

ART

IFEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI



W NUMERZE:

Agnieszka Skrodzka
FUNDACJE ARTYSTYCZNE
WOJCIECHA JASTRZĘBCA

Anna Balik
MIEJSCE I ZNACZENIE
PRZEDSTAWIENIA DEESIS
W IKONOSTASIE

Jarmila Piekarska
PORTIERA HERBOWA KANCLERZA
WIELKIEGO KORONNEGO
STEFANA KORYCIŃSKIEGO

Paulina Kowalska
GDAŃSKA MODA KOBIECA
W OSTATNIEJ ĆWIERCI XVI
I PIERWSZEJ POŁOWIE XVII WIEKU

Karolina Vyšata
MOTYW ANIOŁA W RZEźBIE
NAGROBNEJ CMENITARZA
POWĄZKOWSKIEGO

Elżbieta Pękała
CHAŁUPY OKOLIC PILAWY

Aleksandra Zienteka
BOGNA BURSKA
SALON TELEWIZYJNY

Joanna Kinowska
ŁÓDŹ BIENNALE
KONSTRUKCJA W PROCESIE 8?

Romana Rupiewicz
PIERWSZE UJRZENIE ŚWIATA

STYCZEŃ 2005 r.

NUMER 7

ISSN 1644-3519

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

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

ARTYKUŁY

FUNDACJE ARTYSTYCZNE WOJCIECHA
JASTRZĘBCA. ZARYS PROBLEMATYKI 4
AGNIESZKA SKRODZKA

MIEJSCE I ZNACZENIE PRZEDSTAWIENIA
DEESIS W IKONOSTASIE 10
ANNA BALIK

PORTIERA HERBOWA KANCLERZA
KORONNEGO STEFANA KORYCIŃSKIEGO 15
(1653-1658)
JARMILA PIEKARSKA

GDAŃSKA MODA KOBIECA
W OSTATNIEJ ĆWIERCI XVI
I PIERWSZEJ POŁOWIE XVII WIEKU 19
PAULINA KOWALSKA

MOTYW ANIOŁA W RZEźBIE NAGROBNEJ
CMENTARZA POWAŻKOWSKIEGO 25
KAROLINA VYŠATA

CHAŁUPY OKOLIC PILAWY 29
ELŻBIETA PEKAŁA

KOŁO NAUKOWE

DZIAŁALNOŚĆ KOŁA NAUKOWEGO
W 2004 ROKU 33

36 SPRAWOZDANIE Z WYJAZDU
INWENTARYZACYJNEGO NA UKRAINĘ
JÓZEFINA SIKORSKA

WYSTAWY

34 INSPIRACJE
GALERIA KULUARY
W CENTRUM SZTUKI STUDIO
ANNA BALIK

37 BOGNA BURSKA
SALON TELEWIZYJNY
ALEKSANDRA ZIENTECKA

38 ŁÓDŹ BIENNALE
KONSTRUKCJA W PROCESIE 8?
JOANNA KINOWSKA

40 PIERWSZE UJRZENIE ŚWIATA
ROMANA RUPIEWICZ

RECENZJE

41 NA MARGINESIE KSIĄŻKI JOANNY
SOSNOWSKIEJ "POZA KANONEM"
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

42 SKAŁA NAD ZBRUCZEM
DZIEJE ARCHITEKTURA BUDOWNICTWO
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIwersYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania
Redakcja: Anna Balik, Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk, Joanna Kinowska, Milena Niebrzydowska,
Małgorzata Rekosz, Maciej Sikorzak, Agnieszka Skrodzka, Anna Wigna, Rafał Witkowski
Opracowanie graficzne: Maciej Sikorzak
Kontakt z redakcją: 688 95 48 ■ artifex@free.art.pl ■ <http://free.art.pl/artifex>
Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzania zmian w tekstach.
Na okładce: figura anioła z nagrobka rodziny Kozłowskich, T. Skonieczny, 1895, fot. Karolina Vyšata

Wydane dzięki dofinansowaniu przez UNIwersYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE

Ukazał się kolejny, siódmy numer *Artifexu*. Wraz z upływającym czasem przyszła pora na poszerzenie redakcji o kolejne osoby, reprezentantów obecnych studentów. Dołączyli do nas: Anna Balik (studentka V roku), Milena Niebrzydowska (studentka II roku), Małgorzata Rekosz (studentka V roku), Agnieszka Skrodzka (studentka V roku), Anna Wigna (studentka II roku) oraz Rafał Witkowski (student V roku) zajmujący się przede wszystkim redakcją wersji internetowej pisma. Formuła, którą w kolejnych latach udało nam się wypracować, zakłada ciągłe zmiany w kolegium redakcyjnym. Wierzmy, iż uda się ją utrzymać. Zapraszamy do aktywnej pracy nad tworzeniem *Artifexu* wszystkich studentów IHS UKSW. Jeżeli macie interesujące pomysły na dalsze nasze funkcjonowanie lub po prostu chcecie się aktywnie włączyć w naszą działalność, to bardzo serdecznie zapraszamy. Znajdziecie nas na uczelni lub w Internecie, skontaktujcie się, przyjdźcie na spotkanie redakcyjne. Dzięki temu czasopismo będzie nie tylko dla Was, ale również Wasze.

Od pewnego czasu obserwujemy coraz większą aktywność naszych koleżanek i kolegów studiujących historię sztuki i historię kultury na studiach zaocznych. Przykładem tego może być tekst zamieszczony w tym numerze autorstwa Elżbiety Pękali o chałupach drewnianych z okolic Pilawy. Liczymy, iż wśród Was również znajdują się osoby gotowe poświęcić swój czas dla pisma. Jednym z zadań, które postawiliśmy sobie od samego początku, jeszcze zanim w czerwcu 2000 roku ukazał się pierwszy numer, jest nie tylko publikowanie tekstów autorskich oraz skrótów prac magisterskich i seminaryjnych, a więc dorobku intelektualnego młodych historyków sztuki IHS UKSW, ale również pobudzanie aktywności. Pragniemy, aby wokół *Artifexu* tworzyło się środowisko młodych historyków sztuki. Tak naprawdę tylko wówczas nasza praca ma sens.

Są osoby, bez których pracy i zaangażowania nasza działalność na przestrzeni ostatnich lat nie byłaby możliwa. Podziękowania kierujemy przede wszystkim do: prof. Zbigniewa Bani, prof. Waldemara Delugi i prof. Andrzeja K. Olszewskiego oraz mgr Anny Sylwii Czyż. Swoją pomoc i życzliwość okazali nam również prof. Zbigniew Cieślak prorektor UKSW, Piotr Latawiec dyrektor Biblioteki Głównej UKSW, Jerzy Brukwicki prowadzący Galerię Pokaz, Magdalena Hniedziewicz redaktor naczelna *Pokazu* oraz pracownicy naukowcy IHS UKSW, którzy wielokrotnie służyli nam swoją radą i pomocą.

W imieniu redakcji
Bartłomiej Gutowski

INFORMACJE

- 19 listopada 2004 roku podczas walnego zebrania członków Koła Naukowego Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW wybrany został nowy skład władz. Prezesem została Maria Wierzchoś (maria_wierzchos@op.pl), sekretarzem Aneta Baczyńska, a skarbnikiem Józefina Sikorska.
- W ostatnim czasie ukazała się książka *Pastorały w Polsce* autorstwa Katarzyny Bogackiej, wydana nakładem „Michalineum”. Pozycja opracowana została na podstawie pracy doktorskiej pt. *Ikonoграфия i treści ideowe dekoracji średniowiecznych i nowożytnych pastorałów w Polsce* napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Stanisława Kobiłusa i obronionej w roku 1997.
- Grupa osób związanych z IHS UKSW w roku 2005 będzie kontynuować badania mające na celu opracowanie inwentaryzacyjne cmentarza katolickiego w Czerniowcach (Bukowina) oraz układu architektoniczno-urbanistycznego miasta.
- 17 grudnia w Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki odbył się uroczysty jubileusz z okazji 50-lecia pracy naukowej i dydaktycznej Profesora dra hab. Andrzeja K. Olszewskiego. Oprócz słów o Jubileacie wygłoszonych przez Profesor Kingę Szczepkowską-Naliwajek i Profesora Zbigniewa Banię, zaprezentowane zostały przez Profesora Wiesława Wysockiego i ks. Profesora Józefa Mandziuka numery pism *Saeculum Christianum* i *Artifex* dedykowane Profesorowi. Spotkanie prowadził ks. Profesor Michał Janocha.



**SEKCJA GRAFIKI
KOMPUTEROWEJ**

Koła Naukowego
Studentów Historii Sztuki UKSW

www.rw.waw.pl/sgk



FUNDACJE ARTYSTYCZNE WOJCIECHA JASTRZĘBCA

ZARYS PROBLEMATYKI¹

Agnieszka Skrodzka

Działalność Wojciecha Jastrzębca, biskupa poznańskiego, potem krakowskiego, wreszcie arcybiskupa gnieźnieńskiego, jednego z najwybitniejszych mężów stanu w Polsce czasów Władysława Jagiełły, była wielokrotnie już przedmiotem zainteresowania i badań historyków. Obficie zachowane źródła pozwoliły Grażynie Lichończak-Nurek, w wydanej przed niewielu laty gruntownej monografii², na wyraziste zarysowanie sylwetki Wojciecha jako polityka i dyplomaty, jako biskupa, jako skrzętnego gospodarza pomnażającego majątki kościelne, a zwłaszcza rodzinne. Do tej pory jednak nie przedstawiono problemowo w odrębnej monografii dokonań Jastrzębca jako świadomego swych poczynań fundatora, którego działalność fundacyjna stawia w szeregu najpoważniejszych patronów i protektorów sztuki w Polsce doby pierwszych Jagiellonów.

Wojciech Jastrzębiec urodził się w około 1362 r. w Łubnicy, w ziemi sandomierskiej. Był jednym z kilkorga dzieci Dzierśława i Krystyny, obojga herbu Jastrzębiec³. Pochodził z rodziny drobnorycerskiej, bez oparcia w tradycji i koligacjach możnowładczych. O jego przodkach wiadomo tylko, że ojciec i wuj uczestniczyli w walkach z Krzyżakami, zapewne za króla Władysława Łokietka. Wojciech początkowo kształcił się w szkole parafialnej w Łubnicy. Nie wiemy gdzie kontynuował naukę; musiał jednak uczęszczać na jakiś uniwersytet, gdyż tylko wyższa uczelnia zapewniała wiedzę, która otwierała drogę awansu kościelnego czy urzędniczego⁴. Studiów chyba nie ukończył, nie legitymował się bowiem żadnym stopniem naukowym. Karierę rozpoczął stosunkowo wcześniej: w 1385 r., notowany jest już jako kanonik sandomierski w otoczeniu arcybiskupa Bodzanty⁵. Wkrótce został także kustoszem i scholastykiem gnieźnieńskim oraz krakowskim⁶. Jego nieprzeciętne talenty zwróciły uwagę pary królewskiej – w 1398 r. otrzymał urząd kanclerza królowej Jadwigi, co było punktem wyjścia do rychłych dalszych awansów i kariery dyplomatycznej⁷. W 1399 r. wysłany został z misją do Malborka, a także do Rzymu⁸. Pomyślna

realizacja zleceń monarszych oraz zdolności dyplomatyczne umocniły jego pozycję i otworzyły drogę do sakry biskupiej – w tym samym roku objął urząd biskupa poznańskiego, który piastował do 1412 r. Zajmował od tej pory znaczącą pozycję w otoczeniu króla czynnie uczestnicząc w życiu politycznym jako jego zaufany doradca⁹. Angażował się również aktywnie w przygotowania do wielkiej wojny z Zakonem Krzyżackim (1409-1411), na którą wystawił własną chorągiew. W r. 1412 rozpoczął się szczytowy okres kariery Jastrzębca: objął urząd kanclerza królewskiego oraz biskupstwo krakowskie stając się jedną z najbardziej wpływowych osobistości w państwie. Po 1420 r., jako zwolennik sojuszu z Węgrami, Jastrzębiec tracił stopniowo wpływy na dworze Jagiełły, a do jawnego rozdzwiku z władcą doszło po wydaniu przez Zygmunta Luksemburczyka negatywnego dla Królestwa Polskiego wyroku w sporze z Zakonem Krzyżackim. W r. 1423 Wojciech Jastrzębiec, wbrew swej woli, awansował na arcybiskupstwo gnieźnieńskie oddając przy tym urząd kanclerza. Nadal jednak żywo uczestniczył w życiu politycznym zachowując znaczący wpływ na wydarzenia w kraju. Zmarł 1 IX 1436 r. w Mnichowicach koło Kępna¹⁰.

Jastrzębiec już u progu swej kariery politycznej i kościelnej podjął działania świadczące o jego ogromnych ambicjach jako fundatora, który świadomie zmierzał do podniesienia swego autorytetu biskupa wywodzącego się z mało znanej rodziny rycerskiej. Miało temu służyć wybudowanie - przy współudziale finansowym kapituły i kolatorów kaplic - nowego chóru katedry poznańskiej p.w. śś. Piotra i Pawła¹¹. Należy przy tym podkreślić, iż to niezwykle kosztowne przedsięwzięcie Jastrzębiec realizował posiadając stosunkowo ograniczone możliwości jakie dawało uposażenie biskupstwa poznańskiego¹². Świadczy to o znaczeniu jakie miała dla niego ta fundacja, pojmowana jako widoczny znak osiągniętej przezeń pozycji społecznej. Zapewne jeszcze w 1398 lub 1399 r. rozpoczęto rozbiórkę trzynastowiecznego prezbiterium katedralnego. Prace postępowały szybko, skoro w 1403 r. nastąpiła

konsekracja nowego chóru w stanie zapewne nieukończonym, a budowę obejścia i kaplic kontynuowano w latach 1405-1406 i później¹³.

Zasięg prac był ogromny – potężny chór wznoszono niemal od podstaw¹⁴. Zamknięte pięciobocznie dwuprzęsłowe prezbiterium otoczono węższym i niższym dziewięcioprzęsłowym obejściem oraz wieńcem kaplic. Wnętrze chóru podzielono na trzy strefy. Arkady prowadzące do obejścia, niższe w przeszle wschodnim, osadzone na filarach o niskich cokołach. Ponad arkadami wprowadzono galerię tryforialną z prześwitami. Trzecią strefę stanowią okna oraz trzy arkady otwierające się na wieże, które pierwotnie pełniły zapewne funkcje kaplic emporialnych. Nawę środkową chóru nakryto sklepieniami krzyżowo-żebrowymi¹⁵.

Wśród nowopowstałych kaplic biskup Jastrzębiec ufundował w 1403 r. najbardziej okazałą, usytuowaną na osi kaplicę p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, czyli tzw. kaplicę biskupią lub mansjonarską¹⁶. Kaplica ta, jak również nowa zakrystia i kapitułarz, zostały założone na rzucie sześcioboku, wysuniętego trójbocznie z oszkarpowanego wieńca kaplic. Przy tych pomieszczeniach nad przeszłami obejścia umieszczono sześcioboczne wieże zrekonstruowane po wojnie jako latarnie doświetlające obejście¹⁷.

Zdaniem Szczęsnego Skibińskiego formy, w jakich zrealizowano nowy chór katedry poznańskiej, były próbą świadomego nawiązania do tradycji pełnego programu katedralnego, z wewnętrznym podziałem przeszle na trzy kondygnacje: arkad międzynaowych, tryforiów i okien. Realizacja tego programu w chórze katedry byłaby wyrazem ambicji środowiska poznańskiego na czele z nowym biskupem Jastrzębcem, które pragnęło podnieść rangę Wielkopolski i ożywić tradycję tej prowincji jako kolebki państwa polskiego¹⁸.

Jako główny fundator Wojciech Jastrzębiec troszczył się także o wyposażenie katedry – sprawił własnym sumptem nowe organy, prawdopodobnie dla chóru głównego. Dzieło to zlecono do wykonania mistrzowi Trojanowi; z powodu jednak śmierci mistrza instrumentu nie ukończono¹⁹.

Jastrzębiec równocześnie sfinansował budowę nowego pałacu biskupiego w pobliżu katedry²⁰. Prace ukończono przed kwietniem 1404 r.²¹ Można tylko przypuszczać, że korzystając z obecności warsztatów budowlanych wznoszących chór katedry pałac zbudowano kosztownie z cegły, ale nic nie wiadomo o jego skali i programie architektoniczno-funkcjonalnym. Brakuje również informacji na temat drewnianej kaplicy ufundowanej rzekomo przez Jastrzębca w 1399 r. na miejscu przyszłego kościoła p.w. Bożego Ciała w Poznaniu²².

Pierwsze fundacje Wojciecha Jastrzębca, które realizował *ex officio*, jako biskup, przyczyniły się z pewnością do umocnienia jego pozycji w kręgach hierarchii kościelnej. Jeszcze bardziej wyrazistym świadectwem aspiracji biskupa były jego fundacje rodowe, zmierzające do podniesienia znaczenia Jastrzębców z Łubnicy i Beszowej. W tym też celu podejmował on pełne rozmachu fundacje, mające ugruntować miejsce rodziny w gronie możnowładczych elit Królestwa. Jastrzębiec, który nie mógł poszczycić się znakomitymi przodkami, i który praktycznie nie posiadał znaczących koneksji rodzinnych, dążył wyraźnie do utwierdzenia awansu społecznego swych krewniaków przez wznoszenie budowli, które można uznać za widzialne symbole osiągniętej przez nich pozycji. Jedną z najważniejszych fundacji o wybitnie rodowym charakterze, podjętą u początków kariery Jastrzębca, była budowa kościoła w Beszowej.

Pierwszą, drewnianą zapewne świątynię zbudowano tu w XIII w.²³ Wojciech musiał być związany uczuciowo z tym miejscem, gdyż niedługo po objęciu biskupstwa poznańskiego podjął intensywne starania o podniesienie jego rangi. Jeszcze przed 1407 r. musiała

rozpocząć się budowa nowego, potężnego kościoła z cegły i ciosanego piaszczowca²⁴. Pierwszy etap prac poprowadzono niezwykle szybko, skoro najprawdopodobniej jeszcze w 1407 r. konsekrowano świątynię, o czym świadczy data umieszczona na tablicy erekcyjnej²⁵. Jednak mimo tak szybko zrealizowanej początkowej fazy robót, tej imponującej budowy za Jastrzębca nie ukończono.

Kościół został zaprojektowany jako okazała, trójnawowa, czteroprzęsłowa bazylika z dwukrotnie węższymi nawami bocznymi, jednoprzęsłowym prezbiterium na rzucie kwadratu oraz wieżą schodową w południowo-zachodnim narożu nawy północnej. Elewacje kościoła opięto wydatnymi przyporami²⁶. Zachowane do dziś drewniane sklepienie pozorne nawy głównej i prezbiterium pochodzi z połowy XVII w.²⁷, choć wspomniki w nawie świadczą o tym, iż pierwotnie planowano ją przesklepić. Nawy boczne sklepieno sieciowo najpewniej jeszcze w XV wieku. Na wspomnikach nawy północnej znajduje się dekoracja maswerkowa oraz herby Wieniawa i Jastrzębiec; herby Jastrzębiec, Poraj, Leliwa i Topór mieszczą się również na wspomnikach nawy południowej²⁸. Nie udało się dotychczas odczytać przesłania dekoracji heraldycznych, choć można w nich doszukiwać się przedstawienia programu genealogicznego fundatora. Jego to zasługi upamiętniono powtarzającym się herbem Jastrzębiec, który wyobrażono także na zwornikach nawy północnej oraz na zworniku gwiaździstego sklepienia oratorium, usytuowanego w zachodnim przeszle korpusu²⁹. Odróżniają się one sposobem opracowania i poziomem profesjonalnej obróbki kamieniarskiej od detali umieszczonych w wyższej kondygnacji wspomników w obu nawach – prac warsztatu zdecydowanie bardziej prowincjonalnego.

