał związek przedmiotu z dziejącą urabiania. Sztuka legalizowania buntu. Zbigniew Libera, wywiad z Bożeną Czubak, „Magazyn sztuki”, 1997, nr 15, b.n.s.*

15. P. Bienka, W. Szumowski, *Zabawki takie jak my*, „Polityka”, 19.06.1999, s. 89–90.

16. *Our culture is defined by the toys we play with. Whether child or adult, we embrace our toys with a passion reserved solely for our special, favorite possessions. The art of our generation is unique in that almost for the first time in art history, toys, cartoon characters and icons from Pop Culture are central to the development of serious fine art.* Sylvia White Gallery, *A Beyond Toys*, <http://www.artnet.com/Galleries/Exhibitions.asp?gid=185368&cid=152828, z dn. 18.09.2008>.

kojarzą się na ogół z bólem, krzykiem i krwią. Pokazane jako dziecięca zabawka, wydają się niestosowne, zwłaszcza że artysta odtworzył je bardzo realistycznie. *Łóżeczka* zbudował jak prawdziwe łóżka szpitalne – ich podwozia są zaopatrzone w zwrotne kółka i hamulce, każda rama łóżka ma możliwość skośnego ustawienia pod różnymi kątami, jest też wyposażona w wianienkę sanitarną, uchwyty do rąk i podstawki pod stopy.

Łóżeczka są bezpośrednim przeniesieniem elementów świata dorosłych do zabaw dziecięcych. Sposób, w jaki dokonano połączenia tych obszarów, dbałość o szczegóły i realistyczne odtworzenie sprzętów, a jednocześnie uczynienie z nich przedmiotów do zabawy, budzą niepokój. O ile nie razi nas to, że zabawki (lalki, wózki czy akcesoria pielęgnacyjne) służą do uczenia dziewczynek przyszej roli matki, to sam poród (ból, krew, kał, cała fizjologia) jest tematem przemilczanym, ukrytym przed dziećmi. Może pracę tę należy odczytywać jako chęć przeciwstawienia miłego, bezpiecznego dziecięcego świata z nie tak miłą, nie do końca bezpieczną a nawet brutalną rzeczywistością świata dorosłych, a zwłaszcza mężczyzn? Skoro można kupić chłopcu, i nikogo to nie razi, np. plastikowy pistolet, karabin czy miecz, to dlaczego razi nas „łóżeczko porodowe dla dziewczynki”? Być może też praca Libery jest kolejnym, bardziej drastycznym niż w przypadku *Możesz ogolić dzidziusia*, przykładem przekraczania obyczajowego zakazu erotyzacji dziecięcego ciała?¹⁴

Wszystkie epoki, piszą Paweł Bienka i Wojciech Szumowski, mają swoje cechy, atrybuty, mają też swoje zabawki. W społeczeństwach o tradycyjnej organizacji, opartej na określonych rolach, pozycjach lub klasach społecznych, zabawki są integralną częścią istniejącego porządku, są czymś w rodzaju przewodnika po systemie hierarchii, treningiem do pełnienia odpowiednich ról społecznych¹⁵. Zabawa i zabawki jako produkty cywilizacji zawierają kody kulturowe danej społeczności, m.in. pożądane wzory osobowe, cenione wartości, ideały piękna i urody. Dawniej zabawki stanowiły dosłowne powtórzenie form ze świata dorosłych, współcześnie coraz częściej są kopiami przedstawień kultury masowej. Niektóre z nich zyskały status ikon popkultury, ale też ikon społeczeństwa konsumpcyjnego. Sztuka naszej generacji, piszą kuratorzy wystawy *Beyond Toys 2009*, jest unikatowa w tym sensie, że po raz pierwszy w historii zabawki, postaci z filmów rysunkowych, ikony popkultury mają kluczowe znaczenie dla rozwoju sztuk pięknych¹⁶. *Toy art*, a więc „wytwory sztuki używające zabawek” czy „sztuka w formie zabawek” jest jednym z nurtów obecnych w sztuce współczesnej. Wydaje się też być zjawiskiem wciąż mało rozpoznawym i sprawiającym kłopoty definicyjne. Określa się tym terminem kolekcjonerskie figurki produkowane w limitowanych seriach, zabawki autorskie, które są jednocześnie przedmiotami projektu artystycznego i obiektami sztuki, a także prace artystyczne, które imitują zabawkę, mają jej formę, a ich oddziaływaniu poddawani są przede wszystkim dorośli, a nie dzieci. Istotny wydaje się związek współczesnych zabawek z kulturą konsumpcyjną – będące wytworem kultury masowej są używane do jej krytyki. Wykorzystywane przez twórców, ukazują niebezpieczeństwa i zagrożenia konsumpcyjnego społeczeństwa, a także obnażają negatywne cechy kultury masowej, np. nastawienie na zysk, manipulowanie odbiorcami czy schlebienie niewyszukanym gustom i potrzebom. Popularność i powszechna wręcz rozpoznawalność niektórych z nich – zwłaszcza klocków Lego i Lalki Barbie, czyni je symbolami współczesności, znakami zrozumiałymi dla odbiorców należących do różnych kręgów społecznych i kulturowych. Być może jest to jeden z głównych powodów, dla którego artyści do opisu kondycji współczesnego społeczeństwa wykorzystują masowo produkowane, powszechnie dostępne, często pozornie niewinne zabawki. To one wprowadzają nas w świat dziecięcych fantazji i zabaw, ale jest to także świat niebezpieczny, bo kreowany i układany przez dorosłych, o czym przypominają twórcy.

Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery.

GREK ZORBA NIKOSA KAZANTZAKISA. NADCZŁOWIEK, ANTY-BUDDA, CZY ZBAWCA BOGA?

Z

orba, tytułowy bohater powieści Nikosa Kazantzakisa jest postacią prawdziwą. Ilias Wrazas w swoim opracowaniu twórczości greckiego autora zatytułowanej *Zbawca Boga. Kuszenia Nikosa Kazantzakis*¹ podaje przybliżony czas, w którym Zorba i Kazantzakis zawarli znajomość. Zgodnie z tym źródłem wyprawa w celu odzyskania nieczynnej kopalni – jeden z wątków opowieści – wydarzyła się naprawdę. Nie stało się to jednak na Krecie, jak opisuje w swojej powieści Nikos Kazantzakis, lecz na Peloponezie. Całe przedsięwzięcie zajęło niespełna rok, od jesieni 1916 r. do sierpnia 1917 r. Głównym powodem, dla którego grecki pisarz zdecydował się na nie, była potrzeba uzyskania statusu producenta źródła energii. Zwalniało go to bowiem z obowiązku służby wojskowej w okresie toczącej się pierwszej wojny światowej. Zgodnie z tymi przesłankami, można przyjąć autentyczność postaci, która stała się pierwowzorem bohatera powieści².

Autor bardzo wysoko sobie cenił znajomość z Zorbą i uważał go za swojego przyjaciela, a także mentora. W prologu do kolejnego wydania książki wymienia go jako jednego ze swoich duchowych przewodników, który otworzył mu oczy na prawdziwe życie. Znaczenie jego osoby musiało być ogromne, gdyż Zorba pojawia się w znakomitym towarzystwie Homera, Bergsona i Nietzschego³. Musiał być zatem rzeczywiście kimś wyjątkowym, gdyż pomimo rzeczywistego fiaska ich wspólnego przedsięwzięcia, przyjaźń trwała jeszcze długo. W 1919 r. Kazantzakis zabrał go jako swojego pomocnika na Kaukaz. Zajmowali się tam repatriacją prześladowanych Greków, co znalazło również swoje odzwierciedlenie w powieści. Jest to zatem element autobiograficzny. Można znaleźć sporo odniesień do rzeczywistych wydarzeń z życia Nikosa Kazantzakisa, które stały się załącznikiem całej fabuły. Nie sposób oczywiście prześledzić, w jakim stopniu autor zmienił je, by przystosować na potrzeby powstającej książki.

Sam tytułowy bohater w rzeczywistości nazywał się Georgios Zorbas. Jego imię zostało zmienione na Alexis i przyświecał temu pewien zamysł artystyczny. Jak podają niektórzy komentatorzy twórczości Kazantzakisa, zabieg ten miał upodobnić historię opisaną na kartach powieści do życia świętego Aleksego. To nawiązanie do bohatera średniowiecznego utworu literackiego jest nieco przewrotne. Tytuł książki Nikosa Kazantzakisa, znanej jako *Zorba the Greek*, w oryginale brzmi *Vios ke Politia tou Alexi Zorba* (gr. Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά). W wolnym tłumaczeniu oznaczałoby to właściwie *Żywot Alexisa Zorby* lub też *Burzliwe życie Alexisa Zorby*. Co ciekawe, w języku nowogreckim słowo *zorbas* oznacza hulakę, kogoś niepokornego. Od początku więc autor posługuje się pewnym zabiegiem, który polega na użyciu przeciwstawnych pojęć. Można się domyślać, że przypisanie sylwetce Zorby skrajnych cech i znaczeń służyło swoistej mitologizacji stworzonej postaci literackiej⁴.

