

ART

IFEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI



W NUMERZE

Katarzyna Kaczmarek

IKONOGRAFIA AUTOPORTRETÓW
MEKSYKAŃSKIEJ MALARKI
FRIDY KAHLO

Monika Wiktor

O POLSKICH WSPÓŁCZESNYCH
EKSLIBRISACH ARTYSTYCZNYCH

Maria Grunwald

DYPLOMY 2002
TOŻSAMOŚĆ UKRYTA W OBRAZIE

Karolina Puchała

FOTOGRAFIA CIAŁA
- SZTUKA PORNOGRAFII

Joanna Kinowska

KOŚCIÓŁ
W MIEŚCIE MUSSOLINIEGO

Magdalena Owczyńska

KOŚCIÓŁ ENGELBREKTA
W SZTOKHOLMIE

Paweł Kęska

NOWOSIELSKI W ZACHĘCIE

Bartłomiej Gutowski

TO BE FAMOUS IS SO NICE

LISTOPAD 2004 r.

NUMER 6

ISSN 1644-3519

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

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

PLASTYKA

**IKONOGRAFIA AUTOPORTRETÓW
MEKSYKAŃSKIEJ MALARKI FRIDY KAHLO** 4
KATARZYNA KACZMAREK

**MAŁE, WIEKSZE I... NAJPIEKNIJSZE
O POLSKICH WSPÓŁCZESNYCH
EKSLIBRISACH ARTYSTYCZNYCH** 7
MONIKA WIKTOR

**DYPLOMY 2002
TOŻSAMOŚĆ UKRYTA W OBRAZIE** 15
MARIA GRUNWALD

**FOTOGRAFIA CIAŁA
SZTUKA PORNOGRAFII** 20
KAROLINA PUCHAŁA

ARCHITEKTURA

KOŚCIÓŁ W MIEŚCIE MUSSOLINIEGO 23
JOANNA KINOWSKA

KOŚCIÓŁ ENGELBREKTA W SZTOKHOLMIE 27
MAGDALENA OWCZYŃSKA

WYSTAWY

32 **NOWOSIELSKI W ZACHĘCIE**
PAWEŁ KĘSKA

33 **TO BE FAMOUS IS SO NICE**
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

RECENZJE

34 **KRYSTYNA MOISAN-JABŁOŃSKA
OBRAZOWANIE WALKI DOBRA ZE ZŁEM**
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

36 **JAN SZULIŃSKI
TEATR MIEJSKI WE LWOWIE**
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

INFORMACJE

38 **PRACE MAGISTERSKIE
NAPISANE NA SEMINARIACH
PROF. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO**

42 **FOTOGRAFIE GRUPY "...JUŻ PÓŹNO"**

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 Sikorzak
Opracowanie graficzne: Maciej Sikorzak
Kontakt z redakcją: 688 95 48, 0501 765 263 ■ artifex@free.art.pl ■ <http://free.art.pl/artifex>
Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzania zmian w teksach.
Fot. na okładce: Magdalena Bieleśz *Skakanka*

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

Oddajemy dziś do Państwa rąk szósty zeszyt „Artifexu”. Nie przypadkowo zamieszczone w nim materiały traktują niemal wyłącznie o sztuce współczesnej. Niedawno na emeryturę przeszedł **Profesor Andrzej K. Olszewski**, od wielu lat związany najpierw z ATK, następnie zaś z UKSW. Dzięki wykładom i seminariom prowadzonym przez Profesora, kolejne pokolenia historyków sztuki wychodzące z naszej uczelni uczyły się historii, a przede wszystkim rozumienia sztuki współczesnej. Niejednokrotnie owocowało to pracami magisterskimi poświęconymi sztuce XIX i XX wieku, łącznie z aktualnie w niej dziejącymi się przemianami. Znalazło to też swój skromny wyraz na łamach naszego pisma – opublikowaliśmy skróty kilku z tych prac. Profesor był zresztą zawsze bardzo życzliwy dla „Artifexu”, od samych początków wspierając go i dzieląc się z redakcją cennymi uwagami na temat publikowanych tekstów.

Zainteresowania Profesora Olszewskiego skupiają się na sztuce polskiej, na dokonujących się w niej przełomach, począwszy od secesji, a pewnie gdzieś w okolicach konceptualizmu kończąc. W swoich pracach naukowych skupia się przede wszystkim na pierwszej połowie wieku XX. Zajmuje go m.in. wykorzystywanie w sztuce motywów narodowych i oddziaływanie prądów charakterystycznych dla poszczególnych krajów na rozwój sztuki światowej. Przypomnijmy choćby tytuły najważniejszych publikacji książkowych Profesora: *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka* (1967 r.), *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 w zarysie* (1988 r., tłumaczona na angielski, niemiecki i francuski), *J. Szeptycki i jego kościoły w Ameryce* (wspólnie z Ireną Grzesiuk-Olszewską, 2000 r.).

Dedykując ten numer pisma Profesorowi, pragniemy w ten skromny sposób podziękować w imieniu nie tylko redakcji, ale też studentów historii sztuki ATK i UKSW za sumę przekazywanej nam wiedzy, życzliwe oraz nie pozbawione humoru podejście do kolejnych roczników adeptów historii sztuki.

Bartłomiej Gutowski
Piotr Janowczyk
Joanna Kinowska
Maciej Sikorzak

INFORMACJE

- Od ukazania się poprzedniego numeru *Artifexu* (luty 2003 r.) nominację profesora UKSW otrzymał Waldemar Deluga, tytuł doktora habilitowanego uzyskali: Waldemar Deluga, Michał Janocha, Krystyna Moisan-Jabłońska oraz Joanna Sosnowska natomiast tytuł doktora Katarzyna Chrudzimska-Uhera oraz Małgorzata Wrześniak.
- W latach 2003-2004 ukazały się następujące książki pracowników i absolwentów historii sztuki UKSW:
 - Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939* – opracowanie naukowe wydane nakładem PAN.
 - Przemysław Mrozowski, *Poczet Arcybiskupów Gnieźnieńskich Prymasów Polski* – książka zawiera m.in. wizerunki wraz z ikonografia i biogramami wszystkich 77 arcybiskupów oraz obszerną częścią historyczną.
 - ks. Janusz Nowiński SDB, *Zespół klasztorny w Łądzie nad Wartą* – album wydany wspólnie z ks. Markiem T. Chmielewskim SDB, fotografie Krzysztof Kwaskowski z okazji 50-lecia seminarium duchownego w Łądzie nad Wartą.
 - Margerita Szulińska, Jan Szuliński, Jarosław Zieliński, *Skala nad Zbruczem. Dzieje – architektura – budownictwo* – opracowanie naukowe wydane w ramach serii redagowanej przez prof. Ryszarda Brykowskiego Zabytki kultury polskiej poza granicami kraju.
 - Sztuka dobra – sztuka zła*. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej, red. Bartłomiej Gutowski, Magdalena Latawiec – publikacja stanowi pokłosie ogólnopolskiej konferencji zorganizowanej w roku 2003 na UKSW.
- Ukazał się drukiem pierwszy, anglojęzyczny zeszyt *SERIES BYZANTINA* wydany przez Wydawnictwo Neriton pod red. Waldemara Delugi. Więcej informacji znaleźć można w Internecie: www.uksw.edu.pl/wydzialy/wnhis/ihs/byzantina.php
- W dniach 11-23 maja 2004 roku odbyła się w warszawskiej Galerii Kuluary wystawa zorganizowana przez Koło Naukowe Studentów Historii Sztuki pt.: *Inspiracje*. Zaprezentowane zostały na niej prace studentów UKSW. Katalog prac i informacje o wystawie znaleźć można w Internecie: www.inspiracje.kuluary.org

"Zbudź się motyłu -
Późno, całe mile
Są przed nami."
Basho

日本

Przy kole naukowym studentów historii sztuki UKSW powstaje sekcja zajmująca się sztuką i kulturą Japonii. Działania sekcji będą zależały od inwencji potencjalnych członków. Wszystkich chętnych do udziału w inicjatywie prosimy o kontakt. kolo_hs_j@op.pl

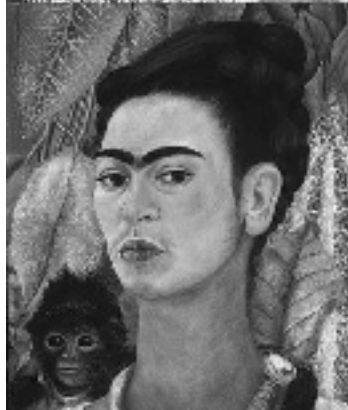
IKONOGRAFIA AUTOPORTRETÓW MEKSYKAŃSKIEJ MALARKI FRIDY KAHLO

K A T A R Z Y N A K A C Z M A R E K

Specyfikę malarstwa Fridy Kahlo¹ stanowi fakt, że jest ono bardzo osobiste. Przedstawia wypadki i emocje związane z życiem prywatnym; niemniej jej sztuka posługuje się językiem uniwersalnym, zrozumiałym dla szerokiego odbiorcy. Prezentuje świat niezwykle przejmujący, odwołujący się do naszych głęboko skrywanych uczuć i doświadczeń.

Jest to drugi przypadek w historii sztuki, kiedy artysta stworzył rodzaj malarskiego pamiętnika przedstawiając siebie w wielu autoportretach. Na tej podstawie możemy śledzić losy twórcy, nie tylko znając suche fakty, ale także dostrzegając człowieka, jego uczucia i doświadczenie w wybranym momencie życia. Liczne autoportrety Rembrandta pozwalają nam poznać tego wspaniałego artystę jako człowieka, a nie tylko jako legendę nowożytnego malarstwa. W przypadku Fridy Kahlo, poza jej licznymi wizerunkami, dysponujemy jej osobistym pamiętnikiem. Na tej podstawie, w połączeniu z życiorysem artystki, można dokonać szczegółowej analizy ikonograficznej jej dzieł. Intrygujący jest fakt, że Frida jako malarka odnosi się w twórczości do swojej tożsamości jako kobiety, przedstawiając ją w sposób zupełnie dotąd nieznan. Z ekshibicjonistyczną odwagą pokazuje świat skrywanych głęboko emocji, a także nieobecny do tej pory w sztuce temat dotyczący fizycznego aspektu kobiecości. Jej wyjątkowość jako artystki podkreślił wybór formy niezależny od panujących tendencji i mód. W momencie, gdy sztuka przeszła okres symbolizmu i szła ku intelektualnemu surrealizmowi, jej twórczość pełna osobistych symboli nawiązywała do sztuki prymitywnej. Kierunki, które związane będą z prostą funkcją przedmiotu i tak pojmowanym symbolizmem, pojawiają się dopiero w latach 60-tych wraz z pop artem.

Na tle ówczesnych dynamicznych przemian w sztuce meksykańskiej, postać Kahlo jako malarki jest frapująca. Będąc tak blisko jednego z czołowych artystów tego kraju², formalnie i treściowo pozostaje poza głównym nurtem. Diego Rivera, José Clemente Orozco czy David Álfaro Siguéiros tworzyli sztukę zaangażowaną



ideologicznie, mając ambicje wypracowania nowego, narodowego, plastycznego języka rewolucyjnego Meksyku. O atrakcyjności tego stylu niech świadczy fakt, że pomimo oczywistych różnic ideologicznych, Amerykanie bez wahania zlecali wykonanie fresków tym artystom w tak ważnych miejscach jak np. Riverze w nowojorskim Rockefeller Center czy w California School of Fine Arts (obecnie San Francisco Art Institute). Innymi pomniejszonymi tendencjami w Meksyku były postimpresjonistyczne malarstwo m.in. Gerardo Murillo (dra Atla) i Antonio Ruiza, czy fantastyczne, bliskie surrealizmowi wizje Rufino Tamayo. Kahlo nie mieści się w żadnym z tych nurtów. Jej spuścizna obejmuje głównie autoportrety, kilka martwych natur malowanych zwłaszcza pod koniec życia, portrety osób z jej otoczenia, a także epicki obraz *Mojżesz* oparty na rozprawie Freuda³. Każde z jej dzieł charakteryzuje się niezwykle osobistą wymową i indywidualnym podejściem do problemu formy.

Wielowątkowość i oryginalność twórczości Fridy Kahlo sprawiają, że trudno jest ująć jej sztukę w sztywne ramy. Przewrotność tego malarstwa niezwykle trafnie została określona metaforą Bretona jako *wstążka wokół bomby*⁴. Stwierdzenie to oddaje klimat obrazów Fridy. Ich pozorna słodycz, delikatność i kobieca subtelność jest tylko otoczką, która kryje gorzką prawdę o życiu. Sedno jej obrazów dotyka spraw nieprzyjemnych, strasznych i ostatecznych: zdrady, kalectwa, choroby i śmierci. Poznając jej losy wydaje się dziwne, że jedna osoba mogła znieść tak wiele męczarni. Można współczuć Kahlo, ale i zazdrościć zdając sobie zarazem sprawę z tego, jak świetnie potrafiła artystycznie spożytkować swoje wyjątkowo tragiczne życie.

Korzystając ze swoich doświadczeń artystka stworzyła obrazy, które emanują mocą dzięki wcieleniu cierpienia w materię malarską. Frida, zapatrzona w siebie, wciąga widza w krąg fascynacji swoją osobą. Jej twarz, przedstawiona na licznych autoportretach, jest twarzą, przez którą przebiegają różne emocje: melancholia, rozpacz oraz kokieteria. Przyciąga nasz wzrok swoim

mocnym wyrazem; niezwykłym magnetyzmem oczu, poważną miną, aktorskimi łzami. Specyfiki jej malarstwu dodaje dziwna kreacja sytuacji, a także niezwykle elementy zaczerpnięte na równych prawach z kultury chrześcijańskiej i azteckiej. Bujna flora i fauna egzotycznego kraju pogłębia uczucie niezwykłości i fantastyczności. Frida przedstawia siebie w sposób realistyczny, jeśli chodzi o formę, często epatując brutalizmem i naturalizmem. Dla Rivery właśnie dlatego sztuka Kahlo była bezgranicznie szczerą: [...] *Frida jest jedyną osobą, która rozdarła swą pierś, wyrwała serce, aby powiedzieć prawdę używając terminologii biologicznej i aby opowiedzieć co czuje wewnątrz*⁵. Klimat jej obrazów pozostaje jednak magiczny, niczym powieści Isabel Allende czy Gabriela Garcíi Márqueza. Jej malarstwo wydaje się mniej fascynować publikę niż życie artystki, pełne skandali i nieszczęść. A przecież sam Picasso z najwyższym uznaniem odniósł się do jej twórczości mówiąc, że żaden malarz nie umie malować głowy tak jak zrobiła to Frida⁶.

Świat obrazów malarki Fridy Kahlo, artystki tworzącej w Meksyku w XX wieku, to kraina, w której mieszają się wpływy różnych kultur. Nie jest to dziwne, gdy weźmie się pod uwagę miejsce, w którym się urodziła oraz ludzi, którzy mieli na nią wpływ. Meksyk, kraj, w którym do dziś nowoczesność spotyka się z zabobanami, pozostaje miejscem magicznym i nie do końca poznanym. Dlatego ikonografia tych obrazów stanowi ciekawy problem badawczy. Jest ona skomplikowanym konglomeratem wielu pojęć, idei i elementów. Język obrazów Kahlo, mimo iż osobisty, jest uniwersalny i komunikatywny. Artystka przedstawia swoje losy za pomocą obrazów, głównie autoportretów, w których posługuje się symbolami zaczerpniętymi z kultur prekolumbijskiej, chrześcijańskiej, a także sztuki ludowej tzw. popularnej. Dzieła Meksykanki, w połączeniu z faktami z jej życia, stają się niezwykle czytelne.

Najważniejszym wydarzeniem w życiu Kahlo był wypadek autobusowy w 1926 roku. Miał on katastrofalne i dalekosiężne skutki, gdyż uczynił z artystki inwalidkę, której życie wypełniły liczne operacje i ból. Dlatego jej prace pełne są krwi, anatomicznych szczegółów i pokazują sceny przemocy. Na obrazach Frida kaleczy swoje ciało rekwizytami wyciągniętymi z przedstawień chrześcijańskich, przebijając je gwoździami i strzałami. Nawiązuje do chrześcijańskiej ikonografii męczeństwa, ale w ateistycznym kontekście. Atrybuty związane z cierpieniem fizycznym stanowią najszerszą grupę ikonograficzną.

Drugim, równie bogatym zbiorem symboli, są przedstawienia odnoszące się do relacji z mężem artystki, Diego Riverą. Niestabilność ich związku wpłynęła na treść przedstawień przepełnionych żalem, poczuciem niespełnienia i zazdrością. Ciekawie i nowatorsko jawi się ewolucja sposobu w jaki Kahlo malowała męża w kontekście autoportretu. Początkowo to on jest stroną dominującą, a obrazy takie jak *Frieda i Diego Rivera* ilustrują patriarchy. Z upływem lat, przez kolejne zdrady i rozczarowania, wznaga się obsesja artystki na punkcie osoby męża, czego efektem są przedstawienia, w których wyrażone jest pragnienie Fridy posiadania Rivery na własność. Wtedy

to pojawia się motyw miniaturowego portretu Diega jako trzeciego oka na czole artystki oraz tehuńskiego stroju jako magnesu i „pajęczyny”. Wspomniane atrybuty cierpienia fizycznego w tym kontekście ilustrują mękę psychiczną. Ostatecznie malarka, nie mogąc być dla Rivery jedyną kobietą, wyznacza sobie rolę matki. W obrazach umieszcza dziecięcą postać Diega w swoich ramionach.

Na determinację z jaką Frida walczyła o męża miał wpływ model wielopokoleniowej rodziny, w której się wychowała. Nawet po latach wspomnienie stabilności jakie wiązała z domem rodzinnym było lekiem na nieudany związek z Riverą. W najtrudniejszych momentach jej życia powstają malarskie drzewa genealogiczne. W pierwszym z nich Frida łączy wszystkich członków rodziny wstęgami symbolizującymi nierozzerwalne więzy krwi, które będą się pojawiać w autoportretach jako wstążki i korzenie. Takich więzów nie udało się stworzyć w małżeństwie, na co prawdopodobnie miała wpływ także nieobecność dzieci w rodzinie Riverów.

Problem bezdzietności artystki będący następstwem katastrofy z 1926 r. objawia się w jej ikonografii w kilku aspektach. Przede wszystkim we wszechobecnych symbolach związanych z prokreacją, obrazowanych w sposób medyczny. Często jest w autoportretach, ale także martwych naturach, użycie przez nią elementów takich jak nasienie, pyłki roślinne, komórki jajowe (których kształt nadaje także słońcu), oraz postacie embrionów. Artystka przedstawia także sam moment zapłodnienia, niekiedy symultanicznie pokazując je w kontekście prokreacji ludzi oraz roślin. Korzenie pełne życiodajnych soków, bujna roślinność o żywej kolorystyce są dowodem na płodność natury. Z tą obfitością artystka zestawia puste, jałowe przestrzenie nawiązujące do jej kondycji fizycznej. Tęsknota za posiadaniem potomka zostaje przelana na zwierzęta, lalki i rośliny, to one towarzyszą artystce na autoportretach. Dużą część uczuć macierzyńskich Kahlo przenosi na męża.

Niespełnienie jako matki w połączeniu z kalectwem i ciągłą, wręcz kliniczną obserwacją swojego ciała, spowodowało, że stosunek Fridy do erotyki był skrzywiony. Nagość w jej sztuce jest nagością rodem z sali operacyjnej, nie wzbudza pożądania. Niestabilność emocjonalna i fizyczna w małżeństwie z Riverą powodowała, że w życiu Kahlo szukała drogi ucieczki w miłości biseksualnej. W autoportretach ten stan odzwierciedlają wątki lesbianizmu, autoerotyzmu i maskulinizmu. Artystka maluje swoją postać w miłosnej scenie z drugą kobietą, gdzie atmosfera nasycona jest czułością i spokojem. W innych wypadkach homoseksualizm wyraża przez duplikowanie swojej osoby. Maskulinizm jej wizerunków, pojawiający się w późniejszym okresie, jest zjawiskiem bardziej złożonym. W autoportretach twarz malarki nabiera ostrych męskich cech; pojawia się wąsik, brwi robią się bardziej krzaczaste. Poza manifestacją homoseksualizmu wyraża w ten sposób wyimaginowaną zamianę ról w małżeństwie Riverów. Swoją przewagę nad mężczyznami wyobraża w grupie autoportretów, na których idealizuje swoją urodę, podkreślając ją kokietyjnym spojrzeniem, ale

zarazem czyniąc siebie niedostępnym obiektem pożądania. Erotyczną wymowę tych obrazów zaznacza obecnością małpki – symbolu rozwiązłości, która w późniejszym czasie funkcjonuje jako substytut dzieci. W jednym z przedstawień Frida układa dłonie przy łonie sugerując masturbację, patrząc jednocześnie wyzywająco na widza. Jest to jednak rzadkie, w większości wizerunków to nie ciało artystki, ale jej twarz przekazuje treści erotyczne. Opisany zespół symboli służył Kahlo do wyrażania swojego stanu psychicznego i fizycznego. Był rodzajem notatnika, w którym malowała uczucia, wahania nastrojów, pragnienia i niepowodzenia.

Odrębną grupą były obrazy stanowiące skomplikowaną układankę światopoglądu Kahlo. Można je rozpatrywać w trzech nurtach. Pierwszym z nich jest tożsamość, od początku do końca stworzona przez artystkę. W sposób przemyślany malarka wykreowała swój wizerunek Meksykanki nowych, porewolucyjnych czasów mający charakter wręcz ikoniczny. Jego składowymi stają się w jej autoportretach różne elementy, od stroju tehuńskiego począwszy, przez kultywowanie tradycji prekolumbijskiej w postaci sztuki azteckiej, do elementów zwyczajów i sztuki ludowej. Obrazy zapełniają się postaciami idoli, budowlami prekolumbijskimi oraz przedmiotami rodem z odpustów. Towarzysząmi Fridy stają się ludowe gołąbki, figurki szkieletów i tzw. Judasze⁷. Do swoich celów bez oporu adaptuje wiele rekwizytów zaczerpniętych z tradycji katolickiej Meksyku, mimo wyznawanego ateizmu. Odrzucając od nich pierwotną treść wykorzystuje je jako elementy swojego języka plastycznego. Tak dzieje się m.in. w autoportretach pozornie przesyconych żarliwością religijną, na których ciało artystki jest upozowane na męczennicę lub świętą figurę. Poprzebijana strzałami, brocząca krwią Frida nie przeżywa ekstazy religijnej; sugeruje jedynie ogrom swojego fizycznego cierpienia lub kolejnego zawodu miłosnego. Jednym z ciekawszych zabiegów artystycznych było zastosowanie formuły obrazów wotywnych do świeckich wizerunków. Widoczne jest to, że malarka świetnie знаła pierwotną funkcję ex votów, gdyż w nawet po ich sekularyzacji, jej obrazy nie budzą naszej podejrzliwości. Wspomniane elementy dowolnie zestawia z bliską jej mitologią aztecką. W wielu autoportretach Kahlo umieszcza wizerunki bóstw, czy ilustruje idee takie jak dualizm wszechświata, walka księżycy ze słońcem, motyw Matki Ziemi, odradzanie się w naturze etc. Ogromny wpływ miała na artystkę plastyka aztecka, której krwawość i naturalizm, w połączeniu z werystycznymi przedstawieniami męczeństwa w meksykańskim

katolicyzmie, zaowocowała brutalizacją zawartą w jej pracach.

Ważnym powodem ogromnego zainteresowania Fridy sztuką i kulturą prekolumbijską były jej przekonania polityczne. W ramach poszukiwania nowej drogi dla kultury meksykańskiej po rewolucji, jako jej pierwotne źródło wskazywano właśnie cywilizację prekolumbijską. Miał to być powrót do naturalnego stanu sprzed czasów kolonizacji. Tym samym w swojej sztuce Frida starała się połączyć te dwa pierwiastki – odwołanie do imperium azteckiego oraz ideologię komunistyczną. W ikonografii oznacza to koegzystencję sierpa i młota oraz Templo Mayor. Na tej podstawie artystka buduje sobie bazę ideologiczną, co pozwala jej na krytykę i odnalezienie wroga w Stanach Zjednoczonych. Co ciekawe, Kahlo nie żyjąc jak proletariuszka, czy chłopka, mogła pozwolić sobie na idealizację stworzonej przez siebie wizji tożsamości meksykańskiej. Stworzyła jednak system pojęć nieco naiwny i daleki od rzeczywistości.

Najbardziej interesującym zabiegiem ikonograficznym były, powstałe pod koniec życia Fridy, autoportrety ze Stalinem. W kompozycji przypominały one obrazy wotywnie, w tym przypadku rolę świętego patrona pełnił Stalin lub Marks. Te ostatnie obrazy, choć intrygujące ideologicznie, są pod względem technicznym najsłabszym dokonaniem artystki. Kahlo malowała je w sposób niestaranny, co wynikało z jej pogarszającego się zdrowia. Bardzo wyraźnie różnią się one od poprzednich prac, malowanych precyzyjnie i drobiazgowo.

Choć w sztuce Fridy można odnaleźć wiele źródeł inspiracji, zawsze zachowuje ona odrębny charakter. W pierwszych pracach widać wpływ Art Nouveau, w późniejszych można odnaleźć reminiscencje malarstwa Boshy, Diega Rivery, sztuki kolonialnej i ludowej. Ta ostatnia natchnęła artystkę do poszukiwań wśród niezwykłych zestawień kolorów – turkusów, ochr, różów, żółci. Frida nie poprzestała jedynie na ciekawym skompiłowaniu swojej palety, ale nadała barwom określone znaczenie emocjonalne.

Jak widać, świat malarstwa Kahlo jest wyspą magiczną. Artystka odizolowana od głównych nurtów sztuki, stworzyła osobisty język symboli oparty na wielu źródłach. Za jego pomocą opisywała rzeczywistość, która ją otaczała. W efekcie oczom widza ukazywała się fantastyczna wizja, pozornie nie mająca realnych odniesień. Temu złudzeniu uległ Breton określając Fridę jako surrealistkę. Niemniej analiza jej malarstwa, jak i wypowiedzi samej artystki przeczą tej tezie.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ MAGISTERSKĄ NAPISANĄ POD KIERUNKIEM PROF. DR HAB. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO

¹ Frida Kahlo (właściwie Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón), ur. 6 lipca 1907 r. w Coyoacán (peryferie Mexico City). Na cześć wybuchu rewolucji meksykańskiej zmieniła datę swoich urodzin na 7 lipca 1910 r. Umarła w 1954 r.

² Diego Rivera, twórca murali, był mężem Kahlo.

³ Z. Freud, *Mojżesz i monoteizm*, Warszawa 1995.

⁴ A. Breton, *Surrealism and Painting*, New

York 1972, s. 144.

⁵ I. Alcántara, S. Egnolf, dz. cyt., s. 69.

⁶ Picasso napisał tę pochwałę w liście do Rivery: Ani Dérain ani ty czy ja nie potrafimy namalować głowy tak, jak robi to Frida Kahlo, tamże, s. 64.

⁷ Tzw. Judasze to figury wykonane z papier maché na bambusowym szkielecie i ręcznie malowane. Przedstawiają aluzje do diabła, polityków i tych co utożsamiają zło i represjonują ludność. Ten typ laleczek

pali się lub wysadza za pomocą sztucznych ogni w Wielką Sobotę. Ludzie wierzą, że w ten sposób niszczą zło. W ostatnich latach, oprócz Judaszy, bardzo popularne są postaci prezydenta lub bankierów. Rodzina przyjaciela Rivery, P. Linaresa, pielęgnuje do dziś tradycję robienia figur. Rivera opowiadał o swoich pomysłach na figurki Linaresowi, który je wykonywał. W San Angel można było obejrzeć kolekcję Judaszy w Museo Estudio Diego Rivera.

MAŁE WIĘKSZE I... NAJPIĘKNIEJSZE

O POLSKICH WSPÓŁCZESNYCH EKSLIBRISACH ARTYSTYCZNYCH

MONIKA WIKTOR

Skryte w objęciach książkowych okładek. Strzeżone w zaciszu bibliotek. Ekslibrisy były, są ale czy w przyszłości będą nieodłącznie związane z książką i jej właścicielem? Jedno jest pewne. Były małe, współcześnie zwiększył się ich format. Wykonywane z mistrzowską precyzją w skomplikowanych technikach graficznych stały się piękne. Doskonale warsztatowo i kompozycyjnie od krytyków otrzymały określenie – artystyczne.

Ekslibris tworzą najwięksi współcześni polscy graficy i tylko o tych pracach chcą napisać, mając na uwadze fakt, że zjawiskiem powszechnym, jest dzisiaj rozwój znaków książkowych tworzonych przez amatorów. Nietypowy jest sposób promocji owego ekslibrisu, który nieważne w jakiej technice wykonany ani przez kogo, ma przede wszystkim i za wszelką cenę (najczęściej niewielką, biorąc pod uwagę kserokopie) oznaczać księgozbiór i wskazywać jego właściciela. Wspieranie i publiczne propagowanie znaków będących bardzo często na niskim poziomie artystycznym zaczęło spychać ekslibris w odczuciu społecznym do roli obiektu zbierackiego mierniej wartości. Od takiego odwracali się kolekcjonerzy i artyści graficy, którzy przestawali go tworzyć zdając sobie sprawę, że w niektórych kręgach przestawał być dziełem sztuki. A my naprawdę mamy się czym pochwalić.

Mamy w Polsce wybitnych grafików, mamy malborskie biennale przyciągające artystów z całego świata i mamy „el”, specjalistyczne pismo stworzone przez Janusza Mikołaja Szymańskiego. Pismo, które samodzielnie redagował i wydawał poświęcone było *promocji i problemom współczesnego polskiego ekslibrisu artystycznego, historii polskiego znaku książkowego oraz zagadnieniom kolekcjonerskim*¹. W latach 1990-1997 ukazało się 15 zeszytów „el”, każdy w nakładzie stu numerowanych egzemplarzy. Śmierć autora przerwała, choć nie zakończyła cyklu wydawniczego. Ostatni numer przygotowany został przez Barbarę Klein-Szymańską w 1998 r. „el” było pismem specjalistycznym stąd też prenumerowane było wyłącznie przez krąg znawców i kolekcjonerów ekslibrisu, bibliofilów oraz instytucje kulturalne². Doskonale przygotowane merytorycznie, artystycznie i edytorsko było i będzie wzorem dla wydawców. Jednak „el” miało w sobie jeszcze coś, co je wyróżniało i stanowiło o jego niepowtarzalności. W każdym zeszycie znajdowało się bowiem, obok reprodukowanych, kilka oryginalnych odbitek graficznych sygnowanych przez wybitnych polskich artystów. Powstała w ten sposób swoista kolekcja. Szesnaście zeszytów pisma „el” stworzyło zbiór polskiego współczesnego ekslibrisu artystycznego. Dopełniony artykułami wybitnych specjalistów stał się dowodem na to jak obecnie wygląda i funkcjonuje ta mała rycina.

Według definicji³ słowo ekslibris wywodzi się z łacińskiego wyrażenia „ex libris” - co oznacza - z książek, z księgozbioru i jest określeniem znaku własnościowego. Zwykle ma on postać oddzielnej karteczki, którą wkleja się na wewnętrzną stronę przedniej okładki książki. Wykonywany jest najczęściej jedną ze szlachetnych technik graficznych, a jego kompozycja plastyczna jest ściśle ustalona. Łączy ona literaturoznawstwo z obrazem graficznym w ten sposób, że każdy znak książkowy

to integralne połączenie formuły „ex libris”⁴, imienia, nazwiska lub nazwy instytucji z określoną kompozycją graficzną charakteryzująca właściciela danego księgozbioru.

Zwyczaj oznaczania książek znakiem własnościowym narodził się z potrzeby zabezpieczenia ich przed złodziejami, a także przed zgubieniem⁵. Na początku swojego istnienia ekslibris wklejany był do książki po to by być dowodem jej przynależności do konkretnego księgozbioru, a zarazem, jak twierdzi Andrzej Ryszkiewicz⁶, by ją ozdobić. Jednak nie od razu ekslibris przybrał formę papierowej kartki, przyjął ją dopiero wkrótce po pojawieniu się pierwszych drukowanych książek. Zwyczaj oznaczania ksiąg i manuskryptów istniał jednak już od dawna. Prawdziwych prapoczątków ekslibrisu doszukują się badacze już w starożytnym Egipcie. Najstarszym znakiem własnościowym określa się dziś błękitną fajansową tabliczkę z wypisanym na niej imieniem faraona Amenophisa III, wkładaną wówczas do skrzynek z papirusami⁷. Również w średniowieczu istniał zwyczaj oznaczania manuskryptów. Rękopiśmienne kodeksy posiadały zapisy *Hic liber mihi est*, iluminowane miały zaś herby lub gmerki właściciela wplecione w ornamenty bordiury zdobiącej marginesy pierwszej karty. Te pierwsze malowane znaki własnościowe określa się dziś mianem proto-ekslibrisów⁸. W Polsce pojawiły się one nie później niż na zachodzie, bo już w XIV w. Przykładem najstarszego tego typu znaku jest herb Bogoria, namalowany na odwrocie pierwszej karty *Biblii* pochodzącej z 1373 r⁹. Choć taki sposób oznaczania własności manuskryptów powszechny był do momentu wynalezienia druku, to jeszcze i szesnasty wiek przynosi wspaniałe przykłady malowanych herbów. Jednym z nich jest mszał sporządzony dla biskupa Erazma Ciołka (1474-1522), bogato ilustrowany przez Stanisława Samostrzelnika¹⁰.