Mimo stosunkowo licznych prac poświęconych tej budowli, ważnej w pejzażu architektonicznym piętnastowiecznej Małopolski, nie udało się do tej pory ustalić chronologii poszczególnych faz wznoszenia świątyni. Tym samym nie wyodrębniono w niej tych partii, które zawdzięczały swoje powstanie Wojciechowi, i na których kształt – oprócz samego programu architektonicznego – mógł mieć wpływ. Wydaje się, że w pierwszym, dość szybko zrealizowanym etapie, powstał narys budowli, którą doprowadzono do wysokości posadowienia sklepień w nawach bocznych i zapewne okien w nawie głównej. W tym okresie Wojciech zatrudnił profesjonalny warsztat muratorsko-kamieniarski, najpewniej sprowadzony z Krakowa czy podkrakowskiego Kazimierza. W warsztacie tym odkuto portale prowadzące do świątyni, a zapewne też okazała tablicę erekcyjną umieszczoną we wnętrzu, ponad portalem w nawie południowej³⁰. Nie wiadomo jak długo trwała pierwsza faza budowy; być może z chwilą przekazania świątyni paulinom w 1421 r.³¹ ruszył drugi etap, prowadzony już ze środków przekazanych przez Jastrzębca zakonnikom, którzy dla jego realizacji zaangażowali warsztat prowincjonalny. Jaki był zasięg prac – trudno ustalić. Zostały one w tym czasie spowolnione, prawdopodobnie wskutek niezabezpieczenia dostatecznych środków na ukończenie fundacji. Natomiast najpewniej po śmierci Jastrzębca, z tegoż samego powodu, budowę zupełnie przerwano, a styl, w którym ostatecznie ukończono obiekt w XVII wieku, znacznie odbiegał od ambitnych projektów zleceńodawcy³².

Należy podkreślić, iż zamierzona i sfinansowana przez Jastrzębca bazylika w Beszowej daleko przerastała skalą i programem architektonicznym typowe wiejskie świątynie parafialne, nawet te murowane, fundowane w Małopolsce przez możnych, świeckich i duchownych, których schemat ustalił się jeszcze około połowy XIV w.³³. Nadanie potężnej świątyni beszowskiej kształtu bazyliki świadomie nawiązującej do bazylik krakowskich, można uznać za formę ostentacji mającej podnieść znaczenie rodowej kolebki Jastrzębca³⁴.

Nowowyzbudowany kościół Jastrzębiec bogato zaopatrzył

w naczynia, szaty liturgiczne oraz księgi³⁵, wśród których znajdował się iluminowany mszał zachowany w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (rkps nr 8 KP) wykonany w najlepszej naówczas krakowskiej pracowni – Mistrza Biblii Hutterów³⁶. Dziś zawiera on tylko jedną ilustrowaną stronicę z inicjałem *A* ze sceną *Pokłonu Trzech Króli*³⁷. Pięć, również iluminowanych kart Mszału nr 8 KP, znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin Muzeum Narodowego w Krakowie³⁸.

Część woluminów pokażnej biblioteki kościoła w Beszowej stanowiła najpewniej fundację biskupa Jastrzębca. Ów bogaty księgozbiór świadczy o jego szacunku dla wiedzy i przykładaniu szczególnej wagi do kształcenia duchowieństwa. Był wyrazem wysokiej kultury intelektualnej oraz ambicji w dążeniu do podniesienia statusu rodzowego kościoła. Niewiele kościołów na prowincji w XV w. mogło się poszczycić tak obfitym zbiorem ksiąg³⁹ i bogatym wyposażeniem w cenne naczynia i aparaty kościelne.

Już jako biskup krakowski i kanclerz, Wojciech Jastrzębiec, zgodnie z powszechną wówczas wśród możnych praktyką⁴⁰, osadził w 1421 r. w Beszowej paulinów zapisując im znaczne uposażenie⁴¹. Zbudowany dla nich klasztor składał się z dwóch budynków połączonych ze sobą krytym przejściem: nieistniejącego dziś - północnego oraz zachodniego. Jednopiętrowy budynek północny wzniesiony na rzucie prostokąta stykał się dłuższym bokiem z południową ścianą nawy kościoła. Mieścił sklepiony, dwunawowy kapitułarz, do którego przylegała od wschodu biblioteka, skarbczyk i zakrystia. Prostokątne skrzydło zachodnie wyposażono w sklepione piwnice. Dwa, również sklepione pomieszczenia przyziemia – salę opacką i refektarz – rozdzielono na osi poprzecznej sienią. Fundatora upamiętniono wmurowując w refektarzu dwa zworniki z herbem Jastrzębce⁴².

Jako biskup krakowski Jastrzębiec zabiegał o zapewnienie stosownych siedzib kanonikom kapituły wawelskiej i nie żałował na to funduszy: w 1413 r. nabył od Władysława Jagiełły dawną łaźnię królewską – dom przy dzisiejszej ulicy Kanonicznej 25⁴³. Na sklepieniu sieni tego przebudowanego wielokrotnie domu zachował się herb Jastrzębce⁴⁴. Biskup miał również pozyskać dom obok kościoła p.w. św. Idziego w Krakowie wraz z przyległym doń placem, który darował kapitulie krakowskiej na wybudowanie kurii kanonicznych⁴⁵. W sumie Jastrzębiec miał zakupić w Krakowie cztery domy, z których trzy były drewniane, a jeden murowany⁴⁶. Informacja natomiast dotycząca wzniesienia przez Jastrzębca przed 1420 r., pospołu z krakowską kapitulą, tzw. wieży Zygmuntońskiej katedry wawelskiej⁴⁷ nie znajduje potwierdzenia w źródłach.

Wyrazem starań Wojciecha Jastrzębca o zapewnienie jego siedzibom stosownego majestatu były prace podejmowane w rezydencjach biskupich. Jastrzębiec rozbudował m.in. zamek Lipowiec koło wsi Babice (woj. małopolskie). Budowla składała się z zamku właściwego, na planie nieregularnego wieloboku oraz z przygródka⁴⁸. W XV wieku korpus zamku górnego był właściwie ukształtowany, ale zapewne wtedy dołączono do zachodniego skrzydła mieszkalnego dwa skrzydła korpusu. O tym, że niektóre wnętrza miały charakter reprezentacyjny, świadczy ozdobne późnogotyckie kafle piecowe znalezione na terenie zamku górnego⁴⁹.

Jastrzębiec nie szczędził środków na modernizację systemu obronnego Lipowca. W tym celu połączono zespół przedbramia, pierwotnie wysunięty przed korpus, z pierścieniem wybudowanych wówczas murów obronnych⁵⁰. Przebudowano również wieżę, przystosowując ją do nowego sposobu walki przy użyciu artylerii: podwyższono ją, a na dwóch górnych kondygnacjach rozmieszczono pierwsze w Polsce, unikatowe działobitnie⁵¹ oraz obronny taras ze strzelnicami⁵². Zasługi Jastrzębca dla przebudowy Lipowca upamiętniały kamienne tablice z jego herbem,

wmurowane wtórnice w ścianę dziedzińca zamku górnego⁵³.

Pewne prace z inicjatywy Jastrzębca przeprowadzono zdaje się także w zamku biskupów krakowskich w Bodzentynie⁵⁴ w woj. świętokrzyskim. Znalezione w jego ruinach piecowe kafle płytkowe z herbem Jastrzębce⁵⁵ świadczą, iż biskup Wojciech zadbał przynajmniej o komfort również tej rezydencji.

W szczytowym okresie swojej kariery, w czasie sprawowania urzędu kanclerza i zarządzania biskupstwem krakowskim, Jastrzębiec zintensyfikował działania zmierzające do podniesienia pozycji własnej rodziny. Dysponując znacznie większymi możliwościami finansowymi, Jastrzębiec skupował liczne dobra z myślą o przekazaniu ich w spadku swym krewniakom. O możnowładczym statusie rodu Jastrzębca świadczyć miały naocznie rezydencje – zamki murowane kosztownie z kamienia lub cegły. Najpewniej jako biskup krakowski Jastrzębiec nabył i rozbudował gruntownie zamek w Rytwianach⁵⁶ (woj. świętokrzyskie) przekształcając go w bardzo okazałą siedzibę rodową. Do istniejącej już murowanej *curii* Wojciech dobudował równoległy pałac i połączył je murem, nadając tym samym założeniu formę szczególnie wówczas cenionego regularnego zamku, z dwoma równoległymi budynkami mieszkalnymi i niewielkim dziedzińcem. Z tej świetnej ongiś rezydencji zachował się dziś jedynie wysoki, ceglany narożnik murów zdobiony siatką rombów z zendrówki, ze skośną szkarpą, a górą fryzem ze skośnie kładzionych cegieł. Sposób opracowania ściany wskazuje na zaangażowanie dobrego warsztatu, a tym samym o zasobności fundatora, który nie szczędził środków by nadać rezydencji najbardziej efektowne formy. Zamek ten pozostawał niemal do końca XV wieku rezydencją jego krewniaków – znanego i liczącego się już rodu panów z Rytwian⁵⁷.

Przymuszony przez króla do objęcia arcybiskupstwa gnieźnieńskiego Jastrzębiec mimowolnie wycofał się z działań na głównej arenie politycznej kraju; nie zaprzestał jednak dążyć do umocnienia wysokiej pozycji swego rodu w hierarchii społecznej Królestwa.



Imaginary portrait of Wojciech Jastrzębca from the Catalogue of archbishops of Gniezno by Jan Długosz, Stanisław Samostrzelnik, ca. 1530-1535 r.

Ogromne dochody płynące z uposażenia arcybiskupstwa pozwalały mu na skupywanie dóbr ziemskich w drugiej pod względem ważności prowincji Kościoła – Wielkopolsce. Ich ośrodkiem i jednocześnie znakiem wysokiej pozycji rodziny Jastrzębca, miała stać się okazała, warowna rezydencja rodowa w wielkopolskich Boryslawicach Zamkowych⁵⁸. Murowany z cegły zamek wzniesiono na planie prostokąta, składającego się z dwóch domów-pałaców usytuowanych przy krótszych kurtynach spiętych murem obronnym z otworem bramnym od zachodu. W południowo-zachodnim narożu zbudowano ośmioboczną wieżyczkę; całość opasywał drugi obwód murów obronnych. Obydwa budynki mieszkalne były trójkondygnacyjne i jednotraktowe. Zachowane fryzy arkadkowe i bogata dekoracja zendrówkowa dowodzą biegłości zatrudnionego tu warsztatu budowlanego i jednocześnie zamożności zleceniodawcy⁵⁹. W zamku istniała także kaplica ufundowana przez członków rodziny prymasa. W jej wyposażeniu znajdował się ongiś nie istniejący dziś srebrny kielich i sprzęt liturgiczny opatrzone herbem Jastrzębiec, które pochodziły najpewniej z daru arcybiskupa. Po likwidacji kaplicy trafiły do miejscowego kościoła parafialnego⁶⁰.

Jastrzębiec zadbał, by rezydencja ta spełniała jednocześnie wymogi bezpieczeństwa. Dlatego też podniesiono jej funkcje obronne – w 2. połowie 1435 r. zamek w Boryslawicach został przystosowany do obrony artyleryjskiej⁶¹. Działania te mogły się wiązać z faktem ukrycia przez Jastrzębca w siedzibie boryslawickiej części ogromnego majątku ruchomego w monecie i drogocennościach, wartego 515 grzywien srebra i 1630 florenów węgierskich⁶². Skarb ten, podobnie jak kosztowności zgromadzone i ukryte przez Jastrzębca w kaplicy w Orzelcu koło Beszowej, a szacowane współcześnie na ogromną sumę około 40 tysięcy grzywien, zostały zrabowane przez jego stryjecznego wnuka, Dzierzława Rytwiańskiego⁶³. W skład skarbu wchodzić miały między innymi pieniądze w złotych węgierskich, złote pasy i sznury, drogie siodła i uprząż, srebrne strzemię, zbroje, zapinki, sprzączki wysadzane drogimi kamieniami, rogi, srebrne krótkie i długie trąby, wazy, złożone nakrycia i klejnoty⁶⁴.

Posiadanie zamku stanowiło istotny wyróżnik wysokiego statusu społecznego – dawać miało poczucie komfortu i bezpieczeństwa zapewniając ochronę w razie niebezpieczeństwa zbrojnego napadu. Prywatne zamki Jastrzębca, choć przystosowane do obrony artyleryjskiej, stanowiły przede wszystkim rezydencje, których pierwszoplanowym zadaniem było spełnianie wymogów reprezentacyjności⁶⁵. Wykazują one wiele zbieżności typologicznych przede wszystkim z całą serią zamków prywatnych, często biskupich, wznoszonych w 1. poł. XV w.: np. Gosławice, Sieraków⁶⁶. Budowle te dążą do harmonii, osiowości i symetryczności, co uwidacznia zwłaszcza układ dwóch równoległych pałaców i wieży bramnej (Boryslawice, Rytwiany). Nowością, która pojawia się na zamku Lipowiec, były tzw. tarasy wprowadzone na potrzeby artylerii. Były to płasko zakończone, odkryte nasypy używane jako miejsce do ustawienia działa artyleryjskiego przy oblężeniu⁶⁷.

Jastrzębiec sfinansował również modernizację systemu obrony zamku w pałuckiej Wenecji⁶⁸, który nabył dla arcybiskupów gnieźnieńskich Mikołaj Trąba. Warownia ta, na planie kwadratu, wystawiona w XIV w. dla Mikołaja Nałęczca, uzyskała ok. 1434 r. powiększone przypory narożne wieży bramnej oraz fundamenty muru położone między przyporami a także cylindryczną basztę⁶⁹. Wybudowano także zewnętrzny mur obwodowy z kurtyną południową załamana w anгуł z cylindrycznymi protobastiejami w narożach muru. To wczesny w Polsce przykład przystosowania zamku do wymagań walki artyleryjskiej⁷⁰.

Ważnym elementem budowania wysokiego statusu społecznego rodziny było także posiadanie miasta – centrum dóbr rodowych. Najprawdopodobniej też arcybiskup Wojciech dążył do

wejścia w posiadanie własnego miasta. O fundacji miasta „Jastrzębie” i zbudowaniu w ziemi sandomierskiej zamku o tej samej nazwie wspomina Bartosz Paprocki⁷¹. Istnienie osady „Jastrzab” założonej na początku XV w. przez biskupa Wojciecha potwierdza także *Słownik geograficzny*⁷². O mieście tym zdaje się jednak nic nie wiedzieć Stanisław Bużeński, który pisał jedynie iż arcybiskup „blisko Szydłowa w ziemi Sandomierskiej wybudował zamek nazwany Jastrzembiec”⁷³, co odnotował również Jan Korytkowski⁷⁴. Wprawdzie Grażyna Lichończak-Nurek nadmienia, że na terenie przyszłego miasta „Jastrzamy” zamek wzniesiono i miał on przetrwać do 2. połowy XVII w., ale nie podaje źródła⁷⁵.

Z patronatem arcybiskupa Jastrzębca prawdopodobnie można łączyć powstanie gnieźnieńskiego kościoła p.w. św. Michała, datowanego na 1. ćw. XV w. Jest to trójnawowa, gotycka w bryle hala, murowana z cegły w wątku polskim. Na zwornikach krzyżowo-żebrowego sklepienia dwuprzęsłowego prezbiterium umieszczono tu herb Jastrzębiec, który wydaje się być bezpośrednio związany z osobą Wojciecha⁷⁶. Niepotwierdzone są też informacje Jana Korytkowskiego dotyczące ukończenia przez prymasa najwcześniej w 1. poł. 1427 r. budowy jego nowej rezydencji w Gnieźnie⁷⁷, powstałej na miejscu warowni książęcej Władysława Odonica. Choć istnienie tej siedziby nie jest udokumentowane w źródłach oraz nie potwierdzają go wyniki ostatnich prac archeologicznych⁷⁸, można przypuszczać, iż Jastrzębiec kazał sobie wybudować okazały dwór murowany, nie ustępujący jego prywatnym rezydencjom.

Jastrzębiec już w 1422 r., czyli na czternaście lat przed śmiercią zadbał o godne upamiętnienie swego miejsca pochówku: zamówił w Brugii płytę nagrobną z brązu, za którą zapłacił bardzo wysoką cenę – czterysta marek monety pruskiej⁷⁹. Wiadomo także o dwudziestu sztukach drogiej materii, którą arcybiskup przysłał katedrze na przyozdobienie kościoła podczas własnego obrzędu pogrzebowego⁸⁰. Płyta natomiast miała być wzorowana na wcześniejszym, także niezachowanym dziś nagrobku arcybiskupa Janusza Suchegowilka z około 1382 r. Sprowadzona w 1426 r. do Gniezna płyta Jastrzębca musiała być dziełem okazałym. Wskazuje na to zarówno jej wysoka cena, jak i fakt, iż w 1462 r. stała się wzorem dla nagrobka arcybiskupa gnieźnieńskiego Jana ze Sprowy. Zamówił on u wrocławskiego odlewnika i lapicydy Jodoka Tauchena płytę powtarzającą przedstawienie z nagrobka Wojciecha. Na podstawie kontraktu Sprowskiego z Tauchenem można sądzić, iż płyta Jastrzębca wyobrażała prymasa w stroju pontyfikalnym, z nałożonym paliuszem, trzymającego krzyż. U jego stóp znajdowała się tarcza z herbem, zaś cztery herby umieszczone były zapewne w narożach płyty. Napis na grobowcu głosił: „sub hoc lapide quiescit corpus reverendissimi patris domini Alberti archiepiscopi et primatis sancte Gnesnensis ecclesie. Anno Domini 1436”⁸¹.

Jastrzębiec zapewne pragnął być pochowany w prezbiterium przed głównym ołtarzem w katedrze. Pochówek w tym szczególnie uczęszczanym miejscu miał istotne walory ideowe – nagrobek przypominał tu przychodzącym o obowiązku modlitwy za duszę zmarłego. Stąd na usytuowanie grobu w pobliżu głównego miejsca sprawowania Eucharystii mogli liczyć jedynie najbardziej zasłużeni dobroczyńcy kościoła. Symptomatycznym zdaje się jednak być fakt pochowania zmarłego arcybiskupa Wojciecha przed wejściem do kapituły: wszak Jastrzębiec nie cieszył się wśród współczesnych dobrą sławą: niejednokrotnie oskarżano go o chciwość i intryganctwo⁸². Być może właśnie ze względu na dość kontrowersyjną reputację uznano, że prymas Jastrzębiec jest jednak niegodny spoczywania w miejscu przynależnym najznakomitszym benefaktorom kościoła.

