

ART

INDEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA KRYTYKÓW I HISTORYKÓW SZTUKI



W NUMERZE

Magdalena Latawiec
IKONOGRAFIA I WĄTKI
IDEOWE MOTYWÓW
MUZYCZNYCH W SĄDZIE
OSTATECZNYM HANSA
MEMLINGA

Anna Janiszewska
PIETNASTOWIECZNA
CHRZCIELNICA BRĄZOWA
Z KOŚCIOŁA ŚW. ELŻBIETY
WE WROCŁAWIU

Monika Janiszewska
TRYPTYK UKRZYŻOWANIA Z
1498 ROKU Z KOŚCIOŁA ŚW.
ELŻBIETY WE WROCŁAWIU

Tomasz Jakubowski
PAŁAC W MAŁEJ WSI -
ARCHITEKTURA HILAREGO
SZPILOWSKIEGO

Bartłomiej Gutowski
ARCHITEKTURA SECESYJNA
CK MIASTA PRZEMYŚLA

Justyna Zaleska
WITRAŻE JÓZEFA
MEHOFFERA W KATEDRZE
WE WROCŁAWKU

Piotr Janowczyk
RZEŹBIARKA BARBARA
FALENDER - TWÓRCZOŚĆ
W LATACH 1972 - 2000

STYCZEŃ 2002 r.

NUMER 3

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

XV WIEK

2

**IKONOGRAFIA I WĄTKI IDEOWE
MOTYWÓW MUZYCZNYCH
W SĄDZIE OSTATECZNYM
HANSA MEMLINGA**
Magdalena Latawiec

10

**PIETNASTOWIECZNA
CHRZCIELNICA BRĄZOWA
Z KOŚCIOŁA ŚW. ELŻBIETY
WE WROCŁAWIU**
Anna Janiszewska

17

**TRYPTYK UKRZYŻOWANIA Z 1498
ROKU Z KOŚCIOŁA ŚW. ELŻBIETY
WE WROCŁAWIU**
Monika Janiszewska

XVII/XVIII WIEK

24

**PAŁAC W MAŁEJ WSI -
ARCHITEKTURA HILAREGO
SZPIŁOWSKIEGO**
Tomasz Jakubowski

XX WIEK

29

**ARCHITEKTURA SECESYJNA
CK MIASTA PRZEMYŚLA**
Bartłomiej Gutowski

36

**WITRAŻE JÓZEFA MEHOFFERA
W KATEDRZE WE WŁOCŁAWKU**
Justyna Zaleska

41

**RZEźBIARKA BARBARA FALENDER.
TWÓRCZOŚĆ W LATACH
1972 - 2000**
Piotr Janowczyk

RECENZJE

48

**ZBIGNIEW BANIA, MARTA WIRASZKA -
KAMIENIEC PODOLSKI
- MIASTO LEGENDA**
Bartłomiej Gutowski

49

**JANUSZ NOWIŃSKI -
ARS EUCHARISTICA**
Bartłomiej Gutowski

50

**ANDRZEJ K. OLSZEWSKI,
IRENA GRZEŚCIUK-OLSZEWSKA -
J. SZEPTYCKI I JEGO
KOŚCIOŁY W AMERYCE**
Magdalena Latawiec, Bartłomiej Gutowski

52

**SPIS PRAC NAUKOWYCH
Część 3
lata 2000-2001**

W związku z błędem, jaki pojawił się na okładce poprzedniego numeru, w tytule artykułu Katarzyny Kaczmarek i Piotra Krzysztofika, "Wiele hałasu o nic?" wynikającym z opuszczenia znaku zapytania, przychylamy się do opinii autorów, zgodnie z którą zmianie uległ sens nagłówka. Redakcja zgodnie orzekła, iż autorom należą się przeprosiny, co niniejszym czynimy.

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIwersYTU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

ART

IPEX

Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania
Konsultacja: prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski
Redakcja: Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk
Opracowanie graficzne: Piotr Janowczyk, Bartłomiej Gutowski
Kontakt z redakcją: tel.: 668 95 48, 0501 765 263, artifex@free.art.pl
Artifex w Internecie: <http://free.art.pl/artifex>

Wydane dzięki dofinansowaniu przez Samorząd Studencki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Kolejny, trzeci już numer *Artifexu* jest w swojej treści konsekwentną kontynuacją programu pisma, które jak czytaliśmy we wstępie do numeru pierwszego, jest adresowane do ludzi wrażliwych na piękno i jednocześnie poważnie zainteresowanych historią sztuki.

Zamieszczane w poprzednich numerach i obecnym artykuły to poważne studia wnoszące istotny wkład w podstawowe badania nad sztuką polską i powszechną, tak dawną jak i najnowszą. Istotną wartością pisma jest obszerne streszczenie prac magisterskich, które zwykle po obronie nie docierają do zainteresowanych, co siłą rzeczy wypacza prawdziwy obraz wiedzy i to o artystach, czy dziełach bynajmniej nie drugorzędnych. W bieżącym numerze znalazły się więc prace o sztuce XVw., jak tematy muzyczne w *Sądzie Ostatecznym* Memlinga, chrzcielnica i ołtarz z kościoła p. w. św. Elżbiety we Wrocławiu, XVIII-w. pałac w Małej Wsi, o sztuce pierwszej połowy XX-w. - secesja w Przemyślu, witraże Mehoffera we Włocławku, czy sztuce najnowszej reprezentowanej przez twórczość rzeźbiarki Barbary Falender. Artykuły te są zaopatrzone w aparat przypisów, co podnosi ich rangę naukową. Świadczą też, że tematyka pisma nie jest ograniczona do jednego okresu, czy jednej specjalności w dziedzinie historii sztuki.

Poza częścią merytoryczną, obecny numer *Artifexu* podobnie jak poprzednie, zawiera spisy prac magisterskich i doktorskich oraz recenzje ostatnio wydanych publikacji autorstwa wykładowców na sekcji historii sztuki: prof. Zbigniewa Bani i mgr Marty Wiraszki *Kamieniec Podolski. Miasto Legenda*, ks. dr. Janusza Nowińskiego *Ars Eucharistica* i prof. Andrzeja K. Olszewskiego i Ireny Grzesiuk-Olszewskiej *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce*. Prace te świadczą, że historia sztuki na UKSW jest poważnym i wszechstronnym ośrodkiem badawczym, kreowanym tak przez wykładowców jak i studentów. Prowadzone przez Koło Naukowe prace inwentaryzacyjne wypełniają znaczną lukę w badaniach nad sztuką dawnych wschodnich terenów Rzeczypospolitej.

Dotychczasowe dwa numery *Artifexu* już zapewniły pismu pozycję w piśmiennictwie o sztuce. Obecny numer z pewnością pozycję tę utrwali.

ANDRZEJ K. OLSZEWSKI

Serdecznie dziękujemy panu prof. dr hab. Andrzejowi K. Olszewskiemu za duchowe wsparcie, cenne uwagi krytyczne i finansową pomoc, która umożliwiła wydanie trzeciego numeru *Artifexa*.

Redakcja

KONOGRAFIA I WĄTKI IDEOWE MOTYWÓW MUZYCZNYCH W SĄDZIE OSTATECZNYM HANSA MEMLINGA¹

Magdalena Latawiec

WIEK PIĘTNASTY BYŁ OKRESEM WIELU PRZEMIAN W SZTUCE I TO ZARÓWNO W PLASTYCE JAK I ARCHITEKTURZE CZY MUZYCE. W TYM CZASIE ZAZNACZYŁA SIĘ WYRAŻNA DWUBIEGUNOWOŚĆ MALARSTWA EUROPEJSKIEGO: Z JEDNEJ STRONY BYŁA SZTUKA WŁOSKA, Z DRUGIEJ ZAŚ FLAMANDZKA.

Obrazy powstające na Północy perfekcyjnie oddawały malowaną fakturę przedmiotów — kwiatów, biżuterii i materiałów. Dzieła, które wychodziły spod pędzla Włochów odznaczały się z kolei śmiałymi konturami, sugestywnym ujęciem perspektywicznym i mistrzowskim traktowaniem ludzkiego ciała. Wiek ten stanowił także ważny okres w kulturze muzycznej Zachodniej Europy. Realizacje instrumentalne zaczęły uniezależniać się od wokalnych. Były to czasy świetności szkoły francusko-flamandzkiej zrodzonej w prowincjach Burgundii. Przez całe stulecie do niej należał prymat, skupiała bowiem najwybitniejszych twórców, takich jak: Gilles Binchois, Guillaume Dufay, czy Johannes Ockeghem. Wszyscy ci kompozytorzy zrobili międzynarodową karierę i doprowadzili do perfekcji pieśń wielogłosową.² Podczas formowania się ośrodków narodowych, poza wspomnianym niderlandzkim, zaistniał także włoski. Rozwijał się on głównie w sferze kultury mieszczańskiej. Szkołę północną przewyższał walorami melodycznymi i dojrzałością harmoniki. We Włoszech w drugiej połowie wieku XV działało wielu wybitnych teoretyków kontrapunktu³ takich jak: Franchinus Gaffurius czy Johannes Tinctoris.

W średniowieczu nie było wyraźnego zróżnicowania między muzyką artystyczną i ludową. Instrumentów używano głównie do akompaniowania śpiewakom. Ulubionymi instrumentami średniowiecznych bardów były: lira korbowa oraz dudy, piszczałki, rogi, organy, dzwonki. Grano także na harfie, fidelu, psalterium. Instrumenty w przedstawieniach plastycznych występowały od dawna, zwłaszcza w dekoracji portali katedr oraz nastaw ołtarzowych. Na kapitelach kolumn w Cluny, w 1095 roku, przedstawiono personifikacje tonów w śpiewie gregoriańskim. W latach 1168 — 1188 w Santiago de Compostela mistrz Mateo stworzył na Portyku Chwały postaci 24 Starców Apokaliptycznych trzymające instrumenty. Obrazy stanowią podstawę, dzięki której można poznać używane w XV wieku instrumenty muzyczne. W malarstwie szczególnie często przedstawiano lutnie, harfy, portatywy oraz cytry. Łączono je zwłaszcza ze scenami *Adoracji Dzieciątka* (np. Piero della Francesca, *Adoracja Dzieciątka*, 1483), a także koncertami anielskimi. Przy prezentacji *Pokłonu trzech królów* (np. Robert Campin, *Boże Narodzenie*, 1420-1425) malowano dudy, flety oraz fidel. Nieodłącznym instrumentem sceny *Sądu Ostatecznego* (np. Rogier van der Weyden, *Sąd Ostateczny*, 1443 — 1451) były trąby i rogi. Instrumenty dopasowywane były do nastroju konkretnego przedstawienia. Radosnym towarzyszyły strunowe, podniosłym zaś dęte. Takie rozróżnienie znajdowało odzwierciedlenie w ówczesnym życiu.

Jak już wspomniano, instrumenty ukazywane na dziełach sztuki nasycone były treściami symbolicznymi. Istotę muzyki stanowiła matematyka.⁴ Stanowisko to znajdowało oparcie w tezie Kasjodora — *Muzyka jest nauką, która mówi o liczbach*. Według koncepcji ówczesnych myślicieli warunkiem zaistnienia każdego utworu muzycznego była *consonantia*. Odbierana ona była nie

tylko jako symbol harmonii świata, ale także jako jej część — *zgodność mieści się w każdym stworzeniu*. Prawa świata porównywano z prawami muzycznymi. Sądzono bowiem, że w dźwiękach panowały te same stosunki, co w duszach i ciałach. Ponadto muzyce przypisywano właściwości lecznicze. Wierzono, iż choroby ciała leczyła medycyna, duszy zaś muzyka. Odwoływano się do leczniczego i terapeutycznego działania muzyki biblijnego Dawida, który grał na harfie lecząc Saula. Bardzo ważną rolę pełniła w tekstach teoretycznych idea muzyki niebiańskiej. Uważano ją za pierwszą zasadę wszelkiej muzyki świata, za źródło muzyki instrumentalnej. Z założeniem tym wiązały się przedstawienia koncertów anielskich. Muzyka ta symbolizowała radość i nieśmiertelność, dlatego muzykujące anioły tak chętnie zestawiano z tematyką eschatologiczną.⁵

Hans Memling większość swojego życia spędził w Brugii. Życie artystyczne tego miasta skupiało się wokół zburzonego w XVII wieku augustiańskiego kościoła pod wezwaniem Św. Donacjana. Spotykali się tam muzycy, malarze, teologowie oraz poeci. Ogromne bogactwo motywów muzycznych widocznych na płótnach artysty związane jest z kontaktami malarza z ówczesnymi kompozytorami i śpiewakami. Muzyka dla ludzi tego stulecia stanowiła pewnego rodzaju uzupełnienie bądź oprawę różnych uroczystości, takich jak śluby czy święta. Opłacano dobrych bardów, którzy grali na trąbach uświetniali procesje, np. przed relikwiami Św. Donacjana, podczas dorocznego święta obchodzonego 14 października. Na owe procesje malarze rezydujący w Brugii, tacy jak Jan van Eyck czy Hans Memling, malowali chorągwie. Tworzyli także kostiumy dla tzw. „żywych obrazów” wystawianych podczas wizyt książęcych.⁶ Podobnie jak powiązane ze sobą były podczas procesji malowane chorągwie i muzyka również obrazy i rzeźba ołtarzowa były odczytywane wspólnie ze śpiewem i recytacją Mszy Świętej. Powstające w tym czasie dzieła malarskie są niezmiernie ważne w badaniu istniejącego instrumentarium. Źródłem pośrednim są bowiem obrazy, zrówno zdobiące wnętrza kościołów, jak i przeznaczone do wnętrza świeckich.

Rozpoczęcie badań nad życiem i twórczością Hansa Memlinga związane jest z fascynacją romantycznych filozofów i poetów niemieckich malarstwem Starych Mistrzów Flamandzkich. Memlinga nazywano wówczas *Fra Angelico Północy*. Losy artysty, aż do momentu przybycia do Brugii, poznać można jedynie dzięki studiom ikonograficznym. Prawdopodobnie około 1457 roku studiował w Kolonii, gdzie utrzymywał kontakty z tamtejszym kręgiem malarskim.⁷ Tam też poznał dzieła Stefana Lochnera. Prawdopodobnie następnie kształcił się w Brukseli w pracowni Rogiera van der Weydena.

Na powstałym między 1464 — 1473 rokiem tryptyku, którym było przedstawienie *Sądu Ostatecznego* (222 x 240 cm), zostało namalowanych dziewięć instrumentów. Artysta wyobraził na nim: harfę, lutnię, fidel, trąbę, portatyw, flety, cytry, puzony oraz dzwonki. Dodatkowo umieścił wizerunek śpiewających aniołów.

Dzieło to zostało wykonane w sposób bardzo realistyczny. Malarz dokładnie oddał kształt a także fakturę instrumentów. Namalowane przez Memlinga przedmioty są wierną kopią tych, które były używane przez XV-wieczne kapele muzyczne. Schemat rozmieszczenia (sama wizja Niebiańskiej Jerozolimy jako bramy, na której stoją anioły grające i śpiewające) oraz ikonografia instrumentów jest taka sama jak na przedstawieniu *Sądu Ostatecznego* Stefana Lochnera z Kolonii z 1435 roku. Również z Kolonią związany jest powstały przed 1489 rokiem *Relikwiarz Św. Urszuli*. Na połaciach dwuspadowego dachu znajdują się okrągłe medaliony, z których cztery to wizerunki muzykujących aniołów. Bardzo realistyczne przedstawienie instrumentów pozwala na prawdopodobne odczytanie melodii granej przez

muzyków. Ponieważ zdobią one relikwiarz, muzyka wykonywana przez zespół anielski jest zapewne pieśnią chwalebna. Dwie pięcioosobowe grupy muzykujących aniołów przedstawiono na bocznych obrazach tak zwanych skrzydeł organowych z Najera z 1480 roku. Układ palców na instrumentach odpowiada sposobowi gry przedstawionej na płycinach w relikwiarzu Św. Urszuli. Muzykujące anioły na skrzydłach z Najera grają na: puzonie, trąbie, portatywie, harfie, wioli; zaś na drugim przedstawieniu występuje psalterium, tubmaryna, lutnia oraz pomort. Grające anioły stają się stałym składnikiem przedstawień adoracji Madonny, obrazów wotywnych, czy scen Zwiastowania. W roku 1479 Hans Memling namalował tryptyk Świętych Janów, w scenie środkowej — *Mistycznych zaślubinach Świętej Katarzyny* została namalowana tronująca Madonna z Dzieciątkiem. Madonnę adorują dwaj aniołowie. Jeden z nich trzyma przed Maryją księgę, drugi zaś gra na portatywie. Grający na małych przenośnych organach anioł mógł wykonywać którąś z ówczesnych mszy. Właśnie organy były najważniejszym instrumentem wykorzystywanym w kościele podczas nabożeństw. Melodia grana na ich pomniejszonej wersji byłaby odpowiednikiem tej, która wykonywana była w świątyni. Na prawym skrzydle tryptyku zilustrowane zostało objawienie Św. Jana Ewangelisty (*Święty Jan Ewangelista na Patmos*). Jego fragment prezentuje wizję apokaliptyczną. Starcy skupieni wokół boskiego tronu grają na przeróżnych instrumentach. Są to głównie: portatyw, harfa, lutnia, cytra i fidel.

Muzyka wykonywana na instrumentach, które malował Hans Memling, była często grana podczas uczt czy spotkań towarzyskich. Stawała się wtedy tem dla toczących się wydarzeń. W scenach, gdzie towarzyszy *Madonnie z Dzieciątkiem*, staje się zaś lirycznym dopełnieniem kompozycji. Harfy, portatywy, lutnie, czy fidele były instrumentami, po które często sięgali twórcy niderlandzcy XV wieku.

Sąd Ostateczny Hansa Memlinga jest jedną z najbardziej fascynujących realizacji malarskich XV wieku. Dostrzec w nim można ogromne bogactwo wątków symbolicznych i teologicznych.

W partii centralnej *Sądu Ostatecznego*, w strefie górnej — niebiańskiej, na łuku tęczy siedzi Chrystus z globem pod stopami. Obok niego znajduje się Matka Boska oraz apostołowie. Ponad nimi w górnych rogach namalowane są anioły z *arma Christi*. W strefie dolnej znajduje się Św. Michał Archanioł trzymający wagę, otoczony przez powstających z grobów zmarłych. Obaj pasma oddzielają od siebie postacie anielskie grające na trąbach. Na prawym skrzydle tryptyku przedstawiony jest pochód zbawionych wstępujących do raju. Korowód postaci udaje się po kryształowych schodach ku bogato zdobionej bramie, symbolizującej Miasto Boże — Niebiańską Jerozolimę. Architektura portalu nie jest jednorodna. Łączy w sobie elementy romańskie z gotyckimi. Nad wejściem do *Civitas Dei* znajduje się

tympanon z przedstawieniem *Majestas Domini*, nad nim zaś na wimperdze widnieje scena przedstawiająca *Narodziny Ewy*. Po bokach pod baldachimami umieszczone są postacie siedzących królów i starców starotestamentalnych grających na instrumentach. Ponad nimi znajdują się muzykujące anioły. Na przeciwległym skrzydle namalowane zostało piekło. W lewym górnym rogu obrazu znajduje się anioł dmący w trąbę. Poniżej niego istoty piekielne wrzucają w otchłań grzeszników.

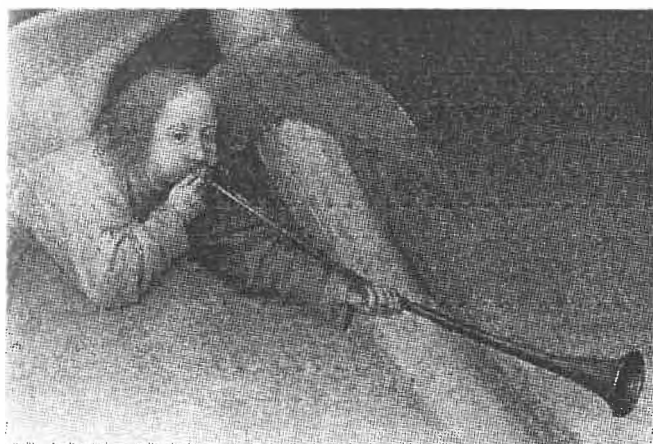
Na lewym skrzydle tryptyku, a także w części środkowej zostały namalowane anioły dmące w trąby. Instrument ten towarzyszy niemal wszystkim przedstawieniom *Sądu Ostatecznego*. Na tryptyku Hansa Memlinga pojawia się on zarówno w scenie sądu jak i strącenia do piekiel. W Nowym Testamencie trąba jest symbolicznym zwiastunem zmartwychwstania. Trąba, tak jak puzon, pojawia się symbolizując głos Boga. Ponieważ w tekstach nowo testamentalnych trąby wspomniane są najczęściej przy zapowiedziach zmartwychwstania oraz ostatniego zgromadzenia wybranych, toteż szczególnie często spotyka się ten instrument na przedstawieniach Sądu Ostatecznego. Przy czym liczba aniołów — budzicieli nie jest kanonicznie określona. Ojcowie Kościoła łączą trąbę najczęściej z głoszeniem Dobrej Nowiny. Trąby pojawiają się na gdańskim tryptyku czterokrotnie. Dmące

w nie anioły będące wysłannikami bożymi obwieszczają zmarłym ich los. Trzy postacie anielskie, odziane w długie kolorowe, monochromatyczne szaty, kierują trąby w różne strony świata, budząc ich dźwiękiem tych, którzy jeszcze nie powstałi. Zwiastujący Sąd dźwięk tych instrumentów symbolizuje ponowne przyjście Chrystusa, a także głos Boży.

Na lewym skrzydle tryptyku, ponad wyobrażeniem piekła, umieszczony jest anioł w białej szacie grający na trąbie. W porównaniu ze sceną środkową przedstawienie to posiada inne znaczenie, jest to raczej podkreślenie nieodwracalności sytuacji, w jakiej znaleźli się potępieni. Wysłannik nieba staje się biernym uczestnikiem całego wydarzenia. O ile w momencie ogłoszenia nadejścia sądu aniołowie biorą udział w zaistniałej sytuacji, o tyle na skrzydle tryptyku anioł jest jedynie świadkiem. Głos trąby



Anioł grający na trąbie. (fragment lewego skrzydła ołtarza)



Anioł grający na trąbie nad zbawionymi (przedstawienie centralne)

brzmiejącej nad czeluściami piekielnymi podkreśla przerażającą atmosferę tego miejsca. Symbolizuje on także wyrok Bożego potępienia.

Prawe skrzydło tryptyku *Sądu Ostatecznego* ukazuje Niebiańską Jerozolimę. Na galerii bramy znajdują się postacie muzykujących aniołów. Odziane w dalmatyki witają zbawionych przy wejściu do Niebiańskiego Miasta. Na najwyższej kondygnacji bramy, po lewej stronie, widoczny jest anioł w ciemnej tunice grający na szalabaji. Instrumentem utożsamianym z fletem prostym. Zdaniem Izzydora z Sewilli flet jest symbolem tęsknoty duszy za Bogiem, cierpienia, a także wielkich emocji.⁸ Przedstawienie gry na szalabaji na *Sądzie Ostatecznym* jest podkreśleniem doniosłego momentu, jakim jest wstąpienie do raju. Dźwięk wydobywający się z instrumentu jest radosny symbolizuje radość wstępujących do raju. Kolejnym instrumentem anielskim *Sądu Ostatecznego* jest **puzon**, którego symbolika nawiązuje do rogu oraz trąby. Używany jako trąba, głosił triumf, sławę, chwałę, zwycięstwo, zbawienie śmierć, wezwanie o pomoc, przepędzał złe duchy, wzywał do modłów; wojny świętej, obwieszczał koniec świata, wzywał zmarłych na Sąd Ostateczny. Święty Augustyn w swej egzegezie Psalmów utrzymuje, że zakrzywiony puzon jest symbolem panowania nad grzesznymi zmysłami, gdyż róg zawsze wystaje ponad ciało. Młotkiem kształtowany metal, z którego później wykonano puzony, podobnie jak trąba, ma być wyrazem chwały składanej Bogu przez ludzkie cierpienia. Anioł dmący w puzon na przedstawieniu *Sądu Ostatecznego* obwieszcza zebrany radosną nowinę. Ogłasza początek Miasta Bożego jako nowego królestwa, początek nowej ery *Civitas Dei*. Niebiański muzyk kieruje instrumentem ku przekraczającym bramę. Dźwięk wydobywający się z puzonu wita zebranych, stając się dla nich przewodnikiem. Ręczne **dzwonki** trzyma w dłoniach następny z muzykujących aniołów. Dzwonki obok organów, miały nadawać mistyczną świetność świeckiemu brzmieniu średniowiecznej muzyki kościelnej. Od XII wieku dzwonka używa się podczas Mszy Świętej na podniesienie.⁹ Dlatego też jego głos utożsamiano z głosem Boga, sam zaś instrument zajmuje miejsce trąb Starego Prawa. Dzwonki oznaczają radość, raj, wezwanie do modlitwy i przestrzegania przykazań Bożych, obwieszczają także święta.¹⁰ Swoim kształtem nawiązywały do sklepienia niebieskiego i dlatego stały się jego symbolem. Pojawiające się dzwonki sygnalizują rozpoczęcie czegoś nowego, obwieszczają dzień sądu, podobnie jak puzon.¹¹ Fidel, występuje na analizowanym obrazie aż trzykrotnie. Grają na niej aniołowie umiejscowieni na galerii bramy, a także jedna z postaci starotestamentalnych znajdujących się na jej lewym filarze. Dźwięk fideli podkreślał śpiew. Przez połączenie smyczka i strun rozumiano zespolenie pierwiastka boskiego i ziemskiego. W latach późniejszych dopatrywano się aktywnego pierwiastka męskiego w smyczku i biernego — żeńskiego w strunach pobudzanych do brzmienia i wydających owoc w postaci dźwięku.¹² Sądono, iż ilość strun trzy lub siedem to symbol doskonałości.¹³ Instrument ten był popularny w ówczesnej Brugii. Świadczy o tym fakt, iż był on obok lutni,

harfy i portatywu najczęściej przedstawianym instrumentem. Prawdopodobnie właśnie jego ogromna popularność spowodowała aż trzykrotne umieszczenie go na przedstawieniu *Sądu Ostatecznego*. Dwukrotnie Hans Memling przedstawił w *Sądzie Ostatecznym* portatyw czyli zminimalizowane organy. Raz umieścił go w dłoniach anioła, ponownie zaś na prawym filarze bramy na kolanach starca sarotestamentalnego. Organy towarzyszące śpiewowi symbolizują harmonię wszystkiego stworzenia w składaniu chwały Bogu w Kościele. Posiadają tę własność, że mimo rozmaitej wielkości piszczałek współbrzmia zgodnie. Wyprowadzono z tego myśl, iż oznaczają one cały Kościół, zaś same piszczałki wiernych. Pseudo-Hieronim widzi w organach odbicie Ewangelii, która rozbrzmiewa nad całą ziemią.¹⁴ Generalnie uważany jest za instrument anielski¹⁵, często występujący w przedstawieniach orkiestr anielskich, jak i muzykujących aniołów. Dlatego też umieszczony został w chórze *Sądu Ostatecznego* wśród innych instrumentów. Trzy postacie anielskie umieszczone zostały na prawym balkonie wieńczącym bramę. Jedną z nich, namalowaną najbliżej wimpergi, gra na **harfie**. Instrument ten trzyma także postać starotestamentalna, usytuowana na lewym filarze. Gra na harfie wyraża radość, wdzięczność i uwielbienie. Gdy prorok Elizeusz otrzymał polecenie o przekazaniu ludowi pewnych pouczeń Bożych, poprosił o muzykę na harfie, by zostać napełnionym darem prorokowania. Harfa symbolizuje także smutek, tęsknotę nostalgii, jest lekiem na melancholię. W sztuce średniowiecznej trójkatne harfy uznano za symbole Trójcy Świętej albo wyraz uwielbienia dla trzech Osób Boskich.¹⁶ Według Kasjodora harfa oznacza chwalebny mękę Chrystusa.¹⁷ Obrazy z harfą i ukrzyżowaniem próbowano zatem wiązać z Orfeuszem. Napięte struny harfy łączono z napięciami psychicznymi i cierpieniem. Przedstawiano emocje między instynktami materialnymi — drewniana rama i struny — a dążeniami duchowymi — wibracją strun.¹⁸ Harfa jest symbolem uświęconej muzyki. Święty Augustyn porównuje dziesięć przykazań Bożych do dziesięciu strun harfy Dawida.¹⁹ Harfa zapowiada spokój i słodycz przyszłego życia. Wchodzi w skład instrumentarium orkiestry anielskiej wyrażając niebiańską radość i harmonię. W *Sądzie Ostatecznym* Memlinga anioł grający na harfie, instrumentem anielskim²⁰, nadaje subtelności przedstawieniu. Niebiański lutnista znajduje się na wspomnianym już balkonie między harfiarzem a aniołem grającym na fideli. W średniowieczu **lutnia** podobnie jak fidel, była atrybutem personifikacji Muzyki, Słuchu, Polihymnii — muzy sakralnej pieśni chóralnej.²¹ Uważana była za instrument wchodzący w skład orkiestry anielskich. Lutnia jest symbolem szczęścia i chwały Bożej. Jest ona także utożsamiona z muzyką anielską.²² Hans Memling umieścił ten instrument jako symbol chwały Bożej, którą grający na nim anioł oddawał Stwórcy. Na wewnętrznym łuku arkady tympanonu, wśród postaci anielskich, ujętych od pasa w górę, jeden z nich gra na **psalterium**. Psalterium, podobnie jak lutnia jest instrumentem chwały Boga. Izzydor z Sewilli twierdził, iż wynalazcą instrumentu był Tubal, który też nadał jej nazwę. Święty Nicetius, biskup Trewiru, wspomina o instrumencie zwanym *cithara Davidis*. Grając na nim Dawid odpędzał złego ducha, który nawiedzał Saula.²³ Psalterium ma bowiem kształt krzyża Chrystusowego z rozpiętymi na drzewie strunami. Poprzez grę duch Boży pokonywał demona.²⁴ Dziesięć strun psalterium symbolizowało radosne działanie według dziesięciu przykazań Bożych.²⁵ Gwidon z Arezzo, przypisał dźwiękom tego instrumentu działanie lecznicze.²⁶ Umieszczenie anioła z psalterium, wśród innych modlących się, spowodowało podkreślenie aktu modlitwy. Dodatkowo muzykujący anioł adoruje siedzącego na tronie Chrystusa w otoczeniu zwierząt apokaliptycznych. Na lewym balkonie wieńczącym filar bramy znajdują się trzej **śpiewający aniołowie**, ubrani w dalmatyki. Pochylają się nad leżącą na parapecie księgą chórową. Klemens Aleksandryjski w *Słowie zachęty dla pogan* twierdzi, że muzyka pogańska prowadzi do zguby. Wychwala natomiast zalety muzyki chrześcijańskiej. Porównywał wszechświat do instrumentów o wielu głosach, a śpiew do Logosu, ciało ludzkie zaś do instrumentu muzycznego.

To, co było łączone ze śpiewem Orfeusza,²⁷ zostało w nowym świecie chrześcijańskim przypisane śpiewom biblijnego Dawida. Śpiew stanowił o uwzniośnieniu religijnym. Święty Bazyli Wielki w *Homilii o I Psalmie* pisze: (...) psalm daje spokój duszy, (...) łagodzi nietad i rozterkę myśli, albowiem uspokaja namiętności duszy i miarkuje jej rozpasanie (...) Psalm jest dziełem aniołów, niebiańskim zrzędzeniem, emanacją Ducha.²⁸ Św. Hieronim w *Komentarzu do Listu Świętego Pawła do Efezu* twierdzi, iż powinniśmy śpiewać melodie dziękując Bogu bardziej sercem niż głosem. Idea ta łączy się z wyraźnym stanowiskiem pitagorejskim, wedle którego bezgłośny śpiew może zbliżyć się do harmonii kosmicznej lub wręcz utożsamić się z jej doznaniem: *kto bada harmonię świata, porządek i zgodność wszelkiego stworzenia, ten wznosi święty śpiew.*²⁹ Śpiew i muzyczna harmonia stanowią istotny element myślenia o życiu wiecznym. *Chanson de geste* napisane dla Karola Wielkiego podają opis baśniowego pałacu króla Hugona w Konstantynopolu. Pojawia się tam, wśród innych niezwykłości, ciekawy szczegół mechanicznej muzyki: miedziane i metalowe posążki w dzień trzymają przy ustach rogi z kości słoniowej, a gdy wiatr zadmie wprowadzając cały pałac w ruch obrotowy, zaczynają na nich grać uśmiechając się przy tym do siebie. Sluchając ich odnosi się wrażenie, że jest się w raju, gdzie aniołowie słodko i dźwięcznie śpiewają.³⁰ Na *Sądzie Ostatecznym* Hans Memling namalował anioły pochylone nad otwartą księgą. Muzykanci przedstawieni bez instrumentów byli wysłannikami Bożymi, a także symbolizowali muzykę niebiańską.³¹ Śpiewające anioły bardzo często malowano trójkami. Tak też przedstawione zostały przez Memlinga. Analizując przedstawienie można dopatrywać się w nim analogii z Trójcą Świętą.³² Trzy postacie anielskie mogą być także symbolem muzyki wokalne, która w owym czasie pisana była na trzy głosy.³³ Namalowane śpiewające anioły są także zapowiedzią niebiańskiej harmonii, w którą wstępują zbawieni.³⁴

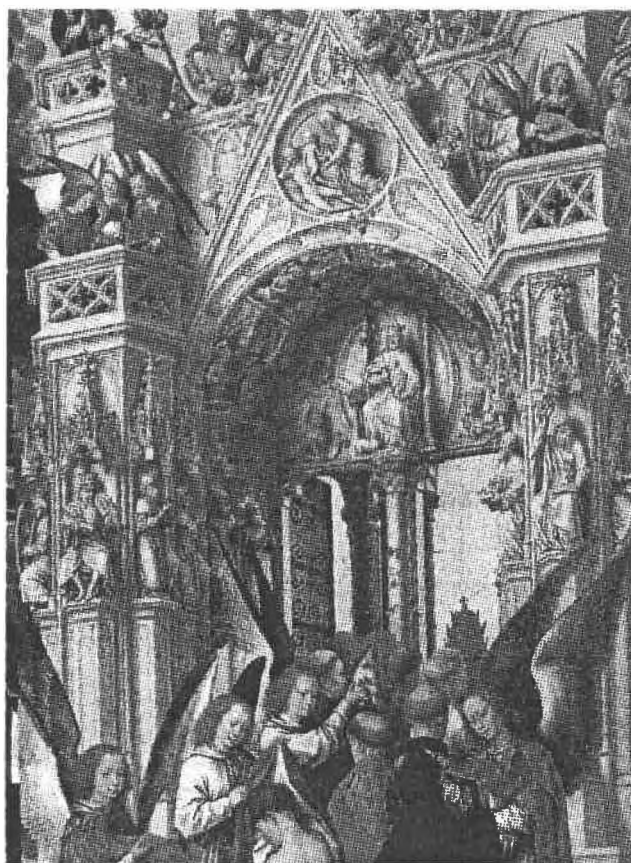
Postacie starców starotestamentalnych znajdują się w niszach na filarach portalu.

Symbolika instrumentów na których grają omówiona została przy analizie muzykujących aniołów. Namalowanie muzykujących postaci w strefie wejścia do raju wydaje się podkreśleniem roli, jaką miałyby pełnić muzyka na ziemi. Jednak postacie te utożsamić można także z 24 Starcami Apokaliptycznymi.³⁵ Na portalach katedr przedstawiano Starców Apokaliptycznych w kontekście Sądu Ostatecznego. Reprezentowali oni muzykę niebiańską, a zarazem chwalili Boga.³⁶ Podobnie jak Starcy Starotestamentalni zapowiadali muzykę, która będzie rozbrzmiewać w niebie.

Analiza ikonograficzna instrumentarium muzycznego namalowanego przez Hansa Memlinga umożliwia poznanie symboliki badanych instrumentów. Okazuje się, że wszystkie posiadają jedną, wspólną myśl poza wieloma znaczeniami alegorycznymi. Jest nią idea chwaleńca Stwórcy. Przeprowadzona powyżej analiza ikonograficzna jest punktem wyjścia dla przedstawiowania Sądu Ostatecznego pod względem ideowym. Podczas badania twórczości Hansa Memlinga można odnaleźć w niej szereg wpływów dawnych mistrzów. Widoczne są związki

zarówno z twórcami niemieckimi jak i niderlandzkimi. Układy kompozycyjne, czy też techniki malarskie pozwalają odnaleźć znane motywy z twórczości Martina Schongauera, Jana i Huberta van Eyck, czy Rogiera van der Weydena. Tak rozliczne wpływy wynikające z poznania dzieł Wielkich Mistrzów skumulowane są w analizowanym obrazie Hansa Memlinga.³⁷ Wspomnieć tu trzeba kolońskiego mistrza Stephana Lochnera, który całe życie spędził w Kolonii, a w roku 1435 namalował *Sąd Ostateczny*. Liczne podobieństwa gdańskiego obrazu Hansa Memlinga w sposób jednoznaczny wskazują na inspiracje płynące od kolońskiego mistrza. Wspólny jest sposób prezentacji muzykujących aniołów jak i architektura bramy. Przy czym obraz Memlinga jest znacznie bardziej rozbudowany. Na obydwu dziełach niebo zostało ukazane jako *Civitas Dei*. Memling, wzorując się na Lochnerze, umieścił na galerii bramy postacie muzykujących aniołów. Na przedstawieniu z Kolonii grają oni na lutni, portatywie oraz psalterium. Pięciu

z nich śpiewa, zaś centralna postać tej grupy trzyma w dłoniach zwój z Psalmem. Na gdańskim *Sądzie Ostatecznym* postacie anielskie przedstawione zostały w grupkach. Anioły śpiewające pochylają się nad otwartą księgą, a nie jak u Lochnera nad zwojem z wyraźnie widocznymi nutami. Na pierwowzorze kolońskim zbawionych witają aniołowie umieszczeni w wejściu i grający na instrumentach: lutni, flecie lub szalamaji, harfic, psalterium oraz fidelu. Wstępujący do raju są zatem witani muzyką pochwalną. Również Memling w miejscu, w którym wybrani przekraczają próg nieba, namalował postacie anielskie. Nie grają one jednak, jak na malowidle Lochnera na instrumentach, lecz wręczają każdemu wkraczającemu do Miasta Bożego szaty. W centrum kompozycji obu *Sądów Ostatecznych* namalowano budzicieli dających w trąbę. Trąbiący aniołowie znaleźli się również ponad piekłem. Memling umieścił na filarach bramy postacie starotestamentalne z instrumentami, których nie ma na obrazie z Kolonii. W plyninach zwieńczenia namalowane zostały motywy



Bramy raju z muzykującymi aniołami (fragment lewe skrzydło)

biblijne, a nie jak w pierwowzorze — geometryczne. Mistrz niderlandzki powiększył także liczbę aniołów trąbiących oraz umieścił ponad piekłem wystannika niebios, a nie diabła jak malarz koloński. Stephan Lochner przekazał Memlingowi charakterystyczną miękkość stylu, miniaturskie opracowanie szczegółu, dążność do unikania dramatycznych napięć, kameralność nastroju, a także zamiłowanie do symetrii kompozycji.

Dzieło Stephana Lochnera nie jest jednak jedynym, którego wpływy odnaleźć można w *Sądzie Ostatecznym* Hansa Memlinga. Artysta, którego twórczość silnie oddziaływała na autora gdańskiego tryptyku, niewątpliwie był Jan van Eyck. Jest to szczególnie wyraźne, gdy zestawimy gdański tryptyk z namalowanym przez van Eycka *Ołtarzem Gandawskim* (1425-1432). *Śpiewające Anioły* oraz *Muzykujące Anioły*, obrazy znajdujące się z lewej i prawej strony części górnej otwartego poliptyku, zapewne stały się inspiracją dla Memlinga. Na tablicy pierwszej przedstawiono osiem postaci anielskich skupionych wokół ambony z otwartą

księgą. Śpiewające anioły cechuje ogromna ekspresja twarzy. Podobnie Memling namalował, z bardzo dużą siłą wyrazu scenę koncertu. *Muzykujące Anioły* z kolci przedstawiają pięcioosobową grupę grającą na instrumentach. Na obrazie rozpoznajemy pozytyw, harfę oraz instrument smyczkowy, prawdopodobnie fidel. Van Eyck namalował wszystkie postaci poprzez zastosowanie tego samego typu urody.³⁸ Pewne zróżnicowanie osiągnął przez napięcie mięśni poszczególnych części twarzy. Zabieg ten spowodował, iż oglądający dzieło koncentruje swoją uwagę na ekspresji całości przedstawienia. Memling namalował muzykujące anioły, wzorując się na obrazie van Eycka. Muzycy z jego *Sądu Ostatecznego* mają twarze pełne, okolone puklami jasnych włosów. Wyróżnia je jedynie mimika, co, jak w poliptyku Gandawskim, powoduje emocjonalny odbiór dzieła. Hans Memling zaczerpnął z twórczości Jana van Eycka schemat, kompozycję oraz technikę wykonania. Instrumenty, które Memling namalował na gdańskim *Sądzie Ostatecznym* ukazane są bardzo wyraziście. Podobnie, bardzo realnie zostały przedstawione gesty muzyków, mimika twarzy śpiewaków, czy w końcu sam motyw koncertu. Także wpływ sugestywnej twórczości Rogiera van der Weydena na Memlinga jest widoczny w ołtarzu *Sądu Ostatecznego*. Podobieństwa widoczne są w górnej części studio- wanych obrazów w sferze nieba.

Usytuowanie starców sarotestamentalnych w tym konkretnym miejscu wynikało z pewnej konwencji. Na portalach katedr bardzo często rzeźbiono starców np. w Strasburgu (1230-1235), w Santiago de Compostela (1168-1188), w Moissac (1130). Tryptyk z Gdańska ma wiele elementów realistycznych. Portal Niebiańskiej Jerozolimy przedstawiono jako wejście do kościoła, a na nim umieszczono proroków. Jest zatem oczywiste, że Memling malując bramę umieścił na niej program ikonograficzny zgodny z wymogami epoki.

Instrumenty namalowane przez Hansa Memlinga na *Sądzie Ostatecznym* ukazane zostały z niemal „fotograficzną” precyzją. Wydaje się zatem, iż przeprowadzone poszukiwania wzorców ikonograficznych stworzyły podstawy do odnalezienia ich wzorców ideowych. Instrumenty muzyczne późnego średniowiecza i wczesnego renesansu łączyły się z konkretnymi przedstawieniami. Wynikało to jednak bardziej z ich symbolicznego rozumienia, niż z dbałości o formę powstającej muzyki. Grupy muzyków przedstawione na zabytkach wykazują najczęściej zmienną obsadę. Wraz z rozwojem polifonii zaobserwować można pewne dążenie do łączenia instrumentów korzystnie ze sobą współbrzmiających.³⁹ Anioły nad bramą rajska w *Sądzie Ostatecznym* Hansa Memlinga grają na: szalamaji, puzonie, dzwonekach, fidelu, portatywie, harfie, lutni oraz psalterium utożsamianym z cytrą. Są to instrumenty, które były wówczas w powszechnym użyciu. Badając to zagadnienie z perspektywy człowieka współczesnego nie wydaje się prawdopodobne, żeby tak przedstawione instrumenty mogły w owym czasie tworzyć jedną harmonijną całość brzmieniową. Zestawiono tu bowiem zarówno te, które brzmiały delikatnie (jak

harfa) z donośnymi (takimi jak puzon). Należy pamiętać, iż wykonawstwo średniowieczne w głównej mierze polegało na improwizacji, mniej lub bardziej podporządkowanej pewnym regułom. Bardzo często to muzyka była dopasowywana do właściwości instrumentów na jakich ją grano.⁴⁰ Analizując dostępne źródła (teksty i przedstawienia na dziełach sztuki) można odnaleźć dźwięk niektórych instrumentów. Pierwszy ogólny wniosek, który się narzuca to — wyjątkowo ciche i lagodne brzmienie ówczesnych instrumentów. Drugim jest umiejętność łączenia ich zgodnie brzmiące duety, bądź tercety. Na *Sądzie Ostatecznym* Hans Memling namalował m. in. fidel, która „słodko brzmiała” i lutnię wydającą dźwięki wyraźne, ale niezbyt głośne.

Podobna melodia wydobywała się z portatywu. Ze wszystkich namalowanych na gdańskim tryptyku instrumentów najgłośniejszym jest szalamaja, której dźwięk był ostry i pełny. Reasumując, grana muzyka była subtelna i cicha, a jedynym jej ostrym akcentem był dźwięk wzmiankowanej szalamaji.

Analizując układ palców oraz mimikę twarzy muzyków można jedynie wywnioskować, iż grana przez nich melodia jest podniosła. Prawdopodobnie jest także dosyć głośna, co widać po obliczach anielskich. Wyraźne jest bowiem napięcie mięśni twarzy przy instrumentach dętych, takich jak puzon i szalamaja. Postacie Aniołów Budzicieli w środkowej części tryptyku, a także anioła nad strefą piekielną, grają na trąbach. Podobnie jak w chórze nad bramą, tak i w tym przypadku można odczytać jedynie natężenie wydobywającego się z instrumentu dźwięku. Wnioskując z całości kompozycji można spekulować, iż był to dźwięk bardzo donośny. Podobnie analizując postacie starców starotestamentalnych, którzy

mają instrumenty muzyczne, nie można zinterpretować granej przez nich melodii. Można jedynie spekulować, iż namalowane na tryptyku *Sądu Ostatecznego* instrumenty muzyczne nie są ze sobą zorkiestrowane. Próbując rozwiązać ten problem należy jednak pamiętać, iż jak pisze N. Harnocourt: *O brzmieniu muzyki sprzed roku 1500 „na pewno” wiemy tyle co nic*. Prawdopodobnie zostały tutaj przedstawione składy ówczesnych kapel rzeczywistych. Jeżeli jednak nie jest możliwe przytoczenie fragmentu rzeźbionego utworu, to jest wielce prawdopodobne, iż Memling zilustrował fragment Psalmu *Laudate Deum*, który jest hymnem chwalejącym Boga.

Alleluja!

Chwalcie Pana w świątyni jego,
chwalcie Go na firmamencie mocy jego!
Chwalcie Go dla potężnych czynów jego,
chwalcie Go według mnóstwa wielkości jego!
Chwalcie Go głosem trąby,
chwalcie Go na harfie i na cytrze!
Chwalcie Go na bębnie i korowodach,



Śpiewający i muzykujący aniołowie (fragment lewego skrzydła)

chwalcie Go na strunach i na fletniach!
Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych,
chwalcie Go na cymbałach gromkich.

Znajdujące się na bramie Niebiańskiej Jerozolimy koncertujące anioły, chwala Boga w jego świątyni, czyli na nieboskłonie. Witają one zbawionych muzyką pochwalną. Według Biblii instrumenty są narzędziem chwaleń Boga. Powstająca muzyka jest odbiciem boskiej wspaniałości. W *Objaśnieniu Psalmów* Św. Augustyn szczególnie analizuje wspomniany Psalm 150. Głos trąby i towarzyszący mu bębenek zostały przez Św. Augustyna z jasnością chwały.⁴¹ Harfa i cytra to instrumenty wzajemnie się uzupełniające. Harfa chwali Boga górną częścią, zaś cytra — niższą. Fragment: *Chwalcie go na cymbałach i w chórze* Św. Augustyn tłumaczy następująco: *bęben chwali Boga, kiedy już w ciebie odmienionym nic nie pozostaje z cielesnego niszczącego, ani słabości. Bębenek bowiem robi się ze skóry wysuszonej i wyprawionej. Chór chwali Boga, gdy wielbi go społeczność żyjąca w pokoju. Dalej interpretując fragment: Chwalcie go na strunach i na instrumencie pisze: Struny posiada zarówno harfa jak i cytra [...]. Organ natomiast to określenie ogólne wszystkich instrumentów muzycznych.*⁴² Swoje rozważania kończy: *Wy jesteście harfą, trąbą, cytrą, bębenkiem, chórem, strunami i organami, i cymbałem radości mile dźwięczącym, ponieważ współdziałającym. Wy jesteście tym wszystkim. Nie ma tu nic materialnego, nic przemijającego, niechaj na myśl nie przychodzi nic artobliwego. A ponieważ rozumowanie według ciała jest śmiercią: Wszelki duch niechaj chwali Pana.*⁴³ Ten hymn pochwalny nawiązujący do Księgi Psalmów jest źródłem wielu przedstawień religijnych. Artyści często sięgali do niego realizując motyw chwaleń Boga. Nie zawsze wiernie przedstawiano zawarte w nim instrumenty, jednak sama idea pozostawała niezmienna. U Stephana Lochnera w *Sądzie Ostatecznym* pojawiają się aniołowie, których

muzyka oparta jest na strofach Psalmu 150. Także do niego nawiązuje instrumentacja *Psalterza Utrechskiego* oraz słynnej *Cantorii*, którą stworzył Luca della Robia około 1435 roku. W przypadku *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga niektóre instrumenty użyte zostały zamiennie (zamiast rogu trąba itp.), jednakże cała wymowa ideowa pozostała niezmienną. Naszkicowany przez malarza program ideowy jest silnie związany z założeniami ikonograficznymi całości przedstawienia. Zarówno motyw symboliczny jak i ideowy są ze sobą połączone przez co nie pozwalają na odrębną analizę pozostałych części. Dopiero całość pozwala odczytać założenia programowe *Sądu Ostatecznego*.