W wieku XV i XVI powszechnie stosowane były również superekslibrisy. Były to herby właścicieli bądź monogramy księgozbioru wytłaczane na zewnętrznej stronie przedniej okładki księgi. Wytłaczane w cennej oprawie pergaminowej lub skórzanej, bezbarwne, barwne bądź też złożone były dla niej bogatą ozdobą. Przykładem najstarszego polskiego super-ekslibrisu jest pochodzący z 1466 roku herb Belina, należący do Mikołaja Beliny z Leszczyc¹¹. Wiek XVI był czasem wielkiej popularności superekslibrisu, później zaś wraz z rosnącym zainteresowaniem ekslibrisem, stosowany był coraz rzadziej, aż do XIX wieku, kiedy zaniknął zupełnie. Wynalazek druku, późniejszy rozwój sztuki drukarskiej i techniki powielania spowodowały pojawienie się ekslibrisu odbijanego z drzeworytniczych klocków. Początkowo bezpośrednio na karty książek, jednak ze względu na niepraktyczność tej metody, graficzną kompozycją zaczęto powielać na osobnych, niewielkich kartkach papieru, by później wklejać je na wewnętrzne strony okładek¹².

Pierwszy znany ekslibris datowany jest na rok 1470 i został wykonany w Bawarii dla Hiltebranta Branderburga¹³. Niewiele starszy zaś jest znak z 1498 roku biskupa sufragana Telamoniusza Limbergera z Bazylei powstały w Szwajcarii. Najstarszy polski ekslibris pochodzi z roku 1516. Chronologicznie zajmuje więc trzecie miejsce zaraz za

pierwszymi ekslibrisami powstałymi w Niemczech i Szwajcarii. Jest nim „Ciolek” herb Macieja Drzewickiego (1467-1535) kanclerza wielkiego koronnego i arcybiskupa gnieźnieńskiego¹⁴.

Większość XVI wiecznych polskich ekslibrisów wykonana była w technice drzeworytu. Posiadała rozmieszczone najczęściej już poza kompozycją, łacińskie teksty objaśniające i nawet po kilka epigramatów. Utrzymana była także na wysokim poziomie artystycznym. Świadczy o tym kompozycyjna swoboda i zróżnicowanie znaków, w których obok herbów lub gmerków występowały charakteryzujące właściciela atrybuty piastowanych przez niego godności. Pod koniec wieku XVI pojawiły się pierwsze ekslibrisy odbijane z płyt miedzianych, przynosząc ze sobą pewne zmiany¹⁵. Tak je opisał Andrzej Ryszkiewicz: *o ile XVI wieczny ekslibris był stosunkowo skromny, nastawiony zewnątrz na harmonię o tyle teraz w XVII wieku ekslibris bywał pompatyczny. [...] Zwiększyły się formaty, godła przemieniły się w całe traktaty heraldyczne [...] pojawiły się figury alegoryczne, długie napisy z ukrytymi datami. Już nie miał ten ekslibris chronić książki, ale miał słać właściciela*¹⁶.

Siedemnasty wiek to w Polsce czas rozszerzania się upodobań bibliofilskich. Zwyczaj oznaczania znakami własnościowymi księgozbiorów zataczał szerokie kręgi obejmując szlachtę, miejski patrycjat jak i również niektóre biblioteki kapitulne. Liczną była wówczas grupa osób świeckich posiadających swoje ekslibrisy, jednak wielu z nich znaczyło swoje księgozbiory zaledwie skromnymi nalepkami drukarskimi, bez żadnych ambicji artystycznych. Należy jednak podkreślić, że pomimo tego iż poziom znaków własnościowych XVII-wiecznych obniżył się znacznie w stosunku do wieku ubiegłego to był to czas kiedy napis „ex libris” upowszechnił się i stał się integralną częścią kompozycji tej formy graficznej.

W XVII w. powstał także pierwszy polski ekslibris sygnowany przez artystę - Jana Ziarnkę ze Lwowa pełnym nazwiskiem. Pochodzący z 1616 roku znak książkowy wykonany został dla Piotra Daniłowicza (zm. w 1644 r.) stolnika koronnego i zawierał zapis: „J. Ziarnko Polo; fecit Paris 1616”¹⁷.

Ekslibris doby oświecenia w Polsce, zdaniem A. Ryszkiewicza, będący niewielką akwafortą, delikatnym miedziorytem czy ryciną przedstawiającą *subtelny znak rodowy jak i dziewczę rysujące pod drzewem, z pejzażem, czy winietą*¹⁸ zarówno oznaczał właściciela księgozbioru jak i zdobił książkę. W XVII wieku w związku z rozwojem wszelkich nauk i reform oświaty ożywił się ruch kolekcjonerski i zaczęto tworzyć nowe zbiory. Powstawały i rozwijały się biblioteki. Poza magnackim należały one teraz także do uczonych, pisarzy i poetów. Poszerzano zbiory bibliotek klasztornych i małych majątków ziemskich. Wszystkie te rosnące kolekcje książkowe, według panującej mody oznaczano ekslibrisami. Najczęściej były to znaki własnościowe w dość tradycyjnej formie heraldycznej¹⁹. Znany i wykorzystywany przez właścicieli bibliotek był w tym czasie również ekslibris w formie prostej, drukowanej wklejki. Centrum kompozycji stanowił napis wskazujący kolekcjonera, otoczony zazwyczaj ramką odbitą z drzeworytniczego szablonu. W taki sposób oznaczał swoje zbiory Stanisław August Poniatowski. Napis Ex Bibliotheca Regis Poloniae odbijany z miedziorytniczych płytek wskazywał na królewską kolekcję. Pod koniec XVIII wieku pojawiły się także ekslibrisy w formie dekoracyjnych tablic, konsoli dekorowanych girlandami kwiatów²⁰.

Dziewiętnasty wiek, dzięki szybkiemu rozwojowi przemysłu, podarował światu książkę tanią i łatwo dostępną. Wydawano ją w dużych nakładach. Ekslibris stał się przydatny. Oznaczał książkę, wskazywał jej

właściciela, był funkcjonalny. Sama kompozycja znaku miała być jak najprostsza, jak najmniej kosztowna, stąd do znaczenia książek używano wówczas *drukowanych bądź litografowanych kartek z nazwiskiem i wpisywanym numerem bibliotecznym*²¹. Wynalazek nowych technik graficznych stalorytu i litografii²² upowszechnił posiadanie własnego znaku książkowego, będącego zazwyczaj prostą kompozycją otoczonego ozdobną ramką napisu. Wśród XIX-wiecznych pojawiały się również ekslibrisy herbowe. Wykonywane były we wspomnianych wyżej technikach stalorytu i litografii. Posiadały już znacznie uproszczoną formę i mniejsze rozmiary. Po 1885 roku, rozpowszechniły się zaś znaki własnościowe zwane *cynkówkami*²³. Dziewiętnasty wiek był przede wszystkim czasem popularności powszechnego ekslibrisu funkcjonalnego. Na dalszy plan zeszyły znaki dobrze zakomponowane o ciekawej formie artystycznej. Ekslibris - wklejany do książek, spełniający swoją funkcję - oznaczający właściciela, przetrwał do wieku dwudziestego. W mniej lub bardziej rozbudowanej kompozycji zawsze znalazło się miejsce na formułę „ex libris”, imię i nazwisko bądź nazwę instytucji, do której dany znak należał. Pomimo przydomków proto, super- czy pra - jakie nadawali mu później badacze, ekslibris był zawsze znakiem przede wszystkim funkcjonalnym. Im bardziej był potrzebny i pożyteczny, a więc wykorzystywany zgodnie z jego przeznaczeniem, tym bardziej tłumione były jego wartości artystyczne.

Koniec wieku dziewiętnastego prawie całkowicie je zagubił, a przecież wcześniej wykonywany w szlachetnych technikach graficznych znak ten potrafił i bywał pięknie skomponowany. Cechę tę docenił wiek dwudziesty - a ściślej kolekcjonerzy. Przełom wieków korzystnie wpłynął na rozwój sztuki. Wówczas grafika stała się autonomiczną dyscypliną plastyczną, a eksperymenty w poszukiwaniu nowych efektów udoskonalili i poszerzyli warsztat artysty²⁴. Bardzo pręźnie zaczął rozwijać się także ekslibris. Chętnie zwracali się ku niemu artyści, widząc w jego formie możliwość plastycznej wypowiedzi. Z zainteresowaniem także jako posiadacze spoglądali na niego kolekcjonerzy, dla których grafika i ekslibris stały się przedmiotem zbieractwa. To obustronne zainteresowanie znakiem własnościowym zarówno twórców jak i zamawiających spowodowane było wzrostem jego walorów czysto artystycznych. Wcześniej funkcjonalny, na początku dwudziestego wieku ekslibris miał być przede wszystkim piękny. Ekslibrisem, jako formą grafiki użytkowej, zainteresowali się artyści, czyniąc zeń obraz talentu i biegłości warsztatu. Poza formatem zachowali dotychczasowe elementy kompozycji. Wiekłość nieznacznie się powiększyła (proces ten postępuje po dziś dzień). Organizowane konkursy na ekslibrisy dla instytucji i znanych osób, ich popularyzacja na łamach prasy, a także ożywienie ruchu kolekcjonerskiego zainteresowanego m.in. twórczością współczesnych grafików spowodowały odrodzenie się ekslibrisu²⁵. Tym razem jednak już w nowej formie. Ekslibris stał się znakiem zamawianym najczęściej nie dla funkcji, którą jeszcze pełnił, ale ze względu na wartości artystyczne. Częściej trafiał do tek kolekcjonerów niżli ksiąg, w które pierwotnie był wklejany. Narodził się jako ekslibris artystyczny - tak pisał o nim Zenon Przesmycki na łamach „Chimery” w 1905 r. *Żyjąc w pięknie, człowiek sam piękniejszym się staje, wyrzistszym i szlachetniejszym, podczas gdy otoczenie trywialnych szablonów fabrycznych i wielko-handlowych czyni go niewątpliwie, szybko czy z wolna, trywialnym, szablonowym i bezwrażliwym. Oto źródło, oto zasada, oto wielkie znaczenie tzw. sztuki stosowanej... tak dzisiaj zwrócić chcemy uwagę na pierwsze brzaski odrodzin - lub raczej, rzec by należało, narodzin - ARTYSTYCZNEGO ex-librisu polskiego, które może zdolać uwstrętnić ludziom ohydne,*

znieprawiające książkę, a tak dzisiaj zwykle w użyciu fiolkowe odbicia stempli kauczukowych²⁶. O coraz powszechniejszym tworzeniu ekslibrisów przeznaczonych do kontemplacji w zaciszach domowych kolekcji, czyli powstawania już ex-librisu dla ex-librisu pisał również Franciszek Jaworski²⁷. Na początku dwudziestego wieku autorami ekslibrisów byli twórcy tacy jak: Józef Mehoffer, Kazimierz Sichulski, Jan Bukowski, Edward Okuń, czy wreszcie Feliks Jablczyński i Adam Póltawski. Ich prace, zgodnie z panującą wówczas w sztuce secesją, komponowane były giętką, kapryśną linią. Dekoracyjne były także ekslibrisy powstające w latach dwudziestych. Tworzyli je wówczas między innymi Karol Hiller i Stanisław Jakubowski, czy też wileński artysta Janusz Tłomakowski. Lata trzydzieste to czas kiedy nowoczesny drzeworyt Władysława Skoczylasa nadawał ton polskiej grafice a w tym wpływał i na ekslibris (choć sam artysta nie uprawiał tej formy). Wówczas, niezwykle eleganckie i pełne harmonii znaki, wycinał w technice drzeworytu sztorcowego Stanisław Ostoja-Chrostowski. W 1930 r. debiutował Konstanty Maria Sopoćko, wybitny twórca, pełnych humoru drzeworytowych ekslibrisów²⁸. Druga wojna światowa, lata okupacji były czasem, w którym *charakterystyczny [...] stał się rozwój małych form graficznych, głównie ekslibrisu. W znacznej mierze dzięki działalności kolekcjonerów i bibliofilów ekslibris miał się dobrze*²⁹ a tworzyli go w owym tak trudnym czasie m.in.: Tadeusz Cieślowski syn i Stefan Mrożewski. Debiutowali zaś Jerzy Jarnuszkiewicz i Adam Młodzianowski. Na szczególną uwagę zasługują prace Cieślowskiego syna, jako że są jednymi z pierwszych, które obok charakterystyki właściciela znaku, wyrażały również osobiste przeżycia artysty. Pełno w nich poetyki, melancholii i swoistej filozofii³⁰. Po wojnie do historii ekslibrisu dopisane zostały nazwiska Krystyny Wróblewskiej, Jana Stańdy i Tysusa Wenhrynowicza. W 1947 r. w Paryżu w Bibliotheque Nationale zorganizowana została staraniem Bibliofilskich Towarzystw Paryża, Warszawy i Krakowa *Wystawa polskiego ekslibrisu 1939-1947*, zaś już w 1949 r. w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu otwarto wystawę pt. *Dzieje polskiego ekslibrisu*³¹. Obie wystawy były dowodem żywotności i wysokiej pozycji polskiego ekslibrisu artystycznego.

Cechą charakterystyczną ekslibrisu dwudziestowiecznego - zarówno tego dawniejszego jak i współczesnego jest silny wpływ na jego formę - indywidualności twórczej artysty, oraz to, że bliski grafice warsztatowej, podlegał będzie takim samym jak ona zmianom i tendencjom. Stanie się osobliwym dziełem sztuki, najbardziej ze wszystkich humanistycznym.

Jak wygląda współczesny ekslibris artystyczny? Przede wszystkim charakteryzują go zarzuty - czym nie jest w stosunku do dawnego znaku książkowego. Największym z nich jest stwierdzenie, że współczesny ekslibris stracił swoją pierwotną funkcję, nie oznacza i nie wskazuje właściciela księgozbioru - bo nie jest wklejany do książek, tylko gromadzony w tekach przez kolekcjonerów. Zarzut ten jest tak silny, że wielu znawców widzi w tej sytuacji kres istnienia rzeczywistego ekslibrisu, a to co obecnie powstaje określa mianem pseudoekslibrisu. Maria Grońska na przykład, podważając słuszność zbierania owych prac, pisze o nich następująco: *powstają co trzeba z naciskiem podkreślić, bardzo piękne drobiazgi graficzne, zadziwiające często artystyczną formą metafor, subtelnym klimatem, umiejętnościami wyszukanego warsztatu, ale które w znacznej części przyjmują tylko nazwę ekslibrisu właściwie nim nie będąc. Z inicjatywy artystów wykonane są jako podarunki lub dedykowane różnym osobom często bez ich wiedzy, także nieżyjącym, a nawet upamięniają pewne wydarzenia. W wielu wypadkach mają*

wysoką wartość artystyczną, a także wyrażają poglądy i problemy czasu, w którym powstają. Te pseudoekslibrisy nabierają nowej wartości i znaczenia³². Bogusław Mansfeld we wstępie do katalogu XIII Biennale w Malborku zauważa zaś, że współcześnie powstaje jakby nowa generacja ekslibrisu. *Czy może raczej z uwagi na bliskość granicy poza którą traci on już swoją tożsamość - postekslibrisu? Wystarczy przecież usunąć wspomniany adres albo poprzestać na jednym egzemplarzu aby stworzyć jego przeciwieństwo. Przeciwieństwo, które pod nazwą małej formy graficznej może odtąd swobodnie krążyć po wystawach nie mających nic wspólnego ze światem książek³³. Problem z nazewnictwem współczesnego ekslibrisu wymownie świadczy o zmianach jakie zaszły w ekslibrisie na przestrzeni wieków.*

Czy rzeczywiście zmienił się bardzo, że tej małej graficznej ryciny nie powinno się dziś nazywać ekslibrisem? Może te wszystkie przemiany jakim podlegał - spowodowały, że przystosował się do czasu, warunków i jest po prostu ekslibrisem XX wieku? Poważnym argumentem przeciwko uznawaniu go za ekslibris jest fakt, że stał się współcześnie jedynie obiektem kolekcjonerskim, i częściej chowany jest do teki, niżli wklejany do książki. Stracił swoją funkcję. Czy bezpowrotnie ją stracił - to kwestia dyskusyjna. *Jego podstawowa funkcja nie jest już ta sama co przed niedawnymi laty znacznie częściej przecież znajduje on swoje schronienie nie w posiadanych księgozbiorach, a w koneserskich tekach. Być może do tej degeneracji funkcji ekslibrisu doprowadzili sami zbieracze a może też tak powszechnie dostępne każdemu książki nie stanowią już takiej samej jak dawniej wartości kolekcjonerskiej i już nie w tym samym stopniu co niegdyś są przedmiotem posesorskiej dumy bibliofila³⁴. Tak w 1975 roku opisała problem zmiany funkcji ekslibrisu Bogna Jakubowska. W swej opinii była jednak na tyle łagodna, że pomimo utraty użyteczności owego znaku w stosunku do książki, nie twierdziła, że fakt ten oznacza kres ekslibrisu w ogóle, a jedynie jego przemianę, lepszą lub gorszą. W dyskusji na temat utraty funkcji przez ekslibris, znajdują się jednak głosy bardziej kategoryczne, które negują sens nazywania ekslibrisem ryciny, nie wklejonej do książki, choćby była najpiękniejsza. Do grona zwolenników tradycyjnego księgoznaku należał Tadeusz Przyppkowski, który we wstępie katalogu do czwartego Biennale w Malborku w 1969 r. napisał: *W dalszym ciągu jestem tego samego zdania, te „exlibrisy” z książek jest to przede wszystkim oznaczenie książki, musi on być zawsze bliższy znakowi niż obrazkowi. Im trudniej go od oznaczonej książki odłączyć tym prawie bardziej właściwa jest jego postać [...]. Kartka wklejona, choćby z najwspanialszą i najwłaściwszą grafiką jest dopóty ekslibrisem właściwym, dopóki jest w książkę wklejona. Odłączona od niej jest tylko wzorem na czys znak, którym się książki danej biblioteki oznacza. Jest próbka wartości - prawnej co zresztą wcale nie umniejsza jej wartości artystycznej o ile takową posiada³⁵. Współczesny ekslibris jest przede wszystkim zbierany i kolekcjonowany w tekach jako mała grafika. Czy w tej sytuacji można stwierdzić, że stracił swoją wartość, a idąc dalej - przestał być rzeczywistym ekslibrisem? Czy jedynie funkcja jego uległa pewnej zmianie? Odpowiedź na te pytania podzieliła znawców i kolekcjonerów ekslibrisu. Osobiście zgadzam się z twierdzeniem, że współczesny ekslibris uległ pewnej przemianie w stosunku do dawnego księgoznaku, ale nadal można go nazywać terminem ekslibris dodając do niego słowo - artystyczny. Określenie to bowiem zwraca uwagę na przeniesienie się punktu ciężkości - w przypadku współczesnego znaku - z funkcji na formę. Formę doskonałą. O tym, że sam fakt wklejenia ekslibrisu do książki nie podnosi jego wartości i sprawia, że dopiero wówczas staje się prawdziwym znakiem własnościowym, bardzo trafnie**

wypowiedział się Janusz M. Szymański: *Rycina spełniająca wszystkie wymagania jakie stawia przed nią ta forma grafiki użytkowej, jest ekslibrisem - niezależnie od tego, czy jest wklejona do książki, czy też nie. Sam fakt wklejenia nie może jej nobilitować. Podobnie jak plakatu nie czyni plakatem samo naklejenie go na murze. Jeśliby jego autor nie przestrzegał wyraźnie sprecyzowanych zasad gatunku, powstałoby coś innego*³⁶.

Kolejnym poważnym zarzutem, jaki stawia się współcześnie powstającemu ekslibrisowi jest to, że dedykowany jest osobom fikcyjnym, takim jak np. Don Kichot, dawno zmarłym, np. J. Kochanowskiemu czy też nie istniejącym instytucjom lub wydarzeniom takim jak np. rocznice zakończenia II wojny światowej³⁷. W tym wypadku rację mają ci, którzy nie uznają tych znaków za ekslibris. Nie da się, aż tak nagiąć definicji ekslibrisu by mógł być fantazją na temat postaci literackiej, czy też określonego wydarzenia historycznego. Do takiej fantazji artysta ma prawo. Do niewielkiego formatu pracy również z tą różnicą, że powstaje wówczas wyłącznie mała forma graficzna z inskrypcją. To nie może być ekslibris, bo ten od początku swego istnienia charakteryzował zawsze konkretną osobę. Dedykowany był właścicielom księgozbiorów, bibliofilom, czasami osobie zmarłej, krótko po jej śmierci. Wówczas dodatkowo, jak wcześniej wspomniałam, posiadał inskrypcję *In memoriam* lub *Pro memoriam*. Obecnie coraz częściej tworzony jest także dla osób publicznie znanych jako wyraz uznania ze strony artysty. Ekslibrisem nie może być jednak znak dedykowany fikcyjnej osobie.

W przypadku znaków powstałych dla osób znanych interesującym jest fakt, że na aukcjach są one bardzo poszukiwane i osiągają cenę znacznie wyższą od tej jaką pozostałe, autorstwa tego samego artysty ale już bez tak prestiżowego nazwiska³⁸. Problemem w przypadku ekslibrisu współczesnego jest również, odstępstwo od dawnego księgoznaku na rzecz skrótów pojawiających się w inskrypcjach. Belgijskie Stowarzyszenie Kolekcjonerów *GRAPHIA* uznało na przykład, że znakiem własnościowym uznać nie można tych, *na których brak pełnego napisu ex libris, lub jego odpowiednika, oraz pełnego imienia i nazwiska właściciela. Wszystkie ekslibrisy ze skrótem „el”, inicjałami, samymi imionami są według Belgów pseudoekslibrisami*³⁹. Z twierdzeniem tym nie zgadzał się Janusz Szymański. W jego książki wklejane były ekslibrisy, na których zamiast pełno brzmiących imienia i nazwiska znajdował się skrót J.M.S., bądź też tradycyjne „ex-libris” zastępowało krótkie „el”. Sam skrót zamiast pełnej inskrypcji, zdaniem Szymańskiego nie jest powodem, by posiadający go znak nie mógł być w pełni ekslibrisem. Jednak dostrzeżoną przez Janusza Szymańskiego tendencją jest spychanie owej formuły tworzącej ekslibris do minimum. Ze względu na obniżający się poziom kunsztu literackiego, stanowi ona coraz mniejszy, element kompozycji⁴⁰.

Współczesnym ekslibrisom zarzuca się w przeciwieństwie do znaków dawnych, że wykonywane są w technikach graficznych, które nie pozwalają na duży nakład, a ten jest warunkiem funkcjonalności i pozwala jednym rodzajem oznaczyć księgozbiór. Obecnie powiększa się również format powstających ekslibrisów. W 1988 r. Andrzej Ryszkiewicz pisał: *w ciągu tych 25 lat ekslibris definitywnie przestał być znakiem, a także porzucił techniki ryty wypukłego. Cenić zaczęło się rozmaite techniki wkłęsłodruków, nie tylko najpopularniejsze miedzioryty i akwaforty, ale i zdawało się zapomniane techniki akwatinty i mezzotinty z reguły kombinowane ze sztychem. O ile dawniej imponowało opanowanie trudnej przecież techniki, teraz uznano to za oczywiste, i osiągnięcie dopiero punktu wyjściowego, perfekcja techniczna stała się popularna*⁴¹.

Dziesięć lat później J. M. Szymański do spostrzeżeń tych dodał swoje uwagi: *Gdy mowa już o technicznej maestrri to stwierdzić należy, iż pod względem doskonałości technicznej współczesny ekslibris znacznie przewyższa wcześniejsze [...]. Współcześni twórcy z perfekcji technicznej uczynili częstokroć cel sam w sobie, a osiągnięcie wyżyn kunsztu warsztatowego stanowi nierzadko jedyny sens istnienia wielu rycin. Przywrócono i udoskonalono techniki uprawiane sporadycznie, przypomniano też sobie i te od lat zaniechane. Ot choćby mezzotintę [...]. Nasz modelowy ekslibris lat dziewięćdziesiątych jest ryciną wkłęsłodrukową z reguły akwafortą łączoną często z miedziorytem suchą igłą i wzbogaconą akwatintą bądź mezzotintą [...]. Choć trzydzieści pięć lat temu królował drzeworyt) [...]. jest zazwyczaj grafiką kolorową odbijaną z kilku matryc bądź, co jest częstsze kolorowaną na płycie lub bezpośrednio na gotowych już odbitkach*⁴². Obie wypowiedzi świadczą dobitnie o tym, jak dużą rolę pełni obecnie warsztat i biegłość techniczna artysty. Współczesnemu grafikowi tworzącemu ekslibris narzucone zostają przez ową formę, pewne ograniczenia, których nie może przekroczyć. Określony, najczęściej niewielki format, inskrypcja, która stanowi integralny element kompozycji oraz sam temat pracy - właściciel znaku. By w tej sytuacji artysta mógł w pełni ukazać swój talent coraz częściej sięga po coraz to bardziej skomplikowane techniki graficzne, a te niestety nie pozwalają uzyskać wielu odbitek.

Współcześnie widoczna jest tendencja zwiększania się formatu ekslibrisu. Narzucone przez tę formę na artystę ograniczenia powodują, że stara się być jej wierny, nie przekraczając wyznaczonych norm a jedynie je powiększając. Baczny obserwator, wielokrotny członek Jury Malborskiego Biennale w następujący sposób komentuje ową sytuację: *Dzisiejszy ekslibris jest stosunkowo duży - jego średnia powierzchnia powiększyła się w ciągu trzydziestu pięciu lat przeszło dwukrotnie. Szczęśliwie, wyraźną tendencją do dalszego zwiększania formatu skutecznie wyhamowuje i ogranicza określanie maksymalnych, dopuszczalnych rozmiarów prac w regulaminach wszystkich bez mała konkursów i wystaw ekslibrisowych*⁴³. Przez powiększenie formatu współczesny ekslibris daje artyście większe pole do popisu. Kompozycja coraz szelniej wypełnia się szczegółami. Czytelny początkowo znak coraz bardziej się komplikuje, staje się niejednoznaczna metaforą, która czasami więcej mówi o tworzącym go artyście niżli o jego właścicielu. Często także jego tematyka jest dowolna do tego stopnia, że ów ekslibris staje się prawie ilustracją. Coraz częściej zdaniem J. Szymańskiego kolekcjonerzy nie zamawiają poszczególnych znaków, *określając wcześniej ich tematykę tylko wybierają z tek artystów, spośród już gotowych rycin*⁴⁴.

Grafików uprawiających w Polsce współcześnie ekslibris jest wielu. Grafików znakomitych nie braknie nam dziś i nie zabraknie jutro – pisał Andrzej Ryszkiewicz⁴⁵, wybitny znawca ekslibrisu. Tego samego zdania był również Janusz Szymański – stwierdzając – u nas ekslibrisy robili – i szczęśliwie nadal robią – dobrzy graficy⁴⁶.

Największym artystą tworzącym współcześnie znaki książkowe jest niewątpliwie Wojciech Jakubowski. O jego ekslibrisach Grzegorz Matuszak napisał: *...od blisko pół wieku rytuje perfekcyjne warsztatowo miedzioryty, znane i wysoko cenione przez wszystkich miłośników znaków książkowych*⁴⁷. Chwali się Jakubowskiego jako jednego z nielicznych, którego ekslibrisy mają charakter znaku. W jego twórczości dostrzega się dwa typy rycin. Pierwszą o charakterze roślinnym, budowaną stylizowanymi motywami flory, drugą geometryczną, z silną dominacją literackiego w kompozycji. Trzeba dodać, że stanowi ono w znakach

Jakubowskiego bardzo ważny element. W jego pierwszych ekslibrisach pojawiał się często motyw kartusza z wypisanym w polu tarczy nazwiskiem i monogramem właściciela. Kreska, która początkowo tworzyła ów znak, kładziona była w sposób oszczędny, z czasem zaś ożywiła się i nabrała większej giętkości, tworząc wyszukane ploty i płataniny. Kładziona warstwami krzyżujących się linii tworzy bogatą fakturę i nadaje jego pracom charakter niezwykle dekoracyjny. Dostrzegana jest u niego także pewna ewolucja wiodąca go od znaków przedstawieniowych, ku coraz bardziej abstrakcyjnym. Zjawisko to widoczne jest bardzo wyraźnie w jego przedstawieniach roślinnych. Początkowo wieme, naturalistyczne prawie portrety, przeradzają się współcześnie w formy niemal abstrakcyjne. Od dosłowności przechodzi Jakubowski do pewnej metafory i symbolu⁴⁸.

Inspirację dla swych subtelnych, poetyckich znaków znajduje w świecie przyrody, dziełach sztuki i rzemiośle artystycznym, czasem także, jak zauważa Grzegorz Matuszak⁴⁹, szuka jej w postaci ludzkiej. Twórczość Jakubowskiego podsumowuje Andrzej Ryszkiewicz pisząc: *Jakubowski pracuje w miedziorycie drobnego formatu, w swej grafice wykorzystuje świat przyrody (czasem stylizowany na modłę dawnych wieków np. w zwojach akantu). Swe znaki, doskonale czujące się na swym tradycyjnym miejscu w książce opatruje prostymi, łatwo czytelnymi napisami. Stosuje nieskazitelną technicznie rysunek, doskonale rozwiązuje pole ujęte granicami blachy, korzysta z symboli o jasnej wymowie, w najlepszym tego słowa znaczeniu*⁵⁰.

Kolejnym, doskonałym i niezwykle oryginalnym twórcą kształtującym wizerunek współczesnego ekslibrisu był zmarły w 1999 roku Henryk Feilhauer. Sztuki ekslibrisu, dzięki której zdobył międzynarodową sławę uczył go początkowo profesor, później zaś wieloletni serdeczny przyjaciel Wojciech Jakubowski⁵¹. Był artystą, dla którego technika miedziorytu nie miała żadnych tajemnic⁵². Dzięki temu z równą swobodą wycinał w miedzianej płycie zarówno niewielkie ekslibrisy jak i ogromne grafiki. Większość jego prac była rodzajem żartu, uśmiechem w stronę widza, czasem jednak był to żart z odrobiną pikanterii. Ekslibrisy Feilhauera, precyzyjnie cięte, z rzadka tylko uzupełniane były techniką trawienia. *Nigdy nie poświęcił sztuki dla merkantylizmu* – napisał o artyście Jan Flaszka - *[...] jego grafiki sprzedawały się znakomicie, nawet ostatni miedzioryt – do którego długo namawiała go firma «Audi» promująca nowy model auta nosi cechy mistrzostwa wierności tradycyjnemu miedziorytnictwu, połączył w nim nowoczesność z archaiczną dziś formą graficzną*⁵³. Wzruszającą i jedną z najpiękniejszych jest jedna z ostatnich prac Feilhauera *In Memoriam* - dedykowana pamięci i czci serdecznego przyjaciela Janusza M. Szymańskiego, na którym *ze smaganego jesiennym wiatrem drzewa spada ostatni liść z łą...*⁵⁴.

Do grona najlepszych należy również Wojciech Łuczak, obecnie pracujący w technice miedziorytu, wcześniej zaś z powodzeniem uprawiający drzeworyt sztorcowy. Bardzo ciekawe efekty osiągnął w sztychach, uzupełnianych często akwarelą⁵⁵. Wrażliwość artysty na otaczający go świat przejawia się w zainteresowaniu szczególnie małymi stworzeniami. To ryby z płetwami jak skrzydła i przede wszystkim ptaki wyrosłe jakby z korzeni czy fantastycznych biologicznych form zapatrzone w dal, zamysłone, mknące przed siebie są głównymi bohaterami jego znaków książkowych. Wszystkie one niezwykle syntetyczne są zarazem jakby zatopione w metaforze i przepełnione poezją. Początkowo swoje znaki tworzył Łuczak w technice drzeworytu sztorcowego, by z czasem zająć się miedziorytem. Zmiana techniki świadczy o ciągłym rozwoju i poszukiwaniu ciekawszych i nowych form. Początkowo silnie

kontrastowe znaki, o zdecydowanym konturze i zamkniętej kompozycji z czasem łagodniejszą i otwierającą swoje ramy dla poszczególnych elementów kompozycji. Ale Łuczak dobrze wie jak zwabić widza. Jego znaki oprócz technicznego mistrzostwa, coraz częściej zwracają na siebie uwagę barwnymi akcentami, które jak małe klejnoty cieszą oko.