Fundacja nagrobka, choćby ze względu na znaczne koszty jego wykonania, stanowiła istotny element budowania prestiżu społecz-

nego. Jastrzębiec identyfikował się z warstwą możnowładczą, a chcąc być w pełni akceptowany w kręgach elit musiał podzielać ich standardy zachowań. Sprawienie sobie nagrobka spełniało te oczekiwania, bowiem płyta, zwłaszcza z drogiego brązu, potwierdzała znaczenie zmarłego nie tylko w wymiarze doczesnym, ale i historycznym, uwieczniając w pamięci potomnych informacje o jego pochodzeniu rodowym, urządach, zasługach dla państwa czy Kościoła⁸³.

Jastrzębiec dał się również poznać jako hojny darczyńca katedry gnieźnieńskiej oraz innych kościołów swej archidiecezji. Spisy katedralnej zakrystii z r. 1450 i 1481 wymieniają nie istniejące dziś 3 ornaty, 2 kapy i 2 pulpity (*postavyecz*) z daru Jastrzębca⁸⁴. Z legatu prymasa pochodzi również zachowana księga *Regula pastoralis celebris Gregorii Gordiani papae beatissimi* (rkps 72), datowana na XIII w. i zdobiona czerwono-błękitnymi inicjałami kaligraficznymi⁸⁵. Arcybiskup obdarował również drogimi szatami liturgicznymi kanoników i prałatów kolegiaty w Łowiczu, gdzie w 1433 r. erygował kapitułę i uposażył szpital pw. św. Jana. Prymas zatroszczył się tam również o budowę domów przewidzianych na mieszkania duchownych⁸⁶. Nic bliżej jednak nie wiadomo o rozpoczęciu przez Jastrzębca budowy kościoła w Mąkolicach, co odnotował *Słownik geograficzny*⁸⁷. Wiadomość tę powtarza wprawdzie Władysław Kłapkowski⁸⁸, ale nie potwierdzają późniejsze opracowania.

Wojciech Jastrzębiec dbał również o komemorację własnych dokonań opatrząc konsekwentnie swe fundacje rodowym herbem. Znak ten kazał umieścić na zamówionym przez siebie, zachowanym mszale znanym pod nazwą *Mszal biskupa Wojciecha Jastrzębca*⁸⁹. Księga powstała w 1423 r.⁹⁰ w Krakowie i została przezeń ofiarowana katedrze w Gnieźnie (Ms 194). Jest ona zdobiona inicjałami figuralnymi⁹¹, natomiast na karcie z inicjałem A posiada namalowany wśród floralnej dekoracji marginesu herb biskupa-fundatora⁹². Wiadomo też o trzecim tzw. *Mszale krakowskim* (Lat. F vol. 153) ufundowanym przez Wojciecha i ofiarowanym katedrze krakowskiej. Księga ta, również ozdobiona przez warsztat Mistrza Biblii Hutterów, miała zawierać wizerunek zlecaniodawcy⁹³.

O przywiązaniu Jastrzębca do znaku herbowego świadczą również używane przez niego pieczęcie. Znane są dwie pieczęcie z czasu urzędowania Jastrzębca w Poznaniu. Pierwsza, używana w latach 1405-1410⁹⁴ jest ostroowalna, z przedstawieniem w półpostaci śś. Piotra i Pawła oraz wyobrażeniem biskupa i herbem Jastrzębiec w dolnej części⁹⁵. Druga, niemalże identyczna, ma nieco większe rozmiary. W otoku

umieszczono napis majuskłą: „s(igillum) * maius * alberti * episcopi * poznaniensis”⁹⁶. Jako biskup krakowski Jastrzębiec posługiwał się pieczęcią okrągłą ze swym wizerunkiem w półpostaci, *in pontificalibus*, z prawą dłonią wzniesioną w geście błogosławieństwa i lewą dzierżącą pastorał, osadzonym powyżej tarczy z herbem Jastrzębiec. W otoku znajduje się napis minuską: „s(igillum) Alberti Dei gr(atia) epi(scopi) crac(oviensis)”⁹⁷. Najbardziej okazałą pieczęć sprawił sobie Jastrzębiec po objęciu arcybiskupstwa⁹⁸. Jest ona ostroowalna; w strefie górnej mieści się wyobrażenie tronującego pod baldachimem św. Wojciecha, zaś w dolnej, w arkadzie – klęczącego na konsoli arcybiskupa w infule, z krzyżem w ręku. Po obu jego stronach wyeksponowano tarczę z godłem i hełm z klejnotem herbu⁹⁹. W otoku – napis minuską gotycką: „s(igillum) * maius * alberti * iastrzabec * archiepi(scopi) * gnesnensis * et * primat(is)”¹⁰⁰. Pojawia się tu po raz pierwszy tytuł prymasa¹⁰¹, przez co podkreślono fakt, iż właściciel pieczęci sprawował najwyższy urząd kościelny w państwie. Liczba i różnorodność zachowanych pieczęci świadczą o dużym znaczeniu, jakie Jastrzębiec do nich przywiązywał traktując je jako świadectwa osiągniętych urzędów i dostojęstwa¹⁰², a także przywiązania do swego rodu.

Źródłem szybkiej kariery Wojciecha Jastrzębca, który potrafił w krótkim czasie osiągnąć najwyższe urzędy i stać się jedną z pierwszoplanowych osób w państwie, było przede wszystkim, jak się wydaje, posiadanie skryzalizowanych poglądów politycznych i jego bezwzględne oddanie królowi. Osiągnięte natomiast przez niego sukcesy świadczą tyleż o talentach, ile o niezwykłych ambicjach osoby nowej w kręgach najwyższej elity społecznej. Zdobywając kolejne stopnie kariery duchownej i politycznej Jastrzębiec usilnie dążył do utwierdzenia swej pozycji, co wyrażało się w jego licznych fundacjach kościołów, zamków, drogich ksiąg, naczyń czy paramentów liturgicznych¹⁰³. Tylko część tych fundacji miała charakter wybitnie rodzinno-privatny. W większości świadczą one przede wszystkim o zamiłowaniu Jastrzębca, który traktując sztukę jako narzędzie władzy, z pasją się tym instrumentem posługiwał. Dzięki swojej zapobiegliwości i gospodarności, stał się twórcą potęgi rodu Jastrzębców z Beszowej i Rytwan, umacniając ich poczucie dumy rodowej i stwarzając im doskonałą pozycję dla kariery i awansów swoich krewnych. Z pewnością znana jest dziś zaledwie część zamawianych przez niego dzieł sztuki. Jednak nawet jedynie w świetle zachowanych przedsięwzięć artystycznych Wojciech Jastrzębiec jawi się jako hojny i aktywny patron sztuki średniowiecznej.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ NAPISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ DRA PRZEMYSŁAWA MROZOWSKIEGO

¹ Panu drowi Przemysławowi Mrozowskiemu dziękuję za życzliwe uwagi przy redagowaniu niniejszego tekstu.

² G. Lichończak-Nurek, *Wojciech herbu Jastrzębiec. Arcybiskup i mąż stanu (ok. 1362-1436)*, Kraków 1996.

³ G. Lichończak-Nurek podaje, iż Dzierżaw i Krystyna mieli „kilku synów i kilka córek”. Ustalenie jednak liczby i imion rodzeństwa Wojciecha jest trudne. Według Lichończak-Nurek jego braćmi mogli być m.in. Klemens – notariusz dworu i archidiacon zawichojski, oraz występujący na tablicy erekcyjnej w Beszowej Mikołaj – podstoli i podkomorzy łączycy, archidiacon krakowski Dzierżaw; zob. G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 15-17.

⁴ K. Ożóg, *Kultura umysłowa w Krakowie w XIV wieku. Środowisko duchowieństwa świeckiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 27.

⁵ Być może zawdzięczał ów awans swemu bratu,

archidiaconowi krakowskiemu Klemensowi, zob. G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 17, 19.

⁶ Tamże, s. 19-22.

⁷ A. Kuźma, *Kancelaria królewska Andegawenów i Jagiellonów jako środowisko awansu na drodze do biskupstwa gnieźnieńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 2, s. 22.

⁸ Jastrzębiec miał prosić papieża, by został on ojcem chrzestnym mającego się urodzić królewskiego dziecka. Oprócz tego starał się o uzyskanie zgody na wyprawę przeciw Tatarom oraz o zatwierdzenie zmiany, w wyniku której Jastrzębiec miał zostać biskupem poznańskim w miejsce Mikołaja Kurowskiego; G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 25.

⁹ J. Krzyżaniakowa, *Wojciech Jastrzębiec, w: Wielkopolski słownik biograficzny*, pod red. A. Gąsiorowskiego, Warszawa – Poznań 1981, s. 832.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1: *Kościół Katedralny*, Poznań 1959, s. 105.

¹² J. Wiesiołowski, *Episkopat polski XV w. jako grupa społeczna*, w: *Spółczesność Polski Średniowiecznej*, pod red. S. K. Kuczyńskiego, t. 4, s. 239.

¹³ J. Nowacki, dz. cyt., s. 102, 107.

¹⁴ G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 59.

¹⁵ M. Machowski, A. Włodarek, *Kościół katedralny p.w. śś. Piotra i Pawła*, w: *Architektura gotycka w Polsce* [cyt. dalej: *Architektura gotycka*], pod red. T. Mroczko, M. Arszńskiego, t. 2: *Katalog zabytków*, A. Włodarek (red.), Warszawa 1995, s. 187.

¹⁶ J. Nowacki, dz. cyt., s. 103, 105, 350.

¹⁷ S. Skibiński, *Polskie katedry gotyckie*, Poznań 1996, s. 162-164.

¹⁸ Tamże, s. 156, 166.

¹⁹ Instrument dokończył dopiero w 1458 r. miedziarz poznański Jan; J. Nowacki, dz. cyt., s. 108, 470.

²⁰ Pospołu z biskupem koszy przedsięwzięcia pokryła kapituła, a także wikariusze oraz inni duchowni i świeccy; tamże, s. 102. W *Katalogu Zabytków* mowa jedynie o „nowym dworze”

wzniesionym przez biskupa Wojciecha Jastrzębca; zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [cyt. dalej: KZSP], Seria Nowa, t. 7, cz. 1, pod red. E. Linette, Z. Kurzawy, Warszawa 1983, s. 69.

²¹ J. Nowacki, dz. cyt., s. 102. Ani monografia Nowackiego, ani opracowania tj. KZSP i Architektura gotycka nie podają szerszych informacji na temat pałacu koło katedry poznańskiej.

²² KZSP, Seria Nowa, t. 7, cz. II, 1, pod red. Z. Kurzawy, A. Kusztelskiego, Warszawa 1998, s. 73-76.

²³ E. Wiśniowski, *Prepozytura wiślicka do schyłku XVIII wieku*, t. 2, Lublin 1976, s. 90.

²⁴ T. Węclawowicz, A. Włodarek, *Beszowa*, w: *Architektura gotycka*, dz. cyt., s. 24.

²⁵ P. Mrozowski, *Polskie tablice erekcyjne z wieków XIV i XV*, „Studia Źródloznawcze” 1990, t. 32-33, s. 93.

²⁶ T. Węclawowicz, A. Włodarek, dz. cyt., s. 24.

²⁷ M. Gorzelak, *Kościół i klasztor pauliński w Beszowej*, „Studia Claromontana” 1989, t. 10, s. 462, 465.

²⁸ T. Węclawowicz, A. Włodarek, dz. cyt., s. 24.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tablica erekcyjna pozwala na dość dokładne datowanie pierwszej fazy budowy na lata 1407-1412, gdyż Wojciech Jastrzębiec występuje na niej jako biskup poznański: Napis na tablicy głosi: „anno * m * cecc * vii * albert(us) * jastr[zamb]iecc / ep[iscopu]s * pozn[aniensis] * (et) eiv[s] * g[er]man[us] nicol[aus] * s[er]u[sc]ame[rari]us * pat[er]oni * ha[n]c * ecc[lesi]am * edificar[unt]”; P. Mrozowski, dz. cyt., s. 93.

³¹ Ufundowany w tym samym roku klasztor przy kościele w Beszowej powstał jako piąty pauliński klasztor w Polsce; M. Gorzelak, dz. cyt., s. 468.

³² Tamże, s. 461.

³³ Zob. A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1968, s. 75.

³⁴ Fundacja Jastrzębca wykazuje znaczne analogie zwłaszcza z kościołem św. Katarzyny; por. M. Gorzelak, dz. cyt., s. 460.

³⁵ W. Kłapkowski, dz. cyt., s. 13.

³⁶ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 40; G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 122.

³⁷ G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 122, z przypisem 230.

³⁸ B. Miodońska, dz. cyt., s. 40; G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 122 z przypisem 231.

³⁹ E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Warszawa 1984, s. 217.

⁴⁰ M. Koczerska, *Świadomość genealogiczna możnowładztwa XV w*, w: *Spoleczeństwo Polski Średniowiecznej*, pod red. S. K. Kuczyńskiego, t. 2, Warszawa 1982, s. 290-291.

⁴¹ G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 118-120.

⁴² T. Węclawowicz, A. Włodarek, dz. cyt., s. 24-25.

⁴³ A. Nowolecki, *Wykaz ulic, placów, kościołów i domów miasta Krakowa, jego przedmieść i miasta Podgórze*, Kraków 1878, s. 99.

⁴⁴ Tamże. Być może herb jest świadectwem prac prowadzonych za Jastrzębca; S. Tomkowicz, *Napisy domów krakowskich*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej” 1900, t. 1, s. 36.

⁴⁵ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 94.

⁴⁶ W. Kłapkowski, *Działalność kościelna biskupa Wojciecha Jastrzębca*, Warszawa 1932, s. 19.

⁴⁷ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 102; T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 78; S. Tomkowicz, *Wawel. Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej” 1907, t. 4,

s. 146; A. Włodarek, *Kościół katedralny p.w. św. Wacława i Stanisława*, w: *Architektura gotycka*, dz. cyt., s. 122-124.

⁴⁸ L. Kajzer, S. Kołodziejski, J. Salm, *Leksykon zamków w Polsce*, Warszawa 2001, s. 78-79.

⁴⁹ T. Małkowska-Holcerowa, *Lipowiec – dawny zamek biskupów krakowskich*, Warszawa 1989, s. 8.

⁵⁰ L. Kajzer, S. Kołodziejski, J. Salm, dz. cyt., Warszawa 2001, s. 79.

⁵¹ Tamże.

⁵² T. Małkowska-Holcerowa, dz. cyt., s. 9.

⁵³ Tamże, s. 8.

⁵⁴ *Słownik geograficzny ziem polskich Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* [cyt. dalej: Słownik geograficzny], pod red. F. Sulimierskiego, Warszawa 1885, t. 1, s. 274-275.

⁵⁵ Z. Pyzik, *Kafle późnośredniowieczne i renesansowe z Sieluk, Wiślicy, Bodzentyna i Pińczowa*, w: *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, pod red. C. Strzyżewskiego, Gniezno 1993, s. 73; katalog s. 131.

⁵⁶ L. Kajzer, S. Kołodziejski, J. Salm, dz. cyt., s. 442.

⁵⁷ Tamże, s. 441-442.

⁵⁸ Tamże, s. 108.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 214.

⁶¹ Tamże, s. 215.

⁶² Tamże, s. 216.

⁶³ W. Falkowski, *Rytwiański Dzierław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, pod red. H. Markiewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, t. 33/4, z. 139, s. 583. Na temat wnuka Wojciecha ostatnio: B. Czwojdrak, *Dzierław Rytwiański – rzekomy husyta polski*, „Teki Krakowskie” 1999, z. 10, s. 3-9.

⁶⁴ W. Kłapkowski, dz. cyt., s. 99.

⁶⁵ L. Kajzer, *Dzieje zamków w Polsce*, w: tenże, S. Kołodziejski, J. Salm, dz. cyt., s. 56.

⁶⁶ J. Pietrzak, *Prywatne zamki biskupów polskich w pierwszej połowie XV wieku*, w: „Oporów. Stan badań. Materiały sesji naukowej zorganizowanej z okazji 50. rocznicy Muzeum w Oporowie 22 listopada 1999 roku”, Oporów 2000, s. 107-134; L. Kajzer, *Uwagi o budownictwie obronnym arcybiskupów gnieźnieńskich*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Archaeologica” 1983, t. 3, s. 147-158.

⁶⁷ J. Bogdanowski, *Architektura obronna w krajobrazie Polski. Od Biskupina do Westerplatte*, Warszawa – Kraków 1996, s. 65.

⁶⁸ Zob. C. Sikorski, *Zamek w paluckiej Wenecji*, Bydgoszcz 1986.

⁶⁹ M. Machowski, A. Włodarek, *Wenecja*, w: *Architektura gotycka*, dz. cyt., s. 253;

⁷⁰ L. Kajzer, S. Kołodziejski, J. Salm, dz. cyt., s. 534.

⁷¹ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1584, reprint 1858, s. 142.

⁷² *Słownik geograficzny*, dz. cyt., t. 3, Warszawa 1885, s. 497.

⁷³ S. Bużeński, *Żywoty Arcybiskupów Gnieźnieńskich, Prymasów Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Od Wilibalda do Andrzeja Olszowskiego włącznie*, Wilno 1860, s. 57.

⁷⁴ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 143.

⁷⁵ G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 139.

⁷⁶ KZSP, t. 5, z. 3, pod red. T. Ruszczyńskiej, A. Sławskiej, Warszawa 1963, s. 67.

⁷⁷ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 105.

⁷⁸ T. Sawicki, *Z badań nad zamkiem książęcym na Górze Lecha w Gnieźnie*, w: „Gniezno w świetle ostatnich badań archeologicznych: nowe fakty. Nowe interpretacje”, Z. Kumatowska (red.),

Poznań 2001, s. 221-241.

⁷⁹ Była to suma niebagatelna, gdyż nagrobek zmarłego w 1464 r. arcybiskupa Jana Sprowskiego, mimo tego iż odlano go częściowo z domieszka srebra, był cztery razy tańszy. Por. P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 59.

⁸⁰ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 102.

⁸¹ P. Mrozowski, dz. cyt., s. 47, 59, 255.

⁸² Do oponentów Jastrzębca należał m. in. protektor Długosza, Zbigniew Oleśnicki, co częściowo tłumaczy niepoehlebną opinię utrwaloną w literaturze. Opozycję stanowili przede wszystkim Szafraniecowie – krewni Piotra Wysza, którego, jak sądzono, Jastrzębiec usunął w 1412 r. z biskupstwa krakowskiego, co jak wykazała Grażyna Lichończak-Nurek, wydaje się niesłuszne. Podkanclerzy Jan Szafraniec i jego brat Piotr, podkomorzy, a potem wojewoda krakowski byli głównymi sprawcami odsunięcia Jastrzębca. Do adwersarzy należała również żona Władysława Jagielly, Elżbieta Granowska, której osoba znacznie wzmacniała stronnictwo przeciwników, oraz dodatkowo zaważyła na konflikcie króla z kanclerzem po negatywnym wyroku Zygmunta Luksemburczyka, por. G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 8-9, 80-85.

⁸³ Por. P. Mrozowski, dz. cyt., s. 120.

⁸⁴ W. Kłapkowski, dz. cyt., s. 19.

⁸⁵ J. Rył, *Katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne” 1982, t. 45, s. 61.

⁸⁶ W. Kwiatkowski, *Prymasowska kapituła i kolegiata w Łowiczu*, Warszawa 1939, s. 49, 59-61.

⁸⁷ *Słownik geograficzny*, dz. cyt., t. 6, s. 217.

⁸⁸ W. Kłapkowski, dz. cyt., s. 13.

⁸⁹ B. Miodońska, dz. cyt., s. 129; też, *Iluminacje krakowskich rękopisów z I połowy w XV w Archiwum kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, s. 26-27; J. Rył, dz. cyt., s. 114-115; KZSP, dz. cyt., s. 49.