1. I. Wrazas, *Zbawca Boga. Kuszenia Nikosa Kazantzakisa*, Wrocław 2009.

2. Por. Wrazas, dz. cyt., s. 151-152.

3. Por. N. Kazantzakis, *Greki Zorba*, Warszawa 2009, s. 5.

4. Por. Wrazas, dz. cyt., s. 151.

Książka greckiego autora okazuje się także traktatem filozoficznym, a przede wszystkim próbą konfrontacji światopoglądu buddyjskiego z filozofią Henri Bergsona oraz Fryderyka Nietzschego i jego wizją greckiej kultury. Niemiecki filozof był dla Kazantzakisa wielką inspiracją. Przede wszystkim jego tragiczne spojrzenie na rzeczywistość i ludzką egzystencję znalazły swoje odzwierciedlenie zarówno w poglądach autora *Greki Zorby*, jak również w samym utworze literackim. Danuta Augustyniak, omawiając twórczość greckiego pisarza w swojej pracy zatytułowanej *Poszukiwania Boga w literaturze kretańskiej na przykładzie twórczości Nikosa Kazantzakisa*⁵, również wymienia Nietzschego i jego przemożny wpływ na poglądy Kazantzakisa. Jednak kontekst filozoficzny powieści *Greki Zorba* okazuje się o wiele szerszy. Nietzsche uważany jest bowiem za przedstawiciela niemieckiego nurtu nazywanego „filozofią życia”. Ten kierunek humanistyczny XIX wieku, którego przedstawicielami byli także Wilhelm Dilthey, Georg Simmel i Henri Bergson, był zasadniczym zwrotem w dotychczasowej, pozytywistycznej filozofii. Poddano krytyce racjonalistyczny idealizm Hegla, który zakładał podporządkowanie człowieka idei ogólnie pojętego rozwoju historycznego. Pojmowanie odbywającego się procesu dziejowego jako płaszczyzny realizacji wartości moralnych było atrakcyjne jako dialektyka i wizja spełniających się w rzeczywistości idei, które realizowały się poprzez przewyżczanie przeciwności. Jednak ujęciu takiemu wymykał się sam człowiek i indywidualny sens jego życia, który owym ideom zostawał przyporządkowany. Rozwój społeczeństwa i postępująca industrializacja z jednej strony skłaniały do snucia marzeń o ogarniającym świat postępie. Ulegały również przewartościowaniu dotychczasowe stosunki społeczne. Zaistniała więc potrzeba znalezienia nowego podejścia do roli jednostki wśród dokonujących się przemian świata.

Jako jeden z pierwszych próbował wypracować takie nowe podejście Artur Schopenhauer. Według niego już nie postęp decydował o rozwoju, lecz immanentna, stwarzająca sama z siebie świat siła – wola. Ta pierwotna moc twórcza, działająca bez określonej celowości powodowała jednak powstawanie w samej naturze ludzkiego bytu nieprzewycięzalnych wręcz konfliktów. Poznanie nie kojarzyło się już z „umiłowaniem wiedzy”, lecz towarzyszył mu ból. Stąd też chyba u Friedricha Nietzschego ów grecki pesymizm, zakładający błąd ludzki już u samego początku poznania. Stąd także głoszone przez niego hasło przecięzania człowieka przez niego samego, jako jedna z możliwości rozwiązania poznawczego dylematu. Jest to już jednak bardzo wyraźne przesunięcie środka ciężkości filozofii z pozycji ogólnego systemu do wnętrza człowieka.

Podobnie ma się rzecz w przypadku Wilhelma Diltheya, który zaproponował swoją hermeneutykę życia jako zupełnie nowe podejście już nie tylko do zagadnienia ludzkiej egzystencji, ale także kultury. Postulował on wypracowanie nowych podstaw całego zespołu nauk humanistycznych, opartych na psychologii opisowej, które pozwoliłyby na badanie człowieka w jego niepowtarzalnej roli historyczno-kulturowej. Prowadziło to do relatywizmu historycznego, który również podważał teorię ogólnego postępu dziejów. W zamian za to proponował Dilthey intuicyjne rozumienie wartości kulturowych w ich niepowtarzalnym kontekście i „duchu”. Dotychczasowe podejście psychologiczne, traktujące istotę ludzką jako część świata przyrody, uważał za niewystarczające. Niewyjaśniające w pełni motywów działania człowieka, który w tym ujęciu stawał się już nie przedmiotem, a podmiotem zachodzących przemian.

Georg Simmel również dostrzegał dualizm rzeczywistości i jej rozdźwięk pomiędzy samą egzystencją a jednostką. I on także, wychodząc od pojęcia woli sprawczej, będącej czynnikiem inicjującym przemiany świata, definiował naturę rzeczy jako ruch zjawisk na poziomie ducha. Przewyciężeniem dualizmu było dla niego – podobnie jak w przypadku Nietzschego i Diltheya – określenie egzystencji z punktu widzenia człowieka i samego życia. Podobnie jak Nietzsche, który postulował przewyciężanie człowieka przez człowieka,

5. D. Augustyniak, *Poszukiwania Boga w literaturze kretańskiej na przykładzie twórczości Nikosa Kazantzakisa*, Poznań 2009.

Simmel widział również jego siłę w pokonywaniu ograniczeń. Są one w naturalny sposób przypisane do istoty człowieczeństwa, lecz dzięki sile kreacji, która również jest immanentną cechą życia, mamy możliwość pokonania granic.

Ostatnim, choć być może najważniejszym dla Kazantzakisa filozofem, był Henri Bergson. Z jego poglądami autor *Greka Zorby* zetknął się po raz pierwszy w 1908 r. w Paryżu, podczas wykładów w Collège de France. Fascynująca okazała się dla Kazantzakisa koncepcja *elan vital* – życiowej siły nadającej pęd ewolucji i całej egzystencji. Jej źródłem jest Bóg, który staje się ośrodkiem stworzenia i źródłem życia. To on jest owym duchem przenikającym materię i formującym rzeczywistość. W związku z tym ma ona charakter psychiczny i nie daje się poznać za pomocą samego rozumu. Najciekawsza jednak okazała się dla Kazantzakisa percepcja koncepcji Boga, a właściwie zestawienie poglądów Bergsona i Nietzschego. O ile Nietzsche postać Boga uśmiercał, aby w jej miejsce postawić człowieka, o tyle Bergson przywracał stwórcę świata na powrót do życia, nadając jego istnieniu nową rolę. Okazało się to bardzo ważne dla greckiego pisarza, bowiem w jego przypadku zaowocowało zupełnie nową jakością⁶.

Zgodnie z nietscheańską koncepcją jednym z dwóch pierwiastków składających się na całość ludzkiej egzystencji jest tragizm symbolizowany przez Dionizosa. Ten grecki bóg upojenia przeciwstawiany jest z kolei Apollinowi, jako patronowi wszelkiej harmonii, rozumu, wszystkiego co moralne i ujęte w normy. Nietzsche na podobnej zasadzie konfrontował Dionizosa z osobą Chrystusa, który był dla niego „apolliniński” w swojej istocie. W tym ujęciu wymiar dionizyjski jest doświadczeniem sedna istnienia. Wymiar apolliniński jest próbą ucieczki od bolesnej prawdy. Zakłamującą iluzją i iluzorycznym wytłumaczeniem egzystencji oraz fałszywą wiarą w zbawienie. Słabością człowieka, który nie potrafi przeciwstawić tragicznej rzeczywistości swojej własnej mocy. Stąd w konsekwencji idea „nadczołowieka” jako jednostki tragicznej, lecz przewyższającej egzystencjalny tragizm rzeczywistości w filozofii Fryderyka Nietzschego.