Do grona artystów tworzących ekslibrisy w technice miedziorytu należy zaliczyć również zmarłego w 1997 r. wybitnego grafika – Ryszarda Stryca. Pozostawił po sobie ryciny, które w większym stopniu są grafikami niżli prawdziwymi ekslibrisami. Ich poziom artystyczny jest bardzo wysoki. Świat jego grafik to świat alegorii i symboli. W tym konkretnym przypadku żeby zrozumieć i poznać ekslibris, który tworzył trzeba dokładnie przyglądać się jego grafice, bo obie formy były ze sobą integralnie połączone. Janusz Miliszkiewicz charakteryzując jego twórczość stwierdził, że artysta ten był przede wszystkim malarzem tęsknoty⁵⁶. Don Kichot, który jako pierwszy pojawił się w jego grafikach i wszyscy inni, nawet Harpia dosiadająca konia, u kresu tułaczki powracają zawsze do rodzinnego miasta artysty do Gdańska. Zdradzają to widoczne w tle jego kompozycji wieże Bazyliki Mariackiej. *Stryjec buduje swój świat, tak jak artyści średniowieczni, posługując się symboliką. Zderza ze sobą postacie bohaterów z różnych rzeczywistości, pisze o nim Magdalena Olszewska, dodając dalej – Na wspólnej płaszczyźnie jego prac przedmioty dające się odczytać jako symbole koegzystują z okrucami realności. Wyrzeka się perspektywy i realizmu przedstawień wykorzystując je dla potrzeb ikonograficznych i kompozycyjnych konkretnej grafiki*⁵⁷. Zauważalną płaskość i dwuwymiarowość jego kompozycji porównuje do przedstawień ikonicznych. Owa malarskość przedstawień Stryca o której wspominał Janusz Miliszkiewicz była wynikiem całkowitego skupienia się artysty na obrazie i jego mistyczno-fantastycznych treściach. Jego ekslibrisy nigdy nie były zwięzłe i syntetyczne. Przeciwnie pełne były rozmaitych szczegółów i nie pozwalały poznać właściciela danego księgoznaku. Być może dlatego, że ekslibrisami stawały się później, wcześniej funkcjonując jako forma czystej grafiki warsztatowej. Dowodem na to, że tak prawdopodobnie bywało jest list Ryszarda Stryca z 1985 roku adresowany do Janusza Szymańskiego. Opisał w nim sposób w jaki stworzył ekslibris dla Alberta Trettera, dodając do wcześniej istniejącej już grafiki *Harpia* potrzebną inskrypcję⁵⁸. Przyglądając się innym jego ekslibrisom: dla Herberta E. Colla i Brigitt Hübner dostrzega się również pewną analogię do owego przedstawiającego harpię. Wszystkie komponowane są bowiem tak by zawsze pozostawał fragment na ewentualnie dodaną później inskrypcję. Fakt, jakoby najpierw powstawała grafika, a dopiero później stawała się ona ekslibrisem na zamówienie, mogłby świadczyć o wspomnianym przez Miliszkiewicza widocznym w ekslibrisach Stryca, braku charakterystyki właściciela danego księgozbioru. Wyjaśniałby również, skromny krój liter, w żaden sposób nie zdołający, a tym bardziej zintegrowany z kompozycją. Stryjec jest więc pierwszym wśród wymienionych wcześniej artystów, których ekslibris był bardziej małą grafiką niżli *księgoznakiem*. Ważne jest jednak to, że choć może ekslibrisy Stryca niewiele mówiły o ich właścicielach, to przebogaty świat jaki w nich tworzył wiele mówił o nim samym, jako o artyście ale też przede wszystkim jako o człowieku.

Współczesny ekslibris to jednak nie tylko opowiadanie o człowieku. To także znak. Niewielki, świetnie zakomponowany, operujący symbolem i informacją. Przykładem takich tradycyjnych, rasowych ekslibrisów znakowych są prace twórców takich jak Maciej Kopecki, Andrzej Szklarczyk czy Zdzisław Maj. Szklarczyk jest artystą, który dzięki rytowniczej perfekcji i niezwykle wycuciu literackiego uznawany jest za wybitnego twórcę grafiki użytkowej a zwłaszcza ekslibrisu.

Znak jaki stworzył dla Franciszka Kuduka, gdzie głównym elementem kompozycji jest wizerunek *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci jest przykładem, świetnie opanowanego warsztatu, harmonijnej kompozycji oraz doskonałych umiejętności kopiowania. Podobieństwo do oryginału jest uderzające. Symboliczny i pełen elegancji jest także ekslibris Jana Macieja Kopeckiego dedykowany Andrzejowi Grzybowskiemu. Ów jest również przykładem niezwykle biegłości technicznej autora, która nie stanowi dlań żadnego ograniczenia. Perfekcyjne odtworzenie kompozycji sprawia, iż ten ekslibris staje się wzorem detalu, możliwości warsztatowych miedziorytu.

Do grona grafików, których ekslibrisy mają charakter znaku, zaliczyć należy także Zdzisława Maja dodając, że tworzył znaki niezwykle oryginalne, najmniejsze z możliwych. Perfekcyjnie wykonane, symboliczne w swej wymowie, często barwne, przywołują skojarzenia z miniaturowymi dziełami sztuki. Artysta nie ukrywał swej fascynacji rzeźbą w korale, kości i metalach szlachetnych⁵⁹. Ekslibrisy Zdzisława Maja z całą pewnością określić można jako wytworne, subtelne i delikatne. *W jego pracach – pisał Roman Ostrowski – nieobecna jest ekspresja w sensie siły. Prawie wszystkie jego ryciny odbijane są kolorami jasnymi. Odnoszę wrażenie, że miedziorytowa kreska czarna lub ciemnobrązowa tak rzadko jest przez niego używana, bo razi jej mocna ekspresja*⁶⁰.

Zarówno ekslibrisy Zdzisława Maja, jak i wspomniane wyżej prace Andrzeja Szklarczyka czy Macieja Kopeckiego swoją formą, lapidarnością kompozycji bliskie są dawnemu znakowi książkowemu. Łączy je technika miedziorytu i warsztatowa perfekcja artystów ale nie są do siebie podobne. Różni je nie forma samego znaku ale osobowość twórcy i to w jaki sposób postrzega on świat. Fakt ten, jest bardzo ważny i świadczy o *wielkości* współczesnego ekslibrisu artystycznego. Wydawać by się mogło bowiem, że prace o narzuconej z góry regule, wykonane tą samą techniką będą do siebie podobne. Nie są, bo współczesność pozwoliła artyście powiedzieć ostatnie słowo. Dodała do słowa ekslibris przymiotnik – artystyczny i sprawiła, że każdy powstający obecnie znak, będący dialogiem dwóch osób - zamawiającego, którego charakteryzuje - i wykonawcy - staje się dziełem sztuki z odcisniętym nań piętnem silnej indywidualności jego twórcy.

Zjawisko to jest wyraźnie widoczne we współczesnym ekslibrisie, niezależnie od tego w jakiej technice jest wykonywany. Cieszy, że polski ekslibris jest tak różnorodny, nie wspominając już, na jak wysokim poziomie warsztatowym jest tworzony. Niezwykle interesujące, klasyczne w swej formie ekslibrisy tworzyli wybitni drzeworytnicy Antoni Gołębiak i twórca znaku graficznego KME (Koła Miłośników Ekslibrisu) Konstancy Maria Sopoćko. Na szczególne wyróżnienie zasługuje także postać Czesława Borowczyka. Był bowiem artystą, który tworzył znaki w technice drzeworytu, współcześnie, kiedy przestał on być popularny i wykorzystywany. Ekslibrisy jego autorstwa cięte w drewnianym klocku, często wzbogacone były barwą, uzyskiwaną z oddzielnych klocków. Cechowała je niezwykle finezyjna forma i wysoki poziom artystyczny.

Techniką pokrewną drzeworytowi, pozwalającą uzyskać podobne choć mniej subtelne efekty graficzne jest linoryt. Do mistrzostwa doprowadził ją Józef Gielniak, a także zmarły w styczniu 2001 r. Zbigniew Dolatowski, artysta silnie związany z powstaniem i redakcją pisma „e!”. Charakterystyczne dla całej twórczości Dolatowskiego było posługiwanie się symbolami i różnymi powtarzającymi się elementami. Dzięki temu jego prace przemawiają do widza wyrafinowaną formą, czytelnym, kontrastowym i często dowcipnym znakiem. Ważną częścią kompozycji,

a zwracają na to uwagę wszyscy badacze twórczości Dolatowskiego, jest literonictwo. Doskonale wkomponowane jest integralnie związane z resztą projektu⁶¹. Na cechę tę należy zwrócić szczególną uwagę. Niewielu współcześnie tworzących ekslibrisy, taką wagę przywiązuje do literonictwa, choć ma ono duże znaczenie dla całości kompozycji.

Technikami graficznymi, w których współcześnie bardzo często powstają ekslibrisy, są techniki trawione, wklęsłe takie jak akwaforta i akwatinta. Pierwsza daje na odbitce miękkie i swobodne linie, druga umożliwia uzyskanie różnic tonalnych na płaszczyźnie, a powstała rycina przypomina wówczas lawowany rysunek. Bardzo często odbitka bywa połączeniem obu tych technik. Łączy je w swoich pracach Stasy Eidriqevicius, artysta urodzony na Litwie, a obecnie na stałe mieszkający w Polsce. Ekslibrisem zainteresował się w 1968 r. Choć obecnie stopniowo odchodzi od tej formy, to jego dorobek w tej dziedzinie jest niezwykle interesujący i nie można go pominąć omawiając ekslibris współcześnie powstający. Tak jak w całą jego twórczość, tak i w ekslibrisy wplątane zostają elementy specyficznego świata fantazji artysty. Pełna przenośni i niedopowiedzenia jest również twórczość ekslibrisowa poznańskiej artystki Elżbiety Radzikowskiej. Zwraca na siebie uwagę doskonałym opanowaniem warsztatu i tematem, często z podtekstem erotycznym. Ów podtekst, szczególnie w ekslibrisie, jest bardziej zawołany, wyrafinowany i finezyjny. W nim również, zdaniem Marzeny Kowalczyk,⁶² widoczna jest odrobina szyderstwa, niekiedy ledwie zauważalna, zaskakująca. Charakterystyczne dla tej artystki i widoczne we wszystkich jej pracach jest zafascynowanie tkaniną. Koronki, tiule i woalki, wszystkie misternie utkane są motywem rozpoznawczym sztuki Radzikowskiej. Przesłania nimi swoje kompozycje, twarze portretowanych. Dzięki temu jej prace zdają się być bardziej tajemnicze i pociągające i tak jak cała jej twórczość niezwykle kobiece.

Do grona artystek tworzących współczesną sztukę ekslibrisu w Polsce zaliczyć należy także dwie krakowskie graficzki: Magdalę Hoffman i Małgorzatę Hołówkę. Obie wykonując znaki własnościowe posługują się niezwykle popularną obecnie mezzotintą. Piotr Hordyński o pracach obu pań napisał, iż są niezwykle żywiołowe choć tak niewielkie i kunsztownie wykonane⁶³. Elegancka czerń i delikatne światła, na ukazanie których pozwala owa technika graficzna, nadają ich pracom wyraz tajemniczości.

Marek Sak i Witold Warzywoda to również nazwiska ważne dla współczesnego ekslibrisu. Obaj swoje znaki wykonują w technice litografii, obaj tworzą dzieła naładowane ekspresją. Ciekawe pod względem formy ekslibrisy tworzą współcześnie Janusz Halicki i Alina Kalczyńska. Często uzupełniają swoje prace reliefem, suchym tłokiem. Grzegorz Matuszak nazywa Kalczyńską graficzną poetką⁶⁴. Jej prace pełne są harmonii i elegancji. Swoje ekslibrisy tworzy różniąc kształty, barwę, wypukłość reliefu i rodzaj papieru. Ekslibrisy Halickiego urzekają subtelną gradacją reliefu oraz rozłożeniem delikatnych, drobnych akcentów kolorystycznych na zazwyczaj neutralnym tle⁶⁵.

Zajmując się współczesnym ekslibrisem nie sposób nie wspomnieć o Stanisławie Dawskim, który nie tylko swą twórczością zasłużył na miejsce wśród najlepszych w tej dziedzinie ale i swą działalnością pedagoga przyczynił się do jej propagowania. Początkowo uprawiał linoryt, monotypię, później przede wszystkim akwafortę. Ekslibris nie był dla niego odskocznią od dużej grafiki. Wybrał go jako formę, w której w pełni się realizował. Stworzył swoją kompozycję ekslibrisu, wyznaczoną wyraźnie zarysowaną ramą, w której centrum znajdowało się dane przedstawienie. Paweł Banaś⁶⁶ zauważył, że wszystko to wraz

ze stylizacją pisma widoczną w jego pracach, podobną cyrylicy, jest dowodem jego dwu kulturowego rodowodu. Widoczne są w sztuce Dawskiego aluzje erotyczne, ale także wpływy sztuki Picassa, którego poznał osobiście.

Do tego, że ekslibrisem zainteresował się z inspiracji Stanisława Dawskiego, przyznaje się również sam Eugeniusz Get Stankiewicz⁶⁷. Artysta tworzy swoje znaki wyłącznie dla przyjaciół i bliskich znajomych, ale wielu z nich, jak twierdzi Paweł Banaś, nawet o tym nie wie i pewnie nie dowie się nigdy, że ofiarowane im ekslibrisy powstały jakby *przypadkowo, jako odpryski i wprawki warsztatowe*⁶⁸. Znow więc pojawia się problem, charakterystyczny dla współczesnego ekslibrisu, że powstaje on niejako wtórnie. Jeżeli funkcji, która nadana została później, towarzyszy oryginalna forma, zachowująca reguły ekslibrisu, to nie można odmawiać takiemu znakowi prawa do istnienia.

Śmiałe i atrakcyjne warsztatowo są ekslibrisy Geta Stankiewicza, które ze swoistą elegancją i dynamiką dopowiada odręcznym opisem. Tak o artyście napisał Janusz Szamański: *Get jest moim przyjacielem od wstyd było by się przyznać gdybym był kobietą, od przeszło trzydziestu lat. Wręcz bałwochwalczo cenię wszystkie jego prace, w tym oczywiście ekslibrisy, których w kolekcji mam bez mała dwa razy więcej niż sam autor sobie przypominia. A jest ich przeszło 120. Nie sposób mi zatem wybrać kilku jego prac- cenię wszystkie i wszystkie najchętniej bym pokazał. [...] Pierwszy z nich to odbijany z 11 płyt barwny wypukłowlęśnodruk lub jak kto woli wkłęsłowypukłodruk /bo jak inaczej można nazwać tę kombinację/- fantazja na temat... koreczków anchois z którymi po raz pierwszy Get spotkał się u nas w domu. Drugi ekslibris to... nazwijmy umownie „zielnik”- herbarium żartobliwa kolekcja z roku 1969 – odbijany był jako wkłęsłodruk w pleksi. Gdy po przeszło 20 latach chciałem w swym półroczniku „el” zamieścić tę oryginalną rycinę, Get oburzył się: ... Zgłupiałeś! Chcesz dzisiaj dawać te stare ... hm, hm liście – zrobię nowy miedzioryt, który nazwiemy „Dwadzieścia lat później”. I zrobił! Rezultat mogą wszyscy obejrzeć*⁶⁹.

Artystą, który podobnie jak Get Stankiewicz nie od razu tworzył ryciny z myślą, że będą one ekslibrisami, jest Henryk Płociennik. Zaczął tworzyć je w latach 60-tych. Z wykonanych przez niego 200 miniatur, aż 120 stało się ekslibrisami. Za każdym razem w dolnej części ryciny zostawia artysta miejsce na inskrypcję⁷⁰. To prawie zaplanowane z premedytacją zamienianie małych form graficznych w ekslibrisy świadczy dobitnie o tym, że zjawisko to pojawia się często współcześnie i pojawiać się będzie. Ważne jest jednak to, w jakim stopniu wpływa ono

na sam ekslibris i czy fakt ten jest dla niego na korzyść czy nie. Dopóki ekslibrisem zajmować się będą dobrzy graficy, dopóty nawet takie praktyki nie zagrażą jego istnieniu. Problem tkwi mianowicie w relacji zgodności owego przedstawienia z właścicielem, znaku z jego charakterystyką. Dopóki będzie on zbieżny, dopóty ekslibris będzie istniał.

Trzeba pamiętać jednak, że będąc rodzajem grafiki podlega on podobnym jej przemianom. Popularność w danym czasie określonych technik widoczna jest zarówno w ekslibrisie, jak i pracach o dużym formacie. Bywają artyści, którzy wybrali ten znak książkowy świadomie, jako wiodący w ich twórczości. Specjalizują się w małych formach, w nich osiągają wyżyny doskonałości warsztatowej. Częściej jednak ekslibris tworzony jest równocześnie z innymi rodzajami grafiki. W tym przypadku tylko od artysty zależy, na ile tworzony przez niego znak różni się będzie od grafiki z inskrypcją, w jakim stopniu będzie on samodzielną kompozycją, a na ile jedynie pomniejszeniem pracy dużego formatu.

Jaki jest ten współczesny ekslibris w Polsce? Kształtowany zarzutami – czym nie jest w stosunku do dawnego znaku książkowego znalazł sobie na obronę przymiotnik artystyczny. Współczesny ekslibris jest przede wszystkim piękny w swojej formie. Jest dziełem dobrego artysty grafika. Sprawdzianem dla jego twórczej indywidualności, która musi sobie radzić w ramach konwencji, narzuconych przez ludzi i historię. Jest różnorodny, jak artyści, którzy go tworzą i ci, którym jest dedykowany.

Tworzony w niskonakładowych, skomplikowanych technikach, sięga wyżyn perfekcji warsztatowej. Ze znaku jakim był na początku swojego istnienia rozrasta się i zdaje się być coraz bardziej obrazowy. Często jego narracyjność gubi po drodze wszystkie litery inskrypcji i pozostawia jedynie ich skróty. Współcześnie od małej grafiki odróżniają go jedynie dwie litery „el” i to one stanowią o jego tożsamości. O jego odrębności świadczy także i jest to chyba najważniejsza cecha charakteryzująca – humanizm. Owo kameralne dzieło sztuki powstawało i powstaje nadal z myślą o drugim człowieku. Jemu jest dedykowane, jego charakteryzuje i stara się poznać. Niezwykle jest to, że w świecie, którego historia zna ludobójcze wojny, ta mała kartka papieru istnieje, rozwija się i jest dowodem zainteresowania drugim człowiekiem.

Współczesny ekslibris stracił swoją funkcję i ewoluuje stając się takim jaki w danym czasie jest potrzebny. Może kiedyś, ktoś, zewsząd otoczony techniką oszczędzającą czas i ułatwiającą życie, zapragnie zwrócić ekslibrisowi jego miejsce i wklei go do książki.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ MAGISTERSKĄ NAPISANĄ POD KIERUNKIEM PROF. DR HAB. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO

¹ „el” 1990, nr 1 (1/90), s. 24.

² „el” było pismem dwujęzycznym. Artykuły drukowane były w języku polskim i niemieckim.

³ Na podstawie publikacji: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynaldowski, Wrocław, Warszawa, Kraków 1971, s. 653-656.; *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 1996, s. 99-100.; *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, red. B. Petrozolin-Skowrońska, t. II, Warszawa 2000, s. 215-216.

⁴ Zamiast określenia „ex libris” mogą wymiennie pojawić się także w kompozycji zwroty takie jak: „ex bibliotheca”, „ex

collectione” czy „ex dono”. Istnieją ekslibrisy, które charakteryzują formuły takie jak: „Varsaviana” czy „Cracoviana” świadczące o specyfice zbioru do którego należą, a także opatrzone napisem „Pro memoria” lub „In memoriam” będące znakami pamiątkowymi.

⁵ Grońska M., *Początki ekslibrisu i jego rozwój w Polsce*, w: *Ekslibrisy – wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, Warszawa 1992, s. 24. Już średniowieczne księgi chronione były przed złodziejami, książkołapami, jak ich wówczas nazywano w różny sposób, poza oznaczeniem ich ekslibrisami jak pisał A. Ryszkiewicz wielkie woluminy przykuwano łańcuchami do półek, a ich tytułowe karty opatrywano bibliofilskimi zakłęciami typu: *Kto wierzy*

w Jezusa Chrystusa, ten nie ruszy tej książki za Ekslibris polski, Warszawa 1959, s. 6.

⁶ Ekslibris, który zdobył książkę pojawił się zdaniem Ryszkiewicza już w średniowieczu *gdy księga stała się nie tylko skarbnicą wiedzy, czy zbiorem przepisów ale i dziełem sztuki [...] znak własnościowy musiał dorównać urodą karcie na której miał widnieć*. Ryszkiewicz A., *Exlibris Polski*, Warszawa 1959, s. 8.

⁷ Owa fajansowa tabliczka Amenophisa III (zm. około 1370 r. p.n.e.) znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Muzeum Brytyjskiego w Londynie. Zob. Szymański J. M., *Wystawa ekslibrisów z kolekcji Janusza M. Szymańskiego*, katalog wystawy, Warszawa 1964.

- ⁸ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, Warszawa 1992, s. 24.
- ⁹ Tamże, s. 24. Biblia ta była własnością Jarosława Bogorii ze Skotnik (zmarłego w 1376 r.) rektora Akademii w Bolonii, arcybiskupa gnieźnieńskiego, doradcy Kazimierza Wielkiego obecnie zaś należy zaś do zbiorów Biblioteki Kapituły Gnieźnieńskiej.
- ¹⁰ Tamże, s. 24.
- ¹¹ Tamże, s. 25. Mikołaj Belida z Leszczyc był profesorem Akademii Krakowskiej.
- ¹² Tamże, s. 25.
- ¹³ Hildebrand Brandenburg z Biberach w Wirtembergii, był mnichem klasztoru kartuzów w Buxheim koło Memmingen.
- ¹⁴ Grońska wskazuje dwa znaki własnościowe Drzewickiego jako najstarsze. Pierwszy datowany jest na rok 1516 wykonany w wiedeńskiej oficynie Hironima Wietora, drugi z 1517 powstały w drukarni krakowskiej Jana Hallera.
- ¹⁵ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 27.
- ¹⁶ A. Ryszkiewicz, *Dole i niedole ekslibrisu, w: XVII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego Malbork 1998*, red. M. Mierzwiński, katalog wystawy, Malbork 1998.
- ¹⁷ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 28-29. Ekslibris ten razem z drugim autorstwa Jana Ziarnko wykonany dla rodziny Chodkiewiczów znajduje się obecnie w zbiorach British Museum.
- ¹⁸ A. Ryszkiewicz, *Dole i niedole ekslibrisu, w: XVII Międzynarodowe Biennale...*, dz. cyt.
- ¹⁹ Ekslibris przyjmował wówczas postać herbu otoczonego napisem lub wstęgami, na których znajdowały się inskrypcje. Herb ten mógł być również umieszczony w kartuszu lub wsparty na konsolach, często ekslibris wzbogacały dodawane do jego kompozycji panoplia.
- ²⁰ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 31-35.
- ²¹ Ryszkiewicz, *Dole i...*, dz. cyt.
- ²² W latach dwudziestych XIX wieku początkowo w Anglii, a następnie we Francji do rytowania zaczęto stosować płyty stalowe. Uzyskiwano z nich kilkakrotnie większą liczbę odbitek niż z płyt miedzianych. W połowie XIX wieku nastąpił również szybki rozwój litografii, szeroko wykorzystywanej do druku grafiki użytkowej; zob. J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972, s. 88-90, 145-152.
- ²³ Ekslibrisy te otrzymywano techniką reprodukcyjną zwaną cynkografią.
- ²⁴ Powstały nowe techniki graficzne takie jak: fluoroforta (tę metodę wykorzystywali m.in. Laszczka, Ruszczyc, Wyczółkowski, Wyspiański), ceratoryt (technika wynaleziona przez Jabczyńskiego), a także kredoryt (barwne kredoryty tworzył Półtawski) i linoryt, zob. Werner, dz. cyt., s. 42-44.
- ²⁵ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 43-44.
- ²⁶ Z. Przesmycki, *Nowe polskie ekslibrisy artystyczne*, „Chimera” 1905, t. IX, s. 156-157.
- ²⁷ F. Jaworski (1879-1914) redaktor „Kuriera Lwowskiego”, pracownik Archiwum Miejskiego we Lwowie, współzałożyciel Towarzystwa Miłośników Przeszości Lwowa i redaktor „Biblioteki Lwowskiej” w 1908 r. na łamach „Tygodnika” pisał, że: *za granicą kwitnie już niejako ex-libris dla ex-librysu, tzn. tworzy się znaki biblioteczne bez najmniejszego nawet zamiaru wklejania ich na książki. Są właściciele ekslibrisów, nie posiadających zgola żadnej biblioteki, są też sybaryci artystyczni, którzy rozkoszują się samą tylko pomysłowością i techniką wykonania. Można się dziwić dlaczego specjalnie ex-libris ma stanowić taki sam dla siebie, oderwany od swojego przeznaczenia rodzaj twórczości artystycznej ale mieć przeciwko temu nie można, bo istotnie artyzm i technika wykonania wielu ekslibrisów zdolne są zaspokoić najwybredniejsze nawet gusta estetyczne. A jeśli już konieczne na obrazie, który jest sam dla siebie pięknym potrzeba napisu „ekslibris” to i w tym wypadku jest wszystko w porządku za: Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 41.*
- ²⁸ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., 47-49.
- ²⁹ M. Grońska, *Grafika w książce tece i albumie*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1994, s. 160.
- ³⁰ Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 52.
- ³¹ Tamże, s. 56.
- ³² Grońska, *Ekslibrisy – wiadomości...*, dz. cyt., s. 6, podobnego sformułowania używa także M. J. Wojciechowski, *Ekslibris - godło bibliofila*, Wrocław 1978, s. 232.
- ³³ B. Mansfeld, *XIII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego*, katalog wystawy, Malbork 1990.
- ³⁴ B. Jakubowska, *VII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego*, katalog wystawy, Malbork 1975.
- ³⁵ T. Przykowski, *IV Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego*, katalog wystawy, Malbork 1969.
- ³⁶ A. Baczyńska, *Formuła miniatury*, „Magazyn Razem”, 1985, nr 11 (19), s. 20.
- ³⁷ J. M. Szymański, *Ekslibris ze zbiorów J.M. Szymańskiego*, „Wydawca” 5/96, s. 41.
- ³⁸ J. M. Szymański, *Mały ekslibris, a problemów wiele*, „Art & Business” 1990, nr 5 (8), s. 58-62.
- ³⁹ J. M. Szymański, *XVII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego*, katalog wystawy, Malbork 1998.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ A. Ryszkiewicz, *XII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu*, katalog wystawy, Malbork 1988.
- ⁴² Szymański, *XVII Międzynarodowe Biennale...*, dz. cyt.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ A. Ryszkiewicz, *Współczesny ekslibris polski, V Ogólnopolska wystawa*, katalog wystawy, Rzeszów 1980.
- ⁴⁶ J. M. Szymański, *Formuła miniatury*, „Magazyn Razem”, 1985, nr 11 (19), s. 20.
- ⁴⁷ G. Matuszak, *Sześć szkiców do obrazów polskiego ekslibrisu*, Łódź 2000, s. 15.
- ⁴⁸ Wojciech Jakubowski, *Wystawa ekslibrisów*, red. M. Kuna, katalog wystawy, Piotrków Trybunalski 1997.
- ⁴⁹ Matuszak, *Sześć...*, dz. cyt., s. 15.
- ⁵⁰ A. Ryszkiewicz, *O Wojciechu Jakubowskim*, „el” nr 5, 1992, s. 23-24.
- ⁵¹ R. Małolepsy, *Lubił życie, zabawę, ludzi*. Wspomnienia o Henryku Feilhauerze, „Głos Pomorza”, 1999, nr 37/13.
- ⁵² T. Kachlak, *Ekslibrisy wkłesłodrukowe Henryka Feilhauera*, katalog wystawy, Warszawa, Inowrocław, 1986.
- ⁵³ J. Flaśza, *Wirtuoz miedziorytu*, „Kronika Bocheńska” 1999, nr 2 (82), s. 49.
- ⁵⁴ Tamże.
- ⁵⁵ Matuszak, *Sześć...*, dz. cyt., s. 15.
- ⁵⁶ J. Miliszewicz, *Nad ekslibrisami Ryszarda Stryjca*, „el” 1996, nr 10, s. 99.
- ⁵⁷ M. Olszewska, *Ryszard Stryjec, rysunek, grafika, ekslibris*, katalog wystawy, Gdańsk 1995, s. 9.
- ⁵⁸ List R. Stryjca do J. M. S. 4.07.1986, rękopis w posiadaniu B. Klein-Szymańskiej.
- ⁵⁹ B. Olbrycht, *Dziesięć ekslibrisów Zdzisława Maja w technikach metalowych*, katalog wystawy, Ostrowiec Świętokrzyski, 1993.
- ⁶⁰ R. Ostrowiński, *Jedenaście ekslibrisów Zdzisława Maja w technikach metalowych*, Ostrowiec Świętokrzyski, 1996, bns.
- ⁶¹ R. Tomaszewski, *Z przyjemnością o Dolatowskim*, „el” 1991, nr 3, s. 21.
- ⁶² M. Kowalczyk, *Materia w: Elżbieta Radzikowska – grafika*, katalog wystawy, Piła 1988, bns.
- ⁶³ P. Hordyński, *Sztuka ekslibrisu w Krakowie*, „el” 1996, nr 13, s. 29.
- ⁶⁴ G. Matuszak, *Ekslibrisy Aliny Kalczyńskiej*, „el” 1993, nr 8, s. 53.
- ⁶⁵ P. Banaś, *Między uczelnią a Ossolineum. Uwagi o ekslibrisie wrocławskim*, „el” 1992, nr 6, s. 57.
- ⁶⁶ P. Banaś, *Śpiewać będę wam pochwałę życia*, „el” 1991, nr 4, s. 44-45.
- ⁶⁷ P. Banaś, *Między uczelnią a Ossolineum*, dz. cyt., s. 57.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ J. M. Szymański, *Sto najpiękniejszych ekslibrisów z kolekcji JMS*, Warszawa 1997, maszynopis w posiadaniu B. Klein-Szymańskiej, s. 4.
- ⁷⁰ G. Matuszak, *Ekslibrisy Henryka Płóciennika – formy abstrakcyjne czy fascynacje erotyczne?*, „el” 1995, nr 12.



Magdalena Bieleś

DYPLOMY 2002

TOŻSAMOŚĆ UKRYTA W OBRAZIE

Maria Grunwald

Jeden świat ma tysiące obrazów. Swoją prawdę buduje z moich wątpliwości i wewnętrznych doznań. To co jest wewnętrzne, staje się zewnętrzne. I tym chyba naprawdę jest sztuka¹.

Cztery kobiety. Cztery osobowości. Cztery artystki. Cztery tematy. Ale wspólny obszar poszukiwań - one same. I miejsce, które je połączyło - gościnna pracownia Leona Tarasewicza na Warszawskiej ASP.

Dwudziestego szóstego września 2002 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie odbyła się wystawa prac dyplomowych Magdy Bieleś, Joanny Bylickiej, Marzeny Nowak i Anny Sieradzkiej. Wszystkie cztery są absolwentkami pracowni Leona Tarasewicza. Prace dyplomowe są uwieńczeniem, podsumowaniem rozwoju jaki przeszły na Akademii. A jednocześnie są początkiem ich samodzielnej drogi, indywidualnej pracy jaka je odtąd czeka. Tematyka tych dzieł nie jest nowa: kondycja fizyczna, tożsamość, kobiecość, pamięć - to problemy podejmowane już wcześniej. Ale to, co jest interesujące w tych obrazach, to ich bardzo osobisty charakter. Żaden z motywów nie został wybrany przypadkowo, każdy jest bezpośrednio związany z rzeczywistością w jakiej żyją autorki tych dzieł, dotyczy problemów, które je dotyczą. Te obrazy opisują przede wszystkim je same, artystki. Pewnie dlatego każda z tych prac jest tak bardzo inna, indywidualna, choć przecież trudno jest uniknąć oddziaływania na siebie, inspirowania się nawzajem ucząc się w tej samej pracowni. Niewątpliwie jest to zasługą sposobu nauczania Tarasewicza, który kładzie nacisk na poszukiwania w sobie, swoim życiu. Ale świadczy to także o osobowości tych kobiet, o tym, że każda ma coś indywidualnego do powiedzenia.

Niebieskie jeansy, czarno-różowa koszulka, różowe skarpetki, ufarbowane na czarno kręcone włosy do ramion i króciutka grzywka. Szczipła sylwetka, delikatnie umalowane rzęsy, obgryzione paznokcie. Magda Bieleś. Maluje rowerki, wrotki, kule, laski, piłki, koła ratunkowe, skaczące na skakankach dzieci, dzieci reklamujące kostiumy kąpielowe (na wzór katalogów z hipermarketów), dzieci z zespołem Downa, dzieci zdrowe, dzieci kalekie... Tematem jej

prac jest kondycja fizyczna i to co jest związane z jej posiadaniem lub brakiem. Tła zazwyczaj pozostają białe, często stanowią je tylko zagruntowane płótna. A wszystko po to, by skoncentrować się na tym co jest najważniejsze, na przedmiocie bądź postaci, które są nośnikami treści. Żaden element nie pojawia się przypadkowo. *W każdej dziedzinie mojego życia staram się zbierać z rzeczywistości tylko tyle ile jest mi potrzebne w danym momencie. A jeśli chodzi o obrazy to staram się żeby to co robię było przekazane bardzo prostym językiem, prostymi środkami.*² Dlaczego kondycja fizyczna? Bo to coś czego tej artystce brak. Magda Bieleś od 1997 roku choruje na nieuleczalną chorobę - tetanię. *Zespół tężyczkowy [tetania] charakteryzuje się wystąpieniem skurczów tonicznych mięśni kończyn górnych i stóp, co poprzedzone bywa uczuciem mrowienia. Charakterystyczne jest ułożenie rąk w okresie napadu tężyczki: występuje zgięcie w stawach nadgarstkowych i śródrečno-palcowych, wyprost w stawach międzypaliczkowych i przywiedzenie kciuków. (...) Towarzyszyć temu może skurcz mięśni krtani, stridor i uogólnione drgawki. Objawy tężyczki trwają przez okres do kilkunastu minut, rzadziej kilka godzin, po czym ustępują.*³ Kiedy człowiek dowiadyuje się, że cierpi na jakąś chorobę, a szczególnie jeśli należy ona do tych rzadkich, a w dodatku nie da się jej wyleczyć, zadaje sobie pytanie: dlaczego ja? Potem musi nauczyć się żyć ze świadomością obecności choroby i swojej słabości. Niedoskonałość ciała, która jest przecież cechą wszystkich ludzi, budzi taki lęk, że za wszelką cenę staramy się o niej zapomnieć. Temu służą wszystkie zabiegi konserwująco-upiększające. I często udaje nam się oszukać i innych i siebie. Ale żyjąc ze świadomością choroby jest to nie możliwe. Choroba ciągle przypomina o swojej obecności,

staje się częścią człowieka. *Choroba jest nocną półkulą życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty - przynależy zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów, prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać również nasz związek i z tym drugim.*⁴ Magda Bieleśz maluje portrety uśmiechniętych dzieci, którym brakuje rąk. Co je różni od innych? Czy to, że nie mają wszystkich kończyn sprawia, że nie mogą być szczęśliwe, nie mogą się uśmiechać? Dlaczego osoby kalekie zazwyczaj przedstawia się jako smutne? Wizerunki twarzy zdrowych dzieci zestawia z portretami dzieci chorych na zespół Downa - to te same dzieci. Artystka maluje twarz ze zdjęć, a potem na drugim obrazie stworzoną w swojej wyobraźni podobiznę tego samego dziecka, tylko że wyposażoną w cechy charakterystyczne dla chorych na zespół Downa. Możesz się urodzić taki albo taki, zdrowy lub chory - co o tym decyduje i jakie są tego konsekwencje? To nie jest krytyka rzeczywistości. Raczej jej opis, konsekwencja pytania: dlaczego ja.