⁹⁰ KZSP podaje, że w 1415 r.; por. KZSP, dz. cyt., s. 49.

⁹¹ Tamże; J. Rył, dz. cyt., s. 114-115.

⁹² B. Miodońska, dz. cyt., s. 40.

⁹³ Księga spłonęła w 1944 r.; też, *Iluminacje krakowskich rękopisów na Wawelu z I połowy w XV w Archiwum kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, dz. cyt., s. 7.

⁹⁴ KZSP, Seria Nowa, t. 7, cz. 1, dz. cyt., s. 85.

⁹⁵ Archiwum Diecezjalne w Poznaniu, sygn. DK perg. 117 i dok. DK perg. 121; G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 231.

⁹⁶ Archiwum Diecezjalne w Poznaniu, dok. DK perg. 128; Zakład Nauk Pomocniczych Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, pieczęć nr D. 544 oraz nr 561; tamże.

⁹⁷ Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Dział Rękopisów, zbiór sfragistyczny, pieczęć nr 16; tamże.

⁹⁸ M. Gumowski, *Handbuch der polnischen siegelkunde*, Graz 1966, s. 147.

⁹⁹ Zakład Nauk Pomocniczych Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr D. 481; por. G. Lichończak-Nurek, dz. cyt., s. 232 z przypisem 48.

¹⁰⁰ M. Gumowski, dz. cyt., s. 147.

¹⁰¹ Tamże, s. 73.

¹⁰² Por. M. Walczak, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, „Folia Historiae Artium” 1992, t. 28, s. 65.

¹⁰³ Por. M. Koczerska, dz. cyt., s. 291.



MIEJSCE I ZNACZENIE PRZEDSTAWIENIA DEESIS W IKONOSTASIE DEESIS W MALARSTWIE IKONOWYM XV I XVI WIEKU NA PODKARPACIU

ANNA BALIK

Deesis jest trójosobową kompozycją przedstawiającą Jezusa Chrystusa jako Zbawiciela i Sędziego pomiędzy Matką Boską i św. Janem Chrzcicielem jako orędownikami. Grecki termin *deesis* oznacza modlitwę, usilną prośbę, błaganie¹. W chrześcijaństwie słowem *deesis* określano prośbę zanoszoną do Boga przez wiernych za pośrednictwem świętych². Idea *Deesis* nie ma bezpośredniego uzasadnienia w Piśmie Świętym. Istnieją jednak wydarzenia z historii biblijnej, które pośrednio tłumaczą ideę orędownictwa maryjnego, a później również świętojańskiego. W Starym Testamencie rolę pośredników między Jahwe a ludem wybranym spełniają najczęściej aniołowie. W Nowym Testamencie wyjątkowa rola Marii jako Matki Wcielonego Boga bezsprzecznie sprawia, że staje się ona pośredniczką między niebem a ziemią. Pierwszym aktem pośrednictwa jest nawiedzenie, drugim wydarzenie w Kanie Galilejskiej, a dopełnieniem staje się prawda o powszechnym macierzyństwie Marii, proklamowana przez Chrystusa na krzyżu (J 19, 26-27). Również orędownictwo Jana Chrzciciela znajduje swoje wytłumaczenie w historii biblijnej, bowiem wszystkie jego funkcje mają charakter mediacyjny. Jest on prekursorem, zwiastunem, który przygotowuje lud na przyjście Mesjasza. Rola mediacyjna uwidacznia się najbardziej podczas chrztu świętego, kiedy to Jan Chrzciciel staje się ojcem chrzestnym drugich, duchowych narodzin Chrystusa³. Św. Jan Chrzciciel zatem pośredniczy między Starym a Nowym Testamentem, bo jako największy z proroków jest natchniony przez Ducha Świętego⁴.

Temat ikonograficzny *Deesis* ukształtował się ostatecznie w VI i VII wieku. Praformę tego przedstawienia stanowi mozaika nad łukiem tęczowym w bazylice św. Katarzyny na Synaju, towarzysząca centralnej scenie *Przemienienia Pańskiego* (ok. 565-566 r.)⁵. Medaliony z przedstawieniami Bogurodzicy (po prawej) i Jana Chrzciciela (po lewej) znajdują się na ścianie tęczowej. Intercessory ukazani są frontalnie, w popiersiach zredukowanych niemal do głów, co świadczy o tym, że mamy tu do czynienia jeszcze ze wstępnym etapem kształtowania się tematu *Deesis*⁶. Powołując się na źródła Janina Kalinowska zwraca uwagę, że w wiekach IV – VII wierzono, że Powtórne Przyjście Salwatora będzie miało miejsce na Synaju i że tam odbędzie się Sąd Ostateczny. Wybór tematu nie był więc przypadkowy. Wstawiennictwo Marii i świętego Jana zyskuje w tym kontekście ogromne znaczenie⁷.

Za najwcześniejsze znane właściwe przedstawienie *Deesis* uznaje się malowidło ściennie z Santa Maria Antiqua w Rzymie (ok. 650 r.). Ukazuje ono Chrystusa z księgą w lewej ręce, który błogosławi

prawą ręką. Po jego prawicy stoi Matka Boska z rękami uniesionymi w modlitwie. Po lewicy Jan Chrzciciel prawą ręką wskazuje Chrystusa, a w lewej trzyma zwój⁸. Postacie ukazane są w pozycji stojącej. Na taką formę przedstawienia miała wpływ adaptacja starożytnościjskiej kompozycji adoracji Chrystusa⁹.

W wieku X i XI rozpowszechniło się przedstawienie *Deesis* w sztuce wschodniochrześcijańskiej, a później również na Zachodzie. Roman Mazurkiewicz wyróżnia pięć wariantów kompozycyjnych i omawia ich rozwój historyczny¹⁰. Najważniejszym i najbardziej podstawowym jest *Deesis trimorfion*, czyli przedstawienie ukazujące Chrystusa w asyście Marii i św. Jana Chrzciciela jako orędowników, w ujęciu profilowym, rzadko frontalnym. Ideę wstawiennictwa wyraża układ dłoni orędowników wyciągniętych w geście modlitewnym. Występuje kilka wariantów tego ujęcia: pełnopostaciowe, półpostaciowe, popiersiowe oraz o formie zredukowanej do wyobrażeń głów. Mniej więcej w X w. ustaliło się umiejscowienie Matki Boskiej po prawej stronie Chrystusa, a Jana Chrzciciela po lewej, według wartościowania stron w kulturze grecko-żydowskiej. Jesień średniowiecza na Zachodzie to jednocześnie zmierzch popularności *Deesis* jako samodzielnego przedstawienia. W XV w. temat ten pozostał tylko na Wschodzie, najczęściej w malarstwie ikonowym. Wtedy też zaczęły powstawać nowe warianty: *Deesis* z fundatorem (przedstawienie to wyraża ideę wstawiennictwa Matki Boskiej w sensie szczególnym – indywidualnym a nie, jak do tej pory, w sensie ogólnym, uniwersalnym), *Wielka Deesis* (grupa trimorfionu zostaje poszerzona o postacie aniołów, apostołów, proroków itd.)¹¹, *Deesis – Maiestas Domini* (zespolenie przedstawień *Deesis* i *Maiestas Domini*, które miało miejsce w XI i XII w. na Wschodzie i Zachodzie, a nastąpiło w rezultacie równoległego zdobienia apsydy tymi przedstawieniami). Natomiast jako temat ikonograficzny *Deesis* nabrała pełnego znaczenia wówczas, gdy została włączona do sceny Sądu Ostatecznego¹² (w Bizancjum w X w., a na Zachodzie XII-XIII w.). Właśnie w chwili znalezienia się przed trybunałem sędziowskim dusza ludzka potrzebuje wstawiennictwa potężnych orędowników. Jednakże bizantyński Pantokrator i Sędzia zmienia się na Zachodzie w Zbawiciela. Matka Boska i Jan Chrzciciel na Wschodzie przedstawiani byli w postawie stojącej, a na Zachodzie siedzą lub klęczą¹³.

DEESIS W IKONOSTASIE

Ikonostas wywodzi się z templonu – kamiennej przegrody ołtarzowej, która od IV w. oddzielała w kościołach wczesnochrześcijań-



skich, a potem bizantyńskich (X-XII w.), prezbiterium od nawy. W XI-XII w. w Grecji pojawiały się pierwsze ikonostasy mające formę przegrody, na której między podporami od strony zach. od niej, czyli od strony zebranych w nawie wiernych, zawieszano zasłony i obrazy malowane na drewnie, a na belkowaniu ustawiano ikony malowane szeregowo na długiej desce. Na Rusi wraz z przyjęciem chrześcijaństwa (988) pojawiały się niewysokie templony, a ikonostas rozwijał się stopniowo. W okresie przed najazdem mongolskim (1238-1240) był on jednorzędową, niewysoką przegrodą, sięgającą do wysokości klatki piersiowej dorosłego człowieka. W XIV-XVI w. konstrukcja przegrody zmieniała się tak, by można było na niej ustawić lub zawiesić jak największą ilość ikon o określonym temacie i w określonym porządku. W XVII w. ikonostasy rosyjskie składały się już z pięciu rzędów: ikon namiestnych (najważniejszych), *Deesis*, przedstawienia święt kościelnych, proroków, patriarchów¹⁴.

Pierwszą ikoną, jaka znalazła miejsce w ikonostasie, było wyobrażenie Zbawiciela, a kolejnymi dwiema: Matka Boska i św. Jan Chrzcziciel. *Deesis* jest więc głównym tematem przegrody ołtarzowej. Przedstawienie Chrystusa, umieszczone dokładnie ponad carskimi wrotami, stało się wręcz osią kompozycyjną całego ikonostasu. Później, w powstających kolejno rzędach, na osi umieszczano również najważniejsze wyobrażenia: w rzędzie ikon święteńskich *Zstąpienie do otchłani*, w rzędzie proroków *Matkę Boską z Dzieciątkiem* zasiadającą na tronie, a pomiędzy patriarchami *Trójcę Świętą* w nowotestamentowej wersji *Otoczestwo*. Całość natomiast wieńczy krzyż lub Golgota, czyli Ukrzyżowany Chrystus z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą.

Tak więc umieszczona w centrum *Deesis* ikona *Zbawiciela w chwale*, która jest obrazem Pana Jezusa Chrystusa w czasie jego powtórnego przyjścia w chwale i mocy w dzień Sądu, stanowi swego rodzaju klucz tego wspaniałego symbolicznego rzędu. Chrystus zasiada na tronie jako Sędzia, jako Zbawiciel świata, jako Król królów i Pan panujących¹⁵. Ukazywany jest w liturgicznym stroju biskupa lub

arcybiskupa albo w stroju królewskim. Jego głowę wieńczy korona lub tiara. Źródłem dla ikonografii tego przedstawienia są słowa z Apokalipsy św. Jana (Ap 19, 11-13)¹⁶. Nad postacią Chrystusa często znajduje się napis "*Car Sławy*" oznaczający wyniesienie Jezusa przez Jego mękę i śmierć na Krzyżu¹⁷. Tytuł ten wyraża także zwycięstwo ofiary jaką złożył Chrystus na Krzyżu i chwałę Zbawiciela w swoim królestwie po Zmartwychwstaniu¹⁸. Czasem w przedstawieniu *Deesis* ukazywany jest Chrystus w typie *Spas w Siłach*. W tym przypadku Jezus siedzi na tronie na tle czerwonego rombu będącego symbolem ognia. Natomiast otaczająca Chrystusa mandorla, wypełniona głoszącymi Jego chwałę Serafinami (Iz 6, 2-3) tworzy strefę niebieską. Przez owal mandorli przenika, symbolizujący ziemię, czworobok malowany czerwonią. W ten sposób wyrażona została jedność sfery niebieskiej z ziemią w dniu Sądu, czyli w czasie powtórnego paruzji¹⁹. Akt ofiary Chrystusa odzwierciedla najpełniej liturgia "*Wcześniej poświęconych darów*" św. Grzegorza Wielkiego (Dwojesłowa), odprawiana w Kościele prawosławnym w każdą środę i piątek Wielkiego Postu²⁰.

Należy zastanowić się jeszcze nad tym, dlaczego przedstawienie *Deesis* umieszczone jest właśnie w tym miejscu ikonostasu. Powyżej była mowa o wyznaczeniu przez carskie wrota oraz ikonę Chrystusa Zbawiciela osi pionowej przegrody ołtarzowej. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na symbolikę carskich wrót. Oznaczają one wejście do Królestwa Bożego, Niebiańskiego Raju, ponieważ sanktuarium utożsamia się właśnie z Rajem. Dwuskrzydłowe wrota główne ikonostasu są królewskimi, bo przez nie zstępuje Król Chwały Pan Jezus Chrystus w Świętych Darach. Przez nie wnoszone są Święte Dary – Ciało i Krew Chrystusowe. Dodatkowo w symbolice chrześcijańskiej drzwi utożsamia się z Chrystusem, który powiedział: *Ja jestem drzwiami; jeśli kto przeze mnie wejdzie, zbawiony będzie, i wejdzie, i wyjdzie, i pastwisko znajdzie* (J 10, 9). Otwarcie wrót królewskich to głównie symbol obiecanego otwarcia Królestwa Niebiańskiego. Zamknięcie natomiast to symbol pozbawienia doń

dość wskutek grzechu pierwotnego, w sensie ogólnym zaś – grzesznego życia człowieka, czyniącego go niegodnym wejścia do Królestwa Bożego²¹.

To centralne miejsce jest szczególnie ważne również w liturgii. Tutaj bowiem, na granicy sanktuarium i naosu, przed carskimi wrotami, na ambonie, a pod kopułą świątyni, udzielana jest wiernym Święta Komunia. Tutaj również osiągnięta jest niespotykana w żadnym innym miejscu świątyni (poza ołtarzem) koncentracja sakralności i właściwe się jej spełnienie w Eucharystii²².

Właśnie w liturgii należy szukać powodu, dla którego przedstawienie *Deesis* stało się tak ważne i zajęło główne miejsce w ikonostasie. Rozkwit twórczości liturgicznej odwołującej się do porządku niebiańskiej hierarchii oraz do idei wstawiennictwa świętych za grzesznym rodzajem ludzkim przypada w Bizancjum na V-VI w., a więc na okres bezpośrednio poprzedzający ukształtowanie się ikonografii *Deesis*. Później tylko powiększało się znaczenie orędownictwa. W liturgii prawosławnej wstawiennictwa Matki Bożej, mocy niebieskich i św. Jana Chrzciciela wzywa się m.in. w modlitwach odmawianych podczas nabożeństwa wieczornego, tzw. *wielkiego powieczeria*, odpowiednika zachodniej komplety, w pierwszej *ektenii* litanijnej nabożeństwa nocnego (*wsienocnoje bdienie*) oraz w czasie wtorkowego nabożeństwa porannego (*utrienia*) na cześć Jana Chrzciciela.

Podczas liturgii św. Jana Chryzostoma idea *Deesis* znajduje rytualne odbicie w obrzędzie przygotowania Świętych Darów (*prothesis, proskomidie*), sięgającym korzeniami VIII-IX stulecia. Ze specjalnie przygotowanego chleba, zwanego prosforą, kapłan wyjmuje najpierw cząstkę symbolizującą Baranka paschalnego i umieszcza ją na środku pateny (*diskos*). Z innego chleba wyjmuje drugą cząstkę i kładzie ją po prawej stronie Baranka mówiąc: *na cześć i pamiątkę błogosławionej Pani naszej, Bogarodzicy i zawsze Dziewicy Marii, dla modlitw której przyjmij Panie tę ofiarę na ołtarz Twój w niebie*. Z trzeciej prosfory kapłan wycina cząstkę poświęconą Janowi Chrzcicielowi, po czym umieszcza ją po lewej stronie Baranka ze słowami: *na cześć i pamiątkę czcigodnego, sławnego Proroka i Poprzednika Jana Chrzciciela*. W ten sam sposób układane są na patenie kolejne cząstki symbolizujące moce niebiańskie, proroków, apostołów, świętych oraz cały Kościół Chrystusowy. *Diskos* odzwierciedla teraz ideę Kościoła uniwersalnego, zgromadzonego wokół Baranka. W jego centrum świadomość prawosławna umieszcza symboliczny obraz Trina Sanctitas – zwieńczenia niebiańskiej hierarchii oraz *Deesis* – archetypu modlitewnego orędownictwa²³. Christopher Walter pisze, że w XII wieku zaczęły się mnożyć inwokacje orędownicze w obrzędzie *prothesis* i najprawdopodobniej w związku z tymi przemianami *Deesis* wprowadzono na stałe do templonu (XIII w.)²⁴.

Trudno więc o bardziej jednoznaczne wytłumaczenie umiejscowienia ikony Zbawiciela bezpośrednio nad carskimi wrotami, a wokół niego świętych, którzy wstawiają się za grzesznikami. Chrystus jest tu jednocześnie sędzią, który zadecyduje o tym, czy człowiek dostąpi zaszczytu obcowania ze świętymi i będzie mógł przejść z rzeczywistości ziemskiej (którą symbolizuje naos) do rzeczywistości niebiańskiej (którą symbolizuje sanktuarium). To właśnie w tak ważnej chwili potrzebni są najbardziej święci orędownicy. Oni też, jako świadkowie Boży, mają za zadanie ukazywać nam to, co znajduje się za przegrodą, a więc niewidzialne, abyśmy ze wszystkich sił dążyli do zjednoczenia się z Bogiem²⁵. Obrazem chęci zjednoczenia jest

udzielana wiernym w tym właśnie miejscu, podczas sprawowania liturgii, Komunia Święta.

DEESIS W MALARSTWIE IKONOWYM XV I XVI WIEKU NA PODKARPACIU

Na Podkarpaciu nie przetrwały do naszych czasów żadne fragmenty konstrukcji ikonostasów z XV wieku²⁶. Nie wiadomo również jak wyglądały ikonostasy w wieku XVI. Dlatego rozważania badaczy oparte są w głównej mierze na hipotezach²⁷. Ikarion Swiencickij w katalogu ikon z Muzeum Narodowego we Lwowie podał dwie możliwe rekonstrukcje ikonostasu. Koncepcje swoje oparł na grupach ikon pochodzących z tej samej cerkwi, a znajdujących się w zbiorach muzeum. W ten sposób z dużym prawdopodobieństwem badacz ten zrekonstruował ikonostas z Daliowej, Polany, Nakonecznego i Kamionki²⁸.

Najstarsze zachowane fragmenty konstrukcji przegród ołtarzowych w drewnianych cerkwiach Podkarpacia pochodzą z XVI i XVII wieku. Biorąc jednak pod uwagę ciągłość tradycji schematów obrządku i sztuki sakralnej, można na ich podstawie również wnioskować o starszych przegrodach, o których istnieniu świadczą zachowane ikony z XIV i XV wieku. Należy więc przyjąć, że najstarszą i jednocześnie najprostszą formą ikonostasu drewnianych cerkiewek Podkarpacia jest belka – templon, którą zdoła epistylon – długa, często malowana na jednej desce ikona *Deesis*²⁹, a nieco niżej po obydwu stronach otwartej do prezbiterium przestrzeni dwie ikony namiestne. Tego typu ikonostas prawdopodobnie utrzymał się na Podkarpaciu do drugiej ćwierci XV wieku. Taką formę miał również templon bizantyński. Belka – architrav, opierała się na kolumnach stojących między niskimi kamiennymi płytami stanowiącymi przegrodę (*cancella*). W środku przegrody znajdowało się przejście zamykane niskimi drzwiczkami³⁰.