Reasumując obraz Hansa Memlinga można odczytywać w świetle trzech głównych sensów ideowych. Po pierwsze namalowane instrumentarium odtwarza filozoficzne i teologiczne założenia epoki. Po drugie łączy wspaniałe przedstawione postacie i dramaturgię z jego głęboką wymową duchową. Następuje w nim zespolenie teologii z mistyką. A po trzecie przedstawiając instrumenty muzyczne Hans Memling powiązał ze sobą ich symbolikę i znaczenie. Zabieg ten, będący wynikiem połączenia sztuki malarskiej z jego wiedzą duchową, w znaczny sposób wzbogacił dotychczasowe przedstawienie tego typu. Można także powiedzieć, iż jest to ostatnia malarska realizacja *Sądu Ostatecznego*, która łączy w sobie tak wielkie bogactwo treści symbolicznych. Poznanie wątków ikonograficznych i ideowych pozwoliło na zrozumienie wewnętrznych treści dzieła. Poprzez ich rozwinięcie można badać wielorakie powiązania sztuki malarskiej z muzyką, które mają także swoją wymowę duchową oraz symboliczną. Badanie treści i genezy analizowanych motywów muzycznych pozwoliło na łączenie ze sobą trzech dziedzin kultury: muzyki, teologii i malarstwa. Dzięki temu możemy nie tylko lepiej zrozumieć wieloraką ideową dzieł sztuki powstających w tym okresie, ale również wskazać na treści Starego i Nowego Testamentu, które stanowią podstawowe źródło dla całej kultury średniowiecza.

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej *Ikonografia i wątki ideowe motywów muzycznych w obrazie Sąd Ostateczny Hansa Memlinga napisanej przy Katedrze Sztuki Średniowiecznej i Ikonografii UKSW*, pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Stanisława Kobielausa i dr C. Sachs, *Historia Instrumentów muzycznych*, przeł. S. Oledzki, Kraków 1989, s. 287.

2 Kontrapunkt jest techniką kompozycyjną polegającą na jednoczesnym zestawieniu linii melodycznych według określonych zasad tonalnych, harmonicznyc i rytmicznych.

3 R. Knapieński, *Musica Mundana et Instrumentalis. Epilog interpretacji romańskiej miniatury z wyobrażeniem Dawida z muzykami w Biblii Płockiej*, BHS, LVIII: 1996, nr 3-4, s. 254.

4 B. Przybyszewski, *Sąd Ostateczny Jana Memlinga w Muzeum Pomorskim w Gdańsku*, w: *Nasza Przeszłość — Studia z dziejów kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, red. A. Scheltz, t. 52, Kraków 1979, s. 162.

5 Malowano stroje, które podczas pochodów czy procesji tworzyły całość. Takie formy realizacji malarskich połączone były z odpowiednio skomponowanymi utworami muzycznymi. Powstawała dzięki takim zabiegom jedność sztuki.

6 G. H. Dumont, *Memling*, Berlin-Mnchen 1966, s. 11.

7 J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1979, s. 145.

8 J. Hall, *Leksykon symboli sztuki wschodu i zachodu*, przeł. J. Zaus, B. Baran, Kraków 1997, s. 97.

9 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 87.

10 Tamże, s. 88.

11 T. Dobrzański, M. Kaziński, *Muzykujące zwierzęta w miniaturze średniowiecznej*, w: *Fauna i flora w kulturze średniowiecza od XII do XV wieku*, pod red. A. Karłowickiej-Kamzowej, Poznań 1997, s. 67.

12 Tamże, s. 67.

13 Tamże, s. 67.

14 Tamże, s. 243.

15 Tamże, s. 66.

16 M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 66.

17 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 396.

18 A. de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam — London 1974, s. 239.

19 Hall 1997, s. 112.

20 Vries 1974, s. 307.

21 J. Białostocki, *Harfa Dawida i młot Tubalkaina. Miniatura Biblii Płockiej*, BHS, XI: 1949, nr 3-4, s. 170.

22 Morawski 1979, s. 146.

23 Forstner 1990, s. 394.

24 Knapieński 1996, s. 198.

25 Orfeusz był herosem-spiewakiem mitycznych Traków.

26 Bazyl Wielki, *Homilia o Psalmie I*, w: „Patrologiae cursus completus. Serie graeca”, t. 1-161, Paris 1857-1866, t. 29, s. 209 — 213.

27 Hieronim, *Commentariorum in Epistolam ad Ephesios Libri Tres*, w: „Patrologiae cursus completus. Serie graeca”, t. 1-161, Paris 1857-1866, t. 26, s. 561 — 562.

28 A. Drzewicka, „Malowany raj, harfy i lutnie” *rajski pejzaż i rajska muzyka w niektórych tekstach*

literatury starofrancuskiej, „Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce” nr 9, Poznań 1993, s. 139.

29 K. Meyer-Baer, *Music of the Spheres and Dance of Death*, New Jersey 1970, s. 141.

30 Aniołowie jako wysłannicy Boga, w Trójcy jedynej, stałoby się automatycznie wizualnym przekazem dogmatu Trójcy Świętej.

31 Meyer-Baer 1970, s. 142.

32 Tamże, s. 142.

33 Widocznych jest dwunastu, jednak sposób ich przedstawienia pozwala na taki wniosek. Przybyszewski 1979, s. 160.

34 Meyer-Baer 1970, s. 107.

35 Chodzi tu o już wcześniej wspomniany schemat kompozycji, sposób malowania, łączenie miniaturowych detali z rozległym krajobrazem, umiejętność tworzenia zarówno na dużym jak i małym formacie, czy w końcu stwarzanie specyficznego klimatu powstających dzieł.

36 J. Maurin-Białostocka, *van Eyck*, Warszawa 1957, s. 25.

37 Coraz większą wagę zaczęto zwracać na instrumentację kompozycji. Kronikarze zaczęli wyszczególniać instrumenty stosowane w określonych kompozycjach i przy określonych okazjach. Sachs 1989, s. 276.

38 Typowe dla instrumentów figury i zwroty muzyczne były tworzone dopiero podczas gry. N. Harmoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s. 11.

39 Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, w: *Pisma Starożytności Pisarzy*, t. 52, przeł. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 403.

40 Tamże, s. 403.

41 Tamże, s. 404.



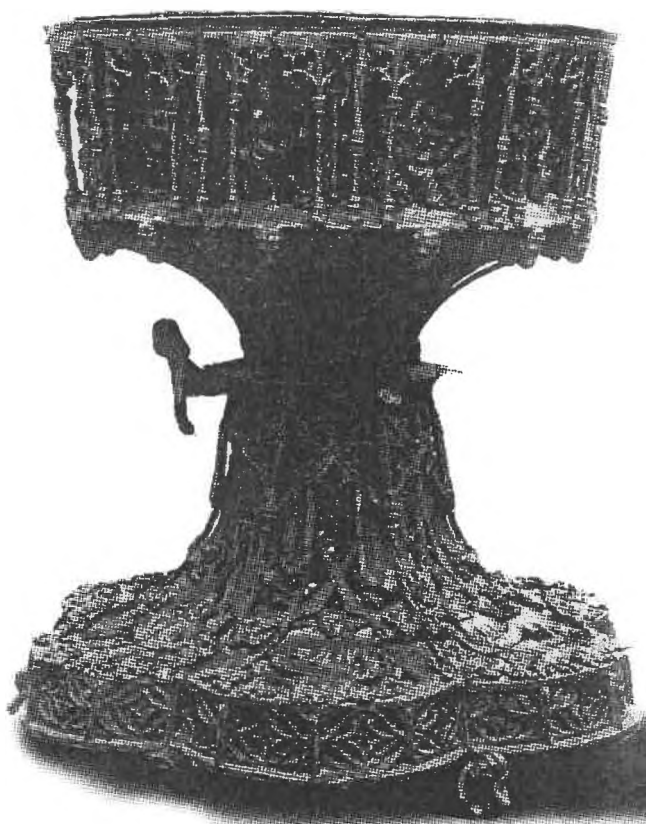
DWUNASTOWIECZNA CHRZCIELNICA BRĄZOWA Z KOŚCIOŁA ŚW. ELŻBIETY WE WROCŁAWIU

Anna Janiszewska

Chrzcielnicę z wrocławskiej fary badacze umieszczają zazwyczaj w szeregu najważniejszych zabytków Wrocławia czy nawet Śląska. Nie jest to dzieło pierwszej rangi artystycznej, jak pisze Schultz¹, a poprzez wyrwanie z kontekstu, jakim była świątynia, straciło dodatkowo na swym znaczeniu.

Zwraca się jednak uwagę na wyjątkową formę chrzcielnicy i jej bogatą dekorację architektoniczną. Badacze oceniają zabytek jako dzieło nie tak cenne w szczegółach, jak w całości kompozycji. Literatura, w której znajdujemy wiadomości dotyczące omawianej chrzcielnicy z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu jest dość liczna. Jednakże w dużej części publikacji są podawane tylko ogólne spostrzeżenia. Badacze zwracają uwagę na *przeladowanie jej bogactwem szczegółów zdobniczych*². Dzieło zaliczają do najznakomitszych zabytków ludwisarstwa³. Obok kilku istotnych niemieckojęzycznych pozycji reszta publikacji jest mało znacząca. Najszerzej problematykę naukową podejmują: Johan C. H. Schmeidler w 1857 roku, Hermann Luchs w dwóch opracowaniach z 1860 i 1862 roku, Hans Lutsch w 1886 roku oraz Ludwig Burgemeister i Günther Grundman w 1933 roku⁴. Należy jeszcze wspomnieć o ostatnich artykułach Klausa Lutze i Jadwigi Kuczyńskiej, których autorzy porównują chrzcielnicę z dziełem z Bańskiej Bystrzycy⁵. Niewiele wnoszą w stan badań pozycje polskich historyków sztuki. Brak dokładniejszych wiadomości w polskiej literaturze jest z pewnością spowodowany tym, iż autorzy nie podjęli tematu wyposażenia kościoła św. Elżbiety jako przedmiotu swych badań.

Zbierając i porządkując wszystkie informacje oraz badania dotyczące chrzcielnicy z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, powstające na przestrzeni lat można prześledzić losy dzieła, które było związane od samego początku z tym kościołem. Nie wiadomo kiedy zabytek ustawiono we wnętrzu świątyni, wiemy jedynie, że pierwotnie (przed 1477 rokiem) znajdował się w osobnej kaplicy chrzcielnej obok głównego wejścia przy wieży⁶. Jak pisze Paritius *aż do 1477 chrzcielnica stała w tej samej [kaplicy] i w tym roku przejął ją Hans Krapp jako kaplicę grobową dla swojej rodziny*⁷. Wtedy chrzcielnicę przestawiono do kościoła. Znajdowała się od strony plebani (w północno-zachodniej partii kościoła)⁸ w pobliżu pierwszego zachodniego filara w północnym rzędzie przed kaplicą św. Anny lub zachodniej Rhedigerów. Kiedy w 1545 roku kościół przeszedł w ręce luteran podjęto pierwszą próbę przystosowania wnętrza do potrzeb zreformowanego kultu⁹. Zgodnie z tym ustawiono ją tuż obok głównego ołtarza, w kaplicy Laurentiusa. Po reformie chrzcielnica pełniła nadal swe funkcje sakralne¹⁰. W 1653

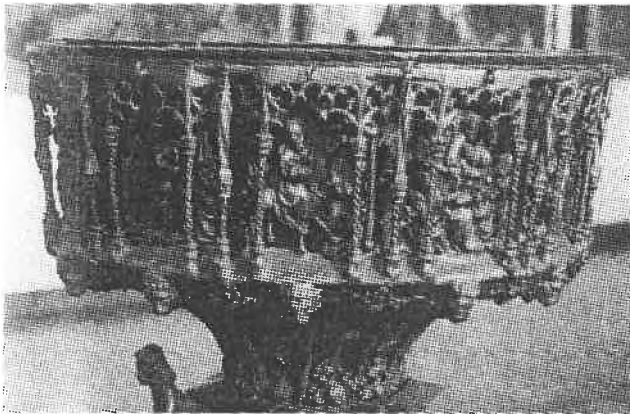


Chrzcielnica z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu

roku zgodnie z nakazem *Rytuału rzymskiego* wykonano balustradę, którą otoczono zabytek. Wymienić należy również kolejne renowacje chrzcielnicy w latach 1545, 1653, 1738, 1856¹¹. Dodatkowo dzieło ustawiono na kamiennym podeście. W 1942 roku w związku z podjętą akcją zabezpieczania dóbr kultury na Dolnym Śląsku chrzcielnicę, wraz z wieloma innymi zabytkami, ukryto w Kamieńcu Żąbkowickim¹². W 1946 r. przewieziono ją do Muzeum Narodowego w Warszawie do Galerii Sztuki Średniowiecznej (nr inw. SZM 5600), gdzie znajduje się do dziś.

Chrzcielnica składa się z dwóch osobno odlanych części: stopy i czary¹³. Całość wykonano z brązu techniką zwaną metodą traconego wosku. Na obu częściach znajduje się bardzo bogata dekoracja figuralna, architektoniczna i roślinna nałożona na zasadniczą bryłę. Wszystkie elementy zespolono dość dokładnie, choć miejscami widoczne są zgrubienia i niedociągnięcia.

Chrzcielnicę wsparto na czterech pełnoplastycznych figurach męskich. Podstawą jest sześciolistny ażurowy cokół. Każdą z sześciu części podzielono motywem trzech pionowo połączonych ze sobą odcinków sznurowego ornamentu wspartego na lekko wystającym dolnym gzymsie. W ten sposób powstały dwadzieścia cztery małe pola. Wszystkie wypełniono stylizowanymi



Czasza chrzcielniczy z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu

maswerkami w formie czteroliści wpisanych w romby. Stope (wysokość 57 cm) okala sześć zwięzających się ku górze pól o kształcie zbliżonym do trójkąta, w które wkomponowano pojedyncze sylwetki aniołów. Postacie te wykonane są ażurowo w płaskim reliefie. Pola z aniołami wieńczą baldachymy o formach trójlistnych łuków tworzących osie grzbiety. Całość przedłużono biegnącymi po wklęsłej linii stopy chrzcielniczy pełnoplastycznymi, spiralnie skręconymi kolumnami. W tej części najbardziej widoczne są ażury występujące przy postaciach aniołów. Wyżej stopa przechodzi w trzon. Nad łukami arkad osadzono półfigury proroków, wykonane w reliefie wypukłym. Sześć pól, z parą sterców na każdym, obiega obwód trzonu. Ponad owymi polami znajduje się sześcioboczny gzyms zakrywający złączenie dwóch głównych, osobno odlanych części chrzcielniczy. W dolnej formie osadzono czaszę, a gzyms stapia dzieło w jedną całość. Na każdym narożniku gzymsu, od jego spodniej strony, dolutowanych było sześć figur ukazanych do pasa wystających z formy chrzcielniczy¹⁴. Do naszych czasów na pierwotnym miejscu zachowały się tylko dwie. Postacie wznoszą się jak gdyby coś dźwigały. Twarze mają zmarszczone w geście bólu czy wysiłku. Ich gesty stają się czytelne, gdy dodamy do nich herby, które dawniej unosiły w swych dłoniach¹⁵. Spód czaszy zdobi dwanaście pól, w których znajdują się stylizowane wici roślinne na zmianę z unoszącymi się aniołami (wysokość reliefu 25 cm).

Najbogatszą oprawę plastyczną i główny program ikonograficzny umieszczono na górnej części czaszy (29 cm), ozdobionej dwunastoma polami o tematyce nowotestamentowej. Takie usytuowanie dekoracji było z pewnością podyktowane tym, że czara jest najważniejszą częścią, w niej bowiem mieści się funkcja tego naczynia. Przedstawienia są pełnoplastyczne, wysokość figur mieści się w granicach od 13 do 16 cm. Jedyne w scenie Ostatniej Wieczery postacie pierwszoplanowe są nieco mniejsze, natomiast największą figurą jest św. Jan w scenie chrztu 17,5 cm. Tła są ażurowe, stąd tłem dla wszystkich przedstawień jest gładka, zewnętrzna powierzchnia misy na wodę chrzcielną. Jest ona wpuszczona w głąb czaszy. Jej krawędź jest wywinięta i opiera się o górną część chrzcielniczy (średnica 87 cm). Na brzegu misy znajdują się trzy nierównomierne wycięcia, a w środku dwa wystające ucha – służące prawdopodobnie do jej wyciągania. Czarę obiega dwanaście kolejnych scen, a każdą z nich ujmuje rama architektoniczna: Chrztost Chrystusa; Wjazd Chrystusa do Jerozolimy; Ostatnia Wieczera; Umywanie nóg apostołom; Modlitwa w Ogrójcu; Pocałunek Judasza; Chrystus przed Piłatem; Biczowanie; Koronowanie cierniem; Dźwiganie krzyża; Ukrzyżowanie; Zmartwychwstanie. Szczególną uwagę należy zwrócić na ostatnią, oryginalną pod względem ikonograficznym, kwaterę. Po lewej stronie krzyża znajduje się żołnierz. Wspiera on

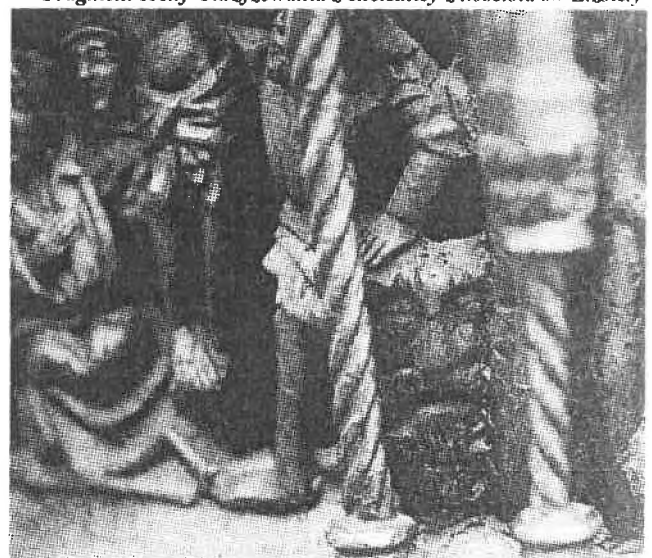
swą lewą rękę na tarczy – masce przedstawiającej twarz starego człowieka z zarostem, zamkniętymi oczami i lekko otwartymi ustami. Motyw tarczy z ludzką twarzą, choć popularny, nie jest do końca jasny¹⁶. Dla każdego z dwunastu przedstawień wydzielono osobną przestrzeń. Wewnątrz sceny zaznaczono ją poprzez półkoliste łuki arkadowe na zewnątrz natomiast posłużono się ażurową, pełnoplastyczną konstrukcją złożoną z architektonicznych elementów. Dolna krawędź scen została zamknięta ukośnie ściętym gzymssem, na którym wsparto bazy kolumn. Gzyms ten tworzy rodzaj proscenium, na którym toczą się wydarzenia. Natomiast w spodnią grubość obręczy wtopiono na przemian lwie głowy oraz pojedyncze liście akantu. Mimo pewnych uszkodzeń chrzcielnicza zachowała swój gotycki i oryginalny charakter.

Chrzcielnicza z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu jest jedynym w swym rodzaju dziełem i zarówno złożoną formą, bogate motywy zdobnicze, program ikonograficzny, a przede wszystkim jej wyjątkowa cecha – ażurowość stawia ją na tle odlewnictwa w wyjątkowej pozycji. Omawiane dzieło swym bogactwem i niepowtarzalnością dekoracji jest dowodem przenikania się różnych dziedzin sztuki, stanowi również świadectwo ambicji i chęci dorównania oryginalnością zabytkom sztuki innych krajów.

Analizując bogatą dekorację architektoniczną i oprawę plastyczną piętnastowiecznych chrzcielnic angielskich dostrzec można wiele elementów podobnych z naszym zabytkiem. W dziełach angielskich występują analogiczne podziały na liczne pola zamknięte maswerkami. Wspólne cechy odnajdujemy również w trzonach wypełnionych postaciami, które zwieńczono baldachymami o formach łuku w osi grzbiet czyli dokładnie tak, jak ma to miejsce na dziele wrocławskim. Ponadto w licznych chrzcielnicach z Anglii występuje szczególne nagromadzenie motywów architektonicznych¹⁷. Łuki w osi grzbiet z czołgankami i kwiatonami połączone sterczynami bliskie zdobieniem naszymu zabytkowi odnajdujemy również w sztuce niemieckiej¹⁸.

Sceny narracyjne na czaszach chrzcielnic umieszczano zazwyczaj w niszach przysłoniętych dekoracją architektoniczną. Schemat łuków arkadowych obiegających puchar nie jest elementem nowym w dekoracji chrzcielnic. Występuje on w licznych dziełach, zarówno kamiennych jak i metalowych. Zasadnicza różnica polega na tym, że zdobienie było zawsze

Fragment sceny Ukrzyżowania z chrzcielniczy z kościoła św. Elżbiety





Lubeka, chrzcielnica z 1466 r.

stopione z tłem. Jedynie w kilku przypadkach występuje ono przed płaszczyzną dzieła tworząc ażurowy ciąg arkad. Udało się dotrzeć do dwóch zabytków o podobnym rozwiązaniu jakie pojawia się w chrzcielnicach wrocławskiej. Są to chrzcielnice z Lubeki i Hanoweru, gdzie postacie świętych poprzedzono ażurową dekoracją maswerkową wspartą na kolumnach.¹⁹ Są to najbliższe analogie formalne dotyczące dekoracji architektonicznej obiegającej czarę. Ponadto poszczególne elementy zdobione ażurem w części nodusa występują w dziełach węgierskich – w Kisselyk i Bressio.²⁰ Natomiast ażurową stopę odnajdujemy w piętnastowiecznych chrzcielnicach z Koszyc i Bańskiej Bystrzycy.²¹ W dziele z Hanoweru motyw taki pojawia się na cokole, a w Brandeburgu na przedłużeniu dolnego gzymsu.²² Na terenie Śląska pierwszym zwiastunem użycia tego elementu w chrzcielnicach jest zabytek legnicki.²³ Bliskim rozwiązaniem formalnym jest również ażurowy fryz arkadowy ożywiający luki zebrowe sklepienia kaplicy św. Anny w katedrze wrocławskiej z ok. 1470 roku. Jest to jedno z najbardziej interesujących dzieł warsztatu, który w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych pracował dla katedry.²⁴ Jeśli brać pod uwagę odlewnictwo w brązie to liczne przykłady stosowania dekoracji ażurowej możemy odnaleźć pośród kolatek.²⁵ Zatem nasze dzieło nie jest tak bardzo odosobnione w użyciu ażurowych prześwitów do oprawy plastycznej. Różnicą jest to, że znajdują się one na całej jej powierzchni, nie jak to jest w pozostałych przypadkach – jedynie w pojedynczych fragmentach zabytków. Można przyjąć, iż nasza chrzcielnica jest ukoronowaniem poszukiwań nowej, bardziej lineizyjnej dekoracji.

Wzoru dla użytych motywów architektonicznych należy szukać w strukturze ołtarzy śląskich, dla których plastyczną ramą były

elementy architektoniczne. Najczęściej ustawiane w narożach nastaw cienkie, kręcone kolumny. Na nich wspierały się wewnętrzne rytmy luków tworzących ażurowe baldachiny.²⁶ Podobne motywy zdobnicze dostrzegamy na naszej chrzcielnicie wraz z tak charakterystycznymi dla ołtarzy śląskich kręconymi kolumnami. Wsparto na nich regularny ornament geometryczny oparty na motywach dekoracji maswerkowej.²⁷ Składa się on z wycinków koła, luków w ośli grzbiet i rybich pęcherzy (stopa chrzcielnic). Elementy te odnajdujemy w czternastowiecznych nastawach śląskich. Dekoracja chrzcielnic gotyckich naśladowała w większości wzory architektoniczne. Nawiązywano w ten sposób do budowli, w której dzieło się znajdowało. Często wprowadzano również motywy roślinne i figuralne.²⁸ Ponadto motywy architektoniczne były prawie powszechnym i nieodłącznym elementem dekoracyjnym chrzcielnic zarówno kamiennych jak i metalowych.

Wpisane w nisze sceny są ograniczone jedynie do najistotniejszych szczegółów. Twórca zrezygnował ze wszystkich atrybutów, uwzględnił tylko te elementy, które konieczne są do ich prawidłowego odczytania. Chociaż przedstawienia nie toczą się w konkretnie określonym miejscu. Jest to zawsze ta sama przestrzeń wyznaczona przez elementy architektoniczne. Nie wprowadzono również sztafażu. Główny bohater – Chrystus znajduje się zawsze w środku kompozycji. Szaty figur są proste, opadające równomiernymi, rurkowatymi fałdami, czasem tylko opierają się o ziemię. Miejscami możemy dostrzec ostrzejsze załamania, ale nie tworzą one skomplikowanych układów. Formę gnącej się materii przybierają przede wszystkim suknie aniołów znajdujących się w polach stopy. Postacie budowane są niepoprawnie, szyje mają bardzo krótkie lub w ogóle je pominięto. Patrząc na niektóre figury mamy wrażenie, że głowy są jedynie dołączonym do ciała elementem. Pewnych uproszczeń wymagała technika, jaką wykonano dzieło. Każde przedstawienie tworzy zwartą kompozycję. Najbogatszą w szczegóły sceną jest Modlitwa w Ogrójcu. Zaznaczono w niej nie tylko płot i trawę obok postaci

Bańska Bystrzyca, chrzcielnica z 1475 r.



Chrystusa, ale także grołę, z ustawionym na niej kielichem. Nieco mniej rozbudowana jest scena Wjazdu do Jerozolimy, do której wprowadzono zwieńczoną dachem bramę miasta, a za jadącym na osiołku Chrystusem wierzbę ze stojącym na niej dzieckiem. Pozostałe sceny nie posiadają tak licznych szczegółów. Postacie w obiegającym czare cyklu ustawiono frontalnie, w większości wzrok kierują na widza. Sprawiają wrażenie mało zaangażowanych w akcję. Ogólnie mówiąc są one jedynie symbolami, poprzez które dociera się do wyrażonej przez nie treści. Mimo to narracja, w której autor zamknął sceny od Chrztu Chrystusa do Zmartwychwstania jest jasna i przejrzysta w swojej wymowie. Wszystkie przedstawienia są logicznym i niedramatycznym opowiadaniem (z wyjątkiem przedstawionej kolejności scen Ostatniej Wieczery i Umywania nóg apostołom). Żadna ze scen nie została wyróżniona, wszystkie są równorzędne. Ciągłość i jednolitość podkreślają bliźniacze baldachimy obiegające czaszę chrzcielniczy i spinające wszystkie przedstawienia w jedną narrację²⁹. Trudno w przypadku tych scen mówić o perspektywie czy nawet próbie budowania głębi. Przestrzeń pojmowana jest nieprawidłowo, a ważność poszczególnych figur twórca osiągnął przez zhierarchizowanie proporcji, jak ma to miejsce w scenie Ostatniej Wieczery. Wszystkie postacie znajdują się na pierwszym planie³⁰. Ponieważ sceny narracyjne są proste i schematyczne, trudno jest wskazać bezpośrednie analogie. Można jednak przytoczyć najbliższe im cykle w ołtarzach śląskich czy malopolskich³¹. Ponadto wiele z rozwiązań kompozycyjnych czy elementów dekoracyjnych należało do powszechnie używanego języka formalnego epoki³².

Wzoru form dla chrzcielniczy wrocławskiej, a przed wszystkim dla bogatej oprawy plastycznej, należy poszukiwać także w złotnictwie. Szczególne zależności są widoczne przede wszystkim w części stopy. Analogie można dostrzec nie tylko w dekoracji, podziałach płaszczyzn, ale i ukształtowaniu stopy w formę sześcioliscia. Jest to tym bardziej zastanawiające że ośmiobok, który zazwyczaj obierano dla podstaw i czasz chrzcielnic miał swe głębokie uzasadnienie w symbolicznym chrzcielniczym³³. Stopa chrzcielniczy wrocławskiej składa się z sześciu zwężających się ku górze pól, ograniczonych motywem skręconego sznurka, będącego jednocześnie kolumną. Po jej bokach co pewien czas dodano pojedyncze liście. Charakterystyczny jest także ażurowy cokół. Wyżej wymienione cechy silnie zarysowują się w piętnastowiecznych kielichach pomorskich³⁴. Ich stopy mają sześcioliscie wykroje, a cokoły są ażurowe utworzone przez trój lub czteroliscie wpisane w romby. Pola stopy są rozdzielone sznureczkiem perełek ujętych czołganką lub plastycznymi gałkami ozdobionymi na brzegach listkami. Na trzonach pod arkadami umieszczono figury świętych³⁵. Również w tym można dostrzec pewne podobieństwa z naszą chrzcielnicą, w której jak gdyby pominięto dolny gzyms podwyższając nieco pola stopy. Natomiast ponad zwieńczenia arkad zamiast świętych w niszach umieszczono półfigury proroków wpisanych w powstałe tam wolne przestrzenie. Na uwagę zasługuje także kielich opata tynieckiego Macieja, gdzie złotnik posłużył się licznymi motywami architektonicznymi³⁶. Jest to jedno z najwybitniejszych dzieł późnogotyckiego złotnictwa krakowskiego. I tu głównie należy skupić się na stopie, w której w odróżnieniu od dzieł pomorskich wprowadzono plastyczne postacie świętych (na chrzcielniczy aniołowie). Podobne elementy ma również kielich w Witkowie. Bliskie jemu są dzieła śląskie, jak na przykład kielich pochodzący z kościoła św. Piotra i Pawła w Zgorzelcu³⁷. Zbieżne elementy z omawianym kielichem wystąpiły już sto lat wcześniej w innym zabytku Wrocławia – kielichu z Muszkowic z około 1400 roku³⁸. Ma on wszystkie cechy naczyń gotyckiego. Najbardziej

interesująca jest dla nas podstawa pokryta bogatą dekoracją architektoniczną tworzącą nisze na postacie. Podobny nodus pojawia się także w kielichach słowackich. Jako przykład można przytoczyć piętnastowieczny kielich pochodzący z katedry św. Marcina w Bratysławie. Na sześciolisciej stopie znajduje się ażurowy fryz z kwiatami, gwiazdami i reliefami świętych³⁹. Forma i wszystkie tak liczne zbieżne z dekoracją chrzcielniczy elementy znajdują swe pełne odzwierciedlenie w oprawie plastycznej kielichów. Oczywiście dekoracja podobna do kielichowej pojawia się w chrzcielnicach, ale sporadycznie. Ogranicza się tylko do wybranych elementów, lecz nasz twórca zaczerpnął z nich nie tylko główny szkic. Można powiedzieć, że z nielicznymi tylko zmianami przeniósł kielich mszalny na dzieło sztuki odlewniczej, a formy te pogubił i zmonumentalizował.

Chrzcielnica z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu ostatnio została związana przez Klauza Lutze z dziełem znajdującym się na Słowacji, w kaplicy św. Barbary kościoła Panny Marii w Bańskiej Bystrzycy. Oba zabytki autor łączy z osobą Jodka Tauchena. Spróbujmy krótko prześledzić działalność artystyczną mistrza i cechy stylistyczne wykonywanych przez niego prac.

Jodokus Tauchen urodził się prawdopodobnie na początku piętnastego wieku w Legnicy. Od 1451 roku wspomniany jest we Wrocławiu⁴⁰. Był kamieniarzem, mistrzem budowlanym i odlewnikiem, lecz zachowane źródła potwierdzają przede wszystkim jego działalność kamieniarską i budowlaną⁴¹. W latach 1475–88 zarząd miasta Wrocławia przeprowadził spis członków cechu kamieniarzy i murarzy. Już w 1476 jako jeden z dwóch najstarszych figuruje Jodokus Tauchen⁴². Wiadomo, że około 1475 roku był zatrudniony przy budowie wieży dzwonów przy kościele św. Jakuba w Nysie⁴³. Dla Wrocławia wykonał: sakramentarium w kościele św. Elżbiety i kaplicę w kościele Najświętszej Marii Panny. Przypisywane mu dzieła to chrzcielnica kamienna z tegoż kościoła i niektóre elementy wystroju ratusza. W 1973 roku problematykę kamiennej chrzcielniczy podjęła Janina Bąk. Przychyliła się ona do hipotezy o powstaniu dzieła między 1464–1472 rokiem. Jednakże, jak już wyżej wspomniano, cech kamieniarzy powstał we Wrocławiu oficjalnie dopiero w roku 1475, kiedy zabytek znajdował się już w świątyni. Autorka na podstawie szczegółów stylistycznych wiąże chrzcielnicę z pracami Jodka w ratuszu i portretem na sakramentarium. Trudno jednak stwierdzić, kto mógłby być jej ewentualnym twórcą. Nie jest to pewne dzieło mistrza i jak pisze Janina Bąk w *przypadku gdy nie wiążę się go z określonym warsztatem, nic pewnego nie wykazuje*⁴⁴. Alwin Schultz, biograf Tauchena, przypisuje mu ponadto wykonanie brązowych płyt do katedry wrocławskiej⁴⁵. Jak stwierdza Klaus Lutze rachunki potwierdzają, że mistrz prowadził hutę odlewniczą. Na podstawie odkrytej w 1993 roku inskrypcji na chrzcielniczy w Bańskiej Bystrzycy 1475 m[agister] jodocus Klaus Lutze uważa ją oraz naszą chrzcielnicę za dzieła Tauchena⁴⁶.

Wiemy o tym, że odlewnictwo we Wrocławiu istniało. Co prawda nie zachowało się na ten temat dużo wiadomości, ale rzemiosło to przeżywało swój rozkwit właśnie w piętnastym wieku. Autorzy wielu publikacji wspominają, że warsztaty takie powstawały na Śląsku⁴⁷. Oczywiście jest również to, że chrzcielnicę naszą wykonano na miejscu, gdyż brąz jest materiałem zbyt kruchym, nie nadającym się do transportu w ówczesnych warunkach. Możliwe, że warsztat prowadzony przez Tauchena zajmował się odlewaniem płyt nagrobnych. Zresztą z jego działalnością odlewniczą trudno jest związać konkretne dzieła. O czym wspomina Przemysław Mrozowski. Płyty nagrobne biskupów wrocławskich z pewnym prawdopodobieństwem łączone są z Tauchenem. Z jego usług miałby również skorzystać Jan ze

Sprowy, arcybiskup gnieźnieński⁴⁸. Najdokładniej życie i działalność Jodocusa Tauchena opisuje Alwin Schultz⁴⁹. Miał on jeszcze możliwość skorzystania z wielu do dziś nie zachowanych materiałów archiwalnych. Z pewnością jeśli dostępne by mu były jakieś wiadomości dotyczące chrzcielnicy autor uwzględniłby to w swojej publikacji. Dokumenty te oczywiście mogły ulec zniszczeniu wcześniej. Skoro Schultz zajmował się szczegółowo postacią mistrza i jego działalnością artystyczną można by się spodziewać choć próby przypisania chrzcielnicy warsztatowi Tauchena – który był postacią ważną w ówczesnym Wrocławiu⁵⁰. Gdyby nawet przyjąć, że nasze dzieło odlano w prowadzonym przez niego warsztacie, to nie widać w nim charakteru twórczości Jodokusa. Cechy sztuki mistrza możemy określić na podstawie sakramentarium dla kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. Forma postaci i szat jest miękka, lejąca się, poziom artystyczny słaby. Figury pozbawione są wewnętrznej prężności i siły. Wśród pewnych i zachowanych dzieł artysty niewiele jest przykładów rzeźby figuralnej, a sakramentarium również mało ich posiada⁵¹.

Po części można przyznać słuszność twierdzeniom Klausa Lutza o podobieństwie chrzcielnic: wrocławskiej i z Bańskiej Bystrzycy. Biorąc pod uwagę formę oba dzieła rzeczywiście wykazują duże zbliżenie, ale po bliższej analizie łatwo można dostrzec różnice, które wykluczają rękę tego samego mistrza. Bogactwo dekoracji na dziele wrocławskim robi wrażenie lekkości, a forma jest rozłożysta. Natomiast chrzcielnica z Bańskiej Bystrzycy jest przysadzista. Kielichowy kształt, którą przyjmują oba zabytki jest naturalnym wynikiem rozwoju chrzcielnic. Ażurowa dekoracja nie jest użyta w tych pracach po raz pierwszy. Pojawia się ona w innych chrzcielnicach i dziełach sztuki, choć nie w takiej skali jak w zabytku wrocławskim, o czym była już mowa. W chrzcielnicy z Bańskiej Bystrzycy nie ma dekoracji ażurowej wokół czary. Są to jedynie przeswity utworzone przez wstawienie w arkady postaci apostołów i herbów. Różny jest także program ikonograficzny. Dzieło wrocławskie nawiązuje scenami wokół czasy do romańskich cykli narracyjnych, w Bańskiej Bystrzycy ukazano dziewięciu apostołów i trzy herby fundatora. Dekoracja tej ostatniej jest uboższa zarówno pod względem formy jak i treści symbolicznych. Dalsze różnice to brak postaci dźwigających w chrzcielnicy słowackiej, jej gzyms jest okrągły bez dodatkowych elementów. Postacie na zabytku robią wrażenie sztucznie dopasowanych, są zbyt duże w stosunku do arkad co zmusiło twórcę do skrócenia figur apostołów – obcięto im nogi nieco poniżej kolan. Sceny rozdzielono tylko pojedynczymi sterczynami.

Fragment czary chcielnicy z Bańskiej Bystrzycy



Postacie nie mieszczą się w arkadach, a przecież to one powinny być zwieńczeniem dla figur. Głowy apostołów wystają poza zamykający je łuk. Mamy wrażenie, że to arkada wspiera się na apostołach. Wracając jeszcze do postaci można przypuszczać, że użyto je wtórnie. Słuszne wydaje się stwierdzenie Zsuzsy Lovag, która w swej publikacji wspomina o kaflach odkrytych przy przebudowie jednego z domów w Bańskiej Bystrzycy. Kafle te były ozdobione reliefowymi figurami apostołów i aniołów. Autorka przypuszcza, że odlewnik chrzcielnicy i garncarz kazali sporządzić swe modele u tego samego, osiadłego tam drzeworytnika, lub przynajmniej pracowali według podobnych wzorów⁵². Jest to także fakt potwierdzający związek dzieła z tamtejszym środowiskiem artystycznym, gdyż odlewnik przybyły z Wrocławia, którym miałby być Jodokus Tauchen dla dzieła, które miało reprezentować umiejętności mistrza za granicą⁵³ użyłby z pewnością wzorów sztuki śląskiej pokazując w ten sposób swe zdolności sąsiednim artystom. Porównajmy jeszcze stopy chrzcielnic. Właściwie wspólny jest tylko ażur i dekoracja z powszechnie używanym motywem sznurowego ornamentu. Stopa chrzcielnicy w Bańskiej Bystrzycy jest uboższa od wrocławskiej, na której znajdują się liczne motywy dekoracyjne wykonane w reliefie płaskim, a ponadto ozdobną ramę przystrojono liśćmi akantu.

Dekoracja chrzcielnicy z Wrocławia wpisuje się głęboko w nurt sztuki śląskiej. Cechy stylistyczne przemawiają za tym, iż jest to dzieło lokalne tkwiące w tradycji artystycznej tego terenu. Trudno zatem przyjąć by artysta zakorzeniony w nurcie owej sztuki mógł prawie jednocześnie wykonać dwie tak różne stylistycznie prace. Jeszcze jedno powinno nas zainteresować. Autor chrzcielnicy w Bańskiej Bystrzycy podpisał swoje dzieło – *jodocus* – co nie wskazuje na to, iż był to Jodokus Tauchen. Mógł to być jakiś inny mistrz o takim samym imieniu. R. Christner sugeruje, że zabytek pochodzi z warsztatu spiskiego Jodocusa z Nowej Wsi⁵⁴.

Zupełnie inna jest również konstrukcja łącząca czasę ze stopą. We Wrocławiu spód czary przedłużono tworząc kryzę, którą umieszczono w głębi stopy. Gzyms należy już do tej części. W Bańskiej Bystrzycy gzyms połączono z częścią górną, a obie formy scalono za pomocą drewnianej konstrukcji. Składa się na nią umieszczona pod gzymsem płaska sześciolistna podstawa. W jej środek wstawiono pionowy bal sięgający wewnątrz do dolnego gzymsu czary. Chrzcielnica z Bańskiej Bystrzycy stoi bezpośrednio na podłożu bez podparcia, tak jak dzieła z tamtych terenów. Nasza bliska w tym rozwiązaniu jest chrzcielnica legnickiej z lekkim wzniesieniem na lwich łapach. Klaus Lutz podnosi również wymiary obu chrzcielnic, które mają być *prawie takie same*. Wobec tego sięgnijmy do proporcji innych chrzcielnic. Możemy zauważyć, iż ich wysokość utrzymuje się najczęściej w granicy jednego metra. Wielkość ta została z pewnością dostosowana do wygody wiernych. Większe różnice występują w średnicach czas, choć również w większości mieszczą się one między 70–90 cm. Średnice podstaw są uwzględniane zbyt rzadko, aby podać najczęściej występujące.

Może artysta chrzcielnicy wrocławskiej i mistrz Jodocus wykonawca zabytku z Bańskiej Bystrzycy korzystali z jednego, dziś nie zachowanego modelu. Każdy z autorów dostosował do wymogów fundatora ikonografię oraz obudowę plastyczną i przetworzył ją zgodnie ze swoją manierą twórczą. Obie chrzcielnice są ażurowe, oryginalne i jedyne w swoim rodzaju. Jednak różnice stylistyczne nie pozwalają na przypisanie obu dzieł jednemu mistrzowi. Za tym, że obaj artyści mogli czerpać z już dziś nie zachowanego wzoru przemawia jeszcze jeden argument. Jak

pisze Klaus Lutze *dzieło z Bańskiej Bystrzycy jest na Słowacji ciałem zupełnie obcym i nie pasuje do tworzonych tam chrzcielnic⁵⁵*. Ale również na Śląsku i w Polsce nie znajdujemy wzorca bliskiego chrzcielnicy wrocławskiej. W sztuce pojawiają się tylko niektóre elementy wspólne z omawianymi zabytkami.

Chrzcielnica wrocławska jest jednym z nielicznie zachowanych zabytków z niewątpliwie wielu dzieł sztuki odlewniczej Śląska. Luki powstałe w materiale zabytkowym sprawiają pewne trudności w odnalezieniu mistrza. Artystów – ludwisarzy na ogół nie identyfikuje się z rzeźbiarzami modelu z wosku. Wykonywanie dzieł z brązu, nawet małych spoczywało przeważnie w rękach dwóch artystów. Jeden z nich był modelatorem, a drugi ludwisarzem⁵⁶. Chrzcielnica mogła powstać w pracowni Jodokusa Tauchena. Mógł on być jedynie odlewnikiem – wykonawcą sporządzonego modelu, ponieważ dzieło nie nosi cech jego sztuki. Twórcą natomiast musiał być jeden z mistrzów wrocławskich. Wskazuje na to wpisanie dzieła wieloma cechami stylistycznymi w sztukę tego terenu.

Przez wielu badaczy dzieło jest umieszczane w drugiej połowie wieku piętnastego. Ważnym punktem odniesienia do datowania chrzcielnicy jest informacja zawarta w licznych publikacjach, iż w 1477 roku dzieło przestawiono z kaplicy chrzcielnej do kościoła. Jest to dowód, że zabytek musiał powstać przed tym rokiem. Chyba, że jego wykonanie, ustawienie w kaplicy chrzcielnej i przeniesienie do kościoła - miało miejsce w tym samym roku. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Przy próbie datacji chrzcielnicy należy wziąć pod uwagę charakter rzeźb, odpowiadający okresowi przejściowemu. Dostrzegamy w nich odchodzenie od form stylu miękkiego. Zaczynają pojawiać się lekkie zmięcia szat postaci dolnej w partii. Najbardziej do stylu łamanego zbliżają się postacie aniołów na stopie. Stylistykę szat należy odnieść do rzeźby wrocławskiej tamtego czasu. Jak wykazały wcześniejsze analogie, retabula śląskie miały również wpływ na nasze dzieło. Odnosząc się do zachowanego materiału zabytkowego trzeba tu wziąć pod uwagę przede wszystkim ołtarz złotników wrocławskich z 1473 roku, w którym po raz pierwszy w śląskiej rzeźbie konsekwentnie zastosowano styl łamany⁵⁷. Skoro

uchwyte są pewne pokrewieństwa wydaje się, że chrzcielnicę należałoby umieścić po 1473, ale przed 1477 rokiem.

Chrzcielnica z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu wśród ocalałych dzieł sztuki ludwisarskiej piętnastego wieku zajmuje miejsce szczególne. Nie udało się ustalić jej twórcy, ale wiemy na pewno, że brakuje argumentów, by wiązać je z osobą Jodoka Tauchena. Na dokładniejsze ustalenia nie pozwala brak materiałów źródłowych. Podjęto jedynie próbę określenia przybliżonych danych, opartą na analizie formalnej. Wnikliwe poszukiwania dowiodły, że chrzcielnica nie stanowi zjawiska zupełnie odrębnego. Nie wskazały one jednak konkretnego pierwowzoru. Rozpatrywanie indywidualności zabytku należy rozpocząć od dekorującego ją ażuru. On bowiem najbardziej wyróżnia chrzcielnicę spośród innych dzieł sztuki tamtego czasu, o analogicznym przeznaczeniu. Wśród ówczesnych chrzcielnic przeważa forma kielichowa, ale zbliżona do płaszcza dzwonu. W niektórych zabytkach odnajdujemy pewne podobieństwa, ale są to tylko poszczególne fragmenty dekoracji czy ogólne rozwiązania. To utrudnia przeprowadzenie analizy w odniesieniu do całości dzieła. Nie da się wskazać bezpośredniego wzoru dla oryginalnej formy i ażurowości naszego dzieła. Jest ono dowodem przenikania się różnych dziedzin sztuki i wynikiem dużych umiejętności artystycznych jej twórców. W omawianym zabytku dostrzegamy zespół cech wspólnych całej ówczesnej sztuce. Nie tylko odlewnictwu, rzeźbie kamiennej czy snycerce, ale również malarstwu. Niektóre rozwiązania formalne czy dekoracyjne zostały zaczerpnięte bezpośrednio ze złotnictwa. Nie ulega wątpliwości, że w omawianym elemencie wyposażenia świątyni odnajdujemy jednak największe oddziaływanie sztuki Śląska. Z prostotą przedstawień skonstrastowano nagromadzenie elementów zdobniczych nadających dziełu lekkość i przestrzenność. Na podstawie prześledzonego materiału należy stwierdzić, iż na tle sztuki odlewniczej chrzcielnica nasza jawi się oryginalnie i niepowtarzalnie. Jest to dzieło najwyższej klasy artystycznej korzystające z wielu współczesnych sobie rozwiązań.

