

ART

INDEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA KRYTYKÓW I HISTORYKÓW SZTUKI



W NUMERZE

Maria Grunwald

MARIAN KUTZNER O ARCHITEKTURZE PÓŁNOGOTYCKICH KLASZTORÓW FRANCISZKANÓW...

Paulina Kowalska

KOBIETY — LALKI
KAZIMIERZA MIKULSKIEGO

Paweł Kęska

WĄTKI RELIGIJNE
W SZTUCE ANDRE SERRANO

Joanna Kinowska

HOLOCAUST W SZTUCE POLSKIEJ
LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH

Bartłomiej Gutowski

DZIEŁO SZTUKI WOBEC
HISTORYCZNEGO KONTEKSTU

Romana Rupiewicz

O SOBIE SAMYM

Maciej Emil Sikorzak

PHILIPPE STARCK
- VANITY CASE

Marta Komorowska i Marta Żebrowska

SPRAWOZDANIE Z WYPRAWY
NAUKOWEJ DO GRUZJI

LUTY 2003 r.

NUMER 5

ISSN 1644-3519

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

<http://free.art.pl/artifex>

ARTYKUŁY

3

**MARIAN KUTZNER O ARCHITEKTURZE
PÓŃNOGOTYCKICH KLASZTORÓW
FRANCISZKANÓW OBSERWANTÓW...**

Maria Grunwald

6

**KOBIETY - LALKI
KAZIMIERZA MIKULSKIEGO**

Paulina Kowalska

8

**WĄTKI RELIGIJNE
W SZTUCE ANDRE SERRANO**

Paweł Kęska

14

**HOLOCAUST W SZTUCE POLSKIEJ
LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH**

Joanna Kinowska

18

**DZIEŁO SZTUKI WOBEC
HISTORYCZNEGO KONTEKSTU**

Bartłomiej Gutowski

WYSTAWY

22

O SOBIE SAMYM

Romana Rupiewicz

23

**PHILIPPE STARCK
- VANITY CASE**

Maciej Emil Sikorzak

24

**SPRAWOZDANIE Z WYPRAWY
NAUKOWEJ DO GRUZI**

Marta Komorowska
i Marta Żebrowska

RECENZJE

29

**KS. STANISŁAW KOBIELUS SAC
DZIEŁO SZTUKI, DZIEŁO WIARY**

Bartłomiej Gutowski

30

**KS. STANISŁAW KOBIELUS SAC
BESTIARIUM CHRZEŚCIJAŃSKIE**

Magdalena Latawiec

31

RENATA SŁOMA

Sybill

Marta Wiraszka

32

**MAGDALENA PIELAS
MATKA BOSKA BOLESNA**

Bartłomiej Gutowski

34

**ANNA SIERADZKA
PRZECHADZKI PO DAWNYCH
WNĘTRZACH**

Tomasz Jakubowski

34

**MACIEJ GUTOWSKI
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI
ARCHITEKTURA SECESYJNA W GALICJI**

Magdalena Latawiec

INFORMACJE

35

**BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI
KS. PROF. DRA HAB. STANISŁAWA KOBIELUSA
I WYKAZ PRAC NAUKOWYCH,
KTÓRYCH JEST PROMOTOREM**

38

**PRACE DOKTORSKIE I MAGISTERSKIE
OBRONIONE NA UKSW
W ROKU 2002**

39

**PRZEWODNIK PO WARSZAWSKICH
BIBLIOTEKACH GROMADZĄCYCH
ZBIORY Z ZAKRESU SZTUKI**

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania

Konsultacja: prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski

Redakcja: Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk, Joanna Kinowska, Maciej Emil Sikorzak

Opracowanie graficzne: Piotr Janowczyk, Bartłomiej Gutowski

Kontakt z redakcją: 668 95 48, 0501 765 263 ■ artifex@free.art.pl ■ <http://free.art.pl/artifex>

Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzania zmian

Fot. na okładce: Alawerdi, widok na fasadę pn.-zach., I poł. XI w., odbudowany w latach 1476-95

Wydane dzięki dofinansowaniu przez Wydział Nauk Historycznych i Społecznych oraz Samorząd Studencki UKSW

MARIAN KUTZNER O ARCHITEKTURZE PÓZNOGOTYCKICH KLASZTORÓW FRANCISZKANÓW OBSERWANTÓW W POLSCE A WARSZAWSKI KOŚCIÓŁ BERNARDYNÓW PRZY KRAKOWSKIM PRZEDMIEŚCIU

M a r i a G r u n w a l d

Jest to pierwsza próba syntetycznego ujęcia późnogotyckiego budownictwa bernardyńskiego z uwzględnieniem zakonnych i społecznych funkcji kongregacji wyodrębnionej w XV wieku ze zgromadzenia franciszkańskiego. Do tej pory badacze nie wyrażali zainteresowania tym problemem, uważając architekturę bernardyńską za efekt naśladownictwa, często nie najwyższych lotów, trzynastowiecznych wzorców franciszkańskich. Marian Kutzner próbuje wykazać, że było inaczej. Wartość budownictwa obserwanckiego upatruje w twórczym przekształceniu istniejących wzorców, tak by spełniały potrzeby nowopowstałego zgromadzenia. Za materiał badawczy posłużyły mu wyłącznie zabytki polskie, a to z czterech powodów: po pierwsze w Polsce zachowało się do dziś wiele klasztorów i kościołów wzniesionych przez bernardyńską, po drugie istnieje bogata i wiarygodna dokumentacja źródłowa dotycząca historii budowli i fundacji, po trzecie polscy obserwanci nie przejmowali od franciszkanów ich dawnych konwentów, jak to miało miejsce w innych krajach Europy i po czwarte władze zakonne starały się pilnie strzec zgodności nowopowstających budowli z zasadami określonymi w konstytucji. Kutzner omawia kolejno problemy fundacji i lokalizacji oraz wyglądu założeń klasztornych w świetle reguł zakonnych. Niniejsza praca ma na celu konfrontację stwierdzeń Kutznera z pierwszą murowaną budowlą bernardyńską, kościołem i klasztorem p.w. św. Bernarda, obecnie także św. Anny, przy ulicy Krakowskie Przedmieście w Warszawie².

Bernardyńscy pojawili się w Polsce w roku 1453 wraz z przybyciem do Krakowa lidera zakonu Jana Kapistrana i szybko zaczęli zdobywać popularność. Już w końcu XV wieku powstało 25 konwentów, a w XVIII wieku ich liczba doszła do 130 klasztorów w czterech prowincjach: małopolskiej, wielkopolskiej, litewskiej i ruskiej³. Czym tłumaczyć tak szybki rozwój zakonu? Kutzner wskazuje na płomienne kazania Jana Kapistrana, które wywołały *istną falę powołań zakonnych*⁴, a także pobudzały do religijnej dewocji, której owocem było fundowanie przez przedstawicieli hierarchii kościoła, rycerstwa i mieszczaństwa nowych klasztorów. Biskupi pragnęli odnowienia duszpasterstwa w swych diecezjach, rycerze myśleli o posiadaniu rodowych kościołów, w murach których mogliby być pochowani, król Kazimierz Jagiellończyk i Zbigniew Oleśnicki zakładając konwenty w Lublinie, Radomiu czy Wilnie mieli nadzieję na wykorzystanie

W roku 1989 ukazała się książka *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej* pod redakcją Urszuli Borkowskiej. Wśród artykułów w niej zamieszczonych znalazła się praca Mariana Kutznera traktująca o architekturze polskich późnogotyckich klasztorów franciszkanów obserwantów, zwanych bernardyńskimi¹.

bernardyńskich w pracach misyjnych. Na pierwszy plan wysuwa się zatem praca duszpasterska obserwantów, zwłaszcza kaznodziejska, i to ona ma być według Kutznera główną przyczyną tak wielkiej liczby fundacji. Rzeczywiście reguła nakazywała zakonnikom głoszenie Słowa Bożego. W ich kościołach odprawiano przeróżne nabożeństwa, pielęgnowano kultury para-liturgiczne, głoszone rekolekcje. Ale czy jest to wystarczającym powodem dla powstania tylu nowych konwentów? Przecież w ośrodkach takich jak Warszawa czy Kraków nie brakowało kościołów, w których wierni mogli wysłuchiwać kazań. Czy zatem pobudki religijne, choć bardzo szlachetne, były wystarczającym motywem tylu fundacji, czy wchodziły tu w grę bardziej *przeczne* powody?

Odpowiedź na to pytanie nasuwa się, gdy przyjrzymy się lokalizacji klasztorów bernardyńskich. Kutzner wspomina o naczelnej zasadzie, konsekwentnie realizowanej, jaką był przymus zakładania obserwanckich konwentów na dalekich przedmieściach, z dala od domów i dróg prowadzących do miasta⁵. Jest to oczywiście zgodne z zaleceniami św. Franciszka z Asyżu, który widział siedziby zakonników na wzór eremów, oddalone od osad ludzkich. Jednakże rozbudowane funkcje duszpasterskie nie pozwalały bernardyńskim na osiedlanie się w zbyt dużej odległości od domostw. W praktyce konwenty powstawały na przedmieściach miast⁶. Tak właśnie było w przypadku założenia warszawskiego. Kościół św. Bernarda zbudowano na szczycie skarpy wsielanej za murami obronnymi miasta. W pobliżu znajdował się plac i biegnąca droga prowadząca od bramy miejskiej do Czerska, ważnego miasta handlowego i rzemieślniczego. Od północy znajdował się wąwóz, a za nim mur obronny i zamek książęcy⁷. Wbrew temu co mówi Kutzner nie było to miejsce oddalone od miasta, nie było to także miejsce odludne. Właśnie tu, na przedmieściach, mieszkali rzesze biedoty, a na pobliskim placu koncentrowało się życie handlowe miasta. I tu należy szukać źródeł popularności bernardyńskich. XV wiek to okres gwałtownej urbanizacji ziem koronnych Polski. Gęstość zaludnienia w miastach wzrasta, a na przedmieściach powstają getta żydowskie, dzielnice biedoty i marginesu społecznego. W miastach nie brakowało kościołów i kaznodziei. Co więcej, nie było nawet miejsca na nowe założenia. Nie było natomiast nikogo, kto by zajął się organizacją życia na przedmieściach. A tam napięcia i konflikty

społeczne trafiały na podatny grunt. I właśnie wtedy pojawiają się bernardyni, którzy nie tylko noszą Słowo Boże, ale także pomoc charytatywną dla najuboższych, wśród których pragną się osiedlać. Nie dziwi więc, że znajdują się fundatorzy, którzy widzą w działalności zakonników rozwiązanie problemu biedoty. I właśnie to, a nie wzrost pobożności, stanowiło główny powód zakładania tak wielu nowych konwentów⁸.

Skoro udało się już wskazać przyczyny fundacji oraz lokalizację nowopowstałych siedzib obserwantów, przyjrzyjmy się architekturze konwentów. Ogólny schemat budowlany został określony w przepisach zakonnych wydanych przez papieża Mikołaja V w 1453 r. dla Austrii, Czech i Moraw, powtórzonych w 1467 r. dla Polski⁹. Według nich każdy konwent powinien składać się z: kościoła, wieży-dzwonnicy, cmentarza i budynku klasztornego z ogrodem. Ponadto, zgodnie z naczelną zasadą skromności i ubóstwa, a także ze względu na sąsiedztwo zabudowań biedoty, kościoły i budynki klasztorne powinny być nieduże i skromne¹⁰. Jednak już po roku 1500 obserwujemy coraz częstsze odchodzenie od reguły, zwłaszcza od idei ubóstwa¹¹. Zarówno budownictwo drewniane, dziś znane już jedynie ze źródeł pisanych, jak i murowane odbiegało od wyobrażeń autorów reguły. Były to budowle obszerne, wygodne i trwałe, nierzadko o bogatym wystroju i wyposażeniu wnętrza¹². W Polsce zalecano bernardynom wznoszenie konwentów drewnianych, jednak już przed 1500 r. zaczęto budowę murowanych kościołów w Krakowie, Przeworsku, Tarnowie, Kole, Lublinie, Warcie, Radomiu, Kobylinie, Wilnie, a także w Warszawie¹³. Spróbujmy zrekonstruować wygląd warszawskiego kościoła św. Bernarda. Jego budowę zaczęto w roku 1454, czyli jeszcze w okresie, gdy dbano o przestrzeganie zasad zawartych w regule. Był to niewielki budynek, którego kształty mieściły się w granicach dzisiejszego prezbiterium z absydą. Zbudowany został z cegły, na planie wydłużonego prostokąta od wschodu zamkniętego trójbocznie. Od strony południowej przylegała do kościoła nieduża zakrystia, a do południowego naroża elewacji frontowej dostawiona była czworoboczna wieża, przez którą prowadziło wejście do świątyni. W elewacjach zewnętrznych, opiętych wielouskokowymi szkarpami, znajdowały się ostrołukowe otwory okienne ozdobione profilowanymi wałkami. Szczyt zachodni był prawdopodobnie dekorowany sterczynami. Wnętrze kościoła, jednonawowe, bez wydzielonego prezbiterium, nakryte było drewnianym stropem i dwuspadowym dachem¹⁴. Dariusz Kaczmarzyk wysuwa przypuszczenie, że podobnie wyglądały inne kościoły obserwantów wznoszone w drugiej połowie XV wieku — w Krakowie, Poznaniu, Lublinie, Radomiu, Lwowie, Wilnie, Kobylinie i Wrocławiu¹⁵. Zatem spróbujmy zastanowić się skąd mógłby pochodzić wzorec dla tych pierwszych bernardyńskich świątyń?

Marian Kutzner doszukuje się go w trzynastowiecznym budownictwie franciszkańskim¹⁶. Recepcja miałaby być jednak nie ślepym naśladownictwem istniejącego modelu, ale twórczym przekształceniem starych wzorców do nowych potrzeb. Plan świątyni mendenkanckiej, jednonawowej, paroprzęstowej, z wydłużonym, zamkniętym wielobocznie chórem konwentualnym poddano modyfikacji. Skracając i poszerzając nawę zmieniono jej proporcje tak, aby bardziej odpowiadała funkcjom kaznodziejskim. Skrócono także prezbiterium, by dostosować je do potrzeb konwentu.

Z wnętrza usunięto lektoria przenosząc ambony do nawy i oddzielając chór wydatną tęczą lub ołtarzem głównym przeniesionym na linię tęczy. Wraz ze wzrostem funkcji duszpasterskich zaczęto dostawiać kaplice boczne, jednak dbano o to, by były szczelnie zamykane od strony kościoła, tak by nie komplikowały przestrzeni nawowej. Wszystkie człony budowli były od siebie wyraźnie wyodrębnione, ale przez zastosowanie identycznych sklepień i detalu architektonicznego ujednociono je pod względem artystycznym. To różni kościoły bernardynów od świątyń franciszkańskich, w których przyjęto zasadę odwrotną: ujednoczenie przestrzenne i zróżnicowanie artystyczne¹⁷. Czy jednak tak wyglądała pierwsza budowla obserwantów w Warszawie? Jak wiemy nie posiadała ona wyodrębnionego prezbiterium, była także zbyt mała by pełnić funkcje kaznodziejskie. Kazania wygłaszane były na placu znajdującym się przed kościołem¹⁸. Czy zatem Kutzner myli się opisując kościoły bernardyńskie? Nie, gdyż właśnie tak one wyglądały. Ale dopiero te wznoszone od XVI wieku, czyli od czasu rozluźnienia obyczajów zakonnych! Z tą różnicą, że posiadały kwadratowe wieże przy prezbiterium, o których nie wspomina Kutzner¹⁹. Przedtem rzecz wyglądała tak, jak w przypadku świątyni warszawskiej. Zatem wzorec dla pierwszych kościołów obserwantów musiał pochodzić skądinąd.

Ale zanim zajmiemy się tym problemem spróbujmy jeszcze przyjrzeć się powodom, dla których mógłby być przejmowany planistyczny model franciszkański. Wydaje się dziwne, że bernardyni, którzy tak wyraźnie separują się od franciszkanów, że nawet Jan Kapistran w czasie pierwszej wizyty w Krakowie w 1453 r. *nie chciał [o nich] słuchać, nie obrał nawet mieszkania w ich klasztorze na Brackiej lecz w kamienicy świeckiego człowieka*²⁰ nagle decydują się na przejęcie franciszkańskiego wzoru świątyni. Jak tłumaczy to Kutzner? Po pierwsze mówi o próbie świadomego odniesienia się do miejscowej tradycji, po drugie sugeruje, że mogła to być *chęć nawiązania „dialogu” z minorytami na temat właściwej obserwacji franciszkańskich ideałów serafickiego ubóstwa*²¹. Tylko po co mieliby to robić. Sam Kutzner przyznaje przecież, że bernardyni *grzeszą ewidentnie nieuszanowaniem naczelnej zasady franciszkańskiej — brakiem szacunku do zasad skromności i ubóstwa*²². Konwenty wznoszone po 1500 r., czyli w okresie, kiedy miałyby stosować model franciszkański, pełne są przepychu i bogactwa: okazałe szczyty, bogate sklepienia gwiaździste i kryształowe, rzeźba figuralna, polichromie we wnętrzu kościelnym i klasztornym, bogate portale, sprzęty liturgiczne — to wszystko jest oczywistym łamaniem reguły zakonnej²³. W obliczu tego dziwna byłaby *chęć podjęcia „dialogu”* na temat ubóstwa. Przyznaje to także Kutzner, który zgadza się, że przyjęcie wzorca franciszkańskiego mogło być jedynie próbą standaryzacji architektury²⁴. Tylko czy jest to argument wystarczający, by uznać model świątyni franciszkanów za wzór architektury bernardyńskiej? Może słuszniej byłoby poszukiwać analogii formalnych w architekturze Włoch, skąd pochodzili i św. Franciszek i św. Bernard. W Asyżu i Sienie odbywały się kapituły bernardynów, na które przyjeżdżali także bracia z Polski²⁵. Mieli zatem okazję, by poznać architekturę macierzystych świątyń. Czworoboczne wieże występujące zarówno w budownictwie polskim jak i włoskim przemawiają na korzyść tej teorii. A co do miejscowej tradycji, to ko-

ściół św. Bernarda w Warszawie dowodzi, że rzeczywiście odnoszono się do niej. Nie była to jednak tradycja franciszkańska lecz parafialna. Małe, jednonawowe kościołki diecezji poznańskiej, do której w XV wieku należała Warszawa, są najbliższe kształtami i wymiarami budowli obserwantów. Wymiary wewnętrzne kościoła w Otorowie z przełomu XV i XVI wieku są takie same jakie miała warszawska świątynia z 1454 r. — 24 x 9 m²⁶. Ponadto kościoły w Dębnie nad Wartą z 1447 r., Brudzewie z 1455 r. i wspomniane w Otorowie reprezentują ten sam typ jednonawowych świątyń z nie wydzielonym, trójbocznym zamkniętym prezbiterium, wieżą przy elewacji zachodniej i uskokowymi szkarpami co kościół warszawski²⁷. Pierwsza murowana świątynia franciszkanów obserwantów na ziemiach polskich łączyła zatem idee skromności i ubóstwa głoszone przez św. Franciszka i regułę z miejscową tradycją budowlaną i stylem architektonicznym.

Kolejną sprawą, którą należy omówić, jest wygląd założeń klasztornych. Kutzner pisze, że składały się one z trzech skrzydeł skupionych wokół wirydarza, przylegających od północy bądź południa do kościoła. Najważniejsze było skrzydło wschodnie, które wznoszono jako pierwsze. Mogło zdarzyć się tak, że tylko ono budowane było w trwałym materiale, pozostałe zaś wznoszono z drewna. Komunikacja w klasztorze odbywała się poprzez krużganki obiegające wokół wirydaż²⁸. I znów przykład warszawskiego założenia przeczy temu co twierdzi Kutzner. Pierwszy ceglano-drewniany klasztor zbudowano na uboczu, na południe od kościoła. Pożar w 1507 r. zniszczył budynek i w 1511 r. zbudowano nowy dom w tym samym miejscu! Był to murowany, dwukondygnacyjny budynek na planie prostokąta, nakryty wysokim, dwuspadowym dachem, podparty na narożnikach masywnymi szkarpami. Trójkątne szczyty schodkowe wieńczyły dom od wschodu i zachodu. Na pierwszej kondygnacji znajdował się refektarz, który pełnił także funkcje kapitułarza, kuchnia i spiżarnia. Piętro zajmowały cele zakonników²⁹. Możliwe, że istniało drewniane skrzydło łączące klasztor z kościołem, jednak póki co nie znaleziono na to dowodów. W 1514 r., zgodnie z postanowieniem kapituły lubelskiej rozbudowano klasztor. Nowy gwardian, Jan z Komorowa, wznosił murowaną oficynę, niższą od istniejącego już budynku, która stykała się z nim prawie w połowie jego długości, a z drugiej strony dochodziła do kościoła na

wysokości wieży. Na parterze znajdowała się zakrystia oraz krużganki. Górna kondygnacja, podobnie jak w poprzednim budynku, mieściła cele zakonników³⁰. Ostatnie, zachodnie skrzydło klasztorne zostało wzniesione dopiero w 1603 r. przez Pawła z Łęczycy. Mieściło w sobie pomieszczenia gościnne dla magnatów i szlachty, znajdowała się tam również siedziba nuncjusza apostolskiego³¹. Przypadkowo ukształtowany wygląd założenia stał się wzorem dla innych konwentów. Klasztory w Lublinie, Łowiczu, Kobylinie, Radomiu, Warcie, Wilnie i Przasnyszu powtarzały układ południowego skrzydła występującego przed wschodni budynek klasztoru na wysokość wielobocznej absydy kościoła. Powtarzano także układ wnętrza (Lublin, Przasnysz, Radom, Warta), zaś w klasztorze w Radomiu nawiązywano nawet do zewnętrznych elewacji klasztoru warszawskiego³².

Na końcu należy jeszcze wspomnieć, jak słusznie zauważa Kutzner — naczelną zasadą jaką kierowali się obserwanci przy wznoszeniu budynków mieszkalnych, jaką był funkcjonalizm założenia³³. Wyrażał się on w wielkości i układzie pomieszczeń dostosowanych do potrzeb danego konwentu. Dlatego też nie zawsze od razu wznoszono wszystkie trzy skrzydła klasztorne tworzące przejęty po cystersach, nie po franciszkanach (!), wzorcowy plan założenia. Dopiero po połowie XVI wieku, a zwłaszcza po soborze trydenckim, kiedy to następuje odrodzenie rygorystycznego przestrzegania reguły, klasztory realizują modelowy program założeń.

Marian Kutzner jest znakomitym badaczem, który wniósł do historii sztuki wiele nowych i cennych odkryć. Tym bardziej dziwi artykuł dotyczący architektury franciszkanów obserwantów. Wiele w nim uproszczeń, chociażby w przypadku omawiania przyczyn fundacji, nieścisłości, gdy chodzi o rekonstrukcję założeń klasztornych i niedostatecznie uargumentowanych twierdzeń przy opisywaniu wzorców przejętych od franciszkanów. Szkoda, że tak się stało, gdyż brakuje w literaturze pracy, która dotyczyłaby architektury bernardyńskiej. Jednak niewątpliwą zasługą Kutznera jest to, że podjął dotąd pomijany temat, doceniając wartość budownictwa obserwanckiego. Może dzięki temu powstanie praca, która zmieni pogląd panujący w literaturze, krzywdzący dokonania architektoniczne polskich bernardynów.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ PROF. UKSW DRA HAB. ZBIGNIEWA BANIE

¹ M. Kutzner, *Architektura polskich późnogotyckich klasztorów franciszkanów obserwantów (zwanych bernardynami)*, w: *Franciszkanie*

w *Polsce średniowiecznej*, cz. 2-3, pod red. U. Borkowskiej i in., Kraków 1989, s. 273-319.

² Opieram się na książce Dariusza Kaczmarzyka *Kościół św. Anny* wydanej w Warszawie w 1984 r. Praca ta nie została wspomniana w artykule Kutznera, który wyraża żal z powodu braku monografii polskich późnośredniowiecznych klasztorów bernardyńskich pióra historyka sztuki.

³ Tamże, s. 12.

⁴ Kutzner, dz. cyt., s. 277.

⁵ Tamże, s. 292.

⁶ Tamże, s. 296.

⁷ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 16.

⁸ Szerzej problem ten omówiła M. Maciszewska,

Klasztor Bernardyński w społeczeństwie polskim 1453-1530, Warszawa 2001, s. 79-80.

⁹ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 20.

¹⁰ Kutzner pisze o zakazie wznoszenia wież, sklepień i bogatych frontonów, a także o nakazie wystrzegania się bogactwa wystroju architektonicznego i malarskiego właśnie ze względu na zasadę ubóstwa. Zob. Kutzner, dz. cyt., s. 297, przypis 66.

¹¹ Kutzner, dz. cyt., s. 297.

¹² Tamże, s. 299.

¹³ Tamże, s. 300-301.

¹⁴ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 19.

¹⁵ Tamże, dz. cyt., s. 22.

¹⁶ Kutzner, dz. cyt., s. 305.

¹⁷ Tamże, s. 306-308.

¹⁸ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 17.

¹⁹ Tamże, s. 58.

²⁰ K. Kantak, *Bernardyni w Polsce*, t. 1, Lwów 1923, s. 9.

²¹ Kutzner, dz. cyt., s. 305.

²² Tamże, s. 305.

²³ Tamże, s. 305-306.

²⁴ Tamże, s. 306.

²⁵ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 59.

²⁶ Tamże, s. 21.

²⁷ Tamże, s. 21.

²⁸ Kutzner, dz. cyt., s. 309.

²⁹ Kaczmarzyk, dz. cyt., s. 23-24.

³⁰ Tamże, s. 25.

³¹ Tamże, s. 91-92.

³² Tamże, s. 27-29.

³³ Kutzner, dz. cyt., s. 310.



KOBIECZYWAŁKI

KAZIMIERZA MIKULSKIEGO

P a u l i n a K o w a l s k a

Nauka aktorstwa i reżyserii w studium dramatycznym istniejącym przy Starym Teatrze w Krakowie, były spełnieniem życiowej pasji Kazimierza Mikulskiego. Dzięki temu był nie tylko artystą plastykiem lecz także aktorem i reżyserem. Od tej pory w twórczości malarza granice świata scenicznego i malarskiego zacierają się będąc dla siebie źródłem natchnienia. Malarstwo Mikulskiego przechodziło różne fazy ewolucji. Począwszy od indywidualnie traktowanego koloryzmu, po obrazy z pogranicza abstrakcji i surrealizmu, kończąc na specyficznym stylu figuratywnym, przy którym artysta pozostał do końca. We wszystkich tych etapach działalności duch baśniowego teatru lalek był zawsze wyczuwalny. Mikulski był *malarzem metaforycznym*, może to określenie jest już anachroniczne, ale najlepiej oddaje charakter jego twórczości. Starał się on stworzyć nową rzeczywistość obrazu, opierając się na zestawieniach realistycznie potraktowanych fragmentów rzeczywistości, dokonywanych w sposób zaskakujący i nieoczekiwany, nie znajdujący odpowiedników w otaczającym nas świecie. Mieczysław Porębski napisał, że *Kazimierz Mikulski maluje obrazy coraz brzydsze, albo może coraz bardziej zgorzkniałe*¹. Muszą być brzydkie i wystygłe, gdyż stanowią preparat naszej zaśmieconej wyobraźni. Nie mogą się podobać, gdyż stanowią odbicie tego jacy jesteśmy.

Tadeusz Kantor mówiąc o twórczości artysty, zauważył, że *iluzyjność detali nie służy tutaj wiernemu przedstawieniu przedmiotu, tak jak w tradycyjnym malarstwie. Tu iluzyjność co pewien czas urywa się, tworząc pauzy o klimacie delikatnej jak siatka tajemnicy [...] jego nieba są niebami wyobraźni, milczenia, głębokiej nostalgii i ciszy [...] manekiny kryją w sobie to, co w człowieku jest bolesne, są bardziej ludzkie, niż ludzie żywi*². Obrazy malowane w manierze magicznego realizmu, przedstawiają rzeczywiste postaci i przedmioty w nierealnych sytuacjach. Artysta uzyskuje w ten sposób *rzeczywistość poetycką*, wyalienowaną od świata potocznego, gdzie kobiety-lalki niewinne, grzeczne istoty nie ranią uczuć, nie krzywdzą bliskich, a pod wykreślonymi cyrklem piersiami kryją sterylną, zgeometryzowaną duszę, budząc w nas tęsknotę ciszy. One ujawniają nasze dziecinne wspomnienia, dziś stające się jedynie bezdziałnym wołaniem do lepszego życia.

Twórczość malarza to cały przedstawiany zwierzynek, gromadzący przyjazne człowiekowi zwierzęta, a więc ulubione przez Mikulskiego: koty, ptaki, ryby, owady, ślimaki, ukazywane na tle drzew, krajobrazów i wśród kwiatów. Wszystkie motywy, cała stworzona przez artystę ikonografia, wprowadzają w nastrój baśniowy, budzą uczucia pogodnej zadumy i skłaniają do kontemplacji. Artysta często ukazuje kobiety w towarzystwie zwierząt, są to np. ptaki, myszy, jeże. Razem wkomponowane w kadr obrazu, wydają się nieodłączną całością — naturalnie stworzoną jednością np. ptaki we włosach lalkowatych kobiet w obrazach: *Tej nocy świeciły księżycy* (1982 r.), *Strzeżone bramy snów* (1988 r.), *Wyjście z akwarium* (1983 r.), *Zniewolona* (1979 r.). Prowokują myśli, mimowolnie poddajemy się uczuciu, że autor chce nam przez dzieła opowiedzieć jakiegoś niezwykle historie ze snów. Świat ów był Mikulskiemu bardzo bliski. Wszystkie sceny i motywy potraktowane są hieratycznie, precyzyjnie określane konturem, wszystko to głąboko tkwi w myśleniu charakterystycznym dla *człowieka sceny*, odwołującego się do swych scenograficznych doświadczeń.

Poetycki świat malarstwa Kazimierza Mikulskiego bardzo wyrazisty, spójny i na wskroś oryginalny — cechuje się stałą obecnością figury kobiety³, która raz stara się obudzić wyobraźnię mężczyzny swym wyglądem i postawą zapraszając do pieszczot, innym razem kojarząc się wyłącznie z dziecinnym światem zabawek.

Lalki, marionetki czy po prostu kobiety? Analizując przedstawienia kobiet Kazimierza Mikulskiego z lat 80 i 90, nie wiemy czy są to tylko owoce jego wyobraźni, czy portrety marionetek ze sztuk teatralnych i cyrkowych. Lalki-aktorki przez swą nagość przestają być kukielkami z dziecięcych sztuk, a ich geometryczna prostota może być wyrazem braku uczuć i namiętności, efektem czysto instynktownych, wręcz zwierzęcych zachowań. Lalki-kusicielki, osnute senną tajemnicą, nie zdradzają swoich zamiarów. Martwe oczy, zastygłe usta z prawie niewidocznym grymasem, pozostawiają niepewność, nie pozwalają na jednoznaczne skojarzenia. Ich wizerunków nie można określić mianem *brzydkie*, a jednak brakuje im kobiecego piękna. Proste, wręcz schematyczne rysy twarzy powodują iż stają się one do siebie podobne, jakby za każdym razem autor

P o d o b n e d o l a l e k
k o b i e t y z d u ż y m i
o c z a m i , b e z m y ś l -
n y m i t w a r z y c z k a -
m i , z w y e k s p o n o -
w a n y m i w z g ó r k a m i
l o n o w y m i , p r z y -
t ł a c z a j ą c a ł y k o -
b i e c y e r o t y z m i u r o k .



powiełał twarz jednej modelki, lekko ją tylko modyfikując.

Podobne do lalek kobiety z dużymi oczami, bezmyślnymi twarzyczkami, z wyeksponowanymi wzniesionymi łonowymi, przytłaczają cały kobiecy erotyzm i urok. Wydaje się, że te kobiety-lalki, wiecznie pozują — będące gotowymi, w swej iluzyjnej cielesności, na spotkanie z kochankiem. Maria Hussakowska interpretuje je jako *zimne kusicielki o ponętnych kształtach, niewinnie wyuzdane [...] Do niczego jednak nie dochodzi, bo te dziewczęta wycięte są z kolorowej okładki, albo reklamy*⁴. Kobiety Mikulskiego stoją skupione u progu metamorfozy. Niejasne określenie tej granicy, zatrzymanie ich w ostatnim kroku, to spauzowanie przed jakimś ostatecznym i nieodwołalnym przeobrażeniem daje najbardziej liryczne wzruszenia⁵.

Postacie plastikowych kobiet Mikulskiego przypominają lalki *Barbie*. Ten produkt amerykańskiego rynku potrzeb,

w krajach komunistycznego reżimu, dostępny był jedynie w luksusowych, pachnących dobrobytem sklepach Pe-wexu. Małe, nie przekraczające kilkunastu centymetrów laleczki, często pozostawały jedynie w sferze snów małych dziewczynek, a jeśli już zamieszkały w dziecięcych pokojach stawały się swoistym sacrum wśród innych zabawek. *Barbie* ucieleśniały nie tylko wyobrażenia o pięknych, bogatych kobietach, stanowiły namiastkę *tamtego* świata — nieznanego i ekscytującego. W szarej PRL-owskiej rzeczywistości zarówno dla dzieci jak i dorosłych były estetycznym słodzikiem dla duszy. Dzieciom kojarzyły się z dorosłością, u rodziców wywoływały ciche westchnienia za lepszym jutrem. Lalki Mikulskiego podobnie jak *Barbie* nasuwają różne skojarzenia, ale na pewno w obu przypadkach są wizją piękniejszego i łatwiejszego życia.