Warto zastanowić się również nad ewolucją tematyczną ikon z terenów Podkarpacia. Pierwotne templon (i jak już wspomniałam powyżej utrzymujące się do drugiej ćwierci XV wieku) to ikona *Deesis* na jednej desce, w najprostszym formie wyobrażająca tylko trimorfion, w bardziej rozszerzonej przedstawiająca siedem do piętnastu postaci (np. *Deesis* z Daliowej³¹). W *Deesis* rozszerzonym dodawano do trimorfionu po parze archaniołów, apostołów, męczenników, Ojców Kościoła, zakonników, a przy brzegach nagich pustelników (Onufrego i Marka Trackiego). Rzadziej *Deesis* składało się z oddzielnych, jednofigurowych ikon. Po obydwu stronach przegrody ołtarzowej uzupełniały cykl ikonostasu ikona chramowa i druga namiestna, której temat uwarunkowany był lokalnym kultem lub inspiracją donatora.

W drugiej fazie rozwoju ikonostasu *Deesis* rozszerza się do dwudziestu jeden postaci przez dodanie czterech ewangelistów i dwóch proroków, czego przykładem jest epistylon z Mszany, przechowywany obecnie w Muzeum Sztuki Ukrainkiej we Lwowie. Postacie *Deesis* zawsze malowane są w całej postaci, a nie, jak to miało miejsce na Bałkanach, w półpostaci³². Ich zastygłe w adoracji pozy nadają ikonom uroczysty charakter³³. Wariant przedstawień *Deesis* z figurami ujętymi w całej postaci utrwalił się w średniowiecznym malarstwie Rusi Północnej w XV-XVI wieku, co wskazuje na związek ikon podkarpaccyckich z ikonami ruskimi. Na upowszechnienie tego wariantu wpłynął ikonostas w Soborze Błagowieszczeńskim na moskiewskim Kremlu, wykonany w 1405 roku przez Teofana Greka,



Przemienienie, mozaika
w apsydzie bazyliki klasztoru
św. Katarzyny na górze Synaj, ok. 565-566 r.

Andreja Rublowa i Prochora z Gorodca. Do tej koncepcji ikonostasu nawiązywali bezpośrednio w późniejszych realizacjach Andrej Rublow i Danił Czornyj w ikonostasie z 1408 r. w Soborze Uspienskim we Włodzimierzu oraz Andrej Rublow, do którego należała koncepcja ikonostasu z lat 1425-1427 w Soborze Troickim monasteru troicko-sergijewoj Ławry w Zagorsku³⁴.

Bardzo prawdopodobne, że właśnie w drugiej fazie rozwoju ikonostasu pojawiają się w osobnym rzędzie małe ikonki prazdniczne, które – wzorem bizantyńskim - wyjmowane były z ikonostasu na okres oktawy przedstawianego przez nie święta i kładzione na pulpicie do ucałowania³⁵. Na wielu z nich można było zobaczyć silne wytarcia warstwy malarskiej pośrodku dolnej części. W wypadku gdy zdjęcie ikony było niemożliwe, a cerkiew nie posiadała drugiego kompletu ikon, wówczas przed ikoną poświęconą danemu świętu zapalano świecę na wysokim świeczniku³⁶. Ze względu na małe rozmiary nadawały się te ikony do kultu dewocyjnego i łatwiej przechodziły w ręce prywatne, gdy wykonywano nowe, modniejsze ikonostasy³⁷. Z różnych więc powodów zachowało się niewiele najstarszych ikon prazdniczych. Książd Michał Janocha zwraca również uwagę na to, że w XVI w. w części ikonostasów rzędu świętecznego po prostu nie było³⁸. Zdekompletowane ikonostasy według Romualda Biskupskiego utrudniają określenie miejsca w nich ikon *Deesis*. Nie wiadomo czy przedstawienie to było umieszczane bezpośrednio nad rzędem ikon namiestnych, czy też było przedzielone, tak jak to miało miejsce w XVII wiecznych ikonostasach, rzędem ikon prazdniczych. Biskupski uważa jednak, że ikony o tak małych wymiarach, jakie mają przedstawienia rzędu prazdników, znajdowały miejsce bezpośrednio

nad rzędem namiestnym, ponieważ umieszczone na dużej wysokości nad *Deesis*, byłyby mało czytelne, a przy tym tak wąski rząd złożony z małych ikon naruszałby spójność ikonostasu³⁹. Również Janocha uważa, że rząd ikon świętecznych znajdował się pomiędzy rzędem namiestnym a *Deesis*⁴⁰. Badacz ten zwraca także uwagę na to, że przed wprowadzeniem rzędu świętecznego na przełomie XV i XVI w. sceny pojedynczych święt umieszczano w drugim rzędzie przegrody ołtarzowej, w sąsiedztwie postaci świętych, tworzących *Deesis*, jak można to zobaczyć w ikonostasach bułgarskich. Najstarsze ikony święteczne z terenu Podkarpacia pochodzą z 2. poł. XV i pocz. XVI w. (Wólka Żmijowska, Wilcze, Żohatyn)⁴¹.

Trzecią fazę rozwoju cechuje przede wszystkim zamiana różnych świętych z grupy *Deesis* na dwunastu apostołów (bardziej tradycyjne pracownie jeszcze do połowy XVI wieku tworzą wg dawnego schematu). W *Deesis* nowego typu po obydwu stronach trimorfionu i archaniołów umieszczani są po sześciu apostołowie, z tym że jest zawsze wśród nich św. Paweł zamiast wybranego później św. Macieja oraz ewangelisci Marek i Łukasz zamiast drugiego Jakuba (Alfeuszowego) i Judy Tadeusza⁴². Czasem w centrum, w miejscu trimorfionu i archaniołów znajduje się tylko Chrystus Pantokrator. Nieraz archaniołowie stoją przed Matką Boską i św. Janem Chrzcicielem. Zwiększają się też wymiary *Deesis*, składającego się teraz z kilku dużych desek, na których umieszczone są po dwie lub trzy postacie, ewentualnie pięć na środkowej i sześć na bocznych. Prazdniki przeważnie w liczbie dwunastu są już we wszystkich ikonostasach, tworząc odrębny rząd umieszczony zawsze pod *Deesis*⁴³.

Analizując dalej typy ikonograficzne przedstawień *Deesis*

ikon podkarpackich warto za Romualdem Biskupskim zwrócić uwagę na potraktowanie tła w poszczególnych ikonach. Na ikonie z Węglówki (ostatnia ćwierć XV w., Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie) postaci wpisane są w niejednakowe prostokąty, oddzielone od siebie szerokimi pasami barwy czerwieni żelazowej. Każda z postaci w tej ikonie traktowana jest integralnie w stosunku do płaszczyzny tła, a komponowane są one tak, jak gdyby malowane były na osobnych podobrazjach. Podobne pionowe podziały występują w ikonie *Deesis* z Uherzec (1. poł. XVI w., Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie), choć w tym wypadku nie posiadają one już tego waloru estetycznego, jaki mają w ikonie z Węglówki. Pomimo zastosowania podobnych podziałów, malarz ikony z Uherzec nie uzyskał przejrzystości układu, jakim odznacza się ikona z Węglówki, gdyż tę klarowność zaciera przysadzistość postaci wypełniających pola przedstawień. Inny sposób wydzielenia poszczególnych postaci zastosował malarz ikony *Deesis* z Paszowej (lata dziesiąte XV w., Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku). Autor tej ikony wprowadził rytmiczny układ malowanych białą i czerwienią prostokątów stanowiących tła postaci⁴⁴.

Niewątpliwie w ikonach *Deesis* malowanych na jednym podobrazju w większym stopniu uwidacznia się łączność między Chrystusem i kornie pochylającymi głowy pośrednikami zanoszącymi ku niemu nasze modlitwy. Można jednakże sądzić, że decyzja wykonania jednego podobrazia dla ikon tego typu w pewnym stopniu zależała od niewielkich rozmiarów przegrody ołtarzowej we wnętrzach cerkwi, a nie tylko od względów estetycznych, czy ideologicznych⁴⁵.

Rozwój ikonostasu na Podkarpaciu potwierdza wagę przedstawienia *Deesis*. Najstarszą jego formą był bowiem templon zdobiony przez epistylon – ikonę *Deesis*, podobnie jak to miało miejsce w Bizancjum. Pierwotnie przedstawiano wyłącznie trimorfion, a wraz z upływem czasu dodawano kolejne postaci. Centralne umieszczenie ikony Chrystusa jako Króla Chwały uzasadnia liturgia „*Weześniej poświęconych darów*” św. Grzegorza Wielkiego, a ideę orędownictwa Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela – liturgia św. Jana Chryzostoma. Ikonograficznie idea wstawiennictwa wyrażona jest w gestach świętych i ich zwróceniu się w stronę Chrystusa, a łączność między postaciami w większym stopniu uwidacznia się w ikonach *Deesis* malowanych na jednym podobrazju, tak jak to miało miejsce w przypadku ikon podkarpackich. Dodatkową wymowę ma kompozycja ikonostasu, według której *Deesis* wyznacza oś pionową przegrody ołtarzowej i znajduje się dokładnie nad carskimi wrotami. Drzwi w chrześcijaństwie są symbolem Chrystusa, który jest drogą do osiągnięcia zbawienia, wejściem do Królestwa Bożego. W takim rozumieniu, w obliczu sądu przed najwyższym Sędzią, ogromnie ważne staje się wstawiennictwo Marii jako Matki Wcielonego Boga oraz św. Jana Chrzciciela, Poprzednika Chrystusa i największego z proroków. Znajduje tu pełnię idea zjednoczenia miłosierdzia (Bogurodzica) i prawdy (św. Jan Chrzciciel) w Chrystusie – Zbawicielu. O głównej roli *Deesis* w ikonostasie świadczą więc rozważania historyczne, ale również ikonograficzne, teologiczne i symboliczne.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ NAPISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ DRA HAB. WALDEMARA DELUGĘ PROF. UKSW

¹ Th. von Bogay, *Deesis*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 494.

² R. Mazurkiewicz, *Deesis*, Kraków 1994, s. 12.

³ Tamże, s. 41-42.

⁴ Dlatego też niekiedy występują przedstawienia św. Jana „Prodomosa” ze skrzydłami. Przedstawienie to jest ilustracją słów z Pisma Świętego: *Oto ja posyłam Anioła mego, a nagotuje drogę przed obliczem moim* (Mk 3, 1), *Bo ten jest, o którym napisano: Oto ja posyłam Anioła mego przed obliczem twojem, który zgotuje drogę twą przed tobą* (Mt 11, 10), *Jako napisano jest u Łazarza proroka: Oto ja posyłam Anioła mego* (Mk 1, 2), cyt. za: *Biblia, to jest księgi Starego i Nowego Testamentu, w łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D. Jakuba Wujka*, Warszawa 1950, reprint z 1599. Na te fragmenty zwraca uwagę M. Sokolowski, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 1, Kraków 1899, s. 454-456. Z kolei M. Branicka (*Czytanie ikon* (9): *Św. Jan Chrzciciel – Anioł Pustyni*, „Kolekcjoner” nr 33 (67) – dodatek do „Art & Business” nr 4 (2003), s. 12-13) wyjaśnia nazwę kompozycji Jan Chrzciciel – Anioł Pustyni, czyli Angelos – Prodomos. Greckie słowo *angelos* oznacza zarówno anioła jak i posłańca. Autorka zwraca również uwagę na to, że przedstawienie św. Jana Chrzciciela ze skrzydłami zostało w 1661 r. przez Wielki Sobór Moskiewski uznane za niekanoniczne i potępione, jednak malowania takich ikon nie zaprzestano.

⁵ R. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 61-66. Szerzej mozaiki bazyliki synajskiej omawia J. Kalinowska, *Dekoracja mozaikowa bazyliki synajskiej a jej pierwotne wezwanie*, „Biuletyn Historii Sztuki” Nr 1-2, Warszawa 1987, s. 35-45. O przedstawieniu tym pisze również J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 85-108, oraz J. Miziołek, *Secundus Adventus. Chrystus jako prawdziwe Słońce w sztuce pierwszego tysiąclecia*, „Biuletyn Historii Sztuki” Nr 1-2, Warszawa 1987, s. 3-34. J. Miziołek zajmuje się jednak głównie symboliką promieni i ich genezą w Przemienieniu Pańskim.

⁶ Badaczem, który z przedstawień głów Marii i Jana Prekursora w powiązaniu z ukazaniem powyżej Barankiem, skonstruował temat *Deesis* był K. Weitzmann, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery*

on Mount Sinai, „Studies in the Arts at Sinai”, Princeton 1982, s. 13-18, za: J. Kalinowska, dz. cyt., s. 37.

⁷ J. Kalinowska, dz. cyt., s. 44.

⁸ R. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 61-66.

⁹ Th. von Bogay, dz. cyt., s. 495.

¹⁰ R. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 73-95.

¹¹ Najdoskonalszym przykładem jest ikonostas w Soboże Błagowieszczeńskim na moskiewskim Kremlu, wykonany w 1405 roku przez Teofana Greka, Andreja Rublowa i Prochora z Gorodca. W rzedzie *Deesis*, oprócz klasycznego trimorfionu, przedstawieni są jeszcze: archanioł Michał, archanioł Gabriel, św. Piotr, św. Paweł, Bazyli Wielki, Jan Chryzostom – J. Kosłowa, I. Kostina, *Der Kathedral-Platz des moskauer Kreml*, Moskau 1977, s. 51-61.

¹² Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła Bizantyńskiego*, Warszawa 1992, s. 207-208.

¹³ R. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 89-91.

¹⁴ E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni obrządku wschodniego*, Warszawa 2001, s. 16-17.

¹⁵ I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 53-54.

¹⁶ K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, s. 128.

¹⁷ Napis taki umieszczony jest na przykład na ikonie *Deesis* z Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, o której pisze R. Biskupski, *Deesis na jednym podobrazju w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. XXIX, Sanok 1986, s. 106-127.

¹⁸ R. Biskupski, *Król Chwały – Spas w Silach z Nowosielec. Matka Boska Hodigitria z Doliny. Ikony z połowy XV wieku*, Sanok 1999, s. 5.

¹⁹ Przykładem jest ikona *Deesis* z Tylicza (2 poł. XV w., Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie), czy ikona *Spas w Silach* z Nowosielec (2 poł. XV w., Muzeum Historyczne w Sanoku). Prawdopodobnie po raz pierwszy taki układ między 1399 a 1405 r. zastosował Teofan Grek w ikonostasie soboru Zwiastowania na Kremlu w Moskwie. Koncepcja *Deesis* z ustawionym centralnie przedstawieniem *Spasa w Silach* została więc zapożyczona przez miejscowych malarzy z Moskwy, na co zwraca uwagę R. Biskupski, tamże, s. 6-7.

²⁰ R. Biskupski, *Deesis...*, dz. cyt., s. 114.

²¹ J. Uścińciewicz, *Symbol, archetyp, struktura: hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni*

ortodoksyjnej, Białystok 1997, s. 195-197.

²² Tamże, s. 195.

²³ R. Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 53.

²⁴ Ch. Walter, dz. cyt., s. 208.

²⁵ O symbolice ikonostasu jako okna na niewidzialny świat niebiański, jak również o znaczeniu ikon jako łączników między światem ziemskim a niebiańskim pisze P. Floreński, *Ikony i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 96-205 oraz J. Uścińciewicz, dz. cyt., s. 194.

²⁶ W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. XVI, Rzeszów 1972, s. 22.

²⁷ R. Biskupski, *Deesis...*, dz. cyt., s. 106.

²⁸ I. Swiencicki, *Die Ikonmalerei der galizischen Ukraine XV-XVI Jhs.*, Lwów 1928, s. 37-39.

²⁹ Takie ikony zachowały się w Węglówce, Paszowej, Mszanie, Uhercach, Daliowej.

³⁰ W. Jarema, dz. cyt., s. 22-26.

³¹ Jest to trzynastopostaciowa ikona *Deesis*. Trimorfionowi towarzyszą postaci archaniołów Gabriela i Michała, apostołów Piotra i Pawła, ewangelistów Jana i Mateusza oraz świętych Dymitra i Jerzego, Teodozego i Antoniego – I. Swiencicki, *Ikony habyczej Ukrainy XV-XVI wlków*, Lwów 1929, tabl. 27, il. 40.

³² W. Jarema, dz. cyt., s. 30.

³³ R. Biskupski, *Deesis...*, dz. cyt., s. 108.

³⁴ R. Biskupski, *Ikona Deesis z Paszowej – próba datowania*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. XXVIII, Sanok 1985.

³⁵ W. Jarema, dz. cyt., s. 30.

³⁶ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001, s. 123.

³⁷ W. Jarema, dz. cyt., s. 30.

³⁸ M. Janocha, dz. cyt., s. 123.

³⁹ R. Biskupski, *Deesis...*, dz. cyt., s. 109.

⁴⁰ Dowodził tego również J. B. Konstantynowicz, *Schematy ikonowe w ikonostasach zachodnio-ukraińskich XVI wieku*, [b. m. i r. w.] maszynopis w Archiwum Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, z10, sygn. 69, s. 16-19.

⁴¹ M. Janocha, dz. cyt., s. 121.

⁴² W XVII-wiecznych ikonostasach ten porządek jest już jednak różnorodny.

⁴³ W. Jarema, dz. cyt., s. 30-31.

⁴⁴ R. Biskupski, *Deesis...*, dz. cyt., s. 108-109.

⁴⁵ Tamże, s. 108-109.

PORTIERA HERBOWA KANCLERZA WIELKIEGO KORONNEGO STEFANA KORYCIŃSKIEGO (1653–1658)¹

J A R M I L A

P I E K A R S K A

Stefan Koryciński z Pilicy herbu Topór, pisał się z Pilczy. Urodzony około 1617 r. zmarł w 1658 r.¹ Od 1653 r. aż do śmierci piastował urząd kanclerza wielkiego koronnego. Był młodszym synem Mikołaja, kasztelana sądeckiego. W 1628 r. zapisał się na Akademię Krakowską, potem ok. 1633 r. studiował w Lowanium i Amsterdamie. Odwiedził też dwór cesarza Ferdynanda III, wysłany tam przez ojca. W 1639 r. ożenił się z Anną Gembicką, córką wojewody łęczyckiego, a bratanicą biskupa krakowskiego Piotra. Kształcił się w służbie wojskowej – w chorągwi husarskiej. Od 1641 r. był posłem krakowskim na sejm. Wielokrotnie wykazywał dojrzałość polityczną, np. na sejmie w 1646 r., gdzie wypowiadał się przeciw królewskim planom wojny tureckiej, krytykując Władysława IV i senat za łamanie praw, zaciąganie wojska bez zgody sejmu, otaczanie się cudzoziemcami na dworze, w wojsku i dyplomacji. Pod Beresteczkiem w 1651 r. stanął z własnym oddziałem. W 1652 został senatorem, otrzymując po banicie Hieronimie Radziejewskim podkanclerstwo koronne. W 1652 r.² na sejmie uzyskał od króla wielką pieczęć koronną po Andrzeju Leszczyńskim, który został prymasem. W 1653 r. w kampanii żwanięckiej doprowadził do porozumienia z chanem Islamgirejem, skłaniając go do zerwania z Chmielnickim. Odtąd często przypominał o koncepcji przymierza z Tatarami. W czasie „potopu” towarzyszył Janowi Kazimierzowi w kraju i na emigracji. Sprzeciwiał się rokowaniom ze Szwecją i Moskwą. W konfliktach z Kozakami szukał oparcia w Turcji i u Tatarów. Zawsze wzywał do lojalności wobec króla. Zmarł w lipcu 1658 roku w Pieskowej Skale koło Ojcowa. Pogrzeb odbył się dwa miesiące później w kościele św. Szczepana w Krakowie. Kazanie wygłosił ks. Marynus Mroskowski, karmelita, nadworny kaznodzieja kanclerza.