1 Promotorowi mojej pracy, pani profesor dr hab. Kindze Szczepkowskiej-Naliwajek, wyrażam wdzięczność za zyczliwość i pomoc. Dziękuję również pani kurator Galerii Sztuki Średniowiecznej mgr Małgorzacie Kochanowskiej-Reiche za ułatwienie dostępu do zabytku. Schultz A., *Schlesiens Kunstleben im fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*, Breslau 1872, s. 5.

2 Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice, Wrocław 1948, s. 201–203.

3 Kęłowski J., *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1983, s. 261, il. 118.

4 Schmeidler J. C. H., *Die evangelische Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Elisabeth. Denkschrift zur Feiner ihres 600 jährigen Bestehens*, Breslau 1857, s. 84–85; Luchs H., *Die Denkmäler der St. Elisabethkirche zu Breslau*, Breslau 1860, s. 5, 10, 153–155, 224, 228, 241; Luchs H., *Über die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler*, Breslau 1862, s. 26, 28; Lutsch H., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, [w:] *Verzeichni der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. I, Breslau 1886, s. 240; Burgemeister L., Grundman G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, [w:] *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, t. II, Breslau 1933, s. 92–93, 134.

5 Lutze K., *Der Breslauer Meister Jost Tauchen und das Bronzetaufbecken der Elisabethkirche zu Breslau*, [w:] „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. XVII, 1999, s. 27–43; Kuczyńska J., *Les Fonts Baptismaux de Banská Bystrica en Slovaquie*, [w:] „Cahiers de Civilisation Médiévale”, t. VII, 1999, s. 135–140.

6 Schmeidler J. C. H., dz. cyt., s. 84–85.

7 Paritius Ch. F., *Beitrag zur Geschichte der Krappischen Capelle*, Breslau 1806, s. 17. Kaplica Krappów nie istnieje, rozebrano ją w 1839 roku. Znajdowała się przy wieży kościoła od strony południowej.

8 Schmeidler J. C. H., dz. cyt., s. 85.

9 Harasimowicz J., *Kościół św. Elżbiety we Wrocławiu – „ewangelicka katedra” habsburskiego Śląska*, [w:] *Z dziejów wielkomięskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996, s. 304.

10 Harasimowicz J., *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji (1520–1650)*, Wrocław 1986, s. 115.

11 Burgemeister L., Grundman G., dz. cyt., s. 134.

12 *Bergungsliste Kamenz*, teczka nr 15, [1942], mps, Gabinet Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, s. 2, 6, 28; Gębczak J., *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie ostatniej wojny*, teczka nr 25, mps, [b. r.] Gabinet Dokumentów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, s. 15.

13 Technika wykonania podobna była jak przy odlewaniu dzwonu; zob. Piaskowski J., *Technologie dawnych odlewów artystycznych*, Kraków 1981, s. 98–101; Prezbyter T., *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, tłum. S. Kobielski, Kraków 1998, s. 145–154.

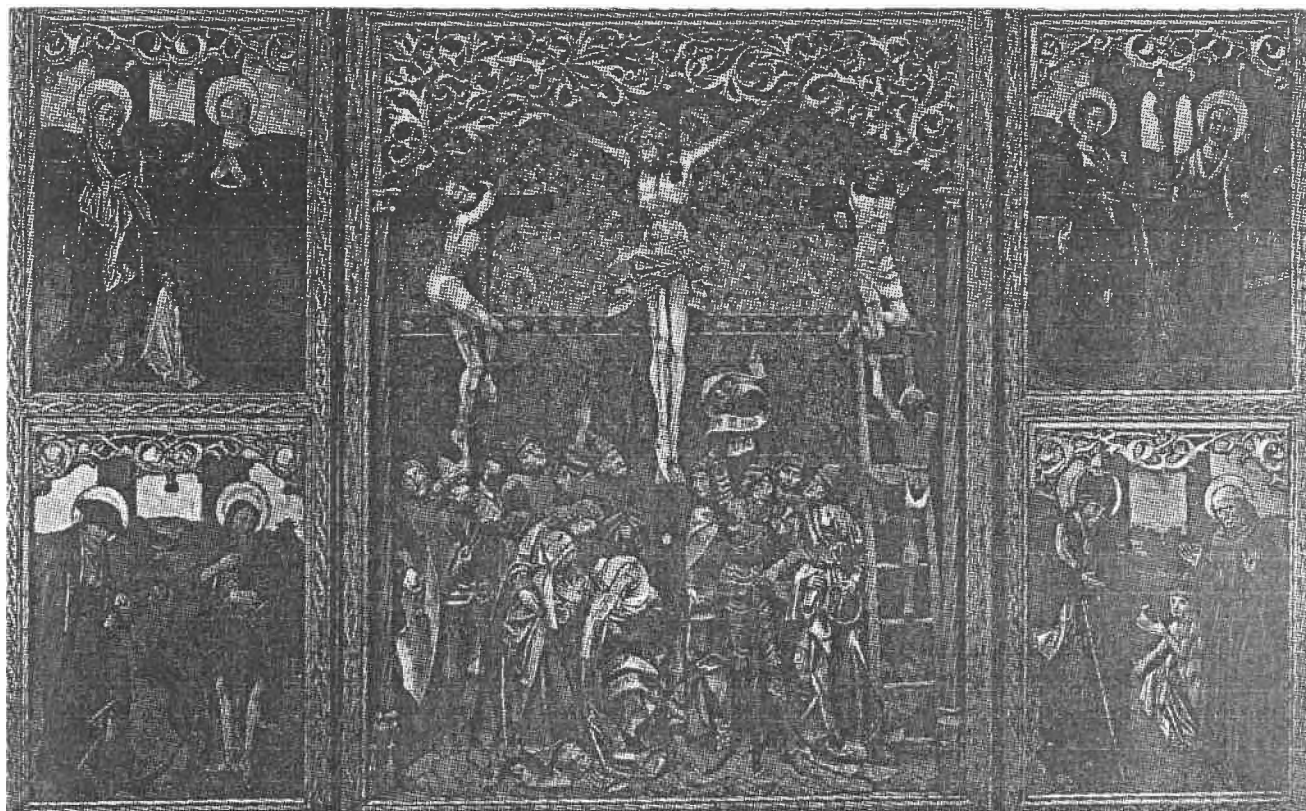
14 Na gzymsie znajdowało się sześć postaci na każdym narożniku po jednej. Trzy różniły się nieco wyglądem od tych, które można obecnie oglądać na chrzcielnicy. Wiadomo to, ponieważ jedna z figur wraz a herbem jest

- przechowywana w magazynie warszawskiego Muzeum Narodowego - podobnie jak figura męska z dolnej części chrzcielnicy. Układ tej postaci jest analogiczny do wcześniej opisywanych. Owa postać w ręku unosi herb - jest to herb Säbisch. Prawdopodobnie dwie zaginione figury wyglądały podobnie. Przypuszczalnie jedna z nich dzierżyła w dłoniach jeszcze jeden wspomniany w literaturze herb - Mohrenberg, a pozostałe cztery trzymały części wrocławskiego herbu miasta. Zob. Luchs H., dz. cyt., s. 224, 228.
- 15 Jw., s. 154.
- 16 Jaroslav Pešina dopatruje się w tym motywie antytezy Chrystusa i diabła, słońca i księżyca, chrześcijan i pogan. Wiąże ten temat z czeskim terytorium; zob. Pešina J., *Mistr vysebrodského cyklu*, Praha 1982, s. 24. Szczegół ów możemy znaleźć jednak już w 1340 roku w *Speculum humanae salvationis*; zob. Kobielski S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, il. 14. Następnie od II połowy XIV wieku staje się popularnym tematem w czeskim malarstwie tablicowym; zob. Matejček A., Pešina J., *Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955, il. 14, 114, 187, 208, 222, 239. Liczne przykłady Ukrzyżowań z owym motywem odnajdujemy również w śląskim malarstwie książkowym i ściennym; zob. Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, il. 169, 199, 212.
- 17 Chrzcielnica z Walsoken i New Walsingham; zob. Bond F., *Fonts and Fonts Cover*, London, New York, Toronto 1908, il. 242-243, i inne il. 232, 234-235, 237
- 18 Lürer H., Creutz M., *Geschichte der Metallkunst*, Stuttgart 1904, il. 259, 260.
- 19 Jw., il. 256; Habicht C., *Hannover*, Hanover [1914], il. 16.
- 20 Lovag Z., *Mittelalterliche Bronzekunst in Ungarn*, Budapest 1979, il. 42-43.
- 21 *Lexikon für Theologie und Kirche*, bd. 9, Freiburg 1964, il. 9; Bańska Bystrzyca, fot. A. Janiszewska, il. 7.
- 22 Ehrhardt A., *Mittelalterliche Taufden aus Erz und Stein*, Hamburg 1939, il. 24; Lürer H., Creutz M., dz. cyt., il. 259.
- 23 Pietrusińska M., *Protogotycka chrzcielnica brązowa w Legnicy*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki”, t. XII, 1960, il. 1.
- 24 Świechowski Z., *Architektura sakralna XIII-XV wiek*, [w:] *Wrocław jego dzieje i kultura*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, il. 183, s. 121.
- 25 Ciekawymi przykładami są kołatki: w katedrze w Kolobrzegu z 1344 roku, z Norymbergii ok. 1430, czy ażurowe obicie z drzwi ratusza w Lubecie 1320-40; zob. Mende U., *Die Türzieher des Mittelalters*, t. 2, Berlin 1981, il. 231, 303, 305, 233.
- 26 Ziomecka A., *Rzeźba i malarstwo od 2. połowy XIII do początku XVI wieku w Polsce*, [w:] *Wrocław jego dzieje i kultura*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 21, 24, 26.
- 27 Bardzo podobne ażurowe maswerki odnajdujemy na bocznych skrzydłach oraz w głównej scenie ołtarza wrocławskich złotników z 1473 roku, zob. Braune H., Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig [1929], tabl. 65; Hintze E., *Die Breslauer Goldschmiede, eine archivalische studie*, Breslau 1906, il. 1.
- 28 Kuczyńska Jadwiga, *Średniowieczne chrzcielnice kamienne w Polsce*, [w:] „Rocznik Historii Sztuki”, t. XIV, 1984, s. 14.
- 29 Wymienione tu cechy charakterystyczne są dla snycerki śląskiej; zob. Ziomecka A., *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, [w:] „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. X, 1976, s. 31, 33.
- 30 Takie rozwiązania typowe były również dla malarstwa i występują np. we wrocławskim ołtarzu św. Barbary i ołtarzu z Legnicy; zob. Witkowski J., *Gotycki ołtarz główny kościoła Świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 31.
- 31 Przebadanie rzeźby i malarstwa nie dało wielu rezultatów. Przykłady cykliów pasyjnych można odnaleźć w: Braune H., Wiese E., dz. cyt., tabl. 76, 109, 119, 219; Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988, il. 12-22, 65-74.
- 32 Karłowska-Kamzowa A., *Wpływ idei artystycznych Wita Stwosza w środkowowschodniej Europie. Uwagi dyskusyjne*, [w:] *Wit Stwosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa, Poznań 1986, s. 122.
- 33 Liczba osiem była w chrześcijaństwie starożytnym i średniowiecznym symbolem Zmartwychwstania i Narodzin do Nowego Życia, które przynosi
- chrzest. Liczba ta legła również u podłoża przedstawień, kompozycji i konstrukcji których treści czy funkcje były związane z wiarą w Zbawienie. Ośmiobok był formą kanoniczną zarówno basenów chrzcielnych jak i chrzcielnic; zob. Skubiszewski P., *Architektura jako symbol Kościoła około roku 1000: przykład situli akwizgrańskiej*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 20.
- 34 Najstarszy, zaginiony z 1426 r. należał do skarbcza kościoła Mariackiego w Gdańsku, pozostałe to: kielichy z fundacji Andrzeja Kumischa, brata Jana Goldmana, tzw. kielich z koralami i kielich z wieżyczkami na nodusie, kielich biskupa Oporowskiego i tczewski; zob. Szczepkowska-Naliwajek K., *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Studia z historii sztuki Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. XI, Wrocław-Warszawa 1987, s. 75, il. 66, 67, 68, 69, 72, 75.
- 35 Jw., s. 76, 83-84.
- 36 Bochnak A., Pagaczewski J., *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 74, il. 51; Żurowska K. (red.), *Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII*, (katalog wystawy), Kraków 1994, s. 61-62, il. XXVII.
- 37 Jw., s. 156; Skórkowska-Smolarska Jadwiga, *Gotyckie złotnictwo kościelne województwa śląskiego*, Katowice 1936, tabl. XV c.
- 38 Trzynałowski J. J., *Wrocławskie złotnictwo*, Wrocław 1993, s. 7, 10.
- 39 Toranová Eva, *Złotnictwo w Słowacji*, Warszawa 1985, s. 186, il. 15.
- 40 Lürer H., Creutz M., dz. cyt., s. 356.
- 41 O tym, że Tauchen był odlewnikiem wspomina wielu autorów, jednakże nie popierają oni tego żadnymi bliższymi dowodami; zob. Zlat M., *Rzeźbiarska i malarska dekoracja ratusza we Wrocławiu*, [w:] *Ratusz wrocławski*, M. Bukowski, M. Zlat, Wrocław 1958, s. 204.
- 42 Lutze K., dz. cyt., s. 27.
- 43 Zlat M., dz. cyt., s. 204-205.
- 44 Bąk J., *Późnogotycka chrzcielnica w kościele NMP na Piasku we Wrocławiu* [w:] „Biuletyn Historii Sztuki”, t. XXXV, 1973, s. 132, 138-139.
- 45 Płyty nagrobne biskupów wrocławskich: Piotra II Nowaka, Rudolfa von Rüdeshheim i płyta nagrobna księcia Waclawa Zagańskiego; zob. Jarzewicz J., Karłowska-Kamzowa A., Trelińska B., *Gotyckie spizowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych*, Poznań 1997, s. 127-128, 130, 135-136; ryc. XLIV, XLV, L.
- 46 Lutze K., dz. cyt., s. 28.
- 47 Starzewska M., *Rzemiosło artystyczne*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 178; Sarnek J., *Polskie rzemiosło artystyczne średniowiecza*, Warszawa 2000, s. 254.
- 48 Mowa tu o brązowej płycie odlanej około 1462-63 roku w warsztacie Jodka Tauchena. Zabytek nie zachował się do naszych czasów, co uniemożliwia jakiegokolwiek porównania; zob. Mrozowski P., *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 50-51, 57, 257.
- 49 Schutlz A., *De vita atque operibus magistri Jodoci Tauchen lapicidae wratislaviensis seculo XVto florentis*, Wratislaviae 1864.
- 50 Rozpędowski J., *Architektura świecka od połowy XIII do początku XVI wieku*, [w:] *Wrocław jego dzieje i kultura*, red. Zygmunt Świechowski, Warszawa 1978, s. 138.
- 51 Kaczmarek R., *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 207-208.
- 52 Lovag Z., dz. cyt., s. 41-42.
- 53 Kuczyńska J. dz. cyt., s. 139.
- 54 Jw., s. 137.
- 55 Lutze K., dz., cyt., s. 28.
- 56 Morełowski M., *Drzwi gnieźnieńskie, ich związek ze sztuką obcą a problem rodzimości*, [w:] *Drzwi gnieźnieńskie*, red. Michał Walicki, t. I, Wrocław 1956, s. 59-60.
- 57 Witkowski J., dz. cyt., s. 61.



TRYPTYK UKRZYŻOWANIA Z 1498 ROKU Z KOŚCIOŁA ŚW. ELŻBIETY WE WROCŁAWIU

Monika Janiszewska



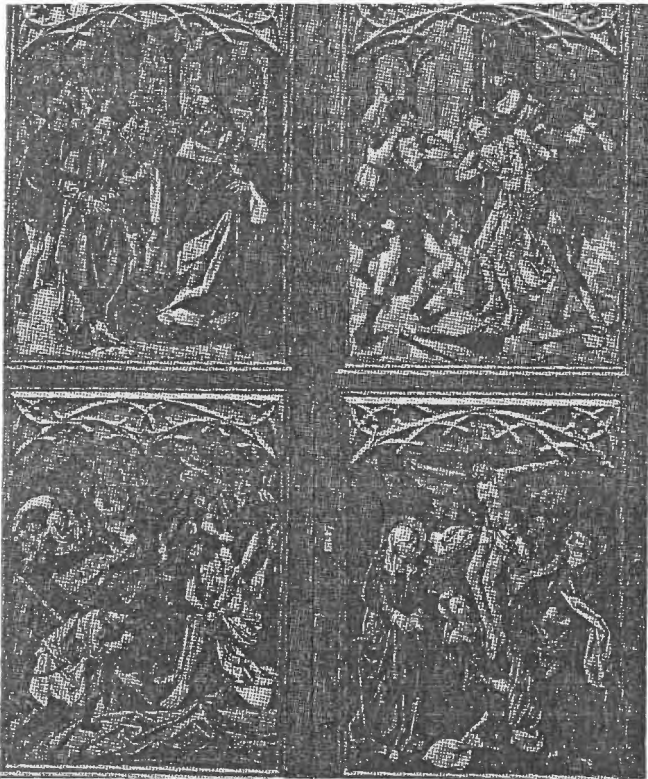
Tryptyk Ukrzyżowania - otwarty (stan sprzed 1929 r.)

Retabulum ołtarzowe Ukrzyżowania zostało ufundowane w 1498 roku. Wskazuje na to znajdująca się na nim, powtórzona w dwu miejscach owa data. Przeznaczone było do głównej świątyni wrocławskiego patrycjatu, kościoła parafialnego p.w. św. Elżbiety, dlatego musiało być fundacją jednego z mieszczan, zapewne duchownego związanego z farą.

Wśród wielu opracowań dotyczących śląskiej sztuki późnego średniowiecza, w których odnajdujemy informacje o naszym dziele, na pierwsze miejsce wysuwają się publikacje niemieckojęzyczne głównie o charakterze inwentaryzacyjnym. Dotyczy to szczególnie pozycji dziewiętnastowiecznych i wydanych do połowy wieku dwudziestego. Później pojawiają się badania naukowców polskich. Mimo, że nasz tryptyk z pewnością nie należy do dzieł szczególnie wybitnych, to jednak żywo interesował wielu autorów. Badacze zwracają uwagę na wyjątkowy koloryt malowideł, szczególny charakter rzeźb o wydłużonych sylwetkach oraz rzadko występującą ikonografię głównego przedstawienia¹.

Chociaż kościół św. Elżbiety w 1526 roku był przekazany protestantom przez mistrza klasztoru św. Macieja - Scultetusa, to jednak nastawa nie została usunięta ze świątyni². Działanie takie było zgodne z zarządzeniami Lutera, który zalecał pozostawienie dzieł sztuki na miejscu. Adaptacja średniowiecznych ołtarzy w przejętych od katolików kościołach była wtedy na Śląsku

powszechnym zwyczajem³. Najwcześniejsze przemalowania pochodzą z końca XVII wieku⁴. Jak podaje Hermann Luchs od 1857 roku nastawa była umieszczona na mense ołtarzowej, istniejącej do dziś, we wschodniej części południowej nawy bocznej kościoła św. Elżbiety⁵. W 1926 roku została wypożyczona przez Heinze Brauna na wystawę średniowiecznej sztuki śląskiej we Wrocławiu⁷. Do dnia 5 VI 1942 roku znajdowała się w kościele, kiedy to na skutek działań wojennych, w związku z akcją zabezpieczania dzieł sztuki wywieziono ją do Kamieńca Żabkowickiego. Stamtąd w 1946 roku została przewieziona do Warszawy i włączona do zbiorów Muzeum Narodowego⁸. Od stycznia 2000 roku jest konserwowana w Pracowni Konserwacji na Podłożach Drewnianych i Rzeźby Polichromowanej Muzeum Narodowego w Warszawie. Korpus poddano badaniom technicznym i technologicznym, na podstawie których stwierdzono zgodność z zasadami panującymi w ówczesnych pracowniach⁹. Po ukończeniu prac będzie prezentowana w Galerii Sztuki Średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Tryptyk Ukrzyżowania, zamknięty (stan sprzed 1929 r.)

Tryptyk składa się z rzeźbionej części środkowej oraz dwóch ruchomych skrzydeł, obustronnie malowanych. Kompozycja tych ostatnich oparta jest na takim samym schemacie i zawiera po dwie sceny na każdym skrzydle awersu i rewersu. Wymiary szafy wynoszą 200 x 159 cm, a każdego ze skrzydeł 200 x 78,5 cm. Na dolnej listwie ramy umieszczono datę „1498”, w której cyfry wpleciono literę „Z” zwieńczoną równoramiennym krzyżykiem (być może jest to sygnatura artysty), powtórzoną również w prawej górnej kwaterze awersu. Obecnie brakuje predelli i zwieńczenia ołtarza oraz prawdopodobnie drugiej pary skrzydeł. Przed konserwacją widoczne były liczne pęknięcia desek tła, ubytki warstwy malarskiej, można też było spostrzec wcześniejsze ślady przemalowań i uzupełnień, wypaczona była tylna część szafy, brakowało również fragmentów ramy. Na jednej ramie skrzydła przymocowana jest jeszcze jedna para zawiasów, a na drugiej widoczny ślad po ich istnieniu. Zastosowano ograniczoną gamę barwną. Kolory ciepłe to: czerwień, brąz o odcieniu sieni i ugru, a chłodne to: błękit – azuryt miedziowy, zieleń miedziowa czasem złamana szarością, ponadto czerń, szarość, biel ołowiana i duża ilość złocień.

Centralne przedstawienie w szafie to wieloosobowe Ukrzyżowanie, w którym można wyróżnić dwie strefy. Górną tworzą trzy postacie na krzyżu, natomiast dolna ukazuje tłum ludzi uczestniczący w tragedii. Umieszczone w ołtarzu piętnaście figur cechuje przeważnie frontalność i wertykalizm. Osągają one wysokość od około 53 cm do 78 cm, są pełnoplastyczne (Chrystus i łotrzy) oraz wykonane w głębokim reliefie, którego głębokość wynosi do około 20 cm; reliefy wykonano z dwóch zasadniczych bloków drewna. Całą scenę, rozgrywaną na Golgocie, którą tworzy tu skaliste podłoże, wieńczy maswerk o półkolistym huku. Utworzono go ze splotu ciemnych łądyg z owocami, wyrastających z kapiteli kolumn i dużej ilości stylizowanych, złotych liści ostu. Przedstawienie zamykają z boków dwie smukłe, kręcone kolumny.

Główny akcent sceny stanowi górująca postać ukrzyżowanego, cierpiącego Chrystusa, otoczona przez dwóch łotrów. Na wysokim łacińskim krzyżu wisi nadmiernie wydłużone i wyczerpane ciało

Chrystusa, które w swoim wyrazie przypomina krucyfiksy mistyczne poprzedniego stulecia¹⁰. Wertykalizm postaci przełamuje niezwykle ekspresyjnie, wręcz barokowo i z wirtuozerią ukształtowane perizonium, którego ostro łamane, pogięte fałdy tworzą dużą poziomą łukowatą formę.

Spośród osób stojących pod krucyfiksem na pierwszy plan wysuwa się Maria Panna ze św. Janem Ewangelistą, stojąca po prawej stronie Chrystusa oraz Maria Magdalena. Współuczestniczą oni w cierpieniu Chrystusa. Twarze tych osób odznaczają się jaśniejszą karnacją. Ukazano ich w strojach wyidealizowanych – długich tunikach i złotych szerokich płaszczach. Pozostałe postacie to oprawcy szydzący z Chrystusa. Po prawej stronie sceny wyróżnia się osoba Setnika. Odziany jest w zbroję płytową potraktowaną bardzo dekoracyjnie¹¹, ogłasza słowa wypisane gotycką minuskułą na banderoli, trzymanej w prawej ręce wyciągniętej do góry: *vere filius erat iste*¹². Przeciwwagę dla niego stanowi postać po drugiej stronie, Stefaton, ten, który podał Chrystusowi gąbkę nasączoną octem¹³. Najbliżej krzyża po stronie lewej stoi Longinus, żołnierz, który przebił bok Chrystusowi. Przedstawiony jest w zbroi huskowej i sześciobocznym hełmie.¹⁴

Tylną ścianę szafy, będącą tłem dla przedstawionej sceny, podzielono na dwie poziome strefy. Niższą część, przypominającą zasłonę czy kotarę, ozdobiono stylizowanymi owocami granatu z elementami łądyg ostu. Na wyższej znajdują się gładkie łukowate formy o falistym brzegu zachodzące na siebie z wpisanymi w nie elementami wzorzystymi. Obie płaszczyzny przedzielił pas z motywem naśladowującym kaboszony. Ramę sceny głównej ozdobiono plecionką geometryczno-roślinną, złożoną z dwóch taśm tworzących powtarzający się motyw wydłużonej ósemki, z których wyrastają fragmenty gałązek czy kolców. Zdobienie takie występuje także na listwach scen awersu, ale jest zwięźlejsze i skomponowane. Złoczone wzory tła i ram wydobyto w zaprawie. Listwy scen rewersu nie są dekorowane, pokryto je srebrem płatkowym.

Na awersach skrzydeł przedstawiono kolejno malowane, prezentacyjne wyobrażenia świętych: św. Marii Magdaleny i św. Dziewicy; św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Barbary; św. Hieronima i św. Jana Chrzciela; św. Stanisława biskupa i św. Franciszka z Asyżu. Wszystkie sceny awersu zbudowano na analogicznym schemacie. W każdej z kwater można wyróżnić takie same elementy: parę świętych w kolistych aureolach, ukazanych *en pied* ze swoimi atrybutami, dalej jest widoczna uproszczona architektura sugerująca wnętrze, pagórkowaty krajobraz i złote tło. Owe liczne plany tworzą perspektywę linearną, natomiast w tle pejzażu widoczne są początki perspektywy powietrznej.

Ołtarz zamknięty prezentuje cykl pasyjny, który rozpoczyna chronologicznie scena ukazująca Chrystusa przed Pilatem, dalej następuje Biczowanie, Chrystus Frasobliwy, Ukrzyżowanie Chrystusa. Kwatery rewersu, wśród których możemy wyróżnić sceny dziejące się we wnętrzu mieszkalnym i na tle pejzażu, zbudowane są na podobnej zasadzie. Są to przedstawienia wieloosobowe; postacie występują na pierwszym i drugim planie; architektura złożona jest z analogicznych elementów jak w kwaterach awersów; na dalszych planach ukazanych z zastosowaniem perspektywy linearnej występują zabudowania, pagórkowato – skalisty pejzaż oraz złote tło.

Temat Ukrzyżowania Chrystusa należy do częstych przedstawień w śląskiej sztuce drugiej połowy XV i początku XVI wieku. Pojawia się on w sześciu rzeźbionych korpusach retabuli¹⁵. Jednak wśród nich scena wieloosobowej Kalwarii występuje tylko w omawianej nastawie, pozostałe to Ukrzyżowania typu asystencyjnego. Wcześniej temat ten można odnaleźć w innych dziedzinach twórczości śląskiej. Pojawia się on na belkach tęczowych wrocławskich kościołów, zachowane przykłady

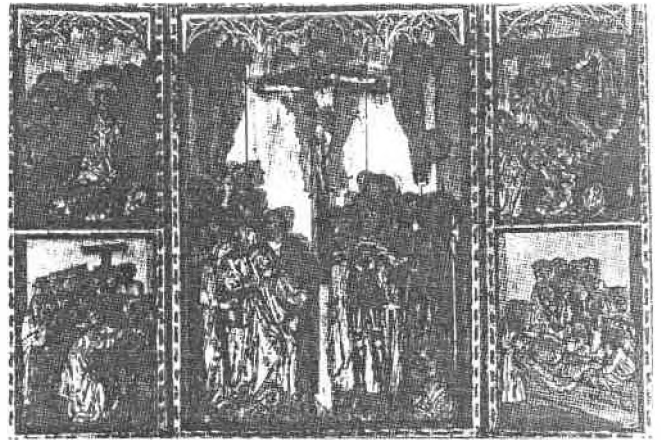


Maria, św Jan, Magdalena - fragment sceny Ukrzyżowania z Wrocławia

pochodzą z początku drugiej połowy XIV wieku. Monumentalne, tłumne przedstawienia interesowały jeszcze bardziej artystów na początku XV wieku. Sceny takie odnajdujemy również w twórczości illuminatora Jana z Żytawy przybyłego do Wrocławia około 1410 roku¹⁶. Przedstawienie to występuje w śląskim malarstwie sztalugowym, które zapewne nie pozostawało bez wpływu na działalność rzeźbiarską. Malarzy i rzeźbiarzy jednocył jeden cech, ale również jego przedstawiciele nieraz posiadali obie umiejętności. Tuż przed połową wieku scena o tym charakterze pojawia się w jednym z najważniejszych dzieł malarstwa XV wieku, w głównym ołtarzu z wrocławskiego kościoła p.w. św. Barbary we Wrocławiu z 1447 roku, który był bardzo istotnym punktem odniesienia w artystycznych dziejach miasta¹⁷. Zagadnienie to kontynuuje Mistrz Cyklu Pasyjnego ołtarza św. Barbary w tryptyku Ukrzyżowania z Gaci Śląskiej z lat około 1440-1450, występuje ono też w późniejszym retabulum głównego ołtarza kościoła św. Piotra i św. Pawła z Legnicy z 1466 roku, dziele Mikołaja Obilmana¹⁸. Cykl chrystologiczny z Jemielnicy z 1477 roku to przykład jednoczesnego występowania sceny wielopostaciowej Kalwarii w śląskim malarstwie ściennym¹⁹.

Liczne kontakty artystyczne łączyły Wrocław z Małopolską. Należy pamiętać, iż w Małopolsce większą rolę odgrywały nastawy w całości malowane²⁰. Do nielicznych na tym terenie należały dzieła rzeźbione, a jedyną znaną i zachowaną do dziś redakcją tematu ludnej Kalwarii w rzeźbie (szafa) jest małopolski tryptyk pochodzący z kościoła w Zasowie, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Jest to dzieło z lat 1470-80 nieznanego artysty, który wzorował się na grafice niemieckiej. Na awersach skrzydeł umieszczono płaskorzeźbione sceny z pasji Chrystusa. Zasowski tryptyk jest nieco wyższy od wrocławskiego i o wyraźnie prostokątnym kształcie szafy²¹. Krzyż z Chrystusem ze sceny głównej i halabardy żołnierzy pochodzą z XVII wieku²². Postacie na Kalwarii również ukazane są w dwóch grupach jednak wyraźnie oddzielonych od siebie. We wrocławskim przedstawieniu łącznikiem między nimi jest postać kłęczącej św. Marii Magdaleny, której tu zabrakło. Przedstawione postacie nienaturalnie piętrzą się w dwóch - trzech rzędach, w czym widoczny jest brak umiejętności w budowaniu perspektywy. Scena jest tłumna, występuje więcej postaci niż w retabulum z kościoła św. Elżbety, jednak brak jej ekspresji, postacie są lalkowate, ukazane *en face* (wyjątkiem są dwaj żołnierze grający w kości), brak również wzajemnego kontaktu emocjonalnego między figurami.

Ważnym ośrodkiem twórczym dla piętnastowiecznego Śląska były wówczas kraje południowoniemieckie. Wypracowały one własny typ nastawy szafowej, który wpłynął na sztukę środkowych Niemiec i środkowowschodniej Europy, rozprzestrzeniając się w ciągu trzeciej i na początku czwartej ćwierci XV wieku²³. Nadrzędnym celem owych retabuli było osiągnięcie efektów



Tryptyk z Zasowa, ok 1470-80 r.

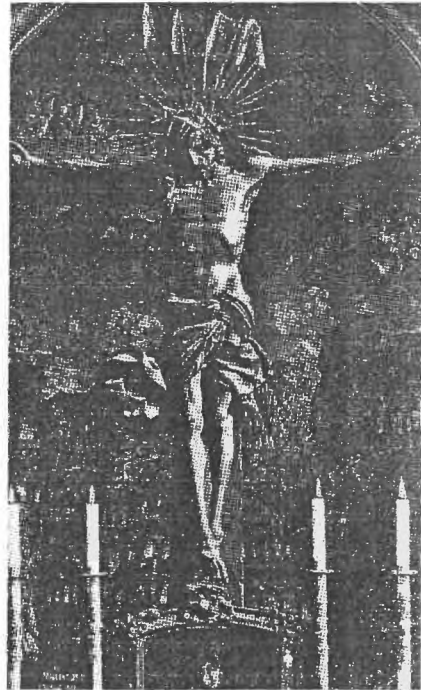
monumentalnych oraz ich współgranie z architekturą gotyckiego wnętrza sakralnego²⁴. Południowoniemiecki typ nastawy pojawił się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XV wieku w pracowniach wrocławskich²⁵. Retabulum z 1498 roku w swojej ogólnej koncepcji najbliższe jest nastawom szwabskim z kręgu Ulm. Występuje tu tak charakterystyczny dla nich kontrast między szafą a skrzydłami. Jednak scena główna prezentuje większą ilość figur, którym brak monumentalizmu. W rzeźbionych niemieckich korpusach ołtarzy również odnajdujemy Ukrzyżowanie typu historycznego²⁶.

W rozpowszechnieniu się tematu tłumnej Kalwarii zapewne nie miała rolę odegrała też grafika, która dostarczała gotowych pomysłów i była ważną pomocą warsztatową dla cechowego twórcy. Jej stosowanie na Śląsku uchwytne jest od czasów działalności mistrza E. S.²⁷. Scena wieloosobowego Ukrzyżowania występuje na jednej z jego rycin (L. 30), pojawia się też u Martina Schongauera (B. 17, B. 22, B.24).

Szukając wzoru dla naszego przedstawienia należy spojrzeć również na obszar Niderlandów. Początkowo produkcja ołtarzy skrzydłowych należała tam do przemysłu luksusowego i zorientowana była na potrzeby krajowe. Szybko jednak osiągnęła rynek międzynarodowy, eksportując większą część swoich wyrobów do różnych regionów Europy²⁸. W drugiej połowie piętnastego wieku Niderlandy należały do najaktywniejszych ośrodków, produkcja skupiała się głównie w Brukseli i Antwerpii, a ich dzieła docierały do środkowej i dolnej Nadrenii, pobrzeży Morza Północnego i Bałtyckiego²⁹. Nastawy niderlandzkie przedstawiają odmienną koncepcję w stosunku do śląskich zarówno w ukształtowaniu szafy, jak i w budowie przedstawień³⁰. Jednym z podstawowych aspektów tych retabuli jest upodobanie do ekspresyjnej narracji. Niderlandzcy snycerze mogli rozwijać wielowątkową opowieść dzięki miniaturyzacji postaci³¹. Mimo wielu różnic retabula produkowane na tych obszarach dostarczają najwięcej przykładów scen wieloosobowej Kalwarii.

Zachowane do dziś dzieła z obszaru Śląska i Małopolski są świadectwem, iż przedstawienia wieloosobowej Kalwarii nie były obce ówczesnym twórcom. A ich występowanie w samym Wrocławiu jest dowodem ich łatwej dostępności. Należy pamiętać również o licznych importach dzieł sztuki, które, podobnie jak idee artystyczne, wędrowały szlakami przetartymi przez kupców. Owe liczne retabula wpływały z pewnością inspirująco na ówczesnego artystę, który wykształcony w lokalnej tradycji nie pozostawał zamknięty na obce wpływy, lecz przyjmując impulsy z zewnątrz dostosowywał je do miejscowych gustów i upodobań. Równie ważne były praktyki odbywane w sąsiednich i odległych centrach artystycznych przez czeladników, którzy również tą drogą przywozili ze sobą nowe doświadczenia.

Twórca rzeźb z Ołtarza Ukrzyżowania posiadał umiejętności



Porównanie krucyfiksów z Tryptyku z kościoła św. Elżbiety, Mikołaja z Lejdy z Baden-Baden (1476 r.) i Wita Stwosza z kościoła NMP w Krakowie (1491 r.)

dość poprawnego budowania sylwetki ludzkiej w ruchu, choć jego sztuka nie była wolna od błędów. Anatomia postaci, mimo uproszczeń, jest w zasadzie poprawna. Szytacz operuje trzema typami fizycznymi – dwoma męskimi i jednym kobiecym. Szaty ukształtowane zostały dość przestrzennie, tworząc większy wolumen wokół postaci. Odzienia są bardziej dopasowane w górnej części tułowia i tworzą gładkie płaszczyzny. Wyjątek stanowi złota tunika jednego z żołnierzy. Pozostałe draperie składają się z większych powierzchni, poprzecinanych wzdłużnymi, ostrymi fałdami o wąskich nieraz równoległych biegnących grzbietach. Te wklęsłe wypukłe elementy o lukrowanych formach tworzą zarówno płytkie jak i głębsze załamania. Pojawia się też powtarzalny rytm szat i konchowe wywinięcia. Dzięki tym zabiegom rzeźby stają się bardziej przestrzenne, a sylwetki figur bogatsze.

Autor ołtarza Ukrzyżowania najbliższy jest wrocławskiemu mistrzowi Zaśnięcia Marii³² i wiąże się z tytułowym dziełem mistrza, tryptykiem Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu z 1492 roku³³. Wydaje się, że została z niego zaczerpnięta ogólna koncepcja dzieła przeciwstawiająca ruchliwą i dynamiczną scenę środkową, wykonaną w prawie pełnoplastycznym reliefie – bardzo płaskim, dostojnym i spokojnym postaciom z awersów skrzydeł³⁴. Bliski był mu również w ukazaniu napięcia i różnych reakcji uczuciowych, oraz typów fizycznych zgromadzonych postaci. Pewne zbieżności są widoczne w strukturze draperii, choć w nastawie Ukrzyżowania nie są one tak różnorodne. Skłonność naszego twórcy do wertykalizmu przywodzi na myśl krąg rzeźby szwabskiej³⁵. Podobny układ szat o dużych płaszczyznach i ciągnących się fałdach pojawił się w penaptyku Krappa z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu z 1492 roku, a szczególnie w tryptyku Kuźnierzy Wrocławskich z kościoła św. Marii Magdaleny z 1497 roku. Obie nastawy wiąże się z nurtem rzeźby południowoniemieckiej i z działalnością Wita Stwosza³⁶.

Szukając źródeł inspiracji lub też analogii do postaci ukrzyżowanego Chrystusa z wrocławskiego ołtarza trzeba wyjść poza krąg sztuki śląskiej. Dziełem o przełomowym znaczeniu, które wywarło doniosły wpływ na niemieckie i środkowoeuropejskie krucyfiksy następnego półwiecza, była

kamienna rzeźba Mikołaja z Lejdy z 1467 roku, znajdująca się na cmentarzu kościoła w Baden-Baden³⁷. Przedstawia ono koncepcję przybitego do krzyża Chrystusa o naprężonym ciele, wiszącego na wyciągniętych rękach. Tę formę posiada też krucyfixs z ołtarza w Nördlingen z kościoła św. Jerzego, datowany po 1473 roku³⁸. Podobne tendencje widoczne są i w naszej rzeźbie, poza proporcjami figur można jeszcze zauważyć inne zbieżności.

Oddziaływanie Wita Stwosza na teren Śląska było od dawna podkreślane przez autorów publikacji zajmujących się sztuką tego regionu³⁹. Należy zaznaczyć, że okresem najwyższego natężenia były lata dziewięćdziesiąte piętnastego stulecia⁴⁰. W krakowskim krucyfixsie Wita Stwosza z kościoła Najświętszej Marii Panny z 1491 roku, naczelnym tematem jest właśnie dramat śmierci i obraz poddanego jej człowieka. Bardziej niż rzeźby niemieckie działa dramatycznym poruszeniem⁴¹. Wprawdzie stwoszowski krucyfixs z piaskowca prezentuje odmienną od wrocławskiego koncepcję, jest to tak zwany krucyfixs wyprężony, który odznacza się silnym zwisem ciała i horyzontalnym układem ramion. Mimo tych różnic pewne elementy wskazują na wyraźny wpływ dzieła krakowskiego na ostateczny kształt krucyfixsu z retabulum z 1498 roku⁴². Oczywiście nawet niesposób porównywać klasę obu rzeźb. Nas interesują tu określone układy formalne i pewien nastrój dzieła, który odbił się echem i w naszej rzeźbie. Należy cały czas pamiętać również o ówczesnej roli grafiki i jej przemożnym wpływie na twórczość także śląskich szytaczów. Szeroko rozpowszechnione ryciny mistrza E. S. były jako pierwowzór prostszą i dostępniejszą formą dla przeciętnego, cechowego artysty niż dzieła z odleglejszych krajów niemieckich⁴³. Wydaje się, iż twórca tryptyku z 1498 roku dla swojej figury mógł zaczerpnąć ze szytucha mistrza E. S. (L. 31) głównie układ ciała zbliżony do litery Y. Natomiast stwoszowski krucyfixs, podobnie jak wrocławski, przedstawia opis agonii, moment tuż przed wyzionieniem ducha. Analogie zachodzą również między elementami fizjonomii, bliskie dziełu krakowskiemu jest też wewnętrzne napięcie, objawiające się w całej fizjonomii postaci.

Pośredni wpływ na przedstawienie Chrystusa mogła wywrzeć średniowieczna literatura pasyjna. Szczególną rolę trzeba by chyba przypisać dwóm utworom: *Meditationes vitae Christi* i *Dialogus S.*

*Anselmi cum B. V. Maria*⁴⁴. Odnajdujemy w nich opisy męki Chrystusa – proces przybijania Go do krzyża – oddany zgodnie z naszym przedstawieniem⁴⁵. Być może snycerz chcąc ulepszyć już mało atrakcyjną pod koniec XV wieku rycinę mistrza E. S. próbował „włożyć” w nią coś z formy i ducha stwoszowskiego, czyniąc oczywiście szereg uproszczeń i uogólnień⁴⁶. Trudno jednoznacznie założyć, by miał osobisty kontakt z dziełem krakowskim, być może dysponował tylko szkicami. Dodać do tego jeszcze trzeba dobre opanowanie rzemiosła i indywidualne umiejętności twórcy, które dały tak ciekawe efekty. Prawdopodobnie takie ukształtowanie postaci Chrystusa jest cechą odrębną. Owo wydłużenie zdaje się wynikać ze względów artystycznych – hieratyczność i nadal używana żabia perspektywa. Mimo pewnych analogii wskazanych wyżej wydaje się, że brak jest jednego, bezpośredniego wzoru dla naszej rzeźby. Jest to suma pewnych zewnętrznych impulsów i tradycji sztuki Wrocławia oraz indywidualnego temperamentu artysty.

Należy też rozpatrzyć stosunek pozostałych rzeźb retabulum do głównego dzieła Stwosza z okresu jego krakowskiej twórczości – ołtarza Mariackiego. Pewną zależność można wskazać w rozwianych masach draperii, ulubionego motywu wśród szkoły mistrza Wita i ich odstawianiu od figur⁴⁷. Pojawia się też uproszczony typ fałdy tyłkowej. Podobnie jak w dziele krakowskim próbują tu one tworzyć autonomiczne układy oraz pełnić funkcje dekoracyjne, a przez dynamikę wykraczać poza granice realności⁴⁸. Jednak są to rozwiązania należące do powszechnie używanego języka formalnego epoki i nie muszą być wynikiem inspiracji stwoszowskich⁴⁹. Trudno wskazywać na zależność od krakowskiego ołtarza na podstawie takiego szczegółu jak obnażona noga jednego z żołdaków – motyw występujący u Stwosza, lub dążenie do ostrej charakterystyki postaci, zwłaszcza męskich, czy chęci wydobycia ich wewnętrznego wyrazu⁵⁰.

Omawiane przedstawienie z korpusu nastawy jest jednorodne stylistycznie i można wykluczyć udział pomocników przy opracowywaniu partii rzeźbiarskich. Powstało ono w jednej z wrocławskich pracowni a ich twórcą był miejscowy mistrz znający sztukę lokalną i pobliskich regionów oraz odleglejszych krain.

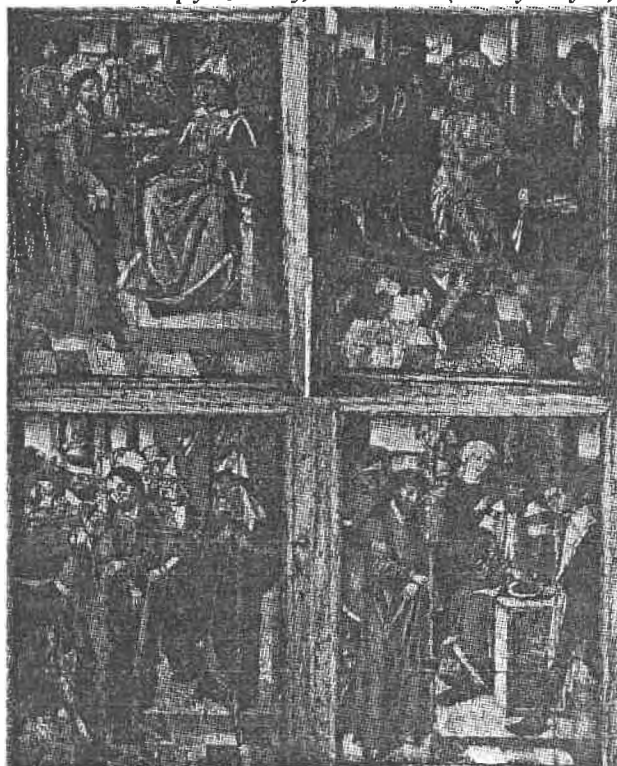
Twórca malowideł Ołtarza Ukrzyżowania dąży do czytelnego ukazania poszczególnych elementów przedstawieniowych w pojedynczych kwaterach, jak i w ramach cyklu pasyjnego i scen prezentacyjnych. Głównym nośnikiem treści jest element figuralny. Malarz posiada umiejętności przedstawiania postaci prezentacyjnych, statycznych i również zaangażowanych w wydarzenie, dynamicznych. Najważniejsi bohaterowie umieszczeni są zawsze na pierwszym planie i skupiają na sobie uwagę patrzącego. W scenach narracyjnych pojawia się jeszcze zwarta grupa postaci towarzysząca głównemu wydarzeniu. Ukazane są one w różnych pozach. W scenach rewersów są ze sobą powiązane akcją. Typy fizyczne ukazanych postaci mieszczą się w ówczesnych kanonach sztuki śląskiej. Stylistyka szat nie tworzy bardzo zróżnicowanych układów, jednak na tle śląskich rozwiązań trzeba ją zaliczyć do bogatszych. Poszczególne wydarzenia ukazane są w wydzielonej przestrzeni za pomocą uproszczonych elementów architektonicznych oraz na tle pejzażu. Pojawia się też wycinek błękitnego nieba, choć jego funkcję nadal pełni powierzchnia złotej folii. Intuicyjna perspektywa, którą stosuje twórca budowana jest poprzez kolejne plany i często łączy się z naprzemiennym stosowaniem w nich kolorów zimnych i ciepłych, czy też za pomocą zbiegających się flizów posadzki. Występuje tu próba związania postaci z tłem. Wydaje się, iż autorem przedstawień na awersach i rewersach skrzydeł był jeden twórca.

Prezentacyjne postacie umieszczane na skrzydłach są typową cechą sztuki tego regionu⁵¹. W parach świętych postaci dostrzegalna jest ciągłość rozwiązań bardzo żywotnej starszej tradycji sztuki śląskiej, mianowicie echa ołtarzy Czterech Dziewic. Narracyjne cykle pasyjne na skrzydłach nastaw ołtarzowych są również powszechnym zjawiskiem w drugiej połowie XV wieku. Umieszczane były przeważnie na zewnętrznych stronach skrzydeł i dlatego najłatwiej ulegały zniszczeniu. Mimo to zachowała się stosunkowo duża ich ilość z drugiej połowy XV wieku, a szczególnie początku XVI stulecia.