Tematyka kobiet-lalek nie była obca także innym surrealistycznym artystom, np. lalki Hansa Bellmera, które wykonane są z fragmentów zabawek odnalezionych przez artystę w skrzyni z czasów dzieciństwa, choć wi-

zualnie podobne do *panienek* Mikulskiego wyrażają odmienne treści. W tworzeniu lalek Bellmer dawał wyraz sadystycznym urojeniom, były to dzieci-męczennicy i królowe pożądań zarazem. Interpretował je jako cyniczne zabawki, które wywołują granice erotycznych możliwości. Łączył kobietę-lalkę z wyobrażeniami okrucieństwa i destrukcji. Przedstawienia manekinów Mikulskiego nie doprowadzą nas nigdy do tak drastycznych skojarzeń. Klimat malarstwa Paula Delvaux, bliski był polskiemu malarzowi, zarówno w aspekcie estetycznym jak i treściowym. Uważa się, iż twórczość Delvaux była pomnikiem wzniesionym na cześć kobiet. Malował je jako *zimne piękności o rozmarzonych oczach*, które nigdy nie mają swojego *rendez-vous*. Jego kobiety, nie przypominają lalek, są bardziej czułe i mają więcej subtelnego erotyzmu, od postaci Mikulskiego. Uwzniesione, przedstawione są jakby we własnych marzeniach lub śnie. René Magritte to kolejny surrealista, w którego twórczości kobieta-lalka staje się pierwszoplanową aktorką. Kobieta nagą i niewinną traktuje z lekkim szyderstwem, staje się dlań nieruchomym przedmiotem, posągami, mogącym być jednocześnie groteskową rosyjską lalką lub tułowiem antycznej rzeźby. Mikulski, Delvaux i Magritte w ten sam sposób dążą do uzyskania całości przez łączenie przedmiotów rzeczywistych oraz nowych, dziwnych i zaskakujących. Zestawiania elementów rzeczywistości w sposób odmienny pozwala stworzyć irrealny przedmiot, lub sytuację o ładunku poetyckim⁶. Moim zdaniem artysta tworząc kobiety-lalki, połączył swoje teatralne pasje, senne marzenia z wizerunkiem rzeczywistych kobiet. Cały urok tych dzieł tkwi właśnie w tej niemożności określenia sfery rzeczywistej i wyimaginowanej.

Na tle artystów swojego pokolenia Mikulski mocno odcina się swą indywidualnością. Pomimo zmienności tendencji i mód w sztuce miał odwagę pozostawania przy swoim. Dlatego do dziś jego malarstwo ma własny wyraz, własną problematykę. Twórczość Mikulskiego zmieniała się i doskonaliła wyłącznie poprzez ewolucję, ominęły ją burze kolejnych nowości artystycznych. Jej teoretyczny i estetyczny fundament pozostał do dziś niezmienny. W sztuce malarza panuje ład myślowy, a kreowany przez artystę świat rządzi się prawami posłusznymi wyobraźni swego twórcy, zapelniającej umowną przestrzeń i równie umowne pejzaże postaciami kobiet, zwierząt, przedmiotów i form geometrycznych. Przestrzeń dzieł Mikulskiego przypomina płytką przestrzeń sceny a na niej rozlokowane rekwizyty. Wszystko zastygłe w bezruchu; zwierzęta-zabawki i kobiety-lalki *patrzą* na nas niewidzącymi oczyma. Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii, wydobywa to, co się kołata z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością⁷.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ MGR KATARZYNĘ CHRUDZIMSKĄ-UHERĘ

¹ Mikulski K., Katalog wystawy w Starmach Gallery, Kraków 1991.

² P. Krakowski, *Kazimierz Mikulski – Balzak*, Katalog wystawy w Starmach Gallery, Kraków 1991.

³ M. Panek, *Kazimierz Mikulski*, Katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki, Częstochowa 1996.

⁴ M. Hussakowska, Katalog wystawy w Galerii Piano Nobile, Kraków 1993.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ M. Porębski, Katalog wystawy, BWA, Łódź 1987.

WĄTKI RELIGIJNE W SZTUCE ANDRE SERRANO

P a w e ł K ę s k a

Andre Serrano, latynoski fotograf, tworzący na gruncie północnoamerykańskim, wykorzystuje w swoich pracach wątki religijne. Taka jest klasyfikacja ikonograficzna i jest to faktem nie podlegającym dyskusji. Faktem jest również to, że społeczności, które odbierają sztukę Serrano, reagują na nią gwałtownie i krytycznie, oskarżając o bluźnierstwo, zniewagę, obsceniczość. Te dwa fakty, łączone ze sobą, dają proste diagnozy: *Serrano — bluźnierca — atakuje Kościół*; bądź inaczej — *Serrano — krytyk kultury powszechnej i jej symboli — naraża się na ataki ze strony Kościoła, operującego dyskursami władzy*. Takie oceny, nie zmniejszając ich wagi i trafności, o ile wypływają z autentycznej oceny prac fotografa, wprowadzają w postrzeganie jego twórczości i osoby niebezpieczną, ideologizującą polaryzację. Serrano, osoba nieszablonowa, zdeklarowany, choć zbuntowany katolik, prostym konotacjom się nie poddaje. Zadaniem tej pracy nie będzie ani krytyka, ani obrona twórczości latynoskiego fotografa. Moje ambicje sięgają próby dotarcia do sensu kontrowersyjnych prac, postrzeganych w pryzmacie osoby i refleksji samego twórcy. Sferą, która mnie interesuje, jest obszar odwołań religijnych w jego twórczości. W dalszej części pracy będę starał się określić, co jest tego powodem. W sztuce Serrano można wyznaczyć pewien określony, zamknięty czasowo obszar, tj. od 1984 (początek publicznej, twórczej aktywności Serrano) do 1992 (jego jedyna wystawa w Polsce). Widać w tym czasie pewną ewolucję artystyczną. Przebiega ona od zainteresowania figuracją, przez tendencje abstrakcyjne, związane z wykorzystaniem tworzywa organicznych fluidów, do syntezy obydwu kierunków. Ewoluuje także w tym czasie myśl artysty, jego koncepcja dojrzewa do jakiejś syntezy. W tym obszarze czasowym będę się poruszał, prace powstałe po 1992 roku pozostają poza moim zainteresowaniem.

Andre Serrano, z pochodzenia Latynos, urodził się w 1950 roku w Nowym Jorku na Brooklynie. Tam się wychował, kształcił, tam również pracuje oraz mieszka do dziś. Młodym Andre opiekowała się głównie babcia, która dbała również o jego konserwatywne, katolickie wychowanie religijne. Serrano, jak sam pisze, wcześniej stracił zainteresowanie dla spraw religii, sfera ta powróciła do niego niejako sama, dużo później, już po debiucie artystycznym. W latach 1967-1969 kształcił się w dziedzinie rzeźby w *Brooklyn Museum and Art School* w Nowym Jorku. Po tym okresie przez dziesięć lat zmagał się z depresjami i uzależnieniem narkotycznym, z którego wyszedł dzięki uczestnictwu w terapiach. Najlepszą jednak terapią, jak sam stwierdza, była dla niego sztuka, którą czynnie zaczął uprawiać od lat osiemdziesiątych. W osobie Serrano od czasu edukacji artystycznej zmagaly się ze sobą ideały akademickie i uliczny realizm określony buntem i utajoną siłą. Po okresie depresji i marazmu zwycięża ten drugi nurt, krystalizując się w powstających coraz liczniej pracach fotograficznych. Serrano posługuje się przede wszystkim techniką cibachromową, wykonując zdjęcia o dużym formacie. W swoich pracach kładzie silny nacisk na estetykę, operuje nasyconymi kolorami, stosuje fotomontaż. W polu jego zainte-

resowania pozostaje najpierw figuracja, którą porzuca później na rzecz abstrakcji, ostatecznie łączy obydwie tendencje. Od początku lat osiemdziesiątych w jego pracach pojawiają się liczne motywy obrazów krwi, okrwawionych ciał ludzkich i zwierzęcych oraz cierpienia i tortur. Od samego początku w fotografiach Serrano znajdują swoje miejsce liczne wątki religijne. Przede wszystkim obrazy osób duchownych, ciągłe studium krzyża i osoby Chrystusa. Krzyż jest przez fotografa analizowany szczególnie w okresie zainteresowania abstrakcją. Na tym etapie Serrano zaczyna wykorzystywać do konstruowania zdjęć substancje organiczne takie jak moczu i mleko. Ostatnim interesującym nas etapem jest początek lat dziewięćdziesiątych. W tym czasie pojawiają się prace analizujące śmierć i władzę, konstruowane z dużą dozą estetyzującej abstrakcji. W tym też czasie powracają obrazy osób duchownych.

Analizy dzieła twórczego można dokonywać na różne sposoby. Zasadniczo, dla ułatwienia sprawy rozróżni dwie opcje. Ogniwiem analizy jest zawsze samo dzieło, które pochodząc od twórcy, kieruje się ku odbiorcy. Odbiorca odczytuje dzieło posługując się własnym językiem światopoglądowym i wrażliwością estetyczną. Można ogląd dzieła rozpocząć od analizy języka twórcy, następnie podążyć ku ogniwiu, ku dziełu, rozpatrując ostatecznie jego sens i znaczenie. Można także próbować odczytać uniwersalny sens dzieła, odwołując się do kanonu kultury i erudycji estetyczno teoretycznej, porzucając zainteresowanie twórcą. Takie postępowanie jest wskazane, dzieło powinno samo w sobie zawierać sens. Ja posłużę się jednak pierwszym wariantem, moim celem jest bowiem sprzężenie języków twórcy i odbiorcy. Opcja druga daje większą pewność poprawności wniosków dotyczących sensu prac Serrano. Zakodowanie znaczenia w kluczu warsztatu świadomości twórcy może nie odpowiadać pryzmatowi odbiorcy. Ten problem dotyczy indywidualności, jak i całych społeczności. Brak sprzężenia języków (z jakiegokolwiek powodu tak się dzieje), może owocować obojętnością, w przypadku Serrano owocuje zaś skandalami i protestami. Ostatecznie więc, po zastosowaniu pierwszej, do oglądu prac Serrano posłuży mi także metoda druga. Spojrzenie odbiorców, krytyczne, jest nieodłączne od dzieła. Finalnym krokiem będzie próba sprzężenia obydwu wrażliwości i światopoglądów.

Rozwój tożsamości religijnej Andre Serrano jakkolwiek przebiegał, zatrzymał się w wieku trzynastu lat. Ostatnim aktem zaangażowania, było przyjęcie przez niego sakramentu bierzmowania. Jak sam pisze, od kiedy zaczął uprawiać masturbację, stracił zainteresowanie dla religii i aż do osiągnięcia dorosłości kwestia wiary była dla niego strefą martwą. Obrazy religijne z przeszłości, zapomniane wątki zaczęły powracać dużo później, już po rozpoczęciu artystycznej pracy¹. O ile wewnętrzne zaangażowanie Serrano mogło wygasnąć, pozostało katolickie środowisko, w którym się wychowywał. O odpowiednią formację religijną, która dotyczyła jak można to sobie wyobrazić rytuałów i wiedzy, mogąc nie dotykać wnętrza, dbała rodzina artysty². Pryzmat oglądu

świata, budowany przez pojęciowe elementy, przy braku wewnętrznego zaangażowania musiał, jak to się zwykle dzieje zastygnać. W ten sposób obok naturalnej wizji rzeczywistości, budującej się w osobie wrażliwego człowieka, powstawał uśpiony i skazany na odrzucenie świat symboli i zewnętrznych doświadczeń religijnych. Taki schemat jest bardzo powszechny, został scharakteryzowany przez psychologię religii. Bardzo ważną rzeczą w odautorskiej analizie dzieła jest dotarcie do autorefleksji twórcy. Schemat, jakiemu uległ Serrano jest ewidentnie zauważalny, nie deprecjonuje to jego wrażliwości i indywidualizmu. Te ostatnie cechy silnie dadzą o sobie znać w ponownej, następującej po latach konfrontacji z religijnością i katolicyzmem.

Zainteresowanie sztuką poprowadziło Serrano ku wydziałowi rzeźby akademii sztuk pięknych. Tam ucząc się zasad poprawności estetycznej, zatracił wiarę w sens sztuki. Sztuka akademii i prawda ulicy stanęły w opozycji do siebie. To rozdwojenie popchnęło adepta akademii ku depresji i narkotykom. Po dziesięcioletnim niemal zmaganiu powrócił do sztuki, wybrał jednak nurt *podziemia*, który instynktownie w nim wzmagał³. Jak widać, wewnętrzna historia fotografa jest znaczone konfrontacjami świata idei z realnością. W drodze duchowych sporów i konfliktów, o których mówi sam Serrano, krystalizował się jego język twórczy. Świat religijności powracający w obrazach i symbolach w świecie zaostrej wrażliwości na realizm, domagał się weryfikacji. Pryzmatem nowego oglądu był wybrany przez artystę po długim zmaganiu świat ulicy, podziemia, buntu i prawdy niepowierzchowej. Serrano nie mógł być katolikiem w tradycyjnym sensie zbieżności form i pojęć z wewnętrznym zaangażowaniem. Sam pisze o sobie: *Zrozumiałem, że nie muszę przyjmować całej filozofii Kościoła Katolickiego, która często jest surowa i prymitywna, aby zachować pewne poczucie religijności i duchowości, które ukształtował on w moim życiu*⁴. Sam uważa siebie za straconego katolika, straconego dla rytuałów Kościoła, lecz niekoniecznie dla osobistej wiary, która stanowi dla niego problem otwarty. Rozwiązanie napięć daje sztuka. W symbolach Kościoła wyczuwa instynktownie wertykalny prąd sensu, prądu tego nie dostrzega w otoczeniu rytualnym i mentalnym tradycyjnej religijności. Podobna rozbieżność pojawia się w kwestii światopoglądu. Z perspektywy instynktownego zaangażowania Serrano wytyka elementy nauki Kościoła, które w jego odczuciu są błędne. Dotyczy to przede wszystkim spraw społecznych. Serrano stwierdza: *Czasami trudno brać politykę Kościoła poważnie, np. w kwestii podejścia do homoseksualistów — w ogóle do spraw seksu. W tej tak humanitarnej polityce można znaleźć momenty zupełnie nieludzkie. Nie mogę się z tym pogodzić nawet jako wierzący*⁵. W innym miejscu zaznacza również: *Nie biorę udziału w żadnej krucjacie, nie jestem artystą lewicowym ani reakcyjnym [...]. Z drugiej strony, nie sprzeciwiam się temu, kto uważa, że moje prace nie kryją się w muzeum, lecz wchodzą ostro na arenę polityki. Ale nawet jeśli krytykują Kościół, to jest to sprawa, by tak rzec, namiętności, braku równowagi między nienawiścią, i miłością jaką odczuwam do Kościoła*⁶. Widać tu nastawienie polemiczne w stosunku do katolicyzmu, nie pozbawione jednak zaangażowania i otwarcia się na jego głos. Ten dualizm jest właśnie częstym źródłem inspiracji artysty. Sfera religijności nie jest jednak odseparowana, przeciwnie, łączy się z innymi tworząc zręby światopoglądu i wizji rzeczywistości. Jakie zatem wartości i prawa funkcjonują w świadomości artysty? Serrano w swojej twórczości wielokrotnie kieruje się praktyką urealniania rzeczywistości, igra z abstrakcyjnymi pojęciami, prowokuje emanacje esencji sensu. Zapytany o fakt naruszania godności uświad-

conych symboli odpowiada: *Mam swoją własną prawdę, w którą wierzę. Jestem przekonany, że jako artysta robię rzecz właściwą. Staram się pójść w sztuce tak daleko, jak to możliwe. Jeśli ktoś uważa, że jakieś dzieło sztuki nie powinno być brane pod uwagę lub oglądane, bo przeraża — to uważam taki sąd za obłudę. Nie rozumiem jak idea sama w sobie może być niebezpieczna. Jedyne niebezpieczeństwo tkwi w ograniczeniu wolności wypowiedzi. Zajmuję się teraz tematami uniwersalnymi, podchodzę do nich jednak bardzo osobiście. Nie zakładam, że to, co mówię w swoich pracach, ma obowiązywać powszechnie, jednak w jakiś sposób porusza każdego*⁷. Jest oczywistą sprawą, że pogląd Serrano wchodzi w konflikt z uniwersalistyczną wizją sztuki i świata. Jego dekalog jest przede wszystkim artystyczny. Prawda jest powiązana ściśle ze sztuką, sztuka posiada priorytet, nie ma dla niej granic, a na pewno granic moralnych. Taką tezę potwierdza artysta w innej wypowiedzi: *pojawia się pytanie: czy mogę się posunąć tak daleko? Czy nie jestem intruzem? Czy wolno mi pokazać śmierć tak, jak ją zobaczyłem w kostnicy, czy muszę ominąć to wyzwanie, z powodów nazwijmy to, moralnych [...]. Nigdy nie wahalem się z odpowiedzią. Nie wolno mi się wycofać. Jak dotąd, jedyne ograniczenia, jakie sobie stawiałem, były spowodowane względami estetycznymi, nie moralnymi*⁸. Złem, jak widać, jest stawianie granic wolności wypowiedzi. Przy czym wolność wypowiedzi nie jest tu sprawą bierną i teoretyczną, przeciwnie, jest prawem do dynamicznej eksploracji rzeczywistości. Kompasem w tej eksploracji jest intuicja estetyczna, oraz indywidualne, również intuicyjne poczucie sensu rzeczy, często kondensowane w symbolu. To, że sztuka dotyka odbiorcy jest rzeczą właściwą, ale niewłaściwe jest zastanawianie się w tym kontekście nad jej sensem. Serrano porusza kwestie uniwersalne, jego mowa artystyczna operuje ideą, ta zaś nie może być niebezpieczna. Nie może być taką, ponieważ intuicyjnie i praktycznie kieruje się ku jakiejś prawdzie o rzeczywistości.

Kolejną problematyczną kwestią jest tworzywo sztuki kontrowersyjnego fotografa. Pierwszą godną zaznaczenia sprawą jest tożsamość artystyczna Serrano, jest on rzeźbiarzem. Patrzy na materię plastyczną w specyficzny sposób, wymaga od niej doży sensualnego realizmu⁹. Charakterystycznym elementem jego prac jest wykorzystanie wątków organicznych, zdjęć ciała, substancji od niego pochodzących. Twórca tak jak w innych przypadkach podjął te wątki instynktownie. Nie potrafi podać źródła, czy też przyczyn zainteresowania takim tworzywem, jednak zaznacza, że wpłynął na to na pewno świat zewnętrzny¹⁰. Twierdzi, że substancje cielesne posiadają w sobie jakąś samodzielną tożsamość, ich prawdziwości nie trzeba weryfikować. Dzięki temu często nie jest w stanie przewidzieć finalnego efektu własnej pracy¹¹. Profesor Baruch Kirchenbaum stwierdza, że ludzkie fluidy w pracach Serrano mogą być symbolem cierpiących ciał. Dodaje również, że artysta powodując zderzenia fluidów z symbolami kultury popularnej ujawnia w ten sposób swój problem związany z autorytetami. Dzieje się tak szczególnie w przypadku prac z udziałem uryny oraz symboli sakralnych, czy reprodukcji obiektów uważanych za dzieła sztuki światowej¹². Serrano stwierdza: *Może częściowo robię te szczane obrazy dlatego, iż staram się dojść do ładu z trudnymi lub wywołującymi sprzeciw aspektami naszego życia, mojego własnego życia*¹³. W swoim spojrzeniu na rzeczywistość, Serrano posługuje się niejako *filtrem odrealniającym*. Pokazuje śmierć i biedę ludzką w kluczu estetycznym, nie rejestrując historii fotografowanych ciał i osób. Zapis faktograficzny, będący dopełnieniem obrazu znajduje się w podpisie, co powoduje zresztą największe kontrowersje. Emocje, które budzą

te fotografie wynikają najpewniej z kontrastu między sprowadzoną do estetycznej abstrakcji rzeczywistością, a kontekstem historii obiektu znajdującym się w podpisie. Pokazanie jedynie estetyczne odbiera osobom tożsamość i sens ich istnienia, degradowa do roli kolorowej błyskotki. Szczególny wstrząs powodują obrazy ciał zmarłych ukazane w tym kontekście. Lakoniczny podpis wzbudza siłę kontrastu, uświadamia ów brak i prowokuje refleksje nad brakującą częścią przekazu. Taki mechanizm budzi reakcję — *to jest profanacja*. Podobne manipulacje tożsamością i wycinkowością rzeczywistości ludzkiej dotyczą obrazów abstrakcyjnych. W pracach tych fluidy są budulcem kolorystycznej, geometrycznej, bądź nie, konstrukcji. Podpis pod pracą uświadamia znów nadużycie polegające na wykorzystaniu *fragmentu jakiejś organicznej tożsamości i rzeczywistości*. Osobny problem to zderzenia substancji cielesnych z symbolami religijnymi, domaga się on jednak osobnego miejsca i zostanie poruszony przy okazji analizy pracy *Piss Christ*.

Jedną z pierwszych prac Serrano posiadających odniesienia religijne była fotografia *Heaven and Hell*. Komentowano ją najczęściej jako krytykę Kościoła Katolickiego, który pozostaje obojętny na losy kobiet i postrzega je jako istoty drugiej kategorii. Sam Serrano stwierdza, że jest to praca zaangażowana społecznie, odnosi się do błędnej jego zdaniem polityki Kościoła. Istotny jest tu kontrast między nagością kobiety, a szatami kardynała. Jak stwierdza Wendy Steiner, zdjęcie Serrano przedstawia Kościół, który odseparował się od rzeczywistości poprzez rytuały. Zdaje się on nie dostrzegać ludzi takich, jakimi są¹⁴. Podobna logika pojawia się w późniejszych pracach przedstawiających członków Ku-Klux-Klanu, zamaskowanych osobników uosabiających siłę i dystans wobec świata. Nie jest to jednak sytuacja analogiczna. Serrano w kontekście pracy *Heaven and Hell* stwierdza: *nawet jeśli krytykują Kościół, to jest to sprawa, by tak rzec, namiętności, braku równowagi między nienawiścią i miłością, jaką odczuwam do Kościoła*¹⁵. Poczucie sensu oddziela się tu od zaufania do form i formalnego sposobu myślenia i postępowania. Nie jest to więc struktura jednoznacznie krytyczna, lecz krytyczno-polemiczna, gdzie polemika w pierwszym rzędzie płynie z osoby samego twórcy. Kwestia krytyki i polemiki jest w osobie Serrano uzasadniona. Jego korzenie tkwią w Ameryce Łacińskiej, która była miejscem powstania teologii wyzwolenia. Ten lewicujący prąd, który próbował uzasadnić teologicznie zbrojną walkę i formację struktur politycznych, został surowo potępiony przez papieża Jana Pawła II. Jego popularność w Ameryce Łacińskiej i Afryce wprowadziła rozdźwięk między Kościołem, a rzeszami społeczeństwa. Kościół oskarżano o sprzyjanie przemocy i postawę wrogą ludziom biednym i wykorzystywanym. Do postaci kardynała na zdjęciu Serrano pozował Leon Golub, artysta, który wielokrotnie publicznie, radykalnie przeciwstawiał się przemocy. Może to właśnie paradoksalnie był dla Serrano wzór osoby wewnętrznie określonej jako prawa i prawidłowo moralnie określona w kwestii stosunku do przemocy. Tytuł obrazu — *niebo i piekło* — wprowadza typową dla fotografa dwuznaczność w przekazie. Jest oczywistym, że każdej z postaci przypisana jest jedna z polaryzujących rzeczywistości — niebo lub piekło. Tak jak w późniejszych pracach — doprecyzowanie sensu i złożenie przestrzennej znaczeniowo struktury w całość należy do odbiorcy. To odbiorca musi doprowadzić do utożsamienia osoby z miejscem, to na nim spoczywa element odpowiedzialności. Odwrócenie porządku rzeczy, granie ze znaczeniem symbolu, wciąganie odbiorcy w emocjonalną współodpowiedzialność — to będą ciągle powtarzające się cechy prac Serrano. Wskaza tu jeszcze na-

leży możliwość błędnej interpretacji pracy *Heaven and Hell*. W pierwszym rzędzie, błędem byłoby ocenianie jej jako jednoznacznej krytyki Kościoła, doprecyzowanej społecznie i politycznie. Serrano jak można to było dostrzec, postępuje przeważnie instynktownie, nie deklarując programu światopoglądowego. To program, który może zostać odczytany z prac, określa jego. Jest to poważna różnica. Wprowadza to wygodne dla twórcy przesunięcie odpowiedzialności, którego jednak nie można nie dostrzegać. Pracę tę można konfrontować z licznymi, późniejszymi zdjęciami osób duchownych, które nie zawierają krytyki, czy dezaprobaty, raczej analizę psychologiczną i formalną osób i Kościoła.

Kolejną wczesną, zaangażowaną religijnie pracą Andre Serrano jest *Pieta*. Kobieta trzymająca w rękach ogromną martwą rybę, przywodzi na myśl Marię tulącą zmarłego Jezusa. Chrystus w ikonografii chrześcijańskiej jest symbolizowany właśnie przez rybę. Praca ta posiada typowy dla Serrano element kontrastu rzeczywistości i formy symbolicznej. Jest to pewnego rodzaju posługująca się szokiem, próba ożywienia refleksji nad symbolem. Pieta jest jednym z bardziej znanych motywów ikonografii religijnej. Zatraciła ona dla twórcy być może swoją ostrość znaczeniową. Tak jak w innych przypadkach manipuluje on zestawieniem formy i treści, prowokując pytanie o znaczenie. Sens tej pracy jest nieskomplikowany przez redukcję płaszczyzn relacji między martwym ciałem a kobietą. Pozostaje jednak fakt najważniejszy — śmierć wyrażona w ciele zwierzęcia, oraz domagające się reakcji, rażące zastąpienie Chrystusa przez martwą rybę. Poddanie ikonografii próbie realizmu jest zaskakujące, tego typu realizmu i konkretnemu Serrano może szukać i nie dostrzegać w Kościele. Podobnie jak symboliczne szaty kardynała separują go od rzeczywistości niezrytualizowanej, tak konwencja ikonograficzna okrywa prawdziwy tragizm i realizm swoich pierwowzorów.

Najgłośniejszą i najbardziej bulwersującą pracą Serrano jest fotografia zatytułowana *Piss Christ*. Jest ona wewnętrznie i znaczeniowo dość złożona, zawiera powracające stale w twórczości fotografa elementy: odwołanie się do symbolu religijnego, zastosowanie ludzkich wydzielin, w tym wypadku — uryny, silne zaakcentowanie warstwy estetycznej, a także element szokującego dopełnienia w podpisie. Symbol religijny to seryjnie wyprodukowany plastikowy krzyżyk, kopia modelu późnogotyckiego lub wczesnorenesansowego. Chrystus jest tu postacią kruchą i delikatną. Biały krzyżyk w połączeniu z optycznym filtrem żółtej cieczy daje pozytywny i łagodny estetyczny efekt. Przy braku informacji o składnikach można uznać tę pracę za kiczowatą i pozbawioną głębszego sensu. Ostateczny efekt jest wstrząsający, forma estetyczna okazuje się fasadą, za którą znaczenie rzeczy zostaje odwrócone. Ten akt odwrócenia dokonuje się w samym odbiorcy, ponieważ podpis — *Piss Christ* jest komunikatem logicznym. To widz musi dostróić znaczenie postrzeganej konstrukcji do świadomości uzyskanej przez informację. To właśnie w tym dostrajaniu kryje się moment, w którym widz dostrzega, jak estetyczna, przyjęta przez niego forma, przeistacza się w przesycone fatalną interakcją elementy. Serrano, tak jak w poprzedniej omawianej pracy, igrza tu z poczuciem ostrości i realizmu sprzężenia ekwiwalentu z sakralnym symbolem. Sam fotograf w kontekście swojej pracy wyraża się następująco: *[...] czasem myślę, co zakonnice powiedziały mi o krzyżykach: żeby nie modlić się do niego, bo to tylko symbol, żeby nie fetysyzować go w ten sposób. Myślę o ludziach, którzy mają problem z „Piss Christ”. Oni tracą spojrzenie na to, co on symbolizuje. Ukrzyżowanie jest straszną drogą do śmierci, a my widzimy krzyżyk jako obiekt zestetyzowany. Jak ludzie,*

którzy byli zaszokowani przez fotografię, zareagowaliby na prawdziwy krzyż?¹⁶ W kontekście analizy znaczenia fluidów w pracach Serrano, można by stwierdzić następującą rzecz: zanurzenie krucyfiksu w urnie mogło być próbą umieszczenia go w pryzmacie autonomicznym, realnym, czysto cielesnym. To właśnie może być zabieg pobudzenia zestetyzowanej ikonografii do realizmu. Piotr Piotrowski włącza sens pracy Serrano w modną i popularną, horyzontalną filozofię krytyki kultury. Jest to moim zdaniem interpretacja wtórna, nie ma poparcia w wypowiedziach samego artysty¹⁷. Po fali protestów, która wstrząsnęła publiczną sceną Stanów Zjednoczonych (sprawa Serrano i Fundacji ds. sztuki, która popierała jego działania, została postawiona na debacie w Senacie Stanów Zjednoczonych) powstała kolejna praca, w której wykorzystany został krucyfix. Na zdjęciu *White Christ* krzyż zanurzony został w wodzie. Serrano dostrzega w strukturze ludzkiego ciała wysoką zawartość wody, więc poddaje symbol człowieczeństwa, jakim jest Chrystus takiemu pryzmatowi oglądu. Jeśli próba ożywienia znaku w kontekście dwu cieczy posiada podobną siłę i dokonana jest w podobnej dociekliwości, to dlaczego ta pierwsza wywołuje wstrząs? Z pewnością powodem jest klasyfikacja urny jako substancji niskiej i hańbiącej, niestosownej w kontekście symbolu Chrystusa. Inna rzecz, że urna jest bezpośrednią pochodną organizmu, woda zaś pełni wyłącznie rolę symbolu uniwersalnego. Ta pierwsza więc, silniej ukazuje niskość i nieredukowalną cielesną istotę człowieczeństwa. Z punktu widzenia Serrano praca *Piss Christ* wcale nie musiała mieć znamienia świętokradztwa i obrazoburstwa. Była raczej jakąś formą alchemii znaczeń, igraniem z sensem i autentycznością religii. W ocenie skandalizującej fotografii istotną rolę gra fakt, iż była ona jedną z wielu wykonanych w podobnej technice, odwołujących się do innych symboli, również pozareligijnych. Profesor Kirchenbaum dopatruje się w tych pracach konfliktu Serrano z autorytetami. Artysta nie może sobie z nimi poradzić, więc poddaje je próbie¹⁸. Odsuwa to podejrzenie o jednorazowy zamach na symbol osoby Chrystusa. Oznacza to, że symbol ten, wraz z wieloma innymi, odwołującymi się do otaczającego świata ustalonych ideałów musi zostać zakwestionowany i poddany próbie.

W okresie zainteresowania abstrakcją i autonomią fluidów, Serrano wykonuje szereg prac, do których należą między innymi obrazy zgeometryzowanych krzyży. Symbole te utworzone są z substancji krwi, mleka czy urny. Ogromną rolę gra tu element estetyczny, łączenie kolorów, optyka światła w cieczach. Ilość obrazów krzyża w stosunku do ilości prac w serii jest niewielka, zapewne faktycznie jest to bardziej analiza estetyczna, czy raczej optyczna, niż eksploracja znaczeń symbolu. Zasadnicze znaczenie dla zrozumienia sensu tych prac ma fakt, iż jak wspomniane zostało wcześniej, fluidy posiadają dla Serrano swoistą autonomię. Nadają one nieprzewidywany wcześniej efekt. Można w tym kluczu odczytywać znaczenie takiej pracy jak np. *Milk Blood*. Nabiera on wtedy jakiejś autonomii, w której funkcjonują obok siebie substancje krwi — cierpienia, oraz mleka — żywotności i niewinności. Jednak trudno konfrontować to znaczenie z resztą abstrakcyjnych prac wykorzystujących fluidy.

Zdjęciem, w którym Serrano połączył zainteresowanie figuracją i autonomią fluidów jest *Czerwony papież*. Zdjęcie papieża, prawdopodobnie Jana Pawła II, zanurzone zostało w pojemniku z krwią i urną, a następnie sfotografowane. Ciekawe tłumaczenie tej pracy prezentuje profesor Baruch Kirchenbaum: *To zbrukanie krwi i urną wiąże się z krwawą historią Kościoła Katolickiego i równocześnie z winem Eucharystii, które w rytuale sakramentu przemienia się*

w krew Chrystusa¹⁹. Znów mamy tu silną prowokację oraz grę znaczeń i sensów. Nie ma tu jednoznacznej krytyki lub pochwały, jest za to próba wielopłaszczyznowego ogarnięcia rzeczywistości przy pomocy środków posiadających dla autora swoiste znaczenie. I znów podkreślić należy, że konstrukcja znaczeń nie jest tu wykalkulowana i obliczona na efekt, ale raczej podjęta instynktownie. Po dokonaniu analizy można przystąpić do syntezy. Czym jest więc dla Serrano Kościół? Jak rozumie on sakralność?