Materiał – wełna, jedwab, len.

Wymiary: 292 x 252 cm.

Od 1874 roku tapiseria na pewno znajdowała się w rękach austriackich. W 1956 r. Muzeum Narodowe w Warszawie odkupiło ją, a w 1972 r. podarowało Muzeum Narodowemu w Kielcach, gdzie jest prezentowana na stałej ekspozycji³⁵.

Tkanina pochodzi z serii portier herbowych Stefana Korycińskiego. Do dziś dotrwały tylko trzy³⁶.

Tapiseria Stefana Korycińskiego prezentuje typ heraldyczno-figuralny³. Prostokątne pole tkaniny otacza bordiura. W kartuszu zajmującym mniej więcej środek portier, pod szlachecką koroną z surowo stylizowanych liści akantu, mieści się czerwona, francuska⁴ tarcza z herbem Topór, którym pieczętowali się Korycińscy⁵. Po obu stronach kartusza znajdują się postacie, które podpierają go od tyłu. Z lewej strony starszy mężczyzna z długą brodą, trzyma on w swojej prawej dłoni tłok pieczętny z białym orłem w czerwonym polu. Na głowie ma czapkę z szerokim, wywiniętym rondem. Ubrany jest w szamerowany żupan z krótkimi

rękawami, spod których wylaniają się rękawy spodniej szaty, sięgający kolan. Na ramiona zarzucony płaszcz, długi do ziemi. Na gołe nogi naciągnięte ma wysokie buty z odwiniętymi w połowie łydek cholewami. Z prawej strony kartusza herbowego stoi młody rycerz w zbroi płytowej. Na głowie szyszak z kitą, u boku rapier lub pałasz waloński⁶ na wstędze przewieszony przez pancerz. W swojej lewej ręce trzyma dyplom z dwiema pieczęciami. Ponad herbem dwa skrzydlate putta unoszą chustę z napisem: STEPHANVS / DE / PILCA / KORYCINSKI. Jedno z puttów trzyma w swej lewej ręczce gałąź palmową, a drugie laurową. U podstawy głównego przedstawienia znajduje się kartusz z napisem: SVPREMVS / REGNI / POLONIAE / CANCELARI[VS]. Na cokole, na którym stoją starzec i rycerz, widnieją słowa: CONSILIO (pod pierwszym), ET / VI (pod drugim). Bordiura ujęta w wąskie, żółte szlaki ma tło ciemnozielone. Jej ornament tworzą wijące się sploty stylizowanego akantu z kwiatami. W czterech kartuszkach, przerywających bordiurę na osiach, mieszczą się przedstawienia o znaczeniu symbolicznym. U góry strzała owinięta banderolą z napisem AVT ASCENDIT / AVT DESCENDIT. U dołu skała, z lewej strony świeci na nią słońce, po prawej – z chmury biją pioruny. Pod skałą napis FAVORI ET IRAE. Na kartuszu od strony starca – łódź z wielkim rudlem, zanurzona w wodzie, u góry napis RECTVS / NON / ERECTVS. Przy rycerzu – wylaniająca się z chmury dłoń, trzyma wagę z zawieszonymi na niej tarczami i pistoletami z zamkiem kołowym, napis u góry – QVAE NAM PRAEVALEANT.

Omawiana portiera została zamówiona prawdopodobnie przez kanclerza wielkiego koronnego Stefana Korycińskiego i jest przykładem panegiriku na cześć zleceniodawcy⁷. Program może wydawać się zawily, ale częściowo wyjaśnia go mowa pogrzebowa ks. Mroskowskiego, wygłoszona na pogrzebie kanclerza. Drugą pomocą są łacińskie napisy na wstęgach umieszczonych w kartuszkach z emblematami oraz podpis pod postaciami trzymającymi kartusz. Portiera miała głosić chwałę kanclerza, jego cnoty obywatelskie i męstwo. Co więcej przedstawienia wyrażały też głębszą myśl – borykanie się człowieka z przeciwnościami losu.

Starzec z wielką pieczęcią koronną to aluzja do mądrości i politycznego rozumu kanclerza, który służył krajowi radą (*consilio*), jak głosi napis⁸. Kanclerz, jako kierownik polityki, jest sternikiem nawy państwowej, dlatego w kartuszu umieszczono łódź ze sterem. Napis – *rozważny a nie porywczy* – świadczy o rozwadze i ostrożności Korycińskiego. Służył on nie tylko radą, lecz i siłą (*et vi*), walcząc w obronie Rzeczypospolitej. Dlatego sentencja umieszczona obok rycerza brzmi – *aby przeważał w sile*. Niebieska tarcza (trwanie i wierność)⁹ przeważała jednak czerwoną (siła i młodość). Pergamin z pieczęciami w ręku rycerza świadczy o tym, że kanclerz, mimo młodego wieku, brał udział w wielu rokowaniach pokojowych. Nie należy też zapominać o zmienności losu, który raz człowieka unosi, a innym razem strąca. Ilustracją do tego jest górny kartusz z lecącą ku górze strzałą – *albo wzlatuje, albo opada*. Lecząca strzała zastąpiła popularne przedstawienie Fortuny. Dolny kartusz z napisem – *w szczęściu i nieszczęściu* – przypomina o tym, iż

w doli i niedoli, trzeba zachować moc ducha i być niewzruszonym, jak skała, która obojętnie znosi promienie słońca i gromy burzy. Właśnie takie ustawienie owych czterech kartuszy nie było przypadkowe. Łódź oraz waga, znajdujące się na osi poziomej, wskazują na sprawy ziemskie (rządzenie i walka o kraj), natomiast strzała a także skała, będące na osi pionowej, przypominają o sprawach wyższych (zmiennosc losu i hart ducha). Nawiązując jeszcze do emblematu ze skałą, należy wspomnieć, że motyw ten był popularny w ówczesnej Europie¹⁰. Jeden z hiszpańskich intelektualistów – Sebastian de Couarrubias Orozco (1539–1613), skomponował podobny emblemat, korzystając z dzieł Horacego. W centrum stoi obelisk, z jednej strony świeci słońce, a z drugiej widać chmury. Przedstawienie zostało opatrzone komentarzem, którego niemieckie tłumaczenie z hiszpańskiego brzmi: *On (obelisk) pozostaje nieruchomy, podczas gdy jego cień wędruje. Prawdziwy mężczyzna podobny do kolumny albo niewzruszonego obelisku, na którego szczycie umieszczony jest uwolniony sierp księżycy, ponad którym słońce obiera swą drogę. On (obelisk) chyba nie boi się ciosów losu, żadna niewola go nie razi. Cierpienia są tylko cieniem jego sierpu księżycy i one się zmieniają, jednakże on pozostaje niewzruszony*¹¹.

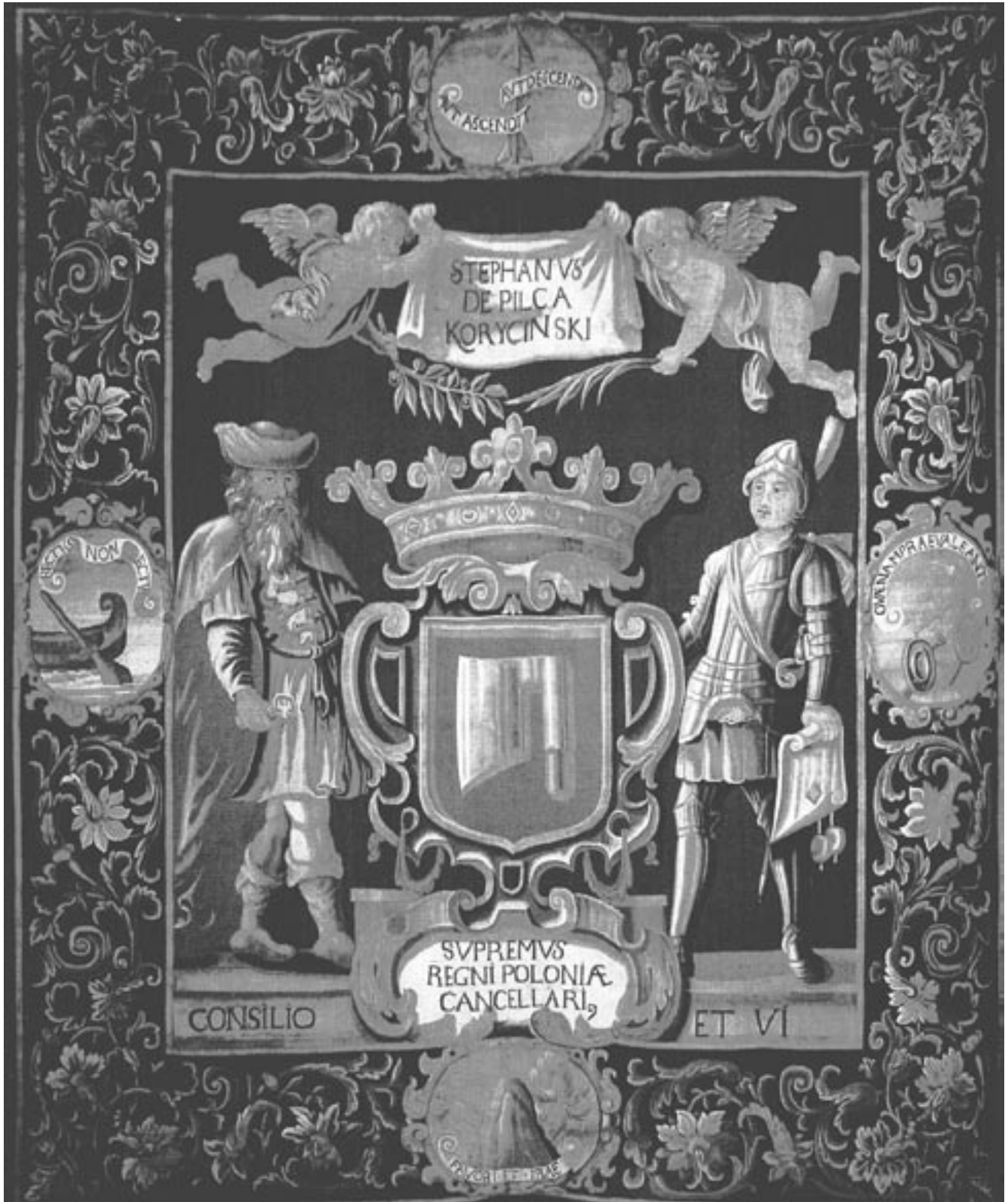
W mowie pogrzebowej księdza Mroskowskiego, znajdujemy dokładnie wyjaśnienia, dlaczego kanclerzowi przypadła w udziale gałązka palmowa i laurowa¹². Ów karmelitański erudyta wychwalał swego pana, choć jak zaznaczył, nie chciał mówić pochlebstw. Duchowny skupił się głównie na omówieniu Toporu oraz wspomnianych wyżej gałązek. Topór (złoty trzon i srebrne ostrze) został następująco opisany. Dzięki cnotom wielkiego kanclerza koronnego, m.in. odwadze, *żadna rdza nie zhańbi jego rodu. Topór – symbol rady, ma być silny, niezniszczalny i dlatego jest godny palmy oraz lauru. Topór broń najjaśniejsza, która znaczy Mężów cnot wysokich i godnych, wszelakich godności, którzy miłość Ojczyźnie, życzliwość Panu, Honor czynili Senatowi*¹³. Kaznodzieja w swej mowie pogrzebowej wyjaśnił żałobnikom, skąd się wziął herb Korycińskich. Otóż założyciele wspomnianego rodu nazywali się Toporczykami. Przybyli razem z Lechem na tereny późniejszej Polski, gdzie stworzyli Księstwo Opolskie. Po śmierci Lecha, Sieciech Wielki Toporczyk został hetmanem i gubernatorem królestwa – dlatego w herbie znajduje się korona. Od samego początku Toporczykowie byli w otoczeniu króla, zajmowali wysokie urzędy. Późniejsze nazwisko *Korycińscy* wzięli od zamieszkiwanego Korytna. W dalszej części przemowy karmelita omówił symbolikę gałązki palmowej. *I w lasce u Boga, i w lasce u Ludzi, i w męźności serca wielkiego, któremu już z wysokich cnot, zasług, skronie Palm Niebieskich zdobi korona...*, czyli wieniec chwały, i dalej: *niech dziś [...] obrońcy Stefanowi Korycińskiemu [...] Korona Palmowa darowana zostanie*. Ks. Mroskowski wymienił również, komu przypisywano gałązki palmowe: chwale wiecznej, świętym, sprawiedliwym, męczennikom, Duchom Niebiańskim, Najświętszej Matce Boskiej, św. Krzysztofowi oraz św. Szczepanowi (z gr. Stefan, oznacza koronę, wieniec; św. Stefan był patronem kanclerza). Od świętego Szczepana zaczęto łączyć palmy z koronami. O wieczności wspomnianego symbolu chwały mówi następujący fragment mowy pogrzebowej: *palma ma w sobie duszę [...], nigdy nie opada [jak] włos z głowy*. Kaznodzieja wspomina również o gałązce laurowej następująco: *na swoim Toporze wiązał drzewo Oliwne albo i Palmę oraz, dając Korony i Palmy chwały niech Laureą taką szczęśliwy Jaśnie Wielmożny zdobią Topor*. Putta w sposób nie przypadkowy trzymają symboliczne gałązki. Palma znajduje się po stronie rycerza, ponieważ oznacza zwycięstwo w wojnie. Natomiast laur (a raczej

gałązka oliwna, bo widać owoce) jest nagrodą za czyny w czasie pokoju.

W panegirykach XVII wieku typ przedstawienia postaci, jak w portierze Korycińskiego, nie jest wyjątkowy. Osoby ukazane całopostaciowo, flankujące herb rodowy, występują również w panegiryku z okazji ślubu *Sphinx Samsonica* Zuzanny Owadowskiej z 1628 r.¹⁴ oraz w *Comedia Spei* z 1641 r.¹⁵. Oba przedstawienia są szczególnie bliskie tapiserii kanclerza. W pierwszej występuje rycerz w zbroi płytowej (Piotr Danus) i senator w delii (Piotr Dunin). Są odziani w stroje im współczesne, nie potrzebują antycznych szat, aby godnie reprezentować swój ród. Zestawienie takich postaci, podobnie jak w omawianej portierze, wskazywać ma zapewne na to, iż służyli ojczyźnie siłą i radą. Ponadto cechą łączącą te przedstawienia będą omówione postaci – stoją na niskich cokołach z napisami. W przypadku kanclerza wielkiego koronnego jest to sentencja, a u Owadowskiej imiona z nazwiskami i zajmowanymi stanowiskami.

W drugim panegiryku herb Topór (Ossolińskich) flankują mężczyzna i kobieta. W czterech narożnych kartuszach widnieją stemmaty, czyli emblematy dotyczące herbu.

Problemem znacznie trudniejszym, niż wyjaśnienie programu ikonograficznego (polityczno-moralnego), jest stwierdzenie, czy postaci z tapiserii są osobami historycznymi, czy też personifikacjami. Julian Pagaczewski upierał się, iż są to uosobione cnoty kanclerza, personifikacje Mądrości i Siły¹⁶. Takie twierdzenie powstało na skutek problemów z ustaleniem proveniencji ubioru, czy jest to strój polski, czy fikcyjny. Według niego, w portierze przedstawione zostały figury alegoryczne i dlatego autor kartonu rozmyślnie tak je przyodziął. Pagaczewski twierdzi, że chodzi jedynie o ogólne znaczenie, nie zaś konkretne, autentyczne postaci. Nie mogę się zgodzić, że miały to być personifikacje postaci tylko dlatego, iż twarze nie są portretami. Mimo wszystko, dokładnie przyjrząwszy się rysom, można stwierdzić, że widzimy tego samego człowieka, tylko raz przedstawionego w sile wieku, a raz jako starca. Strój oraz napis na chuście trzymanej przez putta ma świadczyć o tym, kto został przedstawiony na tkaninie. Bardzo podobnie, pod tym względem, został zaprojektowany ślubny panegiryk Zuzanny Owadowskiej – wizerunki ludzi tam przedstawionych nie są portretami sensu stricto¹⁷, bo charakteryzuje ich strój i podpis a nie wygląd twarzy (bardzo umowny). O tym, że w tapiserii Korycińskiego zostały przedstawione konkretne, autentyczne postaci, niech świadczy opis nagrobka zredagowany przez samego kanclerza: *u mnie w rękę pieczęć mosiądzowa, posrebrzana, orzeł wielki na niej wyrysowany. We zbrojach mają być te osoby [...] [on, jego dziad, ojciec i pan Biecki]*¹⁸. Jak widać, figura z grobowca łączy w sobie cechy starca i rycerza z portierzy herbowej. Od młodzieńca zapożyczono zbroję (wspomnienie zasług wojennych) a od starca pieczęć kanclerza wielkiego koronnego (najwyższy sprawowany urząd). O tym, iż na tapiserii występuje osoba historyczna (dwojako przedstawiona), niech świadczy fakt, że personifikacje występują w większości w kostiumach ahistorycznych, np.: wojownik w zbroi *al antica*. Oczywiście postać może być w stroju aktualizowanym, ale wtedy atrybuty pozostają te same. W portierze Korycińskiego musiałyby być aktualizowane personifikacje Mądrości (Rady) i Siły, lecz nie zgadzałyby się atrybuty, jeśli porówna się je z tym, co mówi Ripa w *Ikonologii*. Według niego Mądrość (w tym przypadku Rada) ukazywana jest dwojako: po pierwsze – jako Minerwa posiadająca trzy głowy: rady, rozumienia samodzielnego



i kierowania skutecznym działaniem, towarzyszyć jej powinno drzewo oliwne¹⁹; po drugie – jako panna nocą w niebieskiej szacie, w prawej dłoni z zapaloną oliwną lampą, w lewej z książką. Natomiast Siła to krzepka niewiasta z rogami byka na głowie, obok niej stoi stołn z wyprężoną trąbą²⁰. Tak więc w portierze nie mogą występować wspomniane personifikacje ponieważ rzekoma Mądrość trzyma w prawej ręce tłok pieczętny a Siła dokument. Aby

jeszcze wyraźniej wykazać, iż w tapiserii nie przedstawiono cnót Stefana Korycińskiego, trzeba wyjaśnić znaczenie napisu na cokole CONSIPIO / ET / VI. Słowa te nie tworzą nazw personifikacji *Consipio* – Rada, Mądrość i *Vi* – Siła, ponieważ łacińskie wyrazy musiałyby być w mianowniku i brzmiałyby następująco: *Consilium et Vis*. Te na cokole są odmienione i znaczą: *Radą i Siłą*, tym samym odnoszą się do zasług kanclerza.