Choć charakter malowanych kwater z tryptyku Ukrzyżowania jest typowo śląski, to jednak określenie bliższych relacji zachodzących między nimi a dziełami malarstwa tablicowego tamtego regionu wydaje się być mało uchwytne. Pewne podobieństwa zachodzą między malowanymi kwaterami z naszego tryptyku a ołtarzem św. Barbary⁵² czy dziełami związanymi z jego kręgiem; z ołtarzem legnickim z 1466 roku z kościoła św. Piotra i Pawła⁵³; z pasją Chrystusa na ołtarzu Krappa z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety; z kwaterami świdnickiego ołtarza Zaśnięcia z 1492 roku⁵⁴; ze skrzydłami nastawy Ukrzyżowania z Lusiny z końca XV wieku⁵⁵; z późniejszym penaptykiem z Góry Śląskiej⁵⁶; z rewersami ołtarza z Wojanowa⁵⁷. Twórczość autora malowanych kwater tkwi głęboko w tradycji malarstwa śląskiego. Artystę interesują jednocześnie nowsze problemy formalne zapoczątkowane już przez mistrza ołtarza św. Barbary.

Retabulum ołtarzowe z Elżbietańskiej fary, na tle zachowanych do dziś zabytków, to dzieło wyjątkowe. Podsumowując nasze rozważania musimy jeszcze raz przypomnieć, że nie znamy pierwotnego wyglądu omawianej nastawy. Trzeba stwierdzić, iż treści ideowe zawarte w dziele są charakterystyczne dla duchowości późnego średniowiecza, która odznaczała się kultem męki Pańskiej i czcią dla osób świętych. Podobnie zgodnie

Polityk z Lusiny, koniec XV w. (rewersy skrzydeł)



z panującymi normami w śląskiej sztuce piętnastego wieku są: struktura tryptyku, rozmieszczenie przedstawień oraz stosowane praktyki warsztatowe. Dokonując dalszych rekapitulacji wypadnie nam uznać scenę wieloosobowej Kalwarii za wyjątkowy przykład sztuki rzeźbiarskiej, mimo jej warsztatowego wykonania. Decyduje o tym między innymi sam temat przedstawienia, który nasuwa skojarzenia z twórczością miejscową jak i sąsiedniej Małopolski a również odleglejszymi centrami sztuki południowo i północnoniemieckiej. Wyjątkowy charakter rzeźb potwierdza też ich styl. Cechuje się on dramatycznym napięciem, patosem i przestrzennością rzeźb, a przede wszystkim smukłymi proporcjami figur, wręcz ich nadmiernym wydłużeniem w czym przejawia się pewna manieryczność nie spotykana wcześniej w sztuce tego regionu.

Przy retabulum pracowało co najmniej dwóch mistrzów, którzy pozostają dla nas anonimowi: rzeźbiarz i malarz. Nie wiemy na przykład czy któryś z nich był też autorem partii stolarskich,

polichromii rzeźb, czy pozłotnikiem. Swoją wkład w program dzieła miał zapewne i fundator. Można wyznaczyć trzy zasadnicze punkty, pod wpływem których powstał tryptyk: lokalna sztuka śląska wraz z ówczesną pobożnością; działalność Wita Stwosza; sztuka niemiecka. Wszystko to świadczy o przyswajaniu sobie osiągnięć sztuki drugiej połowy XV wieku i czerpaniu z niej licznych impulsów, które następnie przefiltrowane przez twórczość miejscowego cechowego artysty zostały dostosowane do ówczesnych gustów i wymagań postawionych mu przez zamawiającego dzieło. Styl tak rzeźby jak i malowanych skrzydeł potwierdza ich wrocławską proveniencję. Mimo, że malarstwo w jakimś stopniu zaangażowane jest w problemy, które staną się ważnymi elementami sztuki nowożytnej i wyprzedza zachowawczą rzeźbę, to jednak tej drugiej trzeba jednoznacznie przyznać ważniejszą rolę ze względu na wyżej wskazaną problematykę, jak również dlatego, że stanowi ona przykład kreacji sztuki w duchu poststwowoskim.

¹Serdecznie dziękuję pani profesor dr hab. Kindze Szczepkowskiej-Naliwajek za opiekę i życzliwość podczas pisania pracy magisterskiej, której fragment przedstawia niniejszy tekst. Moją wdzięczność wyrażam również pani kuratorce Galerii Sztuki Średniowiecznej Małgorzacie Kochanowskiej-Reiche za nieograniczony dostęp do dzieła oraz paniom z Pracowni Konserwacji na Podłożach Drewnianych i Rzeźby Polichromowanej Muzeum Narodowego w Warszawie za możliwość oglądania retabulum podczas prowadzonych prac i konsultacje konserwatorskie. Wśród ważniejszych pozycji należy wymienić: Kunisch J. G., *St. Elisabeth Kirche zu Breslau und ihre Denkmäler*, Breslau 1841, s. 25; Luchs H., *Die Denkmäler der St. Elisabeth Kirche zu Breslau*, Breslau 1860, s. 34-35; Luchs H., *Über die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler*, Breslau 1962, s. 34; Lutsch H., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, [w:] *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. I, Breslau 1886, s. 233; Mayer W., *Breslauer Holzplastik der Spägotik im ausgehende XV. Jahrhundert*, Breslau 1920, mps, Biblioteka Muzeum Narodowego w Warszawie, s. 60-61, 79, 80, 110-112; Braune H., Wiese E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalter. Kritischen Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig [1929], s. 47; Burgemeister L., Grundman G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, [w:] *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, t. II, Breslau 1933, s. 98; Zlat M., *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [w:] *Późny gotyk, Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowożytnych*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Wrocław 1962, Warszawa 1965, s. 12, 162, 164, 180; Ziomecka A., *Śląska Rzeźba gotycka, Katalog zabytków Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1968, s. 13, 87, 129, 133, 144; Olszewski A. M., *Wzory graficzne gotyckiej plastyki śląskiej*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki”, 1969, nr 4, s. 431-433. Dobrzeńcki T., *Malarstwo tablicowe, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1972, s. 254-255; Ziomecka A., *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, [w:] „Roczniki Sztuki Śląskiej”, T. X, 1976, s. 7-146.

² Antkowiak Z., *Kościoty Wrocławia*, Wrocław 1991, s. 72-73.

³ Harasimowicz J., *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji (1520-1650)*, Wrocław 1986, s. 51, 57

⁴ Ustalono dzięki konsultacji w Pracowni Konserwacji Obrazów na Podłożu Drewnianym i Rzeźby Polichromowanej MN w Warszawie.

⁵ Harasimowicz J., dz. cyt., s. 51.

⁶ Luchs H., 1860, dz. cyt., s. 34-35.

⁷ *Wypożyczenia na wystawę – malarstwo sakralne*, cz. I, 1926, Gabinet Dokumentów MN we Wrocławiu, sygn. II/180, s. 53; Braun H., Wiese E., dz. cyt., s. 47.

⁸ *Bergungsliste Kamenz*, teczka nr 15 [1942], Gabinet Dokumentów MN we Wrocławiu s. 1; Gębczak J., *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie ostatniej wojny*, teczka nr 25, [b.r.], Gabinet Dokumentów MN we Wrocławiu, s. 1, 15; nr inw. Śr. 113.

⁹ Czubak A., Pilecka-Pietrusińska E., Wróbel E., Świącki M., *XV w. retabulum szafowe, technika i technologia*, [w:] „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów i Dziel Sztuki”, 2000, nr 3 (42), s. 42-44.

¹⁰ Tytuł z napisem INRI znajdował się ponad belką poziomą. zob. Burgemeister L., Grundman G., dz. cyt., il. 49.

¹¹ Bielska-Lach M., Kubalska-Sulkiewicz K., Manteuffel-Szarota A., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 451.

¹² *Prawdziwie, Ten był Synem Bożym*. (Mt 27, 54). Na identyfikowanie owego żołnierza z Setnikiem pozwala sentencja wypisana na wstędze oraz jego przywódczy charakter. W średniowieczu przywiązywano dużą wagę do słów Setnika. Były one dowodem, że nie Judea, lecz Rzym uznały Mesjasza i z tego powodu stał się centrum prawdziwej wiary, którym poprzednio była Jerozolima. zob. Witkowski J., *Gotycki ołtarz główny kościoła Świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 30.

¹³ W swojej prawej dłoni pierwotnie trzymał hizop z gąbką skierowany w stronę Ukrzyżowanego. zob. Burgemeister L., Grundman G., dz. cyt., il. 49. *Nalożono więc na hizop gąbkę pełną octu i do ust mu podano*. (J 19, 29).

¹⁴ Bielska-Lach M., Kubalska-Sulkiewicz K., Manteuffel-Szarota A., dz. cyt., s. 451; *...tylko jeden z żołnierzy włócznią przebił mu bok i natychmiast wypłynęła krew i woda*. (J 19, 34). Żołnierz ten zamiast włóczni ma halabardę, ale stoi najbliżej i po prawej stronie krzyża, a więc po stronie przebitego boku. Wszystko to pozwala identyfikować go z osobą Longinusa.

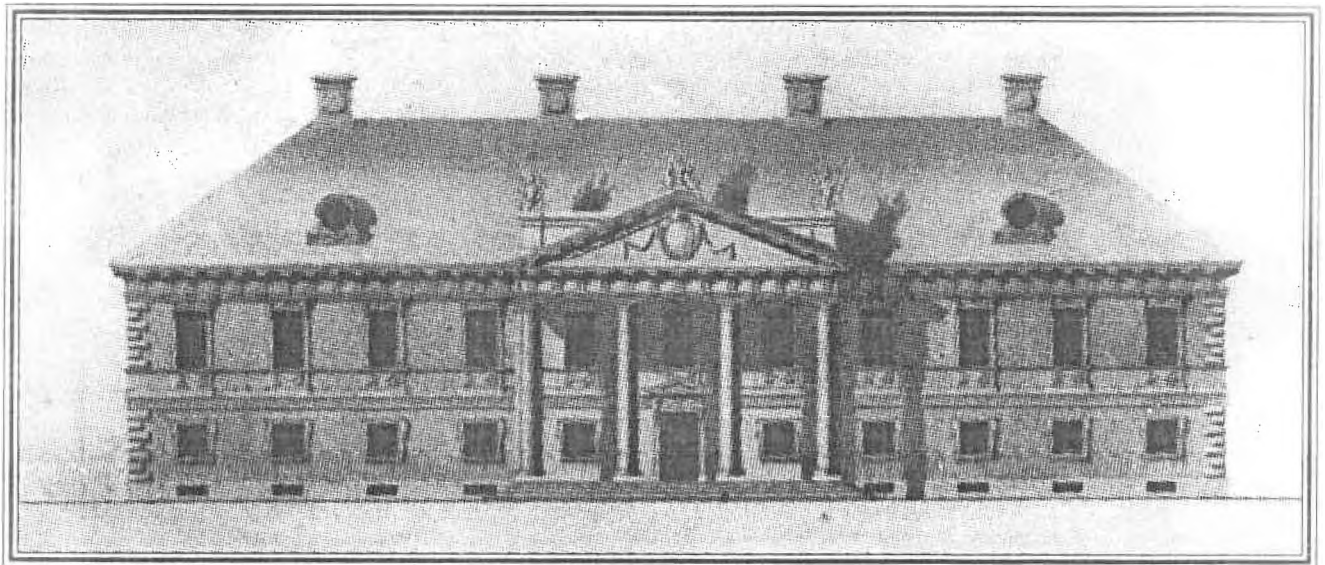
¹⁵ Ziomecka A., 1976, dz. cyt., nr 2, s. 71; nr 7, s. 72-73; nr 54, s. 92-93; nr 73, s. 100; nr 135, s. 127; nr 140, s. 130-131.

- 16 Ziomecka A., *Rzeźba i malarstwo*, [w:] *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 135, 145, 171.
- 17 Jw., s. 160; Labuda A. S., *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku*, Poznań 1984 s. 7, 71; Braune H., Wiese E., dz. cyt., tabl. 190, il. 180
- 18 Dobrzeński T., dz. cyt., nr 67, s. 214-215, il. 67A; Labuda A. S., dz. cyt., s. 158; Witkowski J., dz. cyt., s. 11, il. XIV.
- 19 Karłowska-Kamzowa A., *Śląsk* [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 430, il. 114. Scena wieloosobowej Kalwarii lecz bez postaci łotrów występuje jeszcze w kościele parafialnym w Wichowic z drugiej ćwierci XV wieku; jw., s. 406, il. 89.; w kościele w Hajdukach Nyskich z lat dziewięćdziesiątych XV wieku; jw., s. 117, il. 433.
- 20 Zob. Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981; Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988.
- 21 Wysokość 234 cm, szerokość 172 cm. zob. Walicki M., *Polska sztuka gotycka, Katalog wystawy*, Warszawa 1935, s. 26.
- 22 Stan zachowania zasowskiego ołtarza jest nieporównywalnie gorszy w stosunku do retabulum z 1498 roku. Nie zachowały się również malowane sceny rewersów skrzydeł, a złożone tła płaskorzeźb pokryte są współczesnym ornamentem. zob. jw., s. 26; il. 69.
- 23 Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 10, 64.
- 24 Liebmann M. J., *Die Deutsche Plastik 1300-1550*, Leipzig 1982, s. 32, 36; Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 64.
- 25 Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 39, 64.
- 26 Wśród dzieł prezentujących temat Wieloosobowej Kalwarii można wymienić m.in. ołtarz Wiblingera z lat osiemdziesiątych XV wieku, autorstwa Tilmanna Riemenschneidera; zob. Krohm H., *Der Schongauersche Bildedanke des „Noli me tangere“ aus Münnnerstadt – Druckgraphik und des nichtpolychromierten Flügelaltars*, [w:] *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, red. Harmut Krohm, Eike Oellermann, Berlin, Reimer 1992, s. 87, il. 1-2; ołtarz Erasmusa Grassera z Ramensdorf z 1482 roku; zob. Halm P. M., *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928, s. 30, il. 39; relief z Münnnerstadt; zob. Daun B., *Veit Stoss und sein Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Seibenbürgen*, [w:] *Kunstgeschichtliche Monographien*, cz. XVII, Leipzig 1916, tabl. 28, 2; ołtarz Hansa Pleydenwurffa dla kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu; zob. Knötel P., *Der Pleydenwurffsche Hochaltar der Elisabethkirche zu Breslau*, [w:] „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, t. IX, 1928, s. 59-68, il. 1.
- 27 Olszewski A. M., *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975, s. 111-112.
- 28 Jacobs L. F., *Early netherlandish craved altarpieces 1380-1550, Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge 1998, s. 9.
- 29 Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 10.
- 30 Wiele przykładów niderlandzkich retabuli zawiera praca Jacobs L. F., dz. cyt.
- 31 Jacobs L. F., dz. cyt., s. 35; Woźniński A., *Rzeźba XV-XVI wieku*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej, Eseje*, Gdańsk 1997, s. 108.
- 32 Dobrowolski T., *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 32-33; Wądołkowska-Ziomecka, *Z zagadnień rzeźby śląskiej na przełomie XV-XVI wieku*, [w:] „Kwartalnik Opolski” 1955, s. 158-163; Ziomecka A., *Tryptyk Zaśnięcia Marii z kościoła Bożego Ciała i jego mistrz*, Wrocław 1970, [b. n. s.].
- 33 Guldán-Kłamecka B., *Sztuka Śląska XII-XVI wiek*, Wrocław 1997, s. 36, il. s. 37; Ziomecka A., 1976, dz. cyt., nr 128, s. 123-124.
- 34 Ziomecka A., 1970, dz. cyt., [b. n. s.].
- 35 Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 46.
- 36 Jw., nr 135, s. 127; nr 140, s. 130-131; Braune H., Wiese E., dz. cyt., tabl. 89, il. 101; Burgemeister L., Grundman G., dz. cyt., il. 22. Zachodzą jeszcze inne zbieżności między rzeźbami z wymienionych nastaw a głównym przedstawieniem z ołtarza z 1498 roku.
- 37 Skubiszewski P., *Wit Stwos*, Warszawa 1985, nr 8.
- 38 Jw., Kępiński Z., *Wit Stwos*, Warszawa 1981, s. 16-17, il. (katalog) 1, 2.
- 39 Ostatnio problem ten poruszyła Anna Ziomecka. zob. Ziomecka A., *Rola Wrocławia w kształtowaniu drewnianej rzeźby na Górnym Śląsku w XIV i XV wieku*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem, Sztuka gotyku na Górnym Śląsku*, Katowice, 1995, s. 22-23.
- 40 Wądołkowska A., *Refleksy sztuki Wita Stwosza na Śląsku*, [w:] „Sprawozdanie Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, Wrocław 1956, s. 48.
- 41 Skubiszewski P., *Styl Wita Stwosza*, [w:] *Wit Stwos. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa, Poznań 1986, s. 54.
- 42 Skubiszewski P. 1985, dz. cyt.
- 43 Nie można tu oczywiście wykluczyć wpływu niemieckich mistrzów na twórcę ołtarza z 1498 roku, których oddziaływanie na sztukę Śląska jest oczywiste.
- 44 Dobrowolski T., *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. J. J. Kopeć, H. D. Wojtyśka, Lublin 1981, s. 134-135.
- 45 „...Zbawiciel pozostaje na krzyżu, zawieszony ciężarem własnego ciała na dwu gwoździach przyszywających Mu ręce. Wtedy przyskakuje trzeci oprawca, i o ile tylko można wyciąga Go za nogi, inny znowu tak gwałtownie wyprężonemu przebija największym i najostrzejszym gwoździem stopy i przytwierdza je do drzewa. Cytat z *Meditationes vitae Christi*. Chrystus na krzyżu przyrównywany był też przez Augustyna i Cassiodora do harfy. Te symboliczne interpretacje przetrwały całe średniowiecze i miały wyraźny wpływ na powstające wówczas przedstawienia Ukrzyżowanego, w którym przybite trzema gwoździami ciało jest naciągnięte jak struna harfy. zob. jw., s. 135-136.
- 46 Używanie rycin Mistrza E. S. w początkach XVI wieku może się wydawać anachronizmem. zob. Olszewski A. M. 1975, dz. cyt., s. 119.
- 47 Wądołkowska-Ziomecka A., dz. cyt., s. 167. Wpływ rzeźb z ołtarza Mariackiego mógł się zaznaczyć w przedstawieniu wydarzenia z Nowego Testamentu o charakterze narracyjnym zob. Ziomecka A., *Rzeźba i malarstwo od 2. połowy XIII do początku XVI wieku*, [w:] *Wrocław jego dzieje i kultura*, red. Zygmunt Świechowski, Warszawa 1978, s. 176.
- 48 Kęłowski Z., dz. cyt., s. 78.
- 49 Karłowska-Kamzowa A., *Wpływ idei artystycznych Wita Stwosza w środkowowschodniej Europie. Uwagi dyskusyjne*, [w:] *Wit Stwos. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa, Poznań 1986, s. 122.
- 50 Ziomecka A., *Wit Stwos a późnogotycka rzeźba na Śląsku*, [w:] *Wit Stwos. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa, Poznań 1986, s. 126.
- 51 Ziomecka A., 1976, dz. cyt., s. 30.
- 52 Zob. Labuda A. S., dz. cyt., il. 18, 21.
- 53 Witkowski J. dz. cyt., s. 44.
- 54 Braune H., Wiese E., dz. cyt., tabl. 77, il. 93.
- 55 Ziomecka A., 1986, dz. cyt., s. 55, il. 11e, f, g, h.
- 56 Braune H., Wiese E., dz. cyt., tabl. 119, il. 119; Ziomecka A., 1976, dz. cyt., nr 26, s. 80-81.
- 57 Ziomecka A., 1968, dz. cyt., il. 168

PAŁAC W MAŁEJ WSI

ARCHITEKTURA HILAREGO SZPILOWSKIEGO¹

Tomasz Jakubowski



Zrealizowany projekt fasady pałacu w Małej Wsi Hilarego Szpilowskiego

Założenia pałacowe od dawna fascynują ludzi. Często jednak pamiętając o głośnych dziełach, zapominamy o budowniczych, których działalność skupiała się głównie na prowincji. Być może ich twórczość nie była najwyższego lotu, ale ilość realizacji świadczy o dużym zapotrzebowaniu na ich pracę.

Jednym z architektów, którego pałace powstawały przede wszystkim na prowincji - głównie na terenie Mazowsza - był Hilary Szpilowski. Artysta znany przede wszystkim z głośnego procesu ze swoim nauczycielem Stanisławem Zawadzkiem. Owszem istnieje kilka publikacji, przy czym część zdezaktualizowała się, dotyczących niektórych jego pałaców, jednak nie zostały one do tej pory poddane całościowej analizie kompozycyjnej.

Hilary Szpilowski urodził się w 1753 roku, a zmarł 10 marca 1827 r.². Prawdopodobnie był naturalnym synem któregoś z rzeczywistych Szpilowskich³. Około roku 1780 opuścił służbę u strażnika J. W. Mierzejewskiego⁴. 16. I. 1781 r. podpisał kontrakt i podjął pracę jako konduktor (praktykant) u znanego architekta Stanisława Zawadzkiego⁵. W 1783 r. Szpilowski oskarżył Stanisława Zawadzkiego przed Departamentem Wojskowym o nadużycia i zły projekt budowanych przez niego koszar w Kamieńcu Podolskim⁶. Po tym wydarzeniu Szpilowski rozpoczął działalność samodzielną. Od tej pory budował głównie na terenie Mazowsza. W 1792 r. otrzymał stałe zameldowanie w Warszawie⁷. 17. IV. 1795 został przysięgłym architektem miasta Warszawy, a od 1807 r. budowniczym departamentowym i asesorem w Izbie Administracyjnej Departamentu Warszawy⁸. W 1814 r. w Towarzystwie Królewskim Przyjaciół Nauk zreferował pracę *Zasady wyrachowania materiałów do różnych budowli*⁹, a w 1824 r. wydał *Wzory Kościołów Parafialnych po*

*Województwach Królestwa Polskiego stawać się mających, do wyboru Dozorem Kościelnym i dla użytku Budowniczych*¹⁰. W latach 1817-1823 Szpilowski pracował jako wykładowca na Królewskim Uniwersytecie Warszawskim¹¹.

Oprócz działalności urzędniczej, związanej z nadawanymi mu tytułami i stanowiskami, Szpilowski starał się przez cały czas być przede wszystkim architektem. Do początku XIX w. prowadził działalność głównie w okolicach Warszawy (Grójec, Płock, Gostynin), a także Torunia. Jeden z jego pierwszych pałaców został wybudowany w 1783 r. w Walewicach¹². Po nim nastąpił szereg innych realizacji m.in. Mała Wieś (1783 r.), Luberadź (1789 r.), Słubice (1789 r.), Nawra (1798 r.). Szpilowski budował też obiekty sakralne np. kościół w Belsku, Słubicach, czy Szczawinie jak również ratusz w Mogielnicy¹³. Prawdopodobnie także trzy inne: w Warce, Grójcu i Gostyninie są jego autorstwa.¹⁴

Po roku 1800 tworzył głównie w Warszawie pracując m.in. w latach 1808-1812 przy remoncie Kolumny Zygmunta¹⁵, zaś w 1810 na Zamku Warszawskim¹⁶. W 1815 wraz z architektem Jakubem Kubickim zrealizował dekoracje w salach Redutowych Teatru Narodowego oraz na placu Krasińskim z okazji przyjazdu cara Aleksandra I¹⁷. Szpilowski pracował też od 1815 r. przy przebudowie Pałacu Kazimierzowskiego¹⁸, a w latach 1819-22 zbudował dom dziekana Bentkowskiego przy Nowym Świecie 49 oraz przebudował w 1822 r. pałac Sanguszków znajdujący się przy Nowym Świecie 51. Jedną z jego ostatnich prac były roboty prowadzone od 1822 r. przy Obserwatorium Astronomicznym¹⁹.

Szpilowski wykonał szereg rysunków, wśród nich najciekawsze zachowane do naszych czasów to projekty Małej Wsi z lat 1783-1786²⁰, projekt przebudowy pałacu w Nieborowie z 1784 r.²¹, projekt wodozbioru w Łazienkach z 1822 r.²² czy też zbiór rysunków przebudowy Pałacu Kazimierzowskiego z roku 1815²³ i projekt obudowy studzien na placu Krasińskich w Warszawie²⁴. Analizując wyżej wymienione dokonania Szpilowskiego można stwierdzić, że był on człowiekiem wszechstronnie wykształconym. Zajmował się nie tylko projektowaniem i budownictwem, ale również robił karierę na stanowiskach urzędniczych. Na tak ożywioną działalność miały bez wątpienia wpływ ludzie i czas, w którym przyszło mu żyć.

Realizacje pałacowe Szpilowskiego podzielić można na dwie grupy - pałace o układzie korytarzowym, reprezentowaną przez realizację w Małej Wsi i Staroźrebach oraz drugą - pałace o zwartym układzie wnętrza, do niej zaliczam obiekty w Nawrze, Słubicach, Lubraniu, Okalewie, Studzienicy i Walewicach. Osobno potraktować należy pałac w Łabędzie, ponieważ pomimo zwartego układu wnętrza posiada on bardzo złożony plan. Na końcu znalazły się pałace w Rudawie, Promnie i Tułowicach, reprezentują one rozwiązania zarówno o korytarzowym jak i zwartym układzie wnętrza, natomiast ze względu na wątpliwą atrybucję zostały potraktowane osobno.

Spośród wielu pałaców zaprezentuję tutaj założenie w Małej Wsi, jako najlepiej udeokumentowaną i reprezentatywną realizację Hilarego Szpilowskiego.

Założenie pałacowe w Małej Wsi

Mała Wieś leży na południowy-zachód od Grójca, przy trakcie wodociągowym z Belska Dużego do Białej Rawskiej. Pałac został wzniesiony w latach 1783-1786 dla Bazylego Walickiego i jego żony Róży z Nieborskich kasztelaneki plockiej. Wiadomo, że w kolejnych latach mieszkali tam Klementyna i Józef Walicycy.²⁵ W XIX i XX w. pałac znajdował się w posiadaniu Rzewuskich i Zamoyskich a ostatnimi właścicielami byli Julia z książąt Lubomirskich i Tadeusz Morawscy. Pałac został bardzo zniszczony po drugiej wojnie światowej. Gruntowny remont przeprowadzono w latach 1949-50, a po 1980 r. całość przeznaczono na ośrodek wypoczynkowy Urzędu Rady Ministrów.²⁶

Pałac w Małej Wsi jest pierwszą realizacją Szpilowskiego na Mazowszu. W latach pięćdziesiątych przypisywano go Szymonowi Zugowi²⁷, ale odnalezione oryginalne plany sygnowane przez Szpilowskiego definitywnie rozwiązały problem. Pałac zbudowany został na miejscu wcześniej istniejącego dworu drewnianego.

Stan obecny pałacu

Do naszych czasów zachował się pałac oraz cztery oficyny i fragmenty dawnego ogrodu. Obecny formę pałac zawdzięcza działalności architekta Franciszka Alberta Lessela którego projekty dla Walickiego powstały zapewne przed 1794 r.²⁸ Były to głównie zmiany w dekoracji, w czym pomagał mu malarz Robert Stankiewicz.²⁹

Elewacje

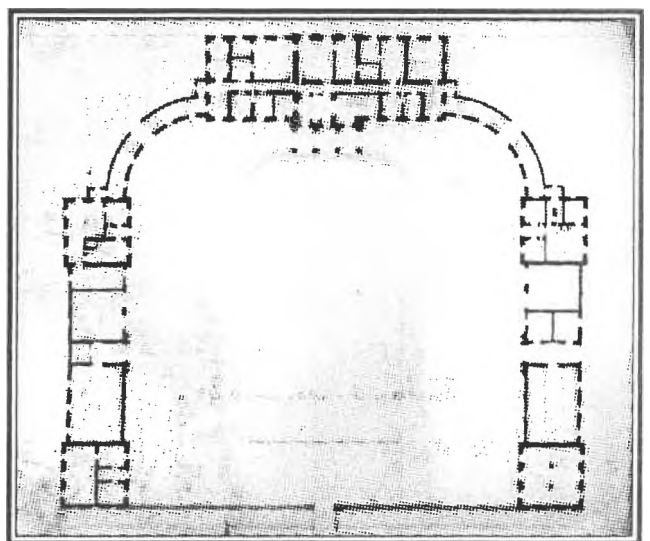
Jest to pałac piętrowy, orientowany. Jedenastoosiowa fasada podzielona została dekoracyjnym gzymsem na dwa poziomy, parterowy niższy oraz wyższy górny. Sugeruje to rozmieszczenie poszczególnych pomieszczeń wewnątrz budynku, reprezentacyjnych na górze, prywatnych na dole. W centralnej części fasady znajduje się trójosiowy ryzalit ujęty czterokolumnowym portykiem w porządku doryckim z trójkątnym szczytem dekorowanym herbem Walickich - Łada. Drzwi do pałacu zwieńczono trójkątnym naczółkiem. Dolne kwadratowe okna ujęto w ramy z uszakami, górne natomiast zwieńczono obramieniem prostokątnym pod poziomym naczółkiem wspartym

dwiema konsolkami, pomiędzy którymi występuje dekoracyjny motyw muszli. W gzymse oddzielającym oba poziomy umieszczono pod parapetem górnych okien dekoracyjne elementy w postaci girlandy. Dekoracja okien jest jednakowa dla wszystkich elewacji budynku. Pałac obiega dekoracyjny pas znajdujący się między kondygnacjami i gzymsem tryglifowo. Wszystkie cztery naroża pałacu są boniowaniem przerywanym na wysokości pasa biegnącego przez środek elewacji. Fasada ogrodowa powtarza w swej zasadniczej formie układ frontowej, różniąc się tylko trójosiowym ryzalitem zaakcentowanym czterema pilastrami w porządku doryckim. Od strony ogrodu znajduje się też niewielki taras otwierający perspektywę. Boczne elewacje są identyczne, czteroosiowe z otworami drzwiowymi w drugiej osi dolnej kondygnacji. Całość nakryta została dachem kopertowym.

Układ wnętrza

Dolna kondygnacja pałacu składa się z dwóch traktów pomieszczeń rozdzielonych korytarzem, przy czym te w północnej części są wyższe. W południowej części za portykiem wejściowym znajduje się niski prostokątny westybul otoczony jońskimi kolumnami. Pomiedzy nimi umieszczony został posąg Diogenesa z końca XVIII w. przypisywany Józefowi Mantzlowi. Nie wiadomo jednak dłaczego znajduje się w tym miejscu. Diogenes trzyma lusterko możliwe jest więc, że odbite w nim światło miało rozjaśnić ciemne pomieszczenie, wtedy jednak pasowałyby tam raczej lustra. Po prawej stronie za łukiem koszowym umieszczono szeroką klatkę schodową. Tu znajduje się tabliczka potwierdzająca ukończenie budowy w 1786 r. "ANNO DNI 1786 / D. 3 JUNI. / WPROWADZENIE DO PAŁACU". Z lewej strony westybulu znajduje się pomieszczenie dawnej kaplicy. Cały ten trakt ujęto dwiema niewielkimi kłatkami schodowymi prowadzącymi na piętro. Większość pomieszczeń w trakcie północnym połączone jest układem amfiladowym, pierwsze z nich z wyjściem na taras od ogrodu umieszczone w środkowej osi pałacu. Drugie posiada bogatą dekorację z malowidłami iluzjonistycznymi oraz medalionami z popiersiami Tytusa i Juliusza Cezara, przylega do niego pokój z malowaną sceną odnalezienia śpiącego Amora. Główna klatka schodowa ozdobiona została panopliami oraz sentencją "DISCIRE VICTUR PATRUM POST FATA NEPOTES / VELLE DEO PATRIAE VIVERE VELLE MORI" będącą napomnieniem następców, którzy aby zwyciężać winni uczyć się poświęcenia Bogu i Ojczyźnie na losach ojców. Pomieszczenia na górze są to głównie pokoje reprezentacyjne, świadczące o zainteresowaniach czy guście właścicieli. Znajdują się tutaj sala

Rzut poziomy założenia pałacowego w Małej Wsi



Pompejańska ze wspaniałą dekoracją Jana Bogumiła Pierscha nawiązującą do „Przemian” Owidiusza, sala Warszawska z widokiem Warszawy wzorowanym na obrazie Canaletta, oraz widokiem Neapolu nawiązującym do podróży gospodarza, czy sala Złota z dekoracjami projektu Szpilowskiego.³⁰

Przed pałacem znajdują się cztery wolnostojące piętrowe oficyny, po dwie z każdej strony. Pierwotnie planowano połączenie ich galeriami. Projektu tego, sądząc z przeprowadzonych dotychczas badań, nigdy nie zrealizowano. Analizując zachowane plany założenia wraz z ogrodem z czasów realizacji pałacu jak i z roku około 1800 można przypuszczać, że istniała tu galeria, jednak plany z lat 1828 i 1857 nie potwierdzają tych przypuszczeń. Ich istnienie mogłyby potwierdzić badania archeologiczne. Oficyny nawiązują zewnętrznymi podziałami do głównej bryły pałacu, ale nie posiadają elementów dekoracyjnych. Okna umieszczono odwrotnie niż w pałacu - większe w dolnej, mniejsze w górnej kondygnacji. Oficyny zwieńczono dachem czterospadowym.

Park

Pałac otoczony jest ogrodem datowanym na przełom XIX/XX w. Według Janusza Bogdanowskiego utrzymany jest stylu barokowym o układzie rozwiniętym osiowo jak i w stylu angielsko-romantycznym o swobodnym rozplanowaniu z eksponowaniem historyzującego programu³¹. Jednak za innymi badaczami³² należy stwierdzić, że w północno-zachodniej części jest to regularny ogród szpalerowy typu francuskiego. Zachowany plan z ok. 1800 r. ukazując też elementy ogrodu chińskiego. Od roku 1825 ogród został w swej wschodniej części przekształcony na ogród krajobrazowy o nie regularnym założeniu. Po 1960 r. ogród gruntownie przekształcono w związku z budową basenu

kąpielowego oraz pawilonu służącego do rozrywek przebywających tu dyplomatów co doprowadziło do znacznego zniszczenia odbioru całości kompozycji ogrodu.

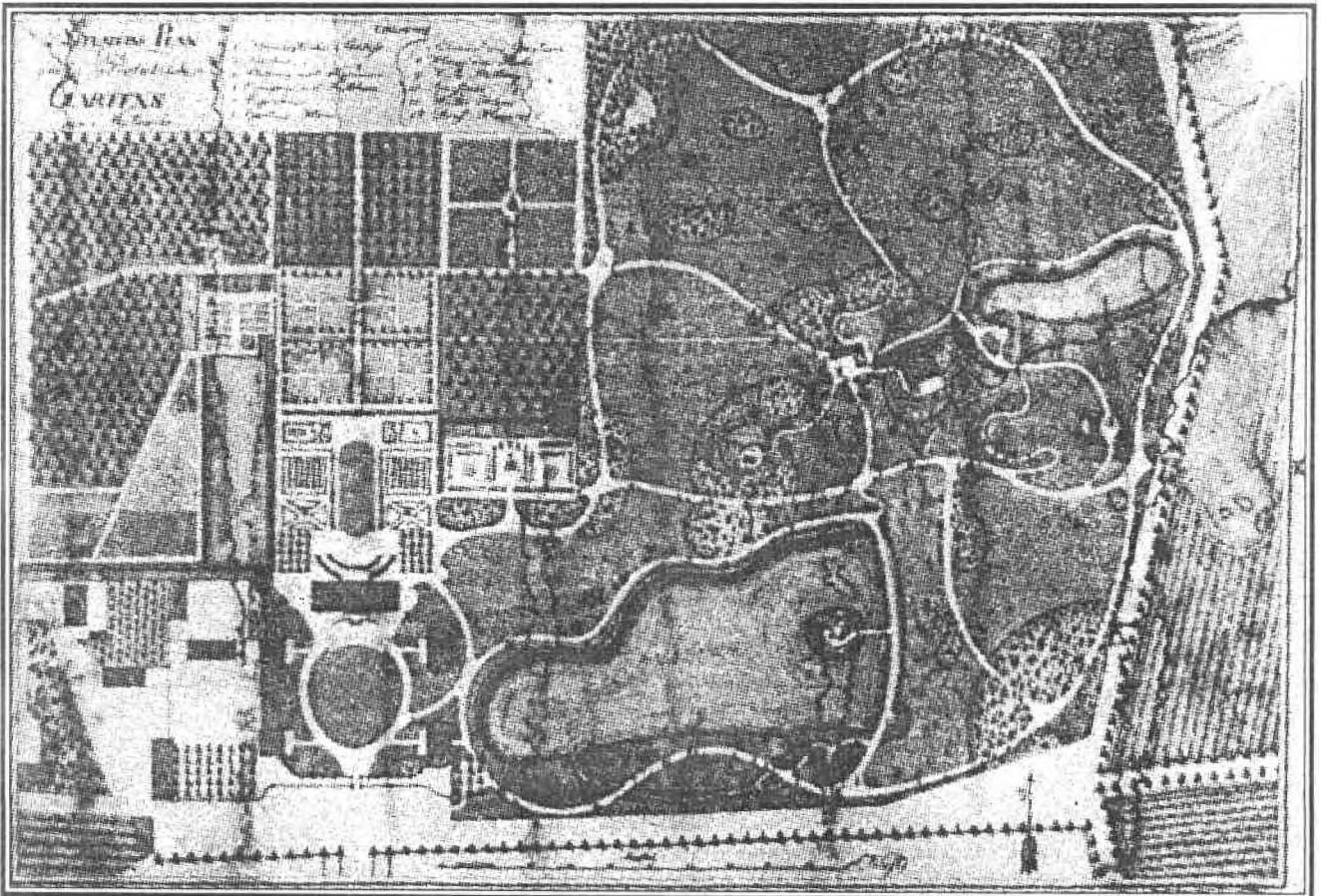
We wschodniej części znajduje się brama wjazdowa do pałacu, nie znany jest powód przeniesienia jej w to miejsce. W północno-wschodniej części umieszczono kapliczkę poświęconą, jak głosi napis, „Ku wiecznej pamięci / ALEKSANDRA WALICKIEGO / pomnik ten [...]”. Pod inskrypcją znajduje się tablica, na której jest kontynuowana myśl „ŻYŁ LAT 28 UMARŁ W KRAKOWIE / DNIA 29 CZERWCA 1831 ROKU / TAM NA WIECZNY SPOCZYNEK ZŁOŻONY / stawszy się w krótkim czasie doskonałym przeżył lat wiele[...]”³³. W parku stoi też głaz z tablicą informującą, że „KRÓL STANISŁAW AUGUST ODWIEDZAJĄC BAZYLEGO WALICKIEGO ODPOCZYWAŁ NA TYM KAMIENIU / W D. 20 I 21 LIPCA 1787 R.”, świadcząca o historyzującym programie tej części założenia. Tego typu pamiątki miały podkreślać patriotyzm właścicieli, jak również podbudowywać na duchu naród wstrząśnięty pierwszym rozbiorem.

Analiza funkcjonalna pałacu.

Właściwe rozdysponowanie wewnątrz było kluczowym zagadnieniem dla każdego ceniącego się architekta. Stawał on wobec trudnego dylematu rozplanowania pokoi dla licznej rodziny, jeszcze liczniejszej służby oraz tłumnie przybywających gości nieraz z całymi orszakami służących i bagaży. Wszyscy ci ludzie musieli w taki sposób poruszać się po pałacu, aby pan nie trafił przypadkiem do kuchni, a służba nie wchodziła w drogę państwu. Musiała być zachowana hierarchia i podział klasowy.

Funkcjonowanie pałacu w Małej Wsi zostanie opisane na podstawie zachowanych rysunków Szpilowskiego oraz pomieszczeń znajdujących się na reprodukowanym planie całego

Plan sytuacyjny pałacu i ogrodu w Małej Wsi (rysunek L. Johna z 1828 r.)



założenia L. Johna z 1828 r.³⁴. Są na nim przedstawione: pałac, zachodnie skrzydło pomieszczeń z usytuowanymi za nim kilkoma budynkami gospodarczymi oraz od strony wschodniej dwie oficyny. Nie ma na tym planie galerii oraz pomieszczeń łączących owe oficyny. Na planie nie podpisano oficyn po wschodniej stronie, ponieważ każdy wiedział co się w nich mieści. Spośród dwóch projektów fasady, zrealizowano pierwszy³⁵ gdzie dolna kondygnacja jest wyższa, co w pełni odpowiada właściwemu funkcjonowaniu pomieszczeń.

Dom powinien stać, uwzględniając ówczesną modę, pomiędzy dziedzińcem a ogrodem, mieć jedną bądź dwie oficyny oraz stajnie i inne budynki naprzeciw siebie³⁶. Na parterze powinny znajdować się pomieszczenia mieszkalne, na piętrze zaś obok pomieszczeń mieszkalnych pokoje reprezentacyjne. Wchodząc do ciemnej *sieni*, z powodu niskiego sufitu, miało się wrażenie jakby on nas przygniatał. W ten sposób odruchowo kierowano się od razu tam gdzie pada najwięcej światła i nie czuć ciężaru sklepienia, a więc na schody prowadzące na piętro. Po ich przeciwnej stronie umieszczono *kaplicę*. Klatka schodowa oświetlona jest dużym oknem drugiej kondygnacji. Goście czy też właściciele domu wchodząc na piętro trafiali na *przedpokój*. Zapewne dopiero tutaj robierali się, a służba okrycia wynosiła przez układ korytarzyków na dół, do garderoby gości lub do garderoby państwa na piętrze. Wszystko działo się w taki sposób, aby jak najmniej wchodzić państwu w oczy i szybko wykonać zleconą czynność. Następnie przechodzono do *pokoju bawialnego* – salonu, jednego z głównych miejsc wypoczynku. Obok niego jest duża sala, która była raczej jadalnią niż salonem połączonym z jadalnią, ponieważ tak bogaci ziemianie jak Waliccy nie mogli pozwolić na to, aby łączyć te dwa pomieszczenia razem. W salonie skupiało się całe życie towarzyskie. Tutaj czytano na głos książki, rozmawiano, słuchano muzyki a panowie palili fajki. Pałac w Małej Wsi nie posiadał osobnej palarni zwanej z francuskiego *foumair*. W każdym porządnym salonie był jakiś instrument fortepian czy popularna „zyrafa”, a na ścianach wisiały portrety przodków. Stały tu wykwitne meble, kanapy, fotele był stolik do kawy lub herbaty a także do gry w karty³⁷.

Po prawej stronie umieszczono pokój bawialny. Nie mogło tu być *rzeczy* zbyt licznych. Znajdowały się tu podobnie jak w salonie kominek, stoliki do gry, stół owalny, na ścianach wisiały malowidła i ryciny. Pokój ten był przeznaczony do przyjmowania gości³⁸. Prawdopodobnie spełniał on rolę buduaru³⁹. W Małej Wsi pokój ten połączony jest z *sypialnią*. Sypialnię podzielono na trzy pomieszczenia, w jednym z nich musiała być garderoba, w innym mógł stać szeląg używany do krótkiego wypoczynku w ciągu dnia. Mogła się tam też znajdować garderoba na ubrania. Usytuowanie sypialni w narożu pałacu miało też swe praktyczne zastosowanie, gdyż można było zarówno wyjść tędy na pokoje jak i spojrzeć przez okno na dwie strony ogrodu, widząc co się dzieje na dworze. Obok sypialni umieszczano też pokoje dla dzieci, aby pani domu miała na nie większe baczenie⁴⁰.

Po przeciwnej stronie pierwszego piętra pałacu umieszczono *salę jadalną*. Była to zazwyczaj największa sala w pałacu, musiała bowiem pomieścić znaczną ilość osób: rodzinę właścicieli pałacu, gości rządziej dzieci, a także stworzyć odpowiednie warunki dla obsługującej biesiadników służby. W jadalni musiał znajdować się piec oraz duży owalny stół. Częste były przypadki gdy zalecano wykładanie ścian drewnem ponieważ niska kultura spożywania powodowała ochlapywanie ścian sosami przez uczujących⁴¹. Zalecano także umieszczanie w jadalni kredensu, w Małej Wsi zajmował on jednak osobne pomieszczenie, znajdował się w północno-zachodnim narożu pałacu i połączony był zarówno z jadalnią jak i ze *schodami*. W kredensie trzymano zastawę stołową, obrusy, a także przynoszono potrawy tuż przed wniesieniem ich na stół. Znajdowały się tu liczne szafki

z serwisami z mnóstwem szufladek na wszelkiego rodzaju sztuce⁴². Pomieszczenie to było połączone schodami z kuchnią umieszczoną w zachodnim skrzydle założenia pałacowego. Usytuowanie ciągów komunikacyjnych w pałacu w Małej Wsi umożliwiało wnoszenie posiłków bezpośrednio z kuchni schodami, bądź poprzez kredens do jadalni. Dzięki temu dania gorące mogły być podawane natychmiast, później zaś zimne zakąski wcześniej przygotowane w kuchni⁴³.

Od strony południowej, na piętrze sale były połączone amfiladowo. Znajdował się tu gabinet pana domu z przylegającym przedpokojem z jednej strony oraz z garderobą wychodzącą na klatkę schodową z drugiej. Było to niezwykle funkcjonalne rozplanowanie. Pan domu mógł, mając okno od podjazdu zobaczyć kto przyjeżdża i zdecydować czy przyjąć gości, a jeśli tak, to którymi drzwiami go wprowadzić. Jeśli był to ktoś znamienity wychodził do przedpokoju, natomiast jeśli był to ktoś mniej znaczny, choćby jeden z zarządców folwarku mógł kazać wprowadzić go bocznymi schodami⁴⁴. Interesant przed spotkaniem z chlebodawcą mógł przygotować się do rozmowy w garderobie gdzie czekał na zaproszenie do gabinetu. Szczególną uwagę kładziono na przestrzeganiu zasad dotyczących rozwarstwienia społecznego. Bogaty ziemianin nie mógł wpuszczać głównym wejściem pierwszej lepszej osoby, panowała tu określona hierarchia. Wchodzenie interesantów bocznymi drzwiami powodowane też było względami higienicznymi. Łatwiej było sprzątnąć boczną klatkę schodową, która często i szybko się brudziła ze względu na liczbę przewijających się przez gabinet interesantów, niż wciąż czyścić główną sien, która cały czas musiała być przygotowana na przyjazd niespodziewanych gości. Pomyślano więc tutaj o względach praktycznych. W gabinecie pan domu trzymał mapy majątku, papiery związane z prowadzeniem rachunków. Zwykle stał tam stolik, a na ścianach wisiały trofea myśliwskie.

Parter został praktycznie w całości przeznaczony na *pokoje dla gości*, których należało ugościć zgodnie ze szlachecką maksymą „*gość w dom, Bóg w dom*”. Goście, jak była już o tym mowa, przywozili ze sobą liczne bagaże. Karolina Nakwaska w swoim poradniku, dla właścicieli dworów wiejskich pisała: „*Radzę Ci także mieć raczej pokoje gościnne odrębne, odosobnione od twoich, póki się najeżdżać będziemy zabopolnie tatarskim zwyczajem z mnóstwem koni, ludzi i tłokami, póki więcej korzystać nie będziemy z powozów publicznych; póty pokoje te należy odosobniać, czy to w oficynie, czy w domu na dole z osobnym wychodem umieszczać [...] pomnąc na czystość i porządek.*”⁴⁵ Jakby wzorem rad Nakwaskiej właśnie pomieszczenia dla gości umieszczono w dolnej kondygnacji, posiadały one także osobne wejścia. Pokoje te tworzą w trakcie północnym zespoły mieszkalne, składające się z pokoju dla gości oraz przyległych do nich gabinetu i garderoby. Te dwa zespoły rozdzielone zostały pokojem przechodnim, z którego można też wyjść na taras ogrodowy. Osobne wejścia do tych pokoi zapewniały znakomitą komunikację dla służby także znajdujące się w trakcie południowym pokoje dla gości były bardzo funkcjonalnie połączone z korytarzem. System grzewczy w pałacu był tak pomyślany, aby drewno dokładając z korytarza do pieców znajdujących się w pokojach, unikając zbędnego krzątania się służby. Tak samo rozwiązano ten problem na piętrze, gdzie otwory którymi dokładano drzewa do pieca znajdują się w przedpokoju, oraz przy schodach.

W północno-wschodnim skrzydle parteru znajdowały się pokój dla pań i drugi o nie znanym przeznaczeniu, być może przeznaczony dla mamki, bony czy guwernantki.⁴⁶ Pokoje dziecinne umieszczone były obok schodów nad sypialnią pani domu. Dzięki temu, ówczesnym zwyczajem, mogła wstając rano zająć do dzieci i gości, będąc jeszcze w szlafroku ponieważ „*oko*

pańskie nie tylko konia tuczy, ale wszystkiemu nowe życie daje"⁴⁷. Pomieszczenie po przeciwnej stronie traktu północnego podpisane niekonięcznie sklepione, służyć mogło za tzw. apteczkę czyli chowalnię w której trzymano konfitury czy wódki. Pomieszczenie to mogło być też rupieciarnią.