Kościół wiąże się dla niego z jakąś filozofią, systemem społecznym, który w pewnej mierze odrzuca, dyskutuje z nim. Jego prace są ciągłym badaniem, prowokowaniem i doświadczaniem autentyczności. Formy, które w nim funkcjonują muszą zostać zweryfikowane przez zamach i logiczną grę znaczeń. Środki weryfikacji posiadają przy tym wysoką dozę realizmu, doprowadzającą odbiorców do protestu. Ta prowokacja jest bowiem dla nich często nieuzasadniona. Serrano wyczuwa w Kościele siłę autentyczności i prawdy, do której próbuje się dobić. Manipuluje tą siłą wykorzystując ją do modelowania *tajemniczych* abstrakcji. To ona napelnia znaczeniem jego zestetyzowane prace. Ciekawym jest fakt, że obok Kościoła nawiązuje Serrano do sfer ludzkich, prostych, które posiadają znaczenie same w sobie — śmierć, przemoc, tożsamość. Jeśli Kościół jest jednym z tych punktów, nie może być eksploracją jego symboli prostą grą polityczną, społeczną, horyzontalną krytyką. W ocenie prac Serrano proponuję przyjąć nieco inną optykę niż klasyczne w Kościele rozumienie sakralności. Pasuje tu raczej pryzmat tzw. religijności naturalnej²⁰. W opcji tej pojęcie profanum nie jest deprecjonowaniem sacrum, lecz wyłączeniem poza nie. Doprowadzeniem do obojętności i nijakości. W taki stan symbolu religijnego uderza Serrano i to uderza z całą siłą. Wyrwa symbole z nijakości przez stawianie ich poza kontekstem kulturowym. Takiej samej manipulacji dokonuje z charakterystycznymi punktami człowieczeństwa. To właśnie stawianie na równi dowodzi trafności pryzmatu religijności naturalnej. Ważną cechą tego typu religijności jest obecność *misterium tremendum et fascinans* (misterium strachu i fascynacji). Wydaje się, iż Serrano wymusza te efekty przez swoje działanie, nieustannie prowokuje realizm w symbolach, które poprzez masowość i schematyzację mogły go w poczuciu odbiorców zatracić. Religijność naturalna jest intuicyjnym poszukiwaniem w rzeczywistości elementów sakralnych, to jest takich, które wiążą świat widzialny z niewidzialnym. Takie poszukiwanie wkracza na teren Kościoła Katolickiego i przebiegając w jego strukturze jak w kopalni wybiera, próbuje i weryfikuje rozpoznawalne dla siebie instynktownie elementy.

Pozostaje jeszcze kwestia fundamentalna dla uzyskania pełni obrazu, jaki rysowany jest przez skandalizujące fotografie. Wielu odbiorców reaguje na nie krytyką i protestami. Przyjrzyjmy się światopoglądowi i reakcjom przeciętnych katolików, to oni bowiem są najsilniej przez tę sztukę dotykani. Nie badam tu problemu z perspektywy teologicznej, wyznaczonej np. przez zapisy prawa kanonicznego, interesuje mnie tu przede wszystkim wymiar potoczny. Serrano tworzy w sposób wrażliwy, nie wysuwa dogmatycznych i teoretycznych pretensji do Kościoła jako instytucji. Przeciwnym biegunem będą tu więc odbiorcy, dla których wiedza jest wtórna wobec żywej, spontanicznej wiary. Symbole, do których odwołuje się Serrano: krzyż, krucyfix, pieta, oraz obrazy osób duchownych z Papieżem włącznie, są dla odbiorców katolickich budulcem wewnętrznego i zewnętrznego religijnego świata. Przy czym świat religijny nie jest przeważnie odseparowany od świata niereligijnego. Symbole religijne

posiadają w wierze katolików swoje silne desygnaty. Symbol w swoim materialnym wymiarze jest miejscem spięcia świata zewnętrznego z desygnatem posiadającym siłę znaczącą i porządkującą wewnątrz. Wątki sakralne powinny przesycać rzeczywistość wewnętrzną i zewnętrzną metafizycznym sensem, który integruje wizję świata. Jest to oczywiście ideał, ta integracja może zachodzić w różnym stopniu, a hierarchia wartości może być zmienna. Pewny jest jeden fakt, religijność wrasta w świat ludzki i integruje się z nim. Dzieje się tak w sferach prywatnych i społecznych, symbol zaś jest tego jasnym znakiem. Odwołanie się do niego buduje i określa tożsamość osoby wierzącej. Kwestia historycznej i kulturowej formacji symbolu jest dla przeciętnego katolika zapewne niewiele znacząca. Postawienie symbolu cierpiącego Chrystusa w kontekście hańbiącym jest dla wierzącego faktycznym hańbieniem desygnatu. Dla potocznych wiernych Chrystus, to nie tylko Bóg, Zbawiciel odległy i ponadrealny, to przede wszystkim człowiek, ktoś bliski, ktoś miłowany i miłujący. I znów, stawianie takiej osoby w otoczeniu uryny czy krwi, to nieporozumienie skłaniające do reakcji. To realny zamach na Chrystusa, a tym samym na ład i hierarchię, jaka oparta jest na Jego Osobie. Różnica w opcji, którą przyjmuje Andre Serrano i osoba zaangażowana w rytualne i wewnętrzne życie religijne, polega na sposobie podejścia do rzeczywistości. Dla Serrano symbolika i forma w Kościele zaciemniają rzeczywistość prawdy, trzeba tę prawdę oczyścić, zweryfikować, poddać próbie. Dla osoby wierzącej w sposób tradycyjny symbolika i forma w Kościele rozjaśniają, znaczą i otwierają dostęp do sacrum. Uderzanie w symbolikę i formę, jaką posługuje się Kościół, jest po prostu wyniszczaniem języka komunikacji między sferą sacrum wraz z ludzką i boską Osobą Chrystusa, a człowiekiem, dla którego sfera ta jest podwaliną tożsamości. I jeszcze jedna rzecz. Realne traktowanie i doświadczanie osoby Chrystusa domaga się realnego działania. Protesty i czynne zamachy na ekspozycje fotografii Serrano nie wynikają więc z niezrozumienia spraw kultury i języka sztuki, tylko z określonej hierarchii wartości, w której kwestia sztuki stoi znacznie niżej niż prawda nadająca sens całej rzeczywistości we wszystkich jej wymiarach. Ziemskim znakiem tej prawdy jest krzyż i cierpiący na nim Bóg-człowiek Chrystus. Odpowiednio w tej hierarchii znajdują się inne symbole religijne, swoje miejsce znajdują także osoby kapłanów, biskupów i papieża. Tą *mapą sensu* objęte są też sprawy człowieczeństwa, ciała ludzkiego, seksualności, relacji międzyludzkich, wreszcie zwierząt, roślin, świata nieożywionego i inne. Brak reakcji (nawet wewnętrznej), jej zakazanie, byłoby zmuszeniem do modyfikacji tej *mapy sensu*, do wykrojenia w niej obszarów eksterytorialnych. To byłby akt absurdalny, jeżeli bowiem jest coś, co nakazuje znieść prawo zbudowane w oparciu o prawdę w sensie absolutnym, to neguje to samą prawdę.

Uważam za wielki błąd, dezaprobata wobec postaw fundamentalnych, aktywizujących się w konfrontacji ze sztuką skandalizującą. O wiele gorszą postawą byłaby bezkrytyczna akceptacja takiej sztuki, lub obojętność na nią. To byłaby martwota kultury, kulturowy skansen. Żywotność kultury polega w dużej mierze na zmaganiu się formy z treścią. Paradoksalnie Serrano jak i jego odbiorcy uczestniczą w takim właśnie zmaganiu. Należałoby więc zweryfikować niektóre z pojęć funkcjonujących w potocznym obiegu i zmienić nieco optykę widzenia zjawiska.

Skandal, to słowo posiada znaczenie zarówno w makro, jak i mikroskali. Kiedy ludzie odczuwają, że ich tożsamość religijna, kulturowa, rodzinna, zostaje zakwestionowana, reagują najczęściej sprzeciwem. Niewątpliwie prace Ser-

rano dotyczą tożsamości odbiorcy, atakują ją. Bycie biernym w takiej sytuacji byłoby dziwne, o ile przyjmie się fakt, że odbiorca posiada wolność wypowiedzi taką jak twórca. Dystans języka i stopnia abstrakcji w retoryce, skazuje odbiorców masowych i anonimowych na miano pruderyjnych, zaściankowych, drobnomieszczańskich. Byłoby błędem umieszczanie sztuki współczesnej w ni-szy kulturowo pozamoralnej. Andre Serrano tego nie czyni. Przeciwnie, bazuje na moralności ludzkiej. To nie przypadkiem śmierć, przemoc, obnażenie prywatności znalazły się w jego pracach. Jest to tabu prywatne i społeczne. Tabu, to niekoniecznie, jak uważa Piotr Piotrowski, zawołowane i odcięte przez kontrolującą władzę sfery²¹. To raczej sfery sacrum, stanowiące najsilniejsze wartości uwarunkowanie tożsamości kulturowej. Tabu nie oznacza tajemnicy w sensie niewypowiedzenia z intencją ukrycia. To raczej brak odpowiedniego pojęcia dla silnie wertykalnego desygnatu. To nie wynika z *zawładnięcia przez władzę*, lecz z istoty i tajemnicy człowieczeństwa. We wszystkich kulturach pierwotnych występują elementy tabu, nie można przecież oskarżać ich o drobnomieszczaństwo i podleganie strukturalizmowi władzy. Wokół śmierci, miłości, przemocy, także płynów cielesnych — krwi i mleka, religie i kultury opisywały swoją tożsamość. Problem jest tu inny, pojmowanie miejsc sacrum uległo schematyzacji (przynajmniej w oglądzie zewnętrznym, w makroskali kulturowo religijnej). Ten fakt widać w utartych konwencjach ikonograficznych, w masowości i anonimowości estetyki miejsc sacrum. Faktem jest również to, że owe miejsca zatracają swój realizm (ciągle mowa o społecznej makroskali oglądu). W te miejsca uderza Serrano, ale uderza w sposób specyficzny. Pokazuje je właśnie wyzute z realizmu. Śmierć w pracach z serii *The morgue*, przemoc i samotność w zdjęciach bezdomnych i członków Ku Klux Klan, tożsamość cieczy cielesnych w *The bodily fluids*.

Odrzucam podejrzenie, że głównym motywem aktów twórczych Serrano, jest zdobycie rozgłosu. Jeśli przyjąć tę opcję, traktowanie jego prac z punktu widzenia krytyki sztuki byłoby bezcelowe. Możliwe, że sława (nawet zła) cieszy artystę, lecz nie może być to jedyny powód wyboru takiej, a nie innej drogi przy konstruowaniu obrazów. Możliwe też, i całkiem prawdopodobne, że Serrano przyjmuje masowy i krytyczny odbiór swoich prac za nieodłączny składnik swojej sztuki. Po za tym budując swoje obrazy odnosi się w pierwszym rzędzie do własnej wrażliwości i poczucia realizmu świata. Możliwe, że w tym pryzmacie jest też miejsce na poczucie odbioru publicznego. Serrano musi jednak dokonywać wyboru w obszarze własnej wrażliwości. W swoich pracach z cyklu *The morgue*, *The Church*, *White Christ* i innych, wykazał analogiczny tok myślenia. To, że zabrakło go w przypadku np. *Piss Christ* byłoby zarzutem trudnym do utrzymania.

Rzeczywistość religijna nie jest odseparowana od innych dziedzin życia zarówno społecznego jak i wewnątrzsobowego człowieka w ogóle, więc także i twórcy²². Jeśli rzeczywistość religijna i pozareligijna funkcjonują niezależnie od siebie, oznacza to, że środowisko wewnątrzsobowe, lub społeczne, jest nie dość zintegrowane i jest to stan patologiczny. Nie oznacza to hegemonii Kościoła i zawłaszczania wolności ludzkiej w sferach, które jej nie dotyczą. Oznacza to jedynie tyle, że jeśli jest jakaś prawda o rzeczywistości, to jeśli byłyby sfery, które wykraczałyby poza nią, to przestałyby ona być prawdą. Serrano rozumie tą rzeczywistość na swój sposób, posiada własne pojęcie prawdy. Jego działalność jest jednak ciągiem prób demitologizowania powszechnego obrazu świata, w tym religijności, a tym samym drażnieniem jakiejś prawdy o nim. Do-

tyka on punktów, które od wieków znaczą mapy sakralnego, religijnego światopoglądu.

Najłatwiej popaść w ideologizację sztuki analizując wyrwane z kontekstu przedmioty dzieła, bądź dopasowując twórczość artysty do popularnych i typowych dla epoki prądów. Obydwa przypadki nader często zdarzają się w kontekście twórczości Serrano. W pierwszym przypadku dochodzi najczęściej do krytyki poszczególnych jego prac z pozycji moralnej. Ten punkt widzenia, choć nieobojętny, nie pozwala często dotrzeć do znaczeń indywidualnego języka twórczego. Dla odbiorców traktujących rzeczywistość uniwersalistycznie, może nie istnieć opcja innej prawdy, innego języka, modyfikacji symbolu. W drugą skrajność popadł moim zdaniem Piotr Piotrowski w komentarzu zamieszczonym w katalogu do jedynej w Polsce wystawy Serrano. Częste komentarze odwołujące się do prądu krytyki władzy i kultury, pomijające tożsamość artysty, wtlaczają jego twórczość w niebezpiecznie popularne ramy. Może być to dezinformujące, chociaż jest to niebanalny z pewnością i uznany punkt widzenia.

Dysonans między twórcą i odbiorcą polega przede wszystkim na przepaści języka, jaka między nimi istnieje. Wątki religijne, tak silnie zogniskowane wokół symboli, dotyczą rzeczywistości ponadwyrażalnej. Serrano, alchemik symbolu, jego nasycenia treścią w sensie metafizycznym, waży jakość i tożsa-

mość znaku. Uwalnia rzeczywistość od bagażu treści, pozostawiając tylko jego powłokę. To znów zrywa powłokę pozostawiając nieosłonięte i obnażone sensory rzeczywistości. Odbiorcy żyjący w większości w poukładanym świecie nie zniosą takiej manipulacji. Czy da się sprząc te dwa języki? Przecież krew zawsze pozostanie krwią, która będzie odrażać i trwożyć. Uryna będzie cieczą o negatywnej konotacji. Martwy człowiek na krzyżu będzie rozpoznawalny jako Chrystus i ludzie będący w Kościele, czy poza nim będą mu współczuć jako człowiekowi, który zginął straszną śmiercią. Śmierć nie zmieni swojego oblicza, będzie zawsze rażącą nieobecnością i martwym ciałem. Gdyby zdjąć napięcie i polaryzację z tych sensów, ani Serrano, ani jego odbiorcy nie mieliby problemu z komunikacją. Nie miałby po prostu sensu dialog, nie posiadający przedmiotu. Moim zdaniem, jednym z najważniejszych punktów potencjalnego porozumienia jest w tym przypadku sakralność. Obydwe strony mają do niej prawo, stąd bierze się konflikt. Serrano rości sobie prawo do eksploracji indywidualnej, wkraczającej na tereny społeczne. Społeczność odbiorców uformowana przez tradycyjne, obdarzone treścią formy sakralne, broni swojego prawa do utrzymania tego fundamentu tożsamości. Jądro sacrum jest jednak tajemnicą, tabu, ostateczne rozwiązania leżą więc poza twórcą i odbiorcą, raczej ku nim się kierują. Podobnie rzecz ma się z krytykiem. Wypowiadanie werdyktu i ostatniego słowa w materii pozaweryfikalnej nie należy do niego.

Wykaz ważniejszych prac Andre Serrano

1984 — *Haeven and Hell* — na zdjęciu, na tle czerwonego nieba znajdują się dwie postaci: ubrany w czerwone szaty kardynał, oraz naga, skrępowana rzemieniem kobieta. Kobieta wyraźnie cierpi, jest poddawana torturom, kardynał zaś odwraca się od niej z wyrazem obojętności.

1984 — *Cabaza de Vaca* — fotografia odciętej głowy byka, stojącej na kamiennym postumencie.

1985 — *Pieta* — zdjęcie kobiety personifikującej Marię, trzymającej w dłoniach dużą, martwą rybę.

1985 — *Blood Cross* — fotografia dużego, masywnego, kubicznego, okrwawionego krzyża.

1986 — fotografie dwóch krzyży zanurzonych w plastikowych pojemnikach wypełnionych mlekiem i krwią.

1987-8 — Seria zdjęć przedstawiających zanurzone w urynie symbole religii i kultury: *Piss Christ, Piss Deities, Piss Satan, Piss God, Piss Pope, Myśliciel wg Rodina, Piss Discus*.

1988 — *Bodily fluids* — seria zdjęć abstrakcyjnych, często monochroma-

tycznych, przedstawiających osobne, lub połączone: krew, urynę, mleko.

1988 — *Milk blood* — zdjęcie dwu pojemników wypełnionych mlekiem i krwią.

1989 — *Red River* — tematem jest tu krew menstruacyjna — fotografie zakrwawionych podpasek higienicznych. Bliskie kadrowanie czyni te zdjęcia drastycznymi.

1989 — *Ejaculate in Trajectory* — fotografia spermy.

1990 — *St. Michael's Blood* — monochromatyczna grafika przedstawiająca św. Michała archaniola, zanurzona we krwi.

1990 — *White Christ* statuetka Chrystusa zanurzona w wodzie.

1990 — seria zdjęć przedstawiająca ubranych w rytualne stroje członków organizacji Ku-Klux-Klan.

1991 — seria zdjęć *The Church* przedstawiająca osoby duchowne w oficjalnych strojach.

1992 — seria zdjęć *The Morgue* ukazująca ciała zmarłych leżące w kostnicy.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ MGR KATARZYŃĘ CHRUDZIMSKĄ-UHEREŃ

¹ Simon Watney, *Talking Art I*, London 1993, s. 123.

² Baruch Kirchenbaum, *Szczytny i światło*, „Obieg” 1993, nr 49/50, s. 11.

³ Simon Watney, dz. cyt., s. 118.

⁴ Baruch Kirchenbaum, dz. cyt., s. 11.

⁵ Adam Szymczyk, *Adam Szymczyk i Andres Serrano*, wywiad, „Foto” 1994, nr 4, s. 45.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Baruch Kirchenbaum, dz. cyt., s. 13.

¹⁰ Simon Watney, dz. cyt., s. 123.

¹¹ Tamże, s. 124.

¹² Baruch Kirchenbaum, dz. cyt., s. 14.

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ Wendy Steiner, *Skin-deep, Andres Serrano works 1983 — 1993*, Philadelphia 1995, s. 12.

¹⁵ Adam Szymczyk, dz. cyt., s. 45.

¹⁶ Simon Watney, dz. cyt., s. 124.

¹⁷ Por. Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996, s. 112-124.

¹⁸ Baruch Kirchenbaum, dz. cyt., s. 13.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Por. Jan Pipiel SJ, *Zagadnienie sakralnego wyrazu sztuki chrześcijańskiej*, w: „Znak” 1964, nr 126, s. 1427-1459.

²¹ Por. Piotr Piotrowski, *W cieniu Du-*

champa, Poznań 1996, s. 112-124.

²² Akt odseparowania pojawiał się wielokrotnie w pracach krytyków i obrońców twórczości Serrano. Z jednej strony były to oceny wyłącznie jednej pracy, klasyfikowanej jako bluźnierstwo religijne (najczęściej *Piss Christ*), z innej strony, w ocenach postmodernistycznych wydzielano osobne dziedziny życia społecznego, do których artysta, jako krytyczny, miał się odnosić.

HOLOCAUST W SZTUCE POLSKIEJ

L A T D Z I E W I Ę C D Z I E S I Ą T Y C H
J o a n n a K i n o w s k a

Sztuka powstająca w samych obozach koncentracyjnych, a także później — tworzona przez ocalałych, ma dla nas głównie wymiar dokumentalny. Alfred Kantor publikując rysunki powstałe w Oświęcimiu jako pamiętnik, wspominał potrzebę malowania obozowego terroru¹. Sztuka była zatem sposobem na przetrwanie, przekazanie niewyobraźnego zła — była dokumentem.

Następne lata przynosiły twórczość artystów, którzy nie doświadczyli Holocaustu. Ciągłe jednak powtarzano za Theodore Adorno, że tworzenie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem. Wobec braku dowodów, przy niekompletnych badaniach historycznych — mitologizowaniu zdarzeń, umacniało się przeświadczenie o bezsilności sztuki wobec tamtego zła. *Obrazy, rzeźby i pomniki Holocaustu łączą wspólna cecha — wszystkie kłamią, by nadać ofiarom należną godność* — czytamy w znakomitym szkicu Doreet Le Vitte Harten analizującym, czym była wówczas sztuka po Holocaustie².

Dziś, wydaje się, że wiemy już wszystko na temat obozów koncentracyjnych zakładanych przez III Rzeszę. Znamy liczbę i narodowość ofiar, procesy ekonomiczne i gospodarcze zainicjowane w latach 40-tych, wykorzystujące pracę więźniów oraz ich ciała jako surowce. Wydaje się dalej, że napisano już wszystko na ten temat — opublikowano ostatnie pamiętniki, wyszukano ostatnie dokumenty, przeanalizowano psychikę oprawców. Niedługo nie będzie już żadnego żyjącego świadka tych wydarzeń.

Sztuka — zarówno literatura jak i plastyka, otrząsa się i wymazuje wryte w pamięci zdanie Adorno. Holocaust można opisać, trzeba go sobie wyobrazić, by nie zapomnieć, ale także, by przywrócić godność ludziom, którzy stracili tam życie. Należy go ukazać prawdziwie, ale nie jako dokument. Analizując sztukę lat 90-tych możemy zauważyć, iż temat ten podejmowany jest znacznie częściej. Wydaje się, że dopiero teraz nastąpił sprzyjający temu moment. Najpierw w 1990 roku Państwowe Muzeum w Oświęcimiu podało światu wiarygodne dane dotyczące ilości ofiar³. Niedawno zakończone procesy w sądach amerykańskich o odszkodowania od niemiec-

Przez ponad 50 lat

artyści, historycy,

a przede wszystkim

świadkowie hitler-

rowskich zbrodni

wojennych próbują

zrozumieć i dać od-

powiednie świadc-

two tych wydarzeń,

coraz bardziej odda-

lających się w czasie.

kich koncernów za przymusową pracę w obozach. Powstała ogromna ilość książek, filmów. Co na to sztuki plastyczne?

Artyści, którzy dziś nawiązują do Holocaustu, nie zawsze skupiają się na samym wydarzeniu w celu oddania prawdy. Czasem posługują się nim tylko jako głęboko zakorzenionym symbolem zła — jego maksymalną eskalacją, jaką zna nasza cywilizacja. Dziś, kiedy Holocaust nie stanowi podmiotu sztuki, lecz jest środkiem do wyrażenia innych treści, używanie go w ten sposób, często uznawane jest za skandalizujące i trywializujące pamięć tamtych wydarzeń.

Mydło. Kontekst

Wystawienie mydła, wyprodukowanego na terenie jednego z niemieckich obozów koncentracyjnych, na ekspozycji muzeum historycznego, nie prowokuje i nie obraża publiczności, tak jak instalacja Mirosława Bałki pt. *Mydlany korytarz* na wystawie *Gdzie jest brat twój, Abel* w Zachęcie. Muzeum historyczne prezentuje dokumenty — autentyczne mydło wykonane z tłuszczu ludzkiego. Nie ma mowy o skandalu, to część historii — nawet jeśli, jak w przypadku ekspozycji muzeum klasztornego w Wąchocku — historii, która nie wiąże się z miejscem wystawiania.

Zachęta pokazuje obiekt, który nie może być traktowany dosłownie. Korytarz Bałki o wysokości 190 cm został zbudowany z ogromnych bloków szarego mydła. W katalogu wystawy autor przytacza fragmenty książki ze wspomnieniami Ojca Beyzyma, polskiego misjonarza opiekującego się trędowatymi na Madagaskarze. Bałka, zapytany o powód tej prezentacji odpowiada: *Znalazłem tam wątki, które otwierały „Korytarz” na inny wymiar doświadczeń, nie mających nic wspólnego z pamięcią Holocaustu. Chodziło mi o doświadczenie opieki nad ciałem — mydło kojarzy się przede wszystkim z pielęgnowaniem ciała*⁴. Publiczność jednak skojarzyła instalację z obozami śmierci. Bałka uważa to za absurd — *Idąc tym tropem, należałoby w codziennym używaniu mydła również dopatrywać się jakichś odniesień do Ho-*

*locaustu*⁵. Wydaje się rzeczywiście nadinterpretacją takie stawianie sprawy, *pod presją wiązania pewnych wątków z doświadczeniami wojny*. Nie chodzi jednak o narodowe skłonności Polaków, o nieuzasadnione rozpałtywanie historii...

Wystawa *Gdzie jest brat twój, Abel?* na co należy zwrócić szczególną uwagę, odnosiła się do pamięci Holocaustu, co zostało podkreślone przez otwarcie jej w 50 rocznicę zakończenia wojny. Świadczą o tym ponadto teksty w katalogu wystawy i towarzysząca jej dyskusja o *sztuce po Holocaustie*. Wystawa nie wymagała od artystów odniesienia się do zbrodni II wojny światowej, jednak kontekst w jakim znalazł się *Korytarz* Bałki nieświeżo uzasadnienie sądów widzów i krytyków. Mydło zużyte do budowy instalacji, przestało być wspomnianym z młodości szarym mydłem, kojarzyło się z *najbardziej przerażającą [...] machiną nazistowskiego przemysłu*⁶. O ile wypowiadający te słowa Piotr Piotrowski podkreśla szersze znaczenie instalacji, o tyle sam autor wydaje się ubolewać nad niezrozumieniem ze strony widzów. *On się tam pojawił przede wszystkim dlatego, żeby nikt nie mówił tylko o Holocaustie. [...] Chciałem odwrócić sytuację od mydła w wymiarze Holocaustu, do mydła w wymiarze opieki nad drugim człowiekiem*⁷ — tłumaczy Bałka. Trudno jednak zrozumieć dlaczego na wystawie o tak jasnej wymowie, artysta pokazuje instalację, która z założenia ma nie wpisywać się w jej temat.

Warto zestawić w tym miejscu instalację Bałki z pracą Joanny Rajkowskiej *Satysfakcja gwarantowana*. Artystka przedstawia serię produktów — napojów i kosmetyków, wykonanych np. z *wyciągiem z rogówki oka czy z DNA*. Wśród sprawiających wrażenie autentycznych przedmiotów, znajduje się także mydło *na bazie tłuszczu z Joanny Rajkowskiej*. Ta praca, pozbawiona kontekstu w jakim znalazł się *Korytarz* Bałki, może podjąć dyskusję na temat technik marketingowych oraz wykorzystania siebie samego w roli produktu, abstrahując od skojarzeń historycznych. *Niesmaczna* i niełatwa praca Rajkowskiej nie podejmuje wprost dyskusji na temat Holocaustu, choć wykorzystuje dosłowny przedmiot, kojarzony pod wpływem literatury powojennej z obozami zagłady. Artystka nikogo nie obraża, sprzedaje siebie samą.

Bałka zaproszony do wystawienia w Zachęcie, pod takim a nie innym tytułem był świadomy odniesień, sam przewidział oczywiste skojarzenia. Mydło nie było jednak *tym* mydłem. Wywołało skojarzenia, które pogłębiały przekaz dzieła, jednak nie były one zamierzeniem artysty. Praca podjęła dyskusję z Holocaustem, jednocześnie zaprzeczając powiązań. Skandal wywołany został rzekomą bezpośredniością przekazu. Praca Rajkowskiej bardziej *dosłowna* — pojawiająca się w innym kontekście, nie wywołała zamieszania.

Zabawa w Holocaust

Określenie sytuacji sztuki, kontekst wystawienia dzieła — mogą wynikać bez zamierzeń artysty, jak w przypadku Bałki. Mogą być także sprokowane, co w moim przekonaniu zrobił Artur Żmijewski. W jego filmie *Berek* kilka osób nago biega po pomieszczeniu bez okien, o brudnych ścianach, oświetlonym jedną tylko żarówką. Bawią się jak dzieci, choć sądząc po minach, nie jest to dla nich miłą zabawą. Od razu przypomina się film

wykonany przez Pawła Althamera pt. *Tańczący*. Nadzy ludzie trzymając się za ręce tańczą, w białej, jasnej i miękkiej przestrzeni. Różnica tkwi w dwóch szczegółach — w filmie Althamera aktorzy są bardzo zadowoleni, taniec sprawia przyjemność. Drugą różnicą jest miejsce akcji. Nadzy ludzie — nie mają pracy, majątku, imion. Mają tylko ciała. Zasada panująca w obydwu filmach. Nie ma między nimi różnic społecznych, póki się nie ubiorą i nie wrócą do własnych środowisk. Lecz jeszcze bawią się i tańczą. Althamerowi wystarczy zaistniała sytuacja, ukazuje równość ludzi. Żmijewski idzie natomiast w zupełnie nieprzewidywanym kierunku, swój film opatrując komentarzem *Film zrealizowano w dwóch różnych pomieszczeniach: w piwnicy prywatnego domu i w komorze gazowej na terenie jednego z byłych nazistowskich obozów zagłady*.

W przypadku *Berka*, w odróżnieniu od prac Rajkowskiej i Bałki, nie musimy doszukiwać się odniesień do Holocaustu, wyręcza nas autor. Nikt z widzów prawdopodobnie nigdy by nie wpadł na to sam, bez odpowiedniego komentarza. Można się tu zastanawiać, na ile wiarygodny pozostaje akt twórczy, który nie może zaistnieć samodzielnie bez uwag technicznych, a z drugiej strony na ile jest niezbędny dla przekazu, na ile zaś prowokacyjny i wymuszony. Żmijewski komentuje swój film: *W ogóle nie zależy nam na szokowaniu. „Berek” to jest film o niewinnej, dziecięcej zabawie, tyle że dziejącej się w strasliwym miejscu, jakim jest dawna komora gazowa w obozie zagłady*⁸. Trudno zgodzić się z artystą, który wypowiada dwa sprzeczne zdania na swoją obronę (albo nie chce szokować, albo nie porównuje dwóch tak skrajnych sytuacji). O swoich filmach artysta mówi: *Trzeba wysiłku, żeby je oglądać, żeby je zrozumieć, żeby się z nimi zgodzić*. W tym miejscu faktycznie ma rację. Żmijewski stwarza szokującą sytuację, wobec której nie można być obojętnym. Zafascynowany technikami terapii psychologicznych autor, w swoim filmie jedną z nich inscenizuje⁹. Polega ona na powróceniu nie tylko pamięcią, ale w miarę możliwości fizycznie, do swoich traumatycznych wspomnień. Do miejsca, sytuacji — najlepiej stworzyć ją na nowo, poruszyć całą psychikę, od podstaw. Po to by przezwyciężyć, przeżyć raz jeszcze swój największy strach. Żmijewski zapraszając kilku aktorów do byłej komory gazowej, sugeruje tę właśnie terapię. W dziecienny sposób próbuje przezwyciężyć tabu — zabawą. Nie jest w tym działaniu pierwszy, który zestawia Holocaust z dzieciństwem.

Najbardziej znanym tego przykładem, a przy tym już klasyką sztuki krytycznej jest *Obóz Koncentracyjny* Zbigniewa Libery wykonany z klocków lego. Siedem pudełek, każde o innym numerze, prezentujące hitlerowców w mundurach i więźniów, jako szkielety. Możemy zbudować komorę gazową, krematoria, piece, kominy, nawet magazyny na odzież. W formie zabawki zaprezentowany zostaje najbardziej nieludzki a zarazem funkcjonalny mechanizm obozów śmierci. W formie zabawki. Koszmar. *Materialny wybuch* — jak to określił Jan Stanisław Wojciechowski, kurator polskiego pawilonu na Biennale Weneckim w 1997 roku, który poprosił Libere o usunięcie z planów wystawienia klocków lego. Artysta po miesiącu dyskusji zdecydował wycofać się z udziału w tej prestiżowej wystawie¹⁰.

Wojciechowski tłumaczył, że w ten sposób Libera *trywializuje najciemniejszy moment w historii Europy*, inni poruszeni byli bezduszością firmy Lego, która wprowadza na rynek taką zabawkę. Tych głosów było jeszcze

wiele więcej. Najszybciej udało się wytłumaczyć opinii publicznej, że *Obóz Libery* nie jest nowym produktem Lego, lecz tylko obiektem sztuki wykonanym z klocków znanej firmy. Jedno z głośniejszych nieporozumień miało miejsce w Brukseli w 1997 roku na konferencji poświęconej *sztuce po Holocaulście*. Libera poproszony przez stroniczą publiczność o wyjaśnienie swojego stanowiska wobec *prawdziwej zabawki* powiedział: *Jestem z Polski. Zostałem skażony*¹¹. Nie przekonana żadnymi argumentami publiczność opuściła salę.