Nikos Kazantzakis pomimo niewątpliwej fascynacji myślą niemieckiego filozofa, różnił się od niego w swoich poglądach. Jak mawiał, *cenił go za pytania jakie stawiał, lecz nie był zadowolony z otrzymanych odpowiedzi*⁷. Przejął na pewno ideę tragicznego optymizmu i zgadzał się z koniecznością znalezienia nowych dróg dla duchowości. Jednak podziwiał Chrystusa i nie widział w nim przeciwieństwa dionizyjskiej pasji. Wręcz przeciwnie, w całej swojej twórczości podkreślał ludzki aspekt tej postaci i w nim upatrywał najgłębszy sens wiary. Można powiedzieć, że z ducha nietscheańskiej dekadencji wyłania się dla Kazantzakisa zupełnie odmienna metafizyka i nowa koncepcja nadczołowieka. Pytanie zadane przez Nietzschego uzyskuje nową, jak gdyby sparafrazowaną odpowiedź. Już bardziej w bergsonowskim, pozytywnym duchu.

Zestawienie dwóch głównych postaci występujących w tej historii – Zorby i Basila, jego „szefa”, to zobrazowanie dwóch odmiennych postaw. Zorba to człowiek dionizyjski, czerpiący radość z każdej chwili istnienia. Ale również tragiczny, doświadczający życia w całej pełni, we wszystkich jego odcieniach. Sam autor nazywa go „bestią”, mając na myśli najprawdopodobniej jego zwierzęcy wręcz instynkt życia. Jako jego przeciwieństwo występuje Basil, człowiek wykształcony, racjonalista podporządkowujący swoje działania normom estetycznym i moralnym. Ich wspólne losy to splatanie się dwóch głównych wątków nietscheańskiej filozofii życia. Ciekawe jest to, że zetknięcie przeciwieństw owocuje zupełnie nową jakością. Historią przekroczenia granicy intelektu i poszukiwania, spełnienia w realnym, prawdziwym życiu. Zrozumiałe staje się wprowadzenie przez autora elementów filozofii Fryderyka Nietzschego. Bowiem jak na żywym obrazie przedstawia on splatanie się i dopełnianie dwóch jej głównych wątków: dionizyjskiego i apollinińskiego.

6. Por. Augustyniak, dz. cyt., s. 10-12.

7. Tamże.

Basil to również buddysta. Świat idei cały czas miesza się w jego umyśle z bezpośrednim odczuciem otaczającej go rzeczywistości. Jego opis codziennego życia to przede wszystkim odniesienia do buddyzmu, które narzucają mu się bez przerwy: *Chwilami brała mnie litość. Litość buddyjska, zimna jak wniosek sylogizmu metafizycznego. Litość nie tylko dla ludzi, lecz dla całego świata, który walczy, krzyczy, płacze, żywi jakieś nadzieje i nie widzi, że wszystko to jest mirażem, nicością*⁸. Ten sposób myślenia, już na początku książki narzuca się narratorowi. Ale jest to również jeden z poglądów Nietzschego na kulturę.

Nietzsche wyróżnia trzy główne postawy wobec rzeczywistości, które wyprowadza ze swojej apolliniśko-dionizyjskiej wizji bytu. Pierwsza z nich to oczywiście postawa dionizyjska i tragiczne poznawanie świata poprzez odczucie i cierpienie. Druga to postawa apollinińska, implikująca dialektykę i rozumowe rozstrzygnięcie zagadki istnienia. Według niemieckiego filozofa Sokrates byłby reprezentantem tej drugiej i od jego postaci – jako znaczącej i historycznej – wywodzi pojęcie „człowieka teoretycznego”. Ostatnia z możliwych postaw, według Fryderyka Nietzschego, to postawa buddyjska. Jest ona próbą uniknięcia bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości ucieczką od działania i wycofaniem z nurtu życia. Taką właśnie postawę reprezentuje Basil, będący jednocześnie narratorem opowieści. To filozoficzne i idealistyczne spojrzenie na rzeczywistość będzie mu towarzyszyć jeszcze długo. Dopiero później, pod wpływem Zorby, ale także porwany strumieniem wydarzeń, zmieni swój sposób myślenia. Jednak dialog buddyzmu z rzeczywistością jest zarysowany bardzo wyraźnie. W bagażu „szefa” spoczywa niedokończony rękopis na temat Buddy. W czasie snu Basil rozważa czytany wcześniej *Dialog Buddy i pasterza*. Do tej pory ten tekst budził w nim głęboki spokój. Teraz jednak w jego odczucia wkrada się lęk. Pojawia się nagle, jak intuicyjne odczucie tragizmu życia.

Jest to ważny element powieści Nikosa Kazantzakisa. Widać bowiem wyraźnie, że jest ona książką o poszukiwaniu. Idealizm Basila szuka drogi do spełnienia w prawdziwym życiu. Także zwykłego szczęścia. Wciąż nie rozwiązane wewnętrzne rozterki nie pozwalają mu na znalezienie spokoju. Jego towarzysz – Zorba – pojawia się w jego życiu jak objawienie. Prawdziwie żyjący człowiek. Jesteśmy w tym miejscu również bardzo blisko hermeneutyki życia Wilhelma Diltheya. Pojawia się bowiem jej zasadniczy element, a mianowicie odczuwanie, które powinno być podstawą egzystencjalnej refleksji.

Basil jest człowiekiem, który nie odczuwa w pełni. Jest oddzielony od bezpośredniego doświadczenia murem logicznego myślenia. Wydaje mu się, że współczuje, lecz również jest to wniosek rozumowy, a nie odczucie. W ten sposób nie poznaje świata prawdziwie. Jest poza nim. Jest to bardzo wyraźnie zarysowana koncepcja trzech życiowych postaw Fryderyka Nietzschego: buddyjskiej, sokratejskiej i dionizyjskiej. Do tej pory Basil reprezentował swoim światopoglądem dwie pierwsze. Próbował na drodze rozumu rozstrzygnąć o świecie. Powoli dochodzi do wniosku, że brak zwykłego doświadczenia odrealnia, a przede wszystkim nie daje mu szczęścia. Postanawia więc oderwać się od swojego Buddy. Przyczynia się do tego również Zorba, który zadaje najtrudniejsze pytanie: czy racjonalizm, marzenia i wyobrażenia są w stanie dać prawdziwe szczęście? Ten dylemat głęboko zapada w duszę Basila. Intuicyjnie zdaje sobie sprawę, że musi podjąć decyzję i dokonuje tego: *Nadszedł czas – myślałem przejęty dreszczem – Oplata mnie buddyjski krąg. Nadszedł czas, aby uwolnić się od tego nadprzyrodzonego ciężaru*⁹.

Ilias Wrazas, komentując w swojej książce twórczość Nikosa Kazantzakisa, wątek odrzucenia postawy intelektualnej określa jako podjęcie przez autora rozpowszechnionego w XX wieku toposu powrotu do źródeł. Ów topos ma swój początek w XVIII wieku, w dyskursie na temat oderwania człowieka od natury. Problem ten zostaje podjęty na nowo pod koniec XIX wieku, pod wpływem psychoanalizy Freuda i filozofii Nietzschego, gdy

8. Kazantzakis, dz. cyt., s. 30.

9. Tamże, s. 86.

kultura zaczyna być postrzegana jako system represyjny dla jednostki i jej indywidualności. Ten nurt, próbujący przywrócić człowiekowi jego autentyczność bycia w świecie, Ilias Wrazas nazywa „odwróconym platonizmem”. Ideą naczelną staje się właśnie człowiek. Cała sfera jego cielesności, namiętności oraz zdeprecjonowany i odrzucany do tej pory przez kulturę zachodu obszar mrocznych, dionizyjskich jak chciałoby się powiedzieć, doznań¹⁰.

Zorba jest zatem swoistą antytezą Basila. Kazantzakis wspomina go jako osobę obdarzoną darem patrzenia na świat z naiwnością dziecka, które wszystkie rzeczy widzi po raz pierwszy. Ta naiwność nie jest jednak idealizmem. Jest to raczej świeże i czyste spojrzenie „pierwszego człowieka”, który doświadcza rzeczywistość prosto i bezpośrednio. Nie zakłamuje go swoim intelektem, lecz odczuwa w całej pełni, również tragicznie. Wybór Basila wydaje się zatem z pozoru prosty. Przeczuwa go intuicyjnie. Lecz odrzucenie rozumu na rzecz intuicji nie jest wcale łatwe. Oznacza bowiem utratę racjonalnej, bezpiecznej podstawy życia. Tę ostatnią swoją konkluzję narrator powieści nazywa „Wielką Pewnością”. Jest to dla niego moment dokonania wyboru pomiędzy Dionizosem, a Buddą. Lecz rozumie już, że Budda jest „ostatnim człowiekiem”, który wszelkie doświadczenie pozbawia autentyczności. Odbiera słowom ich prawdziwość, a doznanie bytu pozbawia najgłębszego sensu – odczucia. Basil dochodzi do wniosku, że Dionizos, sprawca egzystencjalnego niepokoju, jest częścią ludzkiej duszy. Ucieczka przed tą tragiczną prawdą prowadzi donikąd, jedynie odbiera człowiekowi pełnię oglądu jego własnego świata. W tym ujęciu Zorba jest ucieleśnieniem Dionizosa i „anty-Buddą”, jak nazywa go Ilias Wrazas w swoim opracowaniu¹¹.