Ale te obrazy zdradzają coś jeszcze. Dzieci - czemu właśnie one są bohaterami? Cechą dzieciństwa jest ogromna aktywność fizyczna. Niepełnosprawność dziecka jest czymś znacznie więcej niż niepełnosprawność dorosłego. Dorosły nie spędza całego dnia na bieganiu, krzyczeniu, skakaniu, rozrabianiu. Pięciolatek tak, bo to leży w jego naturze. Braki w kondycji fizycznej odczuwa w każdym działaniu, przy każdej konfrontacji z rówieśnikami. Choroba zagraża temu co dla niego najbardziej naturalne. Podobnie jest w przypadku Magdy Bieleśz. Głęboko w naturze dorosłej kobiety leży pragnienie macierzyństwa. *Być kobietą to urodzić dziecko... nosić je w brzuchu przez dziewięć miesięcy, czuć kopanie...*⁵ Ale ciąża u kobiet chorujących na tetanię jest bardzo zagrożona, bo każdy atak może grozić poronieniem. Powodzenie zależy między innymi od wieku przyszłej matki - im jest młodsza tym ma większe szanse na urodzenie zdrowego dziecka. Choroba może uniemożliwić spełnienie pragnienia, które jest wpisane w tożsamość kobiety.

Magda Bieleśz ma 25 lat, choruje na tetanię, maluje uśmiechnięte, kalekie dzieci, marzy żeby urodzić dziecko. Czy to, że choruje, że jej ciało jest słabe odbiera jej prawo do szczęścia? Czy to przypadek, że właśnie ją dotknęła ta choroba? Dlaczego ją? Poszukując w sobie, czerpiąc z choroby temat do swoich obrazów odebrała jej to co najbardziej destrukcyjne - poczucie bezsensu. *Tak naprawdę to nawet czasami nie zdajemy sobie sprawy jak wiele wydarzeń z naszego życia może wpływać na twórczość. Wiem, że każda najdrobniejsza sytuacja może mieć ogromny wpływ na to co maluję, muszę to tylko odpowiednio wykorzystać i myśleć, myśleć jak mogę to przełożyć na język malarski. (...) Ważne jest by umieć odnaleźć się w tym wszystkim, a powód, dla którego warto wziąć pędzel do ręki podsunie nam nasze życie. (...) Początkowo przeklinałam ten dzień, a dziś z perspektywy tych kilku lat, myślę sobie, że nic nie dzieje się przypadkowo.*⁶

Lęk - budzi się w nas przed tym czego nie znamy, nie rozumiemy, nie kontrolujemy: przed chorobą, śmiercią, przyszłością. Rodzi nienawiść. Czujemy się zagubieni, gdy nie widzimy celu, sensu. Boimy się, gdy nie potrafimy określić siebie i swojej relacji do świata - kiedy nie znamy swojej tożsamości. Strach można pokonać próbując poznać, zrozumieć to co nas przeraża. Lęk oswojony przestaje



Joanna Bylicka *Baletnice*

istnieć. *Dawniej, nie rozumiejąc, poddawałam się. Lęk usidlal mnie w ciele, manipulując wedle własnego uznania. (...) Myśl, biegnąc przede mną, kazala mi patrzeć. Pociągala mnie za sobą. Ciało nie pozwoliło o sobie zapomnieć. Prowadząc walkę z myślą nie dało jej zwyciężyć. Ustaliwszy warunki wymogło równość.*⁷ Ciało i dusza, to co zewnętrzne i to co wewnętrzne, walka dwóch światów czy może równowaga? Człowiek - kim jest, jaka jest jego tożsamość, gdzie jej poszukiwać? To problemy, które podejmuje w swoich pracach Ania Sieradzka. Kiedyś poszukiwała odpowiedzi w filozofii, w świecie duchowym, we wschodnich religiach, tworzyła obrazy abstrakcyjne. Ale te poszukiwania tylko w tym co wewnętrzne niosły ze sobą zagrożenie oderwania od tego co zewnętrzne, od rzeczywistości. A tym samym prace, które powstawały były nie zrozumiałe dla odbiorców,

były jej własnym światem. Dlatego postanowiła zwrócić się do tego co ją otacza - do ludzi, do ciała, i na podstawie obserwacji określić co jest ważne w kształtowaniu się osobowości, co określa tożsamość człowieka.

Na wystawie dyplomowej pokazała dwa cykle prac, jeden zatytułowany „Ciało”, drugi „Tożsamość płciowa”. Oba dotyczą relacji, zależności między dwiema równie ważnymi siłami - wewnętrzną i zewnętrzną, między ciałem i umysłem. W swoich pracach, oprócz środków malarskich, Ania Sieradzka wykorzystuje także słowo i dźwięk. Wystawie towarzyszyły odgłosy bicia serca, obok obrazów znalazły się teksty - przemyślenia autorki na temat ciała, jego funkcji i sposobu, w jaki je postrzegamy, oraz zapis rozmów przeprowadzonych z kobietami, mężczyznami i osobą transseksualną. Napisy są dopełnieniem obrazów, mają zwrócić uwagę na ich treść, pobudzić widza do myślenia. Są także spełnieniem potrzeby pisania, wypowiedzania się poprzez słowo. Dźwięk ma wzmocnić siłę oddziaływania artystycznego poprzez dostarczanie bodźców innemu niż wzrok zmysłowi. Ciekawe, że prace, które są analizą napięć i zależności między ciałem i umysłem, odwołują się do zmysłów i intelektu. Ale wydaje się, że jest jeszcze jedna przyczyna stosowania zabiegów pozamalarskich. Te obrazy są zdecydowanie najsłabsze pod względem technicznym ze wszystkich czterech dyplomów. Dlatego artystka szuka środków, które pozwolą jej zrównoważyć braki warsztatowe.

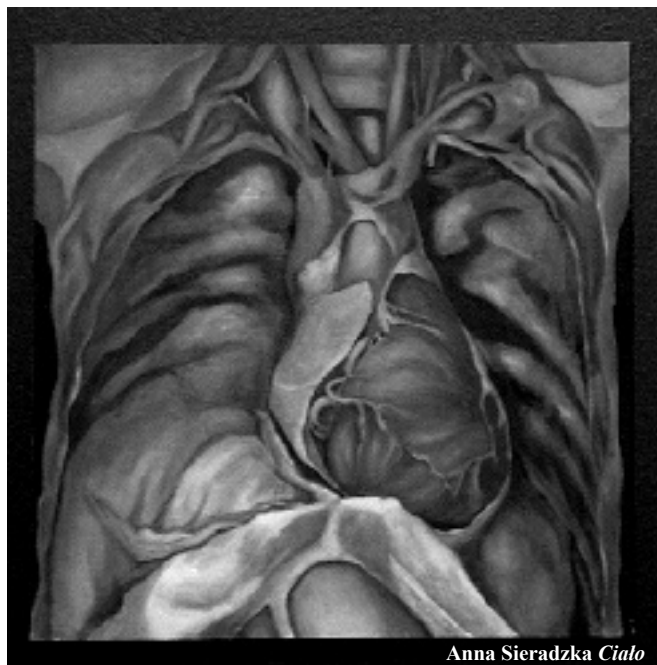
Na pierwszy cykl składa się trzynaście obrazów przedstawiających serce, mózg, oko, ucho, przekroje anatomiczne klatki piersiowej. Ciało pokazane jest jako skomplikowany mechanizm, piękny i doskonały system połączeń, na co dzień niewidoczny, bo przykryty skórą. Za jego pomocą, poprzez zmysły, komunikujemy się ze światem. Oko, ucho niosą impulsy do mózgu, gdzie tworzą się pojęcia określające świat zewnętrzny. Zmysły są źródłem wiedzy, przyjemności. Mózg kieruje ciałem. Ale czasem pożądanie, potrzeba ciała jest tak silna, że opanowuje umysł. *Cieleśność. Rozwarta żądzami. Okrywa twój mózg, by choć przez chwilę cieszyć się zwycięstwem. Skrzętnie wykorzystuje doskonale narzędzia wytworzone z boską precyzją. Przez siebie samo.*⁸ Co jest ważniejsze, ciało czy umysł? Zazwyczaj współdziałają, ale bywa, że ich dążenia są różne. Co określa osobę? *Gdy byłam mała, często zastanawiałam się, czy gdybym miała innego ojca, a tę samą matkę, to byłabym kimś innym. Wiedziałam, że zewnętrznie pewnie wyglądałabym inaczej, ale w jakiej części byłabym sobą?*⁹

Serce - kiedy przestaje pracować człowiek umiera. Ale można zrobić operację, przeszczepić serce kogoś innego i człowiek nadal żyje, jest tą samą osobą mimo, że jeden z najważniejszych organów nie jest jego własny. Gdy umiera mózg ciało można sztucznie utrzymać przy życiu, a właściwie przy wegetacji. Mózgu nie da się przeszczepić. Ale gdyby tego dokonano zaingerowano by w tożsamość człowieka. Bo w umyśle jest zakodowana pamięć ciała, z którym tworzy jedność. Ciało ma swoją płęć, podobnie i umysł. Na tożsamość płciową składają się cechy fizyczne i psychiczne, które rozwijają się u każdego już w okresie prenatalnym. Ale zdarza się, że w trakcie rozwoju zachodzi błąd, który powoduje niezgodność - ciało rozwija się jako żeńskie, umysł jako męski. Co wtedy, jak określić tożsamość takiej osoby? W cyklu „Tożsamość płciowa” Ania Sieradzka pokazuje trzy obrazy: na jednym znajduje się wizerunek młodej kobiety, na drugim

kobieta i mężczyzna, na trzecim mężczyzna z dzieckiem w nosidełku. Jeden z mężczyzn jest osobą transseksualną typu k/m, już po operacyjnej zmianie płci. Wygląda jak każdy inny mężczyzna, więc jako mężczyznę go postrzegamy. Przed operacją był tą samą osobą, miał ten sam mózg, który kierował ciałem. Ale jego ciało miało inną płęć, więc wszyscy postrzegali go jako kobietę. Mózg ma wyższość nad ciałem, ale inni oceniają cię na podstawie ciała, nie umysłu. Kiedy nie ma zgodności rodzi się nienawiść do samego siebie. Męski mózg nie akceptuje kobiecego ciała, wstydi się go. *Jestem dziewczyną (...), wiem, że nie mogę być dziewczyną. Czuję się kaleką. (...) ja nie chcę być dziewczyną, nie mogę, nienawidzę samej siebie. Mimo moich kilkunastu lat myślę bardzo poważnie o wielkiej pomyłce mojej płci. Ta sama myśl zadreżca mnie z dnia na dzień coraz bardziej.*¹⁰ Tożsamość to jedność, współistnienie umysłu z ciałem.

*Współistnienie ciała i myśli. Wszystkich moich części. Zauważenie. Nie wyparcie. Odczytanie siebie u innych. Warunkiem wnikięcia jest obserwacja. Przekazanie siebie innym.*¹¹ Obserwując innych, łącząc te doświadczenia z wcześniejszymi refleksjami Ania Sieradzka odkrywa prawdę o sobie, pokonuje lęk, poznaje swoją tożsamość. Ale pragnie także zmusić odbiorcę do zastanowienia się, do zadania sobie pytań. Kim jesteś? Jaka jest twoja tożsamość? Jaki jest twój stosunek do ciała? Co oznacza dla ciebie bycie kobietą / mężczyzną?

*Być kobietą... możliwość kreowania siebie samej na wiele sposobów. Projektowanie się w kontekście obrazu. (...) Jest to wolność - mogę mieć wiele twarzy, wiele oblicz i gestów, w zależności w jakiej sytuacji się znajduję, i z kim przebywam. To jest bardzo fajna zabawa. Kobiecość... jest bardzo zaborcza, agresywna... ale jest też miłością. (...) Kobiecość dąży za wszelką cenę do osiągnięcia piękna, do stworzenia swojego własnego ideału. Esencją tego wszystkiego są bardzo proste, zwierzęce odruchy - znaleźć samca, jakoś go tam zaczarować, przyciągnąć, stworzyć dom...*¹² Farbowane, ciemne włosy spięte w kucyk, krótka grzywka, spodnie w kratkę, czerwona bluzka, a na niej pomarańczowy pulower. Pomalowane paznokcie, na twarzy pełen makijaż, teatralne gesty kiedy pali papierosa. Joanna Bylicka.



Anna Sieradzka *Ciało*

Jest kobietą w *każdym calu*, skoncentrowaną na swojej kobiecości, która wyraża się przede wszystkim w cielesności, w gestach, nieco teatralnym zachowaniu. W pokoju ma dwa lustra, rozmawiając co jakiś czas spogląda w nie, by upewnić się jak wygląda. Nad biurkiem wiszą zdjęcia - ona w różnych pozach i charakterystyce. Pułapka wizerunku, tożsamość kobiety rozumiana w kontekście ciała - to dotyka ją najbardziej i to właśnie jest tematem jej twórczości. ... *Kobiety z moich obrazów są silnie związane ze swoim obrazem, uzależnione od wizerunku, od marzenia o nim, są mną, ja jestem nimi. Istniejemy w kontekście własnego obrazu.*¹³

Na wystawie dyplomowej pokazała cykl prac zatytułowany „Baletnice”. Tworzą go monochromatyczne obrazy przedstawiające stare kobiety ubrane w sukienki baletnic i jeden akt. Obwisły biust, pomarszczona skóra, gruby brzuch - tak wygląda ciało staruszki. Zwykle jest starannie ukryte pod maskującym ubraniem, makijażem. Kobiety wstydy się swojego ciała, starają się zakryć wszystko co odbiega od kanonu piękna. Są ofiarami estetyzmu. Ciało piękne, to ciało młode - napięta skóra, sterczący biust i pośladki, zdrowa cera - prawdziwy manifest vitalności. Nowość, młodość - oto wartości w skomercjalizowanej rzeczywistości. Ciało stare przypomina o przemijaniu, nietrwałości, ulotności, słabości. Więc się je zakrywa. I chyba każda młoda kobieta boi się tego momentu, kiedy przestanie pięknieć, a zacznie się starzeć, kiedy będzie musiała nauczyć się rozpoznawać siebie w pomarszczonej twarzy odbijającej się w lustrze, porzucić na zawsze marzenia o pięknej królewnie, baletnicy. *Teraz myślę, zastanawiam się, kim jestem? Kim będę..? Chcę zrozumieć i zapobiec.. Czemu...? Co jest dla kobiety najbardziej okrutne... - starość? Chyba się jej boję.. ? Starość oznacza dla mnie utratę... Czego? Piękna..., utratę wizerunku, brak odbiorcy...? nie wiem, ... a może wolności?*¹⁴

Środowisko, rodzina, wychowanie kształtują naszą osobowość, sposób patrzenia na świat. Dla Joanny Bylickiej taką osobą szczególnie, która wywarła na nią duży wpływ jest jej Babcia - prawdziwa dama, jak ją sama określa, nauczycielka kobiecości¹⁵. Kiedy była mała przebierała się w jej ubrania, bawiła się kosmetykami, podziwiała ją i naśladowała. *U Babci odkryłam nowe przestrzenie i rzeczywistości, to u niej na dywanie udawałam baletnicę i u niej przebierałam się za damę. Z czasem zaczęłam dostrzegać braki tego cudownego świata, zaczęłam zauważać jego powierzchowność, jak jest zamknięty, ograniczony, jak duszny. Czasem patrząc na Babcie wydawało mi się aż niemożliwe, aby tak sztywno tkwić w schemacie wykreowanej postaci. (...) Babcia nie pójdzie na pogrzeb cioci Dziuni, nie pójdzie, bo nie ma się w co ubrać. Futra nie założy, bo za ciepło, a płaszcz jest czerwony, więc nie może iść. Znały się pięćdziesiąt lat.*¹⁶ Pułapka wizerunku - osoba ukochana i podziwiana padła jej ofiarą. Obrazy z cyklu „Baletnice” są próbą przełamania stereotypu. Kobiety przebrane w sukienki baletniczek, z perełkami na szyi... najpierw czuły się skrepowane swoją nagością, potem zapomniały o tym, że są stare, a ich ciała nieestetyczne, i tak, jak w dziecińczych marzeniach, stawały się na tę jedną chwilę prawdziwymi baletnicami, przybierały taneczne pozy.. i tak zostały namalowane. Czarno-biała kolorystyka przypomina trochę stare fotografie, takie jak te z czasów dzieciństwa tych staruszek. Czas został zawieszony, rzeczywistość przeszła i terazniejsza ze sobą połączone - kolory czarny i biały są

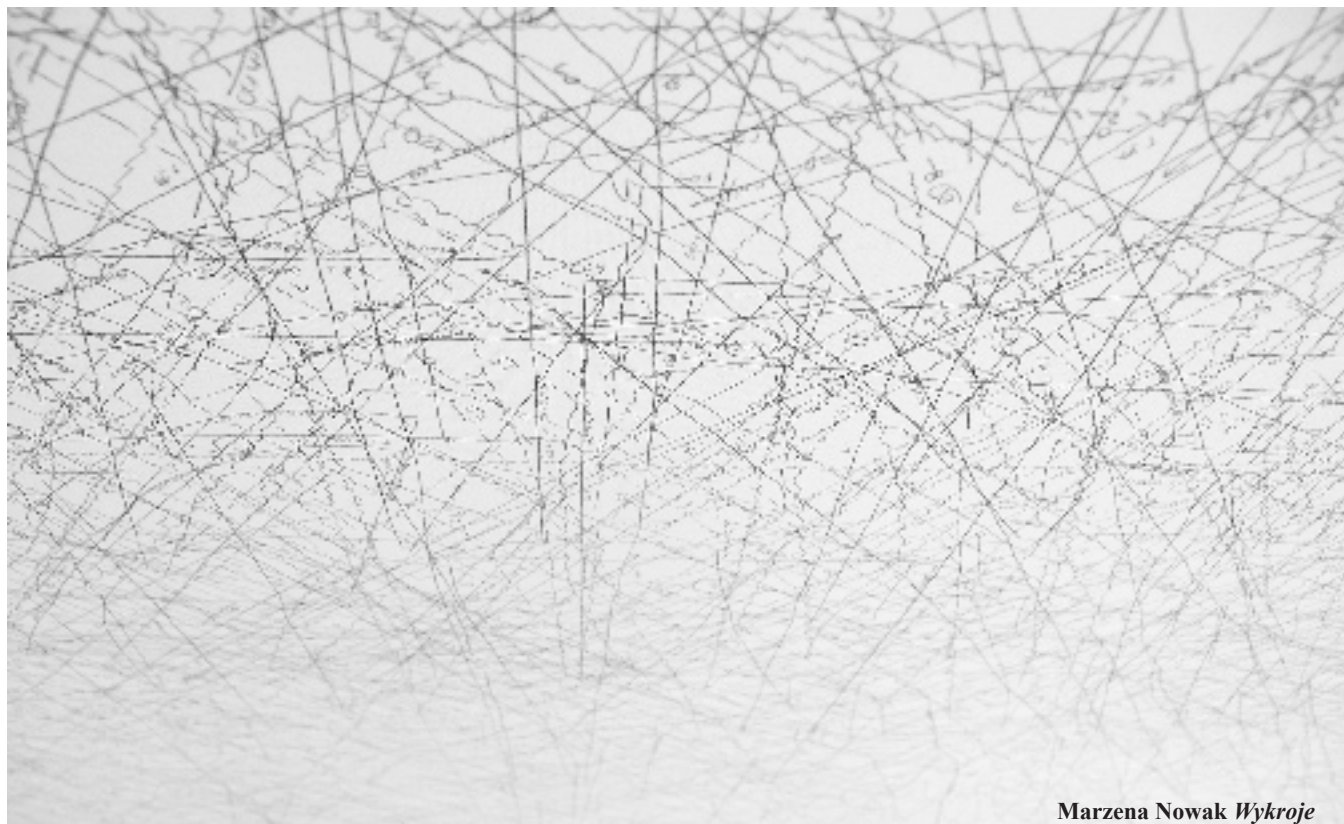
symbolem terazniejszości, starości, róż na policzkach przywołuje okres dzieciństwa, dziewczęcych marzeń. Stara kobieta stała się dziewczynką. Jej ciało pozostało pomarszczone, ale przestało być powodem do wstydu.

Czas. Przeszłość warunkuje terazniejszość, kształtuje osobowość, estetykę. We wspomnieniach można szukać źródeł obecnych zachowań, upodobań, przekonań, mimo, że czas ma skłonność do mitologizacji przeszłych zdarzeń. Właśnie do nich, do wspomnień, sięga Marzena Nowak szukając tematów do swojej twórczości. Podobnie, jak w pracach Joanny Bylickiej, w jej dziełach jest bezpośrednie odniesienie do kobiecości, ale rozumianej nie w kontekście ciała, wizerunku, lecz codziennych zadań, prac domowych. Na wystawie dyplomowej pokazała obrazy zatytułowane „Wykroje”. *Wykroje otaczały mnie w czasach mojego dzieciństwa. Tylko moja mama potrafiła odnaleźć odpowiedni kształt. Dla mnie natomiast były konstelacjami gwiazd, liniami papilarnymi, mapami, wszechświatem...*¹⁷ Wielkie blejtramy pokrywa skomplikowana sieć linii utworzona z nakładających się na siebie wykroi krawieckich. Choć kształty są do siebie podobne, nigdy nie są takie same. Wzrok gubi się podążając po liniach, nie jest w stanie uporządkować abstrakcyjnych schematów. Wykroje przestają być dla nas czytelne, są jak te, które artystka znajdowała w szafie swojej mamy - nieogarnięte mapy kosmosu widziane oczami dziecka. *Wzorce, modele, schematy to nasz sposób opisywania świata. Usiłując go uporządkować tworzymy abstrakcyjną, zawiklaną sieć. Gubimy się w niej. Jakże łatwo stracić z oczu linię po której podążamy wzrokiem...*¹⁸ „Wykroje” są metaforą ludzkich losów - poplątanych, uwikłanych, nieogarniętych, niepowtarzalnych. I nietrwałych, co symbolizuje technika w jakiej wykonane zostały te prace. Artystka, tak jak niegdyś szyjąc robiła to jej mama, nanosi kształty na płótno przy pomocy kalki - technika pracochłonna, zabierająca mnóstwo czasu, a do tego nietrwała, gdyż linie łatwo się rozmazują.

Prostota - oto siła tych prac. Każdy element przemyślany, wszystko co zostało użyte ma swoją przyczynę i cel. Obrazy Joanny Bylickiej robią wrażenie doskonałością techniczną, są jak ona sama - umalowana, wypielęgnowana. Marzena Nowak ma długie, proste, ciemnoblonde włosy, okulary, nosi sztruksy, niebieski polar, T-shirt z Kubusiem Puchatkiem... nie rzuca się w oczy, jej piękno tkwi w naturalności. Podobnie te prace - w swojej prostocie zadziwiają oryginalnością, nieprzypadkowością użytych środków.

Cztery kobiety. Cztery osobowości. Cztery artystki. Cztery tematy. Ale wspólny obszar poszukiwań - one same. *Każda kobieta świadoma jest funkcji swojej płci w społeczeństwie, w którym przyszło jej istnieć. Ale przecież każda inaczej rozumie i przeżywa swoją kobiecość.*¹⁹ Dla Magdy Bieleśz bycie kobietą jest ściśle związane z potrzebą macierzyństwa, dla Joanny Bylickiej z kreacją swojego wizerunku, dla Marzeny Nowak z kobiecymi zajęciami, dla Ani Sieradzkiej.. chyba z tym wszystkim po trochu. Ale o niej najtrudniej jest coś powiedzieć. Jej prace wydają się najsłabsze, bo najmniej związane z nią samą. Zbyt dużo jest w nich teorii, przemyśleń, powiązań, czerpania od innych... ale może to właśnie lęk, niewiara we własne umiejętności, niepełna akceptacja swojej tożsamości każą jej się chować za rozumem...

Tekst powstał w grudniu 2002 roku, w oparciu o prace napisaną na seminarium niższym prowadzonym przez dr hab.

Marzena Nowak *Wykroje*

Joannę Sosnowską. Od tego czasu Magda Bieleśz brała udział w wielu wystawach indywidualnych (m.in. we wrocławskiej Galerii Entropia, krakowskiej Galerii Nova, warszawskiej Zachęcie, berlińskiej Galerii Zero i gdańskiej Wolnej Pracowni PGR_ART.) i zbiorowych (w warszawskiej Galerii Raster, w Galerii BWA we Wrocławiu i Bielsko-Białej, w barcelońskiej galerii Sala Barna, w Galerii ZOO w Strasbourgu i w rosyjskim Narodowym Centrum Sztuki Współczesnej w Ekaterinburgu), a w 2003 roku otrzymała nagrodę Ministra Kultury Rzeczypospolitej Polskiej. W tym samym roku Marzena Nowak stała się laureatką przyznawanej w Wiedniu Henkel Young Artist Prize, a także otrzymała nagrodę Prezydenta miasta Wrocławia w konkursie im. E. Gepperta. Prace Marzeny Nowak były pokazywane m.in. w krakowskiej Galerii Starmach i w Bunkrze Sztuki, w bytomskiej Galerii Kronika, we wrocławskim BWA i Galerii Awangarda, w warszawskiej Galerii Foksal oraz

w wiedeńskim Schmitte und Muster Museum Quatier. Ponadto w roku 2003 artystka została zaproszona przez Mirosława Bałkę do projektu Absolut Generations prezentowanego w weneckim Palazzo Zembio przy okazji 50-tego Biennale Sztuki. Joanna Bylicka w roku 2003 brała udział w wystawach w Galerii DAP i Galerii Ericsson w Warszawie, oraz w Galerii BWA w Bielsko-Białej, gdzie otrzymała trzecią nagrodę w konkursie „Bielska Jesień”. Źródła: www.artbiznes.pl, www.culture.pl, wap.ericsson.pl, www.magdabieleśz.art.pl, www.mediarun.pl, www.supermarketsztuki.art.pl, www.um.bielsko.pl

Prace dyplomowe oraz materiały ilustracyjne zostały udostępnione dzięki uprzejmości Auterek.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ DR HAB. JOANNĘ SOSNOWSKĄ

¹ Natalia LL, *Calamitas Erotica*, w: *Sztuka kobiet*, Bielsko-Biała 2000, cyt. Za: J. Bylicka, *Teatr kobiecości*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr J. Nicikowskiego, Warszawa 2002, s. 18.

² M. Bieleśz, *Wpływ choroby na twórczość*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr J. Sosnowskiej, Warszawa 2002, s. 42.

³ *Choroby wewnętrzne*, pod red. Prof. Dra med. A. Wojtczaka, Warszawa 1981, cyt. za: Bieleśz, dz. cyt., s. 40.

⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora*, Warszawa 1999, s. 7.

⁵ Wypowiedź Magdy Bieleśz w: A. Sieradzka, *O tożsamości człowieka*, skrypt do pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dr K. Bogackiej, Warszawa 2002, brak numeracji stron.

⁶ Bieleśz, dz. cyt., s. 43-44.

⁷ Sieradzka, dz. cyt.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ K. Imieliński, S. Dulko, *Apokalipsa płci*, Szczecin 1989, s. 44, list 4, cyt. za: Sieradzka, dz. cyt.

¹¹ Sieradzka, dz. cyt.

¹² Wypowiedź J. Bylickiej w: Sieradzka, dz. cyt.

¹³ Bylicka, dz. cyt., s. 23.

¹⁴ Tamże, s. 22.

¹⁵ Tamże, s. 19.

¹⁶ Tamże, s. 21.

¹⁷ M. Nowak, *Wykroje*, materiały promocyjne dołączone do wystawy dyplomowej.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Sieradzka, dz. cyt.

Pornografia (gr. porne- nierządnicza + grapho- piśmę) - pisma, rysunki, obrazy o treści nieprzyzwoitej, przedstawiające sceny erotyczne obliczone u wywołania u odbiorców podniecenia płciowego¹.

Po raz pierwszy słowo pornografia, w jego dzisiejszym znaczeniu, zostało użyte w związku z odkryciem malarstwa w Pompejach (1748 r.). Wtedy to ze znalezionych obscenicznych malowideł ściennych utworzono w Muzeum Narodowym w Neapolu oddzielną kolekcję nazwaną pornograficzną, niedostępną dla szerokiej publicz-

stwarza określenie, czy pornografia może współistnieć ze sztuką.

Stefan Morawski, autor programowego artykułu podejmującego problem pornografii i sztuki², pisze, że autentyczne dzieło sztuki nie jest i nie może być przedmiotem o charakterze pornograficznym, gdyż intencją artysty nie jest wywołanie podniecenia seksualnego, a wprowadzenie w świat dzieła. Motywy seksualne nie stanowią ani głównej, ani nawet równoważnej z estetycznymi, wartości w danej strukturze artystycznej. Tekst Morawskiego odzwierciedlający ducha epoki jest „wykazem” tego co można, a czego nie należy pokazać.

FOTOGRAFIA CIAŁA SZTUKA PORNOGRAFII

Karolina Puchała

ności. Historia pornografii w naturalny sposób łączy się z historią plastyki i literatury, choć odkąd została nazwana, stanowiła negatywny punkt odniesienia dla sztuki erotycznej. Rysunki przedstawiające seks pojawiły się już na ścianach grotty Lascaux i na greckich wazach, ale wielu badaczy uważa pornografię za relatywnie późny fenomen kultury zachodniej, który rozwinął się wraz z pruderyjną moralnością klasy średniej w XIX wieku. Wystarczy przypomnieć szok wywołany *Śniadaniem na trawie* Edouarda Maneta, czy aresztowanie, pod zarzutem szerzenia pornografii Egona Schiele, który spędził w 1912 roku prawie cztery tygodnie w więzieniu. Dziś prace tych artystów wraz z np. dziełami Markiza de Sade uważane są za dziedzictwo literatury i plastyki - nazwane pornografią klasyczną, są wyraźnie oddzielane od wielkiej gałęzi przemysłu rozrywkowo – pornograficznego. Czy znaczy to, że pornografia została wyrzucona poza nawias sztuki? Mimo, iż bardzo silny jest dziś nurt ukazujący ciało całkowicie pozbawione seksualności, to kwestia obecności i dopuszczalności pornografii w sztuce jest wciąż aktualna, a szczególnie wyraźna w związku z fotografią ciała.

Fotografia jest szczególnie narażona na oskarżenia o pornografię. Idąc za słowami Susan Sontag *fotograf nie tworzy lecz odkrywa*, a fotografia stanowi w potocznym odbiorze wiarygodne, obiektywne i najbliższe rzeczywistości odbicie. Jej codzienność sprawia, że wielu ludzi nadal nie uważa jej za sztukę, mimo kolekcjonowania zdjęć przez muzea już od początku lat 70-tych. Trudne do ustalenia granice między amatorem a profesjonalistą, możliwość wykonywania wielu odbitek z negatywu, powszechność w reklamie, realizm, dosłowność nagiego ciała oddalają od sztuki a przybliżają zarzuty o pornografię. Przynależność fotografii artystycznej do sztuki jest oczywista, problem



Podkreślając wagę estetyczną dzieła, podaje sposób ukazywania nagości, który reprezentuje część współczesnych fotografików świata. Świadomie stosują oni zabiegi tłumiące pornograficzne oddziaływanie obrazu eksponując czyste piękno fotografii.

Taki sposób pokazywania nagości wybrał czeski artysta Jan Saudek, który stworzył własny styl, łatwo rozpoznawalny zarówno w ciepłych portretach dzieci, przyjaciół jak i w aktach. Saudek pracuje w studio odcięty od świata zewnętrznego, gdzie panują jego własne prawa. Jego zdjęcia są wystudiowane, upozowane, zamknięte w ciasnej przestrzeni wnętrza. Na przełomie lat 1976/77 zaczął podkolorowywać czarno-białe fotografie, kładąc barwy wbrew naturze, przez co ostatecznie zerwał z odzwierciedlaniem rzeczywistości. Często wykorzystuje on lustrzane odbicia, tworząc dekoracyjne sceny, surrealistyczne kompozycje z ciał. W latach 80-tych inscenizuje i fotografuje swawolne scenki przedstawiające kobiety kładące się do łóżka, ale też bardzo kontrowersyjne sekwencje, pokazujące ulegających sobie kobiety i mężczyzn. Nagość jest w mniej lub bardziej narzucający się sposób obecna prawie we wszystkich zdjęciach Saudka. Pokazuje genitalia, zbliżenia seksualne, zapewne u części odbiorców wywołuje podniecenie, ale przefiltrowuje to przez swój magiczny sposób fotografowania, odrealnia nawet bardzo mocne, obsceniczne ujęcia. Mimo ugruntowanej na świecie renomy, nadal wzbudza kontrowersje, oskarżany nie tylko o pokazywanie pornografii, ale też o kicz i kierowanie się złym gustem.