Następnym problemem, sprawiającym trudności w rozszyfrowaniu, są stroje występujących osób w portierze. Jedni obstają przy ubiorze postaci alegorycznych²¹, inni przypuszczają, że mogą to być polskie stroje²², tylko wykonane w nieudolny sposób. Najwięcej kontrowersji wzbudza szata starca. Wspominałam już, że ubiór mógł być niedokładnie odtworzony z kartonu przez flamandzkiego artystę, któremu obce były polskie realia. Takie przypadki nie są odosobnione²³. Istnieje jednak jeszcze trzecia możliwość, taka że starca przedstawiono w stroju znanym z malarstwa, rzeźby i grafiki manierystycznej (głównie niderlandzkiej). Chodzi tu o cienkie tuniki do kolan, z długimi rękawami, w talii przewiązane pasem, na ramionach długie płaszczki spięte pod szyją, z odwiniętymi na plecy połami, a na nogach wysokie buty z wywiniętymi cholewkami²⁴. Część tych przedstawień powstała w XVI wieku, więc portiera wydaje się wobec nich silnie zapóźniona, lecz trzeba przypomnieć sobie, iż tradycja manierystyczna była silnie zakorzeniona i trwała w północnej Europie wiele dłużej niż w innych krajach. Trzeba też dodać, iż Koryciński studiował w Niderlandach, gdzie spotkał się z tamtejszą sztuką, która jak widać spodobała mu się. Wiele mniej zamieszania wprowadził strój młodzieńca – zbroja płytowa i szyszak z kitą. Podobny rycerz występuje w omówionym wyżej słubnym panegiryku panny Owadowskiej. W obrazie *Aleksander i rodzina Dariusza* Antonia de Perady (?) (1611–1678), Aleksander Macedoński i jego żołnierze zostali przedstawieni w podobnych hełmach, co młody Koryciński, tyle że ozdobniejszych²⁵. Taką zbroję, znany też z wizerunków Aleksandra Farnese (1545–1592) pochodzi ona z ok. 1575 r. i jest ozdobiona manierystycznym ornamentem²⁶.

Gdy chodzi o treść programu ikonograficznego, to przypomina on tezy doktorskie i alegoryczno-dydaktyczne z obrazów XVII w.²⁷ Prawdopodobnie treść gobelinu ułożył duchowny, najprawdopodobniej ks. Mroskowski, który lubił popisować się erudycją. Był on Magistrem Świętej Teologii, generalnym kaznodzieją w krakowskim klasztorze oo. Karmelitów

na Piasku oraz nadwornym kaznodzieją kanclerza Korycińskiego. Na pogrzebie pojechał magnata kwiecistą mową, w której znalazły się zwroty, przypominające *rebusy* na portierze. Również na nieistniejącym grobowcu Korycińskiego, znajdował się łaciński napis: *nie przelamany w przeciwnych rzeczach, ostrożny w szczęściu*²⁸. Jednak ksiądz mógł współpracować również z kanclerzem, gdy chodzi o styl. Strój, ornament kartuszy oraz bordiury jest stylizowany na XVI wiek, z powodów, o których wspominałam już wcześniej.

Pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia kwestia wykonawcy tapiserii. Julian Pagaczewski chętnie widziałby go w osobie polskiego nieudolnego tkacza, ewentualnie w postaci wędrownego artysty flamandzkiego²⁹. Inni badacze uważają natomiast, co potwierdziły badania, że nie powstała w Polsce³⁰, lecz we Flandrii lub Holandii³¹.

Seria tapiserii herbowych Korycińskiego i innych magnatów była analogią do współczesnych utworów panegirycznych z dedykacjami pod wyobrażeniem herbów umieszczanych na pierwszej stronie tomu³². W obu przypadkach herb był ośrodkiem kompozycji plastycznej. Portiery herbowe, jak i panegiryki, miały głosić chwałę rodu. Tapiserie takie stanowią dokument gloryfikujący dokonania pewnej osoby, podkreślając cechy charakteru, przy czym wywyższano całe rody magnackie³³, co świadczy nie tylko o dumie, ale i o wysokim poziomie umysłowym i kulturalnym polskiej magnaterii.



TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ NAPISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ PROF. DRA HAB. JAKUBA POKORĘ

¹ *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, s. 131–132; Boniecki A., *Herbarz polski*, Warszawa 1907, s. 197, 199.

² Źródła podają dwie daty otrzymania przez Korycińskiego tytułu kanclerza wielkiego koronnego: 1652 lub 1653.

³ Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 44.

⁴ Tarcza ta zawdzięcza swoją nazwę kształtowi.

⁵ Pagaczewski, dz. cyt., s. 26; Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 44–45.

⁶ Por. Nadolski A., *Polska broń. Broń biała*, Wrocław 1984, ryc 52, 57. Gradowski M., Żyguski Z. jun., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 98, s. 42. ryc. 27, 30.

⁷ Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 44–45.

⁸ Pagaczewski, dz. cyt., s. 28.

⁹ Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 116–117.

¹⁰ Henkel, Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, szp. 1224.

¹¹ Tamże, szp. 1224.

¹² Mroskowski M., *Złoty topor...*, Kraków 1658, s. 448–505.

¹³ Mroskowski M., dz. cyt., s. 448–505.

¹⁴ Miedzioryt Jana Sabatowicza w *Sphinx Samsonica (...)* Zuzanny Owadowskiej, 1628 w: Rostworowski M., *Polaków portret własny*, Warszawa 1986, s. 35–36.

¹⁵ Miedzioryt Filipa Pfeila w *Comedia Spei*, 1641, w: Bednarska J., *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, Katowice 1994, ryc. 28.

¹⁶ Pagaczewski, dz. cyt., s. 26–28.

¹⁷ Rostworowski, dz. cyt., s. 36.

¹⁸ Tamże, 1986, s. 41.

¹⁹ Ripa C., *Ikonologia*, Kraków 1998, s. 267.

²⁰ Tamże, s. 163–164.

²¹ Por. Pagaczewski, dz. cyt., s. 28.

²² Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 44.

²³ Gutkowska–Rychlewska, dz. cyt., s. 399–400.

²⁴ Por. twórczość m. in. Hendrika Goltziusa, jego kręgu, Izaaka van den Blocka, Kreiga.

²⁵ *Alexander the Great in European art.*, katalog wystawy, Thessaloniki 1997, s. 429 (wersja grecka), s. 174–176 (wersja angielska).

²⁶ Tamże, s. 669 (wersja grecka), s. 261–262 (wersja angielska).

²⁷ Pagaczewski, dz. cyt., s. 28–29.

²⁸ Tamże, s. 28.

²⁹ Tamże, 1929, s. 30–32.

³⁰ Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 45–46.

³¹ *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń; Warszawa 1995, s. 249.

³² Mańkowski T., *Polskie tkaniny i hafty XVI-XVIII*, Wrocław 1954, s. 44.

³³ Kwaśnik–Gliwińska, dz. cyt., s. 46.

³⁵ *Kraj skrzydlatych jeźdźców*, katalog wystawy, red. Kuczman K., Zamek Królewski, Warszawa 2000, s. 169.

³⁶ Pagaczewski, dz. cyt., s. 29–30.

GDAŃSKA MODA KOBIECA W OSTATNIEJ ĆWIERCI XVI I PIERWSZEJ POŁOWIE XVII WIEKU, NA TLE ÓWCZESNEJ MODY EUROPEJSKIEJ

Paulina Kowalska

Na przełomie XV i XVI wieku ubierano się w Gdańsku jeszcze wedle średniowiecznych wzorów, które dotarły nad Motławę z Burgundii. Kobiety nosiły obcisłe, wydłużające sylwetkę suknie-tuniki z wąskimi długimi rękawami i wysoko pod stanem umieszczonym paskiem, wysokie czepce z welonami spadającymi



Żony rzemieślników, drzeworyt A. Möllera, 1601

na ramiona oraz długie, ostronose trzewiczki. Na szyi i wąskich biodrach pobrząkiwały ciężkie łańcuchy srebrne lub złote. Kobiety tak ubrane przypominały wysmukłe, giętkie rośliny. Kanony owej kruchości i wysmukłości zacierały się zresztą nieco nad Motławą, gdzie kobiety były dość pulchne i grubokościste.

Od połowy XVI w.¹ zaszły znaczne zmiany w stroju gdańszczanek; były to lata gdy w Gdańsku zapanowały wzorce mody hiszpańskiej, zmodyfikowane przez wpływy niemieckie i francuskie. Była to nowa, zupełnie odmienna od burgundzkiej moda preferująca kosztowne, ciężkie materię – brokаты, adamaszki, aksamity – często przetykane złotą lub srebrną nicią w kunsztowne wzory. Mimo, iż nowa moda nie była ani tania, ani wygodna, podbiła gdańszczanki wszystkich warstw społecznych.

Zarówno ikonografia oraz źródła pisane dowodzą rozpowszechnienia w tym samym czasie także innych surowych wzorów wywodzących się z Holandii. Był to prąd przeciwny, związany z ideologią protestancką, mający poparcie czynników oficjalnych, zwłaszcza w kwestii sposobu ubierania się niższych warstw ludności miasta.

W okresie feudalizmu ubiór był unaocznieniem pozycji społecznej. Nic więc dziwnego, że o zbytek w ubiorze zabiegały

wszystkie warstwy społeczne, a naśladownictwo stało się nagminne. Ścisłe zespolenie ubioru z przynależnością do określonego stanu społecznego niesło w sobie pewną ambiwalencję, z jednej strony bowiem ubiór mógł ewokować postawy krytyczne, szydercze, niechętnie, z drugiej zaś jako znak wyższej hierarchii społecznej, budził nie tylko podziw i zazdrość, lecz stawał się przedmiotem godnym naśladowania. W obrębie jednej grupy szlachty i magnaterii noszenie podobnych strojów o takim samym kroju, uszytych z podobnych materii, podkreślało poczucie tożsamości i przynależności do tego samego kręgu społecznego. Stanowiło istotny czynnik integrujący.

Noszenie bogatych ubiorów nie tylko przez uprzywilejowane warstwy zacierało różnice między grupami społecznymi. Rada miejska próbując zaprowadzić porządek w mieście, wprowadzała w życie gdańszczan przepisy prawne regulujące kwestie m.in. odpowiednich ubiorów. Rozporządzenia wydawane przez władze miejskie, miały nie tyle ograniczać luksus odzieży, ile nakazywać przestrzegania w stroju różnic społecznych i materialnych związanych z różnymi szczeblami hierarchii miejskiej. Przepisy te szczegółowo określały, jakie ubiory, ozdoby i na jaką okazję mogły nosić poszczególne warstwy społeczne. Wszystkie wkraczały głęboko w sferę życia prywatnego ówczesnych mieszczan. Ustawy ograniczające dotyczyły początkowo tylko pospólstwa. W XVII w. zbytek w ubiorach i ozdobach był tak wielki, że ograniczające go przepisy objęły i inne stany. Pierwsze „odzieżowe” przepisy prawne pojawiły się w Gdańsku w roku 1540. Władze miasta zgorzzone tym, iż *luksusowe suknie nie pozwalają odróżnić najwyższego od średniego i niskiego stanu*, zastrzegły wszystkie najdroższe tkaniny wełniane i jedwabne, lepsze futra oraz prawo noszenia złotych i srebrnych ozdób, pereł itp. dla patrycjuszki. Zwykłych mieszczan podzielono w zależności od posiadanego majątku na kilka grup, dla każdej z nich przepisy określiły gatunki materiałów, ilość i jakość ozdób, a nawet kolory, które można było nosić. Już wtedy przepisy te nie były w praktyce respektowane.

Kolejne wydanie ordynacji miało miejsce w 1642 r.; podzieliła ona mieszkańców Gdańska na sześć grup według posiadanego majątku i wykonywanych zawodów. Zarządzenie to określało szczegółowo przepisy o ubiorach dla wszystkich grup społecznych, za ich łamanie zarządzono surowe kary. Ordynacja wywoływała ogólne poruszenie i falę ostrych protestów wszystkich warstw. Ostatecznie jej postanowienia, zbojkotowane przez mieszkańców Gdańska, nie były nigdy egzekwowane.

Podobieństwo garderoby gdańskich mieszczek i patrycjuszek z końca XVI i pocz. XVII w. spowodowało, iż opis tych ubiorów przedstawiam wspólnie. Suknia - fundamentalny a zarazem najbardziej specyficzny element damskiego odzienia w Gdańsku od końca XVI w. przechodziła ewolucje pod wpływem wzorów hiszpańskich, niderlandzkich, francuskich oraz niemieckich. Najpopularniejszy fasonem wśród patrycjuszek i mieszczek gdańskich był typ składający się z obcisłego stanika oraz szerokiej

spódnicy podtrzymywanej specjalnym żelaznym rusztowaniem (umocowanym na biodrach), wypchanej poduszczkami lub opierającej się na szerokim podkładzie wałka *bourellet*². Przez taki krój otrzymywano kontrast wysmukłej talii osadzonej na szerokiej podstawie w obwodzie i sfaldowanej spódnicy spływającej fałdami na zdobne kłamarę teponose trzewiki. Staniki i spódnice sukien szyto z gładkiej lub wzorzystej tkaniny, te ostatnie dodatkowo posiadały charakterystyczną pasmanterię u dołu. Do takich form sukien gdańszczanki przyjęły bufiaste rękawy oraz szerokie krezy rurkowane pod szyją. Mniej popularny, lecz również znany jest na terenie gdańska typ sukni wykonanej z tkaniny o gęstym, drobnym deseni, brak wałków czy poduszek na biodrach powodował delikatne ułożenie fałdów spódnicy oraz mniejsze wcięcie w talii. Strój ten łączył się zazwyczaj z dwuczęściowym rękawem oraz krezą pod szyją. Realistyczne odbicie nowego typu sukni znajdziemy m.in. w licznych scenach *Danziger FrauenTrachtenbüch* A. Möllera. Dama z *Gdańskiej pary tanecznej*, uchwycona została w spódnicy, z użyciem wałka *bourellet*, a jej gładki materiał kontrastuje ze wzorzystą tkaniną stanika i rękawów. Podobnie prezentują się suknie *Młodych gdańszczanek w strojach ślubnych*. Ich wygląd nie odbiega od codziennych ubiorów. Dostrzegamy tu oparte w pasie na wałku spódnice, jedna uszyta z tkaniny o bujnym ornamentie, druga zaś gładka z nałożonym na przedzie fartuszkim. Każda łączy się z obcisłym stanikiem, bufiastymi lekko rozcinanymi rękawami oraz szeroko rurkowaną krezą pod szyją. Również *Młode kobiety w stroju domowym* oraz *Żony kupców* ukazują ten typ odzienia. Ten sam rodzaj ubiorów, jakby „zapożyczonych” z *Danziger FrauenTrachtenbüch* Antoniego Möllera, ukazują patrycjuszki w *Apoteozie Łączności Gdańska z Polską*, które Izaak van den Block umieścił na schodach i ulicy Długiego Targu. Stroje ówczesnej mody gdańskiej prezentują niewiasty ze szkicu rysunkowego, *Święto Wenus*, czy o tej samej tematyce i zbliżonej kompozycji *Święt w domu gdańskim* oraz *Scenie alegorycznej* z wieka skrzyni wyprawowej. We wszystkich zauważymy podobne suknie z gładkimi spódnicami ozdobione pasmanterią, oraz szerokie krezy wokół szyi. Charakterystycznym, a zarazem nieodłącznym elementem sukni gdańskiej były rękawy, które swą formą przyczyniły się do dalszego zniekształcenia kobiecej sylwetki. Możemy wyodrębnić ich dwa rodzaje. Mniej powszechny, podobnie jak suknia z nim związana, składał się z dwóch części: pierwszej przylegającej do ręki oraz drugiej, odstającej od nasady ramienia. Ten model został wyraźnie odtworzony w stroju postaci uosabiającej *Pychę* na obrazie Möllera³ oraz u patrycjuszki ze *Sceny alegorycznej* wieka skrzyni wyprawowej⁴. Drugi krój zdecydowanie dominujący w gdańskiej modzie to ogromna, bufiasta, sztywne forma często rozcinana i przewiązywana wstążkami oraz podszyta od wewnątrz lśniącym atlasem. Jej przykłady można znaleźć na wielu rycinach z tego okresu. Wzory obu modeli rękawów dotarły do Gdańska z mody francuskiej końca XVI w. Suknie gdańszczanki często dopełniał kokieteryjny fartuszek zakrywający przód spódnicy, występował on w formie prostej lub dekoracyjnej, przybrany różnorodną pasmanterią. Dostępny był zarówno w sukniach kobiet wyższych jak i niższych grup społecznych. Zobaczymy jego przedstawienie m.in. w strojach pań z *Danziger FrauenTrachtenbüch* Möllera, *Fragmentu Apoteozy Łączności Gdańska z Polską*, scenek ze sztambucha Michała Heidenreicha. Fartuszek przybył do Gdańska m.in. pod wpływem niemieckiej mody mieszczańskiej drugiej poł. XVI w. i służył raczej jako ozdoba

niż ochrona przed zabrudzeniem.

Okrycia wierzchnie, równie ważne w codziennej gdańskiej garderobie, przede wszystkim z uwagi na surowy klimat, cechują długie płaszcze z kapturem, często podszytym lub lamowanym futrem oraz okrycia zwane *mantolet*, mające postać krótkiej, kloszowej pelerynki, często zdobionej naszytami z pasmanterii lub futrem. Zarówno jedne jak i drugie kryły pod połami wszelkie niedoskonałości damskich sylwetek, dodając im dostojności i smukłości. Dopełnieniem spacerowego okrycia były wymieniane często w gdańskich inwentarzach rękawice, głównie skórzane lub sukienne, czasem na futrze. Dokładne przykłady tego



Tańcząca para, drzeworyt A. Möllera, 1601

typu odzieży możemy dostrzec od ostatniej ćwierci XVII w. np. w przedstawieniach *Danziger FrauenTrachtenbüch*, *Spacerujące patrycjuszki* oraz *Panny na spacerze*, gdzie wyobrażone damy prezentują się w narzuconych na ramiona pelerynkach, a *Młode kobiety w świątyni* i *Matrony w kościele podczas chrztu* czy *Żony rzemieślników z zakupami* odziane są w długie, obszerne płaszcze. Eleganckie, krótkie płaszczyki noszą także kobiety wpatrzone w niezwykle zjawisko trzech słońc na niebie oraz patrycjuszki z *Apoteozy Łączności Gdańska z Polską* Izaaka van den Block. Fason krótkiego okrycia wierzchniego spotkamy jeszcze w latach 20. i 30. wieku XVII, czego przykładem jest ubiór kobiet z *Widoku Gdańska*, *Budowy Wieży Babel*, a także ze *Spacerującej pary*.