Z całą pewnością jest Zorba ucieleśnieniem pewnego ideału. Stworzyła go bowiem także potrzeba, wynikająca z ducha czasów, w których się narodził. Obraz świata zmienił się diametralnie, gdy – najpierw na obrzeżach nurtów intelektualnych XIX wieku, a potem coraz wyraźniej – zaczęły pojawiać się głosy krytykujące istniejący ład aksjologiczny. Została podważona idea postępu, porządkująca dotychczasowe życie społeczne. Można powiedzieć, że zachwiał się cały gmach kultury, opartej na pozytywistycznym założeniu ładu, który prowadził zarówno jednostkę, jak również całą zbiorowość, na coraz wyższe poziomy rozwoju. Odkryto także, że kultura nie tylko jednoczy, lecz stanowi również system represyjny. Tłumi ona dążenia jednostek, a to z kolei stawało pod znakiem zapytania ich rolę w życiu kulturowym. Pojawiło się także pytanie o możliwość spełnienia człowieka w tak względnym świecie wartości.

Myślę, że Nikos Kazantzakis nie tylko był świadom tych rodzących się tendencji intelektualnych, lecz także utożsamiał się z nimi. Stąd właśnie próba odniesienia się w jego twórczości do „filozofii życia”. Związek pewnych poglądów greckiego twórcy i przedstawicieli *Lebensphilosophie* narzuca się bowiem nieodparcie. Zgadza się co do tego także badacze działalności literackiej greckiego poety i pisarza. Jednak trudna jest odpowiedź na pytanie, czy *Greki Zorba* jest w rzeczywistości literacką próbą oddania filozoficznych tendencji czasów współczesnych autorowi. Z jednej strony moglibyśmy przypisać Zorbie wszystkie charakterystyczne cechy nietzscheańskiego „nadczołowieka”. Wiemy również o fascynacji Nikosa Kazantzakisa poglądami Fryderyka Nietzschego. Stanowiły dla pisarza inspirację, a sama powieść nasycona jest dionizyjsko-apollinijskim przesłaniem, które z łatwością można odnieść do *Narodzin tragedii*. Także przeplatanie się z wątku buddyjskiego i ascetycznego, reprezentowanego przez Basila, w zestawieniu z życiową postawą Zorby, to jakby dialog nietzscheańskich koncepcji. Jeśli w ten sposób spojrzeć na tytułową postać powieści Kazantzakisa, to z pewnością można dojść do wniosku, że mamy do czynienia z próbą stworzenia pewnego archetypu literackiego. Nosiłby on wszelkie cechy swojej epoki.

10. Por. Wrazas, dz. cyt., s. 152-153.

11. Tamże, s. 151.

Danuta Augustyniak, jedna z interpretatorek twórczości Nikosa Kazantzakisa, rozszerza jednak tę wizję¹². Choć autorka również znajduje liczne odwołania do Fryderyka Nietzschego, które stały się podstawą poglądów greckiego autora, to widzi jego twórczość jako wpisaną w pewien szerszy kontekst. Lecz byłoby to już spojrzenie nie z punktu widzenia filozofii, lecz mistyki ludzkiego życia. Zgodnie z tą interpretacją Nikos Kazantzakis jest przede wszystkim poszukującym Boga. Pisarz przejął od Fryderyka Nietzschego jego buntowniczą postawę. Po części – również jego ideę nadczołowieka, choć przełożył ją na własną sferę wartości. W dużym uproszczeniu jest to pogląd stawiający człowieka i jego życie w centrum budowanej nowej metafizyki. Sama ludzka egzystencja staje się ideą najwyższą.

Nikos Kazantzakis pragnął rozszerzyć powyższe twierdzenie na całą duchowość człowieka. Danuta Augustyniak charakteryzuje jego poglądy jako próbę odrzucenia materialistycznego ujęcia jednostki ludzkiej. Dla Kazantzakisa człowiek jest pielgrzymem, który ma za zadanie odnaleźć sens swojej wędrówki. Stara się wyjść poza granice przestrzeni i samego siebie, podążając drogą obowiązku. Taka jest wymowa filozoficzna tej postawy życiowej. Jednak w przełożeniu na kategorie wiary, Nikos Kazantzakis odwracał pewien przyjęty dogmat. Najlepiej charakteryzują to słowa jednego z jego przyjaciół, Grigorisa Stamatiou, który podsumował następująco ten pogląd: *Chrześcijański Bóg został zbawcą świata dzięki poświęceniu swego jedyne go syna. Bóg Kazantzakisa nie ma być zbawcą świata. Każdy człowiek stara się ocalić swego własnego, indywidualnego Boga. Dzięki temu to ludzie stają się Zbawcami Boga – Salvatores Dei. Zdaje się, że Kazantzakis szukał Boga nie w świecie metafizycznym, lecz w granicach biologicznych i duchowych człowieka*¹³.

Takie poglądy stawiały jednak greckiego pisarza i poetę w konflikcie z Greckim Kościołem Prawosławnym. Tym bardziej, że uczynił z nich nie tylko hasło przewodnie swojego życia, ale również główny punkt twórczości. Z całą konsekwencją, za którą często był podziwiany, głosił swoje hasło. Twierdził, że życie potrzebuje takiego religijnego napięcia. To napięcie decyduje bowiem o wartości ludzkich poszukiwań. Jednak jego postawa przynosiła też pewne negatywne skutki. Książka *Ostatnie kuszenie Chrystusa* znalazła się na Indeksie Książ Zakazanych, a sam Kazantzakis – w ostrym konflikcie z Kościołem. Wystarczy tutaj wspomnieć o komentarzach, jakie pojawiły się w prasie po jego śmierci w 1957 r. Na pogrzebie kolegium nauczycielskie rodzinnego miasta Kazantzakisa – Iraklionu, w pochodzie za trumną niosło również napisane przez niego dzieła. Niektóre gazety przedstawiły ten żalobny kondukt, towarzyszący artyście w jego ostatniej drodze, jako prowadzony przez diabła. W pewnych kręgach uznawano go za prawdziwego Antychrysta. Taka była cena za głoszone przez niego kontrowersyjne poglądy dotyczące wiary.

Na postać Greka Zorby, jako rodzaj kreacji artystycznej, można spojrzeć z dwóch punktów widzenia. Poprzez powieść oraz film, który powstał na jej podstawie. Jak zauważa Adam Garbicz w swojej książce *Kino-wehikuł magiczny*¹⁴, istnieje pewien związek, który łączy ze sobą w tym wypadku obydwa gatunki. Prawdziwa, światowa kariera Zorby rozpoczyna się, gdy wciela się w jego postać Anthony Queen. Dopiero ekranizacja powieści w reżyserii Michaela Cacoyannisa i fakt obsypania filmu licznymi nagrodami sprawił, że zwrócono uwagę na powieść. Chociaż obraz filmowy, w porównaniu z powieścią okazuje się nośnikiem o wiele mniej pojemnym, to jednak siła jego wyrazu jest ogromna i to ona w głównej mierze przyczyniła się do rozślawienia postaci¹⁵. Michael Cacoyannis, podejmując próbę ekranizacji powieści Nikosa Kazantzakisa, stanął przed bardzo trudnym zadaniem. Niełatwo jest w filmie oddać treści, które autor, pisząc swoje dzieło, pragnął przekazać czytelnikowi. W tym kontekście największe znaczenie miałyby wymowa filozoficzna *Greki Zorby*. Należałoby więc zastanowić się, w jakim stopniu reżyserowi udało się przekazać ją w postaci obrazu.

12. Por. Augustyniak, dz. cyt., s. 50.

13. Tamże, s. 67.

14. A. Garbicz, *Kino – wehikuł magiczny*, Kraków 1996.

15. Tamże, s. 112.

Nikos Kazantzakis w swojej książce *Świadomie*, moim zdaniem, nawiązał konstrukcją do klasycznej greckiej tragedii. Dawało mu to możliwość bezpośredniego odniesienia do tematyki podejmowanej w *Narodzinach tragedii* przez Fryderyka Nietzschego. Głosy otoczenia stanowiące swoisty chór, przemyślenia Basila będące formą wprowadzenia w tematykę dramatu, a nawet stan snu, w którym znajduje się główny bohater, stanowią podstawowe elementy nawiązujące symbolicznie do tragedii. Poza tym wprowadzenie w odpowiednim momencie na tak przygotowaną scenę samej postaci Zorby nadawało jej również znamiona symbolu. Stawał się mitycznym Dionizosem. Historia opowiedziana przez narratora nie była już tylko zwykłą opowieścią o przygodach na kretańskim wybrzeżu. Stawała się paraboliczną przypowieścią o dionizyjskim przesłaniu. Ilias Wrazas, odnajdując w powieści Nikosa Kazantzakisa te same przykłady symbolizacji, nazywa ją „apollinijską parabolą dionizyjskiej prawdy”. Nie znajdziemy tych wszystkich elementów w filmie Michaela Cacoyannisa. Reżyser widocznie zrezygnował z nich, godząc się jednocześnie na niepełny przekaz filozoficzny swojego obrazu.