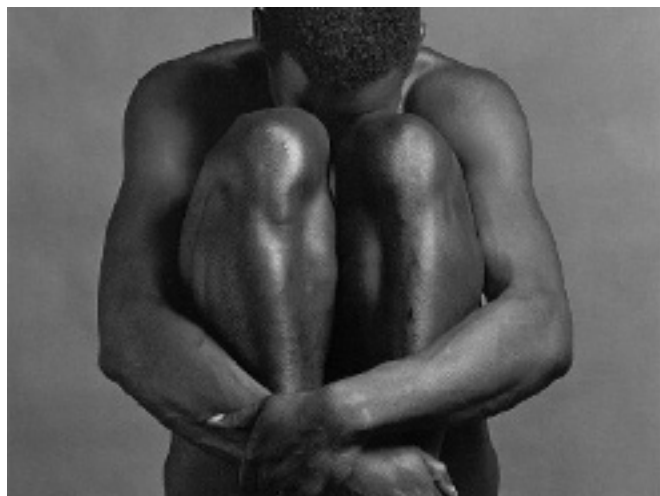
Innym artystą, który przez estetyzację łagodził wymowę dosadnych scen seksualnych, był zmarły na AIDS w 1992 roku, Dawid Wojnarowicz. Tworzył obrazy, rysunki, rzeźby, uliczne plakaty i graffiti

o ostrej społeczno-politycznej wymowie. Swoją sztuką protestował przeciw dyskryminacji homoseksualnej mniejszości i marginalizacji nosicieli wirusa HIV w Stanach Zjednoczonych. Od bezpośrednich kontekstów społeczno-politycznych odchodził w fotografii, która była jego największą pasją. W cyklu zatytułowanym *Sex Series* (lata 1988-1989) zestawiał sceny, w większości seksu oralnego, widoczne w niewielkich okrągłych fotografiach, ze zdjęciami opustoszałych budynków, części miast i środków transportu. Wojnarowicz wykorzystał tu fotograficzne negatywy, przez co czarno-białe zdjęcia wyglądają jak



prześwietlone klisze. Obsceniczne akty stają się intymne, a połączone z ciemnymi miejskimi krajobrazami, wywołują niepokojące wrażenie. Celem artysty było oddanie atmosfery alienacji seksualności przez społeczeństwo, ale sposobów interpretacji wydaje się być więcej. Paweł Leszkowicz pisze: *Wojnarowicz przekształcił pornografię w sztukę, która bada nasze impulsy i popędy. Fotografie funkcjonują niczym ekrany nieświadomości, ich wizualność przypomina fotografie rentgenowskie, prześwietlenie psychiki do jej najgłębszych, wypartych pokładów [...] są bowiem dziełem człowieka, który usunął bariery auto – cenzury i nadal wizualną formę strumieniowi nieświadomości*³.

Michel Foucault pisze, że jeśli chcemy dowiedzieć się czegoś o określonym systemie społecznym, należy zbadać przede wszystkim obowiązujący w nim stosunek do seksu, szczególnie uwzględniając



*formy, w jakich seksualność przejawiała się w oficjalnym dyskursie, czyli w tekście i obrazie. Analiza ta ujawni zawsze obecność dwóch obszarów: tego co dozwolone – przedstawione i tego co nieobecne, co dana kultura wyklucza, umieszcza na własnym marginesie*⁴. Dyskusja na temat moralności i wzorców zachowań społecznych, wraz z atakami na sztukę artystów homoseksualnych takich jak Dawid Wojnarowicz czy Robert Mapplethorpe, doprowadziły do ograniczenia przez Kongres Stanów Zjednoczonych działalności *National Endowment for the Art* rozdzielającej państwowe fundusze przeznaczone na organizację



wystaw. Wprowadzono zakaz wspierania sztuki *szerzącej pornografię*⁵. Paradoksalnie w kraju, w którym jest produkowana największa liczba filmów pornograficznych, artyści łączący sztukę i pornografię działają na marginesie kultury. W tym kontekście warto przyjrzeć się fotografiom Roberta Mapplethorpa. Nie stosował on jak Saudek, czy Wojnarowicz zabiegów łagodzących przekaz. Jego prace, obliczone na wywołanie podniecenia seksualnego, wyjęte z przestrzeni galerii łatwo znalazłyby miejsce w czasopiśmie pornograficznym. Lecz pod względem estetycznym są piękne, surowe, prawie wyłącznie czarno-białe, robione w pustych wnętrzach. Wyjęte z kontekstu podkreślają wspaniałość ludzkiego ciała. Taki, redukcjonny sposób fotografowania, czerpał ze sztuki Man Raya, którego uważał za swojego mistrza: *myślę, że ze wszystkich fotografów, którzy istnieli, Man Ray jest najistotniejszy, ponieważ traktował fotografię w sposób, w jaki nikt wcześniej tego nie robił*⁶. Man Ray zafascynował Mapplethorpa zacieraniem tożsamości modeli, których intymne fragmenty ciała portretował (np. cykl *Wiosna, lato, jesień, zima*, który pokazuje w zbliżeniu cztery różne ujęcia stosunku seksualnego). Mając takiego nauczyciela Mapplethorpe nie mógł się bać oskarżeń o pornografię, więcej – odwracał on ostrze zarzutów przeciw tym, którzy je rzucali. Jego ambicją było podniesienie homoseksualnej, męskiej pornografii do rangi sztuki, przez co został wciągnięty w dyskusję dotyczącą zmieniających się wartości moralnych epoki, pomimo iż bardziej niż polityką interesował się własną karierą. Fotografie seksu oralnego gejów i lesbijek, świetnie technicznie i kompozycyjnie, pokazane w galerii nabierają mocy z jakiej Mapplethorpe zdawał sobie sprawę. Używał seksualnej energii zamkniętej w zdjęciach jako narzędzia przeciwko państwu – przeciw

obowiązującemu porządkowi, którego gwarantem jest państwo. Stawia fotografie czarnych homoseksualistów wobec nietolerancji społeczeństwa bazując na fali, według której wszystko wolno, a amerykańska rewolucja seksualna zniósła wszelkie bariery zarówno w życiu, jak i w sztuce. Ale czy rzeczywiście wszystko wolno? Czy ideologia domagająca się akceptacji ludzkiej odmienności może posługiwać się bulwersującymi, odwołującymi się do negatywnych wartości moralnych obrazami? Dyskusja nad cenzurą, jaka rozpętała się na przełomie lat 80. i 90., związana z retrospektywną wystawą Roberta Mapplethorpa *The Perfect Moment* pokazuje, że społeczeństwo amerykańskie nie daje pozwolenia na obecność czystej pornografii w sztuce. Unaocznia też, że taka twórczość skierowana jest do pewnej grupy odbiorców, przez których zresztą Mapplethorpe jest uważany za tego, który wprowadził pornografię do „sztuki wysokiej”. Do ludzi, dla których jak dla Normana Rosentala *każda prawdziwa sztuka jest moralna, ponieważ w przeciwnym wypadku jest pornografią. Każda nie-sztuka jest pornograficzna. Jeżeli dzieło sztuki wypowiada ważny zamysł artystyczny – a rozpoznaje się to od razu, nawet jeśli widać w nim genitalia i nagie piersi – jest znacznie mniej pornograficzne niż, powiedzmy kiczowaty pejzaż na pudełku czekoladek, który właśnie jest pornograficzny*⁷.

Przez pryzmat myśli Rosentala, który podkreśla wagę prawdy przenoszonej przez dzieło sztuki, trzeba odczytywać też prace Nobuyoshi Arakiego. Znany na całym świecie Japończyk tworzy wyrafinowane akty, obsceniczne sceny seksu, ale też niezwykle zdjęcia Tokio, przekazuje atmosferę miasta, w którym Wschód miesza się z Zachodem. Japończycy po klęsce II wojny światowej momentalnie podporządkowali się zwycięzcy, starając się jak najszybciej do niego upodobnić. Ale zachodnie wzorce nie były w stanie zmienić ani mentalności społeczeństwa, w której mężczyzna jest panem i władcą, ani hierarchii życia codziennego, w którym granica między światem męskim i kobiecym, widoczna jest nawet na poziomie języka (gdy mężczyzna powie o swojej żonie *obudziła się*, ona oświadcza, że *jaśnie pan dokonał szanownego obudzenia się*). Rozdźwięk między tradycyjną „sztuką kochania”, a równie tradycyjnymi zakazami, jakimi obwarowane jest codzienne życie Japończyków, doskonale obrazuje zależność między modelkami a Arakim oraz między fotografiami Arakiego a władzą. Artysta uwalnia kobiety (często są to zamożne gospodynie domowe), pozwala im się rozebrać, pokazać, obnażyć przed sobą i widzami; one lubią być fotografowane i robią

wszystko czego od nich zażąda. I mówi: *całkowita wolność jest zabroniona. Jeżeli nie ma cenzury, sztuka nie rozpala się. Tworzenie tego co zakazane, jest właśnie sztuką*⁸. Więc japońskie władze aresztują kuratora wystawy *Erotos* (1993 r.) za rozpowszechnianie katalogu uznanego za obsceniczny, każą płacić grzywny za eksponowanie nieprzyzwoitych zdjęć. Stoją na straży reguł. Europa jest bardziej liberalna, selekcja jego fotografii jest mniejsza niż w Japonii, na starym kontynencie pokazywane są prawie wszystkie jego zdjęcia (choć np. w Krakowie część wystawy została ocenzurowana). Mimo, że Araki myśli nad podziałami – *nie chce być Wschodem ani Zachodem! Chce być Erosem!*⁹ – to jednak różnica w traktowaniu seksualności istnieje.

Michel Foucault ustanawia ostrą opozycję między *ars erotica* – w jaki wyposażone są kultury wschodu – a *scientia sexualis* – jaka została ustanowiona przez naszą, zachodnią cywilizację. Nauka o seksie przede wszystkim ustanawia normy, by móc zdefiniować anomalie – ale niekoniecznie, żeby zakazać; sztuka kochania, w której tkwią korzenie artystyczne Arakiego jest nieskrępowana ograniczeniami, perwersja jest w niej naturalna, ale traktowana jako wiedza magiczna, dostępna tylko wybranym. Sztuka Arakiego mimo swojej dosłowności i dosadności sięga tradycją do erotycznych drzeworytów Hokusai, dlatego artysta jest tak uwielbiany w swoim mieście. Fotografie Roberta Mapplethorpa nie miały historii, do której mogłyby się odwołać, ich odbiorcy nie posiadali w pamięci pozytywnej tradycji sztuki, z którą mogliby kojarzyć taką twórczość. Mapplethorpe miał ją dopiero stworzyć. Twórcy, którzy fotografują ciało często się na niego powołują, jakby stwierdzali, że nie ma potrzeby dyskusować o czymś co zostało już rozstrzygnięte.

Definicja pornografii jest trudna do ustalenia, gdyż pytanie o granicę między erotyką a pornografią jest w gruncie rzeczy pytaniem o intencje artysty. Czy autor chciał pokazać uczucie, czy tylko fizyczny seks? Czy liczył jedynie na rozgłos, sławę, idące za nimi pieniądze? Czy forma, kolor, ideologia stojące za konkretną fotografią jest wystarczającym usprawiedliwieniem do wykorzystywania nagich ciał w sztuce? Przecież sztuka nie potrzebuje usprawiedliwienia. Gdzie jest więc cezura między sztuką a pornografią? Sztuką jest tworzeniem wartości artystycznych; pornografia – stymulowaniem zachowań seksualnych. Czasami dzieło artysty i pornografia stykają się na jednej płaszczyźnie, wtedy powstaje „sztuka pornografii”, ale jej akceptacja zależy od subiektywnego odczucia intencji autora.

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

¹ Słownik Wyrazów Obcych, pod red. H.Szkiłdź, Warszawa 1980, s. 592.

² S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Estetyczne” 1965, nr 4, s. 137-233.

³ P. Leszkowicz, *Gorączka Apokalipsy*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 23, s. 48-49.

⁴ Cyt. za: P. Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic*

o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960 – 1980. Władza – Sztuka – Seks. w: *Sztuka a erotyka: materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1995, s. 445-471.

⁵ Leszkowicz, dz. cyt., s. 50.

⁶ Za: G. Celant, *Mapplethorpe*, New York 1992, s. 53.

⁷ P. Polit, *Każda prawdziwa sztuka jest moralna. Wywiad z Normanem Rosentalem*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26, s. 21.

⁸ M. Brewińska, *Nobuyoshi Araki. Cały ten seks! Wywiad z Nobuyoshi Araki*, „Elle” 2000, nr 10, s. 37.

⁹ Tamże, s.38.

KOŚCIÓŁ W MIEŚCIE MUSSOLINIEGO

Joanna Kinowska

Dzielnica E.U.R. w południowej części Rzymu, ma swoją unikalną historię. Przede wszystkim nie była nigdy planowana jako dzielnica mieszkaniowa czy finansowa. Powstawała od 1937 roku, z przerwą w czasie działań wojennych drugiej wojny światowej, aż po lata 50-te. Prace nad niektórymi ważniejszymi budynkami trwały nawet do lat 70-tych. Pomiędzy pałacami (Kongresów, Sportu, Narodu Pracy, itp.), urzędami, biurami oraz pomniejszą zabudową mieszkaniową, znajdujemy kościół. Monumentalny w swoim kształcie, położony w najwyższym punkcie założenia, jest widoczny z daleka. Wyróżnia się swoim kształtem spośród rzymskich kościołów. Ale to, co jest najistotniejsze, to że wpisany jest w modelową architekturę „nowych faszystowskich” miast włoskich lat 30 i 40, że znajdujemy go na terenie przygotowanym na Wystawę Światową.

Kościół św. Piotra i Pawła usytuowany jest na placu i przy ulicy o tej samej nazwie co wezwanie, w zachodniej części E.U.R.. W jego otoczeniu, symetrycznie rozplanowano dwa portyki kolumnowe, dziś mieszczące siedzibę Konwentu, szkołę św. Franciszka i teatr. Plac połączony jest z Viale Europa, leżącą poniżej, monumentalnymi schodami. Od tej strony, budynek kościoła poprzedzają dwie gigantyczne figury świętych patronów.

Kościół postawiony jest na podwyższeniu, schodkowej platformie. Dwukondygnacyjny, z trójosiową fasadą, powtórzoną z każdej strony. Już z zewnątrz dostrzegamy, iż budowla rozplanowana jest na kształt krzyża greckiego – z częścią główną wyższą od ramion, zwieńczoną kopułą. Część niższa, pierwszej kondygnacji – ramiona krzyża, to ryzalit zawierający portyk wgłębny – przeparty oknami, z wejściem. Partie ryzalitu, w miejscu gdzie stykają się z zasadniczą częścią kościoła, zwierają „kolumnę” okien z wejściem w przyziemiu. Fasada główna oznaczona jest rzeźbiarską grupą *Malej Deezis* na osi wejścia. Bęben kopuły zawiera duże okulusy, w kwadratowych ramach. Czasza kopuły zwieńczona dwuczęściową latarnią.

Zbudowany na planie centralnym, krzyża greckiego. Wewnątrz wyodrębniono część nawową w kształcie okręgu. Ramiona krzyża zawierają od strony zachodniej ołtarz główny, po bokach (płn i płd) ołtarze boczne, od wschodu zaś wejście główne. Kaplice boczne, sale, oratorium i urzędy związane z parafią „ukryte” są w grubości murów, czyli będąc czy to w środku kościoła, czy też oglądając go z zewnątrz, trudno domyśleć się ich istnienia. Wszystkie te pomieszczenia drugorzędnej roli mają kształt prostokątów zakończonych półkoliście, połączone są zaś korytarzami, i mniejszymi salami na planie kwadratu.



Wejście główne flankowane jest kaplicami – św. Antoniego od północy, i św. Franciszka od południa. Dalej na wysokości ramion krzyża w planie, kancelaria parafialna w południowej części, w północnej zaś znajdujemy sale.

Wnętrze jest jasne, choć oświetlone tylko okulusami i latarnią w części kopuły. W planie podkreślony został kształt okręgu, który tylko w miejscu ramion krzyża, przerwany jest wysokimi wnękami (ołtarzowymi i wejściową) oraz drzwiami, co zamiast zaburzać harmonię, raczej dodaje rytmu. Całość sprawia wrażenie przestronnego i niezwykle funkcjonalnego.

W planie nie dzieje się nic nadzwyczajnego, jest to nowy pomysł na tradycyjny model świątyni na planie centralnym. Ciekawie rozwiązał architekt przepływanie brył – wewnątrz odczytujemy okrąg, by z zewnątrz widzieć tylko sześcian. Smukłość budowli przywodzi na myśl rozliczne założenia sakralne oparte na podobnym planie. Niech za przykład posłuży chociażby rzymskie *Tempietto* Bramante'go.

Kopuła wydaje się nam znana. Monumentalne formy, ale i niezaprzeczalna elegancja. Odpowiedniość rozmiarów – kościół niewielki, lecz sprawia ogromne wrażenie, czy z daleka, czy z bliska. Inne kościoły rzymskie, dostarczają zawsze wielu emocji, ale bardzo niewiele z nich, łączy w sobie cechy monumentalne, z elegancją form, i przede

wszystkim – wykorzystuje usytuowanie czy to dla lepszej widoczności, czy żeby dodać majestatu samemu założeniu. Z takich budowli należy wymienić przede wszystkim Bazylikę św. Piotra w Watykanie i Bazylikę św. Jana na Lateranie. Plan centralny, kopuła i to niezwykle wyróżnienie budowli, zbliża kościół w E.U.R. głównie do Bazyliki św. Piotra. Architekci pracujący dla Mussoliniego, mieli z resztą wpływ na wyeksponowanie tego kościoła. Ukończona wprawdzie w 1950 roku, lecz planowana długo przed drugą wojną światową, Via della



Conciliazione, która przerwała średniowieczny jeszcze ciąg zabudowy Watykanu, prowadząc przestronną arterią od Tybru aż do placu św. Piotra – budując tym samym, niezamierzoną przez Berniniego, ale jakże monumentalną perspektywę¹.

Kościół powstawał przez kilka lat. Od 1937 roku, gdy był planowany jako element Wystawy Światowej głównym projektantem i nadzorcą budowy był architekt Arnaldo Foschini. W jego zespole współpracowników, zarówno inżynierów jak i artystów dekoratorów znaleźli się: Alfredo Energici, Vittorio Grassi, Nello Ena, Tullio Rossi, Costantino Vetriani, Aristide Giannelli oraz brat Arnalda, Alfredo².

W latach 1941-45 zawieszono prace budowlane, ze względu na zaangażowanie Włoch w wojnę światową. Dokończenie kościoła i uzupełnienie dekoracji po 1945 roku zostało powierzone Carlo Rossiniemu.

Znane są podstawowe fakty dotyczące historii budynku, nazwiska architektów, daty konsekracji, wywyższenia do miana bazyliki, itd.³ Mało się jednak pisze o samej architekturze i głównym pomysłodawcy – Foschinim.

Kościół wpisany w plany E42⁴ nie może być rozpatrywany w oderwaniu od założeń całego E.U.R., od postanowień kongresów Architektury i Urbanistyki, od wszelkich dyskusji dotyczących budownictwa i wypracowania „stylu faszystu”, jakie miały miejsce we Włoszech w latach 30-tych. W tym miejscu należy pamiętać, że ten budynek, to tylko jeden z wielu projektów Foschiniego. Nawet nie szczególny, nie ten najbardziej znany. Znacznie ważniejszy wydaje się fakt jego związania z oficjalną państwową architekturą, wieloletnia

współpraca z Marcelo Piacentini – „głównym architektem faszystu”.

Arnaldo Foschini, urodził się w 1884 roku w Rzymie. Z tym miastem był związany przez całe swoje życie, chociaż projektował także, dla innych rejonów Włoch. Był profesorem wydziału architektury w Rzymie, dyrektorem Akademii św. Łukasza, przez niemal dwa lata był redaktorem naczelnym *Architettura ed arti decorative*⁵. Foschini jest projektantem siedziby Ministerstwa Spraw Zagranicznych, rozplanowania wejścia głównego na rzymski uniwersytet La Sapienza. Jego autorstwa są tam budynki m.in. Kliniki ortopedycznej i Wydziału Higieny. Współpracował z Piacentinim przy budowie kompleksu budynków uniwersyteckich, został też zaproszony do projektowania E42. Stawał do konkursów na gmachy rządowe, w tym do najgłośniejszego – na projekt Palazzo del Littorio – siedziby partii faszystowskiej. W 1937 roku drugi konkurs na ten budynek wygrał właśnie projekt Foschiniego wraz z Del Debbio i Morpurgo⁶.

W 1948 roku powstaje Narodowa Rada Architektów⁷, a Foschini obejmuje stanowisko Prezesa, aż do 1955 roku. Zmarł w 1968 roku. Aż dziwne, że przy takiej bogatej działalności, nie tylko na polu projektowania, ale ogólnej naukowej i popularyzatorskiej, encyklopedie i słowniki architektów milczą na jego temat.

Za najważniejsze jego osiągnięcia uznaje się udział w projekcie Ina Casa i zaprojektowanie budynków dla La Sapienza⁸. Na marginesie biogramów podaje się również informację, że współtworzył E.U.R. Ciekawy jest fakt, iż o ile dziś jego sylwetka zostaje właściwie zapomniana, to w latach 30-tych uchodził za autorytet, jego głos w dyskusji z racjonalistami był zawsze przeważający, do tego stopnia, że określano Foschiniego *szarą eminencją włoskiej architektury*.⁹

Dochodzimy do wniosku, że spośród projektów architekta, kościół św. Piotra i Pawła pozostaje jedyną budowlą sakralną w jego dorobku. Biorąc zaś pod uwagę jak dziś odczytywany jest Foschini, nie dziwi fakt, iż żaden z jego budynków nie był naśladowany, dotyczy to również kościoła.

Dla E42 pracowali pod dyktando Piacentiniego i Pagano najznakomitsi architekci swojej epoki. Monumentalne założenie miało w roku 1942 podczas Wystawy Światowej ukazać Włochy jako imperium, silny kraj pracujący na rzecz pokoju. Dla Mussoliniego nie był to tylko pokaz możliwości państwa na arenie międzynarodowej, ale również, czy może przede wszystkim, święto faszystu, bowiem w 1942 roku upływała okrągła rocznica 20-lecia reżimu Duce¹⁰. Decyzja o planowanej wystawie podjęta została w 1936 roku. Mussolini ma zatem całe 6 lat na przygotowanie, na zbudowanie nowego miasta.

Ze „zwykłej” wystawy E.U.R. staje się natychmiast manifestacją faszystu. Nic więc dziwnego, że w jego budowę Duce dużo inwestuje, a pracę powierza tylko niezawodnym i lojalnym architektom. W tym miejscu pojawia się pytanie, o potrzebę budowania kościoła na terenie wystawienniczym. Każdy z planowanych budynków miał konkretny

cel – nie tylko manifestacji nowego stylu w architekturze, ale bardziej utylitarny, wymierny – zawierać miał wystawę tematyczną. W kościele, który miał działać tylko w czasie otwarcia wystawy, miały być prezentowane dwie ekspozycje: *Ekspansji Kościoła Katolickiego* oraz *IkonoGRAFIA świętych patronów*¹¹.



Plan EUR. Najważniejsze budynki:

- a) Pałac Kongresów (Palazzo dei Congressi)
- b) Kościół śś. Piotra i Pawła
- c) Palazzo della Civiltà' del Lavoro
- k) Pałac Sportu (Palazzo dello Sport)

Pomysł wystawienia nowego miasta, integralnego, o sprecyzowanych założeniach urbanistycznych, przeniósł ciężar znaczeniowy z wystaw pomniejszych, pawilonów i ich architektury, na całościowy wygląd. Prezentował tym samym model idealnego miasta. Nikt nie zna się lepiej na wyznaczaniu tego typu założeń niż naród włoski, od Albertiego poczynając. Mussoliniemu, który buduje nowe cesarstwo, który stawia Trzeci Rzym, taka dzielnica-miasto jest bardzo potrzebna¹². Może pokazać tutaj nie tylko do czego zdolny jest faszyzm, ale i zaprezentować swoją wizję przyszłości. Zaprojektowane zostały tam obiekty sportowe, muzea, biurowce. Zostawiono wiele przestrzeni zielonej, szerokie ulice, zawsze z jakimś punktem kulminacyjnym. To sztuczne miasto miało mieć w sobie także kościół. Jest on tutaj zupełnie zbędny, jeśli mamy do czynienia tylko z wystawą. Jeśli natomiast E42 będziemy postrzegać jako projekt idealnego miasta, wówczas okazuje się, że jest tu niezbędny. Więcej, zajął dość symboliczne miejsce – nie w centrum – w którym w E.U.R. stanowią budynki publiczne, państwowe. Stoi z boku, ale jest to miejsce wyeksponowane. Ważne, ale nie podstawowe.

Każdy reżim ma swoją architekturę, swoją sztukę i propagandę. W żadnym innym systemie totalitarnym XX wieku nie zostawiono miejsc na model architektury sakralnej. Nie należy przywiązywać zbyt wielkich słów, teorii do projektu kościoła śś. Piotra i Pawła. Nie jest on od razu modelem. To element brakujący w E.U.R. Znamienne, że także bodaj jedyny kościół z tego czasu, w Rzymie. Ani Piacentini, ani inny architekt czasów faszyzmu nie projektował budynków sakralnych. Nie było wrogości polityki wobec Kościoła, ale wynika to raczej z ustawienia

priorytetu budownictwa – zorientowanego na państwo i jego potrzeby.

Z usytuowania śś. Piotra i Pawła w E.U.R. wynika kilka ciekawych wniosków. Poznajemy miejsce Kościoła w polityce, sfery sacrum zostawione przez państwo faszystowskie. Swobodnie możemy odnosić E.U.R. jako model państwa, wówczas z łatwością odczytujemy zainte-

resowanie władzy. Watykan był w dobrych stosunkach z Mussolinim. Tu zostało podkreślone, że w nowym Rzymie Duce, ten Kościół jest obecny. Ważny wydaje się ponadto styl wznoszenia budynków w E42, próbujące postawić znak równania między starą i nową architekturą Rzymu¹³. Swoisty klasycyzm form E.U.R. koresponduje ze starożytnym Rzymem, tym do którego bez przerwy odnosił się Duce w swojej polityce. Mussolini budował Trzeci Rzym – pierwszy to ten starożytny, drugi należał do Kościoła, papieżstwa. Trzeci do faszyzmu, jednak podkreślać miał korzenie i tradycje. Miał łączyć obydwa poprzednie, dodając nowoczesność. W tej wizji śś. Piotr i Paweł nabiera jeszcze szerszego znaczenia.

Biorąc pod uwagę wszystkie założenia i przewidywane funkcje jakie miała mieć E42, Foschini po mistrzowsku rozwiązał zadanie. Pozostając w przyjętym „stylu faszystowskim”¹⁴, nawiązując do klasycznych form, wystawił budynek kościoła. W budowlu miał zawrzeć teorię polityczną. Udało się to, nie bez zasługi projektantów całego założenia E42 – przede wszystkim Piacentiniego i Pagano¹⁵. To oni wyznaczyli miejsce, ale zagospodarowanie należało do Foschiniego.

Działania tych architektów dały zaskakujący wynik. Monumentalna budowla, która formami odnosi się do starożytności, w planie i kształcie nawiązuje do najlepszych dokonań nie tylko renesansu, ale całej spuścizny architektonicznej Włoch. Na myśl przychodzą nazwiska Bramante, Michała Anioła, nawet Palladia¹⁶. Kopuła, ten znak rozpoznawczy kościoła, wydaje się być powtórzeniem, pewną nową wersją kopuły znanej ze św. Piotra na Watykanie¹⁷. Czy o to chodziło architektowi? Nie zostawił żadnych pism, w którym moglibyśmy o tym

przeczytać. Ale nie są one potrzebne, pozostawił bowiem budynek. Przed nim ustawione zostały monumentalne figury – analogicznie do tych przed bazyliką w Watykanie.

Portyki kolumnowe w otoczeniu kościoła, jeśli porównamy z otoczeniem wystawionym przez Berniniego dla św. Piotra, mamy kolejne rozwiązane równanie. Analogie możemy mnożyć niemal w nieskończoność. Nie o to jednak chodzi. Wystarczy zaznaczyć, że kościół św. Piotra i Pawła zajmuje szczególnie ciekawe miejsce

w historii budownictwa sakralnego w Rzymie. Tym ciekawsze, że nie był projektowany jako kościół, przy którym z czasem powstanie parafia. Projektowany zatem był jako pomnik, nowoczesne Tempietto. Usytuowanie zaś na wzgórzu, poza starym miastem, w Trzecim Rzymie Mussoliniego, nawiązuje dialog z tymi siedmioma słynnymi wzgórzami, tak samo, jak polityka Duce nigdy nie była oderwana od tradycji włoskiej.

Zestawienie najważniejszych wydarzeń związanych z kościołem św. Piotra i Pawła w dzielnicy E.U.R.:

<p>1936: 25 czerwca – Biuro Wstaw Świątowych ogłasza wystawę na rok 1941 w Rzymie. 26 grudnia – wyznaczenie Komisarza Generalnego d/s E42 – senator Vittorio Cini. Według przewidywań dotyczących E42, kościół miał działać w trakcie trwania Ekspozycji. Przewidziane w nim były wystawy: <i>Ekspansji Kościoła Katolickiego</i> oraz <i>Ikonografia świętych patronów – Piotra i Pawła</i>.</p> <p>1937: Po przedstawieniu papieżowi Piusowi XI przez senatora Vittorio Cini, planów kościoła i zaprezentowaniu architekta Fochiniego, Kardynał Celso Costantini zostaje nominowany konsultantem budowy od strony Watykanu.</p> <p>1938: Początek prac budowlanych; Leone Castelli pod dyrekcją architekta głównego (Foschini) dowodzi grupą inżynierów.</p> <p>1939: Ukończenie fundamentów i położenie kamienia węgielnego pod kościół.</p> <p>1940: Ukończenie prac budowlanych nad bryłą kościoła, konstrukcja kopuły.</p> <p>1941–45: Przerwanie prac budowlanych. 1943–44: Zniszczenia wojenne.</p> <p>1945: Rząd podejmuje decyzję o zamianie terenów przeznaczonych na wystawę E42 w dzielnicy mieszkaniową E.U.R.</p>	<p>Komisarzem zostaje prof. Leonardo Severi. W międzyczasie O. Alfonso Orlini, były Minister Generalny Konwentu Braci Mniejszych stara się o pozyskanie dla zakonu budowanego kościoła.</p> <p>1951: Nowym komisarzem prac budowlanych w dzielnicy E.U.R. do roku 1970 zostaje prof. Virgilio Testa.</p> <p>1952: 6 czerwca – Komisarz dzielnicy E.U.R. Virgilio Testa przekazuje Braciom Mniejszym – Ministrowi Prowincji Veneto – O. Andrea Eccher – kościół, dwa portyki kolumnowe i plac do dyspozycji (w tym dokończenie budowy). grudzień – przybycie na miejsce pierwszych zakonników z Prowincji Patavino Św. Antoniego.</p> <p>1953: Początek prac wykończeniowych i restauracyjnych – pod nadzorem Carlo Rossini. Prace trwają do 1957 roku.</p> <p>1955: 3 lipca – wyświęcenie kościoła. Uroczystą mszę św. koncelebrował Kardynał Vicario Clemente Micara.</p> <p>1958: 8 grudnia – utworzenie przy kościele 172 parafii w mieście Rzym.</p> <p>1966: 29 czerwca – kościół konsekrowany przez Kardynała Francesco Seper.</p> <p>1967: 29 czerwca – kościół podwyższony do miana Bazyliki.</p>
--	---

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ PISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ PROF. DR HAB. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO

¹ F. Nizet, *17 itinerari a Roma*, Bologna-Milano-Roma 1999, s. 215.

² S. Zaccaria, *Storia*, na stronach internetowych parafii św. Piotra i Pawła w Rzymie <http://www.parrocchie.it/roma/sspietroepaolo/Edificio/Visita.htm>

³ Por. Zestawienie najważniejszych wydarzeń związanych z kościołem św. Piotra i Pawła w dzielnicy E.U.R. powyżej.

⁴ E42 czyli Esposizione Universale a Roma (E.U.R.) planowana na 1942 rok.

⁵ Foschini jest redaktorem naczelnym od stycznia 1930 do grudnia 1931. Po nim funkcje redaktora obejmie M. Piacentini, i zmieni tytuł pisma na *Architettura*. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Torino 1989, s. 131.

⁶ Wokół projektu Palazzo del Littorio powstała słynna dyskusja dotycząca „stylu faszystowskiego”. Do konkursu stanęli wszyscy najważniejsi architekci włoscy. Por.: F. Brunetti, *Architetti*

e fascismo, Firenze 1993, s. 273.

⁷ Il Consiglio Nazionale degli Architetti. O samej Radzie i roli Foschiniego szerzej mówił Nullo Pirazzoli ze Związku Architektów Prowincji Rawenny, na stronach internetowych Związku: <http://www.ra.archiworld.it/Zip/00-06.htm>

⁸ Dyrektor Ina Casa od 1949 roku. Por. C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972, s. 151.

⁹ C. De Seta, dz.cyt., s. 151.

¹⁰ Planowana najpierw na 1941 rok Wystawa Światowa w Rzymie, staraniami Mussoliniego została przełożona na koniec 1941 roku i początek 1942. O wielu funkcjach niedosłusznego E42 pisze szerzej: G. Ciucci, dz.cyt., s. 179–181.

¹¹ S. Zaccaria, dz.cyt. oraz F. Brunetti, dz. cyt., s. 287.

¹² W. Baraniewski, *Sztuka a systemy*

totalitarne, w: *Sztuka świata*, pod red. W. Włodarczyka, t.9, Warszawa 1996, s. 188.

¹³ Por. Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 58.

¹⁴ Badacze dyskutują nad możliwością objęcia całości projektowanych w latach 30-tych we Włoszech budynków jednym stylem, stylem faszystowskim. Sam reżim, unikając nazywania konkretnej sztuki określeniem faszystowskiej.