Pomieszczenie kaplicy w Małej Wsi jest małe, zapewne mieścił się tam tylko kapłan odprawiający nabożeństwo, dlatego ołtarz musiał być ustawiony na ścianie zachodniej widocznej z sieni. Tu z łatwością mieściła się cała rodzina uczestnicząca we mszy świętej. Kaplica otwarta na sień witała też podróżnych, którzy mogli podziękować za spokojnie odbytą podróż. Umieszczona przy wejściu podkreślała, że czczony na obrazie święty czuwa nad mieszkańcami pałacu. W przypadku, gdy w pałacu nie było kaplicy do obrzędów liturgicznych przystosowywano salon. Jednak ze względu na niestosowne rozrywki, które miały tam miejsce starano się tego unikać⁴⁸.

Zachodnie skrzydło zabudowań gospodarczych otwierają pomieszczenia kuchenne: kuchnia, piekarnia i stacja dla kucharza (obecnie jedna z oficyn). Kuchnia pełniła ważną rolę w życiu pałacu, ale często umieszczano ją w oficynie. Dobry kucharz musiał być szanowany, gdyż liczone się z tym, że nie znajdzie się w okolicy drugiego, ale i z tym, że złośliwie mógłby psuć smak potraw czy nawet dorzucić jakiejś trucizny. Pomimo niezrealizowanej galerii w Małej Wsi, kuchnia była znakomicie powiązana z główną bryłą pałacu. Potrawy co prawda niesiono przez podwórze, ale dzięki dobremu powiązaniu pomieszczeń (kuchnia-schody-jadalnia) trafiały one na stół ciepłe. Z kuchnią połączono spiżarnię⁴⁹. Kolejne pomieszczenia to wozownia, skład stajenny i stajnia. Były one w Małej Wsi stosunkowo małe, przy większej liczbie gości część powozów musiano przechowywać w pomieszczeniach gospodarczych usytuowanych za zachodnim skrzydłem. Skrzydło zamyka oficyna przeznaczona,

prawdopodobnie jak dwie pozostałe umieszczone po przeciwległej stronie dla licznej służby.

Wracając do dekoracji pałacu, to dwa wnętrza *pokoju bawialnych na piętrze*, można na podstawie zachowanego rysunku przypisać Szpilowskiemu⁵⁰. Przedstawia on wnętrze z dekoracją sztukatorską, podobną do dekoracji kominków z tych pokoi. Wzorem, który mógł posłużyć Szpilowskiemu były prawdopodobnie rysunki z traktatu J. F. Blondela "Du cours d'architecture qui contient, les leçons en 1750..."⁵¹. Architekt często przebywając w Warszawie, jak i praktykując u Stanisława Zawadzkiego czy robiąc plan konkursowy Nieborowa, musiał przy którymś z tych kontaktów natknąć się na traktat Blondela.

Analizując pałac w Małej Wsi można dostrzec wiele wzorców francuskich: ogród, elementy dekoracji wzorowane na Blondelu, układ korytarzowy rozpowszechniony we Francji czy skomplikowany układ przejść przy głównych schodach⁵². Zwrócenie uwagi na Francję spowodowała nie tylko moda na styl francuski ale również sytuacja polityczna. Po pierwszym rozbiore Polacy przestali ufać krajom sąsiednim i starali się wypracować własny typ rezydencji mieszkalnej. Czerpali od Francuzów jako przyjaznego i wspierającego ich przed kolejnymi rozbiorami kraju. Kulminacja solidaryzacji z Francją nastąpi w epoce Napoleońskiej. Z tych powodów wynika, że Szpilowski był nastawiony raczej na sięganie do wzorów francuskich niż niemieckich czy austriackich.

Zaprezentowana przeze mnie sylwetka Hilarego Szpilowskiego powinna zwrócić uwagę na dużą ilość architektów tworzących w cieniu wielkich nazwisk tego okresu. To oni, z reguły mało znani, kontynuowali ideę dobrej architektury tworząc krajobraz artystyczny Polski. Wielu z nich zostało zapomnianych, a ich budowle popadły w ruinę.

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej *Klasycyzyczne pałace Hilarego Szpilowskiego* napisanej przy Katedrze Architektury Średniowiecznej i Nowożytnej, pod kierunkiem dr hab. Zbigniewa Bani, prof. UKSW.
2 St. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 301; St. Hiż, *Zarys życia i twórczości Hilarego Szpilowskiego*, Biuletyn Historii Sztuki, 1954 nr 3, s. 335.
3 St. Hiż dz. cyt., s. 335.
4 Tamże, s. 335.
5 St. Łoza, dz. cyt., s. 301.
6 St. Hiż, dz. cyt., s. 335.
7 Tamże s. 336.
8 St. Łoza, dz. cyt., s. 301; St. Hiż, dz. cyt., s. 336.
9 St. Hiż, dz. cyt., s. 336.
10 Tamże, s. 338-339.
11 St. Łoza, dz. cyt., s. 301.
12 T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Po pałacach i dworach Mazowsza*, Warszawa 1995, s. 170; T. S. Jaroszewski, *Pałace w Polsce – przewodnik*, Warszawa 2000, s. 211-212.
13 *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Rottermund, Warszawa 1970, s. 86.
14 A. Bartczakowa, *Ratusze klasycystyczne na Mazowszu*, Biuletyn Historii Sztuki, 1963 nr 2, s. 170.
15 St. Hiż, dz. cyt., s. 336.
16 Tamże, s. 336.
17 Tamże, s. 336; St. Łoza, dz. cyt., s. 301.
18 St. Hiż, dz. cyt., s. 336.
19 K. Guttmejer, *Obserwatorium astronomiczne*

Uniwersytetu Warszawskiego - dzieje budynku, "Mazowsze", 1999 nr 12, s. 27-42.
20 *Katalog rysunków* dz. cyt., s. 78-84.
21 St. Hiż, dz. cyt., s. 336.
22 *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1, *Varsaviana*, red. T. Sulerzyska, S. Sawicka, J. Tenklerówna, Warszawa 1967, s. 152-153.
23 Obecnie przechowywane w Zbiorach Ikonograficznych w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie; *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin* dz. cyt., s. 197-198.
24 T. S. Jaro czynij z władzą, "Polityka", 2000 nr 25, s. 23.
27 M. Szymański, *Zabytki podwarszawskie w służbie społecznej*, "Stolica", 1952 nr 19, s. 5.
28 A. Rottermund, *Fryderyk Albert Lessel. Materiały do życia i twórczości*, Biuletyn Historii Sztuki, 1966 nr 2, s. 234.
29 T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, dz. cyt., s. 81.
30 J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce. Mazowsze i Podlasie*, Warszawa 1999, s. 440-441; T. S. Jaroszewski, *Pałace* dz. cyt., s. 104-107; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X, woj. warszawskie, z. 5, pow. grójecki, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 44.
31 J. Bogdanowski, *Polskie ogrody ozdobne*, Warszawa 2000, s. 317.
32 T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, dz. cyt., s. 81; J. Z. Łoziński, dz. cyt., s. 441.
33 Inskrypcja miejscami nieczytelna.
34 *Katalog rysunków architektonicznych...*, s. 83.

35 Tamże, s. 79.
36 K. Nakwaska, *Dwór wiejski*, Poznań 1843, s. 10.
37 W. Molik, *Życie codzienne ziemiaństwa w Wielkopolsce w XIX i na początku XX wieku. Kultura materialna*, Poznań 1999, s. 124; E. Kowecka, *W salonie i w kuchni. Opowieści o kulturze materialnej pałaców i dworów polskich w XIX w.*, Warszawa 1984, s. 67-85.
38 K. Nakwaska, dz. cyt., s. 20.
39 E. Kowecka, dz. cyt., s. 76.
40 K. Nakwaska, dz. cyt., s. 25-26.
41 Tamże, s. 14.
42 W. Molik, dz. cyt., s. 135.
43 K. Nakwaska, dz. cyt., s. 42.
44 Tamże, s. 33.
45 Tamże, s. 40-41.
46 Tamże, s. 28-31.
47 Tamże, s. 25.
48 Tamże, s. 44.
49 Tamże, s. 47.
50 *Katalog rysunków architektonicznych...*, s. 80.
51 F. J. Blondel, *Du cours d'architecture qui contient, les leçons en 1750...*, Paryż 1750, t. V, Pl XIX.
52 Tamże, t. IV, Pl. XXXVI.

Architektura secesyjna miasta Przemyśla¹

Bartłomiej Gutowski



Nie istniejący Pasaż Gansa

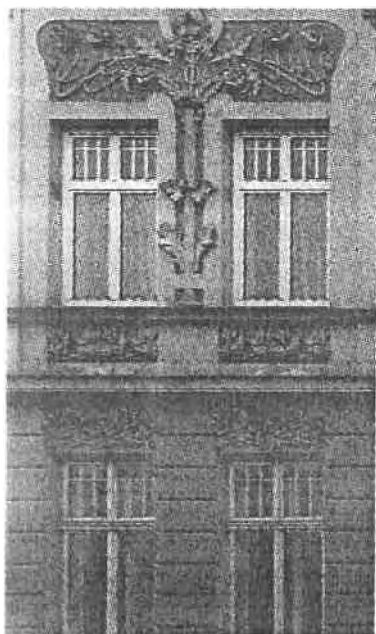
Przemysław w Galicji zachodniej był miastem po Lwowie i Krakowie największym, jednak o charakterze prowincjonalnym. Jego sytuacja była nietypowa, znalazły się tu stolica metropolii przemyskiej Kościoła Rzymskokatolickiego oraz stolica Kościoła Rzymskokatolickiego Obrządku Bizantyjsko – Ukraińskiego, ulokowane zostało również Wyższe Seminarium Duchowne.

Ponadto w 1900 roku około 40% mieszkańców stanowili Żydzi². Znalazł się więc Przemysław w swoistym tyglu kulturowym, który niestety ze względu na spory narodowościowe, religijne i panujący antysemityzm miał wpływać stymulująco na rozwój miasta raczej go ograniczał; dołączały się do tego spory polityczne pomiędzy silnym na terenie Przemysław ruchem robotniczym (w 1895 roku dochodzi do pierwszego strajku robotniczego³), a siłami narodowymi.⁴

Pod względem kulturalnym i naukowym zaszczyły, w drugiej połowie XIX w., w mieście poważne zmiany. W 1873 roku powstało Towarzystwo Muzyczne, w 1872 roku Towarzystwo Dramatyczne, w 1885 Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”, a od 1900 rozpoczęło działalność Towarzystwo Upiększania Miasta, a od 1909 Towarzystwo Przyjaciół Nauk,⁵ w 1908 roku otwarte zostało Muzeum Diecezjalne⁶ a w 1909 r. Muzeum Narodowe.⁷ Ukazywała się prasa w języku polskim, a także w jidysz, po niemiecku i ukraińsku.⁸ Warto dodać, iż od momentu uzyskania autonomii przez Galicję zarząd miasta znalazł się, podobnie jak w innych miastach zaboru austriackiego, w polskich rękach.

Bodaj najbardziej istotnym czynnikiem dla rozwoju Przemysław była budowa od 1878 r. (na miejscu obozu warownego stawianego w systemie poligonalnym), właściwie nieprzerwanie do 1914 roku twierdzy fortowej I klasy, trzeciej co do wielkości w Europie (na około 200 istniejących), stanowiącej jeden z najistotniejszych elementów wschodniego systemu obronnego Austro – Węgier.⁹ W związku z jej budową miasto kilkakrotnie wizytowała rodzina cesarska (m.in. w 1889 r. i 1893 r. do Przemysław przybył cesarz Franciszek Józef¹⁰). Jednak zdecydowanie istotniejsze dla rozwoju miasta było zwiększenie się dzięki temu miejsc pracy, rozwój drobnego rzemiosła na potrzeby wojska i handlu. Z punktu widzenia historyka architektury ważny jest związany z tym rozwój budownictwa, w tym mieszkalnego, stanowiącego zaplecze socjalne dla kadry oficerskiej i jej rodzin. Niestety, istniejący zakaz zabudowy mieszkalnej na terenach wokół fortyfikacji, jak również obiekty wojskowe usytuowane w obrębie samego miasta rozbiły jego układ urbanistyczny.

Zachowało się w Przemysław do dzisiaj około 50 obiektów o formach bądź secesyjnych, bądź stylowi owemu bliskich. Zapytać można – dużo to czy mało? W porównaniu do całości



ul. Grunwaldzka 4

dominowała. Niewątpliwie od ilościowego istotniejszy jest czynnik: "jakości" owej architektury. Zdaniem autora, pomimo cech prowincjonalności, kilka przemyskich obiektów może śmiało konkurować z architekturą stylu 1900 Lwowa czy Krakowa. Wśród prowincjonalnych miast Galicji to chyba właśnie Przemysł wysunął się na plan pierwszy. Niewątpliwie ośrodkami wpływającymi najbardziej inspirująco był oddalony o około 60 kilometrów Lwów, skąd zresztą pochodzili niektórzy architekci – Jan Doliński, inni zaś, jak Marceli Pilecki tam zdobywali wykształcenie. Związki pomiędzy Lwowem a Przemysłem są więc niezaprzeczalne. Spróbujmy uchwycić ich charakter. Przede wszystkim jednak należy podkreślić, iż środowisko przemyskie było w dużym stopniu samodzielne, dobitnie świadczy o tym fakt, iż trudno jest odnaleźć w architekturze Lwowa motywy dekoracyjne bezpośrednio pobudzające architektów przemyskich. Przede wszystkim charakterystyczna jest tendencja do stosunkowo swobodnego podchodzenia do form secesyjnych, łączenia ich z eklektyzmem i modernizmem. Wbrew obiegowym opiniom, nie ma na terenie Lwowa zbyt wielu przykładów czystej stylowo architektury secesyjnej. Podobnie jak w Przemysłu łączy się ona z historyzmem a często także z modernizmem. W porównaniu z architekturą Lwowa przemyska secesja sprawia wrażenie uspokojonej, o znacznie ograniczonym repertuarze form. Na terenie Lwowa dekoracja stoi na niewątpliwie wyższym poziomie, co w środowisku znacznie dojrzałym artystycznie, gdzie współpraca architekta z rzeźbiarzem nie jest rzadkością, nie zaskakuje. Brak również na terenie Przemysłu tak charakterystycznych dla Lwowa i Krakowa ceramicznych okładzin (we Lwowie stosowanych m.in. przez firmę Jana Lewińskiego). Charakterystyczne dla Przemysłu, a łatwo zauważalne również w lwowskiej architekturze, jest rytmiczne powtarzanie motywów dekoracyjnych oraz dążenie do uzyskania stosunkowo dużej płaskości fasad. Nie chodzi tu wyłącznie o brak wykuszy, rozczłonkowania czy rozfałowania fasady, ale również sprządzanie ornamentu do płaskich, często linearnych form. Podobnie jak we lwowskiej secesji akcentowane są kierunki wertykalne. również repertuar form dekoracyjnych w dużym stopniu jest zbieżny. Wśród motywów roślinnych dominują słoneczniki i maki, zaś w secesji geometrycznej koła i listwy. Pamiętać należy jednak, iż repertuar form secesyjnych Lwowa jest

miejskiej architektury, liczba ta jest wręcz znikomą, również w zestawieniu z budynkami powstającymi w mieście w latach 1900-14 trudno byłoby mówić o jakiejś dominacji tejszej architektury. Zestawienie procentowe z innymi miastami Galicji sprawia, że nieco inaczej musimy spojrzeć na owe 50 domów. Dla porównania w Tarnowie zachowało się około 20 obiektów secesyjnych. Pamiętać musimy, że również w największych ośrodkach takich jak Wiedeń czy Paryż bynajmniej architektura Art Nouveau, pod względem ilości, nie

zdecydowanie bogatszy. Pojawiają się tu często postacie ludzkie i rozmaite motywy zoomorficzne w przemyskiej secesji dość rzadkie. Przypuszczać można, iż podyktowane było to również względami ekonomicznymi, lwowscy właściciele realności mogli niekiedy pozwolić sobie na nieco swobodniejsze korzystanie ze środków finansowych. Akcentowanie głównych osi szczytami, asymetrycznie rozmieszczone balkony czy wreszcie okna ukształtowane w łuk podkowiasty, to cechy charakterystyczne secesji lwowskiej.

Ośrodek lwowski, pomimo pewnych odmienności, nie stworzył lokalnej odmiany Art Nouveau. Twórcy przemyskiej secesji mieli prawdopodobnie świadomość, iż sięgając do architektury stolicy autonomii, nawiązywali do ogólnie przyjętego na terenie monarchii języka form. Mówiąc więc o galicyjskich inspiracjach nie wolno nam zapominać, iż było to świadome sięganie do form przyjętych w c.k. Austro - Węgrzech. Dla architektury Galicji punkt odniesienia stanowiła ponadto Praga, może również węgierska odmiana secesji, w nieco przetworzonej formie przyjęta na Słowacji. Przypuszczalnie również architektura Bielska wywarła wpływ na Zachodnią Galicję, raczej jednak nie na Przemysł. Podobną rolę na pld. - wsch. pełniły Czerniowce, gdzie również działali wiedeńscy architekci, a ciekawe budynki secesyjne powstawały już około 1901 roku. W prasie przemyskiej zachowały się wzmianki świadczące o utrzymywaniu kontaktów handlowych między tymi miastami, związki artystyczne są jednak dość odległe, ograniczają się do wspólnych tendencji architektonicznych, trudno więc mówić w tym wypadku o bezpośrednich wpływach. Niewątpliwie w jakże często na terenie Przemysłu występujących zgeometryzowanych formach należy dopatrywać się inspiracji budownictwem stolicy monarchii. Przede wszystkim stosowanie form geometrycznych – a zwłaszcza koła i trzech pionowych listew (przy czym środkowa jest zazwyczaj najdłuższa), to motyw pojawiający się w architekturze Wiednia. Także dekoracja roślinna – słoneczniki i maki, stanowiąc obiegowy repertuar form secesji, charakterystyczne są szczególnie dla Wiednia. Warto pamiętać o różnicach, przede wszystkim nie wszystkie motywy ornamentalne były przejmowane – kwadrat czy róża, popularna w Wiedniu, są rzadkie w Przemysłu. Nie uwolnili się również twórcy architektury Przemysłu od wpływu neobaroku, tu można by się odwołać do francuskiej lub petersburskiej odmiany stylu. Jednak również praska secesja chętnie nawiązuje do baroku i rokoka, a od wpływów tych nie jest wolny też Wiedeń. Charakterystyczne dla architektury wywodzącej się ze szkoły wiedeńskiej jest akcentowanie linii wertykalnych oraz narożnych kopuł, które pojawiają się w Przemysłu na kamienicy przy pl. Konstytucji 7. Ich cebulasta forma przywodzi na myśl architekturę cerkiewną i przypomina o tym, iż twórcy secesji nie tylko szukali międzynarodowych inspiracji, ale również starali się łączyć je z miejscowymi tradycjami budowlanymi, nadać im rys swojskości. Trudno dziś ocenić, jaki wpływ na architekturę Przemysłu miał bezpośrednio Wiedeń, a jaki ośrodki ukształtowane pod jego wpływem, przypuszczać można, iż niektóre tendencje docierały tu nie tylko za pośrednictwem Lwowa, ale również czeskiej Pragi.

Niektóre formy dekoracyjne przywodzić mogą na myśl również architekturę innych miast. Pojawiający się na fasadzie kamienicy przy Grunwaldzkiej 4 wielki kwiat maku o nieco zgeometryzowanej formie, może przywoływać niemiecką odmianę stylu, choć również może być efektem inspiracji francuskich. Niewątpliwie istniejące wpływy Jugendstil nie powinny być bowiem przeceniane. Nie mamy bezpośrednich nawiązań, pojawiają się raczej pewne zbieżne tendencje, które docierają do Przemysłu, jak można sądzić nie bezpośrednio, lecz poprzez Wiedeń i Lwów, a może także Kraków. Wspomniany wcześniej linearyzm oraz płaskość form, to cechy charakterystyczne właśnie

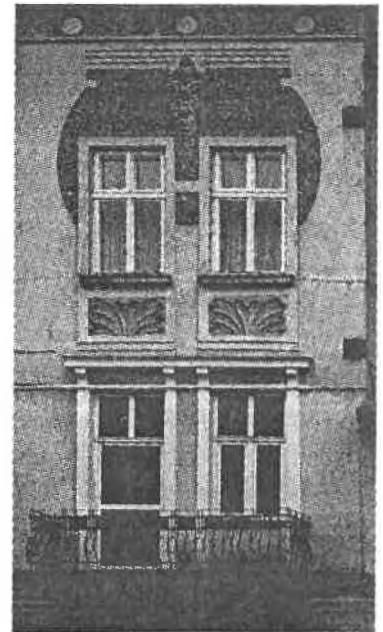
dla niemieckiej odmiany stylowej. Autor stoi na stanowisku, iż wpływy Jugendstil w Przemysłu są ograniczone i nie bezpośrednie. Pamiętać trzeba, iż architekci tworząc ornamenty często sięgali nie tylko do architektury ale i do wzorników oraz żurnali, skąd transponowali formy dekoracyjne. Przypuszczalnie pojawiający się często na terenie Przemysłu motyw ptaków zrywających się do lotu zaczerpnięty jest właśnie z grafiki. Niestety brak jest bezpośrednich źródeł, potwierdzających tę tezę, musi więc pozostać ona jedynie w kręgu hipotez.

Charakterystyczne jest, iż do Przemysłu, jak i całej Galicji, właściwie nie docierają architekci wiedeńscy chociaż działają nie tak odległych Czerniowcach czy Bielsku. Świadczy to obojętnie o tym, że traktowano Galicję jako daleką prowincję. Nie powstawały tu wybitne dzieła architektów pochodzących z innych ośrodków, mogące stanowić istotny punkt odniesienia. Warto pamiętać, iż architektura Art Nouveau Przemysłu wykazuje wiele wspólnych cech np. z warszawską secesją. Nie świadczy to jednak o bezpośrednich wpływach artystycznych, a o podobnych źródłach inspiracji. Wyśledzenie dziś wszystkich punktów odniesienia jest rzeczą trudną. Związki owe są bowiem trudno uchwytne, nie ma też często na nie bezpośrednich dowodów.

Pod względem ilościowym, zdecydowanie przeważają kamienice, jednak większość najciekawszych realizacji to wille w stylu Art Nouveau. Architektura ta, nie tworząc zwartego układu, rozsiana po mieście, wyróżnia się spośród tradycyjnego budownictwa. Niestety nie wszystkie przemyskie budynki przetrwały do dzisiaj. Nie zachował się m.in. tak zwany Pasaż Piana, największy i najbardziej okazały przemyski budynek.¹¹ Wskazywać czy nie najciekawsza jest willa stojąca w północnej pierzei ulicy **Poriatowskiego 25**. Założona na rzucie prostokąta, o układzie wnętrza dwutraktowym z trójosiową asymetryczną fasadą. W skrajnej lewej osi pojawia się motyw łuku podkowiastego, który bardzo często można spotkać w architekturze secesyjnej m.in. odnajdujemy go we Lwowie na kamienicy Regalów projektu Tadeusza Obmińskiego, czy w Rzeszowie na willi przy ulicy Szopena 57. Zachował się również oryginalny układ pomieszczeń oraz secesyjne elementy wyposażenia – drzwi frontowe z nadświetlem i secesyjną kratą, dwubarwne posadzki, wewnętrzne drzwi płycinowe. Budynek zaprojektowany został w roku 1906 przez Jana Dolińskiego,¹² architekta i malarza pochodzącego ze Lwowa,¹³ w Przemysłu realizującego, w stylu bułgarskim, kaplicę w Instytucie dla Dziewcząt Ukraińskich (1906-1913).¹⁴ Willa charakteryzuje się szlachetnym umiarem i bardzo wysmakowanym połączeniem cegły i tynku (owo zestawienie dwu materiałów, wprowadza ulubioną przez secesję różnorodność¹⁵). Dekoracja roślinna, choć uspokojona, nadaje budynkowi secesyjnego charakteru, podobnie jak ów łuk podkowiasty. Typowym motywem jest również wzmiankowana asymetria i bardzo secesyjna w swym wyrazie dekoracja szczytu willi.

Dwie, bardzo ciekawe wille znajdują się przy ulicy Puskina, niedaleko secesyjnego zespołu kamienic czynszowych (ulice Puskina, Moniuszki i Tarnawskiego), omawianego w dalszej części. Zbudowane zostały po roku 1905, na miejscu rozparcelowanego folwarku Krayczego,¹⁶ na którego terenach powstała dzielnica willowa. Odnaleźć możemy w niej liczne ślady secesji m.in. w ogrodzeniach ogrodów o płynnych secesyjnych liniach.¹⁷ W okolicy tej zachowała się jeszcze jedna willa przy ulicy Głowackiego 13 oraz jednopiętrowa kamieniczka na rogu ulicy Kilińskiego 5 i Głowackiego. Do najciekawszych budynków należy willa o formach charakteryzujących dojrzałą secesję stojąca przy ulicy **Puskina 15** (róg **Frankowskiego 10**). Parterowa, usytuowana w niewielkim ogrodzie, założona na rzucie zbliżonym do prostokąta z fasadą o trzech osiach, w prawym narożniku z pięcioboczną wieżyczką. Pomiędzy osiami umieszczone zostały głę-

boko rzeźbione głowy kobiece o bujnych włosach i eleganckich secesyjnych formach, zakończone na dole festonem roślinnym i trzema pionowymi listwami spływającymi w dół. Od frontu na boku wieżyczki motyw główki kobiecej otoczonej kołem również z listwami spływającymi w dół, z których dwie dłuższe zakończone są kołami. Ponad oknami znalazł się fryz z mozaiki kamienno-szklanej. Niestety nie jest znany twórca budynku. Możliwe, iż był nim Władysław Weryha-Darowski,



ul. Sanocka 17

architekt projektujący większość budynków w tej okolicy,¹⁸ nie bojący się śmiałych i niekonwencjonalnych rozwiązań, o czym świadczy jego dom przy ulicy Kilińskiego 11.¹⁹ Spis ulic z roku 1910 podaje, że właścicielem budynku był Jan Martynowicz,²⁰ jednocześnie informacja, iż pod numerem 15 znajduje się nie plac a dom, pozwala nam na datację przed rokiem 1910, prawdopodobnie zaś po 1905 roku.²¹ Najprawdopodobniej w latach 1908 – 1909. Przy braku zachowanych materiałów archiwalnych dokładniejsze datowanie willi wydaje się niemożliwe. Dom należy niewątpliwie do najciekawszych budynków secesyjnych na terenie Przemysłu, a niezwykle oryginalnego charakteru dodaje mu owa "wieża" po prawej stronie fasady. Nie ma ona właściwie analogii na terenie Przemysłu (pewne podobieństwo wykazuje jedynie willa przy ul. Puskina 18), chociaż w secesyjnej architekturze Galicji możemy zetknąć się z podobnymi rozwiązaniami m.in. w Rzeszowie przy ul. Szopena 57. Znajdują gdzieś tu swe dalekie echo mieszczańskie marzenia o zamku.

Bardzo ciekawa willa o formach Art Nouveau zachowała się przy ulicy **Słowackiego 27**. Zaprojektowana została przez nieznaną wiedeńską projektantów, dla nadradcy stanu Ryszarda Hasse przed 1909 rokiem²². Miała być prezentem ślubnym dla jego córki Marii, która niestety nie dożyła dnia ślubu. Jest to przykład czystej, wiedeńskiej secesji o bardzo wysmakowanych, eleganckich formach, jeden z nielicznych importów na terenie Galicji.²³ Warto zwrócić uwagę na dość skromny, pomimo ewidentnych walorów artystycznych, charakter budynku.

W okolicach placu Konstytucji usytuowany został duży kompleks architektury secesyjnej, dla którego bezsporną dominantę stanowi potężna kamienica stojąca w północnej pierzei placu (pl. **Konstytucji 7**), na wprost mostu prowadzącego na Zasanie, zamykająca oś widokową. Budynek jest autorstwa spółki architektonicznej Marceli Pilecki i Jan Pawlisz. Nie zachowały się, co prawda, materiały archiwalne z okresu budowy, autorstwo to możemy ustalić jednak na podstawie analizy formalnej i wiadomości prasowych oraz informacji przekazanych przez córkę Jana Pawlisza²⁴. Możemy dość dokładnie datować ową kamienicę na lata 1911 – 1912, daty te pojawiają się na attyce kamienicy, rok 1912 potwierdzony jest datami na chorągiewkach wieńczących znajdujące się ponad wykuszami czworoboczne, baniaste hełmy. Z kamienicą sąsiaduje jeden z najciekawszych i najoryginalniej-



ul. Franciszkańska 19

w nich, niewątpliwie jednak musieli liczyć się z gustami przyszłych mieszkańców. Stosowanie w budownictwie form secesji mogło być podyktowane modą panującą na rynku budowlanym, chociaż częste ograniczanie dekoracji z jednej strony niewątpliwie podyktowane było względami finansowymi, z drugiej gustami przyszłych mieszkańców. Jedynie w budynku przy ul. Grunwaldzkiej pozwolili sobie na większą swobodę, Niestety nie potrafili całkowicie wyrwać się z oków tradycyjnego budownictwa, pomimo ewidentnie widocznego dążenia do swobody i lekkości, jaką daje architektura secesyjna. Przy całej swej odrębności budynek formalnie powiązany jest z kamienicą przy pl. Konstytucji 7. W skład zespołu wchodzi również kamienice przy ul. Grunwaldzkiej 6 i 6A oraz przy Długosza 2-8, a także budynki secesyjne na ulicach Skargi oraz Barskiej 11 róg Skargi 12, Barskiej 4, 6, 6A, 8, 8A. Reprezentują one standardową, o często powtarzanych wzorach, typową prowincjonalną architekturę kamienic czynszowych. Warto tu może tylko zwrócić uwagę na błędną datację jednego z obiektów. W opracowaniu studium historyczno-urbanistycznego, w opisie inwentaryzacyjnym autor błędnie podaje, iż kamienica ul. Barska 11 róg ul. Skargi 12 ma na drzwiach datę 1898 r., na podstawie czego datuje on cały kompleks (data ta znajduje się na drzwiach narożnej kamienicy stojącej przy następnej przecznicy Barskiej róg św. Jana, wg nazewnictwa sprzed 1990 roku Waryńskiego i Sawickiej).

Drugi, analogiczny kompleks architektoniczny odnajdujemy po drugiej stronie Sanu, na Przedmieściu Lwowskim. Przy ulicach Tarnawskiego 7 róg Moniuszki 1, Moniuszki 7, oraz przy Puszkina 8A róg Moniuszki 9 i przy Puszkina 8. Są to również kamienice czynszowe, choć o nieco wyższym standardzie i nieco ciekawszej, utrzymanej silniej w duchu secesji, dekoracji. Odnaleźć tu możemy (z wyjątkiem kamienicy Tarnawskiego 7) identyczne motywy dekoracyjne, co świadczy o autorstwie tych samych architektów – prawdopodobnie spółki Marceli Pilecki i Jan Pawlisz. Budynki powstały mniej więcej w tym samym czasie, około roku 1907, po rozparcelowaniu znajdującego się tu wcześniej folwarku Krzyckiego.²⁷

Oprócz omówionych skupisk architektury secesyjnej istnieją liczne budynki dostawiane bądź do starszej zabudowy, bądź też budowane w nowo powstających pierzejach. Wyróżnia się wśród nich grupa czterech dwupiętrowych kamienic o podobnym

szczyh secesyjnych budynków Przemysła. Usytuowany przy ulicy Grunwaldzkiej 4, zbudowany przez duet architektoniczny — Marceli Pilecki i Jan Pawlisz,²⁵ przeznaczony był dla rodziny tego ostatniego. Do niedawna mieszkała w nim jego córka — Irena Bojarska, do dzisiaj zamieszkuje go rodzina architekta. Warto pamiętać, iż Marceli Pilecki i Jan Pawlisz byli nie tylko architektami, ale prawdopodobnie również inwestorami kilku przemyskich budynków²⁶ i mogli pozwolić sobie na pewną dowolność stylową również

schemacie kompozycji. Symetryczne, z bocznymi osiami zryzalizowanymi, nieco wyższymi, zakończonymi attykami i wyraźnie kompozycyjnie podkreślonymi, niemal identycznymi potężnymi owalnymi płycinami. Dwie z kamienic – znajdujące się przy ul. ul. Sanockiej 17 i Słowackiego 64, pomimo drobnych różnic, jak się zdaje, zrealizowane są według tego samego projektu. Kamienica przy ul. Sanockiej 17, stojąca niemal na przedmieściach Przemysła w dzielnicy Podzamcze jest niższa, siedmioosiowa, podczas gdy budynek stojący na Lwowskim Przedmieściu, dziś położony bardzo blisko centrum, przy Słowackiego 64 jest ośmioosiowy z wysokimi piwnicami i przejazdem bramnym w prawym ryzalicy prowadzącym na podwórka i stanowiącym trakt komunikacyjny dla usytuowanej z tyłu kamienicy.

Na terenie starego miasta zachowało się kilka secesyjnych kamienic, powstałych na relikach starszych budynków. Do nich należy dwufrontowa kamienica stojąca przy Franciszkańskiej 13 (dawniej Tysiąclecia) i Kazimierza Wielkiego 14. Kamienica usytuowana została na jeszcze średniowiecznej działce. Budynek wybudowany prawdopodobnie po 1852 roku, otrzymał formy secesyjne podczas przebudowy – być może około 1906 roku kiedy nabyli go Jechiela i Bręł Nelkenowie²⁸.

Bardzo ciekawa dekoracja secesyjna zachowała się na kamienicy przy ulicy Franciszkańskiej 19. Wzniesiona na rzucie prostokąta, dwutraktowa z prawie symetryczną fasadą, lecz asymetrycznym rozmieszczeniem balkonów, czteroosiowa. Nad wejściem z "zawieszonym" reliefowym medalionem z numerem kamienicy "19". Piętra podzielone lizenami z nałożoną dekoracją stiukową, u dołu w kształcie lirowatych tarcz uformowanych z wici roślinnych, u góry z motywem wici roślinnej przeciętej okrągłą tarczą i zakończonej bardzo plastycznymi głowami kobiecymi w hełmach. Ponad środkową lizeną rozpościera się szeroka, muszlowata palmeta.

Niedaleko synagogi, na tyłach kamienicy Słowackiego 13, biegnie niewielka uliczka Biblioteczna, przy której znalazły się dwie kamienice. Pierwsza z nich przy ul. Bibliotecznej 6, charakteryzuje się bardzo ciekawą, dojrzałą dekoracją secesyjną. Kamienica, podobnie jak sąsiednie budynki powstała na gruncie należącym do Juliusza Kleina²⁹. Służyła rabinom i służbie synagogałnej, prawdopodobnie jest więc jej równoległe powstanie wraz z synagogą. Nie wykluczone, iż autorem jej był Stanisław Majerski, autor synagogi.³⁰ Chociaż specjalizował się on w architekturze sakralnej,³¹ wiadomo iż sięgał po formy secesyjne m.in. w Rzeszowie projektując kamienicę przy ul. Śreniawitów 2.³²

Na terenie Przemysła zachowało się również kilkanaście kamienic, powstałych w latach 1905 – 1914, w swej dekoracji wykorzystujących motywy secesyjne bądź w łączności z tradycyjną ornamentyką, bądź też w ograniczonej, zbanalizowanej formie, jako pojedyncze motywy na zupełnie bezstylowych kamienicach. Najbardziej ciekawie przedstawia się grupa kilku kamienic, powstałych około 1912 roku, o formach łączących secesję z modernizmem, eleganckich, przeznaczonych dla najzamożniejszej klienteli. Dwie spotykamy w okolicy synagogi na działkach należących do Juliusza Kleina.³³ Pierwsza przy ul. Słowackiego 13, druga przy ul. Bibliotecznej 4. Na obydwu pojawiają się ornamenty secesyjne bądź geometryczne (m.in. w szczycie kamienicy przy Słowackiego), bądź roślinne jak w nadokiennikach pierwszego piętra kamienicy przy ulicy Basztowej 12. Charakter budynków stanowi jednak dalekie echo secesji. Podobnie sytuacja przedstawia się w przypadku potężnej, bardzo eleganckiej kamienicy stojącej na rogu ulic Jagiellońskiej 9. Poprzecznej Wałowej i Wałowej, powstałej około 1910 roku, nadbudowanej w latach dwudziestych o formach modernistycznych z elementami secesji. Pojawia się tu między innymi typowy secesyjny ornament w postaci liści i owoców kasztanowca. Podobny odnajdujemy na sąsiadującej z nią kamienicy przy ul. Jagiellońskiej 11, o bardzo skromnej dekoracji z motywami secesyjnymi.

Ostatnią grupę, bodaj najliczniejszą i często trudną do uchwycenia, stanowią kamienice, gdzie pośród neostylowej, eklektycznej dekoracji dodatkowo pojawiają się motywy secesyjne stanowiące jednak raczej jej uzupełnienie, niżli motywy dominujące. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku kamienicy przy ulicach Barskiej 12, Czarnieckiego 21 róg Kopernika 1, gdzie pojawiają się główki kobiece o secesyjnym charakterze, Franciszkańskiej 35, Jagiellońskiej 25 (m.in. fryz z liśćmi kasztanowca) i 27, Kazimierza Wielkiego 8, na wybrzeżu Ojca Świętego 16 (do niedawna Tadeusza Kościuszki) z datą 1910 i motywami kasztanowca, przy Rynku 13 (róg Franciszkańskiej 1), Słowackiego 13, 32 i 33, Puszkina 7, a także w innych budynkach, gdzie owe secesyjne formy ulegają coraz silniejszemu zatarciu.

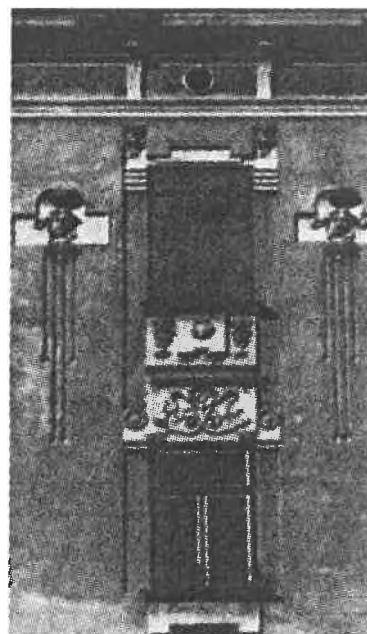
Ówczesnie najwyższą z przemyskich budowli, kamienica przy ulicy Franciszkańskiej 37, autorstwa S. Schäfera (podobnie jak kamienica przy ul. Franciszkańskiej 35), zaliczona została przez Irenę Zając do nurtu architektury secesyjnej.³⁴ Trudno jest się z tym zgodzić. Jedynie rozfalowana fasada z wyraźnie zaakcentowanym kierunkiem pionowym może rzeczywiście przywołać do myśli formy stylowe Art Nouveau. Wydaje się jednak zdecydowanie bliższa nurtowi wczesnego modernizmu wiedeńskiego, popularnego też we Lwowie. Zasadniczo bowiem brak jej cech stylowych secesji, a oszczędna dekoracja daleka jest od form Stylu 1900.

Nie można pominąć również dwu niezachowanych secesyjnych obiektów z terenu Przemysła – potężnej kamienicy – *Pasaż Gansa* oraz budynku Sądu Powiatowego. Pasaż znajdował się na obecnym pl. Legionów,³⁵ naprzeciw dworca kolejowego, był jedną z wcześniejszych przemyskich realizacji, powstał już w 1904 roku.³⁶ Fasada frontowa była dziewięcioosiowa, boczna piętnastoosiowa. Niestety nieznany jest autor budynku, wywodzący się prawdopodobnie spoza przemyskiego środowiska.

Na terenie Przemysła działało kilku architektów sięgających po formy secesyjne. Niestety nie wszyscy z nich są nam dziś znani. Na pierwszy plan wybija się tu postać Marcelo Pileckiego, tworzącego przynajmniej przez pewien okres spółkę z Janem Pawliszem. Podobnych spółek architektonicznych było na terenie Przemysła więcej, na ile ta była trwała, trudno dziś ocenić. Czy autorem większości obiektów jest sam Marceli Pilecki czy też wszystkie tworzył do spółki z Janem Pawliszem nie wiadomo. Autorem jednego secesyjnego obiektu jest pochodzący ze Lwowa i tam działający Jan Doliński. Przypuszczać można, iż po formy secesyjne sięgnęli również Stanisław Majerski i Władysław Weryha-Darowski. Wiadomo również, iż willę stojącą przy ul. Słowackiego 27 zbudowali, niestety nie znani nam, wiedeńscy architekci.

Podstawowe informacje o działalności Marcelo Pileckiego pochodzą z jego nekrologu z 1924 roku. Marceli Leliwa Pilecki urodził się w roku 1857 w Słobodzie Konkolnickiej koło Rohatynia. We Lwowie chodził do gimnazjum, następnie zaś ukończył Politechnikę Lwowską, był uczniem Juliana Zachariewicza i rzeźbiarza Marconiego. Do Przemysła przybył w roku 1881 aby rozpocząć działalność architektoniczną. Stał się szybko jednym z najbardziej czynnych architektów (wg niewątpliwie przesadzonych słów nekrologu był autorem około 90% budynków powstałych przed I wojną światową w Przemysłu). Jego autorstwa są m.in.: gmach Kasy Oszczędności m. Przemysłu, szpital wojskowy przy ul. Słowackiego, Zakład i kościół XX Salezjanów (realizacja projektu architekta Morino z Turynu³⁷) oraz kamienice przy ul. ul. Dworskiego 24, Słowackiego 3, 5, 7, 51, Smolki 12, Średniej, Potockiego, 3-go Maja 29, Grunwaldzkiej, Barskiej itd.³⁸ Wiadomo, iż zajął drugie miejsce w konkursie na schronisko w Morskim Oku.³⁹ Jak ustaliła Irena Zając na podstawie informacji udzielonych jej przez dziś już nieżyjącą córkę Jana Pawlisza, panią Irenę Bojarską, tworzył on spółkę architektoniczną z Janem Pawliszem. Dziełem spółki są kamienice przy pl. Konstytucji 7 i ul. Grunwaldzkiej 4.⁴⁰ Prawdopodobnie także pozostałe kamienice z kolonii ulic Barskiej i Skargi a także budynek przy Kasprowicza 24, kamienice przy Puszkina 8 i 8A, Mo-

niuszki 7, być może również Słowackiego 64 i Sanockiej 17. Budynki przez nich stawiane charakteryzuje, obok pewnej elegancji form, dobrego poziomu wykończenia, niekonwencjonalnej ornamentyki, niestety także ciągle powtarzanie raz wypracowanych form stylistycznych, chociaż, jak świadczy o tym kamienica przy Grunwaldzkiej 4, stać było ich na bardziej swobodne podejście do ornamentu. Marceli Pilecki zmarł 15 maja 1924 roku w Przemysłu. Jan Pawlisz żył w latach 1874 – 1937.⁴¹ Jak podaje jego wnuk p.



ul. Raclawicka 2

Bojarski, jest autorem m.in. sklepienia w kościele Salezjanów na Zasanu, cerkwi w Wyszatcach oraz przebudowy wnętrza kamienicy przy pl. Konstytucji 7 w 1936 roku.

Autorem jednej secesyjnej willi stojącej przy ulicy Poniatowskiego 25 jest Jan Doliński (1852 – 1916) znany we Lwowie architekt, ale także malarz i dekorator. Do Przemysła przybył, aby wybudować w stylu huculskim kaplicę w Instytucie dla Ukraińskich Dziewcząt (1906 – 1913),⁴² przy okazji przyjmując zamówienie na projekt willi. Budynek oblicował cegłą, podobnie jak jedną z swoich lwowskich realizacji, kamienicę przy ul. Kubańskiej 15.⁴³

Stanisław Majerski mógł być autorem kamienicy o dojrzałych secesyjnych formach, stojącej przy ul. Bibliotecznej 6, nie można też odrzucić jego autorstwa w przypadku sąsiadującej z nią kamienicy przy ul. Bibliotecznej 4. Irena Zając pisze o nim: *Był on synem znanego przemyskiego rzeźbiarza – kamieniarza – Ferdynanda Majerskiego. Był absolwentem Politechniki Lwowskiej, studiował też na wielu uczelniach zagranicznych. Początkowo działał we Lwowie, a od 1902 r. osiadł w Przemysłu, gdzie zajął się głównie budową kościołów. Jego projektu jest kościół na Błoniu przy ul. Lwowskiej, budował kościół i klasztor Karmelitanek Bosych, zajmował się restauracją kościoła Jezuitów, katedry i wieży katedralnej a także pałacu biskupiego. Wybudował tzw. małe seminarium przy ul. Ks. Sciegiennego 8, łaźnię wojskową przy ul. Lelewela. Jego dziełem jest tzw. "nowa synagoga" przy ul. Słowackiego 15. Był projektantem szeregu kościołów w całej płd-wsch. Polsce.*⁴⁴ Warto dodać, iż Ferdynand Majerski był również prezesem rady nadzorczej Kasy Zaliczkowej Rzemieślników,⁴⁵ jak również autorem licznych przemyskich nagrobków, a jego zakład zatrudniał około 50 pracowników.⁴⁶ Stanisław Majerski wraz z architektem Malinowskim nadzorował budowę Domu Robotniczego na Zasanu. We Lwowie współpracował ze słynną firmą Jana Lewińskiego realizując m.in. w formach neogotyckich z elementami protosecesyjnymi willę przy 29 Listopada 27 dla Heleny Bromilskiej. Pomimo iż na terenie Przemysła nie ma jego potwierdzonych dzieł o formach secesyjnych, wiemy, że sięgał po te formy m.in. projektując kamienicę przy ul. Sreniawitów 2 w Rzeszowie.⁴⁷ Dojrzałe formy kamienicy przy ulicy Bibliotecznej wyraźnie wskazują na dzieło doświadczonego artysty. Wiedząc, iż kamienica przeznaczona była dla służby synagogałnej, nie można wykluczyć jego autorstwa.

Możliwe jest również, iż Władysław Weryha-Darowski (1854-1918), projektujący romantyczne wille, powstające na terenie "Kreyczówki",⁴⁸ może być autorem powstałych w tej

okolicy willi o formach secesyjnych – Puszkina 15 i Puszkina 18, tym bardziej, że niektóre pozostałe wille jak np. przy Puszkina 7, noszą cechy secesji. Niestety na dotychczasowym etapie badań, przy braku materiałów archiwalnych, autorstwo jego musi pozostać jedynie hipotezą.

Wiadomo, iż na terenie Przemysła działali także inni architekci i budownicy – Juliusz Reiniger, B. Mańkowski, Franciszek Czech, Ludwik Danieka, Wincenty Prezner, Jan Kempicki, Witoszyński, Józef Jarolim, Feliks Dunin-Łasowicz, Brunon Waluszczyk, Jan Kozubowski, Józef Górski, Franciszek Gamski, Piotr Damaszek, S. Schäfer, niestety nie wiemy czy sięgali oni po formy secesyjne.⁴⁹

Pod względem formalnym secesja przemyska wpisuje się w ogólne tendencje pojawiające się w Galicji, w porównaniu z innymi prowincjonalnymi ośrodkami charakteryzuje ją większe bogactwo form i obiektów. W porównaniu z centrami – Lwowem i Krakowem wyraźnie widoczny jest jej prowincjonalny rys. zasadniczo jawi się jako interesujący okres w rozwoju przemyskiego budownictwa. Powstające w tym czasie budynki

utrzymane w stylu 1900, stanowią niejednokrotnie dominujące motywy miejskiego krajobrazu, jak wielka secesyjna kamienica przy pl. Konstytucji 7, zamykająca oś widokową z Sanu. Owo charakterystyczne dla prowincjonalnych obiektów uspokojenie form, „oswajanie” ich poprzez łączenie z tradycyjną zabudową, zaowocowało, jak się zdaje, dobrym tolerowaniem form secesyjnych po I wojnie światowej, gdy stają się one na świecie niepopularne. Od około trzydziestu lat trwa powolna rehabilitacja Art Nouveau, która doprowadziła do mody na secesję, pojawiają się motywy neosecesyjne głównie w dekoracji wnętrza oraz rzemiośle artystycznym, również na terenie Przemysła możemy odnaleźć świadome nawiązanie do form stosunkowo często pojawiających się przed stuleciem. Postrzeganie Przemysła jako miasta secesji byłoby niewątpliwym błędem, stanowiła ona bowiem zaledwie około 15% - 20% budownictwa powstającego przed stu laty, a secesyjne obiekty stanowią jedynie niewielki ułamek zabudowy miasta, jednak wpisują się w miejski krajobraz stanowiąc jego integralną część i podnosząc walory kulturowe i turystyczne miasta.