Obóz z klocków jest jednym z *urządzeń korekcyjnych*, które tylko pozornie przeznaczone są dla dzieci. Przedstawiają różnicę między idealnym światem ukazywanym dzieciom, a prawdziwym, rządzone przez dorosłych. Zacieranie tej różnicy. Libera w jednym z wywiadów opowiadał: *Niedawno ktoś opowiadał mi o szokującej grze komputerowej w obóz koncentracyjny. Chodziło zresztą o konkretny obóz, o Auschwitz. Gra polega na tym, że jej uczestnik musi zlikwidować określoną liczbę ludzi, w przeciwnym razie zostaje odesłany na front wschodni*¹². Praca Libery skandalizowała, bo było to zderzenie dla niektórych nazbyt dosłowne. Głównie dla tych, którzy nie zastanawiają się nad możliwością zaistnienia tej sytuacji, coraz bardziej prawdopodobnej wraz z upływem czasu. Dawniej nikt nie wychowywał dzieci stawiając im za ideał kowboja czy pirata. Piotr Piotrowski przypominając sytuacje, które znacznie dalej poszły w trywializacji Holocaustu — demonstracje, afery o pozwolenie wybudowania dyskoteki, supermarketów zaraz za płotem Auschwitz, komentuje: *To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność*¹³.

Übermensch

Libera prezentuje nam swoją pracę, wykonaną przy użyciu klocków znanej i zaufanej firmy, o ugruntowanej pozycji na rynku, tworząc *nowy produkt*. Maciej Toporowicz również wykorzystuje znaną firmę — producenta perfum Calvin Klein, by zareklamować na nowo znane już produkty. Cykl *Obsession* zestawia propagandowe niemieckie zdjęcia oraz dokumentalne z obozów koncentracyjnych, z napisem reklamującym perfumy. Arno Breker, ulubiony rzeźbiarz Hitlera prezentował ideał człowieka, piękne, młode i mu-



skularne ciało. Siła narodu. Übermensch. Kwintesencja nazistowskiej propagandy. Zdjęcia z obozów ukazują stopy butów, szczoteczki do zębów czy protezy ofiar tejsze propagandy. Wszystko zebrane razem, opatrzone tymi samymi tytułami *Obsession, Eternity, Escape*. *Narodowy socjalizm stworzony w Niemczech był największym sukcesem kampanii reklamowej kiedykolwiek powstałej*¹⁴ — argumentuje autor. Nie tylko ze względu na skuteczność działań marketingowych, ale dlatego, że oferowany produkt mógł bronić się sam. Dziś to właśnie on sprzedaje się najlepiej — fizyczna perfekcja. *Obsession* Toporowicza została zaprezentowana w 1994 roku na ulicach Nowego Yorku, zaistniała zatem w swoim naturalnym środowisku — wyszła do ludzi. Oczywiście wzbudziła ogromne sensacje. Zbyt dosłownie traktowała o lansowanym przez media ideale.

Podobny temat podjął Piotr Uklański osławionym w Polsce cyklem *Naziści* wystawionym w Zachęcie w 2000 roku. 166 fotografii aktorów, którzy grali w filmach przywdziewając mundury nazistowskie¹⁵ jak to określił Daniel Olbrychski, tworzą fryz obiegający pomieszczenie wystawowe. Wszystkich aktorów łączy ten jeden rekwizyt — mundur. Są to znani artyści. Kultowe postacie filmu. Wszyscy, kusząc się na uogólnienia — piękni i silni. Niekoniecznie młodzi. Ale prezentujący się w jakiś odświętny sposób. Wśród zdjęć był także wizerunek wspomnianego już aktora, który postanowił wyrazić bardzo dosłownie swój sprzeciw wobec wykorzystywaniu jego wizerunku. *Cięcie Kmicica* Olbrychskiego, czyli zniszczenie przez aktora m.in. własnego zdjęcia na wystawie, podzieliło całą Polskę. Nie będę roztrząsać i przytaczać argumentów obydwu stron. Najwięcej kontrowersji wzbudził sam tytuł wystawy, który został odebrany zbyt dosłownie *Naziści*. Historia uczy nienawidzić wizerunków prawdziwych nazistów. Zostać określonym tym słowem, to jedna z największych obelg. Ale wobec tylu komentarzy na temat tytułu wystawy, przez wszystkie prawne przepychanki — czy autor miał prawo wykorzystać fotosy filmowe, ale i czy Olbrychski mógł wejść z szablą do galerii, został zaciemniony przekaz wystawy.

Susan Sontag już wcześniej, bo w 1980 roku, podkreślała niebezpieczeństwo *fascynacją faszystem* — jego fizycznym wymiarem — błęd-

nie zinterpretowanym — Nietzscheańskim *übermensch*⁶. Estetyka faszyzmu wg autorki, jego perfekcja fizyczna — robi dziś oszałamiającą medialną karierę, tylko pod innym tytułem. Wydaje się, że cykl Ukłańskiego jest interpretacją tych słów. Swoisty urok munduru nazistowskiego, jego dzisiejszy odbiór, wcale nie tak negatywny jak malowany w podręcznikach historii⁷. Artysta połączył atrybut bezwzględного zła, z ekstrawagancją i splendorem Hollywoodu⁸. Nigdzie lepiej nie można tego zauważyć, jak właśnie w filmach wojennych, w których grają m.in. amerykańscy *übermensch*, idąc za Ukłańskim, albo w reklamie, jeśli weźmiemy pod uwagę przekaz Toporowicza.

Obydwie te prace poruszają widza, w podobny sposób co klocki Libery. Operują reklamowymi chwytami, które nie kojarzą się ze sztuką. Podają nam przedmiot, reklamę. Udadają prawdę, by po części ją właśnie odsłonić. Żadnemu z tych artystów nie zależało na profanacji pamięci zbrodni hitlerowskich, o co zostali oskarżeni. Nie jest to tylko właściwość polska i wystawiania właśnie tutaj. Prace te, pokazywane na świecie były żywo dyskutowane. Faktycznie, tylko w Polsce zdarzyć się mogło, żeby ochroniarz, który dopuścił aktora z szablą do galerii stracił pracę, bo i tylko w tym kraju możliwy byłby taki filmowy gest. Zdarzenia te dotyczyły omówionej już wystawy Ukłańskiego w Zachęcie w 2000 roku, którą zamknięto *do czasu opatrzenia jej stosownym tytułem* — czyli na zawsze. *To znówu cenzura* — powiedział Libera, gdy Wojciechowski prosił o wycofanie części ekspozycji z Wenecji⁹. Niech będą to wrywkowe dowody, na ogromne poruszenie wywołane nawiązywaniem do Holocaustu — jak widać ciągle tematu tabu, w sztuce.

To co zdarzyło się w czasie II wojny światowej, spowodowane nie tylko przez hitlerowskie Niemcy, ale także przez stalinowski Związek Ra-

dziecki, w co przez wiele lat ludzie nie będący świadkami tego terroru, nie mogli uwierzyć, ciągle znajduje odzwierciedlenie w sztuce. Holocaust budził zawsze ogromne emocje. Każda próba opisania, odniesienia może być postrzegana jako zamach na świętość. Profanacja i skandal. Jeśli artysta będzie nawiązywał do Holocaustu używając dostępnych na rynku produktów, lub stosując powszechnie używane techniki reklamy, czy wreszcie będzie wykorzystywał znane i już zasłużone dzieła kultury, wówczas jego sztuka ma większe szanse być owym *materiałem wybuchowym*. Libera tłumaczy: *Od Polaków wymaga się mówienia o Holocaustie i tym co się tu zdarzyło. Ja właśnie mówię o tym, ale nie w taki sposób w jaki chcieliby ludzie*¹⁰. To stwierdzenie, na swój sposób sformułowane przez historię i psychologię wyjaśnia poniekąd zainteresowanie tym tematem przez polskich artystów.

Warto może jeszcze na koniec podkreślić, że forma oraz samo przesłanie wymienionych prac, nie są odosobnionymi zjawiskami w sztuce, w odnoszeniu się do Holocaustu. Wykorzystując jego znaczenie — nie dla analizy samego historycznego wydarzenia, lecz do wprowadzenia refleksji nad tym co *tu i teraz*. Najlepszym tego dowodem, zarówno na istnienie i ciągle tworzenie tej sztuki, jak i zainteresowanie ze strony odbiorców, jest wystawa *Mirroring Evil — Nazi Imagery/Recent Art*, otworzona w marcu 2002 w Muzeum Żydowskim w Nowym Jorku. Prezentowane były na niej prace artystów z całego świata, w tym także Libery, Toporowicza i Ukłańskiego. Wystawa oczywiście wzbudzała dyskusje i protesty, ale nikt w związku z tym, nie stracił pracy, i żadnego artysty, ani żadnego dzieła nie odesłano do domu.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ MGR KATARZYNĘ CHRUDZIMSKĄ-UHERĘ

¹ S. Milton, *Art and Auschwitz*, w: *Last Expression* na stronach Northwestern University: <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/miltonessay.001.pdf>.

² D. Le Vitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, w: *Gdzie jest brat twój, Abel?*, katalog wystawy w Zachęcie, Warszawa 1995, t. 1, s. 16.

³ N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1999, s. 1091-1092.

⁴ B. Czubak, *Każdy chłopiec boi się inaczej* — wywiad z Mirosławem Bałką, „Magazyn Sztuki” — archiwum w: http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum_index.html 19/98.

⁵ Tamże.

⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 251.

⁷ R. Jakubowicz, *Nekrologi są pozostałościami po karnawale życia* — wywiad z Mirosławem Bałką, „Magazyn Sztuki” — archiwum w: http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/arch_online_8.html.

⁸ Wirtualna Polska. Zapis czata — spotkania z Arturem Żmijewskim i Jackiem Malinowskim z dn. 08.02.2002 w: http://czat.wp.pl/zapis.html?id_czata=864

⁹ S. Cichocki, *Nie da się wyrzeźbić chóru głuchych dzieci* — wywiad z Arturem Żmijewskim, *Arteon*, nr 3, 2002, s. 30.

¹⁰ D. E. Murphy, *An Artist's Volatile Toy Story*, w: „Los Angeles Times”, 19.05.1997.

¹¹ *I am from Poland. I've been poisoned*. Fragment wypowiedzi artysty na stronach internetowych The Center for Holocaust and Genocide Studies, w: http://chgs.hispeed.com/Visual_Artistic_Resources/Absence_Presence/General_Tour_Absence_Presence/Zbigniew_Libera/zbigniew_libera.html.

¹² B. Czubak, *Sztuka legalizowania buntu. Wywiad ze Zbigniewem Liberą*, „Magazyn Sztuki” — archiwum w: http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/arch_online_8.html 15-16/97.

¹³ P. Piotrowski, dz. cyt., s. 246.

¹⁴ Wypowiedź artysty na stronach internetowych The Center for Holocaust and Genocide Studies, w: http://chgs.hispeed.com/Visual_Artistic_Resources/Absence_Presence/General_Tour_Absence_Presence/Maciej_Toporowicz/maciej_toporowicz.html.

¹⁵ *Za Raster*, w: <http://www.raster.art.pl>.

¹⁶ Por. N. L. Kleebblatt, *Maciej Toporowicz. Fascinating Fascism: Then or Now?*, w: *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, Katalog wystawy w Jewish Museum, New York 2002, s. 123-125.

¹⁷ Por. A. Szymczyk, *Piotr Ukłański — Naziści*, Galeria Zachęta w: http://www.zacheta-gallery.waw.pl/wystawy/nazi_pl.html.

¹⁸ Por. N. L. Kleebblatt, *Piotr Ukłański. The Conflation of Good and Evil*, w: *Mirroring Evil*, dz. cyt., s. 108-110.

¹⁹ Za D. E. Murphy, dz. cyt.

²⁰ Tamże.

D Z I E Ł O S Z T U K I

WOBEC

HISTORYCZNEGO K O N T E K S T U

B a r t ł o m i e j G u t o w s k i

Pytanie o kontekst historyczny, a przede wszystkim jego znaczenie przy interpretacji dzieła sztuki, jest jednym z podstawowych, które każdy historyk sztuki powinien sobie postawić.



Pojawia się wielokrotnie w rozważaniach metodologicznych badaczy. Bodaj czy nie najpełniej spór o rolę historii wyraził się w dwu pracach współpracowników osławionego Instytutu Warburga¹ powstałych w połowie lat 20. minionego wieku — urodzonego w 1874 roku we Wrocławiu, niemieckiego badacza Ernsta Cassirera *Eidos und Eidolon*² i Erwina Panofsky'ego *O stosunku do teorii sztuki*³. W istocie rzeczy pozostaje on jednak nie rozstrzygnięty po dziś dzień, bowiem za każdą z koncepcji przemawiają różne racje. Jak się zdaje, dzieli je przede wszystkim osobisty stosunek samego badacza do roli dzieła, postrzegającego go jako element pozwalający poznać daną epokę⁴ lub też jako autonomiczne dzieło, o ponadczasowej wymowie, wpisane w szerszy kontekst historii kultury. W praktyce większość badaczy, niekiedy w sposób nieuświadomiony, stara się połączyć oba te nurty. Pamiętać jednak warto o tym, że istotna rola historii sztuki w poznaniu historycznym nie powinna ograniczać naszego estetycznego spojrzenia na dzieło. W świetle powyższego wydaje się, że zasadne jest podjęcie choćby skrótowej refleksji nad korzyściami i zagrożeniami, płynącymi z postrzegania dzieła sztuki w kontekście historycznym. Tendencja owa ma zwolenników (zwłaszcza w pokoleniu młodych historyków sztuki), interpretujących dzieło przede wszystkim przez pryzmat odbioru przez ówczesnie żyjących ludzi, z pominięciem możliwości szerszego (ponadczasowego) postrzegania wynikającego m.in. z historycznej wiedzy o jego losach.

To, iż każde dzieło sztuki funkcjonuje w pewnym kontekście kulturowym jest oczywistością, podobnie jak fakt, iż zmiana owego kontekstu może doprowadzić do zupełnie innego nań spojrzenia, jak miało to miejsce choćby ze skrzydłem dyptyku wykonanym z kości słoniowej przedstawiającym *Kapłankę Bachusa*⁵. Z czasem zmieniony został jego kontekst przez włączenie go do relikwiarza. Czy jednak dzieło sztuki straciło, bądź zyskało przez to na swoim znaczeniu, czy stało się mniej lub bardziej atrakcyjne estetycznie? Kontekst uległ zmianie, owa pływaczka nadal zaś niesie w sobie wartości artystyczne. Dziś zachwyca nas nie z powodu swoich skomplikowanych losów, lecz dzięki zawartemu w niej pięknu. To ono ma znaczenie decydujące. Oczywiście XX-wieczna sztuka, a przede wszystkim jej teoria, podważyły obiektywną wartość piękna, jako wartość definiującą sztukę⁶. Nie wydaje się jednak, aby wyparły je w ogóle, sądzę więc, iż mówienie o pięknie w kontekście sztuki nie jest bezzasadne. Historyk sztuki nie jest li tylko historykiem. Momenty historyczne nie muszą być przezeń odtwarzane, same w sobie są dlań mniej interesujące. Fakt malowania obrazu, data jego powstania itp. to zdarzenia drugorzędne. Dzieło sztuki wszak przez cały czas funkcjonuje w naszej kulturze. Nie jest czymś dawno przebrzmiałym, lecz czymś wciąż istniejącym. Oczywiście do jego

interpretacji konieczna jest wiedza historyczna. W istocie swej jednak inna od tej, która interesuje historyka. Od obiektywnej prawdy historycznej często ważniejsza jest wiedza o tym, jak dane wydarzenie (czy osoba) było przez współczesnych postrzegane.

Po części odczytanie historii przedstawionej na obrazie, jeżeli mamy do czynienia np. z malarstwem historycznym (a w każdym razie ze sztuką figuratywną), to dopiero początek pracy naukowej historyka sztuki. Jego praca, pod tym względem, jest bliska badaniom historyka. Obydwu łączy poszukiwanie odpowiedzi na podobne pytania. W przypadku badacza sztuki nie tylko kiedy, gdzie i czyją ręką zostało stworzone, ale przede wszystkim co doprowadziło do jego powstania, jaki był tego cel i skutek. To oczywiście są podstawy warsztatu naukowego historyka sztuki. Punkt wyjścia do rozważań bardziej istotnych. Sama w sobie informacja, iż dzieło stworzył artysta X a nie artysta Y, nie wydaje się, aż tak bardzo ważna. Ciekawsze są wynikające stąd konsekwencje. To one właśnie powinny stanowić główne pole pracy historyka sztuki, podobnie zresztą jak dla historyka ustalenie np. miejsca i daty bitwy; choć rzecz to niewątpliwie ważna, jednak oprócz budowania lokalnego patriotyzmu, niewiele wnosząca. Istotniejsze są konsekwencje. Przypomina się w tym momencie, na swój sposób wspaniały, spór o polskość lub niemieckość Wita Stwosza. Zagadnieniu temu poświęcono przynajmniej kilka rozpraw, bardzo często pozostawiając samą sztukę na uboczu, a przecież znaczenia np. nagrobka Kazimierza Jagiellończyka z Kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze Wawelskiej nie zmienił fakt narodowości twórcy. Nie chcę powiedzieć, iż nie są to często rzeczy istotne. Stanowiąc powinny jednak raczej przyczynek do badań, niż być ich zwieńczeniem. Tak jak wszystkie prace inwentaryzacyjne, choć konieczne i ważne, w gruncie rzeczy *same w sobie* — choćby były przeprowadzone najsumiennie — niewiele powiedzą nam o badanej epoce. Dopiero próba ich interpretacji może przybliżyć nas do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o sens dzieła. Inaczej jego rola ogranicza się do barwnej ilustracji na stronach podręcznika historii, a zgodzimy się chyba, że sztuka ma także inne *zastosowanie*. Konieczna jest próba wyznaczenia autonomicznej roli historii sztuki wobec estetyki.

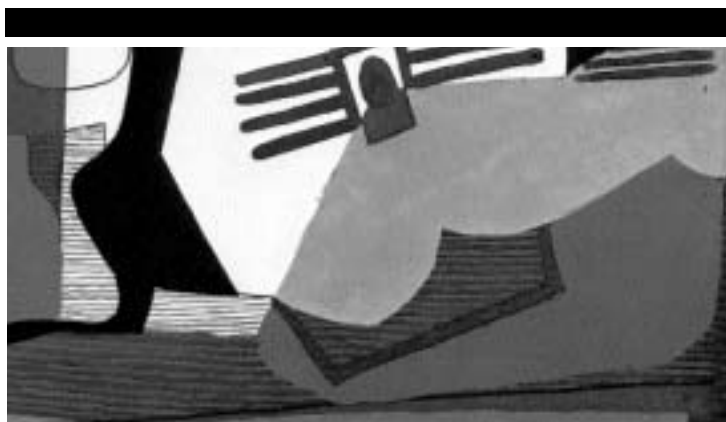
Tak więc praca historyka i historyka sztuki jest odmienna. Ten pierwszy opierać się musi przede wszystkim na faktach historycznych. Dla tego drugiego punktem wyjścia jest realnie istniejący przedmiot, nad którym musi podjąć refleksję. Interpretacja wydarzenia i interpretacja dzieła nie są zaś tym samym. W tym kontekście wydaje się, że tradycyjna historia jest dla historyka sztuki pomocna. Rodzi się jednak niebezpieczeństwo odtwarzania wyłącznie faktów, a wszak nie tylko do tego powinna ograniczać się refleksja historyka sztuki. Z powyższego wynika, że historyczny kontekst dzieła stanowi punkt wyjścia pracy historyka sztuki. W ten sposób historia sztuki staje się niezależną dziedziną wobec historii, co oczywiście nie zwalnia jej całkowicie z obowiązku odnoszenia się doniej.

Pamiętajmy, że z oczywistych względów całkowite pomijanie kontekstu historycznego dzieła sztuki byłoby błędem. Wówczas do każdego obrazu, do każdej rzeźby musielibyśmy podchodzić w ten sam sposób. Przykładowo, gdyby nie znajomość kontekstu historycznego porównując uśmiechnięte archaiczne przedstawienia Kurosów i uśmiechniętego anioła z portalu

w katedry w Reims, a może nawet i nieco wykrzywiony uśmiech Gorgony ze świątyni Artemidy, jak również prace Roya Lichtensteina, musielibyśmy widzieć wszystkie w tym samym kontekście. Pewnie jako przedstawienia radosne. Dopiero spojrzenie przez pryzmat innych dzieł, pozwala nam w pełni odróżnić wymowę uśmiechu anioła od uśmiechu Kurosa. Inaczej będziemy interpretowali dzieło sztuki mając świadomość jego np. kultowego znaczenia. Co więcej to przecież właśnie ów kontekst historyczny pozwala na zrozumienie wielu dzieł. Spójrzmy choćby na gotyckie piety — jakże często o patetycznym, dziś interpretowanym wręcz niemal karykaturalnie, przeskalowaniu cierpienia Chrystusa. Gdybyśmy całkowicie oderwali się od historii mielibyśmy uznać je za dzieła bliskie kiczowi czy po prostu nieudolne. Czy, na fali tropienia wszelkiej nieprawomyślności w sztuce, za wręcz obrazoburcze. Dopiero spojrzenie na nie przez historię pozwala nam w pełni dostrzec dramatyzm postaci. Wszystko to jednak nie znaczy, iż ów kontekst historyczny jest jedynym. Nie wolno go odrzucać, ale nie powinno się również przeceniać.

Pytanie o sens dzieła historyk sztuki powinien sobie postawić przynajmniej po dwakroć. Raz, aby poszukiwać na nie odpowiedzi w kontekście czasu, gdy dzieło powstało, po raz drugi, aby zastanowić się nad znaczeniem dzieła sztuki dla nas. Interpretacja nie powinna być li tylko pracą historyka, ale po części również i krytyka sztuki. Musimy pamiętać o tym, iż nasza epoka narzuca nam konkretny sposób spojrzenia na np. obraz. Nie chcę tu postulować, aby historia sztuki zajmowała się jedynie poszukiwaniem prawd ogólnych z pominięciem szczegółowych. Teoria taka, byłaby co prawda bliska koncepcjom choćby Lamprechta⁷, nie wydaje się jednak, aby miała ona szansę realizacji.

Próba ujmowania dzieła sztuki jedynie, czy przede wszystkim, przez jego kontekst historyczny jest w rzeczywistości bardzo rzadka. Takie podejście jest o tyle niebezpieczne, iż ogranicza pełny ogląd. Zamyka badacza na najistotniejsze wartości sztuki. To niewątpliwie najpełniej odnosi się do sztuki powstającej do końca wieku XIX, czy jednak traci dzisiaj na swoim znaczeniu? Jeżeli spojrzymy na sztukę wieku XX, choćby na abstrakcję, to czy takie podejście też nie będzie uprawomocnione? Choć niektóre obrazy Picassa, czy malarstwo abstrakcyjne, nie mówi nam niczego wprost o świecie, to też pokazuje pewne stany rzeczywistości. Możemy więc ulec pokusie próby podobnej ich interpretacji. Niewątpliwie jest to jednak o wiele trudniejsze i bardziej subiektywne niż w przypadku *tradycyjnej sztuki*.





Nie zapominajmy, że o ile wydarzenia historyczne przebrzmiewają, o tyle dzieła sztuki trwają, oczywiście o ile barbarzyńska część historii ich istnienia nie przerwie. Gros badań historyków sztuki dotyczy dzieł zachowanych. Te wszak, nawet jeżeli w dawnych czasach odegrały rolę istotną, to zazwyczaj są pomijane nawet gdy zachował się przedstawiający je opis lub materiał ikonograficzny. W ten sposób na pewno zamazuje się postulowane obiektywne spojrzenie na epokę. Już choćby to, przynajmniej po części, wskazuje na znaczenia współczesnego spojrzenia na sztukę dawną.

Kwestią niezwykle istotną, wręcz konieczną w badaniu historyka sztuki, jest pytanie o formę dzieła. Nie tylko, co ono przedstawia, kiedy i spod czyjego pędzla wyszło, ale też jakich środków formalnych użyto, do jakich wzorców sięgnięto. To jest niewątpliwą specyfiką tego zawodu. Podziwiając wspaniałe dzieło Goyi i XVII druk ewangeliarza, przy analizie stawiamy te same pytania. Czy oznacza to, że obydwa są dla historyka sztuki równie interesujące. Przy czysto historycznym podejściu odpowiedź musi być twierdząca. Tak jednak nie jest. To co określa się niezbyt przyjemnym słowem *artyzm*, który możemy ująć bardziej opisowo jako *akt twórczy powstający w ramach egzystencji człowieka*, co też — dokąd XX-wieczna sztuka nie zakwestionowała kategorii piękna — mogliśmy tym właśnie terminem ująć — to właśnie, dla historyka sztuki, powinno stanowić kryterium nadrzędne. Bez owego *artyzmu* nie mamy do czynienia z wartą większej uwagi realizacją, chyba że będziemy traktować historię sztuki jedynie jako naukę pomocniczą. Wówczas przedstawienie *Rozstrzelania powstańców Madryckich* będzie dla nas równie interesujące niezależnie czy zostało stworzone przez Goyę, czy narysowane przez anonimowego rzemieślnika.

Chyba właśnie ikonografia, zajmująca się ze swej definicji przede wszystkim interpretacją symboliki dzieła sztuki, pozostawiając formę na planie dalszym najbardziej narażona jest na takie podejście. Dla ikonografa badającego historię jakiegoś motywu, o wiele istotniejszy może być ulotny druk, niż dzieło wielkiego mistrza — oczywiście jeżeli ów motyw z druku owego był zaczerpnięty. Przy wartościowaniu pierwszeństwo da dziełu niskich lotów. Na szczęście dla ikonografii, wielcy artyści obracając się wśród elit społecznych częściej sięgali po nowe motywy, głębiej interesowali się symbolicznymi znaczeniami przedstawianych przedmiotów. Nie chcę tu druzgordnych dzieł całkowicie dyskredytować, ale w historii sztuki musi pozostać miejsce na sądy estetyczne, które zresztą naukowiec od prywatnych gustów musi oddzielić. Może on bowiem nie lubić *Narodzin Wiosny* Sandro Boticcellego, ale nie wolno mu uznać tego obrazu po prostu za słaby.

Oczywiście praca ikonografa jest dla historyka sztuki niezwykle ważna,

pozwala bowiem na szersze spojrzenie. Po części w ikonografii usprawiedliwione jest wydobywanie dzieł sztuki wątpliwej wartości artystycznej, lecz nowatorskich w zastosowanych motywach. Nie możemy jednak tworzyć historii sztuki, jako historii poszczególnych wzorów. Same w sobie nie są one nader istotne. Ikonografia próbując zrozumieć treści dzieła sztuki, nie może zapominać o jego formie, ona bowiem w ostatecznym *rozrachunku* decyduje o wartości. Aby sięgnąć do bodaj najbardziej oczywistych przykładów płynących choćby ze sztuki średniowiecznej, np. przedstawień sądów ostatecznych — pod względem kompozycji, ale też ikonografii wykazują wiele cech podobnych. Jednak skłonni jesteśmy obraz Piero della Francesca *Odnalezienie i próba prawdziwego Krzyża*, fresk z kościoła św. Franciszka w Arezzo uważać za wybitne dzieło sztuki, zaś *Legendę o św. Urszuli* obraz Mistrza legendy św. Urszuli za obraz przeciętny. Decyduje o tym forma. Dla tego spojrzenie czysto historyczne, odrzucające wartości sztuki wydaje się błędne, a nawet niemożliwe do zrealizowania. Nie potrafię bowiem wyobrazić sobie historyka sztuki, który z całą powagą potrafiłby głosić historię sztuki, dla której jedynym kluczem byłaby np. *nowatorskość* motywu m.in. dlatego wydaje mi się, że błędne jest postrzeganie przez niektórych krytyków nowości, jako jednej z najistotniejszych wartości.

Podkreślam tu raz jeszcze, nie chcę pomniejszać wagi ikonografii, a tym bardziej ikonologii, która *uratowała nam historię sztuki jako części historii rozwoju duchowego ludzkości, gdyż powiązała dzieła sztuki z ich kontekstem, uwalniając tym samym sztukę od pustych pojęć zbiorczych, które nie dostrzegają pojedynczego dzieła*⁸. Pozostawiam tu otwartą kwestię, czy odróżnianie ikonografii i ikonologii jest obecnie nadal zasadne.

Istnieje jeszcze jeden kontekst, który przez większość historyków sztuki jest niemal całkowicie pomijany. Dzieło sztuki nie jest, w odróżnieniu od wydarzenia historycznego jednorazowe. Nie trwa jedynie przez swoje konsekwencje. Stosunkowo rzadko zdarza się aby historyk sztuki próbował podjąć refleksję nad tym, nie tylko co spowodowało, że dane dzieło powstało i jakie były tego bezpośrednie reperkusje, ale też jak oddziaływało na następne pokolenia. Oczywiście, po części tę rolę wypełnia badacz sztuki późniejszej, czy jednak zawsze? Skłonni jesteśmy zazwyczaj (choć nie zawsze), poszukiwać inspiracji dla artysty przede wszystkim w twórczości jemu współczesnych bądź odwoływać się do dość ulotnego pojęcia *dawnych mistrzów*. Rzadko kiedy zastanawiamy się co właściwie tworzyło ikonosferę danego artysty, co wpływało nań nie tylko bezpośrednio. Interpretując choćby *Sąd Ostateczny* pędzla Hansa Memlinga, właściwie nie interesuje nas jak widziany był w wieku XVII czy XIX, jak pośrednio wpływa na sztukę współczesną.

Czy praca historyka sztuki ma być li tylko interpretacją znaczenia dzieła, wyjaśnieniem jak doszło do powstania dzieła, jakie etapy rozwoju sztuki poprzedziły i umożliwiły np. Kandinskemu stworzenie abstrakcji, jak rozwijała się jego sztuka, czy wreszcie refleksja nad tym jak obraz Kandinskiego wpłynął na sztukę? Wszystko to pozostaje w granicach interpretacji samego dzieła sztuki. Oczywiście może podjąć się również próby opisu naukowego przy zastosowaniu metody preikonograficznej. Niektórym wydaje się, że na tym warsztat naukowy powinien się zamknąć. W istocie rzeczy tak pojmowana historia sztuki nie sięga do istoty problemu¹. Sądzę, że historyk sztuki ma prawo czy wręcz obowiązek pełniejszej próby przedstawienia dzieła, zajmując się nim powinien wskazywać na jego cechy immanentne, które wychodzą poza czysty opis czy zaprezentowanie historii, a nawet wyjaśnienie jego treści. Dla pełnego spojrzenia mamy prawo je wartościować, mamy prawo mówić o nim językiem nie tylko suchym, technicznym ale również literackim. Wolno nam wskazywać na jego piękno, po części podobnie jak krytykowi wolno dokonywać próby własnej interpretacji. Oczywiście dzieło plastyczne, umyka słownemu opisowi. Każdy jest niezwykle ubogi nawet wobec prostego obrazu i słabo go oddaje, dlatego właśnie istotne jest aby w rozważaniach naukowych starać się mówić o nim językiem, który pozwoli zbliżyć się innym do ducha dzieła. Oczywiście jest to zawsze nieco subiektywne; a nauka, która z zasady nie lubi tego co subiektywne, dąży do w miarę możliwości obiektywnej próby opisanego świata. Tylko, że w przypadku sztuki, do opisanego konieczne jest zaangażowanie emocjonalne naukowca. Inaczej jest to nauka bezduszna, nie pozostawiająca różnicy między obrazem Rembrandta a silnikiem samolotu. Chociaż ten drugi ma przecież wartość wyłącznie historyczną, zaś ten pierwszy przede wszystkim estetyczną. Nie chcę tu rzecz jasna postulować XIX wiecznego podejścia do nauki. Wydaje się, że nasze podejście powinno pozostać ściśle, oparte na metodologii. Jednak nie powinniśmy całkowicie sprowadzać interpretacji dzieła do jego czysto mechanicznego przedstawienia. Jeżeli tego aspektu w swoich badaniach nie będziemy potrafili chwycić, historia sztuki będzie przedziwną dziedziną, która będzie się starała zobiektywizować to, co z istoty swej jest indywidualne i niepowtarzalne. Tu leży chyba istotna różnica między historykiem i historykiem sztuki. Objawia się prawdziwe niebezpieczeństwo historycznego spojrzenia na sztukę, które pozbawia ją tego, co w niej najcenniejsze. Z dwu członów naszej dyscypliny, to właśnie sztuka jest elementem dominującym. Tu przywołać możemy filozofię Heideggera i jego koncepcję przedmiotu historycznego zaprezentowaną w *Bycie i czasie*. Zastanawia się on tam, co czyni przedmiot historycznym — to, że bada go historyk czy to, że jest

dziewy, a więc choć obecny teraz, to ma jednocześnie coś przeszłego w sobie. Tylko, że historyk sztuki w dużo mniejszym stopniu interesuje właśnie owa *dziejowość*. Ważniejsze są inne wartości w nim tkwiące. Znamość dziejowości pozwala oczywiście na pełniejszą jego interpretację, odczytanie roli jaką odegrał, przez wiedzę o nim odczytanie innych dzieł. W gruncie rzeczy obok tego co w danym dziele jest przeszłe, ważne jest także to, co w nim jest teraźniejsze, choć z owej dziejowości wynikające. Świat, którego ów przedmiot może być wyobrażeniem, jest dla historyka sztuki wtórny. Poznaje go po to, aby poznać dzieło — w przeciwnym przypadku interesuje go historia, a historię sztuki traktuje jako naukę pomocniczą do jego poznania. Zajmuje się raczej rekonstruowaniem przeszłości, niż dziełem. Czyli nie sztuką, a historią. Oczywiście nie ma w tym niczego niewłaściwego, umyka jednak istotny sens dzieła, konieczny jeżeli chcemy się nim, nie historią zajmować. Przez bycie z dziełem, rodzić się może świadomość historyczna, choć pamiętajmy też, że to jednak nie dzieło nam jej dostarcza, ono może ją wzbogacać, ale nie jest jej źródłem. Świadomość, która z definicji swej musi czegoś dotyczyć, tu zdaje się być świadomością względem terażniejszości (która nota bene staje się w tym czasie historią), a więc względem nas samych, naszego istnienia. Poznanie historii wzbogaca nasze spojrzenie na dzieło, zaś ogląd wzbogaca nasze odczuwanie historii, jednak interpretacja nie może się ograniczać do jego dziejowej struktury.