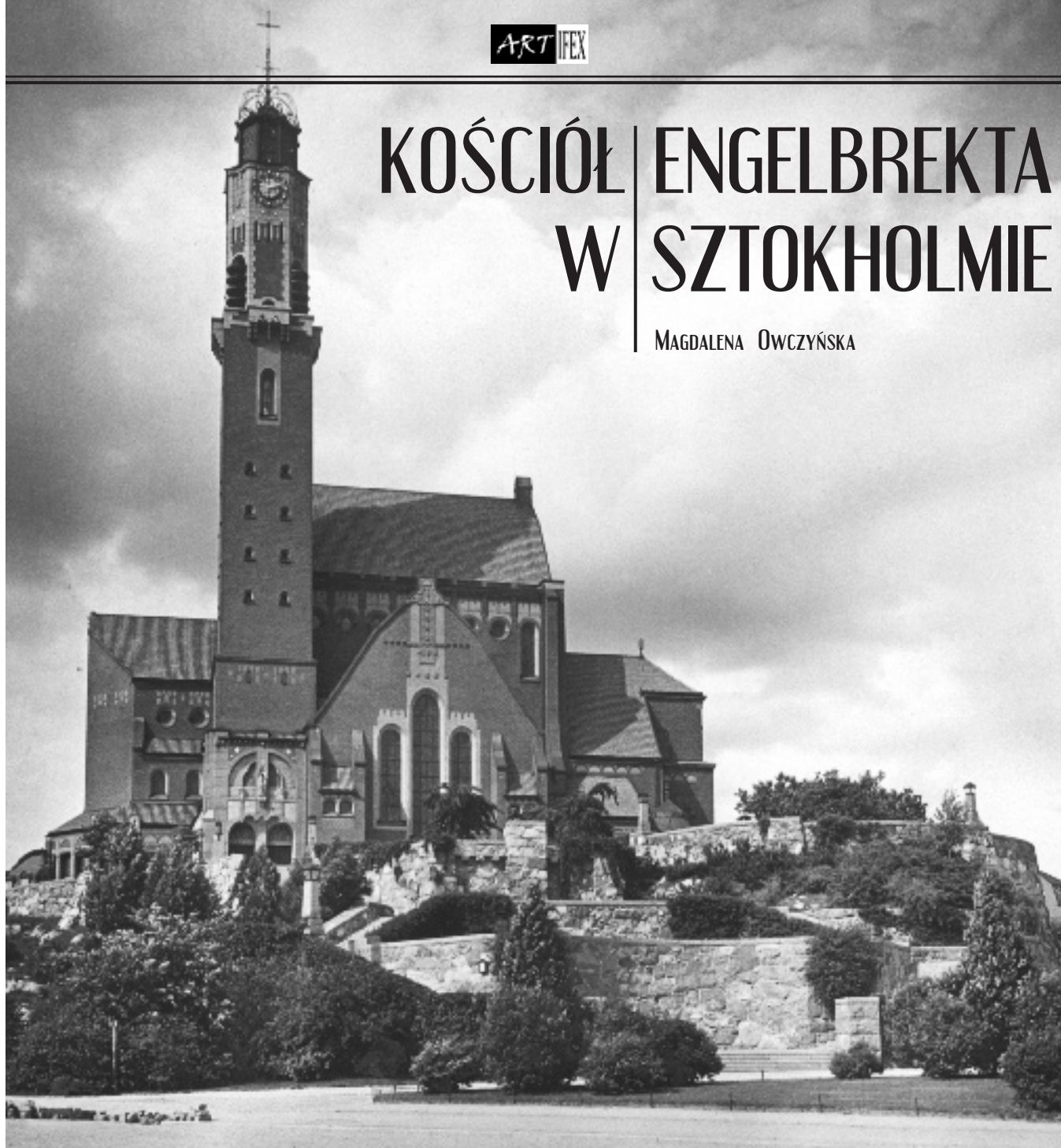
¹⁵ Plan E42 opracowany był pod kierunkiem Giuseppe Pagano i Marcelo Piacentini przez grupę architektów, w której jednak nie znajdujemy Foschiniego. Por. F. Brunetti, dz.cyt., s. 287.

¹⁶ Tych trzech architektów chyba najwyraźniej łączą poszukiwania form centralnych dla budowl sakralnych czy świeckich. Foschini wydaje się wyraźnie do nich nawiązywać w planie i usytuowaniu swojego projektu.

¹⁷ Por. G. Ciucci, dz. cyt., s. 182.

KOŚCIÓŁ ENGELBREKTA W SZTOKHOLMIE

MAGDALENA OWCZYŃSKA



Majestatyczny, górujący nad okolicą kościół Engelbrekta - dzieło Larsa Israela Wahlmana z początku XX wieku, to jeden z najbardziej charakterystycznych gmachów Sztokholmu. 15 marca 1904 roku władze miasta przekazały parafii Hedvig Eleonora¹ działkę o powierzchni 10.800 m², położoną w dzielnicy Domherren² z założeniem postawienia na niej nowego kościoła. W wyniku podziału 1 maja 1906 roku teje parafii na trzy, na tzw. Skale Młynowej (Kvarnberget)³ erygowano parafię Engelbrekta⁴. Całość ograniczona została czterema ulicami: od północy Engelbrekts kyrkogata, od północnego-wschodu Östermalmsgatan, od południowego-wschodu Uggleviksgatan, zaś od zachodu Karlavägen.

Konieczne stało się wzniesienie nowej świątyni. Pierwszego

grudnia 1905 roku rada parafialna zatwierdziła program konkursu na budowę kościoła i budynku parafialnego. Do konkursu zgłoszono 22 prace, wśród nich 12 maja przyznano pierwsze miejsce⁵ Larsowi Israelowi Wahlmanowi za projekt zatytułowany *Kwiat z gałązką*⁶, uzasadniając decyzję oryginalną architekturą o spójnym charakterze oraz doskonałym wykorzystaniem nietypowego gruntu. Na walnym zebraniu 30 marca 1908 roku parafianie potwierdzili, iż kościół oraz dom parafialny ma zostać wybudowany według przedstawionego projektu. Jego ostateczna wersja została zatwierdzona 7 maja 1909 roku przez króla Gustawa V. Kamień węgielny wmurowano 14 maja 1910 roku podczas uroczystej ceremonii, w której uczestniczył następca tronu, książę Gustaw-Adolf. Konsekracja kościoła miała miejsce

25 stycznia 1914 roku w obecności zarówno króla Gustawa V jak i Gustawa-Adolfa oraz wielu innych znakomitych gości⁷.

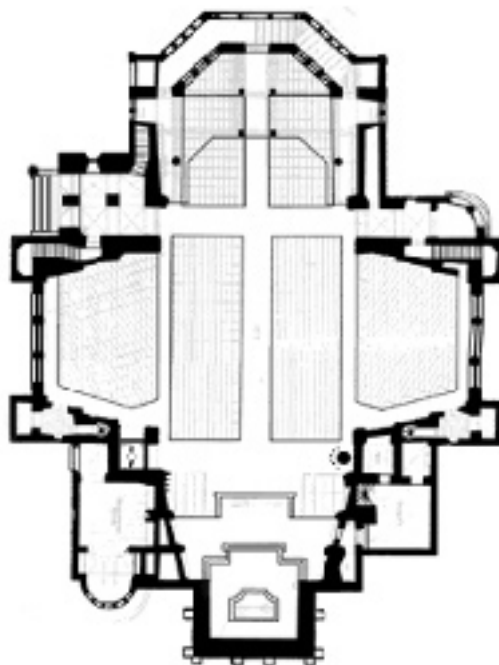
Opis kościoła

Architekt projektujący kościół zastał teren sąsiadujący z istniejącą już zabudową. Działkę otaczały budynki niejednorodnie stylistycznie, pełniące różne funkcje: więzienia, szkoły podstawowej na Valhallavägen, gimnazjum oraz wille osiedla Lärkstaden. Jednocześnie kościół miał stanowić zamknięcie perspektywy kilku ulic, co Wahlman starał się uwzględnić w projekcie⁸.

Kościół orientowany wzniesiony został na planie zbliżonym do krzyża greckiego z nieznacznie zaznaczoną osią wschód-zachód. Bryła kościoła kształtuje się bardzo malowniczo. Nawa główna, znacznie góruje nad pozostałymi częściami bryły budowli. Od północy i południa ujęta jest ramionami krzyża tworzącymi transept; od wschodu prezbiterium zamknięte zostało prostą ścianą z przylegającymi do niej: od strony północnej zakrystią, zaś od strony południowej kaplicą, która pierwotnie była kaplicą przedpogrzebową. W 1953 roku urządzono w niej prowizoryczną kaplicę studencką, zaś w 1967 roku została ona na ten cel przebudowana według projektu Rolfa Berga. Obecnie pełni ona funkcję tzw. „małego kościoła”⁹.

Między południowym ramieniem transeptu a partią zachodnią wyrasta wysoka wieża, w której Beckström dopatruje się podobieństw z wieżami renesansowych ratuszów¹⁰. Założona została na planie czworoboku, który w górnej partii przechodzi w oktagon, zakończona jest czaszą o secesyjnych formach i zwieńczona „koroną panny młodej”¹¹. Pod czaszą umieszczone zostały cztery tarcze zegarowe. Stanowi ona koronę świątyni, symbol parafii jako oblubienicy Chrystusa¹².

Partię zachodnią, zamkniętą trójbocznie, otacza obejście. Do wnętrza prowadzą wejścia północne oraz południowe znajdujące się u nasady wieży. Ponadto są dwa wejścia z południowej i północnej strony partii wschodniej obejścia, mniejszy portal południowy, znajdujący się między wejściem u nasady wieży a kaplicą oraz portal północny po przeciwnej jego stronie. Rozmieszczone w ten sposób wejścia pozwoliły uniknąć problemu z reorientacją kościoła, która ze względu na uformowanie terenu byłaby konieczna, gdyby wejście znajdowało się na osi ołtarza. Illerstad podaje, że Wahlman jako jedyny architekt biorący udział w konkursie na kościół Engelbrekta, zaproponował alternatywne umiejscowienie portali¹³.



Wchodząc do kościoła, przez jeden z głównych portali, znajdujemy się w ciemnym przedsionku. Dopiero przekraczając drzwi oddzielające schody prowadzące na chór muzyczny od wnętrza dostrzegamy otwierającą się przed nami ogromną przestrzeń. Nawa główna, wsparta na ośmiu granitowych filarach, sprawia wrażenie jakby wyłobionej w skale, na której stoi. Gdzieś wysoko w górze (nawa główna ma 33 metry wysokości)¹⁴ dostrzec można spowity ciemnością, drewniany strop. Pod nim znajdują się okrągłe otwory okienne oświetlające nawę. Z dwóch stron szerokie, potrójne arkady otwierają się na ramiona transeptu, na którego ścianach szczytowych znajdują się trójdzielne, wysokie okna potęgujące

wrażenie przestrzeni niezwyklej. Od wschodu, poprzedzone potrójną arkadą, znajduje się prezbiterium, na którego wschodniej ścianie widnieje krucyfiks namalowany w 1913 roku przez profesora Olle Hjortberga¹⁵. Jego freski zdobiją również ściany północną i południową prezbiterium. W ścianach tych znajdują się głębokie wnęki arkadowe, w których umieszczono płaskorzeźby wykonane przez Tore Strindberga zatrudnionego 14 września 1914 r.¹⁶. Dolną partię arkad przesłaniają tkaniny, podłogę zaś przykrywa dywan zaprojektowany przez młodą artystkę Märthę Gran¹⁷. Chór przykryty jest kopulastym sklepieniem ozdobionym freskami Filipa Månssona¹⁸.

Przy filarze w północno-wschodnim narożniku znajduje się drewniana ambona projektu Wahlmana, zaś w południowo-wschodnim usytuowana została chrzcielnica z freskami wykonanymi przez Hjortberga. Wnętrze kościoła obiegają liczne empory, niektóre wprowadzone w mur, inne wysunięte z lica ściany.

Empora, na której znajduje się chór muzyczny, została po raz pierwszy powiększona w 1926 roku według projektu Wahlmana. Drugi raz zaś w 1964 roku według projektu Rolfa Berga. Na dolnej partii chóru muzycznego, będącej jednocześnie stropem części wschodniej nawy głównej, znajdują się freski Månssona. Jego autorstwa są również malowidła na sklepieniu obejścia wieńczącego partię wschodnią¹⁹. W 1964 roku zostały tu wyodrębnione dwa pomieszczenia. Pod kierownictwem architekta Lars Olof Torstenssona²⁰ w latach 1992-93 przeprowadzono renowację wnętrza zarówno kościoła jak i kaplicy.

Ikonografia kościoła

W kościele Engelbrekta nawet najmniejszy szczegół jest nośnikiem treści ideowych zarówno religijnych jak i humanistycznych²¹. Sam architekt wyłożył symbolikę kościoła w pracy *Engelbrektskyrkan*

*i ord och bild*²². Program ideowy opiera się na zawartych w Kazaniu na górze ośmiu błogosławieństwach²³, które zostały wyryte na ośmiu filarach nawy głównej. Kościół Engelbrekta ma jednoczyć, dlatego też wnętrza, w którego otwartej przestrzeni zbierają się wierni, nie dzielą kolumny²⁴. Jak mówi architekt *kościół Engelbrekta pragnie być szczerym w stosunku do siebie*²⁵. Oznacza to, że nie ma tu elementów pozbawionych funkcji, nic nie zostało ukryte - arkady ukazują ciężar masy murów. Wszystkie materiały podkreślają swoją naturę: twardy granit, cegła prześwitująca spod tynku, „lekkie” drewno. Według Wahlmana. *Jest to nordycka, gotycka podstawowa zasada budownictwa (jednakże nie będąca „gotykiem”*. Jedyne do prezbiterium *wkradają się akcenty wschodnie*²⁶, zauważalne w doborze kolorów, w złoceńiach, tkaninach czy wreszcie przytłumionym świetle.

Swoją symbolikę posiadają również tarasy, na których to w zamyśle architekta bawić się miały kolejne pokolenia dzieci. Miały one, podobnie jak rzeźba portalu u nasady wieży, wyrażać słowa Jezusa: *pozwólcie dzieciom by do mnie przyszły*²⁷. W lunetach nad drzwiami wejściowymi w stiuku przedstawiony został stosunek ludzi do sakramentów i cierpienia²⁸. Wszystkie płaskorzeźby zdobiące fasadę oraz portale są dłuta Olofa Torstenssona²⁹, z wyjątkiem reliefów nad wejściem do kaplicy, które są autorstwa Artura Gerle³⁰. Na mniejszym portalu południowym w dość prymitywnej płaskorzeźbie zaprezentowane zostały pokutujące dusze. Dekoracja portalu kaplicy świadczy o jej pierwotnej funkcji. Znajdują się tutaj symbole śmierci, takie jak przewrócone pochodnie czy maski śmierci.

Portale prowadzące do obejścia wschodniej części kościoła zdobiją reliefy, od strony południowej: Ewa z jabłkiem oraz Maria przy żłóbku jako druga Ewa; od strony północnej: Ofiara Kaina i Abła. Na północnym portalu, zwanym portalem Młodości, widnieje postać dwunastoletniego Jezusa. Mniejsze wejście północne zdobi przedstawienie prawa i ewangelii. Na szczytowej ścianie wschodniej, tuż pod belkowaniem, umieszczone zostały na konsolach postacie trzech królów³¹. Szczyty ramion transeptu zdobi przedstawienie drabiny Jakuba. Postacie archaniołów widnieją w górnej części wieży, a dwanaście punktów na tarczach zegara wyznaczają złocone głowy anielskie, nawiązujące do 12 aniołów z dawnej szwedzkiej modlitwy³².

We wnętrzu, nad czterema arkadami widnieją płytkie nisze symbolizujące cztery szczyty fali na niespokojnym morzu ludzkości. Na ścianie zachodniej znajdziemy przedstawienie Sodomy, na południowej arkę przymierza na górze Ararat, na północnej ścianie wieżę Babel, zaś na wschodniej niebiańską bramę nadziei. Pod wschodnią i zachodnią arkadą wiszą złote obłoki - symbole modlitwy i skupienia wiernych³³.

Ambona wykonana z drewna i granitu ozdobiona jest motywem roślinnym z przedstawieniem zarośli na skale, co stanowi nawiązanie do tematu Kazania na górze. Pod pulpitem widnieje gniazdo z pisklętami - alegoria starego chrześcijańskiego motywu pelikana

karmiącego własną krwią, symbolizująca pragnienie słowa Bożego. Na baldachimie znalazły się sceny związane z ukrzyżowaniem. Z ramion krzyża wyrastają młode pędy otaczające symbole czterech ewangelistów, na których wsparty został *baldachim ewangelii*, zwieńczony wyobrażeniem niebieskiego Jeruzalem. Na drzwiach, które zostały skonstruowane na ramie w kształcie litery X widnieje napis: *Ja jestem bramą*³⁴.

Chrzcielnica znajduje się w wąskiej, wysokiej grotcie utworzonej między filarami i ścianą południowo-wschodnią. Wykonana została ze srebra i wysadzana agatem, malachitem i bursztynem z portalami z masy perłowej. Na jej brzegu przedstawione zostały znaki zodiaku - symbole ludzkiego życia, jego biegu przez ciemność i światło.



Pozłacana misa nadaje wodzie, przez którą uobecnia się Duch, kolor słońca³⁵. Ściany zdobi fresk ze sceną chrztu Chrystusa, z postaciami Jana i Chrystusa po stronie wschodniej oraz aniołem chrztu po stronie południowej. W rogu namalowana została palma, symbol życia wiecznego³⁶.

Prospekt organowy przedstawia „panowanie” muzyki, będącej sięłą potrafiącą *skruszyć twarde pancerza umysłów niczym mury Jerycha, nad przygnębionymi zmysłami*³⁷. Okna chóru muzycznego pierwotnie zdobiły nie zachowane dwa witraże, projektu Olle Hjortzberga³⁸, przedstawiły postacie dziewięciu świętych. Pierwszy z witraży wyobrażał świętych szwedzkich: Ansgara z pastorałem i kościołem, Zygfrйда z pastorałem i koszem, w którym znajdują się trzy głowy ścięte jego pomocnikom³⁹, dalej Brygidę z księgą, Katarzynę z łańcuchem i księgą oraz Eryka z koroną i mieczem⁴⁰. Na drugim witrażu przedstawione zostały postacie świętych: Benedykta z pastorałem i księgą, Franciszka z Asyżu ze stygmatami na dłoniach i stopach, Klary z pastorałem i kielichem, Katarzyny Sieneńskiej z pierścieniem i krzyżem oraz Dominika z nożem i księgą⁴¹.

Arkady przeprute w dolnej partii ścian prezbiterium przysłaniają

tkaniny, symbolizujące *mrok przed wybaczeniem śmierci*⁴². W górnej widnieje zaś cykl płaskorzeźb przedstawiający sceny z życia Jezusa. Są to kolejno: na ścianie północnej - Narodzenie Jezusa oraz Jezus przemawiający do tłumu; na ścianie wschodniej - Wjazd Jezusa do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza oraz Oplakiwanie Jezusa; zaś na ścianie południowej - Zmartwychwstanie oraz Wniebowstąpienie. Powyżej arkad znajdują się freski: na ścianie północnej przedstawione zostały rajska niewinność i spokój pod postaciami lwa i łani; pokusa i upadek Adama i Ewy symbolizowane przez węża oraz kara, którą było wygnanie z raju. Przedstawieni na ścianie południowej kobieta i mężczyzna wprowadzani przez aniołów do raju symbolizują nadzieję na jego odzyskanie⁴³.

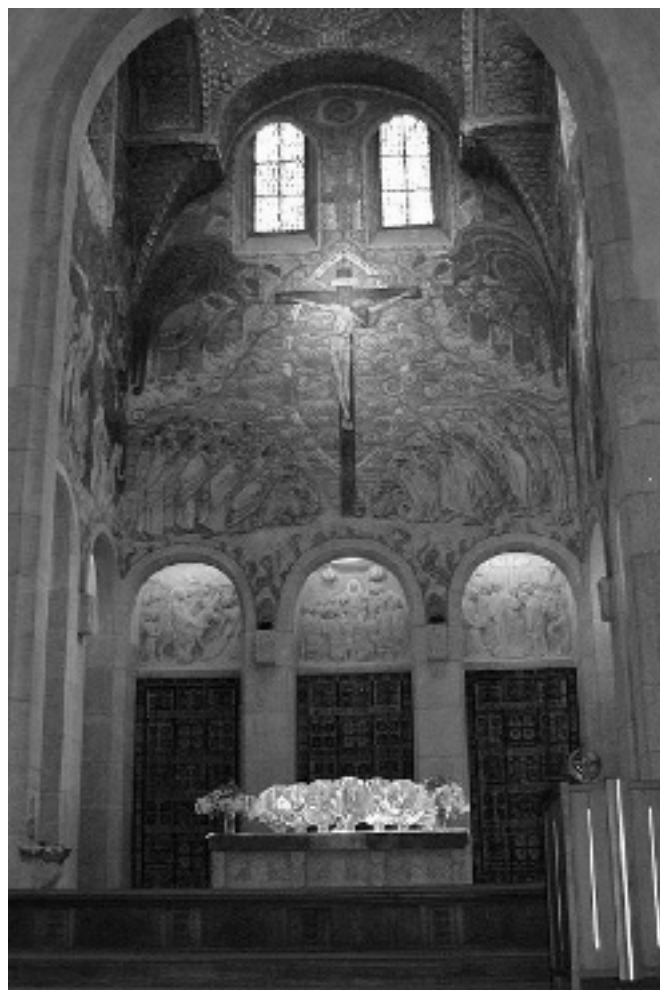
Na ścianie wschodniej, w postaci Jezusa na krzyżu otoczonego modlącymi się aniołami i ludźmi, ukazane zostało pojednanie i odkupienie. Na kopule widnieje koło słoneczne utrzymane w kolorach złota i czerwieni, prastary symbol ciągle powracającego słońca. Uwalnia się ono z szarych chmur rozlewając swoje światło nad historią Jezusa, drogą zbawienia ludzkości⁴⁴.

Secesja czy narodowy romantyzm?

Kościół Engelbrekta to najbardziej nowatorska budowla sakralna tego okresu w Sztokholmie. Wahlman reprezentował myślenie architektów młodego pokolenia, którzy poszukując nowych form, często „narodowych”, sięgali do przeszłości, podobnie jak to czynili architekci historyzmu. Jednak zupełnie inaczej się do niej odnosili w swoich dziełach - traktowali ją jako źródło inspiracji, nie zaś katalog form do kopiowania czy powielania. Najlepszą ilustracją stosunku architekta do historii, jest wypowiedź Bengta Romare: *powien znany historyk sztuki zapytał kiedyś Wahlmana o styl, w jakim został wybudowany kościół Engelbrekta. Nie wiem co odpowiedział. Być może się uśmiechnął. Wszystkie te wpływy, których historyk szuka i musi szukać, które również i w tej budowli są widoczne: wrażenia z Anglii, Niemiec, Włoch, Bizancjum, Danii, Dalakarrii - wpływy starego i wpływy nowego, są w tak osobisty sposób przetworzone i stopione ze sobą, że trudniej niż zwykle jest odnaleźć ich pochodzenie. Ma się wrażenie, że stoi się przed nową, a jednocześnie dojrzałą formą. A to jest dość rzadkie*⁴⁵. Rzeczywiście kościół Engelbrekta stanowił novum w architekturze sakralnej Szwecji. Z wyjątkiem kościoła w Hjorthagen mamy do czynienia z kościołami neogotyckimi czy też neobarokowymi, jak np. w przypadku kościoła Gustawa Wazy w Sztokholmie. W swojej ocenie Arvid Bäckström zwraca uwagę na ogromną różnicę między kościołem Engelbrekta a wcześniejszymi realizacjami pisząc: *na pobliskim wzgórzu stoi kościół św. Jana, z architektonicznego punktu widzenia, jak zabalsamowane zwłoki*⁴⁶. Język formalny, jakim się posługiwał Wahlman był nowatorski, jednak zgodnie z panującymi wówczas ideami, zakorzeniony jest w tradycji, nie tylko rodzimej, ale też twórczo czerpie z doświadczeń innych krajów.

Dbałość architekta o najmniejsze szczegóły, troska o nadanie im odpowiedniej formy, przyczynia się w dużym stopniu do jego spójnego charakteru. Wahlman z dużą troską dobierał rzemieślników, z których duża część pochodziła z Dalakarrii i pracowała z Wahlmanem już przy budowie domu własnego architekta⁴⁷. Znakomita większość rękodzieła wykonana została w ciasnych, czasem wręcz prymitywnych warsztatach, znajdujących się nie tylko w Sztokholmie⁴⁸. Strzygowski o kościele napisał: *dodawszy, że nigdzie nie dopuszczono wyrobów przeciętnego charakteru, można sobie wyobrazić jak ogromne wrażenie ta budowla musi robić*⁴⁹. Znajdziemy tutaj również wiele przykładów secesyjnego zainteresowania motywami roślinnymi. Motyw kwiatu i gałązki obecny jest w wielu ornamentach. Na stropie widać się gałęzie, zaś stylizowany kwiat dzikiej róży (jeden z ulubionych motywów roślinnych wielu szwedzkich artystów secesyjnych) pojawia się w ornamencie ambony, ławek czy na barierkach galerii.

Jednak kościół Engelbrekta, to przede wszystkim narodowy romantyzm, którego jest sztandarowym przykładem. Przy czym pojawiają się koncepcje i cechy wspólne dla secesji i narodowego romantyzmu. W kościele Engelbrekta widzimy kontynuację architektury zapoczątkowanej przez Westmana w gmachu sztokholmskiego Towarzystwa Lekarzy. Genialnie zaprojektowana przestrzeń surowym



pięknym masywnych łuków jakby wyłobionych w skale, robi na zwiedzającym niebywałe wrażenie. Nie przygnębia swoją skalą, wręcz przeciwnie, wywołuje poczucie swobody i wolności, jakie można mieć stojąc na górkim szczycie. Doskonale wyważona skala, zgodnie z zamysłem architekta, pozbawia nas pewności siebie, czyniąc otwartymi na wyższe wartości⁵⁰. Pojawiają się w tym obiekcie elementy cechujące architekturę narodowego romantyzmu - stosowanie materiałów takich jak: cegła, kamień i drewno, przy podkreśleniu szczególnych cech każdego z nich; solidne, grube mury, na które nałożony został ornament secesyjny; dążenie do wyrażenia „narodowych” cech w architekturze i ornamentyce; przywiązanie do rzemiosła, zwłaszcza tradycyjnego, rodzimego. Kościół Engelbrekta jest jedną z pierwszych, a zarazem najlepszych realizacji założeń narodowego romantyzmu.

Realizacja ta doskonale wpisuje się w pierwszą fazę modernizmu

w architekturze europejskiej, kiedy to architekci poszukując nowych form sięgali po dawne wzorce i łączyli je z nowymi elementami. Bądź to w dekoracji, bądź to w materiałach, podejmowali próbę tworzenia nowego języka wyrażającego ducha swojego czasu. Wahlmana, podobnie jak Gaudiego czy Mączyńskiego, od architektów francuskich czy wiedeńskich wyróżniało dążenie do stworzenia architektury opartej na wzorcach rodzimych, silnie zakorzenionych w miejscowej tradycji. Wahlman pragnął stworzyć architekturę wyrażającą również ducha swojego narodu. Na tle współczesnej sobie architektury, kościół Engelbrekta wyróżnia bardzo oryginalne i indywidualne potraktowanie wzorców historycznych. Stanowi on jedno z najlepszych dzieł szwedzkiego stylu narodowego romantyzmu, a zarazem jedno z najbardziej spójnych wnętrz sakralnych.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ MAGISTERSKĄ NAPISANĄ POD KIERUNKIEM PROF. DR HAB. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO

¹ *Engelbrekts församling 25 år-minnesskrift*, Stockholm, b.m. i r.w., s. 139.

² B. Kilström, *Engelbrektskyrkan*, Stockholm, b.m. i r.w., s. 3.

³ Tamże, s. 6.

⁴ Tamże, s. 3.

⁵ Tamże, s. 3.

⁶ *Engelbrekts församling...*, dz. cyt., s. 144.

⁷ J. Nilsson, *Omkring en kyrka*, Sztokholm, 1964, s. 45-48.

⁸ A. Bäckström, *Två kyrkor: Saltsjöbadskyrkan och Engelbrektskyrkan*, Stockholm, 1914, s. 192.

⁹ Tamże.

¹⁰ [...] wieża jedynie w dolnej partii zrosnęta z partią wschodnią i południową, dalej już wolna i wysoka jak wieża renesansowego ratusza. A. Bäckström, dz. cyt., s. 193.

¹¹ Tamże, s. 11. Tradycyjnym elementem stroju szwedzkiej panny młodej jest korona ślubna (brudkrona), będąca symbolem dziewictwa.

¹² Tamże, s. 11.

¹³ L. Illerstad, *Kyrkorum och altarkaraktär*, w: *Från Romantik till nygotik*, Stockholm 1992, s. 185.

¹⁴ Kilström, dz. cyt.

¹⁵ *Engelbrekts församling 25 år*, dz. cyt.

¹⁶ Nilsson, dz. cyt., s. 46.

¹⁷ Tamże, s. 29.

¹⁸ Almqvist, dz. cyt.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ L. I. Wahlman, w: *Engelbrektskyrkan i ord och bild*, [Sztokholm] 1925, s. 11.

²² Tamże, s. 10.

²³ Mat. 5:1-12.

²⁴ Wahlman, dz. cyt., s. 10.

²⁵ Tamże, s. 10.

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ Tamże, s. 11.

²⁸ Tamże, s. 14.

²⁹ Almqvist, dz. cyt.

³⁰ Wahlman, dz. cyt., s. 10.

³¹ Tamże, s. 14.

³² Tamże, s. 14-15.

³³ Tamże, s. 10-14.

³⁴ Opis na podstawie: tamże, s. 13.

³⁵ Opis na podstawie: tamże, s. 13.

³⁶ O. Hjortzberg, w: *Engelbrektskyrkan i ord och bild*, b.m. i r.w., s. 18.

³⁷ Wahlman, dz. cyt. s. 13.

³⁸ Hjortzberg, dz. cyt. s. 18.

³⁹ Św. Zygryd był według tradycji szwedzkiej biskupem misyjnym angielskim, działającym w pierwszej połowie XI wieku w południowej Szwecji. Miał on ochrzcić

króla szwedzkiego Olofa Skötkonung. Pod nieobecność Zygryda napadnięto na jego trzech pomocników: Unamana, Sunamana i Vinamana po czym ścięto im głowy. Po powrocie św. Zygryd w cudowny sposób odnalazł głowy pomocników w jeziorze Växjö. W ikonografii szwedzkiej przedstawiany jest jako biskup z koszem w którym leżą głowy ścięte pomocnikom.

⁴⁰ Hjortzberg, dz. cyt., s. 18.

⁴¹ Tamże, s. 18.

⁴² Wahlman, dz. cyt. s. 12.

⁴³ Opis na podstawie: Hjortzberg, dz. cyt. s. 17-18.

⁴⁴ Opis na podstawie: tamże, s. 12, 18.

⁴⁵ B. Romare, *Verk av L. I. Wahlman*, Stockholm 1950, s. 39.

⁴⁶ A. Bäckström, *Två kyrkor: Saltsjöbadskyrkan och Engelbrektskyrkan*, Stockholm 1914, s. 193.

⁴⁷ Tamże, s. 29.

⁴⁸ Tamże, s. 29.

⁴⁹ J. Strzygowski, *Schwedische Grosskunst der Gegenwart*, w: „Zeitschrift für Bildende Kunst“, 1916-17, No I, s. 58.

⁵⁰ L. I. Wahlman, *Kyrkorummets andakt*, Stockholm 1920, s. 7.

KLUB MŁODYCH HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI

przy o. warszawskim Stowrżyszenia Historyków Sztuki

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

więcej informacji pod adresem:

<http://shsklub.republika.pl>

e-mail: gutowski@uksw.edu.pl

NOWOSIELSKI W ZACHĘCIE

Paweł Kęska

22 MARCA - 27 KWIEŃNIA 2003 ZACHĘTA

Na wiosnę 2003 roku w warszawskiej Zachęcie zorganizowano obszerną, retrospektywną wystawę prac Jerzego Nowosielskiego. Podążając wąskimi, wielokrotnie zakręcającymi korytarzami, napotykając na nisze architektoniczne, tematyczne, oszlcone gabloty, wnęki, stykamy się z szeregiem tajemnic, niedopowiedzeń, prawd ujawnianych, czy też raczej stopniowo i niepowtarzalnie objawianych. Podobnie jest na poszczególnych płótnach. Widnieją tam przedmioty, miasta, portrety, akty wewnętrzne. Nie subiektywne, a raczej na swój sposób obiektywne, przesycone jakąś ontologiczną siłą i tożsamością. Konfrontując się stopniowo z tą wewnętrzną i zewnętrzną retoryką dotyka się kilku problemów. Sensu malarstwa Nowosielskiego, związanego z nim specyficznego sposobu ekspozycji oraz doboru prac.

Historia Jerzego Nowosielskiego do pewnego stopnia tłumaczy istotę jego malarstwa. Artysta urodził się w Krakowie w 1923 r., od dziecka związany był z religijnością prawosławia. W Krakowie i we Lwowie zapoznawał się ze sztuką współczesną i jej ideami. Cenił kubizm, surrealizm, abstrakcjonizm, silnie inspirowało go również malarstwo ikonowe, którego miał możliwość uczyć się jako seminarzysty prawosławnej ławy św. Jana Chrzyciela pod Lwowem. Podczas wojny i po jej zakończeniu studiował na uczelniach plastycznych pod kierunkiem kolorystów, m. in. profesora Kamockiego. Brał udział w najważniejszych wystawach Grupy Krakowskiej, przyjaźnił się z Tadeuszem Kantorem i innymi jej członkami. W osobie artysty nałożyły się na siebie dwie opcje kulturowe i światopoglądowe: współczesność z jej indywidualizmem i prawosławie ze specyficzną ontologią i teorią sztuki.