Dzieło filmowe odbiega więc nieco swoją wymową i różni się od powieści. Jedną z przyczyn będzie tu na pewno trudna w odbiorze twórczość Nikosa Kazantzakisa. Film Michaela Cacoyannisa powstał w 1964 r., a więc niespełna siedem lat po śmierci autora *Greka Zorby*. Pamięć o kontrowersyjności poglądów Nikosa Kazantzakisa musiała być wciąż żywa. Niewątpliwie reżyser zmuszony był dokonać pewnego wyboru. Problematyka związana z trudnością przełożenia filozoficznych treści na język filmu zaowocowała pewnym kompromisem. Być może był to świadomy zamysł reżysera, który z pewnych powodów nie zdecydował się na umieszczenie w swoim filmie treści związanych z filozofią Fryderyka Nietzschego. Danuta Augustyniak wskazuje na takie właśnie przesłanki, którymi mógł kierować się Michael Cacoyannis. Niemiecki filozof uważany był za swego rodzaju buntownika. Szczególnie wiele dyskusji rozdziło głoszone przez niego hasło „śmierci Boga”. Już samo takie sformułowanie mogło budzić zdziwienie. Odbierane było jako postawa antychrześcijańska. Czy buntowniczy charakter koncepcji niemieckiego filozofa mógł być przyczyną, dla której reżyser *Greka Zorby* nie zdecydował się na przekazanie ich w swoim filmie? Myślę, że powodem była zarówno radykalność poglądów Nietzschego, ale również kontrowersyjność twórczości literackiej samego Nikosa Kazantzakisa.

Rozbieżności pomiędzy powieścią i jej ekranizacją ujawniają się na przykład w scenie opowiadającej o wizycie w klasztorze. W fabule powieści ten wątek jest dla Nikosa Kazantzakisa jeszcze jedną okazją do zaprezentowania wewnętrznych rozterek Basila. Jest to jednocześnie wątek autobiograficzny, który Nikos Kazantzakis umieścił na kartach swojej powieści. Danuta Augustyniak opisuje podobne zdarzenie, które miało miejsce w życiorysie młodego Kazantzakisa. Uciekł wtedy z domu i wyruszył na górę Athos, pragnąc zostać mnichem. Bardziej jednak interesujące w tym miejscu jest ponowne nawiązanie do filozofii Nietzschego. Jest to bardzo znaczący element powieści, ponieważ główny bohater dokonuje pewnego wyboru. To jego rozliczenie z młodzieńczymi marzeniami, które okazują się mrzonką. Ma na to przede wszystkim wpływ obraz życia mnichów, jaki ujrzał w czasie wizyty w klasztorze. Duchowość zakonników jest bowiem daleka od ideału. Okazuje się słabością. Ich życie w odosobnieniu nie jest wyrazem głębokiej wiary, lecz staje się synonimem upadku. Asceza jest wyrazem słabości. Ucieczka od życia jest zaprzeczeniem idei nadczłowieka.

Michael Cacoyannis nie tylko rezygnuje z nietscheańskiej wymowy tego fragmentu powieści, ale wręcz zmienia ją całkowicie dla potrzeb swojego filmu. Przede wszystkim wizyta w klasztorze, według filmowej opowieści, to pomysł samego Zorby. Odbywa się bez udziału Basila, a nawet bez jego wiedzy. Ma to miejsce tuż po zawale w kopalni.

Decyzja Zorby jest spontaniczna. Potrzebuje drewna na stemple do kopalni, więc gdy dowiaduje się, że las należy do klasztoru, wyrusza tam natychmiast. Scena spotkania z mnichami staje się komiczna, gdyż Zorba dokonuje „cudu”. Umorusany węglem zostaje wzięty przez mnichów za diabła. Gdy ci podnoszą alarm, stary Grek zamienia wodę w ich dzbanie na wino. Cała przygoda kończy się wspólną biesiadą. Zorba w najlepszej komitywie z zakonnikami popija wino. Za pomocą swoich błazeńskich wybryków zaprzyjaźnia się z mieszkańcami klasztoru, dzięki czemu jego szef może wykupić prawa do eksploatacji lasu za bardzo niską cenę. Jak widać, reżyser zrezygnował całkowicie z wiernego oddania przekazu powieści. Nietscheańska krytyka ascezy staje się niewinnym żartem ze świętej naiwności.

Wiele jest rozbieżności pomiędzy wymową powieści i filmu na jej podstawie. Warto zastanowić się, na czym reżyser oparł siłę wyrazu swojego dzieła? Była ona bowiem ogromna. Dowodzą tego chociażby nagrody, jakimi zostało ono obsypane. Za najlepszą rolę drugoplanową (Lila Kedrova), za najlepsze kierownictwo artystyczne filmu czarno-białego (Vassillis Fotopoulos) oraz za zdjęcia (Walter Lasally). Nominowano go także w kategoriach: najlepsza rola męska, najlepszy film, a także najlepszy reżyser i scenariusz adaptowany. Myślę, że to mówi samo za siebie i świadczy o wysokich, jeśli nie wybitnych walorach artystycznych filmu. *Najślawniejsze dzieło kinematografii greckiej*, pisze o nim Jan Lewandowski w swoim zbiorze *1000 najślawniejszych filmów w 100-lecie kina*, i dalej: *W swym porywającym dziele Cacoyannis potrafił przekazać niezwykle sugestywnie koloryt greckiej prowincji, gdzie panowały zupełnie archaiczne stosunki. Widoczne są tu ślady neo-realistycznej fascynacji. Jednak Grek Zorba staje się czymś więcej – refleksyjną przypowieścią o sztuce i radości życia*¹⁶.

Daje się zauważyć, że Michael Cacoyannis, realizując swój film, postawił na naturalność. Już bowiem w czołówce filmu dziękuje mieszkańcom Krety, którzy w nim wystąpili. Stają się oni jednym z aktorów, biorących udział w akcji. Można powiedzieć, że stanowią swiste tło wydarzeń. Ten zabieg nadaje całości rys naturalistyczny. W ten sposób reżyser stara się przedstawić strumień życia, który od początku jest jednym z elementów fabuły. Podobnie zarysowuje różnice w charakterach głównych postaci. Basil jest człowiekiem pełnym zasad. Przestrzega pewnych form zachowań i wydaje się, że stanowią część jego mechanizmu obronnego. Pojawiający się na arenie wydarzeń Zorba jest jego całkowitym przeciwieństwem. Bezceremonialnie przekracza wszelkie granice. W swoim sposobie bycia jest przede wszystkim szczery i bezpośredni. Najlepiej widać to w momencie, gdy oferując swoje usługi i towarzystwo „szefowi”, przechwala się przy tym, że pobił swojego poprzedniego pracodawcę. Również właściciela kopalni. Nie sposób gorzej się zareklamować w momencie ubiegania się o posadę. Jednak jest spontaniczny, a gdy Basil zadaje pytanie: dlaczego miałby zabrać Zorbę ze sobą w podróż, odpowiada innym pytaniem: czy zawsze musi być jakieś „dlaczego”? Czy nie można zrobić czegoś tak po prostu? Te cechy charakteru Zorby zostają wysunięte na pierwszy plan. W ten sposób Michael Cacoyannis zarysowuje przeciwieństwa bohaterów. Rezygnując z wątku filozoficznego powieści, który stawiał naprzeciw siebie dwa rodzaje światopoglądu, buduje ich relacje, jako rodzaj antytezy. Będzie to jeden z motywów przewodnich filmu.