Podjąłem w niniejszym tekście problem autonomii historii sztuki, wynikający z postawienia jej na styku z jednej strony tradycyjnej historii z drugiej zaś estetyki. Interesowały mnie przede wszystkim związki między historią a historią sztuki. Istotne jest, aby przy tego typu rozważaniach nie odbierać historii sztuki przedmiotu jej zainteresowań. Dochodzilibyśmy wówczas do sytuacji absurdalnej, w której teoria przeczyłaby praktyce — co z góry skazywałoby teorię na nieprawdziwość. Historyk sztuki nie może, czy też nie powinien ograniczać się do warsztatu tradycyjnego historyka, przez co sprowadzałby historię sztuki do nauki pomocniczej historii bądź też do roli czysto konserwatorsko-inwentaryzacyjnej. Oczywiście funkcje opisowe, z różnych względów są niezwykle ważne, w ten sposób powstaje warsztat naukowy, pozwalający przejść do właściwych analiz. Stworzenie samego warsztatu, nie może zamykać działań badacza. Dzięki niemu możliwe jest umieszczenie dzieła w pewnym szerszym ciągu kulturowym, przy jednoczesnym podejmowaniu próby wyjaśnienia możliwie wielu jego znaczeń. Nie powinien być też pomijany kontekst współczesnego funkcjonowania dzieła sztuki, nawet jeżeli pozostaje on zupełnie inny od tradycyjnego. Konieczne jest jednak zachowanie autonomii historii sztuki wobec estetyki.

¹ Instytut Warburga, przez który przewinęli się najwybitniejsi historycy sztuki, powstał w Hamburgu z inicjatywy badacza renesansu Aby Warburga w 1921 roku, jako jednostka zajmująca się badaniem historii kultury. Szybko zyskał rangę ważnego ośrodka naukowego. W 1933 roku, ze względu na nazistowską politykę, przeniesiony został do Londynu, zaś od 1944 roku włączony w strukturę Uniwersytetu Londyńskiego gdzie, prowadzony obecnie przez Fritza Saxla funkcjonuje po dziś dzień.

² Ernst Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des*

Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, Leipzig - Berlin, 1924.

³ Erwin Panofsky, *O stosunku do teorii sztuki*.

⁴ W skrajnej postawie doprowadza to do traktowania historii sztuki jako nauki pomocniczej historii, w której wartości historyczne, przy niemal całkowitym pominięciu artystycznych, są najistotniejsze.

⁵ Ok. 390-400, obecnie Victoria and Albert Museum w Londynie.

⁶ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie*

estetyczne, Warszawa 1976, s. 41.

⁷ Karl Lamprecht, *What is history? Five lectures on the modern science of history*, New York - London, 1905.

⁸ Jan Białostocki.

⁹ Por. Rudolf Zeitler, *Historia sztuki jako nauka historyczna*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej europejskiej i amerykańskiej*, pod red. Jana Białostockiego, Warszawa 1976, s. 369.

O sobie samym - wystawa Jacka Sempolińskiego w Zachęcie

Romana Rupiewicz

A ME STESSO

ZACHĘTA 10.IX - 20.X.2002

MUZEUM NARODOWE - POZNAŃ 2.XII.2002 - 12.I.2003

Jesienią 2002 roku Zachęta zaprezentowała twórczość Jacka Sempolińskiego — profesora warszawskiej ASP, autora wielu felietonów o sztuce, wybitnego krytyka i eseisty, ale przede wszystkim malarza. Głównym akcentem wystawy były nieznanne prace artysty z ostatnich trzech lat (m.in. cykle *Autoportrety*, *A. R. Brazylia*, oraz grupy prac przedstawiających tematy religijne: *Ukrzyżowanie*, *Św. Jan / Aniol Stróż*, *Der Ferne*). Wśród nich znalazły się obrazy o wiele starsze, np. *Martwa Natura* zaprezentowana po raz pierwszy na słynnej wystawie w warszawskim Arsenale w 1955 roku, cykle pejzaży i martwych natur z lat 60. serie czaszek z lat 80. i 90.

Sempoliński inspirację czerpie z natury, ale nie stara się jej reje-strować. Nie wykreśla perspektywy ani nie szuka światłocienia. Maluje czym się da i na czym się da. Zdziwiający jest fakt, że pomimo swego sędziwego wieku z ciekawością dziecka odkrywa nowe materiały, bawi się nimi. Dzięki temu zobaczyłam, że bąbelkowa folia nie musi służyć tylko do pakowania sprzętu RTV, ale jest podłożem dla obrazów. Jacek Sempoliński jest zupełnie bezinteresowny w tym co robi. Nie próbuje stworzyć dzieła handlowego, dobrze zamernikowanego obrazu, który mógłby przetrwać setki lat. Jego sztuka jest ulotna.

Po raz pierwszy artysta użył folii trzy lata temu. Odbyła się wtedy wystawa na Pradze w niekonwencjonalnym *Teatrze Akademia*, prowadzonym przez Romana Woźniaka. Trwała zaledwie kilka dni. Sempoliński pokazał tam część ogromnego cyklu pt. *Sąd Ostateczny*, który doskonale komponował się z częściowo zrujnowanym lokalem. Kiedy zapytałam go, dlaczego wybrał akurat takie tworzywo, odpowiedział: *Zabawa z folią może być porównywalna do życia wielkiej śpiewaczki, Marii Callas, która ogromną pracą doszła do nadzwyczajnych rozwiązań. Jednak straciła głos i umarła, a wszystko co osiągnęła poszło w próżnię. Taki model sztuki jest mi bliski. Jeśli za 5 lat przestanie istnieć to, co robię, to nic mi to nie przeszkadza. Jest to zabawa tragiczna, która kończy się śmiercią. Nie wiem czy ja umrę pierwszy, czy folie.*

Pejzaże z lat siedemdziesiątych zaskakują harmonią proporcji i dużymi kontrastami pomiędzy przyciemnioną tonacją barw, a gwałtownie i rytmicznie wybuchającym światłem. Są świadectwem poszukiwania dużych form, które tak bardzo zafascynowały artystę. Wrażenie niezwykłości natury, jaką pokazuje Sempoliński, podkreśla faktura. Farba nakładana szpachlą wydaje się być ciężka i gruba, sprawia wrażenie głębokiego reliefu.

Ostatnie lata w malarstwie Sempolińskiego, to przede wszystkim fascynacja człowiekiem i jego cielesnością. W Zachęcie pokazano



dziesiątki „obsesyjnie” malowanych nagich torsów Chrystusa Ukrzyżowanego, zainspirowanych rzeźbionym krucyfiksem z kościoła św. Anny w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Artysta wydaje się rozbierać Zbawcę z perizonium, jakim okryła go ikonografia, i w sposób prowokacyjny ukazuje jego nagość. Sempoliński nie ilustruje sceny Ukrzyżowania. Analizuje swoją religijność, buntując się wobec zastanych kanonów ikonograficznych. Bunt jest zatem zamierzony. Artysta swoje stanowisko tłumaczy następująco: *ogromny wpływ na ten cykl miała moja podróż do Hiszpanii, którą odbyłem dawno temu. Zwiedzając rejon południowy, odkryłem, że jest to kopalnia mistycyzmu, głównie rzeźby religijnej, której istnienia nie byłem świadomy, i z którą nie zetknąłem się w polskiej literaturze. W pamięci mam głównie krucyfiksy i inne przedstawienia pasyjne z XVI i XVII wieku. Ukazywały skrajny naturalizm z wyraźną skłonnością do perwersji oraz zdeformowane twarze w ekstazach, brutalnie powykrzywiane przez grymasy. Kiedy zamknę oczy, wciąż widzę obciętą głowę św. Jana na misie, jak żywą, z której wylewają się wnętrzności, żyłki i krew przedstawione z dokładnością chirurgiczną. Wzbudziło to we mnie wielką ekspresję, która w mojej sztuce chciała wyrazić się w tematach religijnych. Poza tym wiara jest trudna i każdy ma z nią jakieś kłopoty. Ja w osobie Jezusa oprócz boskości widzę przede wszystkim jego człowieczeństwo. Jest to punkt stały, przez który mogę być zbawiony.*

Jacek Sempoliński pokazuje sztukę emocji. Lata 1978 - 88, to czas, kiedy powstawały cykle czaszek, tzw. dziurawe płótna. Pozbawione są anatomicznych prawd, zdeformowane i „okrutnie pożerane” przez płaczące się linie. Maluje je z pasją odkrywcy. Dziury w płótnach powstawały przypadkowo i wynikały z agresji samego artysty, oraz jego narzędzi. Malował na podłodze, w pewnym momencie szpachla sama zaczęła dziurawić zmęczone już malowaniem płótna. *Czaszki* opowiadają o Golgocie. Artysta tworzył je przemalowując stare obrazy przedstawiające św. Jana, Anioła Stróża lub sceny Ukrzyżowania.

Treścią cyklu portretów *A. R. - Brazylia* jest przemijanie i odchodzenie. Z inicjałem A. R. łączy się czas, kiedy Sempoliński miał dwadzieścia kilka lat. Wtedy też dużo malował w plenerach, a zwłaszcza w Janowcu. Mówi: *A. R. zawędrował potem do Brazylii i tam spotkały go ciężkie chwile, ogromne trudności. Straciłem go z oczu jak miałem 27 lat, nie pamiętałem nawet nazwiska. Dopiero trzy lata temu przypomniałem je sobie. Był to jakiś trop, wspomnienie, jakie się odrodziło.* Na wcześniejszych swoich pejzażach domalował portrety A. R.

Na wystawie w Zachęcie pokazano ok. 600 prac. Ich przytłaczająca ilość nie nużyła widza, nie przeszkadzał nadmiar. Kurator Wioletta Damięcka doskonale przygotowała wizualizację wystawy. Prace stały się częścią ogromnej instalacji, która podkreślała ich charakter.

Twórczość Sempolińskiego wzbudza emocje. Artysta z wielką czułością dotyka swoich płócien. Czasami jest bezlitosny i maltretuje je. Nieśkończenie wiele razy drąży jeden temat. Jego celem nie jest sztuka, lecz życie. Jego malarstwo jest ulotne, tak jak ulotne jest życie.



PHILIPPE STARCK VANITY CASE

CSW - 18.XI - 29.XII.2002 r.

Maciej Emil Sikorzak

Przedmioty uczestniczące w naszym codziennym życiu stają się przedłużeniem naszych rąk. Kilka razy dziennie trzymamy w ręku pilot od telewizora podobnie jak telefon. Kilkakrotnie odkręcamy kran i używamy szczoteczki do zębów. Sporo czasu spędzamy siedząc na krześle lub w fotelu. Podnosimy je, odkładamy, przyglądamy się im i przestawiamy. Podziwiamy je bądź narzekamy na nie. Pośród nich są te, które muszą być, ponieważ są potrzebne i te, które ponadto mają się dobrze prezentować. Philippe Starck scala te obiekty z nami. Nadaje im charakter, cechy, które odpowiadają nam. Telefon według projektu Starcka jest leniwy, ospały, idący na kompromis, nie narzekający na miejsce, w jakim zostawił go właściciel. *Dumny i przychylny, taki właśnie powinien być skromny przedmiot zwany telefonem* jak mówi nam autor tego egzemplarza. Jest on też cierpliwy a nam to przecież odpowiada, często liczymy na czyjąś cierpliwość. Przedmioty wykonane przez Starcka nie są agresywne, nie narzucają się. Starck przyznaje, że *lubi przedmioty pokorne*. Pomija on prestiż, wyniosłość, dumę — często marnotrawiące przestrzeń, a nawet ograniczające wygodę. Obiera taki kierunek, aby sprawić by przedmiot stał się przyjacielem, uśmiechniętym do nas i gotowym do współpracy. Elektronika traci swój charakter, nie patrzy na nas krzywym okiem, nie jest zimna i nie pyszni się swym skomplikowanym mechanizmem. Nadana sprzętom powłoka doskonale kryje nieprzyjazną technikę. Szczególnie widać to w projektach odbiorników radiowych. Przedmiot staje się partnerem, który chce spełnić swoje zadanie jak najlepiej i spocząć w przeznaczonym dla siebie miejscu. Zaprojektowany został tak, aby jednocześnie dawać poczucie komfortu swojemu użytkownikowi i wyłamać się z powszechnych kanonów. Jego kształt przestaje być informacją o jego zastosowaniu. Przedmiot taki może wydawać się zadufany w sobie. Z drugiej strony może to kwestia naszej zazdrości dającej znać o sobie w obliczu obiektu bliższego doskonałości sprawiającej, że posądzamy go o próżność, jedną z naszych przypadłości zresztą.

Na wystawie w CSW mogliśmy zobaczyć 72 projekty Philippe Starck'a. Wśród nich znalazły się sprzęty domowe, zminiaturyzowane projekty środków komunikacji i modele założeń architektonicznych. Niektóre z nich nigdy nie zrealizowane inne pozostałe na etapie prototypu i wreszcie te, które dostępne są dla wszystkich. Wszystkie opatrzone zostały komentarzem swojego konstruktora. To pierwsza wystawa francuskiego designera i architekta w Polsce. Mieliśmy okazję obejrzeć gros obiektów jego pomysłów, zwyczajnych sprzętów a jednak urosłych do rangi dzieł sztuki. Umieszczone w skrzynkach i otoczone w ten sposób troskliwą opieką, zabezpieczone, być może przed nami.

DO GRUZJI

Marta Komorowska i Marta Żebrowska

Podstawą wyprawy naukowej do Gruzji w dniach 22.07-16.09.2002 był projekt *Bogactwa i tajemnice kultury gruzińskiej*, powstały w ramach Koła Naukowego Studentów i Absolwentów Historii Sztuki i wsparty finansowo przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wyjazd zawoocował nawiązaniem kontaktów z Instytutem Sztuki Gruzjińskiej Akademii Nauk, Departamentem Ochrony Zabytków w Tbilisi oraz wymianą doświadczeń ze studentami historii sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Tbilisi¹. W czasie pobytu w stolicy Gruzji zapoznaliśmy się również z działalnością Polskiego Centrum Edukacyjnego². Dzięki uprzejmości pracowników Ambasady RP w Tbilisi oraz chargé d'affaires Marka Martinka, poznałyśmy sytuację polonii gruzińskiej oraz samej Gruzji. Departament Ochrony Zabytków pomógł nam organizując spotkania z historykami oraz zagwarantował fachową opiekę w poszczególnych obiektach muzealnych na terenie kraju³. Poniżej przedstawimy zarys historii wybranych zabytków. Dokładne opracowanie zebranych materiałów będziemy systematycznie prezentować na łamach pisma.

Związki Polski i Gruzji sięgają XV wieku, kiedy to pojawiła się konieczność tworzenia sojuszy skierowanych przeciwko Turcji. Jednak nigdy nie doszło pomiędzy tymi dwoma państwami do bliższej współpracy wojskowej. Pierwszym polskim badaczem, który zajął się gruzińską tematyką był jezuita o. Tadeusz Kusiński. Prawdopodobnie pełnił on, na pocz. XVIII wieku, funkcję sekretarza króla Wachtanga VI⁴. Informacje zawdzięczamy również Janowi Potockiemu, który w swoich podróżach co prawda nie dotarł do samej Gruzji, lecz stał się mecenasem wyprawy na Kaukaz Juliusza Klaprotha⁵. W XIX wieku po powstaniach listopadowym i styczniowym wielu polskich żołnierzy zostało zesłanych na Kaukaz —

ciepłą Syberię. Pod koniec XIX wieku w Tbilisi pracowało trzech polskich architektów N. Oboloński, A. Rogojski i A. Szymkiewicz — główny architekt Tbilisi i wykładowca na Akademii Sztuk Pięknych. Bogatym źródłem informacji na temat związków obu państw jest pismo *Pro Georgia* wydawane przez Towarzystwo Polsko-Gruzjińskie pod redakcją dra Dawida Kolbaji.

Ziemie gruzińską ewangelizowali pierwsi apostołowie — św. Andrzej i św. Mateusz, św. Nino pochodząca z Kapadocji⁶ oraz Trzynastu Ojców Syryjskich. Sztuka chrześcijańska rozwijała się pod wpływami kultury hellenistycznej, Bizancjum i Persji. Poznając historię zabytków, zarówno dzięki uprzejmości historyków sztuki i miłośników swojego kraju jak i korzystając z lektur, spotykaliśmy się z licznymi legendami. Istnieją nawet takie, które sięgają początków świata. Oto jedna z nich: Kiedy Pan Bóg rozdzielał świat pomiędzy zebrane narody, Gruzini w tym czasie uctowali wznosząc toasty w Jego intencji. Bóg dostrzegł ich, gdy podział krain został już zakończony i wszystkie ludy się rozeszły. Patrząc na ich pogodne, rozweselone twarze, zrobiło mu się ich szkoda, postanowił więc oddać im niewielki, ale za to najpiękniejszy skrawek ziemi, który chciał zachować dla siebie⁷.

Właśnie w ten sposób Gruzini myślą o ojczyźnie. Mocno przywiązani do swojego kraju i jednocześnie z niego dumni chętnie przyjmują gości a szczególnie tych, którzy chcą poznać ich język i kulturę. Do dnia dzisiejszego *Język, Ojczyzna i Wiara* są najwyższymi wartościami uznawanymi w Gruzji. W obecnych granicach państwo gruzińskie zajmuje powierzchnię niespełna 70 tys. km². Usytuowana jest pomiędzy pasmami Wysokiego i Niskiego Kaukazu, zaś od zachodu naturalną granicę wyznacza Morze

Kiedy Pan Bóg rozdzielał świat pomiędzy zebrane narody, Gruzini w tym czasie uctowali wznosząc toasty w Jego intencji. Bóg dostrzegł ich, gdy podział krain został już zakończony. Patrząc na ich pogodne, rozweselone twarze, postanowił oddać ten skrawek ziemi, który chciał zachować dla siebie.

gólnie tych, którzy chcą poznać ich język i kulturę. Do dnia dzisiejszego *Język, Ojczyzna i Wiara* są najwyższymi wartościami uznawanymi w Gruzji. W obecnych granicach państwo gruzińskie zajmuje powierzchnię niespełna 70 tys. km². Usytuowana jest pomiędzy pasmami Wysokiego i Niskiego Kaukazu, zaś od zachodu naturalną granicę wyznacza Morze

Czarne. Dzieli się na 18 historycznych i etnicznych regionów: Abchazja, Adżaria, Chewi, Chewsuretia, Dżawachetia, Guria, Imeretia, Kartlia, Kachetia, Leczcumi, Mituletia, Megrelia, Meschetia, Osetia Południowa, Pszawetia, Racza, Swanetia i Tuszetia⁸.

W historiografii gruzińskiej znana jest legenda o powstaniu państwa gruzińskiego na terenie Iberii. Podanie wiąże się z postacią legendarnego Kartlosa, który osiadł w dorzeczu rzek Mtkwari i Aragwi. Tam założył miasto Kartli. Stąd nazwa regionu Karlia i nazwa państwa — Gruzini nazywają siebie *Kartweli* a swój kraj *Sakartwelo* czyli ziemia Kartwelów⁹. Najstarsza kronika gruzińska *Mokcewaj Kartlisaj (Nawrócenie Kartlii)* wymienia wśród miast starożytnych Uplisiciche¹⁰. To jedna z pierwszych osad na terytorium Gruzji. Mogła być już zamieszkała w X w. n.e.¹¹. Uplisiciche leży na lewym brzegu rzeki Mtkwari. W całości zostało wykute w piaskowcu. Pierwotnie miasto stanowiły trzy dzielnice rozlokowane na powierzchni 9,5 ha, do tej pory jest największym obiektem tego typu na terenie Gruzji. Główne zespoły pomieszczeń pochodzą z okresu ekspansji rzymskiej w Gruzji tj. z I-III w. p. Ch. Na terenie całego kompleksu można odnaleźć zarówno kasetonową dekorację sufitów jak i formy gruzińskiego budownictwa drewnianego — domy typu *darbazi*¹², przeniesionego do architektury pieczar¹³. W czasach panowania Arabów, gdy Tbilisi stało się siedzibą emiratu, Uplisiciche było głównym politycznym i kulturalnym ośrodkiem wschodniej Gruzji (VII-IX w.).

Podczas wyjazdu towarzyszyły nam studentki historii sztuki, z którymi udałyśmy się do jednego z najważniejszych gruzińskich miejsc — świątyni Dżwari położonej na wysokiej skale. Gdy podjeżdża się bliżej, ma się złudzenie, jakby wyrastała ze skały.

Budowla, mimo niewielkich rozmiarów, dzięki doskonałym, harmonijnym proporcjom robi wrażenie niezwykle majestatycznej. Dżwari wybudowano w latach 586/87-604/05¹⁴ w tzw. okresie klasycyzmu sztuki gruzińskiej. Jest to najstarszy obiekt na terenie Gruzji, w którym pojawia się system krzyżowo-kopułowy. Budowla taka opiera się na planie kwadratu, do którego dostawione są z czterech stron ramiona zakończone apsydami. Plan oraz bryła świątyni stały się wzorem, do którego często nawiązywano. Nad całą budowlą wyraźnie dominuje kopuła z ośmiobocznym bębmem¹⁵. Jej wymiary określają proporcje dla poszczególnych elementów bryły, które rozchodzą się stopniowo uskokami od bębna kopuły. Całość jest całkowicie symetryczna. Tę zewnętrzną logikę można odnaleźć również we wne-

trzu. Wszystkie bryły są tu wyodrębnione, jest to jedna z najważniejszych cech całej architektury gruzińskiej.

Z Dżwari rozciąga się niezwykle widok na dawną stolicę Gruzji — Mcchetę. Tu w 337 r. dzięki św. Nino król Miriam przyjął chrzest. Największe uroczystości odbywają się w świątyni Sweti Cchoweli. Została ona wybudowana w czasie renesansu architektury gruzińskiej w latach 1010-1029¹⁶. To miejsce wciąż stanowi centrum życia religijnego Gruzji. W latach 60-70 V w. na prośbę króla Wahtanga Gorgasali i dzięki wstawiennictwu cesarza bizantyjskiego i patriarchy Konstantynopola patriarcha antiocheński zagwarantował autokefalię kościoła Kartlii i podniósł biskupa Machety do rangi katolikosa. W XI w. podczas procesu jednoczenia

się królestwa katolikos Mcchety otrzymał tytuł Patriarchy. Od tamtego czasu zwierzchnik kościoła gruzińskiego nosi tytuł Arcybiskupa Mcchety — Tbilisi, Katolikos Patriarchy całej Gruzji. Od 1977 r. funkcję tę pełni Ilija II¹⁷.

Z założeniem Tbilisi związane są dwie legendy. Obie opowiadają o polowaniach króla Wahtanga Gorgasali, który w V wieku odebrał miasto Persom i uczynił stolicą wschodniej Gruzji. W pierwszej wersji królewski sokół zabija kuropatwę, oba ptaki wpadają do źródła. Wyjęte przez króla, okazują się już upieczone. W drugiej jeleni zraniony przez króla wpada do źródła, dzięki czemu zostaje cudownie wyleczony. Nazwa miasta odnosi się do lokalnych ciepłych źródeł. W języku gruzińskim *tibili* znaczy ciepły. Miasto jest położone w dolinie rzeki Mtkwari (Kury). Przeważa w nim niska przedwojenna zabudowa, jednak na obrzeżach założono osiedla bloków charakterystycznych dla wszystkich dawnych republik sowieckich. Na terenie starego miasta obok siebie funkcjonują meczet, synagoga, cerkiew gruzińska, cerkiew ro-



Freski i mozaiki w absydzie kościoła Narodzenia NMP w Gelati (XII w.)

syjska, kościół armenijski i kościół rzymsko-katolicki. Najstarszy kościół w Tbilisi nazywa się Anczishati. Wybudował go w VI w. syn Wahtanga Gorgasali — Dachi Ujarmeli. Nazwa świątyni pochodzi od ikony z Anchi (1184-1213 r.), którą przywieziono do Tbilisi w XVII w. Obecnie znajduje się w Gruzji Narodowym Muzeum Sztuki w Tbilisi. Anczishati to trzy nawowa bazylika przebudowywana wielokrotnie, największe zmiany miały miejsce w XVII wieku, kiedy dobudowano ceglane łuki i kolumny. W czasie naszego pobytu w Tbilisi najczęściej mijaliśmy kościół *Kaszweti* wybudowany na miejscu dawnej świątyni pogańskiej. Pierwsza świątynia prawdopodobnie została wybudowana przez ojca syryjskiego Dawida z Garedzi. Według legendy mniszka oskarżyła go, że dziecko, które nosi

jest jego. Na zarzut odpowiedział, że jeżeli nie jest to prawda to urodzi ona kamień i tak się stało. *Kaszveti* — w języku gruzińskim oznacza urodzony kamień. Po tym zdarzeniu ojciec wyjechał żeby rozpocząć znowu życie pustelnicze. Obecny budynek był zaprojektowany w 1910 roku jako kopia katedry *Samtavisi*.

Na południu Kartlii, tuż przy granicy z Azerbejdżanem znajdują się tereny półpustynne. *Garedzia* w języku gruzińskim oznacza oddalenie. W jednej z tamtejszych grot skalnych zamieszkał wraz z uczniem Lukianem Dawid Garedzia. Stopniowo w tym miejscu rozwijało się życie monastyczne, które w XI-XIII wieku osiągnęło swój najwyższy rozkwit. Zespół klasztorów składa się z trzech grup pomieszczeń wykutych w skale rozciągniętych wzdłuż jej południowego zbocza. Z okresu renesansu gruzińskiej architektury pochodzą freski zdobiące znajdujące się tam kościoły oraz refektarze. Obok tradycyjnych przedstawień ikonograficznych znajdują się tam wyobrażenia postaci historycznych: króla Dawida Budowniczego i królowej Tamar.

Bolnisi Sioni to niewielka miejscowość położona ok. 80 km na południe od Tbilisi. Obecnie zamieszkuje ją głównie ludność muzułmańska (jest to teren w pobliżu granicy z Azerbejdżanem). Właśnie na tym terenie już 15 wieków stoi najstarsza w Gruzji świątynia chrześcijańska. Bazylika ta jest najwcześniejszym typem budowli sakralnej i zajmuje odrębne miejsce w historii rozwoju tej formy w architekturze. Powstała w tym okresie, kiedy podstawowe typy budowli chrześcijańskich nie zostały jeszcze całkowicie ukształtowane. Dlatego na kształcie bazyliki bardzo mocno zaciążyły miejscowe tradycje. Świątynia Bolnisi Sioni została wybudowana w latach 478-493¹⁸. Jest to bazylika trzynawowa, nawa główna, chociaż jest wyższa, znajduje się jednak pod wspólnym dachem z pozostałymi, dlatego nie jest z zewnątrz podkreślona. Nie ma tu jeszcze osobnych pomieszczeń na *prothesis* i *diakonikon*, które staną się z czasem bardzo ważnymi elementami świątyń gruzińskich.

Na kształtowanie się wizerunku Gruzji ogromny wpływ miało przyjęcie chrześcijaństwa. Nie było to łatwe, ze względu na bardzo silnie zakorzenione wierzenia pogańskie, szczególnie rozpowszechniony kult Luny. Na jego bazie rozwinięto pobożność związaną ze św. Jerzym. Kościół łączył niektóre elementy dotychczasowej wiary z nową religią. Wiele z nich przetrwało do dnia dzisiejszego. Świadectwem trwania zwyczajów pogańskich są *święte miejsca* odnoszące się do dawnego kultu, na niektórych z nich nadal składa się ofiary z barana np. w Artanii. Na części z nich z czasem wzniesiono świątynie chrześcijańskie, np. Kościół w Lomisi (na trasie Drogi Wojennej).

Ślady dawnych obrzędów mogliśmy oglądać 28 sierpnia w czasie święta Mariamoba (Zaśnięcia NMP). Miejscem najbardziej uroczystych obchodów jest Vardzia; tu też przyjeżdża najczęściej pielgrzymów z całego kraju, aby złożyć ofiarę dziękczynną. Rytuał rozpoczyna się rano od poświęcenia barana w świątyni, następnie wyprowadza się go poza mury i wtedy zabija, a jego mięso spożywa się podczas hucznej biesiady. Vardzia to dawne miasto skalne, założone w IX wieku. Było ono usytuowane na trasie szlaku handlowego. Na stałe zamieszkiwali to miejsce pustelnicy. Jednak w przypadku jakichkolwiek niebezpieczeństw, chroniła się tam ludność wiejska. W czasach królowej Tamar, miasto przeżywało największy rozkwit, a znajdujący się tam monaster męski podlegał bezpośrednio władzy królewskiej. W 1283 roku nastąpiło trzęsienie ziemi na skutek którego osunęła się część skały, odsłaniając wnętrze miasta. W takim stanie pozostało do dnia dzisiejszego. Składa się ono z szeregu niewielkich pieczar, wykutych w skale i połączonych ze sobą ciągami korytarzy. Można wyróżnić wiele różnych pomieszczeń; w większości były to niewielkie domy, z których część stanowiła mieszkania pustelników. Znajdowały się tam również inne pomieszczenia m.in. pełniące funkcje apteki. W skład całego kompleksu wchodzi również kościół, który został ozdobiony freskami przedstawiającymi królową Tamar i jej męża.

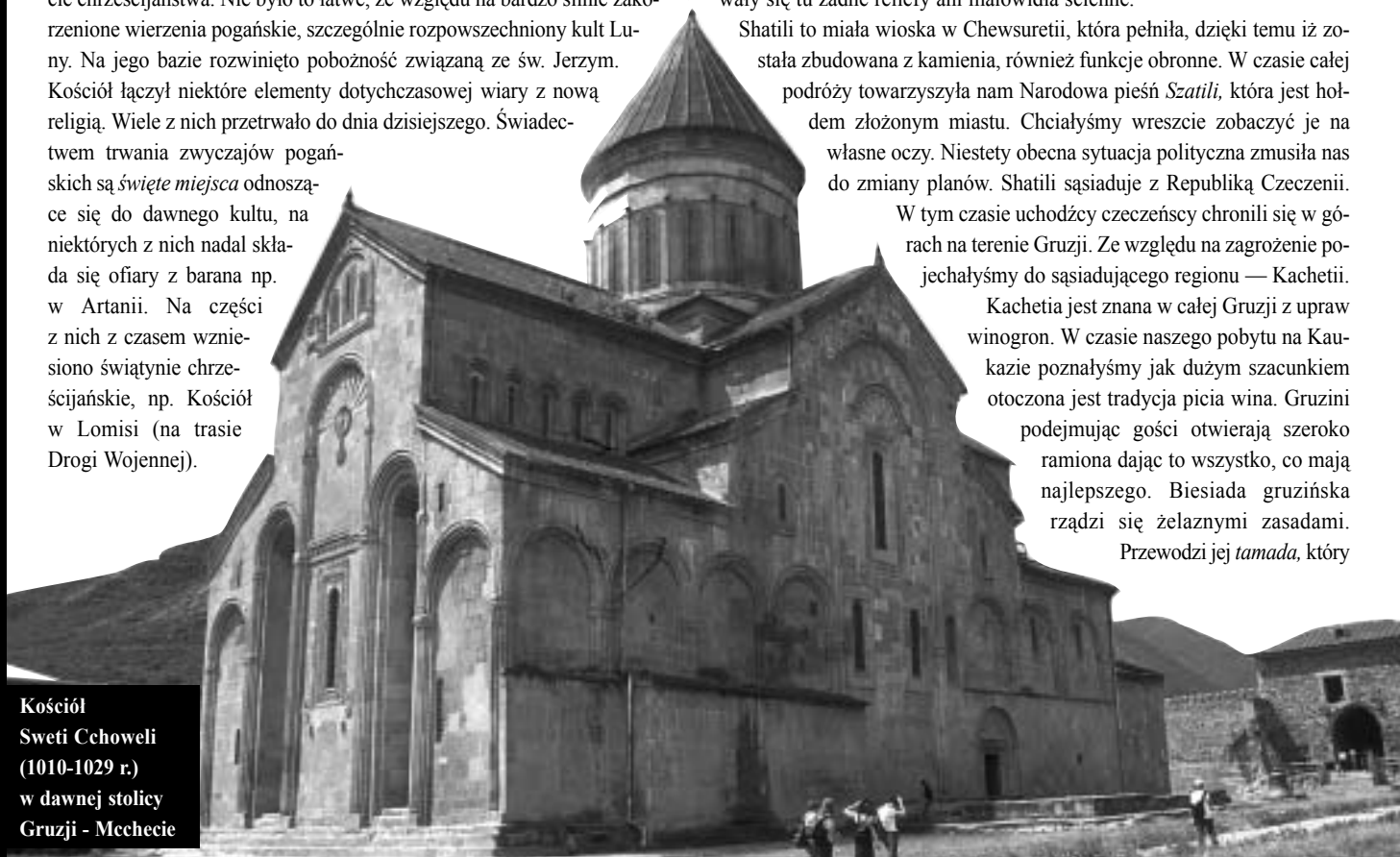
W pobliżu Vardzii znajduje się jeszcze jedno miasto skalne: Vanis Kwabebi, datowane na VIII wiek. Tu znajdował się monaster żeński. Zostało ono również poważnie uszkodzone podczas trzęsienia ziemi w XIII wieku. Obecnie prowadzone są prace nad jego częściową rekonstrukcją. Zachował się jednak kościółek pod wezwaniem św. Jerzego. Świetnie widoczny z daleka wyróżnia się jasnym kolorem na tle potężnej masy skalnej. Aby się do niego dostać trzeba pokonać kilka poziomów, pomiędzy którymi nie ma schodów; pozostaje więc jedynie wspinaczka. Jest on usytuowany na ścieżce wiodącej wzdłuż samej krawędzi skały. To najmniejsza świątynia, jaką kiedykolwiek widzieliśmy. Niestety nie zachowały się tu żadne reliefy ani malowidła ściennie.