Nowosielski jest wyjątkowym erudyta. Orientuje się w historii kultury, teologii, obrzędowości mało znanych i zatopionych w czasie kościołów, grup i sekt religijnych. Oprócz malarstwa, przez lata zajmował się publikowaniem artykułów i polemicznych rozpraw. Przez jednych

jest uważany za oryginalnego, prawosławnego teologa, przez innych za religijnego wolnomyśliciela. Jego myśl teologiczna jest w pewnym sensie wtórna do koncepcji współczesnej estetyki. Jego estetyka jest w pewnej mierze pochodną tradycyjnego, bizantyjskiego i ruskiego malarstwa religijnego. To surrealizm, jak zauważa malarz wystawiany w Zachęcie, umożliwia nam autentyczne i pozbawione obciążenia wynikających z tkwienia w linii historycznego linearyzmu, spojrzenie na rzeczywistość minioną i doczesną. Dzięki surrealizmowi zarówno sztuka historyczna jak i ewangelia mogą być odkryte na nowo. Abstrakcja to wyrażenie kontaktu z boskimi „bytami subtelnymi” – aniołami. Sztuka służy wydobywaniu rzeczywistości z piekła, ku zbawieniu.

Wizja rzeczywistości, którą prezentuje Nowosielski, to świat przemieniony, uwolniony od ziemskiego ciężaru i przypadkowości. Chodzi tu raczej o istotę rzeczy, a nie o jej obraz generowany w subiektywnym umyśle. Takie malowanie jest ciągłym wciąganiem konkretnych osób, miejsc, przedmiotów do świata nieprzypadkowego, wiecznego, celowego. Geniusz Nowosielskiego polega na zachowaniu, więcej nawet, wydobyciu i unieruchomieniu tożsamości rzeczy. Nadrealne barwy: czerwona o różnym nasyceniu w portretach i aktach, seledynowa w pejzażach; ikonowa technika stopniowego rozjaśniania płaszczyzn, światło emanujące z rzeczy, a nie oświetlające, zaprzeczanie fizykalności anatomii. To wszystko warsztat badacza istoty rzeczy. Poza tą jasną i silną wizyjnością pojawia się również ciągła dwuznaczność, niedookreśloność. Przestrzenie budowane przez Nowosielskiego są pełne nisz, tajemniczych okien, występujące w nich postaci, ujmowane są z tyłu, w półpozycjach, pojawiają się lustra, zagadkowe przedmioty. Jest w tym wszystkim coś niepokojącego i mistycznego zarazem. To znowu jakaś eksploracja tajemnicy, tym razem jednak mrocznej, niejednokrotnie związanej z jakimiś formami misteryjnej inicjacji.

Ekspozycja w Zachęcie wprowadza widza w te wszystkie idee, zakamarki, zaznajamia z tajemnicą ratowanego od czasu i przypadkowości bytu, wprowadza na ślady anielskich i tajemniczych obecności. Słowem – kluczem może być tu „tajemnica” czy raczej „wtajemniczenie”. Brakuje tam jednak stricte sakralnych prac Nowosielskiego, jego ikon, mandylionów, przedstawień aniołów i świętych. W bardzo obszernym przeglądzie jego twórczości, ten obszar, znamienity i bardzo wiele tłumaczący został pominięty. Jest w tym, choć może przypadkowa, jakaś myśl. Sens tego malarstwa, w obecnym wyborze, wyeksponowanego niepełnie, broni i określa się sam, nie potrzebuje ani hermetycznych tłumaczeń, ani logicznego, sakralnego dopełnienia. Nowosielski nigdy nie dzielił sztuki na świecką i religijną. Obie te płaszczyzny wymagają jednego sensu, bije z nich ta sama prawda. Na tym właśnie zasadza się niezwykłość i wartość tej twórczości, ona istnieje sama przez się, ponieważ posiadała zdolność przejmowania świata w jego istocie. Nie potrzebuje teorii, te są w jakimś sensie wtórne, tak jak wtórne są do istoty rzeczy. Całą tą ekspozycję uznać można za syntetyczną, próbującą zestroić twórczość artysty z przestrzenią ekspozycji na różnych poziomach: chronologii, sensu, tematyki, nie uciekającą od fundamentalnego i niedookreślonego pojęcia „tajemnicy”.

TO BE FAMOUS IS SO NICE



MALARSTWO
KAROLA
RADZISZEWKIEO
W GALERII KULUARY

Bartłomiej Gutowski

Działania artystyczne, artefakty, których twórcą lub inspiratorem jest Karol Radziszewski są często akcjami społecznymi. Zyskują przez to szerszy, uniwersalny charakter. Artysta nie jest tylko biernym komentatorem świata realnego. Stara się by to co robi, było niejako dynamicznym pierwiastkiem, aktywnie w nim współuczestniczącym. Wciąga w to innych - ostatnio na przykład więźniów jednego z zakładów karnych. Aby działać sięga do różnych metod i technik - rzecz jasna maluje i rysuje, a także robi zdjęcia - zwłaszcza chętnie polarodiowe, te bowiem, jak sam twierdzi, są zawsze niepowtarzalne, istnieją w jednym egzemplarzu. Tworzy blog (http://szuszu.art.pl/endi_blog/), performance, akcje. Ma głowę pełną pomysłów, kolejnych realizacji. Nie wiem czy tak uważa, ale wszelka sztuka zdaje się być dla niego umiejscowiony przede wszystkim w umyśle. Jest działaniem intelektualnym, którego niejako odbicie powstaje w świecie materialnym.

Na swój sposób fascynują go ikony popkultury. Przede wszystkim mechanizmy, które sprawiają, iż *nie musisz być kimś wyjątkowym. Po prostu sprzedaj siebie. Intymnie. Z reality show na sam szczyt. Już nic nie musisz, zagraj siebie, zostań gwiazdą. To be famous is so nice.* W ten sposób komentuje swoją pracę Pięć minut sławy. Bardziej osobiście mówi o tym właśnie w tworzonej od 2002 roku Kolekcji prywatnej. Stanowi ona zbiór obrazów pokazujących ważne dla Karola Radziszewskiego osoby, znajomych, idoli i całkiem obcych ludzi. Niekiedy przypadkowo spotkany człowiek może zafascynować nie mniej niż ktoś z samego szczytu świecznika. Nie tylko jednak osoby - także znaki i słowa (zdania) składają się na ową kolekcję. Zdaje się nie mieć sensu próbować odczytywać ich pierwotnych znaczeń. Stanowią prywatny świat, wewnętrzną ikonosferę twórcy. Przypominają nieco grę Memory, do której namawia nas od paru lat Zuzanna Janin. Na stronach internetowych pisze o swoich znajomych, bliskich czy przypadkowo spotkanych osobach. Mogą oni przystąpić do dalszej gry, po otrzymaniu od artystki hasła zacząć tworzyć swoją mapę (wirtualną) pamięci. To co robi Radziszewski też jest swoistą grą pamięcią. Dlatego pierwotne znaczenie pokazanych osób, symboli dla nas pozostaje jedynie w sferze domysłów. Możemy jednak sprawić by stały się elementem naszej własnej kolekcji prywatnej tej, która powstaje w głowie każdego człowieka. Obrazy nabierają wówczas nowych znaczeń. Obserwując je sytuujemy się w centrum, ale jednocześnie jesteśmy jedynie rzeczą między rzeczami. Równie dobrze za chwile możemy zostać zamknięci w kadr jednego z płócien. Zdaje się zanikać umowny podział odgraniczający to, co rzeczywiste i fikcyjne. Upada dychotomia pierwotnego i pozornego. Możemy zapytać, czy wszelkie te różnice nie są tylko w naszych głowach? Obrazy naśladują i odwzorowują świat rzeczy, jednak ich podobieństwo jest tylko pozorne. Stanowią raczej wskazówkę do odczytania ukrytej natury rzeczy. Bardzo stara jest koncepcja, zakorzeniona jeszcze w starożytnej myśli Plotyna, iż to co widzialne prowadzi nas do tego co ponadmysłowe, transcendentne.

Malarstwo Radziszewskiego może nie otwiera nam świata duchowego, odsłania jednak ukryte znaczenia symboli. Ikony popkultury czy anonimowe (dla nas) osoby, traktujemy też jako znaki. Może też prowokować do pytania o to, jaki jest stosunek między naszym postrzeżeniem obrazu, przedmiotem który jest przedstawiony i jego realnym odpowiednikiem, a wreszcie tym co jest symbolizowane? Czy istnieje to wyłącznie w naszym umyśle czy też możliwe jest do odczytania z płótna?

Kolekcja prywatna, pozornie operuje prostymi symbolami. Przy pierwszym, nader pobieżnym spojrzeniu, może wydać się błaha. Dotyka tego co codzienne, znaków na które natykamy się każdego dnia, ludzi znanych z telewizora itd. Otwórzmy się jednak na jej ukryte znaczenia, pozwólmy by do nas przemówiła, pozwólmy sobie na komfort wyjścia poza sferę czysto wizualnego odbioru. Niebędziemy wówczas zawiedzeni wędrówką, do której zaprasza nas kończąca warszawską Akademię Sztuk Pięknych Karol Radziszewski.

Karol Radziszewski, Kolekcja prywatna, Galeria Kuluury w Centrum Sztuki Studio, PKiN, Warszawa, 8-18 czerwca 2004. <http://www.kuluury.org>



KRYSTYNA MOISAN-JABŁOŃSKA

OBRAZOWANIE WALKI

DOBRA ZE ZŁEM

Bartłomiej Gutowski

Pisząc o istocie celu Arystoteles w Etyce nikomachejskiej zauważył, iż *wszelka sztuka i wszelkie badanie, a podobnie też wszelkie zarówno działanie, jak i postanowienie, zdają się zdążać do określonego dobra i dlatego trafnie określono dobro jako cel wszelkiego działania* (fragment 1094a). Przy czym ostateczny cel stanowi szczęście. Dobro zostaje tu utożsamione ze szczęściem. Oczywiście oparte być ono musi na *dzielności duszy*, czyli – jak powiedzielibyśmy to dzisiaj – cnocie. Czerpiąc z myśli Arystotelesa wypowiadają się również filozofowie, którzy postrzegają każde działanie ludzkie, jako w swej istocie oparte na dążeniu do dobra. Przy czym zauważmy, iż dobro owo niekiedy jest pozorne, nie oparte są na cnocie – w oczach innych staje się wówczas złem. Ów konieczny wybór pewnego dobra, choćby pozornego, nie wyklucza istnienia zła. Złodziej kieruje się – w swoim mniemaniu dobrem – poświęca pewne wartości dla chęci

posiadania. Społecznie i moralnie czyn jego oceniamy jako zły. Zło istnieje. Człowiek ze swej natury pragnie istnieć jako istota dobra, co stara się realizować w swoim systemie wartości. Tylko „istnienie dobre jest dlań dobre”, zło zawsze zaś postrzega jako zło. Między dobrem a złem istnieje w człowieku ciągła walka. Inna koncepcja zakłada, iż w istocie swej zło jest brakiem dobra. Czy więc całkowicie zanegowane zostaje tu istnienie zła? Nie zagłębiając się w słuszność tej tezy pamiętajmy, że nadal zło jest. Nie mówi się o tym, iż istnieje brak dobra (co w istocie swej oznaczałoby pustkę) lecz, że istnieje zło, które powstało w wyniku braku dobra. Możemy złu przypisywać większe bądź mniejsze znaczenie, możemy podejmować refleksję nad sposobem jego bytowania, nie możemy jednak wykluczyć go z naszego świata. Podobnie jak dobro jest ono z nim nierozdzielnie związane. Oczywiście jest, iż od dawna podejmowano refleksję mającą jeżeli nie wyjaśnić to przynajmniej przybliżyć nam istotę zła, którego istnienie w świecie trudno jest zrozumieć. Jego natura zdaje się być bardziej skomplikowana niż natura dobra. To czego nie udawało się uchwycić filozofom, próbowali intuicyjnie ukazać artyści. Pewną prawdę zła, która umyka bezpośredniemu poznaniu, która trudna jest do zwerbalizowania (co nie znaczy, że niemożliwa). Zło należy do specyfiki kontaktów ludzkich. W sensie etycznym nie należy do istoty sztuki. Może być obrazowane w niej, jeżeli jednak jest ona odczytywana jako zła (na płaszczyźnie moralności) to nie wynika to z samej ontycznej struktury dzieła sztuki, lecz z jego odczytania przez człowieka. Zło istnieje bowiem wyłącznie w przestrzeni międzyludzkiej, między człowiekiem i człowiekiem.

Kwestia dobra i zła wiąże się też z pojęciem wolności. To właśnie otrzymany dar wolności pozwala czynić nam dobro i zło, postępować zgodnie z moralnymi nakazami lub je odrzucać. Toteż *złem nad zło jest oszukańcze uzasadnienie maksymy jej pozorną zgodnością z prawem. Kant pierwszy ujął problem zła pod kątem złej wiary, zakłamania.*

To szczyt jasności, jaki osiąga etyczna wizja: wolność jest możliwością odchylenia od pionu, możliwością odwrócenia porządku. Zło nie jest rzeczą lecz obaleniem pewnego stosunku. (EH, 93).

Problemem przedstawiania dobra i zła w sztuce, ikonografią tych przedstawień zajęła się Krystyna Moisan-Jabłońska w książce *Obrazowanie walki dobra ze złem*. Autorkę interesuje przede wszystkim ów motyw walki między tymi dwiema siłami, w okresie baroku *ostatniego wielkiego rozkwitu sztuki kościelnej. Później pojawienie się nowych prądów umysłowych, a także opisany przez Jana Delumea proces „racjonalizacji myślenia”, wpłynął na sposób obrazowania tradycyjnej nauki Kościoła. W malarstwie sakralnym XIX wieku [...] znikają kontrastowe zestawienia tematyczne, tak charakterystyczne dla poprzednich stuleci. Sztuka kościelna nie wyraża już idei walki, w żaden sposób nie przypomina o istnieniu „nieprzyjaciela dusznego” – szatana.* Pozycja ta wydana została, jako czwarty tom w ramach serii *Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole* ukazującej się od 2000 roku nakładem krakowskiego wydawnictwa Universitas. Przede wszystkim to, czego nie sposób nie docenić już na samym początku, to wielka ilość przebadanego materiału ikonograficznego i wspaniała orientacja piszącej w zachowanych polskich zabytkach przede wszystkim XVII i XVIII wieku. Co ważne także tych rozsianych nawet po najmniejszych kościołach w całej Polsce. Dzięki tej wiedzy wysuwane przez badaczkę koncepcje są w sposób doskonały poparte materiałem ikonograficznym. Nie są to, jak niekiedy się zdarza, pochopnie rzucane tezy, które nie wytrzymują późniejszej konfrontacji z zabytkami. Owa naukowa rzetelność, dokładność w docieraniu do kolejnych przedstawień i traktujących o nich literatury warta jest podkreślenia. Przy czym autorka potrafi dystansować się od dotychczasowych interpretacji, proponując własne – wynikające z przeprowadzonych studiów, ich postrzeganie. Owa umiejętność badacza niezależnego

myślenia przy jednoczesnym oparciu na źródłach i opracowaniach to niewątpliwa zaleta książki. Mimo refleksji nad szczegółami, nie gubi się jednak obraz całości. Materiał ilustracyjny zamieszczony w tej książce stanowi dobry przegląd polskiego malarstwa (zdarzają się również grafiki i rzeźby), nie tylko tego najwyższej klasy, ale takiego, jakim ono było „w swej masie”. Jak zwykle chciałoby się aby reprodukcję miały nieco lepszą jakość. Minusem są bardzo duże skróty perspektywiczne niektórych fotografii

W pierwszych słowach książki autorka wyjaśnia: *Obrazowanie walki dobra ze złem w polskiej sztuce i piśmiennictwie religijnym doby baroku. Tak w rzeczywistości brzmi tytuł książki, której pełna nazwa uległa skróceniu, podporządkowując się rygorystycznym prawom serii wydawniczej.* Jak zauważa Krystyna Moisan-Jabłońska: *znamienne, że w dotychczasowej literaturze z dziedziny ikonografii sztuki religijnej doby baroku, tak sformułowany temat nigdy nie stanowił samodzielniego przedmiotu badań.* Przy czym głównym wyznacznikiem doboru malarzkich, graficznych bądź – wyjątkowo – rzeźbiarskich przykładów *walki dobra i zła, jest występowanie na nich wyobrażenia nieprzyjaciela ludzkiego zbawienia czyli ukazanego pod różnymi postaciami szatana.* *Nie jest celem tej książki pokazanie wizerunku szatana i jego popleczników w sztukach plastycznych lecz wyeksponowanie dominującego w sztuce „Postridentinum” motywu walki dobra ze złem i odniesionego nad nim zwycięstwa.* Publikacja podzielona została na dwie zasadnicze części Dobro i Zło. W owej pierwszej części ukazane zostały przedstawienia Chrystusa, Maryi, Michała Archanioła, Anioła Stróża, świętych m.in.: Marii Magdaleny, Małgorzaty, Tekli, Augustyna, Dominika, Jerzego oraz zakonników, którzy podejmują wręcz bezpośrednią walkę z mocami zła objawiającymi się raz pod postacią szatana, kiedy indziej zaś dóbr doczesnych lub herezji. Wreszcie zaś omówione zostają przedstawienia ukazujące wybór, który przypada w udziale każdemu człowiekowi,

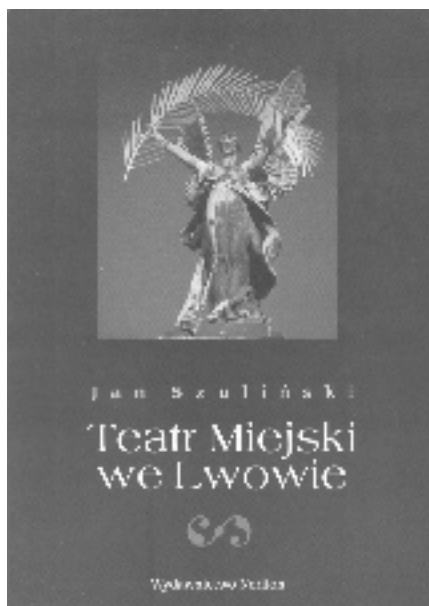
a także jego konsekwencje. Omówione zostały sceny właśnie wyboru drogi, przedstawienia sądu ostatecznego i wanitatywne, wyobrażenia dobrej i złej śmierci. Część druga, zdecydowanie mniej obszerna, poświęcona została złu a przede wszystkim temu, w jaki sposób może odnieść ono triumf nad człowiekiem. Ukazane są tu moce zła (szatan) i jego sprzymierzeńcy (świat dóbr doczesnych, zmysły) a także czekające nas kary za grzechy oraz wizerunki grzesznika. Jak w zakończeniu zauważa autorka *ukazywana w polskiej sztuce kościelnej walka dobra i zła toczy się niejako na dwu płaszczyznach. Na pierwszej z nich, w symbolicznych przestworzach, bezpośrednio ścierają się ze sobą mieszkańcy nieba i piekła. [...] Na odmiennym poziomie znajdują się przedstawienia, na których walka sił jasności i ciemności ogniskuje się wokół osoby wiernego. Niezależnie od tego czy chrześcijanin walczy samotnie czy przychodzą mu z odsieczą mieszkańcy nieba, człowiek staje się najważniejszym bohaterem rozgrywającego się dramatu.*

Przeprowadzone analizy, podobnie jak w innych publikacjach Moisan-Jabłońskiej, opierają się w dużym stopniu na powiązaniu słowa i obrazu. Wpływ bowiem kazań i literatury dewocyjnej na przedstawienia plastyczne był znaczący. Zastosowana zostaje metoda *pośredniej komparatystryki.* Przy czym we wstępie czytamy, iż *przytoczone fragmenty tekstów nie mogą uchodzić za źródła plastycznych wyobrażeń.* *Możemy raczej mówić o istniejącej analogii odmiennych systemów przekazu.* Przypisać trzeba, iż w książce w sposób bardzo rzetelny i szeroki ukazane zostają związki między słowem a obrazem, które dopiero wspólnie mogły – z czego zdawali sobie sprawę ówczesni kaznodzieje – przemawiać w pełni do ówczesnie żyjących. Autorka zwraca również uwagę, że dla przedstawień plastycznych podstawowym źródłem był wzory graficzne *świadczą o tym nie tylko obrazy i malowidła o skomplikowanej ikonografii, lecz także zwykle wyobrażenia umieszczane w nastawach ołtarzowych i feretronach.*

Zazwyczaj opierano się na kompozycjach zagranicznych rytowników. Warto zauważyć, iż właśnie w odchodzeniu od tradycyjnej ikonografii (a zastępowaniem ją nową, często zbanalizowaną) badaczka widzi upadek sztuki kościelnej narastający od wieku XIX. Owo załamanie się sztuki kościelnej wyraża się może mniej brakiem wybitnych dzieł sztuki religijnej o czym świadczy choćby wystawa pokazana w tym roku w warszawskim Muzeum Literatury *Wielki Tydzień. Tematyka pasyjna w polskiej literaturze i sztuce*, ale przede wszystkim w realizacjach przeciętnych, w całej masowej kościelnej produkcji. We wstępie badaczka stara się również obalić mit używania historycznego określenia „biblia pauperum” w odniesieniu do symbolicznego przesłania sztuk pięknych bowiem programy ikonograficzne wewnątrz barokowych kościołów były niekiedy prawdziwym popisem wiedzy i erudycji zamawiających je duchownych bądź świeckich fundatorów. Temat ten, chociaż w tym ujęciu przez Krystynę Moisan-Jabłońską zaprezentowany został po raz pierwszy, interesuje od dawna, na co wskazywać mogą choćby odwołania jak i przytoczenia wcześniejszych publikacji.

Książka jest przede wszystkim ważnym przyczynkiem do badań nad ikonografią nowożytnej sztuki polskiej, jednak zarówno dzięki stylowi pisania autorki, dokonaniem wyborowi zagadnień jak i ujęciu całości stanowić może zajmującą lekturę nie tylko dla znawców. Szerokość spojrzenia sprawia, iż sięgnąć do tej pozycji powinien każdy zajmujący się historią kultury wieku XVII i XVIII znajdzie w niej bowiem fascynujący materiał, pozwalający zbliżyć się do mentalności ówczesnie żyjących. Jednocześnie stanowić może ona wzorzec dla rzetelnie prowadzonych badań ikonograficznych.

Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obrazowanie walki dobra ze złem, Kraków [2003], s. 786 + il. 411, wyd. Universitas, seria Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole, pod red. Krystyny Moisan-Jabłońskiej, cena 78 zł.*



JAN SZULIŃSKI
TEATR MIEJSKI WE LWOWIE

Bartłomiej Gutowski

Realizacja Teatru Miejskiego we Lwowie przypadła na kulminacyjny okres koniunktury na budownictwo teatralne w Europie. Zaproponowana przez Gorgolewskiego forma i rozwiązanie gmachu tworzyły całość, na której zaważyła z jednej strony dążność do stworzenia spójnej syntezy ówczesnych osiągnięć w zakresie architektury teatralnej, z drugiej zaś umiejętność ich zestawienia oraz potraktowania, na które wpłynęła już osobowość samego architekta. Ów lwowski teatr omówiony w książce Jana Szulińskiego funkcjonuje gdzieś na granicy naszej recepcji najważniejszych obiektów architektury wieku XIX w Polsce. Powstały budynek, w swej formie nawiązujący do dokonań wywodzących się z kręgu berlińskiej Akademii Budowlanej, jak wykazał to Jan Szuliński, jest niewątpliwie jedną z ciekawszych polskich realizacji architektonicznych tego czasu. Spełnia on wszystkie podstawowe wymagania, jakie stawiane były przed tego typu gmachami.

Wraz z coraz silniejszą w wieku XIX rolą mieszczaństwa, rodziła się potrzeba

budynków, które w europejskiej tradycji budowlanej nie odgrywały dotychczas znaczącej roli. *W przeciągu kilku dziesiątek lat od schyłku XVIII w. budowie teatralne przeszły drogę od form podporządkowanych innym zadaniom do rangi najważniejszych misji budowlanych [...].* Pewnym ideałem życia miejskiego, był przepych, który otaczał władców i najpotężniejsze rody. Niemożliwy do uzyskania na skalę pojedynczego człowieka, przynajmniej częściowo rekompensowany był gmachami publicznymi, w tym teatralnymi. Monumentalna ich skala częściowo wymuszana była przez funkcję, którą przyszło im pełnić, w dużym stopniu wynikała jednak z potrzeby posiadania przez miasto takowego budynku-symbolu, który – oczywiście wspólnie z innymi obiektami, wskazywał na „potęgę” miasta. Nie tylko w oczach przyjezdnych, ale przede wszystkim samych mieszkańców. Pojawia się tu niewątpliwie ważne pytanie, dlaczego, wśród gmachów użyteczności publicznej: ratuszy, giełd, uniwersytetów, muzeów czy bibliotek właśnie teatry zyskały tak ważną pozycję? W sposób najbardziej banalny tłumaczyć można to modą, ona jednak też ma swoje przyczyny. Niewątpliwie, na co zwraca uwagę w swojej książce Jan Szuliński, *w gmachach teatralnych coraz bardziej zamożne kręgi mieszczaństwa zaczęły [...] poszukiwać potwierdzenia własnej pozycji co jednocześnie czasowo zbiegło się z wzrostem zainteresowania teatrem i operą jako gatunkami artystycznymi.* Teatr, podobnie jak muzeum, jest gmachem publicznym dość wyjątkowym – służy bowiem sztuce, a ta nobilitowała mieszczan. Dzięki niej stawali się społeczną elitą. Przynajmniej pozornie nie pełni funkcji praktycznej jak: giełdy, ratusze czy nawet biblioteki i uniwersytety. Jest on świątynią sztuki, ale też miejscem spotkań mieszczan. To właśnie w jego otoczeniu nabierali oni blasku. Dziś postawę taką pewnie moglibyśmy nazwać snobizmem, tak proste jej zakwalifikowanie byłoby jednak krzywdzące. Niewątpliwie ów „snobizm” był składową popularności przedstawień teatralnych, ale stanowił też bardzo ważny element

tworzącej się świadomości społecznej roli mieszczań i pozycji, jaką przychodzi im odgrywać w kształtujących się wówczas nowoczesnych państwach. Istniała też autentyczna potrzeba obcowania ze sztuką, która stanowiła intelektualną rozrywkę.

Lwów, jako ośrodek dominujący w XIX wiecznej Galicji, jednocześnie z aspiracjami do bycia *czymś więcej* niż daleką prowincją Monarchii Austro-Węgierskiej może w sposób szczególnie gmachu takiego potrzebował i budynek takowy, dzięki projektowi Zygmunta Gorgolewskiego otrzymał. Oczywiście rzecz nie przedstawiała się tak całkiem prosto. Architekt miał silnego konkurenta w postaci Jana Zawiejskiego, jedynego architekta, który stanął obok Gorgolewskiego do konkursu i nadesłał pracę w terminie. Przy ocenie planu zdecydowanie mniej uchybień wykazano w wyżej ocenionym projekcie Gorgolewskiego, *przeważało jednak spojrzenie estetyczno-funkcjonalne*. Jednocześnie nie bez znaczenia były względy finansowe, bano się przede wszystkim przekroczenia kosztorysów *a Gorgolewski przyszedł z Niemiec, z szkoły twardej [...] kosztorysu nie przekroczy. Tam na feningi się oblicza*. W ponad sto lat po powstaniu (otwarcie miało miejsce w roku 1900) obiekt doczekał się bardzo rzetelnie przygotowanej monografii pióra Jana Szulińskiego. Napisana w pierwszej swej wersji jako praca magisterska pod kierunkiem prof. Zbigniewa Bani, dwa lata później wydana została drukiem przez warszawskie wydawnictwo Neriton. W książce znalazły się wszystkie elementy, które stanowią o podstawowej wartości pracy historyka sztuki – wskazanie na osobę architekta i środowisko, w którym przyszło mu się kształtować, zwrócenie uwagi na przyczyny i etapy powstania obiektu. Wreszcie zaś usytuowanie go na tle innych realizacji epoki – zabrakło może refleksji, nad społeczną rolą, jaką dla kolejnych pokoleń budynek zaczął odgrywać. Przede wszystkim jednak przeprowadzona została

dobra analiza samej architektury. Zarówno od strony artystycznej jak i funkcjonalnej. Jan Szuliński ma świadomość, iż niezwykle ważne są względy funkcjonalne i podstawy konstrukcyjne gmachu. Dopiero na tej bazie niejako nadbudowane są odbierane przez nasze zmysły wartości estetyczne budynku, ostatecznie świadczące o jego wartości. Właśnie owo, niezwykle ważne dla każdej budowli, właściwe rozwiązania funkcjonalne położony został nacisk szczególnie. Wśród opisów, zwłaszcza dotyczących rozwiązań związanych z dekoracją gmachu zabrakło może uwag wartościujących estetycznie przestrzeń teatru. Niewiele miejsca poświęcono refleksji nad klasą artystyczną prac, ograniczając się do np. nieco suchych notek *z czasu budowy całość piękna i zrozumiała, uderzająca wyrazistym wykonaniem wszystkich szczegółów*. Czasami tylko wyczuwalna jest pewna fascynacja autora bogactwem dekoracji *ściany lśniące od złoceń, bogatych detali rzeźbiarskich i luster; ujętych w ozdobne, wyłacane obramienia sztukatorskie [...]*.

Budowanie teatrów nie było sprawą łatwą – z jednej strony decydowała o tym monumentalna skala z drugiej brak praktyki. *Tylko nieliczni rozporządzali wówczas praktycznymi doświadczeniami w zakresie wznoszenia teatrów, [...] Od 2. połowy XVIII w. rozpoczęły się intensywne, toczone przez cały wiek XIX, polemiki o tym typie budowli*. Warto podkreślić, iż badacz nie tylko doszukuje się niezwykle ważnych analogii pozwalających umieścić mu obiekt na tle epoki, zwraca również uwagę na szczegóły *podobnie do formy szczytu przedstawiało się w budynkach teatralnych wykorzystanie galerii lub loggi arkadowej. Ów charakterystyczny element kompozycyjny znajdował swoje rozliczne analogie we wznoszonych gmachach teatralnych epoki, stając się symbolem prowadzonych przez architektów [...] poszukiwań adekwatnych rozwiązań formalnych*.

Niezwykle cenne jest wydobywanie osoby Zygmunta Gorgolewskiego, projektanta lwowskiego teatru, absolwenta Akademii Berlińskiej, architekta w Polsce właściwie nie znanego, wzmiankowanego jedynie przyczynkowo. Oczywiście zarysowany w książce szkic, nie może być pełną monografią jego prac, nie taką też ma pełnić rolę. Stanowi jednak dobry punkt wyjścia do dalszych badań nad działalnością Gorgolewskiego, którego twórczość *przypada na okres zaczynający się od lat 70. wieku XIX i trwający do początku XX wieku*. Wśród jego projektów i realizacji wymieńmy kilka: projekt gmachu berlińskiego parlamentu (zakwalifikowany do grupy 20 najlepszych), sądy w Opolu i Olsztynie, projekt domu protestanckiego w Berlinie, realizacja kilku budynków uniwersyteckich w Halle, poznański gmach Towarzystwa Przyjaciół Nauk czy wreszcie pałace m.in. w Kobylnikach czy Dzierżnicy.

To, iż teatr Lwowski dopiero po stu latach doczekał się pierwszej poważnej monografii nie jest niczym zaskakującym. Wpłynęły na to względy polityczne oraz nie najlepsza – przynajmniej do niedawna – ocena historyzującej architektury wieku XIX. Pamiętajmy, iż chociaż typologia gmachów, głównie dzięki literaturze niemieckiej, została już ukształtowana, o tyle badania nad polskimi realizacjami są nadal niezbyt zaawansowane. *W polskiej literaturze przedmiotu szczegółowe monografie posiadają obiekty jedynie w kilku większych ośrodkach miejskich – Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu i Toruniu*. Dzięki bardzo dobremu opracowaniu pióra (czy może – jak należałoby dziś powiedzieć – klawiatury) Szulińskiego, do listy tej możemy dopisać również i Lwów.

Jan Szuliński, *Teatr Miejski we Lwowie*, Warszawa 2002, s. 109 + il., wyd. Neriton

PRACE MAGISTERSKIE NA AKADEMII TEOLOGII KATOLICKIEJ, UNIWERSYTECIE KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO KATOLICKIM UNIWERSYTECIE LUBELSKIM I UNIWERSYTECIE ŁÓDZKIM NAPISANE NA SEMINARIACH PROF. ANDRZEJA K. OLSZEWSKIEGO*

1977

Lisowska Małgorzata, *Rzeźby Xawerego Dunikowskiego przy portalu OO Jezuitów w Krakowie.*

1979

Sowińska Zofia, *Kościół Niepokalanego Poczęcia NMP w parafii św. Jakuba w Warszawie.*

1980

Kuźma Ewa, *Problematyka religijna w twórczości Jana Szczepkowskiego (1878-1964).*

Peryt Iwona, *Mysł inscenizatorska Stanisława Wyspiańskiego a William Shakespeare.*

Przygońska Tamara, *Rzeźbiarz Franciszek Flaum (1866-1917). Zarys monograficzny.*

1981

Molga Tadeusz, *Jan Rembowski (1879-1923). Zarys monograficzny.*

Korzeniowska Dorota, *Wybrane problemy z obrzędowości religijno-ludowej w malarstwie Młodej Polski.*

Szymańska Anna, *Monografia witraży Józefa Mehoffera w kościele w Jutrosinie.*

Piechowska Joanna, *Kościół w Murzasichlu jako przykład współczesnej drewnianej architektury sakralnej na Podhalu.*

Czakańska Grażyna, *Kościół św. Andrzeja Boboli w Warszawie i Matki Boskiej Królowej Polski w Stalowej Woli projektowane przez Jana Bogusławskiego.*

1982

Dudziec Stefan, *Kościół Matki Boskiej Królowej Polski w Zagłobie projektu Kazimierza Skórewicza.*

Janocha Michał, *Budowle sakralne projektu Władysława Pieńkowskiego z lat 1935-1982.*

1983

Maciejowska Anna, *Twórczość rzeźbiarska Henryka Burzca.*

Kunicka Jolanta, *Motywy Chrystologiczne i Maryjne w symbolicznym malarstwie Johana Thom Prikker.*

Wojciechowski Andrzej, *Rezydencja Długoszków w Siarach.*

Werbanowska Aleksandra Monika, *Zarys twórczości Józefa Tadeusza Balukiewicza ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa religijno-historycznego.*

1984

Jadwiga Janikowska-Tynieć, *Wystrój kościoła*

w Małkonii na tle twórczości i życia Edwarda Trojanowskiego.