Wykaz właścicieli domów i placów sporządzony na podstawie zachowanych spisów mieszkańców miasta Przemysła.

W nawiasach kwadratowych podano wcześniejszy numer domu.

Pole "nr" zawiera numer konskrypcyjny działki.

Nazwiska właścicieli poprzedzone są numerami stron, na których znalazły się one w wykazach.*

Adres	Nr	1895	1905	1910	1932
Barska 4	939			71 Pilecka Marya	104 Adela Margulies
Barska 6	953			71 Bierońska (plac)	104 Józef i Szaja Langsam
Barska 6A	953A				104 Józef i Szaja Langsam
Barska 8	834			71 Jaczyżyn Bronis	104 Jan Kwapil
Barska 8A	834A			71 Jaczyżyn Bronis	104 Jan Kwapil
Barska 11/Skargi 12 [18]	867			71 Pilecka Marya	98, 104 Maks Katz
Basztowa 12	512	19 Gottlieb Mojżesz	29 Gottlieb Mojżesz	28 Nassbaum Henja, Mini Ida	35 Leib Treider
Biblioteczna 6 [Rejtana 14 - ?]	1047 (?)				
Długosza 2/pl. Konstytucji 2	858			67 Tepper Józef	99, 124 Józef Tepper
Długosza 4	88			67 Tepper Józef (plac)	99 Józef Tepper
Długosza 6	958			67 Tepper Józef (plac)	99 Józef Tepper
Długosza / Skargi 2 [8]	128	49 Sontag Józef (plac)	58 Sontag Karol	67 Kościńska Helena	98, 99 Helena Wilczyńska
Dworskiego 5 [3]	686	27 Towarzystwo Zaliczkowe Rolne	34 Towarzystwo Bankowe dla Handlu i Przemysłu	39 Stowarzyszenie Bankowe dla Handlu i Przemysłu	56 Stowarzyszenie Bankowe dla Handlu i Przemysłu
Dworskiego 69	907 (?)			40 Gottsman Józef	58 Wolf Majer Stang
Franciszkańska 13	165	3 Altbach Salamon	13 Nelken Ryfka	9 Nelken i Brel Jechiel	9 Jechiel Nelken
Franciszkańska 13	302	3 Dampf Abraham	13 Schmidek Dawid	9 Klausner Maurycy	10 Maurycy Klausner
Głowackiego 13	1033			48 Macurkiewicz Antoni (plac)	68 Zofia Kanosińska
Grunwaldzka 4	946		68 Löwenthal Hersch	67 Löwenthal Hersch (plac)	99 Jan Pawlisz
Grunwaldzka 6	942		68 Löwenthal Hersch	67 Pilecka Marya (plac)	99 Mozes Charitan
Grunwaldzka 6A	942A		68 Löwenthal Hersch	67 Pilecka Marya (plac)	99 Mozes Charitan
Kasprowicza 24 [26]	97 (880)				108 Hermina Trokoleńska
Kazimierza Wielkiego 17 [15]	245	4 Klugmenna Freida	14 Klugman Freida	10 Buchbanda Mendia	10 Izrael i Maria Buchband
Kazimierza Wielkiego 20	162	4 Dampf Abraham	14 Schneider Dawid	10 Lindenbluth	10 Saul Lindenblüth
pl. Konstytucji 7	85			67 Löwenthal Hersch (plac)	99, 124 Jan Pawlisz
Kopernika 3/3A	792		44 Łukasiewicz Michał	56 Kaczkowski Michał	84 Hersch Wolf Singer
Kraszewskiego 7	931			85 Israelowicz Samuel	125 Ochronka im. Piłsudskiego
Moniuszki 7	1049				66 Natan Kupfer
Pomiatowackiego 25	475 (?)			69 Feczko Franciszek	105 Jastrzębski Michał
Puszkina 8	1011			47 Machler Boruch	64 Gützel Poller

Puszkina 8A	1012			44, 47 Martynowicz Jan	64, 66 Wiktor Martynowicz
Puszkina 15 / Frankowskiego 10	872				64, 66 Adam Mosiewicz
Puszkina 18	885			45 Sapak Paulina	64 Michał Gmyrko
Raławicka 2/22 Stycznia 27 [29]	940				135 Gerschon Schor
Ratuszowa 7	32	5 Haszczyc Aniela	15, 20 Haszczyc Aniela	11 Schorr Gerschon	12 Gerschon Schor
Rejtana 4	1023 (?)			34 Klein Juliusz	43 Juliusz Klein
Sanocka 15	?				23
Sanocka 17					23
Skargi 4 [10]	90	49 Sontag Józef (plac)	58 Sontag Karol	66 Orłowicz	98 Aniela Fesnak
Skargi 6 [12]	850	50 Sontag Józef (plac)	58 Kirschingier Zofia	67 Feingold Wolf	98 Wilhelm Feingold
Skargi 10 [16]	868		58 Sikorska Svdomia	67 Franciszek Patryn	98, 104 Franciszek Patryn
Słowackiego 20	469 (?)	27 Teich Józef	37 Teich Józef	48 Wawrzewicz Miachał	68 Estera Vockenfeld
Słowackiego 27	876	28 Malarkiewicz A. (plac)		49 Hesse Ryszard	69 Ryszard i Helena Hesse
Słowackiego 35	891 (?)	28 Malarkiewicz A (plac)		49 Schiff Schapase	69 Abraham i Sala Pistr
Słowackiego 64	961	28 Spitz Benzion (plac)	38 Spitz Benzion	50 Nussbaum Israel	70 Hersch Nussbaum
Tamawskiego 7	965			50 Nussbaum Beniamin	63, 66 Andrzej Sabat

*Opracowano na podstawie:

Wykaz ulic, placów i domów w mieście Przemyślu sporządzony na podstawie numerowania w roku 1895 przeprowadzonego, Przemyśl 1895.

Józef Styfi, *Skorowidz miasta Przemyśla wraz z planem miasta*, Przemyśl 1905.

Wykaz ulic, placów i domów w mieście Przemyślu, Przemyśl 1910.

Wykaz ulic, placów i domów w mieście Przemyślu, Przemyśl 1932.

1 Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej przy Katedrze Sztuki Współczesnej UKSW, zatytułowanej *Architektura secesyjna Przemyśla*, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego, któremu chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować za wszelką okazaną mi pomoc, a przede wszystkim cenne uwagi.

2 Na podstawie spisów ludności podawanych przez Kramarz Walerjan, *Ludność Przemyśla w latach 1521-1921*, Przemyśl 1930, s. 74.

3 Persowski Franciszek, *Przemyśl pod rządami austriackimi 1772 – 1918*, w: *Tysiąc lat Przemyśla*, pod red. F. Persowskiego, A. Kunysza i J. Olszaka, Warszawa – Kraków 1974, s. 122.

4 O sile tych sporów świadczą artykuły zamieszczone w ówczesnej prasie – konserwatywnych „*Echu Przemyśla*” i „*Gazecie Przemyśkiej*” oraz socjalistycznych „*Głosie Przemyśkim*” i (od 1903 r.) „*Nowym Głosie Przemyśkim*”.

5 Felczyński Zygmunt, *Rozwój kulturalny Przemyśla 1867-1918*, w: *Tysiąc lat Przemyśla*, pod red. F. Persowskiego, A. Kunysza i J. Olszaka, Warszawa – Kraków 1974, s. 218.

6 Orłowicz Mieczysław, *Ilustrowany przewodnik po Przemyślu i okolicy*, Przemyśl 1917, s. 70.

7 Rożański Jan, *Przemyśl i okolice*, Warszawa 1977, s. 29.

8 Felczyński dz. cyt., s. 243 i n.

9 Rożański Jan, *Twierdza Przemyśl*, Warszawa 1983, s. 7 i n. Szerzej o twierdzy Przemyśl także Forstner Franz, *Twierdza Przemyśl*, Warszawa 2000.

10 *Kalendarium ważniejszych wydarzeń z dziejów Przemyśla w latach 1893 – 1991*, w: Leopold Hauser, *Monografia miasta Przemyśla*, Przemyśl 1991, s. 307 i n.

11 Znamy jego wygląd dzięki przekazom ikonograficznym. Pocztówki w zbiorach Muzeum

Narodowego Ziemi Przemyskiej (dalej MNZP) (MP-F 225 i MP-F 955).

12 Karta Ewidencyjna Zabytków Architektury i Budownictwa (dalej KEZAiB) Poniatowskiego 25 w Państwową Służbę Ochrony Zabytków w Przemyślu (dalej PSOZ) [brak numeru].

13 Biriulow Jurij, *Secesja we Lwowie*, [brak miejsca i roku wydania], s. 219.

14 Tamże, s. 62.

15 Wallis Mieczysław, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 192.

16 Zajac Irena, *Rozwój zabudowy przemysłowej przedmieść*, w: „*Rocznik Historyczno-Architektoniczny*” t. X, Przemyśl 1995, s. 114. Natomiast „*Kurier Przemyśki*” 1908, nr 56, podaje informację o parcelacji gruntów Aleksandra i Patroneli Kopyścińskich w rejonie ulicy Dworskiego, Frankowskiego i Kilińskiego.

17 M.in. Puszkina 7 i 19, Głowackiego 6.

18 Zajac dz. cyt., s. 114.

19 Tamże, s. 120.

20 *Wykaz ulic, placów i domów w mieście Przemyślu*, Przemyśl 1910, s. 44.

21 Potwierdza to brak wzmianki o budynku w Styfi Józef, *Skorowidz miasta Przemyśla wraz z planem miasta*, Przemyśl 1905.

22 Bieńkowska Zofia, Wiesława Spolniewska, Irena Zajac, *Studium historyczno-urbanistyczne. Przemyśl – Przedmieście Lwowskie*, cz. II – katalog zabudowy, Jarosław 1986 (mps. w PSOZ Przemyśl), t. III, s. 304.

23 Pod tym względem w sytuacji wyjątkowej jest Bielsko – Biała, gdzie działali wiedeńscy architekci Leopold Bauer uczeń i następca Otto Wagnera czy Teodor Schneider – szerzej o tym Chojecka Ewa, *Architektura i urbanistyka Bielska – Białej 1855 – 1939*, Katowice 1987. Pamiętać jednak trzeba, iż w okresie rozbiorów zamiast Bielska Białej istniały

dwa miasta – Bielsko i Biała, tworzące pod względem urbanistycznym jednolitą całość, przedzieloną mostem na rzece Białej. Przy czym jedynie Biała należała do Galicji. Bielsko, w którym powstawały najciekawsze realizacje, było zaś częścią Śląska Cieszyńskiego. Patrząc dziś na architekturę Bielska Białej widzieć ją należy w ramach Śląska, a nie Galicji.

24 Zajac dz. cyt., s. 120.

25 Tamże, s. 120.

26 Wiadomo, iż budynek przy Barskiej 4, należał do Pileckiego, jednak jego czynszowy charakter wyraźnie wskazuje, iż nie była to kamienica projektowana na własne potrzeby.

27 Zajac dz. cyt., s. 114.

28 KEZAiB Franciszkańska 13 w PSOZ w Przemyślu [brak numeru].

29 Bieńkowska dz. cyt., t. I s. 12.

30 Zajac dz. cyt., s. 120.

31 Tamże, s. 121.

32 Tondos Barbara, *Architektura Rzeszowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Rzeszów 1997, s. 7.

33 Bieńkowska dz. cyt., cz. II, s. 12.

34 Zajac dz. cyt., s. 121.

35 Pasaż Gansa zachował się na pocztówkach przechowywanych w MNZP z 1909 r. (MP-F 225) i z roku 1910 (MP-F 955).

36 „*Echo Przemyśkie*”, 1904, nr 78, s. 1.

37 Zajac dz. cyt., s. 110.

38 „*Gazeta Przemyśka*” 1891, nr 48, s. 3.

39 „*Głos Przemyśki*” 1903, nr 5, s. 2 za Zajac 1995, s. 119.

40 Zajac dz. cyt., s. 120.

41 Daty te znajdują się na nagrobku architekta, ulokowanym na przemyskim cmentarzu.

42 Biriulow dz. cyt., s. 62.

43 Tamże, s. 125.

44 Zajac dz. cyt., s. 120.

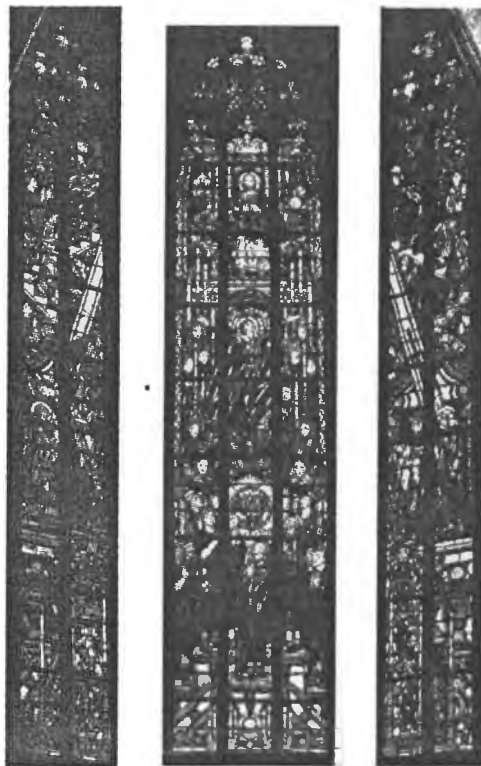
Witraże Józefa Mehoffera w katedrze we Włocławku¹

Justyna Zaleska

Józef Mehoffer był postacią powszechnie znaną, artystą, którego talent stanowił wizytówkę sztuki rodzimej przełomu XIX i XX wieku. Szusnie lub nie, został "zaszufladkowany" jako twórca młodopolski albo secesyjny, widziany najczęściej przez pryzmat roku 1900 i wybitnego zespołu witraży fryburskich.

Styl mehofferowski kształtował się w bezpośrednim sąsiedztwie Stanisława Wyspiańskiego, co w połączeniu z impulsami sztuki obcej dało doskonale środowisko dla jego rozwoju. Osiągnięcie wysokiego poziomu nie zahamowało postępującej ewolucji, której przebieg można wysledzić na przykładzie wspomnianych witraży fryburskich. Jednak zmiany, które dokonały się około 1914² roku doprowadziły do zaniku warsztatu artysty. Następne lata to czas bez większych osiągnięć i wybitnych dzieł, charakteryzujący się marazmem twórczym, który doprowadził do daleko posuniętych uproszczeń i spłylenia sztuki Mehoffera. Mimo wszystko był to okres pracowity i może dlatego odnosi się wrażenie, że kolejne realizacje są produkcją seryjną, jakby maszynową a nie artystyczną. Niemniej jednak czas ten zaowocował witrażami włocławskimi, które w pewnym stopniu wybiegają ponad poziom, wytyczony przez inne dzieła. Nie można się spodziewać, by podjęcie pracy nad zespołem przeszkleń o imponującej powierzchni, którego rozszerzenie było stałym tematem rozmów z biskupem włocławskim, mogło być bodźcem na tyle silnym, by ożywić uspione siły artysty. Wątpliwe, aby Mehoffer traktował to zlecenie jako ewentualną, polską konkurencję dla Fryburga, skoro w tym samym czasie pracował nad potężnym założeniem dekoracyjnym dla Turku. Możliwe natomiast, że sam temat witraży stał się pretekstem do szerszej wypowiedzi, która sprowokowała także ich ambitniejszą realizację.

Pretekstem do zamówienia nowych witraży w katedrze włocławskiej były trwające od wielu lat niepomyślne próby restauracji istniejących do dzisiaj przeszkleń ufundowanych przez biskupa Zbyluta z Gołańczy około 1360 roku³, których tematyka miała charakter edukacyjny jako Biblia pauperum. Możliwe, że razem z dwoma innymi, nieistniejącymi już witrażami stanowiły zespół zdobiący trzy okna zamknięcia prezbiterium z tym, że



Witraże w prezbiterium katedry włocławskiej

zachowany zabytek zaprojektowany został do okna środkowego. Pierwsze prace renowacyjne podjęto już w XVII wieku. Kolejne przeprowadzono pod koniec XIX wieku w zakładzie św. Łukasza z Warszawy. W 1920 roku część witraża uległa zniszczeniu w wyniku działań wojennych. W związku z tym sprawę przejęło Ministerstwo Sztuki i Kultury, zobowiązując się do naprawy witraży w pracowni Franciszka Białkowskiego z Warszawy, z czego nie do końca się wywiązano⁴.

Z nadejściem lat trzydziestych pojawiły się nowe propozycje związane z ponowną reorganizacją katedry włocławskiej. Tym razem inicjatorem zmian był ksiądz biskup Karol Radoński, ówczesny biskup włocławski. Wspomnieć należy w tym miejscu także o księdzu Waławie Kwarciańskim, pracowniku kurii włocławskiej i księdzu Józefie Florczaku – proboszczu z Turka, bez zasług których realizacja witraży we Włocławku nie doszłaby najpewniej do skutku. Rozmowy w tej sprawie prowadzono z różnymi pracownikami. Z inicjatywy księdza Florczaka pertraktacje rozpoczęto także z Józefem Mehofferem, który w tym czasie z wielkim rozmachem oddawał się dekoracjom kościoła w Turku. Rozmowy te koncentrowały się głównie na projektach do okna środkowego prezbiterium i wykonaniu go w szkłe⁵. Przez kolejne lata biskup jednak liczył, że uda się przeprowadzić także inne prace we wnętrzu świątyni, nad którymi pieczę miałby sprawować Mehoffer. Chodziło przede wszystkim o nowe polichromie, do których artysta zrobił rozpoznanie technologiczne i wstępne przygotowania⁶ i o przeszkleń dalszych okien prezbiterium.

Konsultacje zaczęły się na początku 1936 roku. Już w sierpniu biskup Radoński zamówił do okna środkowego witraż *Matki Boskiej jako Pośredniczki łask wszystkim [ludzi] (albo jeśli ten temat trudny do przedstawienia – jako Królowej Nieba*

w chwałę⁷. Dalsze konsultacje w tej sprawie zaplanowane zostały na wrzesień, gdy Mehoffer mógł już przedstawić szkice okna. Powołano wówczas komisję konserwatorską w osobie Jerzego Remera i Józefa Mehoffera, która w dniu 18 września podjęła decyzję o zestwieniu starych witraży w dwóch oknach na ścianach bocznych prezbiterium, a trzy okna środkowe nakazała przeszklić zupełnie nową kompozycją. Zapewne projekt ten zasugerował Mehoffer mając już gotowy, pomysł który został od razu zaakceptowany, co doprowadziło do niezwłocznego podpisania umowy na wykonanie kartonów.⁸

Niespełna miesiąc później biskup Radoński przesłał artyście rysunki wykroju okien i propozycje tematów kompozycji. Miało to być Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny dla środkowego witraża, Zaśnięcie Marii z lewej strony i z prawej Koronacja z rąk Chrystusa, chociaż biskup wolał tu widzieć przedstawienie Trójcy Świętej. Plany uległy jednak modyfikacjom tak, że w projektach Mehoffer opracował inny program ikonograficzny. Najistotniejszym punktem ważności założenia stało się Wniebowzięcie i Koronacja Marii przez Chrystusa Pantokratora. Pozostałe sceny to tematy poboczne dopełniające wizję artysty. W lutym 1937 roku istniały już szkice koncepcyjne do całego zespołu. Do dzisiaj zachował się rysunek wykonany ołówkiem podpisany jako Szkic I, sygnowany i datowany na 1937 rok, podobnie jak drugi, niestety nie zachowany.⁹ Mehoffer wykonał także barwny projekt, będący bardziej szczegółową wersją poprzedniego wykonany w technice tempery.¹⁰

Do pracy nad kartonami artysta przystąpił dopiero w listopadzie 1937 roku. Ich rozrysowywanie rozpoczął od okna środkowego, którego kompozycja wyznaczała ciąg dalszy projektu, czyli witraże boczne. Wykonane zostały w dziewięciu częściach tak, że na każde okno składają się trzy fragmenty. Zachowały się do dnia dzisiejszego w niepełnym zestawie, bez projektów zwieńczeń maswerkowych¹¹. Kolorystyka w nich zaproponowana odbiega od efektu kołcowego, zarówno ze względu na nie najlepszy stan zachowania kartonów, jak również z powodu wyraźnej dominacji czerwieni i różu w kompozycji, ograniczonych dopiero w fazie realizacji. Przy doborze szkielek musiały zostać dokonane zmiany, które szczęśliwie urozmaiciły barwy, wprowadzając więcej odcieni, a także chłodniejsze tony. Karton centralnego witraża jest sygnowany w prawym dolnym rogu: Józef Mehoffer 1938 r.

Za namową artysty wykonanie witraży powierzono Krakowskiemu Zakładowi Witrażów S. G. Żeleński. Umowę na wykonanie przeszklenia do okna środkowego podpisano 11 maja 1938 roku¹². Dwa miesiące później Mehoffer przekazał gotowy karton tego okna do introligatorni dla podklejenia i wzmocnienia papieru, aby po tygodniu rozpocząć dobieranie szkielek w pracowni zakładu. Zobowiązał się także do wymalowania na szkle karnacji i elementów figuralnych. Witraż wykonano ze szkła antycznego malowanego, patynowanego i częściowo trawionego, którego wszystkie elementy wypalano. Szerokość samego witraża wynosi 177 cm, a wysokość 923 cm. Przeszklenie zamontowano na

uroczystości odpustowe Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, czyli na 15 sierpnia 1938 roku. Mehoffer rezultat prac ocenił pozytywnie, chociaż wyszczególnił w witrażu miejsca do poprawy, której nigdy nie przeprowadzono¹³. Natomiast umowę na wykonanie witraży bocznych podpisano dopiero 26 kwietnia 1939 roku, z góry planując finał prac przed odpustem, ale terminu nie dotrzymano. Mimo obaw wywołanych niepewną sytuacją polityczną zamontowano je 25 sierpnia, na tydzień przed wybuchem II wojny światowej¹⁴. Boczne przeszklenia są nieco wyższe od środkowego, ponieważ mają po 945 cm wysokości, a szerokość każdego z nich wynosi 116 cm, czyli tylko dwie trzecie

centralnego. Wykonano je z tych samych materiałów i analogiczną techniką. Tutaj również malowanie elementów figuralnych powierzono Mehofferowi, a w doborze szkielek pomagała mu Iza Żeleńska, wdowa po Stanisławie Gabrieli Żeleńskim, uznawana za fachowca w tej dziedzinie.

Okno centralne wypełnia kompozycja rozwinięta wzdłuż osi pionowej, podzielona na trzy kondygnacje, w których rozgrywają się powiązane ze sobą sceny mogące także występować samodzielnie. Pod wykrojem maswerków ukazany jest Chrystus Pantokrator zasiadający na tronie osłoniętym baldachimem pokrytym złotą łuską. Odziany w białą suknię, czerwoną dalmatykę i purpurowy, ciężki płaszcz, unosi w dłoniach złotą koronę przeznaczoną dla Marii. Jego tron ustawiony jest na trzech stopniach na ornamentalnym tle z motywem upersonifikowanych słońc. Przy prawym ramieniu Chrystusa widoczne jest berło w formie zakwitającej gałązki lilii, a przy lewym – uskrzydłone jabłko cesarskie. Skraj tego przedstawienia zamykają smukłe kolumny, na których siedzą majestatyczne orły pełniące straż u tronu Boga jako ci, którzy dostąpili zaszczytu oglądania Go twarzą w twarz. Scena poniżej ukazuje Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny. Mehoffer przedstawił Matkę Bożą jako młodą współczesną sobie dziewczynę z zaczesanymi na bok krótkimi włosami i z chustą na ramionach przewiązaną z przodu, która na plecach przemienia się w długi rozwiany płaszcz. Maria odziana w prostą sukienkę, otoczona jasnymi skłębionymi obłokami, mieniącymi się różem i fioletem unosi się ku Chrystusowi. Spomiędzy tych kipieli wyłaniają się główki



Fragment sceny z witraża centralnego

anielskie o jasnych twarzach i misternie upiętych złotych lokach, w które artysta wmontował wysokie świeczniki ze świecami. Pod obłokami przedstawiona jest grupa dwunastu apostołów adorujących Różę Mistyczną i odprowadzających wrokiem wniebowziętą Marię, a poniżej retabulum ołtarzowe z kielichem i hostią oraz dwoma pojedynczymi świecznikami po bokach. W lewym dolnym rogu przeszklenia znajduje się sygnatura Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński, a w prawym – autora, powtórzona z kartonu.

Kompozycja okien bocznych rozwiązana została inaczej niż środkowego. Pojawiają się w niej silnie wybijające się elementy jak schody i promienie, które zaznaczają główne kierunki koncepcji, nadając jej osobliwy charakter. Witraże te, to dwie symetrycznie zaplanowane części stanowiące dopełnienie trzeciej, środkowej, chociaż od niej zdecydowanie różne i bardziej interesujące. Rów-



aniołowie na schodach (okna boczne)

niez tutaj artysta wprowadził podział na trzy kondygnacje. Partie maswerków zdobią ornamenty przypominające ludowe wycinanki z papieru, utrzymane w chłodnych zieleniach. Zewnętrzne części kompozycji ukazują od góry dwa biegi schodów, po których schodzą i wchodzą aniołowie, co przypomina wyobrażenie ze snu Jakuba opisanego w Starym Testamencie: *We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół. A oto Pan stał na jej szczycie (...)*¹⁵ Nie-

zwykle barwne szaty aniołów i poruszenie wywołane jakby wiatrem, pojawiające się w tym zamęcie twarze i ręce w ekspresyjnych gestach tworzą malowniczą feerię pełną różnorodnych, nasyconych tonów. Z tym widowiskiem świetnie współgrają skrzydła anielskie, kolorami przypominające upierzenie kolibrów i papug. Z liniami schodów kłóca się kierunki promieni spływających ze stref niebieskich na niżej położone sceny zwieńczone baldachimem. Z lewej strony jest to Zwiastowanie, gdzie archanioł Gabriel o zielonych skrzydłach i w różowej, luźnej sukni nadlatuje z nieba, wskazując lewą ręką niebo, zupełnie jakby przytrzymał się laskowania okna i odważnie, prawie przysiadając na pulpicie kłęcznika przechyla się do twarzy kłęczącej tuż obok Marii. W prawym oknie Mehoffer umieścił scenę Ofiarowania w Świątyni, niestety, nie mającą nic z lekkości i finezji Zwiastowania. Ukazuje Symeona, gdy trzymając na rękach Dzieciątko Jezus spogląda ze spokojnym współczuciem na stojącą obok Marię. To spojrzenie wiąże się z zadumą nad srogością wyroku Bożego, który ma przeszyć jej serce. Nadchodzące cierpienie symbolizuje spływający po promieniu miecz, który sięga jej piersi, a Maria w geście rozpacz przykłada prawą dłoń do czoła, błędząc wzrokiem gdzieś po podłodze. Poniżej przedstawione zostały boczne części retabulum ołtarzowego, zwieńczone trzema potężnymi stopniami, na których stoją malachitowe wazy z barwnymi bukietami. Tuż obok artysta umieścił kłęczące postacie błogosławionych: na lewym witrażu bł. Jolantę, żonę księcia kaliskiego Bolesława Pobożnego, a na prawym – bł. Bogumiła, arcybiskupa gnieźnieńskiego. Jolanta ubrana w szaty książęce, kłęczy z rękoma złożonymi przy policzku i pokornie spuszczonej wzrokiem. Obok jej wdzięcznej postaci widoczna jest tarcza herbowa z godłem ziemi kaliskiej, której jest patronką. Bogumił został przedstawiony w habicie zakonnym, przykłąkający na podeście na jedno kolano, z prawą ręką u czoła, a lewą opuszczoną w geście pokłonu. Wzrok zakonnika zwrócony jest w kierunku wniebowziętej Marii w centralnym oknie, od której ku obu postaciom błogosławionych rozsypują się złote iskry. Obok Bogumiła ustawiona jest tarcza z herbem archidiecezji gnieźnieńskiej, której patronuje, zwieńczona mitrą i pastorałem. Na pierwszym planie przed błogosławionymi stoją po trzy wysokie

świeczniki. Pojawienie się Jolanty i Bogumiła w programie witraży jest nawiązaniem do dwóch innych katedr – kaliskiej i gnieźnieńskiej, które razem z wrocławską stanowiły trzy najważniejsze świątynie archidiecezji gnieźnieńskiej.

Elementami wiążącymi kompozycje boczne z centralną są dwa promienie rozchodzące się od tronu Boga ku scenom Zwiastowania i Nawiedzenia, strumienie isker oraz części zewnętrzne retabulum u dołu projektu. Także schody, po których przemieszczają się aniołowie, wydają się mieć swój początek pośrodku, gdzieś za tronem Chrystusa, a tło we wszystkich trzech częściach jest analogiczne.

Najbliższe czasowo oknom wrocławskim są witraże z kościoła św. Jana Chrzciciela w Turku: Matka Boska Gromniczna, Matka Boska Różańcowa oraz dwie nawiązujące do siebie sceny – Zwiastowanie i Matka Boska Bolesna. Analizując szczegóły tych ostatnich można znaleźć wiele elementów, które powtórzyły się w Zwiastowaniu wrocławskim. Znajdziemy tu podobne traktowanie kolorystyczne rozedrganych szat, te same papuzie skrzydła anioła, błękitną wstążkę we włosach Marii i taką samą szarfę wokół jej talii. Ale postacie na tych przedstawieniach przypominają bardziej aniołów z partii schodów okien wrocławskich. Są nawet bardziej masywne i optycznie cięższe. Natomiast witraże Matka Boska Różańcowa i Matka Boska Gromniczna Mehoffer oparł na sprawdzonym schemacie z centralną osią organizującą przedstawienie, którego elementy tworzą poprawny, nawet zbyt spokojny wzór barwnych szkieł. Tę samą koncepcję okna wykorzystał w środkowym witrażu wrocławskim, który ze względu na dużo większą powierzchnię i ambitniejsze wymagania został zaprojektowany z rozmachem. Podobieństwo jego jest szczególnie uderzające z oknem Matka Boska Gromniczna, w którego program także wpleciono postacie aniołów ze świecami, wprowadzającymi dominantę pionów. Ten sam centralny układ znajdziemy już w witrażach do prezbiterium katedry fryburskiej: Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty oraz bardziej znydyfikowany w późniejszych – Fryburg Kościelny i Fryburg Świecki¹⁶.

We Włocławku i w Turku zaobserwować można podobną ornamentykę przypominającą obłoki skłębione na kształt ślimacznicy, które w najpełniejszej formie można oglądać w kaplicy Szafranców na Wawelu, a we Włocławku w środkowym oknie w partii maswerków i wokół Marii. Widać także echo dawnych fascynacji Mehoffera ludowymi wycinankami papierowymi, niegdyś tak widocznych chociażby w witrażach fryburskich¹⁷, natomiast we Włocławku sprowadzonych do partii tła. Poza tym istnieje szereg wspólnych motywów ikonograficznych i dekoracyjnych, na przykład pełne kwiatów wazy ustawione na dolnych stopniach

Fragment Zwiastowania (okno lewe)



kompozycji wrocławskiej, a w Turku zastosowane w witrażu Święta Teresa i w wersji malarskiej na ścianach transeptu. Istotne jest też podobieństwo fizjonomii postaci, zarówno na witrażach, jak i na polichromiach. Artysta nadał wszystkim twarzom cechy jednej osoby, różnicowane w niewielkim stopniu w zależności od tego, jaką rolę przyjmują. W ten sposób można wyznaczyć kilka grup o bardziej ujednoczonych rysach, symbolizujących raczej swoich bohaterów, niż ich przedstawiających, z których najbardziej charakterystyczni są aniołowie. Wspólne dla wszystkich twarze są znacznie rozstawione oczy, podkreślone wyraźnie od strony skroni i zamknięte wysoko osadzonymi, szerokimi łukami brwi. Ponadto pewnym grymas twarzy, oznaka bólu lub skupienia wywołana zbytnim ściąganiem brwi, a także wydatne usta i dość wyraźnie zaznaczone kości policzkowe¹⁸. Zaobserwować można także paralele w rysunku figur. Dłonie i stopy niejednokrotnie zdają się być zbyt duże i niekształtne u wielu postaci. Zarówno proporcje ciała, jak i gesty charakteryzuje nieuzasadniona masywność przypominająca starczą ociężałość, która w żaden sposób nie pasuje do młodzieńczych aniołów i tych świętych, dla których raczej można by się spodziewać wiotkich i pięknych kształtów. Bohaterowie późno powstałych dekoracji są tak ujednoczeni, że wydają się być "produkowani" seryjnie według jednego szablonu. Wyjątek stanowi bł. Jolanta. Wydaje się bardziej subtelna i wdzięczna od innych postaci z wrocławskich okien na wzór św. Małgorzaty z witrażu w Jutrosinie albo kobiety oplakującej zwłoki św. Katarzyny w Męczennikach fryburskich, a to dzięki twórcemu uniesieniu, które pozwoliło artyście wykreować je w pierwszych latach swojej działalności zawodowej i przez następne powracać do ich wizji. Taką samą lekkością rysunku linii odznacza się analogiczna postać z prawego witraża – bł. Bogumił. Bardziej "fryburska" może być jedynie scena Zwiastowania, malarska i zaskakująca, a przez to najmocniej przemawiająca do widza.

Warto także rozpatrzyć witraże wrocławskie z innej strony, odnosząc się do inspiracji zaczerpniętych z dzieł obcych. Przypadki cytowania koncepcji innych twórców pojawiały się zdecydowanie częściej przed rokiem 1914 niż w późniejszych realizacjach, w których artysta uciekał się do sprawdzonych pomysłów nie szukając nowych inspiracji. Tym bardziej zaskakuje pojawiający

Błogosławiona Jolanta (okno lewe)



się w witrażach wrocławskich wątek ze sztuki prerafaELITÓW — schody wiodące do nieba przedstawione na bocznych witrażach, piękne, ale jakby nie do końca pasujące do reszty kompozycji. Pomysł ten został zaczerpnięty z obrazu *Złote schody* Edwarda Burne — Jonesa¹⁹, romantycznej i spokojnej kompozycji, która we Wrocławku zmieniła się w coś zupełnie przeciwnego. Łagodny łuk schodów Burne — Jonesa Mehoffer przekształcił w dwa biegi gwałtownie zmieniające kierunek. Bardzo możliwe, że ich pierwotne przedstawienie nie nadawało się do uka-

zania w szkłe ze względu na skróty perspektywiczne, które w takiej wersji straciłyby na czytelności. Co więcej artysta powtórzył ich rysunek, umieszczając w lewym oknie odbicie lustrzane schodów, zamykając od zewnątrz w prosty, ale interesujący sposób górną partię całej wrocławskiej kompozycji.

W przeciwieństwie do angielskiego malarza wprowadził dynamikę i emocje, senne postacie kobiet spływających wolnym krokiem zastąpił biegającymi w obu kierunkach aniołami, którzy już z tego powodu musieli być przedstawieni w większych od siebie odległościach, by nie stworzyć zbitego nieczytelnego tłumu.

Przy dalszej analizie wrocławskich witraży nasuwa się pytanie o pochodzenie sceny Zwiastowania, czy także jest wątkiem wyjętym z obcego dzieła, czy zrywem twórczym spracowanego artysty. Nasuwa się skojarzenie z odważnymi aranżacjami fryburskimi w ich poezji ruchu i rysunku. Z przedstawienia tego emanuje prawdziwe uczucie, wzruszające i tajemnicze. Archanioł przychodzi do młodej dziewczyny wyszeptać jej czule Ave Maria w pełnym miłości i opieki geście, a Maria z błogim, prawie ekstazyjnym spokojem przyjmuje to obwieszczenie. Tu nie ma strachu, zawstydenia ani nieodwołalnego rozkazu Bożego jak w witrażu fryburskim²⁰, ale jest więź i poufałość przypominająca zakochanych. Nie ma tej sztywności i teatralności gestów, która charakteryzuje mehofferowskie Zwiastowanie w Turku, tylko poezja ruchu. Nie ma także sztywności z wrocławskiego Ofiarowania w Świątyni, które przecież znajduje się po sąsiedzku, a jednak jest tak różne.

Niestety brak wypowiedzi artysty na temat swojego dzieła nie pozwala wyjaśnić wszystkich wątpliwości. Z późniejszych relacji żony artysty, Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej wiadomo, że prace dla Wrocławka potraktowane zostały przez Mehoffera bardzo osobiście, jako pewnego rodzaju credo, wyznanie wiary wyzwolone podjętym tematem. *[Witraż wrocławski] był niejako szczytowym przedstawieniem stosunku człowieka do Boga - ludzkiego pragnienia przebywania z Nim - oddania Mu należnej czci całym jestestwem.*²¹

W tym samym czasie, gdy powstawały witraże do okien bocznych, Mehoffer opublikował rozprawę *Witraż jako kompozycja dekoracyjna*²², gdzie znajdziemy wyjaśnienie stosowania płaskich plam koloru obok malarskich układów szkieł. Wielobarwne fragmenty opracowane zostały przy zastosowaniu mocnych, czasem kontrastowych zestawień dwóch, najwyżej trzech barw, które występując naprzemiennie w obrębie tego samego kształtu wprowadzały wrażenie ruchu i migotliwości, a tłem wybijającym je na plan pierwszy były właśnie statyczne barwy lokalne. Artysta twierdził, że kolory tworzą grupy, w których jest dominanta i elementy podporządkowane, podlegające prawu regulującemu konflikty. Ta koncepcja dotyczy



Twarze aniołów z witraży Wrocławskich

przede wszystkim witraża środkowego, gdzie najbardziej intensywne w wyrazie, a przez to najmocniej skupiające uwagę są trzy punkty: postać Chrystusa, Maria owiana obłokami i najmocniejsza grupa apostołów. Dla tych scen wspólny jest koloryt utrzymany w odcieniach ciemnych czerwieni i fioletów, którego ciężar roślinie, zbliżając się do dołu kompozycji, jak gdyby podlegał prawom grawitacji. Im właśnie zostały podporządkowane pozostałe elementy, wszystkie pionowe i główki aniołów i apostołów, które jedynie jako ozdoby utrzymane w żółcieniach budują migotliwy, świetlisty obraz przedstawienia. Wydaje się, że są tylko środkiem do jego stworzenia, a ich znaczenie ikonograficzne jest drugorzędne. Artysta opracował dla potrzeb dekoratorskich "katalog" motywów, twarzy, świec, sukien, skrzydeł, wazonów, które można było dowolnie komponować w zależności od potrzeby. Dlatego te same postacie i przedmioty można odnaleźć w różnych pracach Mehoffera.

W czasie II wojny światowej witraże ucierpiały głównie z powodu przestrzelin, ale ich konstrukcja ołowiana zachowała się prawie w komplecie. Reperacje przeszkleń powierzono Krakowskiemu Zakładowi Witrażów, ale śmierć Mehoffera w lipcu 1946 roku przyczyniła się do opóźnień w pracach remontowych, które przeprowadzono dopiero w 1948 roku.²³ Problem stanowił również

dobór szkła, których deficyt ograniczał możliwości konserwatorskie. Jest to widoczne do dnia dzisiejszego na lewym witrażu, w partii gzymsu oddzielającego scenę Zwiastowania od dekoracji części dolnej, gdzie pojawił się kawałek szkła innego gatunku.

Po wojnie powrócono także do sprawy kwater średniowiecznych. Odnowione i skompletowane w jeden witraż były wystawiane w kilku miastach Polski, aby w sierpniu 1959 roku znaleźć swoje miejsce w kaplicy św. Barbary w katedrze wrocławskiej.²⁴ Wcześniej jednak zaistniały plany osadzenia ich w pierwotnym miejscu, a tym samym usunięcia witraży mehofferowskich z prezbiterium, do czego szczęśliwie nie doszło.²⁵ Witraże wrocławskie sprawdzają się jako dekoracja świątyni, dominując swymi intensywnymi barwami w prezbiterium i odznaczając się w całym wnętrzu katedry. Umiejętność operowania kolorem osłabła u Mehoffera z wiekiem, ale nie na tyle, by nie móc konkurować z innymi dekoracjami. Kolor w jego witrażu nadal pozostawał najmocniejszym atutem. Oceniając je od strony przekazu, trzeba przyznać, że artysta odniósł tu pełen sukces, bowiem jego przesłanie jest czytelne, a nawet uderzające dla wiernych. Natomiast historyków sztuki zaskakują niejednolitością stylową, w której kryje się cała siła przykuwająca uwagę. Z jednej strony niezrozumiałe, z drugiej zachwycające.

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej *Witraże Józefa Mehoffera w katedrze we Wrocławiu* napisanej przy Katedrze Sztuki Współczesnej UKSW, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego.

2 Data umowna: Adamowicz Tadeusz, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Wrocław 1982, s. 67; *Katalog wystawy zbiorowej 1964*, s. 184 - 186.

3 Grajner Jan Paweł, *Średniowieczny witraż katedry wrocławskiej*, Wrocław 1960, mps Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego im. Księżych Chodyńskich we Wrocławiu, sygn. Wl. 26, s. 12; Hankowska - Czerwińska Edyta, *Historia katedry*, w: Bujak Adam, *Katedra Włocławska*, [Warszawa 2000], s. 16 - 31, s. 16, 22; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI *Dawne województwo bydgoskie*, z. 18 *Wrocław i okolice*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kordecki, Warszawa 1988, s. 10, 22; Ośrodek Dokumentacji Zabytków, karty inwentaryzacyjne Wrocław - katedra, opr. Danuta Wiśniewska., Stroner Władysław, *O witrażu średniowiecznym w katedrze wrocławskiej*, w: "Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury" t. 1 z. 1, Lwów 1924, s. 71 - 92.

4 Archiwum Diecezjalne we Wrocławiu, Prace przy katedrze t. 1;

Archiwum Diecezjalne we Wrocławiu, Ogólne IV. 1, s. 2, 8, 49, 89, 97 - 98, 107, 108;

Grajner dz. cyt., s. 12 - 13; Hankowska - Czerwińska, dz. cyt. s. 22; *Katalog Zabytków*, dz. cyt. Ośrodek Dokumentacji Zabytków, dz. cyt.

5 *Korespondencja Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej. Listy od Józefa Mehoffera. 1924 - 1941*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps sygn. 12799/II. s. 174, list Józefa Mehoffera do żony z 15 września 1934 r.; Mehofferowa t. 2, s. 663, odpis listu Józefa Mehoffera do żony z 10 września 1934 r.

6 *Korespondencja Józefa Mehoffera. 1897 - 1946. T. 4. Litera F (Fabiani Max - Frydecki Z.)*, Biblioteka Narodowa, rkps sygn. IV 7374 t. 4. s. 53, list ks. Józefa Florczaka do Józefa Mehoffera

z lipca lub sierpnia 1936 r.; *Bruliony listów* t. 2, s. 441; Mehofferowa t. 2, s. 736, odpis listu Józefa Mehoffera do ks. Józefa Florczaka z czerwca 1937 r. Artysta miał ułożony plan prac przy restauracji murów i przy polichromiach.

7 Archiwum Ogólne, dz. cyt., s. 165;

Korespondencja, dz. cyt., t. 13, s. 61, 62, list bpa Radońskiego do Józefa Mehoffera z 17 sierpnia 1936 r. oraz wcześniejszy z 26 marca.

8 Archiwum Ogólne, dz. cyt., s. 168, umowa na wykonanie kartonów trzech witraży do zamknięcia prezbiterium katedry wrocławskiej z 18 września 1936r; *Papiery i korespondencja Józefa Mehoffera w sprawie polichromii kościołów polskich. 1925 - 1952*, Biblioteka Narodowa, rkps sygn. IV 7365. s. 111, kopia umowy z 18 września 1936r.

9 Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Dom Józefa Mehoffera, depozyt - nr inw. ND 8688. Zachowała się także dokumentacja fotograficzna szkiców do witraży wrocławskich. Podpisy *Szkic I* i *Szkic II* dotyczą zdjęć tych rysunków, a nie oryginałów.

10 W Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Wrocławiu znajduje się lewa część oryginału ze sceną *Zwiastowania*: tempera na papierze naklejonym na płótno (wtórnie), 114 x 24 cm, nr inw. 12364/2383 - s. Ponadto w MN w Krakowie, oddział Dom Józefa Mehoffera: fotografia projektu podpisana *Szkic III*.

11 Kartony do witraży wrocławskich są własnością Ryszarda Mehoffera, obecnie przechowywane w MN w Krakowie, oddział Dom Józefa Mehoffera, nie zinwentaryzowane. Gwazd i otówek na papierze naklejonym na płótno, w centralnym projekcie użyta sproszkowana pozlota; środkowy - 345 x 199 i 595 x 199, lewy - 263 x 123 i 546 x 120, prawy - 260,5 x 121 i 546 x 119.

12 Archiwum Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński, AS 964: Wrocław., AS 964, umowa z dnia 11 maja 1938 roku pomiędzy Krakowskim Zakładem Witrażów S. G. Żeleński a ks. Józefem Florczakiem.

13 *Listy do Józefa Mehoffera*, s. 231, pocztówka Józefa Mehoffera do żony z 29 sierpnia 1938 r.; Mehofferowa t. 2, s. 756, odpis z niniejszej pocztówki.

14 Archiwum KZW dz. cyt., AS 964. Informacja o zamontowaniu witraży w dniu 25 sierpnia 1939 r. Rachunki za witraże wystawiono 28 i 29 sierpnia.

15 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, wydanie III, Poznań - Warszawa 1991., Rdz. 28, 12 - 13.

16 *Trójca Święta 1922 - 1926; Fryburg Kościelny i Fryburg Świecki 1918 - 1935*.

17 Adamowicz, dz. cyt., s. 64. Inspiracje te zaczęły się w 1901 r., kiedy Leonard Stojnowski przywiózł do Krakowa kolekcję wycinanek łowickich.

18 To podobieństwo postaci wynika z często występującego wśród artystów zjawiska, jakim jest podświadome nadawanie cech własnych, twarzy autora - tutaj Mehoffera, rysowanym czy malowanym osobom, nawet w przypadku studium modelu, a tym bardziej przy rysunku z pamięci. Postać Symeona posiada najwięcej tych cech i jest właściwie portretem artysty.

19 Sir Edward Burne - Jones, *Złote Schody*, 1876 - 1880, Tate Gallery, Londyn.

20 Adamowicz dz. cyt., s. 78 - 79. W witrażu *Duch Święty* (1924 - 1925) autor dopatruje się w postaci Marii cech włoskich Madonn z okresu manieryzmu.

21 Jadwiga Mehofferowa. *Biografia Józefa Mehoffera*. T. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps sygn. 14041/II t.2., s. 359.

22 Mehoffer Józef, *Witraż jako kompozycja dekoracyjna*, Warszawa 1939., s. 13.

23 Archiwum KZW, dz. cyt., AS 964; Żeleński.

24 Grajner dz. cyt., s. 14; ODZ, karty inwentaryzacyjne opr. Danuta Wiśniewska.

25 Grajner dz. cyt., s. 14 - 18, autor dokładnie opisał przebieg rozmów komisji zajmującej się tym tematem.

RZEŹBIARKA BARBARA FALENDER

TWÓRCZOŚĆ W LATACH 1972 – 2000¹

Piotr Janowczyk



Sarkofag 1984/85, brąz

Barbara Falender stworzyła własny styl, oparty na tradycyjnym warsztacie i figuralnym zestawie motywów, który zapewnił jej poczesne miejsce w historii polskiej rzeźby. I choć nie należy do artystów powszechnie znanych, obok jej rzeźb nie można przejść obojętnie.