Shtilili to miała wioska w Chewsuretii, która pełniła, dzięki temu iż została zbudowana z kamienia, również funkcje obronne. W czasie całej podróży towarzyszyła nam Narodowa pieśń *Shtilili*, która jest hołdem złożonym miastu. Chciałyśmy wreszcie zobaczyć je na własne oczy. Niestety obecna sytuacja polityczna zmusiła nas do zmiany planów. Shtilili sąsiaduje z Republiką Czeczenii.

W tym czasie uchodźcy czeczeńscy chronili się w górach na terenie Gruzji. Ze względu na zagrożenie pojechaliśmy do sąsiadującego regionu — Kachetii.

Kachetia jest znana w całej Gruzji z upraw winogron. W czasie naszego pobytu na Kaukazie poznaliśmy jak dużym szacunkiem otoczona jest tradycja picia wina. Gruzini podejmując gości otwierają szeroko ramiona dając to wszystko, co mają najlepszego. Biesiada gruzińska rządzi się żelaznymi zasadami. Przewodzi jej *tamada*, który

Kościół
Sweti Cehoweli
(1010-1029 r.)
w dawnej stolicy
Gruzji - Mechebie



proponuje toasty. Pierwsze są wznoszone za gości, za spotkanie. Kolejne za przyjaźń, rodziców, dzieci, pokój, anioły, które nas prowadzą, za tych, którzy już od nas odeszli. Specjalny toast za kobiety, mężczyźni wznoszą stojąc. Nie wolno pić wina w czasie między toastami.

Liść winorośli jest bardzo szeroko stosowany w dekoracji świątyń. Na terenie całej Gruzji spotykaliśmy się z misteryjnymi ornamentami zdobiacymi odrzwia, otwory okienne. Najbogatszą ornamentykę zastosowano w Nikorcmindzie, swoim wystrojem przypomina bombonierkę. Tradycja tek szerokiego zastosowania plecionek ma korzenie w wierzeniach pogańskich, według których zaplecenie warkocza miało chronić przed złymi mocami. Taką też funkcję pełniły plecionki dookoła okien i drzwi. Ilość zastosowanych ornamentów jest zależna od kamienia, który występuje w danym regionie. Kachetia posiada twarde kamienie trudne w obróbce, dlatego jej zabytki są oszczędnie zdobione.

Gruzja z uwagi na położenie geograficzne była pod silnym wpływem sztuki Bizancjum. Mieszkańcy Kaukazu byli mocno związani ze swoimi rodzimymi tradycjami. Sztuka chrześcijańska, powstająca na tym terenie jest wynikiem połączenia wpływu wielu kultur. Należy przy tym pamiętać, że każda kraina w Gruzji, nawet ta najmniejsza, posiada swoją specyfikę: odmienną przyrodę i architekturę która harmonijnie wpisuje się w rozwój całej sztuki gruzińskiej, zachowując regionalną specyfikę. Najlepszym tego przykładem jest katedra Alawerdii w Kachetii. Należy ona do trzech najważniejszych budowli okresu renesansu architektury gruzińskiej, który przypada na XI i XII w. W tym czasie budowle pokrywano bogatym ornamentem, który podkreśla kompozycję architektoniczną. Natomiast w Kachetii z uwagi na brak odpowiedniego kamienia zrezygnowano zupełnie z dekoracji.

Architektura świątyń gruzińskich jest nierozłącznie związana z rzeźbą terenu. Świątynie, które omówiliśmy były założone na planie krzyża greckiego. Przeważnie umieszczone na wzniesieniach były obiektami o małych rozmiarach. Przejeżdżając przez szerokie pola winnic dojechaliśmy do monumentalnej budowli wybudowanej pośród pól. Alawerdi było miejscem życia i śmierci jednego z 13 ojców Syryjskich, którzy przybyli do Gruzji w VI wieku. Joseb Alawerdi, który po przybyciu na te tereny zastał silnie zakorzenione wierzenia pogańskie, poświęcił się leczeniu mieszkańców i ewangelizacji. Dzięki zdobytemu zaufaniu mógł z czasem wybudować pierwszą bazylikę.

Obecna świątynia została zbudowana w latach 1476-95¹⁹ na planie trójliścia²⁰. Na skrzyżowaniu naw umieszczono 64 metrową kopułę, najwyższą w Gruzji. Oświetlenie świątyni sprawia wrażenie, że przenosimy się do innej przestrzeni. Harmonia wnętrza i spokój dopełniają freski zdobące ściany. Przedstawiają one sceny biblijne, apokryficzne i historyczne. We wschodniej części kościoła najczęściej przedstawiano wizerunek Matki Boskiej tronującej lub grupę *Deesis*, zaś w zachodniej sceny z sądu ostatecznego. Północna i południowa ściana podzielona została na strefy. Na samym dole umieszcza się przedstawienia roślin, wyżej sceny historyczne ponad nimi fragmenty z życia świętych, jeszcze wyżej sceny ewangeliczne. Jest to program ikonograficzny typowy dla dekoracji świątyń gruzińskich.

Kolejnym miejscem, które odwiedziłyśmy był kościół usytuowany na szczycie twierdzy Bodzormi. Pochodzi on z X w. jest jednym z niewielu przykładów budowli w których kopuła opiera się nie na kwadracie lecz na sześcioboku, czego konsekwencją jest sześć absyd. Najbardziej charakterystyczną cechą tego kościoła jest to, że bemy wyraźnie wydzielają absydę od przestrzeni podkopułowej.

Stara Szuamta to od wieków miejsce zamieszkałe przez mnichów. Na terenie starego klasztoru znajdują się trzy budowle. Świątynia z V wieku wskazuje na rozwinięte budownictwo okresu przedbazylikowego. Nawy



Widok na kompleks zabudowań w obrębie murów Gelati

boczne stanowią długie, wąskie korytarze bez absyd tworząc wokół nawy głównej trójstronne obejście. Kościół z VII wieku został wybudowany w typie dzwari mccheckiego. Zmniejszono jednak głębokość absyd, dlatego proporcja pomiędzy kopułą a masą całości, tak ważną dla stylu klasycznego, została zachwiana. Trzecia budowla pochodzi również z VII wieku, jest uproszczoną formą typu dzwari. Jak wszystkie kościoły w Kachetii tak i te pozbawione są ornamentów²¹.

Na trasie naszej podróży po Kachetii dojechaliśmy do Gremi, pałac-twierdzy królów Kachetii. To kościół kopułowy Archaniołów Michała i Gabriela. Wybudował go w 1565 roku król Kachetii Lewan. Kościół na planie krzyża wkomponowano w prostokąt z kopułą na czterech ostrych łukach jarzmowych. Po bokach absyd ołtarzowych znajduje się jeszcze prothesis i diakonikon. Malowidła ścienne wykonał w 1577 r. mnich protosynkleta z Salonik, zachował się jego podpis. Każda fasada jest podzielona na trzy pola przy czym środkowe jest zawsze wyższe od bocznych. Wschodnią fasadę ozdobiono dwoma krzyżami ułożonymi dzięki schodkowemu wiązaniu muru i cegły. Mimo stosowania form charakterystycznych dla sztuki Safarydów, w budowlach wiejskich kościołów układ kompozycji i rozwiązań wewnątrz kontynuuje tradycję architektury gruzińskiej²².

Kutaisi leży w dolinie Rioni, gdzie rzeka płynąca z gór wpada na Nizinę Kolchidzką. Według mitologii właśnie do tego miasta przybyli Argonauci poszukujący złotego runa. Po upadku państwa Kolchidy straciło ono na znaczeniu. Przez tysiąc lat Kutaisi pozostawało stolicą Gruzji zachodniej, Królestwa Imeretyjskiego. Znajdują się tam ruiny katedry Bagrati należącej obok Sweti Cchoweli i Alawerdii do trzech największych katedr tzw. renesansu gruzińskiego. Na wzgórzu oddalonym około 10 kilometrów od miasta znajduje się miejsce, które według jego założyciela, miało być odpowiednikiem Aten i Jerozolimy, a które stało się centrum nauki i kultury w czasie renesansu gruzińskiego w XII wieku. W czasie rządów króla Dawida Budowniczego Gruzja stała się potężną monarchią feudalną pełniąc wiodącą rolę wśród krajów Bliskiego Wschodu. Klasztor w Gelatii został ufundowany przez Dawida Budowniczego w 1106 roku²³. W obrębie murów znajdują się: katedra pod wezwaniem Narodzenia NMP, ko-

ściół św. Grzegorza, budynek akademii oraz dzwonnica wybudowana nad źródłem. W katedrze zachowały się freski pochodzące z XII–XVIII wieków. Jednak najcenniejszym zabytkiem jest mozaika z XII w. na konsze wschodniej absydy. Przedstawienie, choć nawiązuje do wzorów bizantyjskich, zawiera odmienne rozwiązania charakterystyczne dla sztuki gruzińskiej (psychologizacja twarzy Madonny i archaniołów, żywa kolorystyka). Dawid budowniczy poszukiwał ludzi odznaczających się wybitnymi cechami i umożliwiał im osiedlenie się na terenie Gelati. Tak opisywał współczesną sytuację historyk króla: *W rzeczy samej, obecnie jest tu druga Jerozolima całego wschodu, dla uczenia się wszystkiego co wartościowe i przekazywania wiedzy, drugie Ateny dla doskonalenia w prawie bożym*²⁴.

Na północ od regionu Imeretii znajduje się kraina jezior, niskich gór i ludzi o flegmatycznym usposobieniu — Racza. Tam znalazłyśmy świątynię, której dekoracje opiewana jest w wierszach. Kościół św. Mikołaja w Nikoremindzie został zbudowany w latach 1010-1014 za panowania Bagrata III. Wnętrze świątyni jest oparte na planie sześciolściana. Stanowi to niespodziankę dla zwiedzających, którzy oglądając z zewnątrz kościół oczekują w środku prostego rozwiązania na planie krzyża. Wszystkie ramiona oprócz zachodniego posiadają apsydy. Kopuła opiera się nie na pierścieniu murów, ale na sześciu podporach. Cztery osobne pomieszczenia w kształcie niedużych komór rozmieszczone po bokach absydy ołtarzowej oraz ramienia zachodniego, zostały tak ukryte, że nie naruszają zasadniczej jedności przestrzeni zamkniętej. Południowy i zachodni portyk zostały dobudowane w XI w. Na tympanonie zachodniego portalu umieszczono płaskorzeźbę przedstawiającą Chrystusa i św. Jerzego na koniu. Przedstawienie jest otoczone napisem w alfabecie *asomtavruli* odnoszącym się do króla Bagrada III i jego syna Giorgi I. Relief na południowym portalu przedstawia Wniebowstąpienie Chrystusa. Kościół wyróżnia się bogatą

ornamentyką. Otwory okienne ściśle otoczone są plecionkami. W wolnych przestrzeniach ścian umieszczono w dowolnych miejscach ornamentowane kamienie. Każda podstawa pilasta ozdobiona jest innym wzorem. Zarówno duże okna jak i małe świetliki posiadają odmienne ozdoby przy czym w ornamentyce przeważają motywy winorośli. Wnętrze świątyni pokrywają freski z XVI i XVII w.

Gruzini są bardzo dumni z dzieł sztuki znajdujących się na terenie ich państwa. Jednak sam szacunek nie wystarczy do przekazania dziedzictwa narodowego dalszym pokoleniom. Oglądane przez nas zabytki były bardzo rzadko poddawane zabiegom konserwatorskim i restauracyjnym. W obecnej sytuacji gospodarczej znalezienie środków na finansowanie tych działań jest bardzo trudne a prognozy dotyczące przyszłości nie są optymistyczne. Dlatego tak ważne wydaje się dokumentowanie i badanie sztuki tego rejonu. Przedstawiłyśmy wybór najważniejszych miejsc, które odwiedziłyśmy. Slajdy zrobione w czasie wyprawy przekazane zostały Katedrze Sztuki Bizantyjskiej i Postbizantyjskiej na UKSW oraz Instytutowi Historii Sztuki Gruzji Akademii Nauk i Departamentu Ochrony Zabytków w Tbilisi.

Wybrane strony internetowe poświęcone Gruzji

www.sangha.net/countries

www.sangha.net/countries/Georgia/culture.htm

www.georgia.net.ge

www.kafkas.org.tr

www.rustaveli.tripod.com

www.steele.com/georgia/index.html

www.orthodox-patriarche-of-georgia.org.ge

www.parliament.ge

www.sanet.ge

www.sakrtvelo.com

www.opentext.org.ge

www.geres.ge

¹ Dziękujemy bardzo Natii Chuluzauri za długie rozmowy na temat sztuki i jej roli w życiu Gruzynów. Byłyśmy mile zaskoczone zainteresowaniem i bogatą wiedzą studentów na temat kultury i sztuki Polski.

² Polskie Centrum Edukacyjne zostało założone przez Małgorzatę Pawlak w Tbilisi w 1998 roku. Na temat gruzińskiej polonii zob. J. Doboszyńska, *Tbilisi — mała ojczyzna gruzińskiej polonii*, w: *Etnografia Polska*, z. 1-2, 2001, s. 155-181 i *Polacy w Gruzji*, Lublin 2002.

³ Szczególnie dziękujemy prof. Lali Achalaja za wykład charakteryzujący sztukę gruzińską, a także praktyczne rady dotyczące podróżowania po kraju, dyrektorowi muzeum w Vardzi — Walodii Zazadze za pomoc w poznawaniu sztuki na terenie Dzawachetii.

⁴ B. Baranowski, *Polskie zainteresowania z XVIII i XIX wieku kulturą Gruzji*, Wrocław 1982, s. 17.

⁵ Tamże s. 24.

⁶ Św. Nino posiada tytuł *apostołom równa*.

⁷ Baranowski B., Baranowski K., *Historia Gruzji*, Wrocław 1987, s. 7.

⁸ T. T. Chmielecki, *Gruzini katolicyzm w XIX i na początku XX w. w świetle archiwów watykańskich*, Toruń 1998, s. 15.

⁹ W średniowieczu na zachodzie Europy przyjęła się nazwa Georgia, która w wielu językach utrzymuje się do dziś (Geogien, Georgie). W języku polskim, rosyjskim i innych językach środkowo i wschodnioeuropejskich istnieje nazwa Gruzja wywodząca się od arabskiego słowa *Gurdzy* lub tureckiego *Gur'zy* oznaczających moc i siłę.

¹⁰ *Uplisciche* dosłownie oznacza *siedziba władcy*.

¹¹ M. Pirveli, *Miasto gruzińskie w świetle europejskiej i orientalnej koncepcji urbanistycznej*, Warszawa 2002.

¹² Nazwa *darbazi* oznacza sale. Sale te oświetlone są przez mały otwór na szczycie latarni w kształcie kopuły zbudowanej ze skośnie ułożonych belek przypominających wieniec i stąd nazwa *gwirgwini* — wieniec, korona. L. Sumbadze, *Architektura gruzińskiego narodu zylia darbazi*, Tbilisi 1984.

¹³ S. Amiranaszwili, *Sztuka Gruzjińska*, Warszawa 1973, s. 109.

¹⁴ W. Beridze, E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4 bis zum 18 Jahrhundert*, Berlin 1980.

¹⁵ Kopuły są bardzo charakterystyczne dla całej architektury gruzińskiej, a korzeniami sięgają jeszcze cza-

sów przedchrześcijańskich. Prototypem centralnych kopułowych budowli są tzw. domy darbazi. Zob. <http://sangha.net/countries/Georgia/culture.htm>.

¹⁶ W. Beridze, E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4 bis zum 18 Jahrhundert*, Berlin 1980, s. 119.

¹⁷ *History of the orthodox church in Georgia*, <http://www.orthodox-patriarche-of-georgia.org.ge>

¹⁸ Inną datę budowy świątyni w Bolnisi (462-477 r.) podaje S. Amiranaszwili, *Sztuka Gruzjińska*, Warszawa 1973, s. 118 oraz W. Beridze, E. Neubauer, *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4 bis zum 18 Jahrhundert*, Berlin 1980, s. 19.

¹⁹ W. Beridze, E. Neubauer, dz. cyt., s. 117.

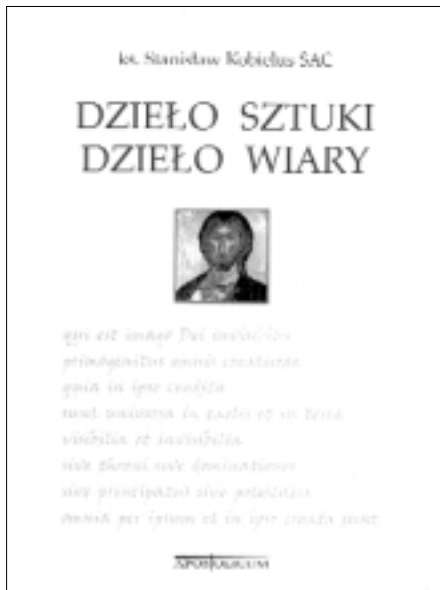
²⁰ S. Amiranaszwili, dz. cyt., s. 265.

²¹ W. Beridze, E. Neubauer, dz. cyt., s. 18.

²² S. Amiranaszwili, dz. cyt., s. 432.

²³ Nazwa *Gelati* oznacza *przeznaczone do rodzenia* zob. <http://www.parliament.ge/culture/ancient/gelati.jpg>.

²⁴ (Kartlis Tskhovreba, vol. 1, pp. 330-331) Gamsahur-gia Z., *The Spiritual Ideals of the Gelati Academy*, <http://www.rustaveli.tripod.com/sakartvelo/literature/gelati.htm>.



KS. STANISŁAW KOBIEŁUS SAC
DZIEŁO SZTUKI, DZIEŁO WIARY
 Bartłomiej Gutowski

Podwarszawskie Wydawnictwo Księży Palotynów *Apostolicum* w ramach serii, w której wydawane są prace teologiczne, przypominało najważniejsze artykuły naukowe ks. prof. Stanisława Kobielus. Znalazły się tu teksty publikowane na łamach m.in. „Biuletynu Historii Sztuki”, „Rocznika Historii Sztuki”, „Folia Historiae Artium”, „Saeculum Christianum” oraz jeden, dotychczas nie ogłoszony drukiem: *Digitus Dei jako narzędzie Stwórcy w średniowiecznej symbolice i ikonografii*. Najstarsza zamieszczona publikacja — poświęcona koncepcjom piękna w pismach Albrechta Dürera, powstała w roku 1979. Zdecydowana większość opublikowana została w latach 90. Należą one do najważniejszych tekstów naukowych Księdza Profesora. Może tylko szkoda, iż zabrakło tu doskonałego tekstu *Geometria Krzyża — Sumieniem Kosmosu*, opublikowanego na łamach „Communio” w 1994 roku.

Z lektury artykułów wyłania się bardzo konsekwentna wizja postrzegania sztuki przez Profesora Kobielus. Prześledzić możemy, jak kształtowała się od wczesnych tekstów (*Koncepcje piękna w pismach Albrechta Dürera*), aż po najnowsze artykuły (*Instrumentarium Boga jako Najwyższego Muzyka*). Jej kwintesencją jest tytuł książki: *Dzieło sztuki — dzieło wiary*. Przez zgłębianie, zarówno zmysłowo-estetyczne jak i intelektualno-estetyczne piękna, autor dąży do poznania Boga. Święty Tomasz z Akwinu powiedział, iż Bóg, jako taki jest dla umysłu ludzkiego niewidzialny, ale możemy poznawać go przez jego dzieła. Najpiękniejsze — stworzo-

ne przez artystę, mogą być w tym bardzo pomocne. Książka jest więc zapisem tego, jak ksiądz Kobielus sam zbliżając się do Absolutu, stara się, w sposób niezwykle konsekwentny prowadzić doń również i czytelników. W rozproszonych artykułach, dostrzeżenie tego może być trudne, dzięki owemu zbiorowi, staje się nader wyraźne. Postawa ta dzisiaj na pewno jest rzadka. Wielu, często bardzo wybitnym twórców sztuki współczesnej, całkowicie obca. U niektórych mniej bądź bardziej świadomie ukrywana. Zainteresowania księdza profesora oscylują więc przede wszystkim wokół *przepojonej duchowością sztuki średniowiecza*. Książka jednak, podobnie jak osobiste zainteresowania autora, rozpoczyna się od analizy sztuki nowożytnej. Gros tekstów dotyczy jednak dzieł średniowiecznych. Wśród wczesnych rozpraw na szczególną uwagę zasługuje doskonale przeprowadzona analiza występowania wątku Emanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego w Krzeszowie (powstała w oparciu o rozprawę doktorską).

Postrzeganie przez ks. Kobielus sztuki, piękna i ich relacji w stosunku do Absolutu najpełniejszy wyraz znalazło w krótkim tekście *Kategorie estetyczne jako kategorie moralne w Katechizmie Kościoła Katolickiego*. Warto więc zatrzymać się nad nim nieco dłużej. Badacz odwołuje się tu do *Katechizmu Kościoła Katolickiego*, a więc pozycji, której celem jest w *miarę pełne i jasne przekazanie podstawowych informacji o chrześcijaństwie oraz przekazanie fundamentalnych prawd wiary Kościoła*. Przy czym, co jest niezwykle ważne *tezy obecnego Katechizmu Kościoła Katolickiego nie mają aspektu polemicznego, nic i nikogo nie piętnują. Dają autentyczny i jednoznaczny wykład pozytywnej nauki, między innymi dotyczącej podjętego w tytule artykułu tematu*. Ksiądz Kobielus zwraca uwagę, iż w *stosunku do wydanych wcześniej oficjalnych katechizmów obecny Katechizm Kościoła Katolickiego problem sztuki i piękna stawia w najmniej spodziewanym miejscu. Umieszcza go w zakresie wykroczenia człowieka przeciw prawdzie tak w zakresie sztuki, jak i kategorii piękna, gdyż prawda wyraża się przez piękno w sztuce*. Powołując się na autorytet *Katechizmu Kościoła Katolickiego*, ale też, jak można odnieść wrażenie, zgodnie ze swoimi najgłębszymi przekonaniem zauważa, iż w *rozumieniu Katechizmu Kościoła Katolickiego sztuka jako taka nie ma w sobie absolutnego celu, nie jest sama dla siebie. Winna być podporządkowana ostatecznemu, eschatologicznemu celowi człowieka*. W twórczości artysty ksiądz Kobielus zdaje się widzieć, przede wszyst-

kim dzieło Boga, które przez człowieka, odwołującego się do Najwyższego Artysty jest naśladowane. Sztuka, zwłaszcza sakralna, z jednej strony ma *skłaniać do modlitwy, ułatwiać adorację, prowadzić do miłości Boga*. Z drugiej zaś, będąc opartą na prawdzie, ma być *włączona w system środków społecznego przekazu*. W tym kontekście oczywista staje się fascynacja profesora ikonografią chrześcijańską. Dzięki niej można *posługiwać się pośrednictwem obrazu, aby wyrazić orędzie ewangeliczne, które przede wszystkim przekazywane jest słowami*. W tym miejscu *kolejny raz w historii Kościoła i sztuki spotyka się słowo z obrazem, aby sobie wzajemnie służyć i objasniać*. Dla autora owo spotkanie tekstu i przedstawienia plastycznego jest niezwykle ważne, dla właściwej interpretacji dzieła sztuki. Przy czym, podstawą są właśnie teksty literackie. To, co w sztuce, w jej ziemskim wymiarze kierującym ku Bogu jest najważniejsze, to piękno. Ono, w rozumieniu autora, zdaje się być jej kwintesencją. Poszukuje go zarówno w samych dziełach jak i towarzyszących im pracach teoretycznych. Najpełniejszy wyraz znalazły w wzmiankowanym artykule, powstałym w oparciu o pracę magisterską, stanowiącym analizę pojmowania piękna przez Albrechta Dürera. Dzisiaj wartość piękna w sztuce jest często negowana, poglądy księdza Kobielus nie ulegają jednak modom. W środowisku historyków sztuki, coraz częściej pojawia się opinia, iż kategoria piękna, stała się tak naprawdę istotna dla sztuki dopiero od wieku XVIII. Doskonale analizy Profesora Kobielus zdają się temu przeczyć.

Piękno nie jest tu postrzegane oczywiście jako ostateczna istota sztuki. Warto przytoczyć słowa profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajko, będące fragmentem przedmowy do książki *Jednym z najważniejszych zadań, jakie od początku wyznaczano sztuce chrześcijańskiej, poza ewidentnymi funkcjami dydaktycznymi, było narzucenie określonej, jednoznacznej i przejmującej wizji artystycznej*. Było to często coś w rodzaju *oczarowania, wciągnięcia widza w fascynację obrazem, rzeźbą bądź budowlą i „umieszczenie go ku niewidzialnemu i transcendentnemu Bogu oraz ku wspólności z Nim”*. Ta skłonność do *ekspresji i wizjonerstwa zdaje się kształtować — szczególnie we wczesnym średniowieczu — indywidualny styl wielu artystów oraz formę tworzonych przez nich dzieł sztuki*.

Artykuły i studia księdza Stanisława Kobielus, zdają się być modelowym przykładem przeprowadzonej analizy naukowej dzieła sztuki. Niezwykle ważna jest głębia odczytania owych ukrytych funkcji i ich znaczeń. Możliwe jest to oczywiście dzięki szerokim erudycyjnym

odwołaniom literackim, przede wszystkim do Biblii, tekstów patrystycznych i średniowiecznych traktatów oraz objawień. Prowadzą one do sądów rozważnych, doskonale uargumentowanych. Autor nie stawia tez kontrowersyjnych, nie próbuje rewolucjonizować historii sztuki, nie uderza w najwyższy diapazon. Istotniejsza wydaje się dlań jasna, klarowna argumentacja, zrozumiała nie tylko dla historyka sztuki. Wątkiem, który zdaje się go fascynować w sposób szczególny, może właśnie dlatego, iż sztuka winna być *podporządkowana ostatecznemu, eschatologicznemu celowi człowieka*, jest Niebiańska Jerozolima. Autor poświęcił jej jedną ze swoich książek *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*. Przywoływana jest również bardzo często w artykułach, niekiedy będąc ich osnową np. *Bramy Niebiańskiej Jerozolimy w średniowiecznej egzegezie i malarstwie czy Idea Nie-*

biańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła św. Anny w Krakowie. Kiedy indziej zaś odnajdujemy liczne do niej odwołania.

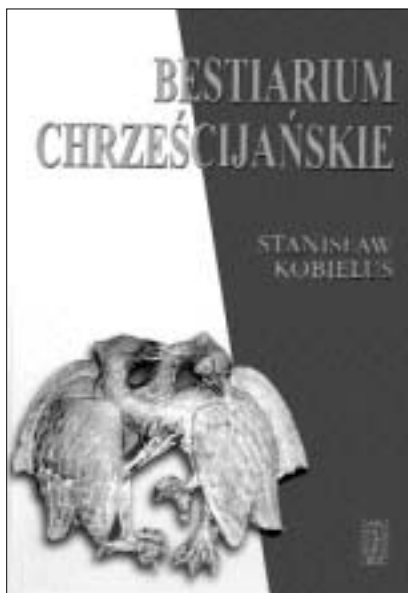
Dla badacza ikonografii niewątpliwie najciekawsze są przedstawienia plastyczne, na nich Książd Kobielus kupia gros swojej uwagi. Poświęca jednak również nieco czasu architekturze między innymi w doskonałym tekście *Bóg nie kocha miast — klasztor jako miasto*. W artykule tym — jak zauważa profesor Szczepkowska — autor *przekonuje nas, że we wczesnych okresach sztuki chrześcijańskiej wiele tekstów można interpretować niejednoznacznie; ta świadomość ambiwalencji ocen jest [w tym tekście — dop. B.G.] szczególnie widoczna*.

Książka wzbogacona została o około 200 ilustracji. Niestety ze względu na nie najlepszą jakość druku (dotyczy to przede wszystkim zdjęć kolorowych), dają jedynie ogólne wyobrażenie

o prezentowanych dziełach. Mankamentem jest również to, iż niektóre z nich (np. toruńska płyta nagrobna małżonków von Soest) przedstawione zostały jedynie w fragmentach. Zabytki te, niezbyt często reprodukowane, mogą być trudne do odnalezienia dla czytelnika. Zabrakło tu całościowego ich przedstawienia.

Zebranie tak ważnych artykułów w jednym tomie, jest — dla historyków sztuki, zwłaszcza zaś badaczy ikonografii, niezwykle cenne. Pozycja, dzięki swemu erudycyjnemu charakterowi i klarownie prowadzonym wywodom, godna jest polecenia wszystkim zainteresowanym średniowieczem i jego duchowością.

Ks. Stanisław Kobielus SAC, *Dzieło sztuki — dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Żabki 2002, s. 352 + 191 il., wyd. Apostolicum.



KS. STANISŁAW KOBIEŁUS
BESTIARIUM CHRZEŚCIJAŃSKIE
Magdalena Latawiec

W czasie ostatnich dwu lat pojawiło się kilka publikacji z zakresu ikonografii. Warto wśród nich wspomnieć chociażby wznowienie *Świata symboliki chrześcijańskiej* Dorothei Forstner, serię książek ukazujących się pod red. Krystyny Moisan-Jabłońskiej, Grażyny Jurkowlanec omawiająca ikonografię Chrystusa umęczonego czy zbiór artykułów ks. Stanisława Kobielus *Dzieło sztuki, dzieło wiary*. W maju 2002 roku książka, ostatniego z wymienionych autorów, zatytułowana *Bestiarium średniowieczne. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność*

i Średniowiecze została wydana nakładem wydawnictwa PAX. Część tekstów w niej zamieszczonych była wcześniej publikowana, w nieco zmienionej formie, w „Łowcu Polskim”.

Wydawnictwo *Bestiarium chrześcijańskie* traktuje nie tylko o symbolice, w sztuce starożytnej i średniowiecznej, samych zwierząt, ale także części ich ciał i tego co wiąże się z ich funkcjonowaniem. Omówione zostaje np. znaczenie jaj, krwi, miodu, moczu, pereł, śliny, uszu czy wątroby, która — według zaleceń Hildegardy z Bingen — może być doskonałym środkiem uśmierającym ból głowy: *wystarczy zmielić na proch wątrobę pelikana, dodać do niej nieco ziaren kopru i kozieradki, nałożyć na płótno i przyłożyć do czoła*¹. Jak pisze sam autor *Bestiaria [...] były szczególnym zapisem Księgi Natury, która jak wierzący została napisana dęgiem — palcem Bożym*². Materiał podzielony został na kilka rozdziałów. Do najważniejszych należą poświęcone relacjom człowieka i zwierzęcia, podziałowi zwierząt (w tym m.in. na mitologiczne, rzeczywiste, ofiarne i demoniczne), symbolice części ich ciał, a także źródłom informacji o zwierzętach: tekstach patrystycznych czy traktatach średniowiecznych. Zdecydowanie jednak najważniejszą częścią jest liczące ponad 300 stron właściwe bestiarium. Znaleźć możemy w nim omówioną symbolikę 122 zwierząt. Przedstawione zostały zwierzęta doskonale wszystkim znane, z których symbolicznych znaczeń wszyscy zdają sobie sprawę: baranek, gołębica, lew, mała, niedźwiedź czy ryby. Autor nie pominął jednak zwierząt rzadziej postrzeganych jako symboliczne np. bobra, komara, krowy, mrówkolewa, rysia. Pojawiają się również

zwierzęta legendarne m.in. feniks, jednorożec czy ichneumon, który jest *zaciekłym wrogiem smoka, i kiedy go spotka, smaruje się błotem, nos ostania ogonem, który smok uważa za bardzo groźny, i atakuje dotąd, aż go zabije*³. Ichneumon walczący ze smokiem był wówczas symbolem Chrystusa. Opisy poszczególnych zwierząt mają od kilku stron (np. mały) do kilku linijek, jak w wypadku zwierzęcia wg Arystotelesa *prostackiego i mało inteligentnego, wręcz ze wszystkich czworonożnych zwierząt najgłupszego*⁴ — owcy.