Podróż statkiem jest kolejnym elementem realistycznym filmu. O ile Nikos Kazantzakis opisał ten moment jako rozkosz żeglowania po Morzu Egejskim, to w wydaniu filmowym jest to prawdziwa gehenna. Na wzburzonych falach okręt zatacza się, a wraz z nim wszyscy podróżni. Potłuczona zastawa stołowa i upadki pasażerów są wesołymi przerywnikami akcji. Tak jak powiedział Zorba – gdziekolwiek się nie pojawi, wszystko idzie źle. Podróż morska to jakby ilustracja jego słów. Komizm jest także jednym ze środków wyrazu. Odróżnia to film od powieści, w której rzadkie są raczej elementy

16. J. Lewandowski, *1000 najślawniejszych filmów w 100-lecie kina*, Katowice 2002, s. 112-113.

humorystyczne. Mimo tych różnic, reżyser buduje dramaturgię swojego dzieła podobnie jak Nikos Kazantzakis – na zasadzie przeciwstawienia pewnych środków stylistycznych. Autor książki, poruszając się w sferze wartości, łączy je w skrajne zestawienia. Podobny zabieg możemy dostrzec także w obrazie filmowym. Tutaj jednak jest to zestawienie elementów humoru, lub nawet pewnej groteski, z dramatem niektórych wydarzeń. Historia filmowa, pomimo zabawnego początku, staje się jednak po pewnym czasie dramatem. Może nie znajdziemy w nim zbyt wiele odniesień do klasycznej tragedii greckiej, ale jednak sama wymowa filmu jest w części tragiczna. Myślę że jest to przemyślany zabieg twórcy. Zorba jest po części komiczny i szalony, co odróżnia go od Basila. Podobnie kolejne ujęcia filmu prowadzą widza poprzez pewne skrajności. Pomiędzy nimi rozpościera się obraz spontanicznie toczącej się egzystencji. Prawdopodobnie w ten sposób pragnął oddać reżyser ideę siły życia, którą przepojona jest powieść Nikosa Kazantzakisa.

Najbardziej wstrząsającym i tragicznym elementem filmu jest scena zabójstwa wdowy Surmeliny. Jest przedstawiona podobnie jak w powieści. Jednak u Nikosa Kazantzakisa odnajdziemy bezpośrednie odniesienie do żywiołu dionizyjskiego, gdyż wszystko odbywa się w atmosferze zbiorowego święta. Odbywają się tańce z okazji Wielkanocy. W filmie Surmelina zostaje osaczona w drodze do kościoła. Pada ofiarą zbiorowej zemsty. Akt samosądu odbywa się niemalże na progu świątyni. Ma to pewien wymiar symboliczny. Reżyser próbuje w ten sposób ukazać dwa rodzaje praw, które rządzą życiem miejscowej społeczności. Gdy odbywa się msza, tuż obok tłum egzekwuje swoje prawo do zemsty. To kolejne zestawienie skrajności przez Michaela Cacoyannisa. Staje się tym bardziej wymowne, że całe ujęcie przywodzi na myśl biblijną scenę kamienowania upadłej kobiety, w obronie której staje Jezus. Tak zarysowany konflikt moralny powoduje, że śmierć wdowy Surmeliny nabiera wymiaru symbolicznego. Staje się ona kozłem ofiarnym, na którego zostaje przelany grzech całego ludu. Jest to najsilniej zarysowany element tragizmu w adaptacji filmowej powieści Nikosa Kazantzakisa.

Film *Zorba the Greek*, podobnie jak powieść, bez przerwy oscyluje pomiędzy skrajnymi zjawiskami. Podobnie Basil, który jest z pozoru realistą, tak naprawdę swoim intelektualizmem popada w odrealnienie. Nie dotyka prawdziwej rzeczywistości. Paradoksalnie zaś Zorba – ten fantasta i kłamca, jest człowiekiem autentycznym i prawdziwym. Te dylematy pozostawia reżyser do końca nierozwiązane. Jest to zabieg deprecjacji pewnych przyjętych wartości, które jakby przestają mieć znaczenie. Widz pozostaje w zawieszaniu pomiędzy zwykłymi ludzkimi odczuciami i niemożnością osądu. Wydarzenia przedstawionej historii po prostu dzieją się. Dopiero ostatnia scena rozwiązuje całe nagromadzone napięcie. W tym zestawieniu jest swoistym *katharsis* i kolejnym paradoksem opowieści. Katastrofa staje się wyzwoleniem i rozwiązaniem wszystkich dylematów.

Jeśli dokonać pewnego podsumowania, to porównanie powieści Nikosa Kazantzakisa i filmu Michaela Cacoyannisa wykazuje znaczne różnice w wymowie obydwu dzieł. Myślę, że przyczyną takiego stanu rzeczy jest złożoność pewnych treści prozy Kazantzakisa. Danuta Augustyniak charakteryzuje twórczość greckiego poety i pisarza jako niezwykle trudną. Jej zrozumienie wymaga sięgnięcia do literatury źródłowej. Pod tym względem jest więc Kazantzakis autorem bardzo wymagającym. Jego idee okazują się również kontrowersyjne, co zwiększa jeszcze skalę trudności. Być może to było przyczyną, dla której reżyser filmu zrezygnował z przekazania niektórych treści. Nie sposób oddać całą warstwę filozoficzną powieści za pomocą obrazu. Pod tym względem literatura okazuje się formą o wiele bardziej szczegółową i pojemną.

Jednak dzieło filmowe broni się siłą swojego wyrazu. Zostało bardzo dobrze przyjęte przez widzów i krytykę, a film nagrodzono w 1965 r. trzema Oskarami. Świadczy to

niewątpliwie o kunszcie reżyserskim, który pozwolił zachować w efekcie końcowym wysoką wartość artystyczną. Postać Zorby nie tylko zachowuje swój niezwykle koloryt. Michael Cacoyannis podkreślił w znakomity sposób naturalną ekspresję tej postaci. Emanuje siłą życia i na tym opiera się wyrazistość tego przekazu. Za walor filmowego wizerunku Zorby można również uznać fakt, że nie jest to obraz naiwny, co jest niewątpliwie zasługą reżysera, ale również adaptacji scenariusza. Michael Cacoyannis zestawia poszczególne sceny i wątki na zasadzie kontrastu. W naturalistycznej scenerii daje to efekt prawdziwości. Mamy więc do czynienia z wizją życia realnego, a nawet tragicznego. To chyba największa zasługa tej ekranizacji. Oddaje bowiem w dużej mierze samą ideę powieści. Można oczywiście doszukiwać się rozbieżności, lecz bez wątpienia tragizm egzystencji po prostu daje się odczuć w czarno-białym obrazie Michaela Cacoyannisa. Dziś, gdy każdy niemalże miłośnik kina na dźwięk słowa „Zorba” przywołuje na myśl postać szalonego Greka grającego na santuri, lub tańczącego swój szalony taniec, jego postać funkcjonuje w kulturze jako symbol. Jakie jest jego znaczenie i jakie ukryte treści są w nim zawarte? Czy tylko popularność decyduje o doniosłości tego motywu literackiego i filmowego? Można dołączyć Zorbę do szeregu przedziwnych postaci, znanych kulturze, a łączących w sobie dwa przeciwstawne zupełnie bieguny rzeczywistości. Jest bowiem Zorba zarówno po części błaznem, jak i filozofem. Idealistą i bezlitosnym prześmiewcą. Muzykiem o szalonej ekspresji, który gra tylko wtedy, gdy przepelnia go radość i tańczy, aby wyrzucić z siebie ogarniający go ból. A więc był także artystą, lecz zupełnie innego formatu. Artystą życia. W tym właśnie punkcie spotykają się główne wątki filozoficzne, dając wyraz *Lebensphilosophie* – filozofii życia. Idąc dalej, odnajdujemy jeszcze jeden wymiar spełnienia idei Fryderyka Nietzschego: Zorba, jako dionizyjski element całej historii, odnajduje swoje spełnienie właśnie w apollińskim dziele artystycznym – opowieści o sobie samym.

Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dra Bartłomieja Gutowskiego.



Uczestnicy prac inwentaryzatorskich na Ukrainie,
wrzesień 2012 r.

DOMINIKA MARIA MACIOS

SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI POLSKICH CMENTARZY W DAWNYM POWIECIE TREMBOWELSKIM W LATACH 2010-2012

W 2012 roku zostały ukończone prace inwentaryzatorskie polskich cmentarzy w dawnym powiecie trembowelskim, w województwie tarnopolskim, obecnie na terenie Ukrainy. Prace prowadzone były od 2010 roku, pod kierunkiem dr Anny Sylwii Czyż i dra Bartłomieja Gutowskiego. W projekcie brali udział doktoranci i studenci Instytutu Historii Sztuki oraz Instytutu Nauk Historycznych UKSW: Aleksandra Adamska, Anastazja Bierzgalska, Zuzanna Buzów, Michał Bogucki, Michał Chelis, Emilia Ciborowska, Kamila Csernak, Ewa Hiller, Katarzyna Jachimowicz, Emilia Kurpińska, Katarzyna Lipińska, Dominika Macios, Sylwia Możdzonek, Magdalena Olszewska, ks. Wojciech Prączyński, Weronika Sołtysiak, Marcin Sosnowski, Mariola Sztorc. Wyjazdy



Nagrobek Antoniego Stefanickiego w Nałuzu

1. Dotychczas nie udało się ustalić imienia kamieniarza sygnującego swoje dzieła jako *J. Wyrzumski*.
2. Więcej o pracach inwentaryzatorskich na cmentarzu w Trembowli zob. S. Możdzonek, *Cmentarze dawnego powiatu trembowelskiego. Sprawozdanie z inwentaryzacji*, „Artifex”, nr 13, 2011, s. 83-85.