Wyróżnikiem jej twórczości jest ewolucyjny charakter zmian jakim podlega. Rzeźbiarka nie zatrzymała się w jednym miejscu. Nadal tworzy, wciąż szukając nowych rozwiązań. Jej sztuka jest bardzo osobista, wręcz intymna. Rządzą nią kontrasty i przeciwieństwa zarówno w kwestii treści jak i wykonania. Napięcie między nimi zapładnia wyobraźnię artystki i stanowi jeden z głównych walorów jej rzeźb. Rudymentem jej twórczości jest antynomia *Eros* i *Thanatos*. Pomiędzy tymi dwoma antycznymi bóstwami stanowiącymi inspirację dla wielu pokoleń artystów rozpięta jest sztuka Barbary Falender. Tu tkwi niekończące się źródło, z którego w mniejszym lub większym stopniu czerpała natchnienie przy wykonaniu większości rzeźb.

Innym elementem wyróżniającym ją na tle współczesnych rzeźbiarzy jest doskonała znajomość tajników warsztatu rzeźbiarskiego. Perfekcja wykonania łączy się w jej przypadku z wielokrotnym powracaniem do tych samych tematów.

Barbara Falender ukończyła podstawową szkołę muzyczną we Wrocławiu. Godziny ćwiczeń przy czarno-białej klawiaturze nauczyły ją więcej niż wymagali tego nauczyciele. Od dokładności i sumienności zależała czystość dźwięku. To pozostało. Słabość do precyzji kształtu, jasności wypowiedzi, doskonałości warsztatowej. Wczesny kontakt z innymi

uzdolnionymi dziećmi wpłynął na nią stymulująco. Nauczyła się cenić i chronić własną osobowość. O tym jak cenna była ta lekcja przekonała się kilka lat później stykając się z bardzo silnymi osobowościami artystycznymi w Akademii Sztuk Pięknych, w kontaktach z którymi potrafiła zachować własne odmienne spojrzenie.

Po przenosinach jej rodziny do Warszawy w 1963 roku kontynuując naukę w średniej szkole plastycznej. Zmiana miejsca zamieszkania stała się dla niej pretekstem do porzucenia edukacji muzycznej. Po roku nauki w Liceum Plastycznym w Podchorążówce w warszawskich Łazienkach, wraca do Liceum Plastycznego do Wrocławia. Swoją decyzję tłumaczy głęboką więzią i uczuciem sympatii² jakie łączyły ją z PLSP we Wrocławiu.

Odporna na wpływ silnych osobowości, z obecnością których oswoiła się w szkole muzycznej i plastycznej, z jasno wytyczonym celem, którym była nauka rzemiosła rzeźbiarskiego, pojawiła się na egzaminach do Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po zdaniem za pierwszym podejściem egzaminie, indeks uczelni wręczył jej w październiku 1966 roku, rektor Marian Wnuk.³

Na trzecim roku wybiera pracownię Jerzego Jarnuszkiewicza, która miała renomę "awangardowej kuźni talentów". Osobowość profesora i jego nietypowy system

uczania sprawił, że wyszło stąd wielu wybitnych artystów, głównie z kręgu "rzeźby eksperymentującej". Jamuszkiewicz miał świadomość, że to co najważniejsze w pracy artysty, to jego indywidualność. Takie podejście umożliwiło rozwój różnych osobowości, nie tylko ekspresyjnych, ale też bardziej kameralnych i wyciszonych. Falender pozostała wierna własnej intuicji i skłony na przekór wszystkim zachowała figuralny i przedstawicielski sposób widzenia.

W czasie pobytu na Akademii spotkała jeszcze jedną osobę, która w sposób znaczący wpłynęła na jej życie, zarówno osobiste, jak artystyczne. Był to ówczesny asystent prof. Jamuszkiewicza, Grzegorz Kowalski — neoawangardowy artysta dojrzewający w kręgu eorii Fomny Otwartej Oscara Hansena, o zdecydowanym zacięciu pedagogicznym. Jak się okazało późniejszy mąż rzeźbiarki.

Rzeźby, studia i instalacje wykonane przez Falender w czasie nauki na Akademii, można podzielić na dwie grupy. Pierwsza to typowe prace studyjne: akty, studia portretu postaci, których celem było zapoznanie studentów z anatomią, kompozycją i specyfiką warsztatu rzeźbiarskiego. Wśród tych prac na uwagę zasługuje wykonane w 1971 roku *Studium modela (cyrkowca)*.

Ważny obserwator dostrzeże, że jest to pierwsze w twórczości Falender przedstawienie niedokończony sylwetki ludzkiej, w której głównym akcentem kompozycyjnym są rozchylone nogi. Motyw ten, będzie wielokrotnie powracał w twórczości dojrzałej artystki stając się nawet do pewnego stopnia symbolem rozpoznawczym.

Drugą grupą były prace wykonane jako zadania klauzurowe, według konkretnego tematu. Przewidywały one większą dowolność w wyborze materiału i techniki. Chodziło o uwrażliwienie na kwestię interpretacji tematu i dać młodym rzeźbiarzom możliwość własnej autonomicznej wypowiedzi. Jeżeli chodzi o zadania klauzurowe to warto

zwrócić uwagę na pracę *Puls* wykonaną na IV roku studiów, do której artystka często wraca w swoich wypowiedziach. Jak twierdził Jan Stanisław Wojciechowski był to początek erotycznej lekcji, jaka miała narosnąć wokół rzeźbiarki⁴ gdyż pracę odczytano jako prześcieradło, z którego zeszli kochankowie.⁵

Na jej dyplom prowadzony pod kierunkiem Jerzego Jamuszkiewicza, zatytułowany *Portret wybranej zbiorowości. Ludzie Krakowskiego Przedmieścia*,⁶ składały się w pierwszej fazie fotografie kolegów ze studiów i wybranych, charakterystycznych osób spotykanych na Krakowskim Przedmieściu. Fotografie te posłużyły za materiał dokumentacyjny do wykonania naturalnej wielkości rzeźb, będących swoistym rodzajem portretu — część figur powstawała metodą odlewu z żywego modela. Sama kompozycja zakładała usytuowanie rzeźb w dwóch grupach. Pierwsza z nich były to figury stojące, upozowane w naturalnych gestach ustawione na drewnianym podwyższeniu. Pod podestem ułożono podobizny tych samych osób ale w pozycji horyzontalnej. Gipso-

wa biel postaci skonstrastowana była z pomalowanymi czarną farbą odsłoniętymi fragmentami ciała postaci żywych. Całość sprawiała wrażenie przenikających się dwóch światów, z których jeden należy do ludzi żyjących, a drugi ukryty, to świat umarłych. Szczególny nacisk rzeźbiarka położyła na barokowe zestawienie, w jednej pracy, motywów życia i śmierci, wykorzystując kontrasty: wertykalno-horyzontalne, białe-czarne, żywe-nieżywe. Świadomie uwypuklała tę cechę, gdyż powróci ona w pracach rzeźbiarki po roku 1990.

Praca dyplomowa Falender wykorzystująca nowoczesne metody warsztatowe (odlew z modelu) i posługująca się symboliką postaci ludzkiej plasuje się w szerszym nurcie. W tym samym czasie swoje eksperymenty z ludzką sylwetką, powielaną i zestawianą w grupy prowadzili za granicą twórcy pop-artu i hiperealizmu: Duane Hanson i John de Andrea, a w Polsce: Karol Broniatowski i Józef Łukomski

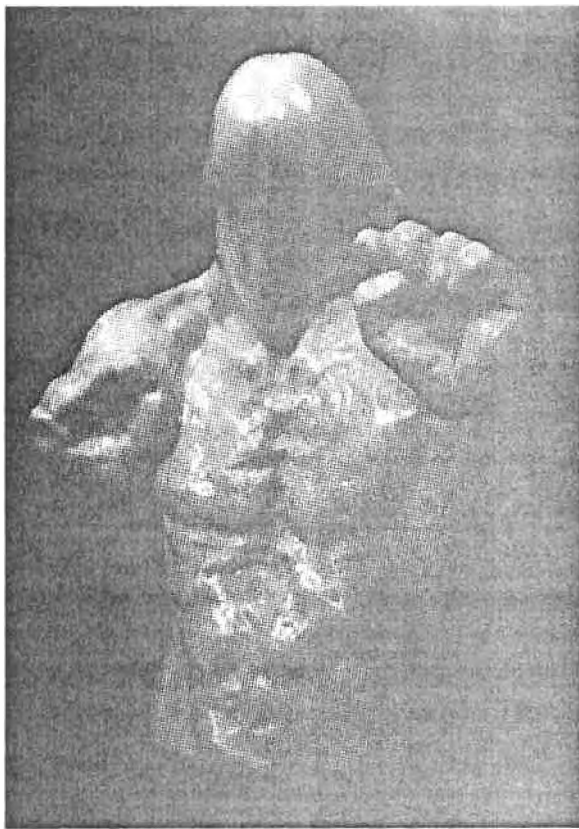
zmu: Duane Hanson i John de Andrea, a w Polsce: Karol Broniatowski i Józef Łukomski

Obok pracy praktycznej studenci kończący Akademię musieli wykonać pracę teoretyczną. Swoją rozprawę Falender poświęciła rzeźbiarzowi francuskiemu Jeanowi Ipoustéguy. Analizowana z perspektywy lat, okazuje się wykładnią własnych przemyśleń autorki, które zostały zwerbalizowane w sytuacji kontaktu z twórczością innego artysty. Fascynacja rzeźbiarki postacią Jeana Ipoustéguy doprowadziła w końcu do zorganizowania w Warszawie w 1992 roku wystawy fotografii dzieł francuskiego rzeźbiarza. Falender była kuratorem wystawy i autorką koncepcji katalogu.⁷

Jeszcze w lecie 1972 roku, po obronie pracy magisterskiej wyjechała z Polski, aby wziąć udział w *International Seminar of Art and Education*, zorganizowanym w Marly-le-Roi we Francji. A po jego zakończeniu, ruszyła śladami Jeana Ipoustéguy. Ogląda jego rzeźby w Paryżu i w pracow-

ni w Carrarze. Po czym wraca do Polski i zaczyna indywidualną karierę. Z napięcia między potrzebą zaistnienia, sferą erotyki i poszukiwaniem odpowiedniej formy, rodzą się na jesieni 1972 roku, gliniane szkice składające się na cykl *Poduszki erotycznych*, a rok później rzeźby *On* i *Ona*. Rzeźby te można uznać za pierwsze w pełni autorskie dzieła rzeźbiarki. Tym co je wyróżnia jest zawarty w nich silny ładunek erotyczny.

Prace *On* i *Ona* poszukujące odpowiedzi na pytanie dotyczące pierwiastka męskiego i kobiecego były bardzo śmiałe. Można nawet powiedzieć prowokacyjne. *On* — to męski tors, brutalnie falliczny, zaś *Ona* to tors kobiety o kształtach waginy, zainspirowany problemem kobiecej pasywności. Wrażenia podkreślał epoksyd — materiał w jakim wykonano prace, który przez swój kolor i świetlistość nadal im cech cielesności. W tym samym czasie powstał cykl epoksydowych *Poduszek erotycznych*. Doszło w nich do połączenia elementu męskiego i kobiecego, zespolonych w intymnym związku. Inspiracją była zwyczajna poduszka⁸.



On 1973/74, epoksyd

której pofałdowanie nasunęło artystce erotyczne skojarzenia.⁹ Powstało więc 6 prac z pogranicza realizmu i abstrakcji aluzyjnej, które przedstawiały w anatomicznym zbliżeniu akt miłosny. Dzięki zachowanej konwencji, rzeźby nie tylko nie rażą dosłownością, ale można tu wręcz mówić o swoistej poezji, którą udało się wydobyc artystce. Element biologiczny, podobnie jak w pracach Hansa Arpa, wtopił się w plastyczną bryłę pojawiając się i znikając w zależności od punktu widzenia. O tym jaka była siła tych przedstawień, przekonują nas *Fotogramy*, które są fotograficznym zapisem sytuacji, jaka rozegrała się pomiędzy rzeźbami *On* i *Ona* a modelami Theo Jeukenem i Anne Lise Bock. Zawarta w pracach emocja udzieliła się oglądającym i sprowokowała spontaniczny taniec nagich modeli. Rzeźby podziały jak fetysze, pierwotne narzędzia magiczne. Okazały się jednak zbyt śmiałe jak na polskie warunki i planowana na jesień 1974 roku wystawa w Staromiejskim Domu Kultury, ze względów cenzuralnych nie doszła do skutku.¹⁰ Udało się za to zrealizować, chwaloną przez krytyków¹¹, indywidualną wystawę prac artystki w Kopenhadze w 1974 roku.

W roku 1973 powstała *Muszla*. Pierwsza jej rzeźba w kamieniu, ustawiona koło Teatru w Płocku, zdradza słabość artystki do szlachetnego materiału i kontrastowania faktur. Stylistycznie kontynuuje rozważania zapoczątkowane w rzeźbie *Ona*. Kwestia materiału, w którym rzeźbiarka wykonywała swoje prace zawsze była dla niej ważna, zaś szczególnie nasiliła się po wyjeździe artystki do Carrary.

W roku 1976 Barbara Falender otrzymuje stypendium rządu włoskiego, umożliwiające jej wyjazd do Włoch. Tam odbywa praktykę w *Laboratorio dei Marmi Carlo Nicoli* w Carrarze¹² i *Laboratorio Giorgio Angeli* w Quercetta. Wyjazd ten był silnym zastrzykiem energii dla 29-letniej wówczas artystki, która doskonale czuła się w świecie pięknego carraryjskiego marmuru, pierwszorzędnej kamieniarki i motywów określanych ogólnie jako śródziemnomorskie. Pobyt obfituje serią nowych rzeźb w których krystalizuje się jej styl. Wrażenie robi tempo jej pracy. W czasie zaledwie trzech miesięcy pobytu na stypendium odkuwa dziewięć kamiennych rzeźb.

Pierwszą z nich był *Sen*. Praca znowu bardzo erotyczna, przedstawiająca rozchylone w geście uległości kobiece nogi, które w miejscu korpusu miały bezkształtną bryłę czarnego kamienia *nero di Belgio*. Całość wyeksponowana na czymś w rodzaju pofałdowanego, kamiennego prześcieradła. Bezpośrednią inspiracją była fotografia z cyklu *Fotogramów*, z leżącą na czarnym tle Anne Lise Bock, która unosi nad sobą rzeźbę *On*. Scena ta odsyła też do wczesnej pracy z okresu studiów na ASP, zatytułowanej *Studium modela (cyrkowca)*. Jednak prawdziwego źródła fascynacji rzeźbiarki, motywem rozchylonych kobiecych nóg należy szukać

w jej zauroczeniu rzeźbą Jean'a Ipoustéguy *Narodziny*.

Pelnia to praca bliska poprzedniej. Znowu mamy ludzkie nogi zestawione z masywną bryłą marmuru różniącego się kolorem. Jednak tym razem formy są ustawione pionowo. Różowy *rosa di Portogallo* wystaje spomiędzy rozszerzonych nóg, dominując nad całością. Kamień doprowadzony jest tu do idealnej gładkości, wręcz zachęcającej by go dotknąć. Trzecia praca to *Źródło*. Jak dwie pozostałe powstała w *Laboratorio Carlo Nicoli*. Kończy ona „włoski tryptyk” poświęcony erotyce. W kamiennej niszy znajduje się znany już motyw kobiecych nóg, które zamiast przeradzać się w korpus przechodzą w zgrubsza zarysowane źródło tryskającej wody.

Jej prace krążą wokół erotyki, cielesności i biologii ludzkiego ciała będąc różnymi wariacjami na ten temat, dlatego pozwoliłem sobie określić je mianem „tryptyku”. Łatwo da się zauważyć, że we wszystkich trzech rzeźbach artystka wykorzystuje ten sam motyw rozchylonych nóg, zmieniając jednak jego znaczenie. Siła tryptyku nie wygasła wraz z opuszczeniem carraryjskiej pracowni. Włoskie doświadczenia sprowokowały całą serię rzeźb powstałych po powrocie do Polski, na przestrzeni najbliższych kilku lat.

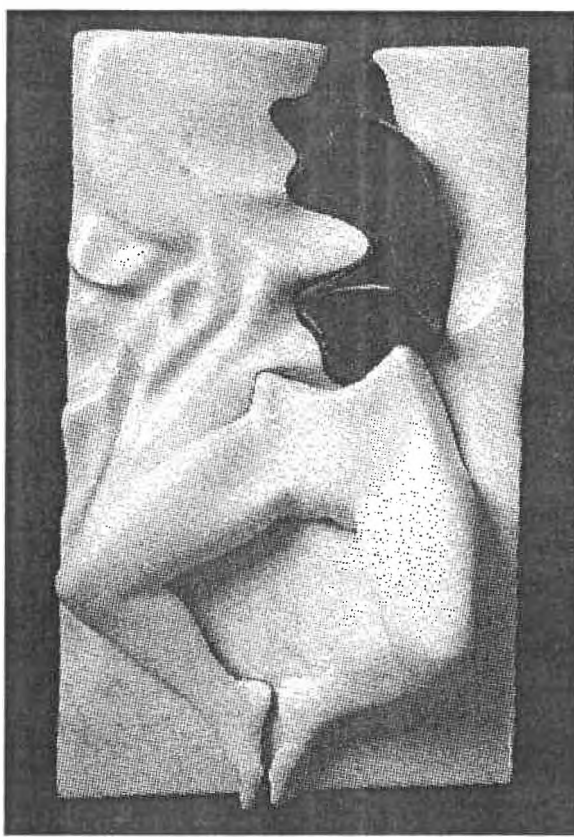
Barbara Falender po lekcji, którą wzięła w kolebce sztuki europejskiej opanowała rzadko spotykane w Polsce umiejętności. Rzeźby, które powstały po powrocie można podzielić na kilka wątków, według różnic formalnych.

Pierwszym z tematów jaki daje się wyodrębnić w twórczości z tych lat to „motyw rozchylonych nóg”. Stanowi on przedłużenie rozważań zapoczątkowanych we „włoskim tryptyku”, do których artystka wracać będzie kilkakrotnie. Jednak najbliższe stylistycznie i chronologicznie były dwie prace. Pierwsza z nich to *Inicjacja*

(1976). Można o niej powiedzieć, że

jest merytoryczną konsekwencją rzeźb włoskich, tym bardziej, że była pierwszą rzeźbą, którą artystka wykonała po powrocie z Włoch. W *Inicjacji* z bryły kamienia wylaniają się, tym razem w geście niewinności, dziecięce nóżki. *Sens* pracy dopełnia informacja, że rok wcześniej artystka została matką. W zupełnie innym nastroju jest rzeźba *Noc* (1980). Zamyka ona cykl przedstawień utrzymywanych w nastroju tzw. „pogodnego erotyzmu”. Czarna bryła sjenitu o geometrycznych krzywiznach i ostrych krawędziach rozpięta nad brązowymi udami, oddającymi miękką fakturę gliny budzi raczej niepokój. Jest to praca, która zapowiada następny okres w twórczości rzeźbiarki, dla którego umowną datą graniczną stanowi rok 1980.

Innym tematem podjętym przez rzeźbiarkę, był motyw nogi wylaniającej się z bryły kamienia. Zdominował on na pewien czas wyobraźnię artystki. Widać to było już we wcześniejszych pracach. Teraz nastąpiła jego ewolucja. Jedna noga zostaje zatopiona w bryle kamienia, a druga (np. przez użycie innego materiału) mocno



Sen 1976, marmur

wyeksponowana. Poszukiwania rozpoczynał odlany w kilku egzemplarzach *Szkic do Ewy*, który w rezultacie posłużył do wykonania rzeźby *Między jawą a snem*. Kolejną, bardzo udaną pracą jest niezwykle liryczny *Odplyw*, w którym po raz pierwszy¹³ artystka łączy kamień z brązem i chromowaną stalą. W 1979 roku, a więc rok po *Odplywie*, powstała praca *Narcyz*. Zarówno tytuł, jak i użyty materiał odsyłają nas do kręgu kultury antycznej, w której artystka w tym czasie świadomie szukała inspiracji. W *Narcyzie* znów mamy niepełną sylwetkę ludzką, z której wylania się wypolerowana noga z brązu. Motyw ten przywodzi na myśl jedną z prac Aliny Szapocznikow, zatytułowaną *Noga*, a powstała w 1965 roku.

Analizując rzeźby Falender można dojść do wniosku, że pewne motywy wykorzystuje wielokrotnie. Zmieniając ich kompozycję czy użyty materiał, szuka nowych znaczeń. Zdarzają się jednak takie chwile gdy przepracowany wielokrotnie temat przestaje przynosić jej satysfakcję. Wówczas następuje naturalne odejście od niego. W przypadku omawianych wyżej prac, kres nadszedł wraz z rzeźbą *Stawanie się* (1979), powstała na sympozjum rzeźbiarskim w Villany na Węgrzech. Artystka sięgnęła do konwencji non finito i pozostawiła rzeźbę niedokończoną, tak jakby powtórzony po raz kolejny temat wyczerpał możliwości jego nowych interpretacji.

W tym samym czasie, czyli między rokiem 1976 a 1980 rzeźbiarka szukała też innych źródeł inspiracji. Efektem tych poszukiwań są rzeźby utrzymane w wypracowanej przez nią stylistyce, jednak sięgające do innych motywów i form. W 1977 roku wykonuje rzeźbę *Kości ziemi*, dla której inspiracją podobnie jak dwa lata później w *Narcyzie* był antyczny mit. Na to nałożyła się fascynacja autorki samym tworzywem.

Idea tej rzeźby kojarzyć się może z *Ręką Boga* Augusta Rodina.

Z szarego, sławniowickiego marmuru wylaniają się dwa kształty sugerujące jedynie sylwetki ludzkie. Powtarza się więc motyw zatopienia formy w kamieniu. Mimo że postaci są jedynie zaznaczone, podkreślić należy fakt, że rzeźbiarka zdecydowała się na przedstawienie pary, a nie jak dotychczas figury pojedynczej. Sygnalizując to, gdyż zainteresowanie relacjami między dwojgiem ludzi i ich odzwierciedlenie w sztuce, już niedługo stanie się podstawowym wyróżnikiem prac artystki. W tym samym roku powstaje *Płynąca* ustawiona dziś na osiedlu "Ateńska" w Warszawie.

Kolejną rzeźba z tego kręgu prac, to *Hommage dla Aliny Szapocznikow*. O artystycznym związku, który łączył obie artystki już wspominałem. Świadoma tego faktu Falender zawsze podkreślała fascynację osobą i twórczością starszej od niej Szapocznikow. Poświęca jej więc jedną ze swoich rzeźb, która dziś jest ustawiona na osiedlu "Gocław" w Warszawie. Pracą zapowiadającą

nowe zainteresowania artystki, a wykonaną na konkurs Polskiego Komitetu Olimpijskiego, jest *Skok do wody*. Rzeźba kojarząca się z twórczością Rodina i Vigelanda, przedstawiała skaczącego do wody sportowca. Skoczek zatrzymany jest w tej jednej sekundzie lotu, kiedy cześć ciała jest jeszcze w górze, a dłonie i ramiona znikają już pod powierzchnią wody. Sztuczny kamień niczym pierwotny thiamat pochłania sylwetkę pływaka, jednocześnie utrzymując ją w powietrzu.

Czteroletni okres twórczości artystki pomiędzy 1976 — 1980 był dla niej bardzo owocny. Falender jednoznacznie odnalazła się w rzeźbie figuralnej, czerpiąc inspiracje artystyczne jak i warsztatowe z kultury śródziemnomorskiej. W jej rzeźbach pojawiły się

tematy inspirowane mitologią antyczną, a materiałem stał się marmur i brąz. Nadal silnie związana z tematyką erotyczną, nadała swoim pracom klasyczny smak. Wcześniejszą dosłowność zastąpiła poetyką doprowadzonych do idealnej gładkości brył. Wypracowany przez nią własny zestaw form, dał jej szansę wielokrotnego wracania do tych samych motywów. Mimo przeważających ilościowo utrzymanych w nastroju "pogodnego erotyzmu", powstała też praca, w której artystka sięga na drugi biegun tematyczny próbując odpowiedzieć na pytanie dotyczące tajemnicy śmierci. Jeżeli chodzi o wartości przedstawieniowe to operując figurą ludzką niechętnie ujawnia jej kształty. Zwykle eksponowała fragmentem postaci, lub sugerując jej zarys. Dostrzec można pewną ewolucję form. Na erotyczną klarowność "rzeźb włoskich" powoli nasuwa się cień rozważań bardziej egzystencjalnych. Jednak na tym etapie twórczości nie jest to jeszcze tak wyraźne jak po 1980 roku. Na razie w jej rzeźbach dominuje radość życia, młodość i wiara we własne siły. Być może właśnie ten entuzjazm sprawił, że był to okres bardzo

plodny. Powstało kilkanaście prac, które zapewniły rzeźbiarce własne miejsce wśród młodego pokolenia artystów plastyków.

Dekada 1980-90, nie tylko w jej przypadku, przyniosła bardziej pesymistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Instynktowne traktowanie bryły ustąpiło miejsca formom przemyślanym i bardziej świadomym. W jej pracach nadal obecna była erotyka, jednak w odróżnieniu od tej pogodnej i radosnej teraz bardziej poważna, patetyczna i zawsze niepokojąco zawołowana. Zmianie uległ też język, którym się posługiwała. Zrezygnowała z przedstawień wyabstrahowanych fragmentów ciała będących nośnikami konkretnych treści. W kręgu jej zainteresowań pojawiła się cała postać ludzka, a właściwie związek dwóch postaci. Aby móc to ukazać zmienia "artystyczną ogniskową" oddalając się od przedstawianej sceny. Daje to możliwość pokazania pełnych figur ludzkich, ni-



Drzewo życia 1980/81, marmur, brąz

gdy jednak nie ukazywanych w całości. Rzeźbione sylwetki zatonione są w materiale, z którego wylaniają się ich nogi, głowy, ręce. Zbliżyła ją do Rodina i jego naśladowców. Powstają wówczas dwie prace, które najlepiej jest omówić razem mimo że dzieli je okres prawie pięciu lat. Łączy natomiast stylistyka, wymowa i treść. Są to *Drzewo życia* i *Sarkofag*. Są jak dyptyk. Opowiadają o dwóch aspektach miłości. W kontekście życia i w kontekście śmierci. Miłość, życie, śmierć. Trzy ważne słowa, może najważniejsze. Potrzeba dużo odwagi aby się z nimi zmierzyć, a mimo to każde pokolenie artystów próbuje to czynić. I choć powstają dzieła znakomite, często zamiast miłości jest erotyka, zamiast śmierci — alegoria, a zamiast życia — codzienność. Powiedzieć coś nowego, w tym zakresie jest bardzo trudno.

Obie prace prezentują pierwszorzędną warsztat kamieniarski. W sposób jednoznaczny odnoszą się do stylistyki Rodina. Tematyka zbliża je do rzeźby *Orfeusz i Eurydyka*, powstałej niecałe sto lat wcześniej w 1893 roku. Trudno byłoby znaleźć w Polsce w połowie lat 80-tych XX wieku drugiego takiego artystę, który zamiast pędzić na złamanie karku w stronę nowoczesności, zupełnie bez kompleksów sięgał do sztuki końca XIX wieku i czynił to z takim wdziękiem i w takim stylu jak Barbara Falender.

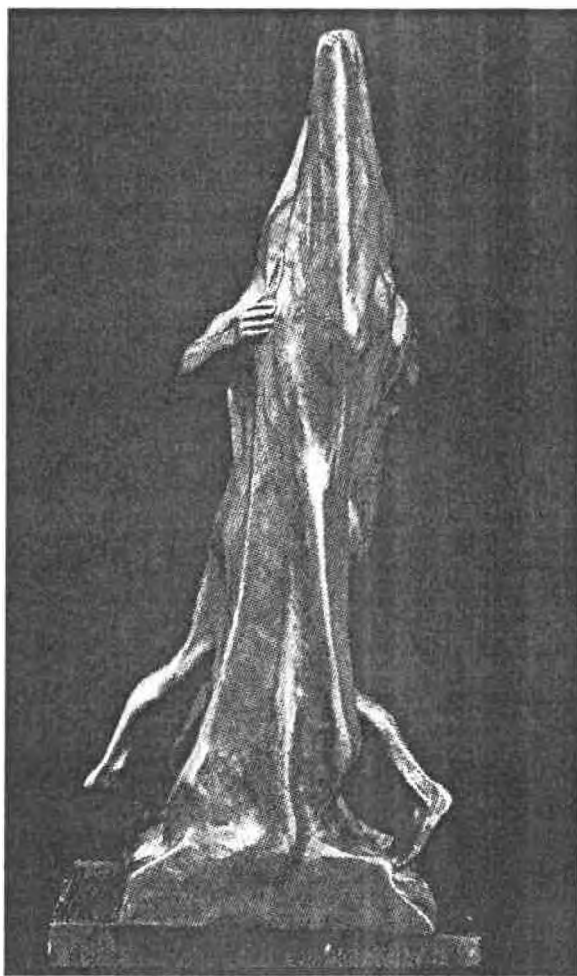
Innym tematem, który zajmował rzeźbiarkę w tym czasie było zagadnienie trudności w dotarciu do drugiej osoby. Kompozycja zakładała stworzenie rzeźby, w której postaci próbują dotrzeć do siebie przez strukturę materiału. Takie rozwiązanie niejako dzieliło rzeźbę na dwie strony: awers i rewers oraz centralną bryłę materii, którą mogła być ściana, zasłona lub sam kamień. Powstało więc kilka prac utrzymanych w tej samej konwencji.

Pierwszą z nich był wykonany w dwóch wersjach, brązowej i kamiennej — *Zmrok* (z 1981 i 1986 roku). Taneczna poza pozwala kojarzyć tę pracę z *Walcem* Camille Claudel z 1891 roku. Tytuł, który nadała autorka tym pracom sugeruje odchodzenie w ciemność, znikanie, a także przechodzenie w nową porę dnia — noc — czas kochanków i czas dramatów. Tę samą strunę poruszają dwie wersje *Ganimedesy*. Pierwsza wykonana w 1984 roku, była kilkakrotnie odlewana w brązie i druga marmurowa, została odkuta w 1987 roku w białej „Mariannie”. Antyczny mit o homoseksualnej miłości wpasowuje się w analizowaną przez rzeźbiarkę formę. Artystka podkreśla dynamikę dramatycznym upozowaniem postaci, szczególnie w wersji z brązu.

W tych rzeźbach (zarówno w *Zmroku I i II* jak i *Ganimedesie I i II*) można odszukać wiele wątków obecnych w rzeźbie europejskiej. Wspomniałem już o skojarzeniu z Camille Claudel. Druga nić wiąże je z *Padającym człowiekiem* Augusta Rodina z roku

1882. Jednak najsilniej wyczuwa się tu dawną fascynację artystki pracami Jean'a Ipoustéguy, a w szczególności *Człowiekiem przechodzącym przez drzwi* z 1966 roku. W obu pracach jest fizyczna bariera, którą pokonuje człowiek.

Rozważania nad formą i treścią zaprowadziły w tym czasie Falender na granicę rzeźby pełnoplastycznej. Jej słabość do ukrywania postaci ludzkiej w bryle kamienia, objawiła się w *Przemijaniu* z 1986 roku. Jest to klasyczny akt, w którym postać młodzieńca na schodach przenika z jednej strony kamienia na drugą. Chociaż utrzymana w stylistyce pochodnej wcześniejszym pracom z tego okresu, różni się od nich przesłaniem. Dzięki zastosowaniu klasycznego materiału i statycznej kompozycji scena, która mogłaby mieć wanitatywny charakter urasta do miana antycznej alegorii. Marmurowy młodzieniec znika w kamieniu, odchodzi. W twórczości artystki zaczynają pojawiać się nowe tematy, których wyrażenie potrzebuje nowego języka. W 1985 roku powstaje *Schodzący*. Choć powstał rok przed *Przemijaniem*, jednak stylistycznie wyprzedza je i nawiązuje do tego co stanie się za kilka lat. Ta wykonana w kamieniu płaskorzeźba była pierwszym sygnałem nadchodzącej nowej, syntetycznej stylistyki.



Zmrok I 1981, brąz

celitu, które różnią się od siebie techniką wykończenia. Część okryta jest quasi draperią, ciętą, rwaną, malowaną lub rysowaną. Odczytanie ich treści w dużym stopniu zależy od metody wykonania. Postacie pod białą popękaną lub pociętą materią budzą jednoznacznie erotyczne skojarzenia. Wystarczyła jednak drobna zmiana i wówczas te same postaci tyle, że nagie i malowane ostrymi pociągnięciami pędzla, noszą w sobie element cierpienia i bólu.

Kolejny krok stawia artystka na sympozjum w Digne le Bains. Tam powstaje rzeźba *Memoire* wykuta w 1990 roku w dużym bloku carraryjskiego marmuru. Przypomina bardziej sprasowany w kostkę samochodowy wrak niż ludzką postać. Motywy cielesne od dawna obecne w jej pracach, tutaj są jakby z przyzwyczajenia dolepienie do nieforemnej bryły marmuru. Rozważania wówczas zapoczątkowane, artystka przenosi na powstały w 1993 roku *Sar-*

kofag. Jest to sześcienna skrzynia, składająca się z regularnych kamiennych kostek ustawionych w trzech rzędach jedna na drugiej, w której wnętrzu motyw już znany z twórczości artystki: fragmenty ludzkiego ciała. Ale tym razem są to fragmenty w znaczeniu dosłownym. Na poszczególnych kawałkach różowego marmuru są wyrzeźbione rysy twarzy, ręka, stopa. Jeszcze tego samego roku co *Sarkofag*, artystka wyrzeźbiła *Narodziny*. Nie ma tu już śladu po dawnej fascynacji ludzkim ciałem. Wycięty ostrą tarczową pilą kształt niesie za sobą raczej bolesne skojarzenia.

W roku 1994 i 1995 powstają kolejne rzeźby utrzymane w tej samej konwencji. Zwykle oparte na kontraście czerni i bieli. Bardzo ekspresyjne, niekiedy ciężące ku abstrakcji. Mimo, że ich nazwy sugerowałyby interpretację, tym co przede wszystkim zwraca uwagę jest dynamiczna forma. Są więc ostre cięcia pilą i owijanie postaci bandażami. Nie ma czułości ani delikatności. Jest pocięty kamień i nieregularny brązowy odlew. Pierwszą z prac jest drążąca temat macierzyństwa *Jednia* z 1994 roku. Ciało matki i dziecka wykute w tym samym bloku kamienia

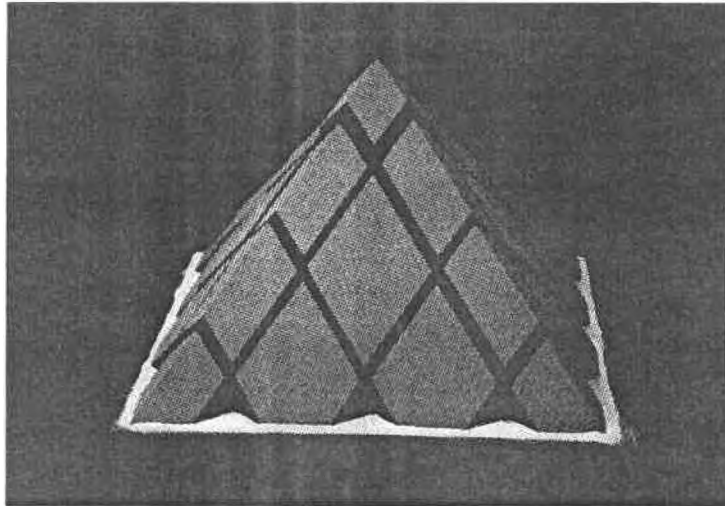
osadzone na gnejsowym postumencie, dopełniającym kompozycję. Same kontrasty: biel i czerń, czułość i chłód, gładkość i szorstkość, figura i geometria. Gdzieś pomiędzy tymi antynomiami ukryta jest walka rzeźbiarki z samą sobą. W tej walce coś zwycięży, już niedługo obraz się wyklaruje, ale na razie jest jeszcze nieczytelny, trudny do określenia i nazwania. Drugą taką pracą jest *Terra*. Powstały dwie wersje tego tematu — *Terra I* i *Terra II*, obie w tym samym 1994 roku. Pierwsza z nich jest kamienna, druga odlana z brązu. Ujęcie odwołują się do pierwotnego znaczenia Ziemi jako *Gai* — kobiecego pierwiastka natury, przeciwstawiając mu pierwiastek męski. Na tej antynomii, podkreślonej materiałem, kompozycją i formą, zbudowana jest dynamika tych rzeźb.

Mogłoby się wydawać, że sztuka Barbary Falender zupełnie oczyszcza się z antycznych nalciałości i powróciła do „północnych” korzeni. Zagadnicznicy to nurtowało chyba też samą artystkę, o czym przekonuje następną jej pracę *Kolumny*. Jest to 9 gnejsowych kolumn, na których spoczęły porcelanowe popiersia wzorowane na *Wenus Medycejskiej*. Była to próba „zaktualizowania” antycznego kanonu, poprzez połączenie twarzy rzymskiej bogini z rysami współczesnej francuskiej aktorki Corinne Ortega. Białe porcelanowe wizerunki, ustawione na wyciętych z gnejsu kolumnach miały połączyć tradycję, ze sztuką współczesną. Elementy kontrastowe (biała i krucha porcelana na czarnym, twardym lupku) miały stworzyć jedną całość. Jednak wydarzyło się coś co zmieniło wygląd porcelanowych portretów. Idealne piękno oblicza współczesnej *Wenus* zostało bezlitośnie pocięte ostrzem piły. Czyn ten ma swój symboliczny charakter. Potwierdza wewnętrzną rozterkę artystki, która najpierw z pietyzmem tworzy porcelanowe podobizny antycznego ideału urody aby potem okaleczyć je ostrzem piły. Wydaje się, że narzędzie to wyparło dłuto z warsztatu artystki, podobnie jak geometria powoli wypierała ciało ludzkie.

Zwieńczeniem tej drogi jest rzeźba *Fatum*. Wykonana z czarnego bazaltu piramida składająca się z równo przyciętych fragmentów. W tej rzeźbie jest wszystko to, co w dotychczasowej sztuce Falender. A więc i wielka tajemnica zapisana w samej formie piramidy i budowanie powierzchni na zasadzie kontrastu (matowe, piaskowane ściany — błyszczące, szczeliny). Nie ma jednego. Nie ma w niej nawet fragmentu ciała. Ponoć formę wykreślił na podstawie jej szkiców komputer, a w czasie pracy nad rzeźbą ani jedna rysa nie została wykonana bezpośrednio jej ręką. Całość sprawia wrażenie bryły idealnej i totalnie odhumanizowanej.

Jak stwierdziła sama artystka tylko forma abstrakcyjna może unieść tajemnicę śmierci.¹⁴

Można odnieść wrażenie, że praca ta stanowi ostatnie ogniwo laicucha w procesie, któremu twórczość artystki była od wielu lat podporządkowana. Opierał się on, w kwestii formy, na roli jaką w jej pracach odgrywała sylwetka ludzka. Ewolucyjny charakter zmian sprawił, że będąc podstawowym źródłem inspiracji w pierwszych latach twórczości, z czasem przestała odgrywać główną rolę, służąc jedynie jako



Fatum 1995, bazalt, piasek kwarcowy

nośnik czytelnych dla każdego znaków, a w końcu (po okresie rosnącej ekspresji), jako motyw „zbyt teatralny”, niewystarczający do ukazania problemów metafizycznych, została całkowicie wyparta z artystycznego języka rzeźbiarki. Podobnie ma się rzecz, gdy przyjrzymy się ewolucji treści zawartej w jej pracach, biegnącej od afirmacji życia i jego najbardziej biologicznych przejawów w latach 70-tych, przez egzystencjalne spostrzeżenia lat 80-tych aż do tematyki *vanitas* w rzeźbach z lat 90-tych. Tak więc zarówno pod kątem treści jak i formy *Fatum* zdaje się zamykać jej dotychczasową twórczość.

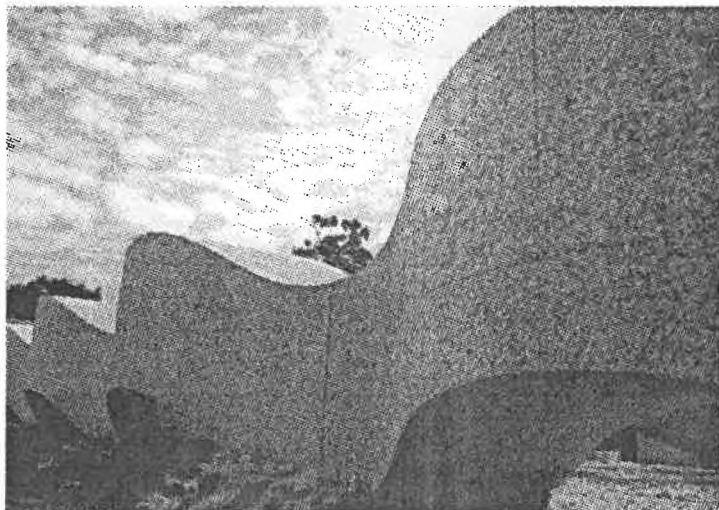
Druga połowa lat 90-tych to dla artystki czas poszukiwania nowej recepty na sztukę. Powstające wówczas prace różniły się od siebie techniką wykonania i poruszaną tematyką, tak jakby rzeźbiarka sprawdzała, która formuła wypowiedzi przyniesie jej satysfakcję. Prawdziwe wyzwolenie przyniosły jej dopiero prace wykonane poza granicami kraju, w Stanach Zjednoczonych. Afryce i Chinach. Odległość dzieląca ją od codziennych spraw pomogła znaleźć dystans do własnej dotychczasowej twórczości.

Dwa lata po *Fatum*, we Wrocławskiej Galerii Awangarda powstaje instalacja *Stalle*. Znaczący wydaje się też sposób wykonania tej przestrzennej rzeźby. Powstała ona z gotowych elementów: granitowych kolumn, piasku kwarcowego i papy, w której wycięte są przy użyciu piły elektrycznej sylwetki ludzkie. Artystka świadomie nie sięgnęła po dłuto rzeźbiarskie, pozostając nadal pod wpływem technik bardziej ekspresyjnych.

Na ten symboliczny gest zdecydowała się dopiero rok później. Znajdowała się wówczas na drugiej stronie kuli ziemskiej w Stanach Zjednoczonych na stypendium artystycznym w Nowym Jorku, co z pewnością oddaliło ją, przynajmniej w sensie geograficznym od „czarno-białych” myśli jakim oddawała się w kraju przez ostatnie kilka lat. Inspiracją dla nowej rzeźby był wiersz Jonasza Kofty „Romans III — Białe noce”

Rzeźba zatytułowana została *Anioł Milczenia*, a wykonana z fragmentów alabastru. Artystka pozwoliła sobie na, od dawna nieobecne w jej twórczości, czułe traktowanie kamienia, który mimo zarysowań nosi ślady delikatnych gładzeń podkreślających jego wewnętrzne walory. Powróciła też figura ludzka. Tym razem jako głowa i barki pływającego człowieka, nieco kojarząca się z *Crawl'em* Bandury. Za nim, na "niby-wodzie", którą imituje aluminiowa blacha, usytuowane są wykonane z gładkiego alabastru fragmenty skrzydeł. Rzeźba, tak jak wiersz bardzo liryczna. Mimo że jej forma nadal mówi o rozbiciu figury ludzkiej na fragmenty, jednak nie ma już w niej drapieżnej ekspresji charakterystycznej dla jej rzeźb z początku lat 90-tych. Jest za to spokój, akceptacja, poezja i specyficzny rodzaj ciepła osiągnięty dzięki świetlistym właściwościom alabastru. Może był to pierwszy krok do tego by postać ludzka na powrót została scalona, a może po prostu Falender przestała walczyć i zaakceptowała to co nastąpiło.

Na przełomie tysiącleci artystka uczestniczy w Międzynarodowym Sympozjum Rzeźbiarskim w Ben Amira w Mauretanii. Zaproszeni artyści mieli możliwość sami wybrać sposób i temat pracy. Specyficzne miejsce — masyw skalny w Mauretanii, wyjątkowa pora — przełom 1999/2000, egzotyczny temat — mit o Ben Amirze i jego żonie Aichy sprawiły, że rzeźbiarka podeszła do swojej pracy w nietypowy sposób. Zainspirowana biologiczną formą masywu skalnego znajdującego się w okolicy, nazwanego Aicha, wybrała taką bryłę skalną, która powtarzała kształt góry i kierując się tym podobieństwem nadała mu nazwę *Córka Aichy*. Następnie skula ze swojej skały całą wierzchnią warstwę, tak jakby poprzez ten symboliczny gest zdjęcia kamiennego naskórka próbowała dotrzeć do tego co ukrył przed nią sam kamień. Wierna własnym przecuciom i uczciwa wobec materiału, "naga", trójkątną bryłę przecina centralnie poprowadzonym motywem falującej wstęgi (obecny już we wcześniejszych realizacjach), który miał symbolizować strumień płynącej wody. Ten znak odwołuje ją do najprostszego zestawu piktogramów.



Ogień i woda 2000, granit

Motyw ten powraca w roku 2000 pod postacią marmurowych kolumn, w czterech figurach alegorycznych przedstawiających antyczne bóstwa *Merkurego*, *Fortunę*, *Tyche*, *Hermesa*, a wykonanych na zamówienie Towarzystwa Ubezpieczeniowego "Warta". Artystka łączy w nich figurę ludzką z formą zawirowanej, bądź podzielonej na segmenty kamiennej kolumny. Kroczące postacie, będące niejako poruszonymi antycznymi hermami, powiększone do nadnaturalnych rozmiarów, są bezpośrednio inspirowane figurami-rzeźbiarki z lat 80-tych. Tym razem kamień nie ogranicza, stanowi raczej rodzaj geometrycznie potraktowanej, kamiennej szaty, z której wylaniają się głowa, ręce i nogi odlane

z brązu. Wijąca się wstęga z *Córki Aichy* zamienia się w zawirowaną kolumnę — trzon postaci bogini *Tyche*, a w pozostałych trzech pracach dzielona jest na segmenty, załamywana i sztukowana, zwiększając tym samym dynamikę rzeźb.

Kolejny krok rzeźbiarka stawia podczas Międzynarodowego Sympozjum w Guilin Yuzi Paradise w Chinach, w którym uczestniczyła jesienią 2000 roku. Wówczas powstaje praca, która wyzwała ją z cienia *Fatum*. Dziesięciometrowej wysokości kolumna z jasnego granitu o znanym już rozfalowa-

ny kształcie, która ma być ustawiona pionowo na podstawie z czarnego granitu, będącego jednocześnie płytkim zbiornikiem wodnym. Projekt zakłada, że kolumna będzie powielać swój kształt w lustrze wody. Podobnie jak *Fatum*, miała swoją komputerową wizualizację. Dzięki temu kamienny blok jest idealnie wykreślony. Jego geometryczna forma niesie za sobą zupełnie inny zestaw znaczeń niż matowo czarna piramida — *Fatum*. O ile tamten kształt, miał w sobie groźbę i tajemnicę, ta jasna, rozfalowana pionowa forma, jest symbolem optymistycznym, kojarzącym się z energią życia — *elan vitale*. Podkreśla to tytuł *Ogień i Woda*. Artystka, której twórczość zawsze oscylowała wokół tematyki życia i śmierci tym razem wykonuje krok w stronę życia. W ten sposób jej sztuka zatacza koło. Od afirmacji życia w jego najbardziej biologicznych aspektach przez światopoglądowy i artystyczny przełom jakim było *Fatum* — do *Ognia i Wody*. Jej kolumna jest apoteozą ruchliwej, niespokojnej, wibrującej witalności. Pochwałą życia, tej największej tajemnicy natury.

1 Niniejszy tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej *Rzeźbiarka Barbara Falender. Twórczość w latach 1972-2000* napisanej przy Katedrze Sztuki Współczesnej UKSW, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego, któremu chciałbym serdecznie podziękować za okazaną mi pomoc i cenne uwagi.