O przyjętych, podstawowych założeniach pracy, możemy przeczytać we wstępie do niej: *chronologia [...] obejmuje wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze. Jednak w wyjątkowych przypadkach autor sięga do nowożytności, wtedy mianowicie, gdy symbolika została poszerzona o nowe wartości lub gdy w sposób specyficzny dotyczy dawnych obszarów Polski [...]. W pracy obficie korzystano z literatury patrystycznej i średniowiecznej między innymi i w tym celu, aby wykazać, jak głęboko tkwiła owa metafora w chrześcijańskim społeczeństwie. Aby uzyskać właściwy obraz zależności obu epok, zastosowano metodę analityczno-egzemplifikacyjną, zwłaszcza w dziedzinie powiązań między źródłami literackimi a ikonograficznymi*⁵. Analiza ikonograficzna przedstawień każdego zwierzęcia rozpoczyna się od podania jego nazwy w językach kongresowych oraz w grece i łacinie. Następnie omówione zostają źródła mitologiczne i biblijne, patrystyczne oraz traktaty średniowieczne, opowiadania i legendy. Znaleźć możemy także przykłady wykorzystania symbolu: o krecie dowiedzieć się można iż jest zna-

kiem przyziemności, ślepoty, ciemności i świata podziemnego. Ponadto, iż części kreta, np. łapek używano bardzo często do zabiegów magicznych. Pliniusz wspomina o spożywaniu bijącego jeszcze serca kreta w celach wieszczych, noszenie wisiora z zęba służyło przeciw dolegliwościom zęba⁶. Podobne magiczne właściwości posiadają także inne analizowane zwierzęta, np. nietoperze: jeśli ktoś chorował na żółtaczkę, należało, wg Hildegardy z Bingen, lekko uderzyć nietoperza, jednak tak aby nie zdechl, położyć jego grzbiet do pleców człowieka chorego, a potem na brzuch, aż zwierzę zdechło. Choroba musiała ustąpić⁷.

Książka została wzbogacona o cenny materiał ilustracyjny — ponad 300 czarno-białych i kolorowych zdjęć. Bogata jest również bibliografia. Istotnym plusem pozycji jest bardzo rzetelnie opracowany indeks oraz niezależny od niego wykaz ważniejszych postaci, przywołanych w książce. Pomiędzy w nim jedynie imion postaci biblijnych oraz nazwiska współczesnych autorów.

Bardzo dobre podsumowanie książki, dał w jej

zakończeniu sam autor: *praca ta ma na celu między innymi ukazanie dzięki źródłom literackim i ikonograficznym procesu przyswajania sobie przez średniowiecze symbolik pogańskiego i chrześcijańskiego antyku. Jak można było zauważyć, uniwersalny charakter źródeł biblijnych i antycznych oraz stosunkowo łatwy do nich dostęp wywarł wpływ na podobieństwa stosowanych metafor i symboliki u autorów w różnych częściach Europy. Wielu autorów średniowiecznych w różnych celach przytaczało niemal bez zmian fragmenty filozofów, encyklopedycznych bestiariów, czasem zastanawiając się nad prawdziwością i wiarygodnością informacji w nich zawartych. Najczęściej jednak chodziło o wykorzystanie wyobrażeń dotyczących zwierzęcia w celu wyjaśnienia jakiejś głębszej prawdy, która w zasadzie nie zależała od tego, czy ono naprawdę istnieje, lub od prawdziwości lub nieprawdziwości określonej cechy⁸.*

Książka godna jest polecenia na pewno wszystkim badaczom ikonografii, nie tylko starożytnej i średniowiecznej. Dzięki słownikowemu, charak-

terystycznemu dla bestiariów układowi, może być przydatna dla wielu badaczy. Poznawanie wspólnych, urzekających treści symbolicznych dostrzeganych w zwierzętach może stanowić zajmującą lekturą, nie tylko dla specjalistów.

Stanisław Kobielski, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 503, wyd. PAX.

¹ S. Kobielski, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 401.

² Tamże, s. 407.

³ Tamże, s. 117.

⁴ Za: Kobielski, dz. cyt., s. 245.

⁵ Kobielski, dz. cyt., s. 11.

⁶ Tamże, s. 161.

⁷ Tamże, s. 228.

⁸ Tamże, s. 408.



RENATA SŁOMA
SYBILLE
Marta Wiraszka

Książka Renaty Słomy *Sybille* jest drugą, prezentowaną na łamach „Artifexu” publikacją z serii dedykowanej pamięci ks. Janusza St. Pasierba *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole* ukazującej się pod redakcją dr Krystyny Moisan-Jabłońskiej. Tytułowe *Sybille* to mityczne niewiasty, wieszczki Apollina — jak je nazywano w starożytności, przepowiadające przyszłe losy miast i królestw. Pierw-

sze wzmianki o nich pojawiają się w dziełach greckich autorów Heraklita (ok. 540-480 p.n.e.) oraz Eurypidesa (ok. 480-406 p.n.e.). Początkowo była to jedna kobieta, z czasem liczba ich zaczęła się zwiększać i wzrosła najpierw do dziesięciu (Marek Warron — 116-127 p.n.e.; Laktancjusza — ok. 250-ok. 330 n.e.), a następnie do dwunastu (freski zdobiące pałac Orsini w Rzymie 1438 r.; dzieło *Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustynem* dominikanina Filippo Barbieriego, wydane w Rzymie w 1481 r.). *Sybille* różniły się nie tylko imionami, ale także pochodzeniem, ubiorem, przypisywanymi atrybutami powiązanimi najczęściej z treścią głoszonych przez nie przepowiedni oraz wiekiem.

Autorka umiejętnie wprowadza czytelnika w skomplikowany świat wierzeń i symboli epok minionych, przybliżając wizerunki wieszczek oraz głoszone przez nie przepowiednie. W rozdziale pierwszym została omówiona spuścizna pisarska filozofów, pisarzy i poetów antycznych oraz pisma Ojców Kościoła dotyczące Sybill i roli jaką odrywały w świadomości ludzi antyku i początku chrześcijaństwa. Rzymskie *Księgi sybilliańskie*, będące zbiorem prorocत्व opartych o wyrocznie pogańskie, stały się wzorem najpierw dla żydowskich, a później chrześcijańskich zbiorów apokryficznych. W ten sposób, odpowiednio przerobione, powstały księgi, które wykorzystywano w propagowaniu judaizmu i chrześcijaństwa.

W oparciu o dzieła starożytnych i wczesnochrześcijańskich autorów zaczęła się kształtować literatura i ikonografia sybilliańska doby późnego średniowiecza i nowożytności, która jest treścią drugiego rozdziału. W rozdziale tym autorka omawia wybrane dzieła różnych autorów, pochodzących z terenów Włoch, Francji i Niemiec, tworzących od XV do XVII stulecia, m. in. Filippo Barbieriego, Crispiana van der Passe Starszego, Claude Vignona, kładąc nacisk na dokładniejsze omówienie tych utworów, które obok tekstu opatrzone zostały rycinami, na których artyści europejscy, w tym polscy opierali następnie swoje kompozycje plastyczne. Część tę dopełnia wskazanie kilku reprezentatywnych przykładów wyobrażeń Sybill w sztuce europejskiej i powiązanie ich z pierwowzorem literackim.

Kolejne dwa rozdziały zostały poświęcone przedstawieniom wieszczek w polskiej literaturze, poezji i teatrze. Autorka podzieliła materiał literacki na dwie części: publikacje tekstowe i publikacje wzbogacone rycinami. Następnie przechodzi do omówienia (cztery ostatnie rozdziały) przedstawień Sybill w polskiej sztuce nowożytnej. Przegląd rozpoczyna od prezentacji cykli dwunastu Sybill w malarstwie, z osobno omówionym cyklem obrazów Adolfa Boya z Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku. Ostatnie dwa rozdziały dotyczą przedstawień składających się z dwóch lub większej liczby Sybill, jakie pojawiają się na obrazach i w rozbudowa-

nych programach ikonograficznych. Przegląd zamykają pojedyncze przedstawienia proroków oraz wieszczek występujących w dekoracjach pałacowych.

Autorce należą się słowa uznania za zgromadzenie okazałego ilościowo materiału zarówno literackiego jak i ikonograficznego oraz jego opracowanie. Największym osiągnięciem badawczym jest rozdział poświęcony cyklowi A. Boya z Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku, powstały po 1650 r., do którego autorce udało się odnaleźć pierwowzór graficzny, którym okazały się być kompozycje Claude Vignona wydane w Paryżu w roku 1650 (przechowywane obecnie w paryskiej Bibliotheque Nationale). Godne docenienia jest także przytaczanie cytowanych w pracy tekstów w języku oryginalnym z dołączonym poniżej tłumaczeniem polskim,

które często w tego typu publikacjach spychane jest do przypisów. Opracowaniu towarzyszą czarno-białe reprodukcje rycin i przedstawień plastycznych, których odszukanie i połączenie z tekstem opisu ułatwia numer, taki sam pod zdjęciem jak i w rozdziale.

Przy opisywaniu wizerunków plastycznych Sybill w sztuce polskiej może jednak razić katalogowe ujęcie oraz schematyczność języka, wyrażająca się w częstych powtórzeniach. Większym jednak niedociągnięciem jest brak wyraźnie określonych ram chronologicznych, a zwłaszcza terytorialnych, które objęła swymi badaniami autorka. Trudno bowiem się zorientować czy chodzi tu o obecne granice Polski (przeczyłoby jednak temu włączenie do pracy lwowskiej świątyni bernardynów), czy może o obszar, kiedy Polska rozciągała się od morza

do morza (jednakże poza Lwowem, autorka nie wymienia innych miejscowości).

Uwagi te nie umniejszają bynajmniej wartości pracy, która jest pierwszą próbą syntetycznego ujęcia problematyki sybilliańskiej w oparciu o tematy źródłowe i inspirowane nimi przedstawienia w sztuce polskiej doby renesansu i baroku. Czego dowodem jest uznanie środowiska naukowego i przyznanie autorce za wymienioną książkę w roku 2001 drugiej nagrody przez Fundację im. ks. Janusza St. Pasierba.

Renata Słoma, *Sybille*, Kraków [2000], s. 193, wyd. Universitas, seria *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole* pod red. Krystyny Moisan-Jabłońskiej.

MAGDALENA PIELAS
MATKA BOSKA BOLESNA
Bartłomiej Gutowski

Książka Magdaleny Pielas jest jedną z trzech wydanych dotychczas przez krakowskie wydawnictwo Universitas w serii *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*. Poświęcona została, dotychczas szerzej nie omawianym w polskiej literaturze, przedstawieniom Marii bolesnej. Publikacja powstała w oparciu o pracę magisterską *Ikonografia przedstawień Matki Boskiej Bolesnej w polskiej sztuce nowożytnej* napisaną pod kierunkiem dr Krystyny Moisan-Jabłońskiej.

W ikonografii już dawno wyróżniono najważniejsze typy przedstawień Matki Boskiej. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje właśnie Matka Boska Bolesna. Autorka postawiła sobie za cel bliższe wyodrębnienie i przyjrzenie się ikonografii tych przedstawień, pojawiających się na terenie Polski. Wziąwszy pod uwagę brak szerszych, całościowych omówień w literaturze naukowej wydaje się to przedsięwzięciem ważnym i niewątpliwie zasadnym.

Magdalena Pielas wyodrębnia najważniejsze typy wizerunków Matki Boskiej Bolesnej. Dokonuje przede wszystkim podziału na przedstawienia samodzielne, którym poświęca najwięcej miejsca oraz na wizerunki Matki Boskiej Bolesnej w ikonografii innych scen religijnych. Po krótko omawia najważniejsze atrybuty, wskazujące na boleść Marii. Zwraca uwagę nie tylko na malarstwo miniaturowe, sztalugowe czy rzeźbę, ale również na grafikę, złotnictwo, tkaninę, dekorację mebli.

Książka ma charakter stricte naukowy i prze-

znaczona jest przede wszystkim dla wąskiej grupy specjalistów. Pozostali czytelnicy mogą mieć problemy z przebrnięciem przez gąszcz opisów inwentaryzacyjnych. Zaskakujący jest brak katalogu obiektów. Ze słów autorki można wnosić, iż udało jej się wyodrębnić ponad 250 przedstawień. Szkoda, iż trud ten, właśnie z powodu braku katalogu, po części został zmarnowany. Przede wszystkim dlatego, iż nie wszystkie przedstawienia zostały w książce omówione lub choćby wzmiankowane. Wydaje się również, iż wiele opisów inwentaryzacyjnych, często zdających się nie mieć głębszego związku z omawianą tematyką, powinno tam właśnie znaleźć swoje miejsce. Niewątpliwie poruszanie się po tak usystematyzowanym materiale byłoby dla czytelnika, a zwłaszcza badacza poszukującego informacji o konkretnym obiekcie, zdecydowanie wygodniejsze. We wprowadzeniu dr Moisan-Jabłońska zwraca uwagę, iż chociaż *inwentaryzacja i systematyzacja stanowi jedno z głównych zadań tego rodzaju opracowań, nie jest naszym jedynym zamiarem wykreślenie stałej i niezmiennej ikonograficznej tabeli różnych typów i wariantów przedstawień. Badając symbolikę poszczególnych tematów występujących w polskiej sztuce kościelnej równocześnie pragniemy odtworzyć ich kulturowy topos*. Niestety wydaje się, że właśnie odtwarzanie owego kulturowego toposu w tym tomie wypadło najsłabiej.

Ważne jest, iż został zakreślony topograficzny zakres prowadzonych badań, napisała o nim we wprowadzeniu dr Krystyna Moisan-Jabłońska: *Większość omawianych obiektów pochodzi z terenów dawnej Rzeczypospolitej wchodzących obecnie w skład państwa polskiego. Ze względu na ogrom zniszczeń oraz brak wze-*



śniejszych prac inwentaryzacyjnych, przykłady ze wschodnich ziem ówczesnej Rzeczypospolitej zostały uwzględnione jedynie marginalnie. Natomiast niektóre przedstawienia pochodzące z terenów Śląska bądź Prus Książęcych zostały przytoczone do celów porównawczych. Niestety autorka niezbyt ściśle trzyma się tak wyznaczonych granic, co oczywiście zamazuje obraz całości. Omówione zostają raczej obiekty znajdujące się na obecnym terenie Polski oraz kilka — dość wyrywkowych przykładów dzieł, powstałych na wschodzie. Obszar ten zdaje się być potraktowany przez Magdaleny Pielas jako zbyt jednolity kulturowo.

Książka — pod względem wyodrębnienia tematów ikonograficznych, omówienia wybranych przedstawień — zdaje się nie wzbudzać większych zastrzeżeń. Wziąwszy pod uwagę, iż napisana została pod kierunkiem jednego

z najlepszych znawców ikonografii nowożytnej, nie jest niczym zaskakującym. Chociaż, kilka spraw zdaje się, wymagać pewnego uściślenia. Zasadniczy podział na przedstawienia samodzielne i niesamodzielne jak i podział wewnątrz tych grup nie budzi większych wątpliwości. Co najwyżej, nie jestem w pełni przekonany czy rzeczywiście, skoro autorka skupia się przede wszystkim na ikonografii, do końca zasadne jest wprowadzanie podziału na technikę wykonania i dopiero w ramach niej na poszczególne wątki ikonograficzne, zwłaszcza iż powtarzają się one w kolejnych typach (co ciekawe autorka stosuje ten podział w rozdziale drugim, rezygnuje zaś zeń w trzecim). Jak zauważa we wstępie Krystyna Moisan-Jabłońska *Kształtująca się ikonografia opierała się na kilku różnych przedstawieniach. Samotna Maryja, której miecz bądź miecze przebijają pierś została wyodrębniona z poszczególnych narracyjnych scen pasyjnych. Stąd też obok najczęściej wyobrażanej stojącej postaci spotykamy wizerunki Matki Boskiej Bolesnej siedzącej pod krzyżem bądź podtrzymującej ciało swego Syna. Niekiedy jedynie wyeksponowane osoby Maryi, obecność atrybutów symbolizujących Jej cierpienie bądź znamieną gestykulację i mimikę wyrażającą boleść, pozwalają połączyć dany przykład z ikonograficznym typem Matki Boskiej Bolesnej.*

Interesujące jest, że Magdalena Pielas przywołując skąpą literaturę przedmiotu pomija milczeniem opublikowany przez ks. prof. Kobielusę w roku 1994 na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” artykuł *Obraz piety z fundacji opata Bernarda Rossy. Przykład recepcji średniowiecza w baroku*. Omówiony został w nim obraz, pochodzący ze Śląska — jak dowodzi tego ks. Kobielus, lecz obecnie znajdujący się w Otwocku. Została przedstawiona na nim pieta otoczona przez sceny alegoryczne prezentujące Bolesci Matki Boskiej oraz plaketę inskrypcyjną. Ten typ przedstawienia został niemal całkowicie przez autorkę pominięty. Wspomina o nim w zakończeniu zwracając uwagę, że *motyw medalionów występował częściej w sztuce Europy Zachodniej od początku XVI wieku, a także dość enigmatycznie na stronie 56: Przedstawienie bolesnych wydarzeń z życia Matki Boskiej w medalionach otaczających Jej postać lub na oddzielnych tabliczkach zyskało popularność najpierw w Niderlandach, a następnie w Niemczech. W Polsce bardziej rozpowszechniony był typ [...] — z powyższego fragmentu trudno jasno wnioskować, czy autorka odnalazła tego typu wizerunki, pojawiające się na ziemiach Polskich. Jednak na stronie 55 zauważa, iż w polskiej sztuce*

ce nowożytnej brak jest cyklów i pojedynczych przedstawień wszystkich siedmiu boleści Maryi. Dwa znane przykłady należą do kręgu kultury niemieckiej. Oczywiście pieta omawiana przez księdza Kobielusę związana jest ze sztuką śląska, który w tym czasie należał do Prus, lecz skoro wzmiankowane są obiekty np. z Nysy, nie ma powodu pomijać obrazu pochodzącego z Cieplic, a obecnie znajdującego się w Otwocku (zwłaszcza, iż badaczka nie powołując się na tekst ks. Kobielusę, raczej nie wiedziała o śląskiej proweniencji dzieła). Nie jest jasne dlaczego ważny artykuł ks. Kobielusę, nie została uznany za literaturę przedmiotu. Jest to tym bardziej zaskakujące, iż dokonana została tam bardzo dobra analiza obrazu, zdająca się głębiej, niż udało się to autorce, sięgnąć do istoty tych przedstawień. Być może, iż Magdalena Pielas, pisząc w roku 1995 pracę nie znała, publikowanego w tym samym czasie (1994 r.) artykułu (zwłaszcza, iż „Biuletyn Historii Sztuki” ukazuje się z pewnym opóźnieniem). Niewątpliwie jednak publikacja ta musiała być jej znana podczas przygotowywania wydania książkowego w roku 2000.

Również nie do końca jasna wydaje się kwestia wyodrębnienia i odrzucenia grupy piet. Jako podstawowe kryterium autorka przyjęła, że Maria, aby można było mówić o jej bolesnym przedstawieniu, musi posiadać odpowiedni atrybut (miecz, łyżę itd.). W myśl tego tylko część piet jest zaliczana do wizerunku Matki Boskiej Bolesnej. Co prawda autorka zauważa, iż *ten typ wizerunku kształtował się niezależnie od kultu Matki Boskiej Bolesnej, lecz jak sama napisała istotnie stanowi ona [pieta] często ilustrację boleści Maryi*. Trudno niekiedy jednoznacznie stwierdzić, czy jest to przedstawienie Matki Boskiej Bolesnej czy też nie. Taki podział nie wydaje się do końca jasno uzasadniony. Wydawać się może, że skoro przez niektórych badaczy wszystkie piety są zaliczane do tego typu ikonograficznego, to postawiona w książce teza, o wyodrębnieniu jedynie części z nich, wymaga szerszego uzasadnienia.

Można odnieść wrażenie, iż autorka przyjęła bardzo sztywne ramy tego, co stanowi przedstawienie Matki Boskiej Bolesnej — przede wszystkim istotne stały się atrybuty — miecze (miecz), łyżę, *arma Christi*. Pozostałe przedstawienia z góry zostały wykluczone jako odbiegające od tematu.

Badaczka bardzo słusznie wskazuje na związki pomiędzy tym typem przedstawień, a przekazami literackimi. Przy czym przywołany zostaje m. in. tekst kazania Kaspra Balsama z 1762 roku, w którym autor odwołuje się do

plastycznego przedstawienia Matki Boskiej Bolesnej. Jak sama autorka zauważa, wizerunki te pojawiły się już w średniowieczu, trudno więc zrozumieć dlaczego właśnie ten tekst stanowi *źródło najcenniejsze z punktu widzenia ikonograficznego*. Jest raczej opisem zastanego stanu rzeczy, a nie podstawą formowania się tego typu przedstawień.

Nie wydaje się również do końca jasne, dlaczego część informacji, które tradycyjnie pojawiają się na początku — jak choćby omówienie stanu badań, czy wyodrębnienie tematu znalazły się w zakończeniu.

Książka niestety gorzej niż merytorycznie wypada pod względem opracowania, zwłaszcza językowego. Ponadto znaleźć tu można zbyt częste powtórzenia tych samych informacji. Również niektóre użyte określenia są dość enigmatyczne np. *myśl antyczna*, pojęcie potoczne, w opracowaniu naukowym zdające się wymagać doprecyzowania. Z innych, pomniejszych nieścisłości, wspomnieć można o tym, iż w bibliografii — nie wiedzieć czemu, w dziele opracowania drukowane, pojawia się m. in. informacja o kartach inwentaryzacyjnych ODZ lub dokumentacji fotograficznej — wydaje się, iż trudno je zaliczyć do owego dzieła. Niestety tego typu drobnych niedociągnięć jest dość dużo, niekorzystnie wpływają one na odbiór, w istocie rzeczy merytorycznie niezłej pracy.

Pozycja, pomimo owych nieścisłości, niewątpliwie jest potrzebna. Wyodrębnienie poszczególnych typów przedstawień Matki Boskiej Bolesnej jest ważne, zaś wskazanie na grupę około 250 obiektów niezwykle cenne. Jej wartość podnoszą też niewątpliwie dość liczne reprodukcje. Przyglądając się im, widzimy, iż zdecydowana większość to dzieła w najlepszym wypadku średniej klasy, nie brak również obrazów na poły ludowych. Wobec powszechnego kultu, jakim obdarzona została Matka Boska Bolesna, nie dziwi to. Znajdujemy również kilka przedstawień (np. Thomasa Weisfelda rzeźba Matki Boskiej Bolesnej z kościoła w Kamieńcu Żąbkowickim), które dzięki swemu liryzmowi i wartościom estetycznym, zdają się wybiegać ponad przeciętność.

Magdalena Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków [2000], s. 241, wyd. Universitas, seria *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole* pod red. Krystyny Moisan-Jabłońskiej.

ANNA SIERADZKA
**PRZECHADZKI PO DAWNYCH
 WNĘTRZACH CZYLI JAK NIEGDYŚ
 MIESZKANO W POLSCE**

Tomasz Jakubowski



Mieszkając często w ciasnych, niefunkcjonalnych blokowiskach z nostalgią marzymy o posiadaniu gdzieś pod miastem domku z ogródkiem. Któż z nas nie zastanawiał się nad tym jak mieszkali dawni właściciele ziemscy, jak przechadzali się po swoich pałacach i potrafili zarządzać nie małymi przecież majątkami. Ten odległy i zanikający świat funkcjonowania takich rezydencji przedstawiła w swojej najnowszej publikacji *Przechadzki po dawnych wnętrzach* profesor Anna Sieradzka.

Książka została podzielona na dziewiętnaście rozdziałów. Autorka prowadzi nas po rezydencjach królewskich i magnackich. Barwnie opisuje przeznaczenie poszczególnych wnętrz począwszy od pokoi reprezentacyjnych, a skończywszy na strychu czy *wygódce*. Podkreślona została ciągłość rozwojowa i historyczna opisywanych pomieszczeń; od czasów najdawniejszych, aż po współczesność. Dodatkowym atutem jest wspiane wydanie, twarda oprawa i interesująca szata graficzna — zrezygnowano ze zdjęć zastępując je rysunkami wykonanymi przez Kalinę Downar-Zapolską, co pobudza wyobraźnię czytelnika. Przedstawiają one dawne sprzęty domowe jak również rekonstrukcje wnętrz, często nie zachowanych do naszych czasów. Jest to pozycja popularyzatorska, pominięto więc w niej przypisy — zastępując je bogatą bibliografią. Dzięki temu książka nie traci na literackiej płynności.

Anna Sieradzka sięgnęła do bogatej literatury pamiętnikarskiej, powołując się na wspomnienia

ówczesnych właścicieli rezydencji. Te fragmenty to ważne momenty na stronach tej publikacji. Któż z nas nie zachwyci się wspomnieniem Magdaleny Samozwaniec o pierwszym śniadaniu podawanym o godzinie dziewiętej rano, czy humorystycznym napomknięciem Weroniki Łączyńskiej o porannym korzystaniu z *wędrownego słupka*. Cenne dla badaczy wydają się opisy przedmiotów rzemiosła artystycznego, świadczące o dużej wiedzy autorki, uzupełniające wciąż skąpą literaturę przedmiotu.

Interesujący język pisarski i przytaczane wspomnienia sprawiają, że wędrując po dawnych wnętrzach czytelnik ma wrażenie ocierania się o życie ich mieszkańców. Nagle znajdujemy się w kolorowym świecie naszych przodków, z nostalgia przechadzamy się po ich pokojach, zaglądając do salonu, alkowy czy kuchni. Wnętrza te nie pozostają w pamięci tylko jako puste formy i straszące swą bezdušnością pałace-muzea. Wręcz przeciwnie Anna Sieradzka pobudza zmysł estetyczny, mocno nadwątlony przez mieszkanie w blokowych „M”. Obserwując natomiast środowisko nowobogackich, które często nie potrafi właściwie zaaranżować przyjaznego wnętrza w swoich apartamentach, można mieć nadzieję, że pozycja ta okaże się ważnym krokiem w pojmowaniu właśnie estetyki wnętrza.

Mankamentem omawianej książki wydaje się przedstawienie obecnego funkcjonowania wnętrza na przykładzie budownictwa PRL-u. Brakuje porównania ze współczesnymi willami podmiejskimi, czy wielopięsiowymi apartamentami w mieście. Rozwinięcie tego tematu byłoby logiczne, gdyż budowle te kontynuują rozwój dawnych rezydencji.

Zdaje się, że nazbyt licznie cytowane jest niezastąpione do tej pory dzieło Karoliny Nakwaskiej *Dwór wiejski z 1857 r.* Znaczący literatury dotyczącej funkcjonowania pałaców, zapewne zgodzą się, że dzieło to jest nagminnie eksploatowane w tego rodzaju publikacjach (choćby literatura wymieniona poniżej). Proponuję więc czytelnikowi sięgnąć do całościowej lektury Karoliny Nakwaskiej. Od strony naukowej nadal nieoceniona pozostanie doskonała publikacja Elżbiety Koweckiej *W salonie i w kuchni*, której niejako uzupełnieniem jest recenzowana książka. Warto wspomnieć również o pracy Witolda Molika *Życie codzienne ziemiaństwa w Wielkopolsce w XIX i na początku XX wieku*, który marginesowo, aczkolwiek bardzo ciekawie zajął się tematyką funkcjonowania poszczególnych pomieszczeń rezydencjonalnych.

Przechadzki po dawnych wnętrzach będą zatem znakomitą lekturą wprowadzającą nas w szereg zagadnień rezydencjonalnych, zanim sięgnie-

my po pozycje szczegółowo rozważające wspomniane tematy. Pogrzążmy się w lekturze opowiadającej o znikającym świecie, nostalgicznie wspominając minione lata świetności polskich dworów, oczekujących na lepsze czasy.

Anna Sieradzka, *Przechadzki po dawnych wnętrzach czyli jak niegdys mieszkano w Polsce*, Warszawa 2001, s. 171, Oficyna Wydawnicza Volumen.

MACIEJ GUTOWSKI
 BARTŁOMIJ GUTOWSKI
 ARCHITEKTURA
 SECESYJNA W GALICJI
 Magdalena Latawiec

Pod koniec 2001 roku nakładem warszawskiego wydawnictwa DiG ukazała się wyjątkowo ciekawa pozycja dotycząca sztuki — Architektura Secesyjna w Galicji. Jest ona przeznaczona przede wszystkim dla osób naukowo zajmujących się architekturą, jednak dzięki jasnemu i przystępnemu językowi zadolowi wszystkich interesujących się tym zagadnieniem. Publikacja historyków sztuki: Macieja Gutowskiego oraz jego syna Bartłomieja Gutowskiego stanowi niezwykle wnikliwą analizę architektury art nouveau terenów Galicji. Na ponad stu stronach omówione zostało secesyjne budownictwo dużych miast, takich jak choćby Kraków, Lwów, czy Przemyśl. Uwzględniono przy tym także mniejsze miejscowości, np. Ustrzyki Dolne, Grybowo, czy Dukla, w których architektura secesyjna może nie jest typowa, ale niewątpliwie niezwykle urokliwa i malownicza. Rozdziały poświęcone zostały: pierwszy prezentacji secesji jako kierunku w sztuce; następny krakowskim i lwowskim realizacjom Teodora Talowskiego; trzeci najciekawszym obiektem secesji krakowskiej, w tym twórczości Jana Lewińskiego, Tadeusza Obmińskiego oraz Alfreda Zachariewicza. Czwarty traktuje o architekturze prowincji — temacie, który był pomijany w dotychczasowej polskiej literaturze przedmiotu. Ostatni rozdział stanowi próbę uchwycenia najistotniejszych cech dekoracji secesyjnej. W zakończeniu podjęto poszukiwania wpływów i inspiracji dla powstania tej architektury na terenie Galicji, a także uchwycenia jej najważniejszych zjawisk. Dodatkowym walorem publikacji jest bardzo rzetelnie wykonany katalog, z którego dowiedzieć się można zarówno gdzie dokładnie znajduje się budynek, a także kto jest jego autorem i kiedy powstał. Ponadto poznać można całą dostępną literaturę traktującą o danym



obiekcie. Publikację wzbogaca umieszczenie ponad 200 czarno — białych ilustracji, autorstwa obu panów Gutowskich, prezentujących omawiane obiekty. Książka ta przedstawia temat do tej pory nie poruszany. Pomimo istniejącej od jakiegoś czasu mody na secesję, to badania architektury tego okresu w Polsce nie wyszły poza fazę wstępną. Publikacja stanowi więc podstawę do dalszych badań nad tym zagadnieniem. Pracę rozpoczął nie żyjący już historyk sztuki profesor Maciej Gutowski, przez wiele lat prowadzący Katedrę Historii Architektury na Politechnice Białostockiej. Profesor stworzył koncepcję całości, a także przeprowadził kwerendę w większości miast Galicji. Dalsze prace inwentaryzacyjne, a także opracowanie tekstu przypadło w udziale Bartłomiejowi Gutowskiemu — młodemu historykowi sztuki związanemu z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jego zainteresowania, podobnie jak ojca, ukierunkowane są w stronę architektury (zwłaszcza współczesnej). Jest on także autorem licznych tekstów drukowanych w Piśmie Krytyki Artystycznej — Pokaz oraz Artifexie.

Architektura Secesyjna w Galicji to książka, którą niewątpliwie warto przeczytać. Daje nie tylko pogląd na rozwój architektury przelomu wieków w Polsce, ale pozwala także poznać założenia programowe nurtu, przez następne pokolenia niedocenionego, a teraz popularnego. Jest to w końcu publikacja, która powinna stanowić początek dokładnego opracowania architektury secesyjnej we wszystkich dzielnicach Polski.

Maciej Gutowski, Bartłomiej Gutowski, Architektura secesyjna w Galicji, Warszawa 2001, s. 200, wyd. DiG.

PRACE MAGISTERSKIE I DOKTORSKIE OBRONIONE U KS. PROF. DRA HAB. STANISŁAWA KOBIELUSA

1988 r.

GAZDA Anna, *Treści ideowe epitafium Kerberów z kościoła Św. Mikołaja w Brzegu.*

KIEDRZYŃSKA Joanna, *Treści ideowe monumentalnej dekoracji malarskiej w zakrystii na Jasnej Górze w Częstochowie.*

KOSTRZYŃSKA Anna, *Osiemnastowieczna intarsja w sztuce sakralnej na przykładzie ław w pobornardyńskim klasztorze w Zamartem.*

ZARĘBSKA-SŁOMKA Anna, *Izolacja Judasza w Wieczerzy Pańskiej w Oltarzu Ukrzyżowania z Pruszcza Gdańskiego.*

1989 r.