Nagrobek Kazimierza Paluszkiewicza w Laskowcach



były możliwe dzięki wsparciu finansowemu Stowarzyszenia Wspólnota Polska, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

W ciągu trzech dwutygodniowych wyjazdów sprawdzono 45 miejscowości i zinventaryzowano 2109 nagrobków na 40 nekropoliach. Cmentarzy nie znaleziono w Brykule Starej, Brykule Nowej, Nowym Tyczynie, Pantaliszce, Plebanówce, Podgórzanach, Semenowie, Słobódce Strusowskiej oraz Wolicy Trembowelskiej. Natomiast w Darachowie, Nałuzu, Ruzdwanach, Strusowie, a także Zazdrości odnaleziono po dwie nekropolie. Najwięcej nagrobków z łacińskimi inskrypcjami odszukano w Trembowli (480), w Podchajczykach Justynowskich (227), Janowie (224) i Budzanowie (200). Do najstarszych obiektów należały poziome płyty nagrobne z 1800 roku oraz nagrobki klasycystyczne. Wiele założeń pomnikowych było modernistycznych, znacznie mniej secesyjnych. Tradycyjnie niektóre z nich były sygnowane przez artystów lokalnych, takich jak Jan Konrad i Ludwik Ziemiński ze Strusowa, J. Wyrzumski z Trembowli¹ lub importowane ze Lwowa w warsztatu Pawła Eutelego. Znalaziono także nagrobki z herbami i fotografiami na porcelanie, a także kaplice, grobowce i pomniki wotywnie.

Z całą pewnością nekropolia w Trembowli była jedną z najlepiej zachowanych, z wieloma bardzo dobrymi założeniami artystycznymi². Nie ustępował jej także Budzanów, gdzie wśród licznych dobrych warsztatowo pomników znajdował się między innymi nagrobek Aleksandra Perekładowskiego, właściciela dóbr Budzanowskich, którego miejsce pochówku oznaczono kolumną postawioną w 1836 roku. Dużym zaskoczeniem był dla nas nowy cmentarz w Strusowie, na którym zachował się pomnik ku czci poległych w wojnie 1918-1919, w postaci orła umieszczonego na cokole w formie skałek.

Podczas prac inwentaryzatorskich mieliśmy możliwość zobaczyć klasycystyczny pałac Gołuchowskich w Strusowie, przebudowany pod koniec XIX wieku, w którym do II wojny światowej mieściła się kaplica. Wrażenie zrobił na nas Budzanów, gdzie wśród pięknych krajobrazów, znajdował się zamek częściowo przebudowany na kościół i klasztor, obecnie mieści się w nim szpital psychiatryczny.

W dni wolne od pracy, w ciągu tych trzech wyjazdów mogliśmy odwiedzić: Buczaczy, w którym podziwialiśmy ratusz i barokową rzeźbę lwowską, zamki w Chocimiu i Skale Podolskiej, miasto trzech nacji – Kamieniec Podolski, bukowińskie Czerniowce pełne galicyjskiej architektury, Kołomyję z Muzeum Pisanek, uwielbiane przez miłośników *Nie-boskiej Komedii* Okopy Świętej Trójcy, założenia klasztorne w Horodence i Gwoźdźcu, a także graniczne miasta II Rzeczypospolitej – kurort Zaleszczyki i Kutry, przez które wyjechał rząd polski w 1939 roku do Rumunii. Nasze wycieczki pomagały nam zrozumieć sentyment do kresów naszych przodków.

Inwentaryzowane przez nas cmentarze, były różne; niektóre całkowicie porośnięte pnącym dzikim winem, akacjami, wysokimi różami i pokrzywami jak w Podchajczykach Justynowskich czy w Iwanówce, stanowiły prawdziwe wyzwanie. Były też całkiem odsłonięte, wykarczowane i doskonale utrzymane jak w Trembowli, jednak one należały do rzadkości.

Wyjazdy inwentaryzatorskie uczyły nas nie tylko warsztatu historyka sztuki, historii naszych przodków, ale także pokory i wytrwałości. Często pracowaliśmy w upalnym słońcu czy ulewnym deszczu, zmagając się z własnymi słabościami. Jednakże idea ocalenia od zapomnienia rekompensowała nam wszystkie trudy.

Tomasz Jakubowski, Wilno w grafice. Katalog rycin z Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej

w 2012 roku ukazała się książka, zawierająca opisy około 300 reprodukcji obiektów, ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, tematycznie związanych w Wilnem. Prezentowane prace zostały wykonane w różnego rodzaju technikach graficznych. W publikacji znajdują się ilustracje książkowe, prasowe, albumowe oraz druki okolicznościowe.

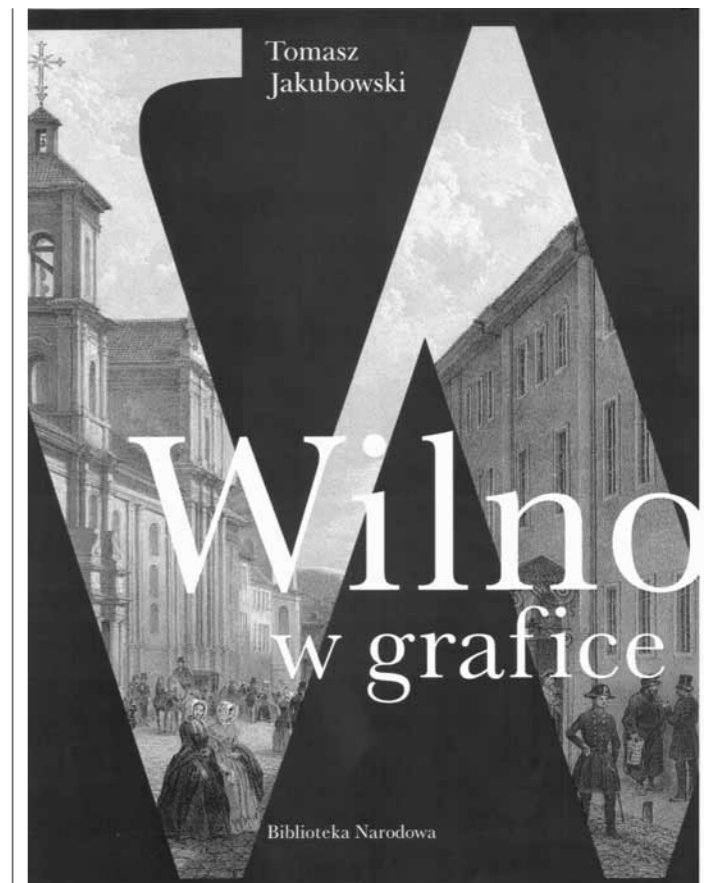
Wybrany materiał obejmuje przedstawienia miejsc, które znajdowały się w granicach miasta w 1921 roku, według mapy zamieszczonej w przewodniku Juliusza Kłosa. Dodatkowo w katalogu uwzględniono Kalwarię Wileńską i pałac w Werkach, należące obecnie do dzielnicy Wilna. Przedstawienia pogrupowane są tematycznie, dotyczą między innymi Kaplicy Ostrobramskiej, Góry Zamkowej, Cmentarza Bernardyńskiego, Pałacu w Werkach.

Poza zabytkami architektury uwzględniono również portrety postaci związanych z miastem. Publikacja zawiera noty katalogowe, w których możemy odnaleźć podstawowe informacje o danym dziele sztuki. W książce nie znajdziemy jednak przedstawień, które opublikowano już w innych katalogach zbiorów Biblioteki Narodowej oraz tych, którym w przyszłości mają być poświęcone oddzielne wydawnictwa. Jest za to pomocny indeks osób, miejsc i spis ilustracji oraz ciekawy aneks pieczęci kolekcjonerskich, występujących na obiektach. W publikacji zamieszczono jedynie 100 reprodukcji. Wszystkie ilustracje można obejrzeć na dołączonej do wydawnictwa płycie CD.