2 Podanie Barbary Falender o przyjęcie na studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rękopis z dnia 14.V.1966, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie [dział nauczania].

3 J. Gola, *Falender*, Olsztyn 1997, s. 15.

4 J. S. Wojciechowski, *Przez nogę do głowy*, "Przegląd Powszechny", 1987 nr 9, s. 392.

5 W. Wierzychowska, *Autoportrety*, Warszawa 1991, s. 181.

6 J. Gola, *Falender*, Olsztyn 1997, s. 28.

7 *Ogród Ipousteguy* [katalog wystawy], Galeria ZPAF, Warszawa 1992.

8 W. Wierzychowska, *Autoportrety*, Warszawa 1991, s. 181, Klubowicz 1999, s. 49.

9 Ciekawe jest, że (jak podaje J. Gola, *Kalendarium życia i twórczości Aliny Szapocznikow*, w: *Alina Szapocznikow 1926-1973 [katalog wystawy]*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 139.)

"poduszkami" nazywano prace Aliny Szapocznikow, z serii tzw. Brzuchów, będące powielonymi odlewami jej ciała. Nie jest to pierwszy raz, gdy twórczość obu artystek znajduje wspólny punkt.

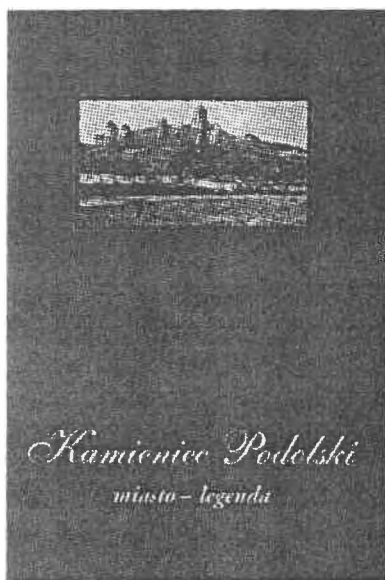
10 J. Gola, *Falender*, Olsztyn 1997, s. 25.

11 V. Schade, *Naerglaende*, "Berlingske Aften", 17.01.1975 s. 12.

12 W tym samym warsztacie dokładnie 10 lat wcześniej pracowała Alina Szapocznikow, o czym pisała: *Mnie przywitał właściciel poleconej mi pracowni p. Nicoli. Przywitał mnie serdecznie i rodzinnie, bo ojciec jego nosił imię Cypriano, a zawdzięczał je naszemu Cyprianowi Godebskiemu, przyjacielowi dziada*. cyt. za: *Antologia tekstów Aliny Szapocznikow*, wybór Jola Gola, w: *Alina Szapocznikow 1926-1973 [katalog wystawy]*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 160, W oryginale tekst: *Z Paryża pisze Alina Szapocznikow*, "Współczesność", 1966 nr 11.

13 Jest to chronologicznie pierwsza praca, w której doszło do połączenia marmuru z brązem, mimo że artystka niekiedy wcześniej sytuuje Narcyza z 1979 roku. Por. Wierzychowska Wiesława, *Autoportrety*, Warszawa 1991, s. 182.

14. Z. Jabłonowska, *Nie chcę żeby zginęły*, "Kresy - Kwartalnik Literacki" 1996 nr 26, s. 195.



KAMIENIEC PODOLSKI. MIASTO — LEGENDA ZBIGNIEW BANIA I MARTA WIRASZKA

Kamieniec Podolski, dla wielu to bezpowrotnie utraczony symbol dawnej świetności Polski, miasto legendarne, którego badaj najsilniejszy obraz w naszych umysłach zawdzięczamy Sienkiewiczowi. Kamieniec Podolski to miasto — bohater, którego załoga stała na straży naszych wschodnich rubieży. Co więcej — na co zwraca we wstępie uwagę Zbigniew Bania — w naszej wyobraźni miasto zastygło w swej siedemnastowiecznej formie. Właściwie nie mające dalszej historii, zdawać by się mogło zamarłe w legendzie. Jak mało w tym prawdy przekonał się każdy, kto do Kamieńca choć raz zawiątał. Jedynie część historyczna, liczącego dziś około 110 tysięcy mieszkańców miasta, sprawia wrażenie wymarłej, zapomnianej, skrytej w "pomroce dziejów", jakby tęskniącej za dawną świetnością. Niewiele tu zmieniły niedawno przeprowadzone powierzchowne próby konserwacji. Stary Kamieniec Podolski jednak odżyje, tak jak będzie powoli odradzać się Państwo Ukraińskie, wraz z powrotem w te strony normalności. Ważne jest jednak, aby zachowana czy wręcz odworzona była jego dawna forma i świetność. Kamieniec Podolski powinien stać się miastem na wskroś nowoczesnym, ale nie może zostać obdarty ze swej wielkiej historii. Książki, taka jak ta, oprócz oczywistej wartości naukowej, przyczyniają się do "odkrycia" i zachowania jego prawdziwego charakteru. Marta Wiraszka ukazuje, na tę skalę po raz pierwszy w literaturze przedmiotu, jak ciekawe jest XIX i XX wieczne jego oblicze.

Opracowanie składa się z dwu części, próby uchwycenia rozwoju historii architektury i urbanistyki miasta od czasów najdawniejszych, aż po kres wieku XX oraz obszernego, stanowiącego ponad połowę objętości, do-

skonalnie opracowanego katalogu obiektów wzbogaczonego o materiał ikonograficzny i szczególnie cenne zdjęcia archiwalne.

Przedstawiona jest tu historia Kamieńca Podolskiego od czasów najdawniejszych, historia sięgająca kultury trypiłskiej czyli połowy IV — końca III tysiąclecia p. n. e., kiedy to ujawniony został ślad dłuższej obecności człowieka z czasów późnopaleologicznych na brzegach Smotryczy (rzeki przecinającej miasto), poprzez początki kształtowania się dzisiejszego miasta sięgające Rusi Kijowskiej, a więc wieku IX. Kolejny ważny etap w historii Kamieńca Podolskiego to wiek XIV kiedy to książęcy ród Koriatowiczów przeniósł stolicę Podola z pobliskiej miejscowości Smotrycz właśnie do Kamieńca Podolskiego. Jednak dopiero w XVI w. miasto mogło się wydawać wspaniałym centrum urbanistycznym Podola, dzięki imponującej liczbie baszt zamku, umocnieniom obronnym na Smotryczy, mурowanym świątyniom (co najmniej 9), ratuszowi i trwałej zabudowie rynku. Wraz z przedmieściami w 1570 r. liczyło 645 domów. Niewątpliwie takim centrum było, bowiem dopiero Lwów mógł przewyższyć Kamieniec skalą swego założenia i architekturą. Czas świetności miasta przemija, Zbigniew Bania ukazuje jego powolny upadek pod rządami Turków i późniejsze odradzanie się, przerwane rozbiorem Polski, w wyniku którego Kamieniec Podolski przeszedł w ręce rosyjskie, a od 1921 Rosji Sowieckiej, kiedy to niespełna 30 km od granicy, pozostało miasto, którego chlubną historią karmiło się tyle pokoleń Polaków. Całość rozważań kończy ostatnie dziesięciolecie XX wieku.

Pierwsza część historii miasta, autorstwa Zbigniewa Bania, sięgająca po koniec wieku XVIII napisana została ciekawym, barwnym językiem, świadczy o doskonałej erudycji autora a przede wszystkim umiejętności wychwytywania i wydobycia spraw najsłotniejszych dla rozwoju i klarownego ich przekazywania. Stanowi przede wszystkim podsumowanie dotychczasowych badań i jest jakby wprowadzeniem do prezentacji XIX i XX wiecznego Kamieńca Podolskiego dokonanej piórem Marty Wiraszki. W odróżnieniu od owego, jak się zdaje, zasadniczego rozdziału książki, zdecydowanie większy nacisk jest tu położony na historię niż urbanistykę i architekturę.

Charakterystyczne jest, iż zachowany został podział chronologiczny w związku z czym dzieje rozwoju architektury omawianych obiektów przewijają się przez całość pierwszej części książki. Uzupełnieniem i zamknięciem w jedną całość owych, w tym miejscu nieco uproszczonych, opisów jest katalog stanowiący część drugą. Dzięki tak przeprowadzonemu podziałowi, książka jest zajmująca nie tylko dla badaczy tematu czy historyków sztuki, ale dla wszystkich, którym nie obce jest zainteresowanie kresami i ich historią.

Wyraźnie odróżnia się część poświęcona XIX i XX wiecznemu Kamieńcowi Podolskiemu. Przede wszystkim środek ciężkości z historii przerzucony został na rozwój urbanistyczny, dla którego jedynie tłem stają się przemiany dziejowe. Owa zmiana sprawia, iż można odnieść wrażenie braku jednolitej wizji całości publikacji u obydwójga autorów. O tym, iż potraktowali oni ów rozdział jako badaj najsłotniejszy niech świadczy fakt, iż ostatnim dwustu latom poświęcono niemal połowę części opisowej opracowania. Charakterystyczna i warta podkreślenia jest umiejętność spojrzenia na miasto w powiązaniu z przemianami zachodzącymi w XIX wiecznej urbanistyce europejskiej, zwłaszcza zaś najsłotniej oddziałującej rosyjskiej. Gdy np. w połowie XIX wieku dochodzi do wyraźnego powolnego „prostowania” ulic miasta, tworzenia bardziej symetrycznego planu, to wyraźnie ukazane jest, że podobne tendencje są wynikiem generalnych przemian w urbanistyce imperium, będących efektem głębokich zmian zachodzących w estetyce światowej. Pozwala to lepiej i pełniej zaobserwować przebieg zmian zachodzących w XIX wiecznym Kamieńcu Podolskim. Sprawia, że nie mamy do czynienia li tylko z opisem urbanistycznym — architektonicznym miasta, na tle jego historii, ale świadomą, intelektualną analizą przemian urbanistycznych — architektonicznych zaszytych w nim.

Oczywiście książka nie wyczerpuje problematyki XIX wiecznej urbanistyki Kamieńca Podolskiego, niektóre problemy są tu dopiero zasygnalizowane, wymagają bowiem osobnych studiów, wielu niewątpliwie wyjaśnić nie da się nigdy. Pewne zastrzeżenia, choć niewątpliwie usprawiedliwione brakiem dostatecznego materiału źródłowego, a także ogólnie przyjętymi założeniami, może budzić fakt, dość nierównomiernego rozłożenia proporcji. Mamy okresy omówione stosunkowo szczegółowo i takie (np. przełom XIX i XX w., a zwłaszcza pierwsze dziesięciolecie XX w., czy lata 50. naszego stulecia), w których przemiany architektoniczne — urbanistyczne zostały jedynie naszkicowane.

Szkoda, że ciekawa architektura Kamieńca Podolskiego, poza świetnie przygotowanym katalogiem, nie doczekała się podobnej analizy co urbanistyka, bo dwustronicowy aneks to niestety zdecydowanie zbyt mało. Pewne wątpliwości budzi postawiona w nim teza, iż zabudowa, która powstała w pierwszym okresie była charakterystyczna dla całego Imperium Rosyjskiego. Ta zaś, która pojawiła się w drugim była typowa dla całego ZSRR i pozostałych krajów bloku socjalistycznego. Mimo różnic obie wykazywały dużo podobieństw. Wspólnym mianownikiem było wykorzystanie architektury przez władze carskie jak i komunistyczne jako środka wyrazu państwowej propagandy.

O ile z założeniami zgodzić się należy, o tyle trudniejsze jest to w przypadku nader swobodnego porównania. Niewątpliwie argument o podobnej roli ideologicznej jest słuszny, choć pamiętać trzeba, iż można go odnieść jedynie do części obiektów, wszak budownictwo socjalistyczne właściwie tylko w okresie socu było silnie ideologiczne, potem — gdy zaczęło brakować pieniędzy (ale też i idei) stało się po prostu masowe. Związki owe w małym stopniu są formalne, można doszukiwać się jedynie analogii między ideowymi podstawami architektury Rosji carskiej i bloku państw komunistycznych, a to trochę jednak mało by mówić o licznych podobieństwach. Modne dziś podnoszenie zbieżności między epoką carską a totalitaryzmem komunistycznym, choć niewątpliwie nie pozbawione całkowiade podstaw, to chyba nazbyt duże uproszczenie.

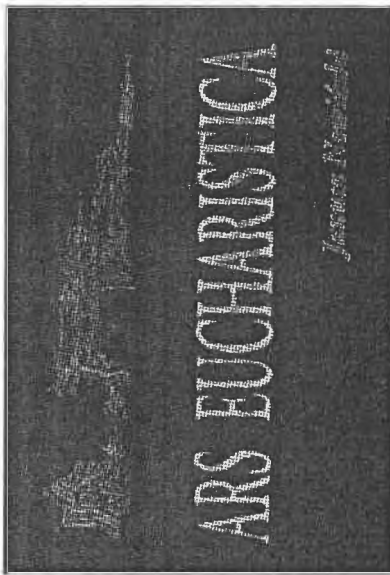
Tworzący drugą część książki katalog, liczący 75 pozycji, ułożony wg porządku topograficznego, to niepodważalna i wielka wartość tego opracowania. Zaprezentowane zostały tu bodaj wszystkie najważniejsze budowle Kamieńca Podolskiego (również te, które w tekście nie były wzmiankowane). Fotografiami prezentującym stan aktualny a także licznym reprodukcjom archiwalnym (co samo w sobie już jest bardzo cenne) towarzyszy skrupulatnie i rzetelnie przygotowany katalog zawierając opis architektoniczny, dzieje budynku, dokładnie opracowaną bibliografię, a także czas powstania i w miarę możliwości nazwisko architekta.

Szata graficzna, jak przy większości publikacji naukowych, jest dość skromna. Niewątpliwie wart podkreślenia jest ładny projekt okładki, dzieło Danusza Górskiego i Marty Wiraszki, stosunkowo dobra jakość czarno białych fotografii, potknięciem wydawniczym jest jednak zła jakość reprodukcji kolorowych. Niestety wydawnictwo Neriton dbające o poziom intelektualny wydawanych przez siebie publikacji, nie staje na wysokości zadania, gdy chodzi o nadanie im odpowiedniej oprawy wizualnej, a szkoda.

Reasumując trzeba powiedzieć, iż jest to niewątpliwie książka bardzo dobra, napisana w sposób ciekawy, o niepodważalnej wartości naukowej. Wspomniane tu drobne mankamenty bynajmniej nie mają większego wpływu na całościowy jej odbiór. Ci, których Kamieniec Podolski zauroczył, powinni ją poznać koniecznie, podobnie jak badacze XIX wiecznej architektury ziem polskich. Dla innych stać może się nie tylko frapującą lekturą, ale również początkiem wielkiej przygody z dawnymi rubieżami Rzeczypospolitej.

Bartłomiej Gutowski

Zbigniew Bania, Marta Wiraszka, *Kamieniec Podolski. Miasto-legenda. Zarys dziejów urbanistyki i architektury od czasów najdawniejszych do współczesności*, Warszawa 2001, wyd. Neriton.



ARS EUCHARISTICA JANUSZ NOWIŃSKI

Zainteresowanie ks. Janusza Nowińskiego mało popularną, aczkolwiek zajmującą problematyką ikonologii wnętrza sakralnych ukierunkowane jest przede wszystkim na kwestie związane z zagadnieniem sposobu przechowywania Eucharystii na przestrzeni wieków oraz problem treści symbolicznych zawartych w owych sprzętach. Zaowocował on prowadzonymi od kilku lat wykładami, a także kilkoma artykułami m. in. *Turnis eburnea, tabernaculum aureum, templum dei, arca foederis. Średniowieczne figury maryjne przechowujące Eucharystię* ("Seminare" 1996 nr 12) czy *Ikonografia i ikonologia Eucharystii. Eucharystyczna ikonostafa* ("Collectanea Theologica" 1997 nr 67). Dotychczasowym efektem owych studiów jest rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. Zbigniewa Bani i obroniona na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w 1998r. Ukazała się ona w formie publikacji książkowej *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, wydanej nakładem wydawnictwa Neriton w roku 2000.

Zgodnie ze swym tytułem stanowi ona próbę, podkreślmy — w dotychczasowej literaturze na taką skalę nigdy nie podjętą, prześledzenia wczesnochrześcijańskich i średniowiecznych sposobów deponowania Eucharystii. Badania oparte są w dużej mierze na ustaleniach badaczy niemieckich z Ottonem Nußbaumem i jego *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, wydaną w 1979 roku na czele. W literaturze polskiej tematyka ta doczekała się jedynie kilku przyczynkowych opracowań m. in. A. Rafałko *Dzieje tabernakulum w Polsce* ("Studia z dziejów liturgii w Polsce" t. 4). Nowatorski charakter omawianego opracowania, również wobec obcojęzycznego piśmiennictwa, polega na tym, iż — jak zauważa autor — badacz zajmujący się dziełami sztuki,

powstałymi w nurcie "ars eucharistica", lub problemami eucharystycznej ikonografii czy ikonologii sakralnego wnętrza, zauważył brak syntetycznego opracowania, ujmującego wieloaspektowo — a przede wszystkim z punktu widzenia historii sztuki, historii idei i liturgii — [omawiane] zagadnienia [...].

Ks. Janusz Nowiński we wstępie trafnie charakteryzuje swoją pracę: w sześciu rozdziałach przedstawione zostaną najważniejsze zjawiska formalne i ideowe związane z przechowywaniem Ciała Pańskiego w zachodnim chrześcijaństwie. Postawiłem sobie za cel określić, jak — w interesującym mnie przedziale czasu — kształtowały się i ulegały przemianie miejsca, sprzęty i naczynia eucharystycznej rezerwacji, a także jakie treści teologiczne i symboliczne towarzyszyły tym procesom. Niewątpliwie autorowi udało się z postawionego sobie zadania wywiązać bardzo dobrze. Na ponad 200 stronach prześledzona została historia owego rozwoju od V wieku, wcześniej bowiem choć istniały praktyki przechowywania Eucharystii po Mszy Świętej, to jednak nie zachowało się do naszych czasów żadne dzieło, które jednoznacznie można związać z kręgiem sztuki chrześcijańskiej i praktyką eucharystycznej rezerwacji. Tak więc antyczne pyxis były prawdopodobnie pierwszymi miejscami deponowania Eucharystii. Daleka i długa była stąd droga do szesnastowiecznego spopularyzowania formy tabernakulum w centrum nastawy ołtarzowej, stanowiącej początek nowożytnej historii zagadnienia. Fascynująca, zarówno pod względem wypracowywanych form symbolicznych, jak i artystycznych. Wspaniałe dzieła sztuki wczesnochrześcijańskiej, wykonane z kości słoniowej w V i VI wieku rozpoczynają ów przekrój form, wśród których wiele jest dzieł o najwyższym poziomie artystycznym. Nie miejsce tu na prezentację owych sprzętów, spójrzmy jedynie na najpiękniejsze ukazane w książce. Wspaniałe pyxis z około 1200 roku przechowywane w Lurwrze, nawiązujące do formy wieży, o wysmakowanej, pełnej elegancji grze dekoracji. Pochodzące z X wieku *artofonium* (obecnie relikwiarz św. Anasztazego) znajdujące się w skarbcu katedry w Akwizgranie w kształcie swym nawiązujące do budowli centralnej fascynujące niebanalną formą i świetnym wykonaniem. Pochodzące ze skarba katedry Notre-Dame w Saint-Omer *pyxis* wzorowane na Anastasis, lecz spoczywające na trzonie z nodusem i stopą to, jak można wnosić z przedstawionej fotografii, dzieło równie wybitne. Bodaj czy nie najbardziej porywające maestrą wykonania, nieposlednim doбором form czy może po prostu swym nie banalnym pięknem są, pochodzące z wielkiego ośrodka w Limoges z XIII w. tabernakula, jak i nieco wcześniejsze tabernakulum w formie Arki przymierza (1200 r.) znajdujące się obecnie w zbiorach Luwru. Nie mniej zachwycające jest eucharystyczne *cooperatium* z pierwszej ćwierci XIII w. Dziełem, które w naszych kategoriach estetycznych, uchodzić może za najpiękniejsze jest tabernakulum — cyborium

z katedry w Sienie z 1467 roku, wykonane przez Lorenzo di Pietra. Dostojnie opracowanie, śmiałość wizji artystycznej, zachowanie należytych proporcji przy jednoczesnym nie przeładunku ornamentem, sprawia, że w owym odlewie z brązu mamy do czynienia ze sztuką najwyższego lotu. Dzieł wybitnych jest oczywiście więcej, nie ma sensu ich wszystkich wymieniać, warto jednak zwrócić uwagę, nie tylko na zawarte w nich treści symboliczne, ale również wartości artystyczne. Tu może moje drobne zastrzeżenie, szkoda iż autor niemal całkowicie z owych sądów estetycznych rezygnuje — choć oczywiście zdecydowanie się na przedstawienie tych a nie innych dzieł, po wielokroć było wyborem estetycznym.

Ukazany został w niniejszej książce rozwój sprzętów rezerwacji eucharystycznej, zarówno pod względem treści jak i nierozdzielnie z nią związanej formy. Oczywiście, zwłaszcza gdy mowa jest o sztuce wczesnochrześcijańskiej, wiele jest hipotez i przypuszczeń, na ile trafnych ocenę przyszli badacze. Niewątpliwie zawsze dobrze uargumentowanych i przekonujących. Nie są to, li tylko efektowne lecz mało prawdopodobne tezy. Widoczna jest głęboka wiedza i doskonale poznanie przez autora tematu, co przy jednocześnie rzetelnym warsztacie naukowym i literackim oraz inteligencji badacza oraz skrupulatnym zapoznaniu się z olbrzymim materiałem ikonograficznym dać musiało efekty wyborne. Pomimo, iż omówione w książce zagadnienie należy niewątpliwie do szczegółowych, to ks. Nowińskiemu udało się napisać w sposób zajmujący, nie tylko dla znawców przedmiotu.

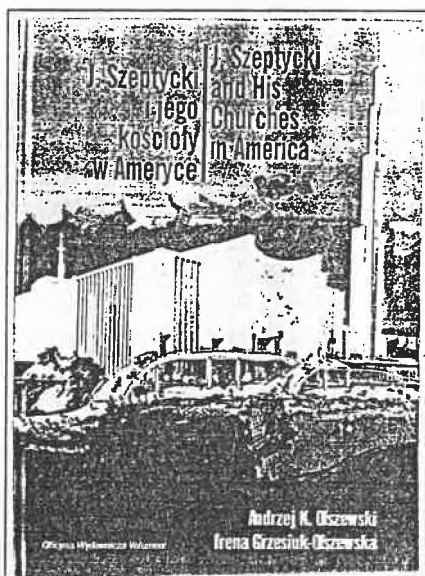
Warto podkreślić dobre opracowanie indeksów, jest ich aż trzy: imion, miejscowości i rzeczowy. Pewnie zastrzeżenia budzi niestety przygotowanie edytorsko — graficzne. Przede wszystkim okładka, co prawda efektowna, gruba z tłoczonym napisem lecz z błyszczącymi literkami w "jaskrawych" kolorach. Przypomina przez to raczej pierwsze komercyjne wydawnictwa z początku lat dziewięćdziesiątych, niż poważne opracowanie naukowe, zwłaszcza traktujące o sztuce. Również podpisy pod ilustracjami stosowane są nie konsekwentnie. Przede wszystkim przy niektórych obiektach podane jest miejsce obecnego przechowywania przy innych miejsce skąd pochodzą przy jeszcze innych informacji takowej zabrakło w ogóle, w kilku przypadkach zabrakło też daty powstania dzieła, a w przypadku rysunków brak informacji o dacie ich powstania, ba zdarza się, że ten sam obiekt podpisany jest w różny sposób np. *Madonna szafkowa z Norymbergi*, raz określona jest data jej powstania i region pochodzenia, za drugim informacją tych brak, chociaż na poprzedniej stronie znajdują się dwie fotografie *Madonny z Dzieciątkiem z Limoges*, obydwa podpisane w jednakowy sposób. Widoczny jest więc brak konsekwencji, ewidentne niedopatrzenie korekty. Brak również niestety informacji o autorach zdjęć. To oczywiście uchybienia drobne, nie obniżające zasadniczej wartości publikacji, szkoda jednak, że skądinąd tak zasłużone wydawnictwo jak Neriton, nie potrafi należycie dopracować szczegółów.

Niewątpliwie jednak jest to pozycja warta zainteresowania, pozwalająca na symbolikę sprzętów eucharystycznych spojrzeć w kontekście historycznego wypracowywania się form. Z drugiej strony publikacja jest wartościowa dla mediewistów, tych zajmujących się liturgiką — to oczywiście, jak i tych, których obszarem badań jest sztuka, a przede wszystkim rzemiosło artystyczne.

Na zakończenie warto przywołać, świetnie podsumowujący książkę, fragment jej zakończenia: *Eucharystii w Kościele zachodnim towarzyszy nieprzerwanie przeświadczenie o świętości eucharystycznego chleba i wynikającym stąd obowiązku okazania mu szacunku i czci ("Jest to bowiem Ciało Chrystusa, które przyjmują wszyscy wierzący, nie godzi się nim gardzić [...] św. Hipolit Rzymski). Dzieje praktyki eucharystycznej rezerwacji jawią się jako historia ustawicznych zabiegów, by miejsce i sprzęty służące custodiae sacramentalium Eucharistiae otrzymały formę i wystrój godne najświętszego z sakramentów.*

Bartłomiej Gutowski

Janusz Nowiński, *Ars Eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000, wyd. Neriton.



J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce Andrzej K. Olszewski Irena Grzesiuk - Olszewska

Nowoczesna architektura amerykańska doczekała się wielu opracowań i analiz. Niemalą część owego dorobku stanowią monografie poszczególnych architektów. Coraz lepiej jest z dostępem do najważniejszych publikacji w Polsce. Choć może trudno byłoby mówić, o powszechnej znajomości nowoczesnej architek-

tury amerykańskiej w polskim społeczeństwie, to jednak możliwości teoretycznych studiów nad nią są coraz większe. Książka Andrzeja K. Olszewskiego i Ireny Grzesiuk — Olszewskiej jest jedną z nielicznych stanowiących rodzimy wkład do owego piśmiennictwa. Traktuje ona o architekturze polskiego pochodzenia — Jerzym Szeptyckim, twórcą w Ameryce, jednak pamiętającym o swych narodowych korzeniach. Architektura, w swej ojczyźnie do niedawna zupełnie nie znanym.

Większość z nas lubi wynajdowanie wszelkiego rodzaju "poloniców". Chętnie wspominamy bowiem artystów pochodzących z Polski, na "zachodzie" zaś "robiących karierę". Podbudowuje to nasze poczucie wartości narodowej, dając nam jednocześnie powód do dumy. Niestety sprawia po wielokroć, że artystów tych zaczynamy oceniać nieco inną miarą. Skoro zrobili karierę "tam", to muszą być twórcami wybitnymi — pogląd to niestety dość powszechny. Niewątpliwie jednak bohater monografii Andrzeja K. Olszewskiego i Ireny Grzesiuk — Olszewskiej, jest twórcą wybitnym się ponad przeciętność. Warto tu nadmienić, iż nie jest to pierwszy polski projektant, którego profesor "wydobył" z mroków zapomnienia. Przed kilkoma laty zainteresował się dwoma belgijskimi architektami polskiego pochodzenia Stanisławem Jasirskim i Jacquesem Obozińskim, którzy w I połowie XX wieku tworzyli w Brukseli ciekawą, modernizującą architekturę. Niestety, jak dotychczas, nie doczekali się wydania w Polsce pełnej monografii.

Jerzy Szeptycki nie jest architektem z pierwszych stron gazet, nie ma biura architektonicznego realizującego projekty na całym świecie. Banalem jest jednak przypomnienie, że przecież nie masowa popularność stanowi ostateczną miarę klasy architekta. Tworzenie architektury sakralnej traktuje on jako powołanie. *Gdy jako młody człowiek Szeptycki zapytał słynnego polskiego teologa dominikanina o. Jacka Woronieckiego, którego wiedzą i intelektem był zafascynowany, czy przyjąłby go do klasztoru, ten odpowiedział pytaniem: co byś zrobił, gdybyśmy ciebie nie przyjęli? — Budovalbym kościoły. — To lepiej rób to od razu — padła odpowiedź. Daleka i długa droga czekała go jednak do zrealizowania tego celu.*

Tworzenie architektury sakralnej w Polsce czy szerzej w Europie, a tworzenie jej w USA, to dwa różne problemy. W historii architektury amerykańskiej obiekty sakralne stanowią jedynie niewielki wyćinek — jakżeż więc odmienna jest ich rola w porównaniu z Polską, gdzie właśnie obiekty sakralne wyznaczały główny rytm przemian. Nawet jeżeli dziś straciły swe miejsce w historii architektury, to pozycja ich nadal zdaje się być o wiele silniejsza niż w Ameryce. Wynika to, przynajmniej po części, z odmiennej tradycji architektonicznej. Ciekawe jest, że to właśnie w Ameryce archi-

tektura sakralna w o wiele większym stopniu hołduje historyzmowi, chociaż oczywiście nie dotyczy to wszystkich obiektów. Wiele jest dzieł wybitnych jak choćby wzmiankowane w książce: kaplica w Illinois Institute of Technology Ludwika Mies van der Rohego, kaplica w Akademii Lotnictwa w Colorado Springs czy kościół metodystów w Plainfield w Iowa. Nie miejsce tu na refleksję nad przyczynami takiego stanu rzeczy, tkwiącymi chyba przede wszystkim w ludzkiej psychice, w potrzebie odwoływania się do nie istniejącej tradycji architektonicznej wieków minionych. Z drugiej strony mamy często też do czynienia z architekturą tylko pozornie śmiałą i nowoczesną, której twórcy w istocie korzystają z "bezpiecznych", sprawdzonych rozwiązań. Powstają w ten sposób dzieła nudne, sztuczne i w gruncie rzeczy dalekie od "architektury nowoczesnej". Jerzy Szeptycki, wychowany w europejskiej tradycji architektonicznej, daleki jest od takiego podejścia do architektury sakralnej. Jego działalność tak oto omawiają w podsumowaniu autorzy: *mieści się [architektura Szeptyckiego] w kręgu szeroko pojętej architektury nowoczesnej, projektowanej poza obcy architektowi, z góry narzuconym teoriom czy szkołom. Był [Szeptycki — dop. Aut.] zawsze wierny sobie odnośnie do antyhistoryzmu form, projektowanych najczęściej w trudnych realiach dyscypliny ekonomicznej, funkcjonalnej i technologicznej. Wierny najprostszym planom i formom osiągał indywidualne efekty plastyczne, wiązał je z zastanymi warunkami miejsca. Bryłę Kościoła Polskiego w Los Angeles udanie powiązał ze starszym budynkiem, kaplice w Anaheim sam nazwał "budowlą wokół fresku". Tak więc Szeptycki nie stawiał na stosunkowo łatwą drogę banalnego historyzmu. Zrezygnował z kopiowania, na rzecz budowania. Okazało się to drogą trafną, nie tylko artystycznie. Udało mu się zrealizować ponad dwadzieścia kościołów, co na warunki amerykańskie, jak podkreślają autorzy, jest liczbą znaczną. Oczywiście nie wolno nam przeceniać roli Szeptyckiego, nie on jeden w Ameryce, starał się być architektem nowoczesnym. W drugiej połowie lat 50. a przede wszystkim w latach 60. i inni sięgali po formy modernizmu. Nie dokonał przełomów w architekturze. Tworzył jednak rzeczywiście dobrą architekturę, o wyraźnie indywidualnych cechach, starając się by współgrała z otoczeniem urbanistycznym czy krajobrazem jak *Licea Salezjańskie im. Św. Różańca [które] wkomponował w zróżnicowany pod względem ukształtowania teren*.*

Książka polskich badaczy jest pierwszą, tak pełną monografią twórczości Jerzego Szeptyckiego. Przygotowana przed kilkoma laty, długo musiała czekać na wydanie. Ukazała się w roku 2000 nakładem wydawnictwa Volumen. Opracowana graficznie przez absolwentkę historii sztuki UKSW — Magdalenę Chudzińską, prezentuje się okazale. Niewątpliwie dobrze się

stało, iż obok polskiego tekstu mamy jego angielskie tłumaczenie. Dzięki ułożeniu go w dwu sąsiadujących ze sobą kolumnach, możemy łatwo operować prezentowanym materiałem. Wielką wartością, obok samego tekstu, są bardzo rzetelnie opracowane katalogi prac i publikacji architekta, jak również obszerna bibliografia przedmiotu. Drugą część książki stanowi materiał ikonograficzny. Niestety w tej materii można mieć pewne zastrzeżenia do wydawcy. O ile niezbyt liczne, czarno-białe fotografie dobrze ukazują prezentowane obiekty, to kolorowe ilustracje są raczej przeciętnej jakości. Możemy dzięki nim, przynajmniej dość ogólnie, zapoznać się z kolorystyką obiektów, niewątpliwie w twórczości Szeptyckiego ważną, z drugiej jednak strony słabe opracowanie poligraficzne sprawia, że reprodukcje te chyba niezbyt wiernie prezentują kościoły.

Książka, podzielona na trzy zasadnicze rozdziały, została napisana przystępnym, także dla laika, językiem i okraszona licznymi cytatami. W pierwszej części zaprezentowana została sylwetka Jerzego Szeptyckiego i niezwykle ciekawe koleje jego losu oraz idee, którym był wierny podczas wieloletniej pracy nad kolejnymi projektami. *W budownictwie nowych kościołów nie powinniśmy traktować ich jak nowych sklepów, gdzie wszystko musi być ukończona i gotowe przed tym dniem zostaną otwarte. Wieki powinny pracować na ukończenie kościoła. Dalej czytamy* *Próbujemy wskrzesić tradycyjną rolę Kościoła jako patrona sztuki. To właśnie w tym kontekście współczesny Kościół może dalej mieć znaczenie [...] Obecna sztuka jest zawsze sztuką jutra, a Kościół powinien uznawać ją dzisiaj*. Zaprezentowana sylwetka twórcy ukazuje nam osobę barwną, pełną pasji o niecodziennym życiorysie. Swą drogę twórczą rozpoczął na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, w czasie gdy *w sztuce polskiej zachodziły procesy charakteryzujące się wyciszeniem ruchów awangardowych — górę brała chęć ukształtowania nowego stylu, nie pozbawione go tendencji wyraźne ideowych o obliczu narodowym*. Studia przerwała druga wojna światowa, powrócił do nich na początku lat 50. już w USA. Jednak tradycjom wyniesionym z początków swej drogi, pozostał wierny do końca. Drugi rozdział, to dokładne omówienie kolejnych obiektów. Wymienić tu można niektóre z nich: kościół p. w. Matki Boskiej Jasnogórskiej (Kościół Polski) w Los Angeles, kościół parafialny p. w. Św. Cyryla Jerozolimskiego w Encino, kościół parafialny p. w. Św. Bedy w La Canada, kościół parafialny p. w. Najświętszej Marii Panny w Fullerton. Szczególnie interesujące wydaje się być Narodowe Sanktuarium Matki Boskiej Częstochowskiej w Doylestown w Pensylwanii. Sam Szeptycki wspomina ową świątynię *zaprojektowaliśmy [ją] tak, by naturalnie wyrastała ze szczytu góry na jakiej była osadzona. Z albrzymiego, mającego formę elipsy placu wchodziło się do dolnego kościoła, tym-*

*czasowo mającego służyć jako jadalnia, oraz do obszego pomieszczenia, gdzie sprzedaje się pamiątki. Stąd był dostęp do kaplicy wotywnej, w której zawsze miały się palić tysiące świec. Na górnej kondygnacji jest sama świątynia z obrazem Matki Boskiej Jasnogórskiej. Prowadzą do niej szerokie schody, przygotowane na tłumy wiernych. Dla tych, którzy nie mogą z nich korzystać, jest przewidziany dostęp na górnym poziomie, co umożliwiła konfiguracja terenu. Wraz ze świątynią powstał klasztor. Warto tu przytoczyć wypowiedź wiceprezydenta Huberta H. Humphreya, który oceniając świątynię powiedział: *te arcydzieła sztuki świadczą o tym, że wasi przodkowie przynieśli tu ze sobą coś więcej, niż tylko chęć do pracy. Przynieśli ze sobą jedena z najstarszych i najbogatszych kultur w Europie, znakomicie wypowiedziawszy się w piśmiennictwie, w poezji, w muzyce, w malarstwie i w architekturze. Ale to jest coś więcej niż Sanktuarium, coś więcej niż ośrodek kulturalny. To jest pomnik wolności*.*

Trzecia część publikacji Andrzeja K. Olszewskiego i Ireny Grzesiuk — Olszewskiej stanowi próbę uchwycenia miejsca, które zajmuje Szeptycki w XX wiecznej architekturze. Pod wieloma względami rozdział ten zdaje się być najbardziej zajmującym. Postawione sobie przez autorów zadanie, bynajmniej nie jest proste, tym bardziej, że *dorobek Szeptyckiego należy do historii architektury współczesnej w wielu jej ściśle zalegających się aspektach — narodowym, funkcjonalnym, stylowym*. Oczywiście nie jest możliwe znalezienie prostej odpowiedzi, jasno klasyfikującej twórczość projektanta. Zdają sobie z tego sprawę badacze, nie starając się całkowicie wyczerpać tematu, a jedynie wskazać na rzeczy najistotniejsze, generalnie umiejscawiając ową architekturę.

Zaprezentowana monografia, to książka niewątpliwie godna polecenia i dla tych, którzy zajmują się architekturą polską i dla tych, którzy za cel badań postawili sobie przemiany zachodzące w budownictwie Ameryki. Publikacja ta nie wyczerpuje wszystkich poruszonych w niej problemów, zachęcając w ten sposób do dalszych studiów nad architekturą Szeptyckiego, a przede wszystkim do prób spojrzenia — może niekiedy zupełnie odmiennych, niż te, które proponują autorzy — na jego twórczość i jej miejsce w świecie. Dziś wydaje się, że dzieła Szeptyckiego, oceniać należy wysoko.

Magdalena Latawiec i Bartłomiej Gutowski

Andrzej K. Olszewski, Irena Grzesiuk — Olszewska, *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce*, Warszawa 2000, Oficyna Wydawnicza Volumen.

PRACE NAUKOWE Z HISTORII SZTUKI OBRONIONE NA UKSW W LATACH 2000/2001

W tym numerze prezentujemy spis prac obronionych na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w latach 2000/2001 (spis za lata 1998 i 1999 ukazał się w numerze pierwszym, zaś w numerze 2 zamieszczony został kompletny spis prac obronionych u ks. prof. dr hab. Janusza Stanisława Pasierba). Obecny wykaz obejmuje przede wszystkim rozprawy doktorskie obronione na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, prace magisterskie obronione na kierunku Historii Sztuki, oraz prace magisterskie i licencjackie powstałe na UKSW, tematycznie bliskie historii sztuki, napisane na innych kierunkach. W następnym numerze zamieszczony zostanie pełen spis prac, których promotorem jest dr hab. Zbigniewa Bania, prof. UKSW.

ROZPRAWY DOKTORSKIE

Banach Stanisław, *Zniszczenia obiektów sakralnych w archidiecezji warszawskiej w okresie okupacji hitlerowskiej (1939-1945)*, promotor prof. dr hab. Józef Mandziuk, 2000.
Broda Aleksander, *Kultowe dzieła sztuki jako przedmiot ochrony zabytków w Polsce*, promotor ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielius 2000.
Szypulski Marek, *Samuel Tyszkiewicz (1899-1954). Typograf emigracyjny*, promotor prof. dr hab. Józef Mandziuk, 2001.

PRACE MAGISTERSKIE OBRONIONE NA KIERUNKU HISTORII SZTUKI

Dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW
Bryniarska Margerita, *Brzeżany urbanistyka i architektura XIX i początku XX wieku*, 2000.
Czyż Anna Sylwia, *Katwaria żmudzka*, 2000.
Jakubowski Tomasz, *Klasykistyczne pałace Hilarego Szpilowskiego*, 2001.
Niewiarowska Krystyna, *Mecenat rodziny Ossolińskich w XVIII i XIX w. na Podlasiu*, 2000.
Sierzchała Piotr, *Neogotycka architektura sakralna na terenie diecezji wrocławskiej*, 2000.
Siwek Adam, *Funkcje militarne bernardyńskich założeń klasztornych na przykładzie klasztoru Benedyktów w Rzeszowie*, 2000.
Szuliński Jan, *Teatr Miejski we Lwowie. Zarys monografii obiektu*, 2000.

Ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielius
Kulesza-Damaziak Beata, *Zwierzęce symbole wad i występów w polskiej sztuce średniowiecznej*, 2000.
Latawiec Magdalena, *Ikonaografia i wątki ideowe motywów muzycznych w obrazie „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga*, 2001.
Leśnikowska Izabela, *Treści ideowe fresków J. W. Neunhertza w kościele pocysterskim w Łądzie nad Wartą*, 2000.

Prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski
Anikiej Aneta, *Jerzy Beres. Dialog z rzeczywistością*, 2000.
Bebłowska Agnieszka, *Wybrane problemy z twórczości*

filmowej Andy Warhola, 2001.
Czekanowska Monika, *Ikonaografia Chrystusa w twórczości Maurycego Gottlieba na przykładzie obrazu „Chrystus przed Sądem” i „Chrystus nauczający w Kafarnaum”*, 2001.
Czerwińska Edyta, *Evalda Matarè cztery pary brązowych drzwi do katedry w Kolonii (1948-1954)*, 2001.
Gutowski Bartłomiej, *Architektura secesyjna Przemyśla*, 2001.
Janowczyk Piotr, *Rzeźbiarka Barbara Falender. Twórczość w latach 1972-2000*, 2001.
Kalisz Katarzyna, *Mieczysław Kotarbiński (1890-1943). Zarys monograficzny twórczości artystycznej*, 2001.
Kierznowska Agnieszka, *Artyści środowiska wileńskiego w zbiorach muzeów w Białymstoku*, 2001.
Kowalewska Marta, *Twórczość Marii Teresy Chojnackiej w zakresie tkaniny artystycznej z lat 1952-2000*, 2001.
Kowza Kinga, *Edmund Ernst-Kosmowski (1900-1985) — polski malarz we Francji*, 2001.
Lasek Agnieszka, *Rzeźba Ryszarda Kozłowskiego w latach 1955-1995*, 2000.
Lesiński Aleksander, *Zabudowa kamieniczna ul. Bagatela w Warszawie jako przykład budownictwa mieszkaniowego w latach 1911-1914*, 2001
Meissner Magdalena, *Architekt Jan Bogusławski (1910-1982) — meble i wnętrza z lat 30-tych*, 2001.
Narkiewicz Joanna, *Rzeźbiarz Leopold Wasilkowski (1865-1929). Zarys monografii*, 2001.
Nimszke Monika, *Federal Art Project jako forma mecenatu państwowego lat 30-tych w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, 2000.
Oleksińska Anna, *Twórczość filmowa Jana Jakuba Kolskiego a malarstwo Jacka Malczewskiego. Inspiracje plastyczne w warsztacie filmowca*, 2001.
Pękalak Izabela, *Plakat japoński na międzynarodowym biennale plakatu w Warszawie w latach 1966-1998*, 2000.
Piwowarczyk Norbert, *Treści symboliczne w fotografii polskiej w pierwszych stu latach jej istnienia*, 2000.
Starzyńska Olimpia, *Władysław Wincze — architekt wnętrz i pedagog*, 2001.
Womela Piotr, *Między sztuką a polityką. Twórczość graficzna Georga Grosza w okresie Republiki Weimarskiej*, 2000.
Zaleska Justyna, *Witraże Józefa Mehoffera w katedrze we Wrocławku*, 2001

Zaleska-Domagalska Katarzyna, *Reklama w polskim kinie dwudziestolecia międzywojennego*, 2000.

Zgliczyczyńska Iwona Anna, *Jan Łukasik (1899-1942) — architekt i konserwator — zarys monografii*, 2000.

Uzupełnienie spisu prac magisterskich z lat 1998-1999

Antoszevska Magdalena, *Rzeźbiarz Jan Woydyga (1857 - po 1938). Zarys monograficzny*, 1999.

Malczewska Izabela E., *Pracownia Doświadczalna Tłactwa Artystycznego w Warszawie w latach 1953-1955*, 1998.

Dr hab. Kinga Szczepkowska — Naliwajek, prof. UMK
Janiszewska Anna, *Pietnastowieczna chrzcielnica brązowa z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, 2001.

Janiszewska Monika, *Tryptyk Ukrzyżowania z 1498 roku z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, 2001.

Dr Krystyna Moisan — Jabłońska

Bubółka Monika, *Przedstawienia wzorowane na dziele emblematycznym „Pia desideria” Hermana Hugona w polskiej sztuce nowożytnej*, 2000.

Góral Joanna, *Ikonoografia polskich ornatów z XVIII wieku przedstawiających symbole eucharystyczne*, 2000.

Kacupa Katarzyna, *Cudowne wizerunki Jezusa z Maryją i św. Józefem oraz ich przedstawienia w polskiej sztuce XVII i XVIII wieku*, 2000.

INNE PRACE MAGISTERSKIE (1999-2000)

Bobel Bogusław, *Architektura sakralna Małopolski w X i XI w.*, promotor prof. dr hab. Maria Miśkiewicz, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Drózdź Krzysztof Henryk, *Charakterystyczne obiekty architektoniczne Aquincum i ich analogie w innych wybranych miastach prowincji Pannonia*, promotor dr Elżbieta Makowiecka, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Jabłońska Barbara, *Geneza przedstawień postaci aniołów w sztuce wczesnochrześcijańskiej*, promotor dr Tadeusz Gołgowski, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Jaśtał Monika, *Stan badań nad zakonami kanonicznymi w Polsce w epoce średniowiecza*, promotor prof. dr hab.

Zbudniewek Janusz, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Okój Szczepan, *Religijne wątki w twórczości Józefa Czapskiego*, promotor ks. dr Tomasz Czapiewski, praca magisterska obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Wójcik Aleksandra Maria, *Personalistyczna więź sztuki XX w z odbiorcą*, promotor prof. dr hab. Ewa Podrez, praca magisterska obroniona na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej, 2000.

PRACE LICENCJACKIE (1999-2001)

Buczyński Marcin, *Liturgia chrztu i jej odbicie w architekturze i dekoracji baptysteriów wczesnochrześcijańskich* promotor dr Tadeusz Gołgowski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Chmurzyński Paweł, *Kościół Świętego Krzyża w Warszawie — architektura i jego projektanci*, promotor mgr Marta Wiraszka, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Dumińska Aneta, *Zabytki awarskie w Polsce*, promotor dr Przemysław Nowogórski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Duval Monika, *Kapituła w pocysterskim klasztorze w Łądzie nad Wartą. Nowożytny wystrój i wyposażenie*, promotor ks. dr Janusz Nowiński, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Federak Paweł, *Sztuka nabatejska na przykładzie architektury i sztuki Petry*, promotor dr Przemysław Nowogórski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Kowalska Joanna, *Pomnik grobowy (Nefesz Haja) Bera Sonnenberga na cmentarzu żydowskim w Warszawie na tle sztuki sepulkralnej Żydów (w świetle obecnego stanu badań)*, promotor dr Przemysław Nowogórski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Pajdowska Katarzyna, *Monografia mitu o Heraklesie w greckim malarstwie wazowym na przykładzie zabytków w zbiorach polskich*, promotor dr Przemysław Nowogórski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Rykowski Krzysztof, *Teatr na wyspie w Łazienkach Królewskich jako przykład tradycji antycznej w sztuce Warszawy drugiej połowy XVIII wieku*, promotor dr Przemysław Nowogórski, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Szala Cecylia, *Forma i treści ideowe epitafium Stanisława i Katarzyny Włodków w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie*, promotor ks. dr Janusz Nowiński, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

Tyborowicz Anna, *Cykl obrazów Adama Swacha w klasztorze pocysterskim w Łądzie nad Wartą*, promotor ks. dr Janusz Nowiński, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 2000.

Zurzycka Justyna, *Średniowieczna chrzcielnica kamienna. Symbolika form i dekoracji na przykładzie wybranych zabytków polskich*, promotor ks. dr Janusz Nowiński, praca licencjacka obroniona na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych, 1999.

ART IFEX