JANISZEWSKA Dorota, *Nowożytny srebrne blachy z widokami Jerozolimy jako tło krucyfików.*

1991 r.

DRZEWIŃSKA Marzena, *Przedstawienia Marii Praegnans jako konwencja ikonograficzna.*

1992 r.

ŁUKASIK Beata, *Motyw ważenia dusz w wyobrażeniach Sądu Ostatecznego w średniowiecznym malarstwie polskim.*

1993 r.

BOŁOŻUK Maja, *Ikona przedstawień piekła w polskiej sztuce średniowiecznej.*

DZIENISZEWSKA Izabela, *Program ikonograficzny i treści ideowe dekoracji siedemnastowiecznych stalli w kościele pocysterskim w Łądzie.*

SPIONEK Małgorzata, *Echa średniowiecznych romansów rycerskich i legend arturiańskich w twórczości Dantego Gabriela Rossetiego.*

TYBOROWICZ Piotr, *Treści ideowe ołtarza św. Urszuli w kościele pocysterskim w Łądzie nad Wartą.*

1994 r.

BARTAS Małgorzata, *Poglądy Adama Chmielowskiego — Brata Alberta na sztukę i piękno.*

1995 r.

ĆWIK Dariusz, *Miasto obszarem egzystencjalnym w biografii i twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.*

KRÓL Marek, *Od „twierdzy-człowieka” do „twierdzy-Boga” w dziele Antoina de Saint-Exupéry’ego pt. „Twierdza”.*

1997 r.

BOCHIŃSKI Jacek, *Dominacja kobiety nad mężczyzną w niemieckiej grafice XV i XVI wieku. Błażeński świat na opak.*

1998 r.

BIERNACKA-NOCEŃ Paulina, *Ikona Adama i Ewy w średniowiecznym malarstwie w Polsce.*

KRASUSKA JOLANTA M., *Ikona śnieżenia Matki Bożej w polskim malarstwie średniowiecznym.*

1999 r.

TICHY Barbara, *Ikona aniołów w przedstawieniach rzeczy ostatecznych człowieka w średniowiecznym malarstwie polskim.*

2000 r.

KULESZA-DAMAZIAK Beata, *Zwierzęce symbole wad i występków w polskiej sztuce średniowiecznej.*

LEŚNIKOWSKA Izabela, *Treści ideowe fresków J. W. Neunhert za w kościele pocysterskim w Łądzie nad Wartą.*

2001 r.

LATAWIEC Magdalena, *Ikona i wątki ideowe motywów muzycznych w „Sądzie Ostatecznym” Hansa Memlinga (publikacja ARTIFEX, 2002 nr 3, s. 4-8).*

2002 r.

PAŁYS Bartłomiej, *Ikona i treści ewangelizacyjne plakatów Fundacji św. Franciszka z Asyżu: na podstawie cyklu „ośmiu błogosławieństw”.*

DOKTORATY:

1. KATARZYNA BOGACKA, *Ikona i treści ideowe dekoracji średniowiecznych i nowożytnych pastoralów w Polsce, Warszawa 1997.*

2. ALEKSANDER BRODA, *Kultowe dzieła sztuki jako przedmiot ochrony zabytków w Polsce, Warszawa 2000.*

BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI

KS. PROF. DRA HAB. STANISŁAWA KOBIELUSA

■ Książki:

1. *Jasna Góra*. Warszawa 1983 (współaut. Bania Z.).
2. *Jasna Góra. Przewodnik*. Warszawa 1984 (współaut. Bania Z., Golonka J.).
3. *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*. Warszawa 1989.
4. *Częstochowa. La Madonna di Jasna Góra*. Verona 1991 (współaut. Bania Z.).
5. *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997.
6. *Krzyż Chrystusowy. Od znaku do symbolu, od figury do metafory*, Warszawa 2000.
7. *Dzieło sztuki. Dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.
8. *Bestiarium chrześcijańskie. Starożytność-średniowiecze*, Warszawa 2002.

■ Tłumaczenia i opracowania:

1. Teofil Prezbiter, *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przeł. i opr. S. Kobiela, Kraków 1998.

■ Artykuły:

1. *Pojęcie piękna w pismach Albrechta Dürera*, „Folia Historiae Artium”, 1979, t. XV, s. 41-58.
2. *Niebiańska Jerozolima — temat biblijny w sztuce*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 1985, t. 23, nr 1, s. 85-107.
3. *Wątek Emmanuela w dekoracji monumentalnej kościoła opackiego w Krzeszowie*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1986, t. XVI, s. 159-212.
4. *Idea Niebiańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła Św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 1987, LIII, s. 39-62.
5. *Niebiańska Jerozolima miejscem szczęścia*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1989, IX, nr 3, s. 119-127.
6. *Podstawy biblijne i symboliczne budowli sakralnej*, „Ateneum Kapłańskie”, 1989 nr 1, s. 3-13.
7. *Middeleeuwse voorstellingen van hest hemelse Jeruzalem*, „Communio. Internationaal Katholiek Tijdschrift”, 1989 nr 6, s. 427-439.
8. *Representações medievais da Jerusalém celeste*, „Communio. Revista Internacional Católica”, 1989 nr 6, s. 537-549.
9. *Światło i biel w tradycji wyobrażania chwały eschatologicznej zbawionych (Wczesne chrześcijaństwo-Średniowiecze)*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1991 nr 1, s. 119-135.
10. *Treści ideowe płyty nagrobnej Von Soestów*

z kościoła Św. Jana w Toruniu, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 1991 z. 226, s. 95-123.

11. *Topografia i symbolika raju w kulturze Średniowiecza*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1991 nr 4, s. 44-62.
12. *Nagość jako symbol i wartość w kulturze średniowiecza*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1991 nr 4, s. 103-117.
13. *Monstrancja jasnogórska ks. Augustyna Kordeckiego. Program ikonograficzny i treści ideowe*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1992, nr 4, s. 53-66.
14. *Średniowieczna koncepcja Boga stwarzającego i porządkującego Universum według Mdr II, 21*, w: *Zło w świecie*, (Kolekcja Communio), Poznań 1992, s. 121-134.
15. *Romańska kadzielnica z Trzebnicy jako symbol utraconego i odzyskanego raju*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1993, nr 1, s. 21-28.
16. Recenzja: Ryszard Knapieński, *Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej*, Lublin 1992, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1993, nr 2-3, s. 277-279.
17. *„Deus ut Artifex” w myśli i sztukach średniowiecza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1993, nr 4, s. 401-417.
18. *Miasto, które posiada błogosławieni. Niebiańska Jerozolima według „Sermo II in Festo Omnium Sanctorum” św. Bonawentury*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1993, nr 5, s. 107-114.
19. *Sztuka i sacrum. Kilka uwag na marginesie lektury André Malraux. Przemiana bogów [Nadprzyrodzone]*, „Saeculum Christianum”, 1994, nr 1., s. 155-160.
20. *Wykład estetyki benedyktyńskiej w traktacie Teofila Prezbitera Diversarum artium schedula*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 1993, nr 2, s. 213-224.
22. *Treści teologiczne w dekoracji Monstrancji Kordeckiego*, „Jasna Góra”, 1994, nr 6, s. 17-18.
23. Recenzja: J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambyony 1550-1650*. Warszawa 1982, „Studia Theologica Varsaviensia”, 1985 nr 1, s. 297-299.
24. Recenzja: G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*. Przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1986, „Studia Theologica Varsaviensia”, 1988 nr 1, s. 278-281.
25. *„Sześć” — liczba wybrana przez Stwórcę. (Symbolika i treści teologiczne)*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1995, nr 3, s. 71-78.

26. *Geometria Krzyża — Sumieniem Kosmosu*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1994, nr 5, s. 113-126.
27. *Kryžiaus Geometrija*. Apie viena Viduramžiu universum tvarkymo koncepcija, „Naujasis Židynys”, 1995, s. 15-23 (Vilniaus).
28. *La Jérusalem céleste dans l'art médiéval*, w: *Le mythe de Jérusalem. Du Moyen Age à la Renaissance*, ed. E. Berriot-Salvadore, Saint-Étienne 1995, s. 101-121.
29. *Obraz Piety z fundacji opata Bernarda Rosy. Przykład recepcji średniowiecza w baroku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1994, nr 4, s. 359-371.
30. *Les moyens de rétablir l'harmonie paradisiaque dans la vie monastique au Moyen Age*, w: *La vie quotidienne des moines et chanoines réguliers au Moyen Age et Temps modernes. Actes du Premier Colloque International du L. A. R. H. C. O. R., 30 novembre — 4 decembre 1994*, ed. M. Derwich, Wrocław 1995, s. 217-226.
31. *Człowiek i zwierzę — partnerzy na wspólnej ziemi*. w: *Łowiectwo w tradycji i kulturze. La chasse dans la tradition et la culture. Die Jagd in der Tradition und Kultur. Międzynarodowe Sympozjum — Pułtusk '94*, Warszawa 1995, s. 35-44 (wersja franc. s. 179-188; wersja niemiecka s. 331-341).
32. *Romańska kadzielnica z Trzebnicy jako symbol utraconego i odzyskanego raju*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne”, 1992-1993, s. 343-353 (rozszerzony).
33. *Źródła światła w średniowiecznej interpretacji*, „Saeculum Christianum”, 1995, nr 1, s. 221-240.
34. *Geometryczny wymiar krzyża. (O jednej ze średniowiecznych koncepcji porządkowania Universum)*, „Saeculum Christianum”, 1995, nr 2, s. 85-104.
35. *Teofila Prezbitera Traktat o sztukach rozmaitych*, „Cenobium”, 1996, s. 41-52.
36. *Symboliczna sztuka średniowiecza jako narzędzie do prezentacji rzeczywistości niewidzialnej*, „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, 1996, nr 6, s. 40-47.
37. *Krzyż jako Wieża strażnicza Kościoła — Winnicy*, „Saeculum Christianum”, 1996, nr 2, s. 117-129.
38. *Bramy Niebiańskiej Jerozolimy w średniowiecznej egzegezie i malarstwie*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 99-111.
39. *Kategorie estetyczne jako kategorie moralne w Katechizmie Kościoła Katolickiego*, „Studia Theologica Varsaviensia”, 1995, 2, s. 189-197.

40. *Magiczne i symboliczne znaczenie koralu w przedstawieniach Matki Bożej z Dzieciątkiem na przełomie średniowiecza i renesansu*, w: *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 325-342.
41. *Zasady estetyki bizantyjskiej sformułowane na podstawie opisów świątyń z IV, V, VI i XI wieku*, w: *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. G. Kotlarski, M. Figura, Poznań 1999, s. 453-465.
42. Recenzja: Jean Leclercq, *Miłość nauki a pragnienie Boga*, przeł. M. Borkowska, Kraków 1997, s. 385. „Saeculum Christianum”, 1998, nr 2, s. 234-235.
43. *Zaniechana pielgrzymka św. Wojciecha do Jerozolimy*, „Saeculum Christianum”, 1998, nr 1, s. 93-102; przedruk w: „Miejsca Świąte”, 1998, nr 11, s. 4-6.
- Wyrobrażenia szatana, demonów i bożków w węgierskim Legendarium Andegaweńskim*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań, listopad 1995*, t. 2, Warszawa 1996, s. 83-97.
44. Recenzja: Kinga Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 353, il. 102, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1998, nr 3-4, s. 500-502.
45. *Kadzielnica trzebnicka*, w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae — Skarby sztuki sakralnej w Polsce wiek X-XVIII*, red. P. Mrozowski, A. Badach, Wystawa Zamek Królewski w Warszawie 15 maja-8 sierpnia 1999, s. 82-83.
46. *Bóg nie kocha miast — klasztor jako miasto*, w: *Klasztor w mieście średniowiecznym i nowożytnym*, red. M. Derwich, A. Pobóg-Lenartowicz, Wrocław-Opole 2000, s. 51-60.
47. *Instrumentarium Boga jako Najwyższego Muzyka. (Starożytność i średniowiecze)*, „Folia Historiae Artium. Seria Nova”, 1999-2000, s. 7-24.

■ Hasła do Encyklopedii Katolickiej KUL:

- Jezus Chrystus, Ikonografia średniowieczna*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 7, Lublin 1997, s. 1411-1413.
- Kapitularz*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Lublin 2000, s. 664-666.
- Kaplica*, w: *sztuce*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Lublin 2000, s. 677-679.

■ Artykuły popularno-naukowe:

„Łowiec Polski” w cyklu: Człowiek i zwierzę. Symboliczne znaczenie zwierząt:

1994

Człowiek i zwierzę — partnerzy na wspólnej ziemi, nr 11, s. 6-9.

1995

Symbol jako pomoc w drodze od rzeczywistości widzialnej do niewidzialnej, 8, s. 22-23.

Byk-wół-krowa, 8, s. 23-24.

Jednorozec, 8, s. 24.

Feniks, 9, s. 22.

Kruk, 10, s. 24-25.

Kozioł, 11, s. 22.

Kogut, 12, s. 79.

1996

Goląb — Synogarlica, 1, s. 29.

Lewiatan, 2, s. 32.

Gryf, 3, s. 25.

Świnia. Dzik, 4, s. 32-33.

Żuraw, 5, s. 29.

Orzeł, 6, s. 29.

Wilk, 7, s. 23.

Lis, 8, s. 27.

Niedźwiedź, 9, s. 27.

Lew, 10, s. 29.

Jeleń, 11, s. 41.

Geś — Kurka wodna, 12, s. 27.

1997

Zając, 1, s. 23.

Wąz, 2, s. 25.

Koń, 3, s. 27.

Baranek — Baran, 4, s. 27.

Pies, 5, s. 25.

Żaba, 6, s. 27.

Małpa, 7, s. 29.

Słoń, 8, s. 29.

Paw, 9, s. 29.

Osiół, 10, s. 28.

Bazyliśzek, 11, s. 25.

Pszczola, 12, s. 29.

„Królowa Apostołów”:

1987

1. *Niedostrzegalne lecz doświadczane*, 9.

2. *Przestrzeń podzielona*, 10.

3. *Przestrzeń staje się miejscem*, 11.

4. *Architektura świątyni*, 12.

1988

5. *Żywe kamienie*, 1.

6. *Światło ze światłości*, 2.

7. *Serce świątyni*, 3.

8. *Narzędzie śmierci*, 4.

9. *Znak zbawienia*, 5.

10. *Naczynie męki*, 6.

11. *Wonność wdzięczności*, 7-8.

12. *Kadzielnica*, 10.

13. *Owoc winnego szczepu*, 11.

1989

14. *Barwy szat liturgicznych*, 1.

15. *Tajemnica liczby*, 2.

16. *Głos czasu*, 4.

17. *Kwiat — piękno znaczące*, 5.

18. *Kwiaty i owoce*, 6.

19. *Skrzydlate symbole*, 7-8.

20. *Mitologia usświęcona*, 9.

21. *Bestiariusze*, 10.

22. *Ciało człowieka*, 11.

23. *Szata człowieka*, 12.

1992

24. *Geometria mistyczna. Trójkąt*, 10.

„Niedziela”, dodatek „Niedziela Warszawska”

1. *Feniks*, nr 18 (235) N, R XLIII, s. V.

2. *Kogut*, nr 19 (236) N, R XLIII, s. V.

3. *Żuraw*, nr 20 (237) N, R XLIII, s. V.

4. *Lew*, nr 21 (238) N, R XLIII, s. V.

5. *Orzeł*, nr 22 (239) N, R XLIII, s. V.

6. *Słoń*, nr 23 (240) N, R XLIII, s. V.

7. *Paw*, nr 24 (241) N, R XLIII, s. V.

8. *Owca, baran, baranek*, nr 25 (242) N, R XLIII, s. V.

9. *Małpa*, nr 26 (243) N, R XLIII, s. V.

10. *Pies*, nr 28 (245) N, R XLIII, s. V.

11. *Jeleń*, nr 29 (246) N, R XLIII, s. V.

12. *Zając*, nr 30 (247) N, R XLIII, s. VIII.

13. *Pszczola*, nr 31 (248) N, R XLIII, s. V.

14. *Jednorozec*, nr 32 (249) N, R XLIII, s. V.

15. *Niedźwiedź*, nr 33 (250) N, R XLIII, s. V.

16. *Szczygieł*, nr 34 (251) N, R XLIII, s. V.

17. *Osiół*, nr 35 (252) N, R XLIII, s. V.

18. *Kozioł*, nr 37 (254) N, R XLIII, s. V.

19. *Kuropatwa*, nr 38 (255) N, R XLIII, s. V.

20. *Synogarlica*, nr 39 (256) N, R XLIII, s. V.

21. *Gryf*, nr 40 (257) N, R XLIII, s. V.

22. *Sójka*, nr 41 (258) N, R XLIII, s. V.

23. *Lewiatan*, nr 44 (261) N, R XLIII, s. VI.

24. *Bazyliśzek*, nr 45 (262) N, R XLIII, s. V.

25. *Żaba*, nr 46 (263) N, R XLIII, s. VI.

26. *Świnia*, nr 47 (264) N, R XLIII, s. VI.

27. *Geś*, nr 48 (265) N, R XLIII, s. VI.

28. *Skarabeusz*, nr 49 (266) N, R XLIII, s. VI.

29. *Kruk*, nr 50 (267) N, R XLIII, s. VI.

30. *Mrówka*, nr 51 (268) N, R XLIII, s. VI.

31. *Wilk*, nr 1 (271) N, R XLIV, s. VI.

■ Poezja

1. *Ilustrowane uogólnienia*. Warszawa 1988.

2. *Zaspiewać światłem*. Warszawa 1992.

3. *Na wschód od duszy*, Tyniec 1996.

4. *Uciekające krajobrazy*, Tyniec 1997.

5. *W cieniu wiatru*, Kraków 2000.

6. *W świetle niewiedzy*, Kraków 2000.

PRACE DOKTORSKIE I MAGISTERSKIE OBRONIONE W IHS UKSW W ROKU 2001 - 2002

Prof. dr hab. Andrzej Kazimierz Olszewski

Baran Iwona, *Rynek sztuki w III Rzeczypospolitej na przykładzie warszawskiego domu aukcyjnego „Rempex”*, 2002.

Boguszewska Jolanta, *Mecenat artystyczny dwo-
rów ziemiańskich Mazowsza Północnego w XIX
i XX wieku*, 2002.

Kaczmarek Katarzyna, *IkonoGRAFIA autoportretu
meksykańskiej malarki Fridy Kahlo (1907-1954)*, 2002.

Kaczyńska Agnieszka, *Malarz Leon Michalski
(1911-1989) — zarys biografii*, 2002.

Kotowicz Anna, *Cykl „Thanatos” Jacka Malczew-
skiego na tle literacko-filozoficzno-społecznym
epoki i jego miejsce w Europejskiej tradycji ikono-
graficznej personifikowania śmierci*, 2002.

Owczyszka Magdalena, *Lars Israel Wahlen: ko-
ściół Engelbrekta oraz inne sakralne realizacje
w Skandynawii 1906-1920*, 2002.

Radziszewska-Bryl Monika, *Od klasycyzmu do
współczesności. Malarstwo Tamary Łempickiej
w latach 20-tych i 30-tych*, 2002.

Wiktor Monika, *Czasopismo Janusza Mikołaja
Szymańskiego „el” (1990-1997) i problem współ-
czesnego ekslibrisu artystycznego*, 2002.

Woźniak-Żemła Jolanta, *Warszawska architektura
i urbanistyka w okresie odbudowy Warszawy w la-
tach 1945-50 w świetle opinii i krytyki na łamach ty-
godników „Skarpa Warszawska” i „Stolica”*, 2002.

Ziajkowska Ewa Maria, *Wystawa „Tani dom wła-
sny” na Polach Bielańskich w Warszawie w 1932
roku na tle nurtów architektonicznych i urbani-
stycznych epoki*, 2002.

Ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielski

Pałys Bartłomiej, *IkonoGRAFIA i treści ewangeliza-
cyjne plakatów Fundacji św. Franciszka z Asyżu: na*

podstawie cyklu „ośmiu błogosławieństw”, 2002.

Prof. dr hab. Kinga Szczepkowska-Naliwajek

Kamińska Kalina, *Meble Stanisława Augusta
w Łazienkach — problem istnienia stylu stanisła-
wowskiego*, 2000 [uzupełnienie].

Szymajda Anna Magdalena, *Twórczość artystycz-
na warszawskiej grupy „UFO” (Jacek Byczewski,
Jacek Rochacki, Joachim Sokólski, Marcin Zarem-
ski) na tle polskiej biżuterii lat 1970-1980*, 2002.

Szachowicz Eliza, *Styl zwany historycznym w twór-
czości warszawskich złotników XIX wieku*, 2002.

Dr Krystyna Moisan-Jabłońska

Sala Katarzyna, *Biblioteka poaugustiańska w Ża-
ganiu: zarys dziejów, wyposażenie i ikonoGRAFIA
malowideł na kopułach*, 2001 [uzupełnienie].

Poniński Ireneusz, *Wizerunki królów i królew-
ców w strojach polskich do roku 1673*, 2001.

Snopek Iwona, *IkonoGRAFIA Świętej Teresy z Avila
w nowożytnej sztuce polskiej XVII-XVIII wieku
oraz w piśmiennictwie tego czasu*, 2002.

Ks. dr Janusz Nowiński

Duwał Monika, *Kapitułarz w pocysterskim klaszto-
rze w Łądzie nad Wartą: nowożytny wystrój i wy-
posażenie*, 2000 [uzupełnienie].

Tyborowicz Anna, *Cykl obrazów Adama Swacha
w klasztorze pocysterskim w Łądzie nad Wartą*,
2000 [uzupełnienie].

Prof. dr hab. Zbigniew Bania — doktorat

Kubiak Ewa, *Rezydencje biskupów włocławskich
od połowy XVI wieku do roku 1818*, 2002.

■ W ostatnich latach kierunek historii sztuki na UKSW przechodzi wiele przeobrażeń. Jedno z ostatnich jakie miały miejsce jest zmiana jego statusu. Decyzją Senatu Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego historia sztuki, dotąd funkcjonująca w ramach Instytutu Nauk **Historycznych**, stała się **Instytutem Historii Sztuki**. Więcej informacji na ten temat postaramy się dostarczyć w kolejnych numerach.

■ Serdecznie gratulujemy Profesorowi **Andrzejowi K. Olszewskiemu** otrzymania Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski — wysokiego odznaczenia państwowego.

■ W wydawnictwie Universitas (<http://www.universitas.com.pl>) w lutym 2003 roku ukaże się książka dr **Krystyny Moisan-Jabłońskiej** *Obrazowanie walki dobra ze złem*. W wydawnictwie Neriton w styczniu 2003 roku wydana została książka **Jana Szulińskiego** *Teatr miejski we Lwowie*, powstała w oparciu o prace magisterską obronioną w 2000 roku.

■ Od lutego 2003 r. działają strony internetowe IHS UKSW.

KLUB MŁODYCH HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI

przy o. warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Wszystkich zainteresowanych zapraszamy na spotkania, które odbywają się w siedzibie warszawskiego oddziału SHS na ul. Piwnej 44, w ostatni czwartek miesiąca o godz. 17.00

więcej informacji pod adresem:

<http://shsklub.republika.pl>

e-mail: gutowski@uksw.edu.pl

PRZEWODNIK PO WARSZAWSKICH BIBLIOTEKACH

GROMADZĄCYCH ZBIORY Z ZAKRESU SZTUKI

Niniejszy wykaz podzielony został na dwie części. W pierwszej znalazły się biblioteki gromadzące zbiory przede wszystkim z zakresu sztuk plastycznych i architektury, w tym biblioteki ogólne z wyraźnie wyodrębnionymi działami sztuki. W drugiej części wymienione zostały biblioteki o charakterze ogólnym, posiadające ciekawe zbiory z zakresu sztuki. Pelen wykaz polskich bibliotek wydany został przez Bibliotekę Narodową. W stosunku do katalogu BN, ten poszerzony został o ważne informacje praktyczne. W przypadku dostrzeżenia pomyłek, uwag, posiadania informacji o innych ciekawych zbiorach, prosimy o kontakt - gutowski@uksw.edu.pl

■ AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH

Krakowskie Przedmieście 5, 828 11 02
35.000 książek. Sztuka współczesna, architektura
w., cz., pt. 11-16; pn., ś. 11-18
Osoby spoza ASP mogą korzystać z biblioteki w
poniedziałki i środy

■ WYDZIAŁ KONSERWACJI ASP

Wybrzeże Kościuszkowskie 37, s. 309
625 12 51 w. 422
800 (+800 mgr). Konserwacja
pn., cz. 10-15; w., pt. 10-14

■ BIBLIOTEKA PUBLICZNA M.ST. WARSZAWY - DZIAŁ SZTUKI I RZEMIOSŁ ARTYSTYCZNYCH

Koszykowa 26/28, 628 20 01 w. 131,
Czytelnia.Sztuki@biblpubl.waw.pl
<http://www.biblpubl.waw.pl>
40.000 książek.
Katalog w Internecie
(nieczynny w godzinach nocnych)
pn.-pt. 11-20, s. 9-15

■ CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Al. Ujazdowskie 6, 628 12 71 w. 114
12.000 książek. Sztuka współczesna,
teczki artystów
w.-s. 11-17 (część archiwalnych czasopism może
być udostępniana następnego dnia), biblioteka w
wakacje czynna jest bez zmian

■ EUROPEJSKA AKADEMIA SZTUK

Skazańców 25, 839 93 98
Zbiory udostępniane są wyłącznie studentom EAS

■ GALERIA ZACHĘTA

Pl. Małachowskiego 3, 827 58 54 w. 178
6.000 książek. Sztuka współczesna, katalogi
wystaw, historia kultury
pn.-cz. 10-16
W bibliotece można też wypożyczać slajdy (do 2
tyg., do 50 slajdów, bez innych ograniczeń)

■ INSTYTUT GOSPODARKI PRZESTRZENNEJ I KOMUNALNEJ

Krzywickiego 9, 825 15 89, igpik@igpik.waw.pl
60.000 książek. Urbanistyka, architektura, zbiory
IAiU przejęte w latach 60
pn.-pt. 9-15.30
**BIBLIOTEKA CZASOWO NIECZYNNĄ DLA
CZYTELNIKÓW SPOZA IGPIK**

■ INSTYTUT HISTORII SZTUKI UW

Krakowskie przedmieście 26/28, 552 05 56
30.000 książek.
<http://www.ihs.uw.edu.pl/ihsuw/institut.html>
Katalog internetowy wspólny z BUW
pn.-cz. 10-18, pt. 10-19, sb. 10-15
(w sierpniu nieczynna)
Materiały audiowizualne, xero, prace doktorskie i
magisterskie - (ograniczony dostęp)

■ INSTYTUT WZORNICTWA PRZEMYSŁOWEGO

Świętojerska 5/7, 831 22 21 w. 261
<http://www.iwp.com.pl>
Katalog internetowy (baza książek i baza
zawartości czasopism - obydwie od 1993 r.)
16.000 książek. Sztuka użytkowa, wzornictwo
przemysłowe, architektura
Katalog zawartości czasopism
pn., w., pt. 9-15; ś. 9-18
Bibliograficzna baza zawartości czasopism
zagranicznych gromadzonych od 1950 r.,

■ MUZEUM NARODOWE

Al. Jerozolimskie 3, 621 10 31 w. 291
<http://www.mnw.art.pl>
200.000 książek. Historia i teoria sztuki,
muzealnictwo, numizmatyka, pamiątki,
przewodniki i monografie miejscowości.
Największa w Polsce kolekcja katalogów wystaw
i zbiorów muzeów polskich i światowych, zbiór
przedwojennych czasopism poświęconych sztuce.
Katalogi artystów z podziałem na katalogi wystaw
i zbiorów, monografie i albumy oraz katalogi
wystaw w układzie topograficznym.
pn.-pt. 9-15.30 (w lipcu i sierpniu biblioteka jest
zazwyczaj nieczynna)

■ OŚRODEK DOKUMENTACJI ZABYTEKÓW

Al. Ujazdowskie 6, 628 50 08
24.000 książek. Historia sztuki, teoria konserwacji
Baza zawartości ok. 70 czasopism, od roku 1993
w wersji elektronicznej
pn., w., cz., pt. 9-14
Informacje bibliograficzne udzielane są również
telefonicznie, ograniczone możliwości
wykonywania xero.

■ POLITECHNIKA WARSZAWSKA - WYDZIAŁ ARCHITEKTURY

Koszykowa 55, 660 55 47
32.000 książek (bez zbiorów specjalnych).
Architektura i urbanistyka
pn., w., pt. 9-15, ś., cz. 9-20

■ PAN - INSTYTUT SZTUKI

Pl. Krasińskich 1A, 831 32 71 biszt@wp.pl
120.000 książek.
<http://strony.wp.pl/wp/biszt>
Katalog w Internecie
w., ś., cz. 9-15.30, pt. 9-18.45; magazyn do 13.30
wypożycz. w.-pt. 9-14; zbiory spec. w.-pt. 10-14

■ STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI

Rynek Starego Miasta 27, 635 96 99, 635 87 01
fax 635 90 74, shs@waw.pdi.net
<http://www.waw.pdi.net/~shs>
28.000 książek.
pn., ś.-pt. 9-15, w. 9-17 (cały rok)

■ ZAMEK KRÓLEWSKI

Pl. Zamkowy 4, 657 21 54
25.448 książek. Historia sztuki od XVI do poł.
XIX w., heraldyka i genealogia
pn.-pt. 10-16

■ INNE BIBLIOTEKI ■

■ BIBLIOTEKA NARODOWA

Niepodległości 213, 825 36 22
<http://www.bn.org.pl>
Czytelnia ogólna, czasopism, humanistyczna
pn.-pt. 8.30-20.30, s. 8.30-15.30
Czytelnia Dokumentów Życia Społecznego (m.in.
katalogi wystaw) **pn., w., cz., pt.
10-15.30, ś. 10-18, II i IV s. 8.30-15.30**
Zakład zbiorów ikonograficznych
pn.-pt. 8.30 - 15.30 obecnie nieczynny

■ THE BRITISH COUNCIL

Al. Jerozolimskie 59, 695-59-00
pn.-pt. 9.30 - 19, s. 9.30 - 13

■ GOETHE INSTITUT

PKiN. Plac Defilad, 656-61-53, bib@goethe.pl
**w., 13-19, ś. 13-17, cz. 13-19, pt. 10-16, s. I i III
10-14; 15.07-30.08** nieczynna

■ INSTITUT FRANCAIS

Senatorska 38, 826-62-71 / 75
pn.-wt. 13-18, ś. 10-15, p. 13-19, s. 9-13

■ INSTITUTO ITALIANO DI CULTURA

Marszałkowska 72, 627-61-74
obecnie nieczynna

■ MUZEUM AZJI I PACYFIKU

Solec 24, 629 67 24, plawmaip@qdn.net
pn.-pt. 9-14

■ ÖSTERREICHISCHES KULTURINSTITUT

Próżna 8, 620-96-20
pn., w., pt. 12.-17, ś., cz. 12-19

■ PAŃSTWOWE MUZEUM ETNOGRAFICZNE

Kredytowa 1, 827 76 41 w. 211
ś.-pt. 9-15.30

■ UNIwersytet KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

Dewajtis 5, 839 52 21
<http://www.biblioteka.uksw.edu.pl>
pn.-pt. 8-18 (magazyn do 15.30)

■ UNIwersytet WARSZAWSKI

Dobra 56/66, 552 51 78, 552 51 79
<http://www.buw.uw.edu.pl>
pn.-s. 9-21, n. 15-20

Konferencja naukowa
7-8 kwietnia 2003
Uniwersytet Kardynała
Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

SZTUKA DOBRA — SZTUKA ZŁA

Podczas sesji poruszone zostaną problemy z pogranicza historii sztuki, etyki i estetyki. Podstawowym zagadnieniem jest kwestia czy istnieje sztuka dobra i zła pod względem nie tylko estetycznym, ale i moralnym? W związku z tym poszukujemy odpowiedzi na pytania: czy dzieło sztuki, jako nośnik wartości estetycznych, może być również nośnikiem wartości etycznych i czy są one zawarte już w samej jego strukturze? Poruszony zostanie również problem granic swobody wypowiedzi artystycznej.

Zapraszamy w dniach 7-8 kwietnia
(poniedziałek-wtorek) 2003 r.

GMACH GŁÓWNY UKSW
DEWAJTIS 5, WARSZAWA

Bartłomiej Gutowski,
Marta Kierepka,
Magdalena Łatawiec,
Wioletta Wiśniewska

Opieka naukowa
prof. UKSW dr hab.
Ewa Podrez
(Kierownik Sekcji
Etyki w Instytucie
Filozofii UKSW)

Dodatkowe informacje można uzyskać pisząc na adres: konf@uksw.edu.pl
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego,
Wydział Filozofii Chrześcijańskiej, ul. Dewajtis 5
(z dopiskiem: dla Bartłomieja Gutowskiego)
<http://www.uksw.edu.pl/informacje/konferencje/sztuka.html>