Najwcześniejsze prezentowane prace pochodzą z XVIII wieku. Do najstarszych należy plan miasta wykonany po 1758 roku przez Georga Christopha Kiliana w technice miedziorytu. W albumie można znaleźć dziewiętnastowieczne akwaforty wykonane przez Zygmunta Vogla według rysunków Franciszka Smuglewicza i litografie Alojzego Misurowicza, sporządzone na podstawie rysunków Napoleona Ordy.

W *Wilnie w grafice* obejrzymy również prace powstałe z inicjatywy Jana Kazimierza Wilczyńskiego (1806-1885), pierwotnie zamieszczone w specjalnie wydanych albumach. Dzięki jego zaangażowaniu i finansowemu wsparciu powstało kilkaset rycin, a poprzez współpracę z francuskimi warsztatami graficznymi uzyskano interesujące dzieło – *Album de Wilna*. Dla Wilczyńskiego pracował między innymi Louis Pierre Alphonse Bichebois, Victor Adam oraz Antoni Oleszczyński, wykonujący w latach 1848-1852, urokliwe staloryty, np. widoki ul. Ostrobramskiej. Unikatowe *Albumy Wileńskie* stanowią cenne źródło ikonografii zabytków miasta i okolic.

Tomasz Jakubowski, *Wilno w grafice*



Dziewiętnastowieczne veduty wykonane były przede wszystkim przez artystów skupionych wokół Uniwersytetu Wileńskiego. Powszechne stosowanie drzeworytu zwiększyło ilość prezentowanych widoków Wilna w prasie. Dodatkowo tę technikę zaczęto wykorzystywać przy tworzeniu odbitek powstałych na podstawie pierwszych zdjęć miasta.

Wileńskich tematów nie brakuje również w grafice dwudziestowiecznej. Przykładowo – na rycinie Ignacego Pienkasa z 1929 roku odnajdujemy ulicę Żydowską. Z kolei Stanisław Ostoja-Chrostowski, w pracy z 1935 roku przedstawia Górę Trzech Krzyży. Zofia Stankiewicz prezentuje dom Adama Mickiewicza (1921), a na drzeworycie Stanisława Rolnicza z 1944 roku widoczne jest popiersie wieszczka na tle Ostrej Bramy i kaplicy Pocięjów. Interesujące są także linoryty Edwarda Kuczyńskiego czy Krystyny Wróblewskiej z lat 30. i 40. XX wieku. W albumie zamieszczono powojenne prace Barbary Narębskiej-Dębskiej – barwne akwatinty z widokiem katedry oraz Zaułek Kazimierzowski z 1976 roku.

Ze względu na zgromadzony w jednym miejscu bogaty materiał ilustracyjny, prezentujący ponad dwustuletnią przemianę miasta, jego charakter, zabytki publikacja jest niezwykle cenna. Daje możliwość korzystania z książki jako swego rodzaju przewodnika i porównywanie przedstawionych tam zabytków *in situ*. Warto również przyrzeć się miejscom, które na trwałe zostały zmienione, choćby widocznej na anonimowej litografii z 1. poł. XIX wieku, wykonanej według rysunku Jana Chrzyciela Knakfusa katedry, w kostiumie jeszcze przed całkowitą klasycystyczną przebudową. Bogaty materiał daje możliwość porównania współczesnego, nowoczesnego Wilna z jego zabytkami tworzonymi przez wieki dzięki nietuzinkowym postaciom. Koegzystujące w stolicy historycznej i dzisiejszej Litwy, liczne narody i grupy etniczne, splot ich kultur, a często niełatwa historia współzycia, wpłynęły na niepowtarzalny charakter tego miejsca, przyciągając od wieków niezliczone rzesze ludzi. Niech książka Tomasza Jakubowskiego pozwoli zajrzeć w głębię tego miejsca pełnego uroku i często spowitego tajemnicą.

Działalność Galerii Przy Automacie w latach 2009-2012

Galeria Przy Automacie powołana została przy Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych UKSW, we współpracy z Kołem Naukowym Studentów Historii Sztuki, w 2009 roku. Organizowane są w niej wystawy czasowe – indywidualne oraz zbiorowe. Kuratorami są pracownicy, doktoranci i studenci UKSW. Galeria stanowi eksperyment w ramach programu dydaktycznego *Katedry Sztuki, Teorii i Muzeologii Współczesnej* kierowanej przez prof. Dorotę Folgę-Januszewską. Koordynatorem działań jest dr Bartłomiej Gutowski.

W ciągu trzech lat istnienia zorganizowano ponad 30 wystaw czasowych. Niektóre z nich powstawały we współpracy międzyinstytucyjnej: z Kołem Naukowym Europeistyki, Kołem Naukowym Studentów Politologii, Edytorskim Kołem Naukowym oraz Instytutem Muzeologii. W ramach współpracy międzyuczelnianej: z Wydziałem Malarstwa oraz Wydziałem Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, z Akademią Sztuk Pięknych w Łodzi, a także z Muzeum UKSW, Stowarzyszeniem „Związek Podkowian”, Oddziałem Warszawskim Stowarzyszenia Architektów Polskich.

Prezentowane ekspozycje można podzielić ze względu na poruszane w nich tematy: **rocznicowe** – upamiętniające wydarzenia historyczne takie jak *30 rocznica wprowadzenia stanu wojennego*, *11 listopada* czy *Dzień Pamięci Ofiar Zbrodni Katyńskiej*, **lokalne** – dotyczące pracy UKSW np. *jubileusz ks. prof. Stanisława Kobiłusa*, fotografie z objazdów naukowych i inwentaryzacji polskich cmentarzy na Podolu, **społeczno-polityczne** – poruszające kwestie obywatelskie np. Parlament Europejski, Prawo Wyborcze, **związane z historią sztuki** – prezentujące polską sztukę współczesną dobrej klasy: malarstwo, rysunek, rzeźbę, grafikę, fotografię, instalację, graffiti oraz projekty założeń architektonicznych.

Misją galerii jest stworzenie przestrzeni wymiany myśli i opinii między studentami. Jest to miejsce otwarte na różnego rodzaju inicjatywy wystawiennicze nie tylko dla studentów historii sztuki i muzeologii. Poprzez organizowanie wystaw studenci nabierają doświadczenia, przydatnego w zawodzie historyka sztuki, muzeologa a także historyka. Co więcej prezentując dzieła sztuki Galeria popularyzuje sztukę współczesną, dostarcza doznań estetycznych oraz ociepla i uczłowiecza dość oszczędną i skromną architekturę budynku WNHIS.

Dzięki zgodzie wydanej przez kanclerza UKSW Galeria dysponuje przestrzenią wystawienniczą mieszczącą się na III piętrze budynku nr 23. Z dofinansowania otrzymanego od Rektora, Prorektora do Spraw Studenckich, Dziekana WNHIS oraz Instytutu Historii Sztuki, do zakupione zostały standy, ramy różnej wielkości, sztalugi.

Wszelkie informacje na temat Galerii można uzyskać na stronie www.przyautomacie.sztuka.edu.pl. Serdecznie zapraszamy do współpracy!



Tytuł plakatu, proj. Autor Plakatu, 2012



Tytuł plakatu, proj. Autor Plakatu, 2012



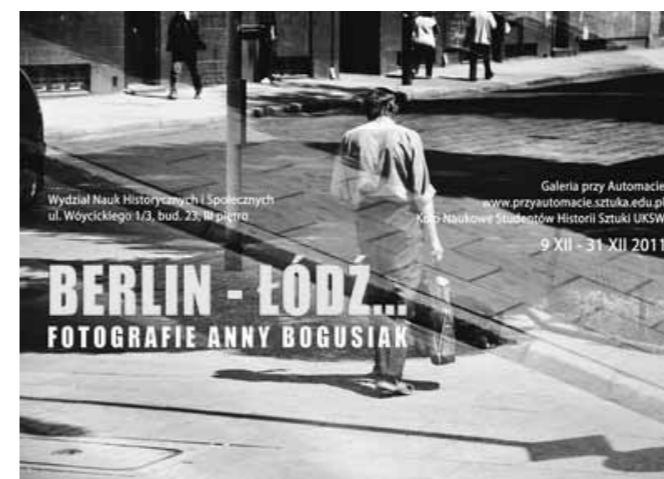
Tytuł plakatu, proj. Autor Plakatu, 2012



Tytuł plakatu, proj. Autor Plakatu, 2012



10 x Turboposter, proj. Jan Bajtlik, 2011



Tytuł plakatu, proj. Autor Plakatu, 2012