Konarzewski Łukasz, *Realizacje wnętrz kościelnych z lat 1913-1954 w twórczości Ludwika Konarzewskiego.*

Szeligiewicz Ewa, *Zagadnienia polskiej architektury sakralnej lat 1956-1980 w świetle dyskusji na temat wybranych konkursów i realizacji.*

Wszolek Dorota, *Tematyka sakralna w twórczości rzeźbiarza Józefa Trenarowskiego (1907-1965).*

1985

Dobrowolska Joanna, *Nurt Religijny w twórczości Marii Hiszpańskiej-Neumann.*

Zapalska Marzenna, *Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Historia i terażniejszość.*

Drozd Henryk ks., *Kościół w diecezji siedleckiej wybudowane w latach 1945-1982.*

Ciołek Czesław ks., *Kościół w diecezji siedleckiej wybudowane w latach 1945-1982.*

Małgorzata, Ortonowska *Witraże Hanny Szczypińskiej jako problem wystroju dawnego i współczesnego wnętrza sakralnego.*

Bartoszewicz Dariusz, *Ewolucja kompozycji witrażowych Tadeusza Wojciechowskiego na przykładzie jego trzech realizacji: we Wrocławiu, Tamowie i Warszawie.*

Daszkiewicz Jolanta, *Malarstwo kościelne Jerzego Nowosielskiego w Warszawie w, Wesołej i Krakowie w świetle jego poglądów na sztukę.*

Daszkiewicz Jarosław, *Apologia godności ludzkiej w realizacjach plastycznych grupy "Wprost".*

Gajek Małgorzata, *Polichromie Karola Frycza w kościołach św. Marii Magdaleny w Szczucinie i św. Jakuba w Sandomierzu.*

1986

Rzeczycka-Lewandowska Barbara, *Z problemów malarstwa Jana Zamoyskiego, członka "Bractwa Św. Łukasza".*

Leśniewska Anna, *Problem współczesnego nagrobka na podstawie wybranych prac Barbary Zbrożyny.*

Wikło Alicja, *Cmentarz w Suchedniowie Historia, wartości artystyczne i problemy konserwatorskie.*

Czyżewska Małgorzata, *Tematyka religijna w twórczości Stowarzyszenia Artystów Grafików "Ryt".*

Kozak Anna, *Projekty prospektów organowych warszawskiej firmy organowej Kamińskich w latach 1900-1960.*

Adamowicz Maciej, *Malarstwo religijne Henryka Siemiradzkiego (1843-1902).*

Kraus Maria, *Wątki sakralne w tkaninie unikatowej na podstawie prac Heleny i Stefana Galkowskich, Urszuli Plewki Schmidt i Wojciecha Sadleja.*

1987

Hetzer Magdalena, *Twórczość rzeźbiarska Elżbiety Szczodrowskiej i Roberta Peplińskiego w latach 1965-1986, na tle wyposażenia wnętrza kościoła św. Brygidy w Gdańsku.*

Białasz Małgorzata, *Architektura sakralna projektu Konrada Kucza-Kuczyńskiego z lat 1960-1986.*

Orlińska Ewa, *Zagadnienie tradycji w twórczości Anny Grocholskiej.*

Jaskólska Barbara, *Nowe kościoły Wrocławia z lat 1970-1986.*

Smagliński Leszek ks., *Kościół Aleksandra Holasa z lat 1957-1986.*

Górska Wanda, *Rysunek satyryczny i karykatura antykościelna i antyklerykalna okresu Młodej Polski.*

1988

Agnieszka Dudek, *Księga Hioba i Apokalipsa w twórczości Jana Lebensteina.*

Wyżyńska Edyta, *Temat Ukrzyżowania w twórczości Francisca Bacona [publikacja w BHS].*

Wierzbicka Teresa, *Wybrane problemy z twórczości Jerzego Wolffa jako malarza i krytyka sztuki.*

Uchman Dorota, *Witraże Macieja Makarewicza na tle jego twórczości.*

Kinga Basik, *Witraże Marii i Jerzego Skąpskich.*

1989

Rzymkowski Roman, *Zygmunt Otto-rzeźbiarz warszawski I połowy XX wieku*

Kindler Joanna, *Duchowość i mistycyzm w sztuce W. Kandinsky'ego i P. Klee.*

Kuhnke Monika, *Architektura sakralna na tle twórczości Konstantego Sylwina Jakimowicza.*

Wyszyńska Katarzyna, *Problem architektury drewnianej na łamach "Tygodnika Ilustrowanego" [praca obroniona na Uniwersytecie Warszawskim].*

1990

Brzeziński Marcin, *Motywy religijne i wątki historyczne w malarstwie Teodora Axentowicza.*

Kawecka Maria, *Sztuka witrażowa Zofii Baudouin de Courtenay*.

Paprocka Joanna, *Fabryka sreber i platerów Józefa Frageta w Warszawie*. [publ. *Srebra i plateru firmy Józef Fraget*, PWN 1992].

Teichert Maria, *Treści religijno-symboliczne w malarstwie Wilhelma Kotarbińskiego (1849-1922)*.

1991

Agnieszka Kasprzak, *Twórczość Jadwigi i Jerzego Zaremskich*.

Tkacz Beata, *Kościół Warszawy w malarstwie i grafice Tadeusza Cieśliewskiego-ojca i Tadeusza Cieśliewskiego-syna*.

Rzepecka Anna, *Humanistyczne aspekty w twórczości fińskiego architekta Alvara Aalto na podstawie wybranych obiektów sakralnych*.

Sobczak Kasjana, *Mieczysław Szymański 1903-1990 Malarstwo., tkanina, pedagogika*.

Rzepakowska Magdalena, *Wybrane obiekty z twórczości witrażowniczej Adama Stalony-Dobrzańskiego*.

Osiecka Joanna, *Kościół Jezuitów pw. Św. Andrzeja Boboli w Warszawie przy ul. Rakowieckiej 61*.

Dzieduszycka Krystyna, *Twórczość witrażownicza Teresy Marii Reklewskiej*.

Wieczorek Paweł, *Plakat polityczny socrealizmu w Polsce 1949-1956*.

1992

Urzykowski Tomasz, *Kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp jako koncepcja kościoła rzeźbiarskiego*.

Zawadzki Jarosław Maciej, *Kościół OO Franciszkanów w Niepokalanowie projektu Zygmunta Gawlika*. [publikacje w różnych czasopiśmiech].

Wójcik Renata, *Twórczość rzeźbiarska Jana Davida II Kuracińskiego mieszkającego w Nowym Jorku*.

Pilawska Magdalena, *Życie i twórczość Marii Płonowskiej (1878-1955)*.

Konecka Beata, *Zespół klasztorny Sióstr Nazaretanek w Warszawie projektu Karola Jankowskiego na tle architektury lat dwudziestych i trzydziestych*.

1993

ATK

Jastrząb Monika, *Pojęcie stroju moralnego i niemoralnego a eklektyczna moda kobieca XIX wieku*.

Dzieniaśiewicz Julia, *Między tradycją misterium a awangardą-teatr Katolickiego Lubelskiego Uniwersytetu, Scena Plastyczna*.

Radzikowska Małgorzata, *Misterium Mikołaja z Wilkowiecka pt. "Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim" i jego realizacje*

teatralne.

Kieszowska-Dumeradzka Monika, *Medalierstwo Jerzego Januskiewicza*.

Szuba Artur, *Otto Wagnera wizja architektury sakralnej jako odbicie idei Gesamtkunstwerk*.

Pietrzak Agata, *Poglądy estetyczne Jana Kleczyńskiego*.

Paciorek Katarzyna, *Rodzina Rochackich. Jej dorobek twórczy i wkład w złotnictwo artystyczne*.

Rau Ryszard, *Alegorie, personifikacje i symbole związane z rozwojem architektury Łodzi w latach 1864-1914*.

Frankowska Katarzyna, *Rzeźby Bolesława Biegasa w świetle jego rozważań na temat "władzy ducha myśli"*.

Mizerska-Borowska Anna, *Tradycja biblijna i mitologiczna w europejskim malarstwie symbolistycznym XIX wieku*.

KUL

Gazda Tamara, *Rzeźbiarz Marian Kruczek 1927-1983. Zarys monografii*.

1994

ATK

Szopa Katarzyna, *Kompleks willowy w parku Meerwijk w Bergen, jako przykład architektury w stylu Szkoły Amsterdamskiej*.

Chrudzimska Katarzyna, *Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego*.

Cios Beata, *Prace sakralne Krzysztofa i Juliana Heniszów (witraż i ceramika)*.

Salaburska-Lukasiewicz Beata, *Malarska biografia Zdzisława Salaburskiego*.

Witowski Piotr, *Architektura oparta na wielkowiarymowych giętoklejonych konstrukcjach drewnianych na przykładzie wybranych kościołów i obiektów użyteczności publicznej*.

KUL

Brauer Agnieszka, *Zarys historii rozwoju architektoniczno-urbanistycznego Nałęczowa*. Dalmata Katarzyna, *Stefan Suberlak (1928-1994). Zarys monografii*.

Ujma Magdalena, *Cmentarze wojenne z I Wojny Światowej projektu Dusana Jurkovića w Beskidzie Niskim*.

Dzierżak Anna, *Grafika lubelska lat osiemdziesiątych*.

1995

ATK

Rayzacher-Derlacz Agnieszka, *Ewolucja synagogi dwudziestowiecznej w Paryżu i Regionie Paryskim*.

Zawadzka Jolanta, *Rzeźba sakralna Xawerego Dunikowskiego*.

Kutymaska-Paziewska Agnieszka, *Szkło artystyczne i witraże Zbigniewa Horbowego*.

Kosmala Monika, *Malarstwo filmowe Petera Greenaway'a*.

Wroński Monika, *Biżuteria secesyjna w polskich zbiorach muzealnych*.

Filipowicz Anna, *Twórczość Stefana Mrożewskiego w publicznych zbiorach polskich*.

Szkurlat Anna, *Secesyjny detal w architekturze Warszawy początku XX wieku*.

Szadkowska Katarzyna, *Zarys monograficzny twórczości Henryka Grunwalda (1904-1958)*.

KUL

Jaźwierska Jadwiga, *Kuglarze, cyrkowcy i postaci z Commedia dell'Arte w malarstwie polskim XX w*.

Salwowska Kamila, *Analiza stylowa i treściowa kościoła Chrystiana Piotra Aignera w Puławach*.

Nalewajek Ewa, *Wystawy polskiej sztuki religijnej w pierwszej połowie XX w*.

Zarzeźna Agnieszka, *Malarz Balthasar Klossowski de Rola (Balthus). Zarys monografii*.

Jedziniak Anna, *Architektura fantastyczna w rysunkach O Sosnowskiego, St. Noakowskiego i L. Chwistka*.

Kondrusiewicz Włodzimierz, *Najnowsze koncepcje rewolucyjnej urbanistyki i architektury Ostrołęki*.

Tur-Marciszuk Katarzyna Olga, *Zarys dziejów pojęcia "sztuka ludowa" w polskiej etnografii i historii sztuki*.

Protasiewicz Hanna, *Twórczość graficzna Henryka Szulca i Zofii Kopel-Szulc*.

Koller Jolanta, *Malarz i grafik Sławomir Chudzik 1934-1993. Zarys monograficzny*.

Sienkiewicz Katarzyna, *Matejko a Wyspiański w świetle dotychczasowych badań*.

Kosierkiewicz Anna, *Turcja w malarstwie Stanisława Chlebowskiego*.

Pieńkowska Violetta, *Ecole de Paris w krytyce artystycznej Waldemara George'a*.

Dębski Jacek, *Architektura Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach*.

1996

ATK

Świeżak Katarzyna, *Kultowe realizacje Teresy Stankiewicz w Austrii na tle dzieł wykonanych dla kościołów w Polsce*.

Czapska Magdalena, *Fotografia a malarstwo-relacje estetyczne w polskiej publicystyce i krytyce artystycznej lat 20-tych i 30-tych*.

Kowalska Marta, *Nagrobki Abrahama Ostrzeży na cmentarzach żydowskich w Warszawie i Łodzi*.

Osiej Monika, *Ludzkie pejzaże w rzeźbiarstwie Adama Myjaka*.

Parille Agnieszka, *Adaptacja dworca kolejowego i Hotelu, d'Orsay w Paryżu na Muzeum Sztuki Współczesnej*.

Kononienko Ksenia, *Wpływ znaku ikonowego*

na malarstwo abstrakcyjne w Rosji. Pierwsza ćwierć XX wieku. Na podstawie twórczości Kazimierza S. Malewicza.

Matyjasik Krzysztof, *Zarys monografii rzeźbiarza Mieczysława Lubelskiego (1887-1965)*.

KUL

Żurawik Tamara, *Teresa Targońska-scenograf. Zarys monograficzny*.

Niedzińska Jolanta, *Leon Getz (1896-1971). Twórczość malarska*.

Rymarz Dorota, *Interpretacja tradycji klasycznej w malarstwie polskim lat dwudziestych i trzydziestych XX w.*

Lorenc Agnieszka, *Budynki teatralne II poł. XIX w. projektu Karola Kozłowskiego*.

Wasidlowa Żanna, *Secesja w architekturze Stanisławowa*.

Koźlińska Ewelina, *Twórczość w dziedzinie sztuki sakralnej O. Piotra Cholewki w latach 1955-1994 we Francji*.

Szepska Kalina, *Malarstwo Andrzeja Kołodziejka z lat 1958-1995 w zbiorach polskich*.

Pilch Xymena, *Twórczość Urszuli Kołaczekowskiej w dziedzinie tkaniny w latach 1950-1994*.

Durda-Wolska Magdalena, *Malarstwo Meli Muter (Marii Melanii Mutermilch) w zbiorach Bolesława i Liny Nawrockich*.

1997

ATK

Ganczarek Justyna, *Polskie dzieła sztuki na światowych aukcjach w latach 1989-1992*.

Witos Olga, *Reakcja polskiego środowiska artystycznego na film jako nową formę sztuki w latach 1895-1939 (porównanie z Francją, Niemcami i ZSRR)*.

Lis Artur, *Kościół Św. Józefa Oblubieńca NMP Kole na, w Warszawie. Monografia obiektu*.

Krysiak Dariusz, *Wzornictwo wyrobów firmy nożowniczej "Gerlach" w latach 1823-1995 na tle jej dziejów*.

Kwiatkowska Weronika, *Petersburski okres twórczości Nikolaja Rericha*.

Stefaniuk Janusz ks., *Architektura sakralna Henryka Lufta*.

Gac Lucyna, *Architektura secesyjna w miastach województwa gorzowskiego*.

KUL

Kubiszyn Marta, *Pop Art i Sztuka Popularna w świetle polskiego piśmiennictwa w latach 1964-1980*.

Skarżyńska Monika, *Groteska w twórczości Zdzisława Beksińskiego*.

Radomska Anna, *Architektura drewniana Otwocka i jego okolic. Próba określenia stylu. [nagroda im. Herbsta 1999]*.

Karolak Ewa, *Wizerunek kobiety w plakatach*

Franciszka Starowieyskiego, Waldemara Świerzego i Wiktora Sadowskiego.

Kondrat Anna, *Dwory murowane na terenie zamojszczyzny od końca XVIIIw. do 1945 r.*

Baran Dorota, *Józef Gielniak. Zarys monografii*.

Zawiślak Ilona, *Judaica w złotnictwie warszawskim II połowy XIX i początków XX wieku*.

Maruszczak Jurij, *Roman Sielski (1903-1990). Zarys twórczości malarskiej*.

1998

ATK

Woźniakiewicz Piotr, *Malarstwo Henryka Wańka*.

Korupczyńska Dorota, *Styl mody kobiecej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Polsce*.

Jabłoński Kamil Maciej, *Twórczość Andrzeja Foggta. Próba interpretacji*.

Kowalska Agnieszka, *Polski film reklamowy lat dziewięćdziesiątych-od pomysłu do realizacji*.

Michalak Piotr, *Architektura i dekoracja wnętrza Domu Związku Zawodowego Kolejarzy RP i Teatru "Ateneum"*.

Bagan Marzanna, *Wystawy francuskiej sztuki współczesnej w Polsce w latach 1946-1986 w świetle krytyki artystycznej*.

Malczewska Izabela E., *Pracownia Doświadczalna Tkactwa Artystycznego w Warszawie w latach 1953-1995*.

KUL

Laskowska Paulina, *Drian Gallery Halimy Nałęcz. Dzieje powstania galerii i jej artyści*.

Kucio Marta, *Performace w lubelskiej galerii "Labyrinth" w latach 1974-1994*.

Sendejewicz-Michalak Małgorzata, *Tadeusz Pruszkowski (1888-1942). Malarz, pedagog, krytyk*.

Sarzyńska Renata, *Malarstwo Macieja Falkiewicza w latach 1965-1995*.

Jaworska Donata, *Zagadnienie stylu w architekturze Radomia na przełomie XIX i XX w.*

Hałata Anna, *Rezydencje pałacowe zamojszczyzny w XIX i XX wieku*.

Tomczyk Teresa, *Niemieckie szkło użytkowe XIX w., na przykładzie zbiorów Spessartmuseum w Lohr nad Menem*.

Wolińska Kamila Edyta, *Zarys monografii artystki Krystyny Łady-Studnickiej*.

Wróblewska Anna, *Zamojskie środowisko plastyczne 1945-1995*.

Cech Karol, *Życie artystyczne Nałęczowa w latach 1945-1995*.

1999

ATK

Michalak Joanna, *Bjorn Wiinblad i jego twór-*

czość dla Rosenthal AG Selb.

Dąbrowicz Joanna, *Grafik Aleksander Sołtan (1903-1994)*.

Fraś Monika, *Architektura, wnętrza i wystroje obiektów sakralnych Adolfa Szczepińskiego*.

Patynowska Maria Katarzyna, *Julian Bohdanowicz (1887-1943), grafik i pedagog. Zarys monografii*.

Mazurek Monika, *Problem koloru w malarstwie Stanisława KamockiegoJulita Wasilewska, "Crystal Cathedral" na tle architektury Los Angeles lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*.

Skolimowska Katarzyna, *Rzeźba architektoniczna Warszawy lat 50-tych XX wieku*.

Baliszewska Ewa, *Twórczość plastyczna Polaków uwiecznionych na terenie ZSRR w latach 1939-1956*.

UKSW

Romanowski Piotr, *Jerzy Kalina. Zarys monografii*.

Bieńkowski Paweł, *Heliografika Karola Hillera*.

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

KUL

Krasowska Beata, *Malarz i konserwator Henryk Czamecki. Działalność w Kielcach w latach 1912-1945*.

Rak Aneta, *Malarz Teofil Kosioriewicz 1905-1992. Zarys monografii*.

Malik Ernest, *Twórczość Henryka Musiałowicza w latach 1944-1994*.

Drozd Urszula, *Malarka Jadwiga Gajek Sanowska (1910-1989). Zarys monografii*.

Wójcicka Dorota, *Twórczość graficzna Zbigniewa Wójcicka w latach 1958-1996*.

Stefaniak Iwona, *Rzeźbiarz Stanisław Kulon. Twórczość w latach 1958-1988*.

Sanocka Barbara, *Architektura willowa Krosna od końca XIX wieku do 1939r.*

Kolenda Joanna, *Alicja i Bożena Wahl. Ich malarstwo i Galeria Sztuki Współczesnej w latach 1970-1999*.

Ignasiak Anna, *Zakopiańskie inspiracje w twórczości malarskiej i literackiej Rafała Malczewskiego w latach 1917-1939*.

Hanaka Anna, *Zakopiański okres w twórczości architekta Karola Stryjeńskiego, 1922-1927*.

Dudek Iwona, *Architektura modernistyczna w Kazimierzu Dolnym na tle problemu regionalizmu lat trzydziestych*.

Stanasiuk Małgorzata, *Majolika-Werkstatt Cadinen w latach 1905-1945*.

Trytek Edyta, *Twórczość malarska Janiny Baranowskiej z Londynu*

Sylwia Świątek, *Malarz Zygmunt Andrychiewicz (1861-1943). Zarys*

monografii.

2000

UKSW

Nimszke Monika, *Federal Art Project jako forma mecenatu państwowego lat 30-tych w Stanach Zjednoczonych Ameryki*.

Lasek Agnieszka, *Rzeźba Ryszarda Kozłowskiego w latach 1955-1995*.

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

Pękalak Izabela, *Plakat japoński na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie w latach 1966-1998*.

Piowarczyk Norbert, *Treści symboliczne w fotografii polskiej w pierwszych stu latach jej istnienia*.

Womela Piotr, *Miedzy sztuką a polityką. Twórczość graficzna Georga Grosza w okresie Republiki Weimarskiej*.

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

Anikiej Aneta, Jerzy Bereś. *Dialog z rzeczywistością*.

2001

UKSW

Bebłowska Agnieszka, *Wybrane problemy z twórczości filmowej Andy Warhola*.

Olimpia Starzyńska, *Władysław Wincze - architekt wnętrz i pedagog*.

Anna Oklesińska, *Twórczość filmowa Jana Kolskiego. Inspiracje plastyczne w warsztacie filmowca*.

Kierznowska Agnieszka, *Artyści środowiska wileńskiego w zbiorach muzeów w Białymstoku*

Marta Kowalewska, *Twórczość Marii Teresy Chojnackiej w zakresie tkaniny artystycznej z lat 1952-2000*.

Kalisz Katarzyna, *Mieczysław Kotarbiński (1890-1943)-Zarys monograficzny twórczości artystycznej*.

Gutowski Bartłomiej, *Architektura secesyjna Przemysła*.

Meissner Magdalena, *Architekt Jan Bogusławski (1910-1982)-Meble i wnętrza lat 30-tych*.

Narkiewicz Joanna, *Rzeźbiarz Leopold Wasilkowski (1865-1929). Zarys monograficzny*.

Kowza Kinga, *Edmund Ernest-Kosmowski (1900-1985)-polski malarz we Francji*.

Janowczyk Piotr, *Rzeźbiarka Barbara Falender. Twórczość w latach 1972-2000*.

Zaleska Justyna, *Witraże Józefa Mehoffera w katedrze we Włocławku*.

Lesiński Aleksander, *Zabudowa kamieniczna ul. Bagatela w Warszawie jako przykład budownictwa mieszkaniowego w latach 1911-*

1914.

Czerwińska Edyta, *Ewalda Matare cztery pary brązowych drzwi do katedry w Kolonii (1948-1954)*.

Czekanowska Monika, *Ikonografia Chrystusa w twórczości Maurycego Gottlieba (1856-79) na przykładzie obrazów Chrystus przed Sądem i Chrystus nauczający w Kafarnaum*.

UŁ

Hofman Agnieszka, *Realizm socjalistyczny jako przykład sztuki politycznie zaangażowanej ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa polskiego lat 1949-1955*.

Witkowska Sylwia, *O kobietach, cielesności i sztuce. Problemy tak zwanej sztuki feministycznej*.

2002

UKSW

Woźniak-Żemła Jolanta, *Warszawska architektura i urbanistyka w okresie odbudowy Warszawy w latach 1945-50 w świetle opinii i krytyki na łamach tygodników "Szarpa Warszawska" i "Stolica"*.

Wiktoria Monika, *Czasopismo Janusza Mikołaja Szymańskiego "el" (1990-1997) i problem współczesnego ekslibrisu artystycznego*.

Boguszewska Jolanta, *Mecenat artystyczny dworów ziemiańskich Mazowsza Północnego w XIX i XX wieku*.

Agnieszka Chodowska, *Malarz Leon Michalski 1911-1989. Zarys Monografii*.

Owczyńska Magdalena, *Lars Israel Wahlman: Kościół Engelbrekta oraz inne sakralne realizacje w Skandynawii w latach 1906-1920*.

Kotowicz Anna Małgorzata, *Cykl „Thanatos” Jacka Malczewskiego na tle literacko-filozoficzno-społecznym epoki i jego miejsce w europejskiej tradycji ikonograficznej personifikowania śmierci*.

Kaczmarek Katarzyna, *Ikonografia autoportretów meksykańskiej malarki Fridy Kahlo (1907-1954)*.

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

Kaczyńska Agnieszka, *Malarz Leon Michalski (1911-1898) – zarys monografii*

UŁ

Marciniak Magdalena, *Moda kobieca w Polsce w latach około 1900-1914 w świetle prasy i literatury*.

2003

UKSW

Ziajkowska Ewa Maria, *Wystawa „Tani Dom Własny” na Polach Bielańskich w Warszawie w 1932 roku na tle nurtów architektonicznych i urbanistycznych epoki*.

Radziejewska Monika, *Od klasycyzmu do współczesności. Malarstwo Tamary Lempickiej*.

PRACE DOKTORSKIE

1987

ISPAN

Majdowski Andrzej, *Architektura sakralna w twórczości Józefa Piusa Dziekońskiego (1844-1927)*.

1992

ISPAN

Koseski Antoni Jacek, *Architektura Gdyni w latach 1922-1939*.

1993

ISPAN

Cielątkowska Romana, *Architekt Witold Minkiewicz 1880-1961*.

1997

ATK

Nadrowski Henryk ks., *Współczesna budowla sakralna w świetle dyskusji teologów i twórców*.

1998

ATK

Jabłoński Krzysztof Antoni, *Architektura sakralna na terenie archidiecezji białostockiej w latach 1880-1995*.

1999

ISPAN

Ruszczyk Grażyna, *Drewniane kościoły w Polsce lat 1918-1939 w świetle tradycji i nowych form*.

2003

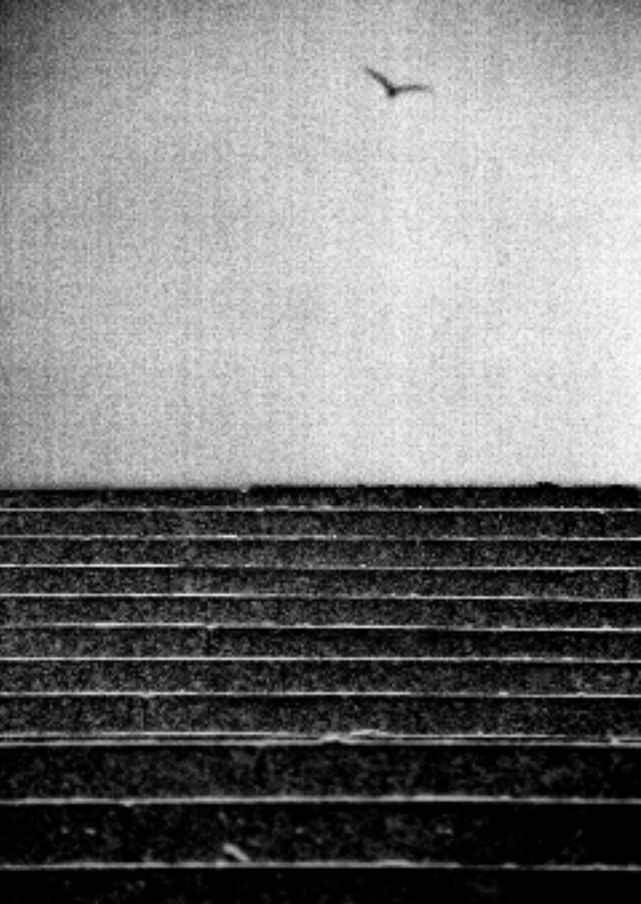
Instytut Anglistyki UW

Supińska-Polit Edyta, *Mackay Hugh Baillie Scott i idea domu Arts and Crafts*.

UKSW

Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Monografia rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego (1878-1964)*

* Do roku 1993 wszystkie prace obronione na Akademii Teologii Katolickiej (ATK). Od 1993 roku także na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (KUL), Uniwersytecie Łódzkim oraz na UKSW (od przekształcenia ATK na UKSW).



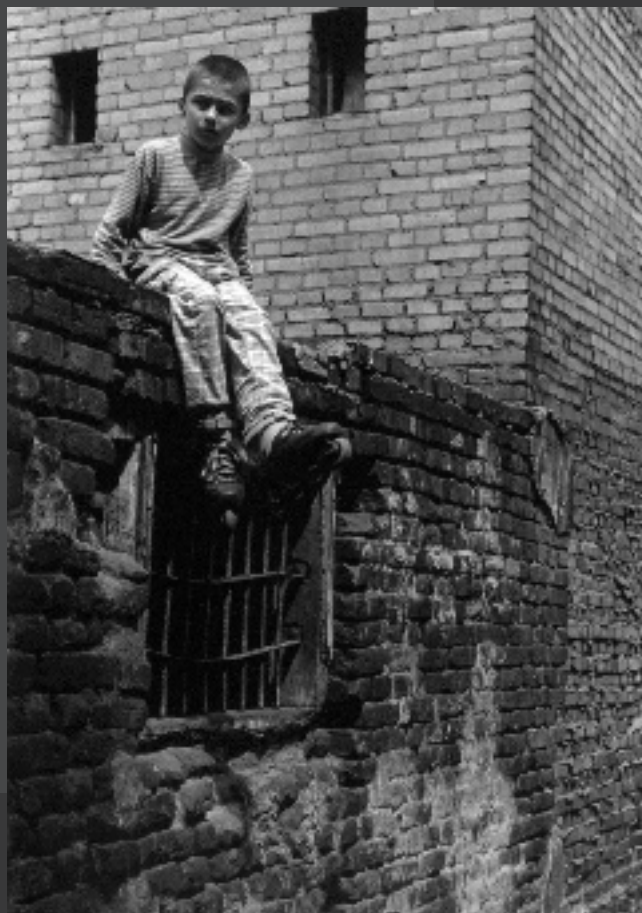
fot. Artur Alan Willmann



fot. Joanna Kinowska



fot. Michał Macioszczyk



fot. Andrzej Jakubowski

przy okazji wystawy eustachego kossakowskiego w galerii zachęta (29.06-11.07.2004) powstał kolejny projekt już późno : "6 metrów za późno". prezentowany w bibliotece galerii, korespondujący ze słynnym cyklem fotograficznym kossakowskiego "6 metrów przed Paryżem".

"nasz projekt opisuje inne miasto. nie powtarzamy gestu kossakowskiego. próbujemy stworzyć obraz miasta przez spotkanych tam ludzi. nasze działanie zawężamy do czterech ulic i skrzyżowań, jednego czasu w którym zdjęcia powstają. następnie w czasie warsztatów powstaje drugi, poddany przekształceniom opis tego samego miasta."

ustalamy siebie.

cztery oddzielne widzenia.

czas i miejsce - różny lub wspólny. zdarza się.

że w tę samą stronę kierujemy obiektywy. po wszystkim,

ułożone obok siebie zdjęcia - mówią jedną historię o różnym czasie i miejscu.

...już późno

już późno

fot. Andrzej Jakubowski



fot. Joanna Kinowska



fot. Michał Macioszczyk



fot. Artur Alan Willmann





Serdecznie zapraszamy młodszych pracowników naukowych (doktorantów, asystentów, pracowników muzeów, galerii itd.) do udziału w III Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej poświęconej problemom z pogranicza sztuki, estetyki i etyki organizowanej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie pt.:

SZTUKA JEST SKANDALEM? **ESTETYKA – HISTORIA SZTUKI – ETYKA**

Skandal towarzyszy sztuce niemal od samych jej początków. Historia sztuki i myśli estetycznej zna liczne przypadki, gdy to co szokowało po latach stawało się szeroko akceptowane. Chociaż skandal często wzbudza skrajne emocje, stanowi niewątpliwą wartość estetyczną i jest istotnym narzędziem wyrażania się artysty. Prowokuje odbiorcę do podjęcia intelektualnej gry z twórcą. Ważnym zagadnieniem, poruszonym podczas konferencji, ma być wskazanie na skandal, właśnie jako wartość zarówno w sztuce współczesnej jak i dawnej. Interesująca wydaje się również kwestia, jakie zagrożenia może nieść jego absolutyzacja, czy prowadzi do stawiania sztuki ponad moralnością? Czy skandal, właśnie przez siłę swego oddziaływania, prowadzi odbiorców do katharsis ale i niejako au rebours do powrotu do świata wartości, nie tylko estetycznych ale i moralnych? Powszechność skandalu może również prowokować pytanie – czy rzeczywiście jest jeszcze nośny i potrzebny?

Sesja odbędzie się na przełomie marca i kwietnia 2005 roku.

Dodatkowe informacje oraz formularz zgłoszenia znaleźć można w Internecie:

www.uksw.edu.pl/skandal

Planujemy wydanie materiałów pokonferencyjnych.

Konferencja jest kontynuacją sesji:
SZTUKA DOBRA – SZTUKA ZŁA oraz SZTUKA I MYŚL W ŚWIETLE UTOPII.

Bartłomiej Gutowski
Magdalena Latawiec