Stroje gdańszczanek wywodzących się z najniższej warstwy społecznej czyli tzw. pospólstwa, w stylu i formie dokładnie naśladują odzież kobiet należących do elity miasta. Kobiety z ludu z pełną świadomością powielają modne wzory ubrań bogaczy; często rujnowały się na ciężkie, kosztowne materiały, szyjąc z nich krępujące ruchy, nieprzystosowane do fizycznej pracy suknie. Większość z nich, nie mogąc jednak pozwolić sobie na zakup drogich tkanin i pasmanterii, ograniczała się do tanich, skromnych surowców. *Dziewczęta z browaru* na rysunku Antoniego Möllera, pchające mozolnie taczki z piwem mają na sobie opięte staniki i hiszpańskie, bombiaste spódnice, szyje zaś tkwiące w wysokich,

szywnych krezach. Drzeworyt *Matka i Niania* czyli tzw. *Piastunki gdańskie*, dodatkowo uwidacznia podobieństwa i różnice w ubiorze reprezentantek dwóch grup społecznych. Matka – osoba z wyższych sfer – występuje w stroju spacerowym, złożonym z długiej spódnicy z fartuszkiem, szerokiej krezy wokół szyi oraz narzuconym *mantoletem*. Piastunka zaś ubrana w suknię skrojoną analogicznie do wcześniejszej, wyróżnia się skromnością tkanin i brakiem elementów zdobniczych. *Kobiety sprzedające ryby* to kolejna grafika Möllera, na której obie panie mają obcisłe staniki z prostymi, dość wąskimi, podwiniętymi do łokcia rękawami oraz podwójne, długie spódnice, brak krezy pod szyją, można tłumaczyć charakterem wykonywanej pracy. *Służące gdańskie z zakupami*, zatrzymane w momencie powrotu z targu, tak jak i *Swatki gdańskie* ubrane są w typowe fałdziste spódnice z przylegającymi do ciała stanikami, wykończonymi krezą, na wierzchu zaś okryte długim płaszczem. Jedna z *Kobiet z długich ogrodów sprzedających warzywa* ubrana w stanik zapinany na guziki z podwiniętymi rękawami oraz typową spódnicę z fartuchem, trzyma na szarfie naczynie z warzywami. Druga siedząca przy glinianym wazonie ma prostą suknię bez krezy, za to z małym kołnierzykiem. U starszej kobiety widać natomiast tylko fragment prostego stanika z narzuconym płaszczem.

Analiza ikonograficzna dzieł sztuki gdańskiej dostarcza informacji o wyglądzie ubiorów codziennych i reprezentacyjnych kobiet, nie pozwoliła określić dokładnej różnicy między modą patrycjuszek, a zamożnych mieszczek. Kobiety z warstwy średniozamożnej nie stosowały się bowiem do wydawanych przepisów odzieżowych, z powodzeniem naśladowując modę elity. W efekcie, ku wielkiemu niezadowoleniu najbardziej wpływowej grupy, wygląd damskiej odzieży został ujednoczony. Reprezentantki poszczególnych stanów możemy rozpoznać wyłącznie po okolicznościach sportretowania: postawie, charakterze gestu lub towarzyszących akcesoriach, będących nie tylko uzupełnieniem i ozdobą stroju (np. wiszący przy spódnicy pęk kluczy, taca z owocami trzymana na ręku wskazują na zawód służących lub pomocy domowych). Przebadane dzieła sztuki zwróciły uwagę na istnienie w Gdańsku także dwóch innych stylów mody czyli rodzaj ubiorów popularnych w środowisku mennonickim oraz typ tzw. „oficjalnych”, obowiązujących wyłącznie podczas uroczystych sytuacji (pogrzebowych).

Odzież gdańszczanek osiadłych poza miastem, należących do środowiska mennonickiego różniła się skromnością i prostotą, od wzorców propagowanych przez kobiety na gdańskiej ulicy. Ta powściągliwość tylko częściowo była wywołana względami natury materialnej. Przebadane inwentarze dowodzą, iż wśród pozbawionych prawa miejskiego mieszkańców gdańskich przedmieść sporo było osób dość zamożnych⁵. Decydującą rolę miały silne wpływy holendersko - mennonickie. Strój wyznawców mennonityzmu zmieniał nie tyle krój sukni, co odznaczał się znacznie skromniejszymi materiałami. Prostsza forma sukni ujawniała się m.in. w braku zastosowania wałka opasującego biodra lub poduszek sprawiając tym samym, iż stanik nie odznaczał się tak wyraźnie od spódnicy, a fałdy materiału delikatniej spływały do ziemi. Rękaw sukni miał zazwyczaj krój jednoczęściowy tzn. wąski i obcisły, mogący mieć u nasady powleczone materiałem wałek lub bufiasty, krótki rękawek. Rzadko występujący typ dwuczęściowy składał się z dodatkowego ozdobnego elementu: długiego i wąskiego pasa tkaniny. Na spacer mennonitki narzucały na ramiona krótkie,

gładkie pelerynki. Wśród barw przeważała czerń, wyeliminowane lub ograniczone były wszelkie ozdobne dodatki. Jediną możliwą dekoracją tworzyły pasy u dołu spódnicy, niekiedy zakładany na jej wierzch gładki fartuch. Jako wykończenie szyi częściej niż krezy stosowano wykładane kołnierze, białe a nawet czarne. Na głowie mennonitki nosiły holenderskie czepki, które stopniowo zaczynały się przyjmować także wśród uboższych gdańszczanek. Tego typu stroje reprezentują kobiety z *Widoku Gdańska*.

Dla przedstawienia „oficjalnych” (czy „uroczystych”) ubiorów, w których gdańszczanki chciały się portretować w obliczu śmierci, a tym samym i Boga, głównym źródłem ikonograficznym są epitafia obrazowe oraz pomniki nagrobne. Były to stroje poważne, ciemne, noszone przez mężatki i nawet bardzo młode kobiety. Szczegółem, który daje się przede wszystkim zauważyć jest *rańtuch*, w modzie polskiej przyjęty powszechnie w stroju codziennym, upięty na czepcu i spływający na ciemne okrycie szuby lub lżejszego płaszcza. Jego przykład ujrzymy w odzieniu żony Bartłomieja Wagnera z jego epitafium. Dokładny przykład *rańtucha* spływającego z głowy prawie do stóp ukazuje pełnoplastyczna postać Judity Bahr z *Pomnika nagrobnego rodzinny Bahrów*. Spod czarnych sukien kobiecych oraz często zakładanych na wierzch płaszczach, na przedstawieniach epitafijnych widać było tylko drobne modne dodatki np. małą rurkowaną krezę wokół szyi i koronkowe mankiety. Ilustrują to nam m.in.: damy z *Epitafium Jakuba Schadiusa*, córka patrycjusza gdańskich Henningów.

W strojach „oficjalnych” na głowy najczęściej zakładano wysokie, cylindryczne kołpaki z futra, które miały powodzenie w latach 70. i 80. XVI w. Najczęściej powtarzającym się elementem „oficjalnego” stroju kobiecego był biały fartuch nakładany na wierzch spódnicy. Stanowił on, oprócz wspomnianych ozdobnych akcentów, najwidoczniejszy element dekoracyjny ubioru.

Osoby występujące w gdańskich epitafiach, odgrywały role reprezentantów określonych stanów i zarazem członków gminy chrześcijańskiej. Portretowane były w sposób jednolity, pozbawiony aluzji do osobistych losów czy zainteresowań⁶. Śmiało więc możemy zaryzykować twierdzenie, iż w przypadku Gdańska styl „oficjalno – uroczysty” nie wynikał z przesadnej skromności w obliczu śmierci, lecz z narzuconych wymogów sztuki kościelnej.

Od lat 20. XVII w. zaczęły do Gdańska napływać nowe wzory mody kobiecej, przede wszystkim z dworu francuskiego. Nie było to równoznaczne z odrzuceniem dotychczasowych trendów, a wręcz przeciwnie, oznaczało równoczesne istnienie jednych i drugich. Nowymi elementami sukien z pierwszej poł. XVII w., zmieniającymi dotychczasowy wygląd sylwetki były m.in.: spódnice, już bez wałków lub poduszek opasujących talie, przez co gładko spływających z bioder do ziemi. Rękawy staników, przyjmujące krój węższy i delikatniejszy oraz kołnierze, coraz częściej występujące obok popularnych szerokich krez. Nowe fasony spódnic, rękawów czy kołnierzy gdańskich sukien, miały zdecydowanie łagodniejsze formy od tych z przełomu XVI i XVII w. Gdańszczanki powoli odchodziły od wizerunku „matrony”, skłaniając się ku naturalnej postaci sylwetki. Odzwierciedlenie nowych strojów możemy ujrzyć w *Widoku Gdańska* Jana Kriega, gdzie suknią stojącej u szczytu schodów willi damy, reprezentuje typ z podpiętą spódnicą wierzchnią, obcisłymi rękawami oraz podniesionym kołnierzem. Na obrazie *Budowa Wieży Babel* kobieca suknia delikatnymi fałdami spływa od pasa w dół, a wykończenie szyi jest w postaci wąskiej

i cienkiej koronkowej krezy. Ryciny sztambucha Böhma, obrazują formy ubiorów modnych w końcu XVI w. jak i początku XVII w. Najbardziej charakterystycznym modelem nowej mody, a zarazem ostatnim mieszczący się w ramach czasowych artykułu była *alamoda*. Jej fason przybył do Polski z Francji ok. 1630 r., a powstał w związku z edyktami królewskimi, zakazującymi nadmiernego ozdabiania stroju koronkami i bogatą pasmanterią. Jej wizerunek możemy zobaczyć np. w *Powitaniu św. Urszuli* gdzie *alamoda* noszona jest przez dziewczynę z kufierkiem⁷. Zarzucenie w latach dwudziestych XVII w. hiszpańskiego stroju nie oznaczało wcale zmniejszenia przepychu szat zamożnego mieszczaństwa. Wprost przeciwnie - sumy na kosztowne materiały, ozdoby itp. rosły mimo iż sytuacja gospodarcza miasta nie była już tak świetna. Wydatków tych nie można uważać za wyłącznie konsumpcyjne – była to nadal bardzo popularna forma lokaty kapitału⁸. W modzie gdańszczanek końca XVI i początku XVII w. odkryjemy przede wszystkim wzory hiszpańskie, francuskie, niemieckie oraz polskie. Podobnie jak w całej Europie, do Gdańska przedostawały się tylko pewne typy ubiorów, inne natomiast nie znalazły uznania. I tak z mody hiszpańskiej XVI w. nie przyjął się w Gdańsku popularny płaszczyk *ropa*, czy wzorowany w kroju na męskim stroju, stanik *jubo*. Do przyjętych należał model rękawa z płaszczka *Saya*, mający formę długą, rozciętą u dołu i rozszerzaną oraz typ spódnicy opartej na *verdugado*, ukazane na portretach Infantki Izabeli Klary Eugenii oraz Anny Austriackiej. Hiszpańskie elementy strojów znajdziemy w wizerunkach kobiet personifikujących grzechy z tryptyku *Model świata i społeczeństwa gdańskiego*. Interesujące jest, iż tych wzorów, nie spotkamy w innych dziełach sztuki gdańskiej. Możemy zatem twierdzić, iż przeznaczony był on tylko dla reprezentantek dworu panującego - Konstancji Austriackiej, Maryny Mnischówny, czy Elżbiety Holsztyńskiej. W przypadku gdańskiego dzieła noszą go kobiety symbolizujące najwyższą władzę w mieście.

Największy oddźwięk w ubiorach gdańszczanek miała moda francuska XVI i początku XVII w. Niemniej jednak w tym czasie nie wszystkie elementy francuskiego stroju znalazły uznanie wśród gdańszczanek. Francuskie formy otwartej na przedzie koronkowej krezy, lub opartego na stelażu kołnierza zauważymy w Gdańsku dopiero w pierwszej tercji XVII w., np. w ubiorach kobiet z rysunków sztambucha Böhma. Od 1580 r. ubiór kobiecy we Francji odznaczał się silnym wydłużeniem stanika głównie przez zastosowanie wałka *bourrelet*, będącego odmianą hiszpańskiego *verdugado* oraz sztywne, bufiaste rękawy zakończone koronkowymi mankietami. Właśnie ten typ ubrania zdobył sobie największą popularność wśród gdańszczanek wszystkich grup społecznych. W gdańskiej modzie obcisłe staniki nie osiągnęły tak silnego wydłużenia, tworząc mniejszy kontrast między talią a biodrami, natomiast rękawy oraz koronkowe mankiety przejęły „żywce” formy francuskie; ich obraz znajdziemy na drzeworytach *Danziger Frauentrachtenbüch* Möllera, w portrecie *Patrycjuszki gdańskiej*, mieszczanek z tryptyku *Model świata i społeczeństwa gdańskiego* oraz akwarelkach sztambucha Michała Heidenreicha. Modne we Francji na początku XVII w. sztywne, płaskie, poziome falbany spódnicy mają niemalże równoczesny odzew w Gdańsku. Uzasadnienie znajdziemy w porównaniu odzieży kobiet z dzieł francuskich portretu *Francuskiej damy* z roku 1603, scenie *Balu dworskiego* z 1611 r. i z obrazem *Widok Gdańska* namalowanym w roku 1620.

Do mody gdańskiej powielona została również pasmanteryjna dekoracja spódnicy francuskiej, która nazywana była według ustalonego schematu: pionowo po długości spódnicy z załamaniem pod kątem prostym dookoła jej obwodu. Ten akcent zdobniczy jest jednym z najbardziej charakterystycznych motywów gdańskich ubiorów kobiecych z końca XVI i początku XVII w., a jego ilustracje znajdziemy na większości gdańskich rycin. W porównaniu z innymi krajami, stosunkowo niewielka jest różnica czasowa między odzieżą Francuzek i Gdańszczanek. Jeśli we Francji interesujące nas wzory (bufiaste rękawy, obcisłe staniki oraz spódnice oparte w pasie na wałkach lub poduszkach) spotkamy w latach 80 XVI w., np. w *scenach Balu na dworze Henryka Walezjusza*, w Gdańsku ich obecność zauważamy pod koniec lat 90. XVI w., w dziełach: *Święto Wenus*, *Święto w domu gdańskim* namalowanych w 1596 r. lub *Portrecie Patrycjuszki gdańskiej* z 1598 r. Wzory tych strojów występowały w modzie gdańskiej do około pierwszej ćwierci XVII w., co widzimy na rysunkach sztambucha Heidenreicha

Z mody niemieckiej XVI w. również nie docierały do Gdańska wszystkie charakterystyczne dla niej wzory, np. szeroko wycięte wokół szyi staniki, często sznurowane na przedzie oraz finezyjne nakrycia głowy, natomiast z pewnością przyjęły się w modzie gdańszczanek, a dokładniej w jej mennonickim



Pośredniczki, drzeworyt A. Möllera, 1601

odłamie: forma spódnicy (bez wałków w pasie), wąskie rękawy, z ewentualnymi ozdobnymi wałeczkami na ramionach, oraz nakładane na suknie krótkie pelerynki (w modzie niemieckiej zwane *goller*). Suknie typu niemieckiego zwykle mało zdobione, posiadały czasem w dolnej części spódnicy naszytą pasmanterię, znaną już z mody francuskiej. Najbardziej charakterystycznymi detalami ubioru niemieckich kobiet, zaadoptowanymi do mody gdańskiej były trzymane w ręku lub wiszące przy pasku ozdobne torebki oraz fartuszki noszone na wierzchu spódnicy. Odzwierciedlenie mody niemieckiej na gruncie gdańskim znajdziemy w wizerunkach kobiet

z miedziorytu Franza Hogenberga. Informacje dotyczące trendów niemieckich przybywały do Gdańska ze znacznym opóźnieniem. Jeśli interesujące nas wzory w Niemczech występowały już na początku XVI w., w Gdańsku spotkamy je dopiero w drugiej połowie lub końcu XVI w.

Oddziaływanie kobiecej mody polskiej na odzież gdańszczanek posiada specyficzny charakter. Polskę z Gdańskiem



Żony kupców, drzeworyt A. Möllera, 1601

łączyły bowiem ściśle więzy polityczne i gospodarcze, mające swoje odbicie także w wymianie informacji dotyczących aktualnych trendów mody. Mimo, iż na gruncie polskim w XVI w. spotykamy napływ tych samych co w Gdańsku, współczesnych odmian ubiorów włoskich, niemieckich, hiszpańskich oraz francuskich, w obu przypadkach styl mody osiąga odmienny charakter. W Gdańsku np. nie spotkamy tak popularnych w Polsce sukien zwanych *ksztalcikami*, nakryć głowy w formie płóciennych chust, tocznic, czepców z podwikami. Jedynie formy rańtuchów oraz kołpaków skórzanych możemy zauważyć w strojach oficjalnych gdańszczanek; np. w wizerunkach Erdmudy Heidenstein, Judithy

Bahr, kobiet z epitafium Jana Hutzinga, Wawrzyńca Fabriciusa oraz Jakuba Schadiusa. W przypadku ubiorów oficjalnych - podczas gdy w Gdańsku obowiązywały wyłącznie przy uroczystych okazjach pogrzebowych, w Polsce spotykamy je w codziennych ubiorach kobiet.

Na podstawie zebranego materiału ikonograficznego nie stwierdzamy w Gdańsku znaczącego wpływu mody z takich krajów jak Anglia czy Włochy. Istniejące tam typy ubiorów osiągnęły swój charakter w wyniku połączenia wzorów lokalnych z dominującymi wówczas wzorami hiszpańskimi i francuskimi. Analiza porównawcza zabytków sztuki europejskiej i gdańskiej, pod względem kostiumologicznym, prowadzi nas do określenia rzeczywistej istoty mody gdańskiej końca XVI i pierwszej połowy XVII w., nie przynosząc jednak jednoznacznego rozwiązania. Problem istnienia „mody gdańskiej” staje się bowiem kwestią sporną. Z jednej strony możemy wskazać charakterystyczne modele kobiecych stroi popularnych w Gdańsku w końcu XVI i początku XVII w., z drugiej zaś moda gdańska nie może się pochwalić własnymi, nowatorskimi wzorami.

Podstawowym argumentem negującym istnienie mody charakterystycznej tylko dla Gdańska, jest niemalże identyczność strojów gdańszczanek początku XVII w., z ówczesnymi ubiorami francuskich i hiszpańskich kobiet. Podobnie stroje gdańskich mennonitek, stają się nie do rozpoznania w zestawieniu z niemieckimi oryginałami. Jeżeli występowały w nich modyfikacje to bardzo nieznaczne, nie wpływające na zidentyfikowanie mody charakterystycznej dla Gdańska. Tak więc w analizie ikonograficzno-kostiumologicznej dzieł sztuki odzienie gdańszczanek nie wskaże dziś jednoznacznie gdańskich proveniencji. Moda kobieca w Gdańsku korespondując z europejskimi ośrodkami mody, w sposób dowolny czerpała z nich wzory. Mimo braku typowo gdańskich pomysłów liczne szczegóły wskazują na obecność rozwiniętego wówczas gustu estetycznego społeczności gdańskiej. Nie mamy bowiem do czynienia z czystym powielaniem europejskich wzorów, ale ze świadomym wyborem oraz dopasowywaniem ich na miejscowe potrzeby.

Gdańską odzież kobiecą powstałą w wyniku splotu różnych elementów mody krajów europejskich, najtrafniej określimy terminem „mody eklektyzmu”. W efekcie, swoiste odmiany damskiego odzienia nie możemy nazwać „modą”, lecz raczej charakterystycznym stylem, posiadającym własną, lokalną specyfikę.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ MAGISTERSKĄ NAPISANĄ POD KIERUNKIEM KS. DRA JANUSZA NOWIŃSKIEGO

¹ Zakres czasowy pracy - od ostatniej ćwierci XVI do pierwszej połowy XVII w. pokrywa się z przyjętym umownie okresem złotego wieku Gdańska. Drugą kwestią jest pewna jednolitość istniejących w tym czasie trendów mody kobiecej. Od ostatniej ćwierci XVI w. docierają do Gdańska nowe, można rzec rewolucyjne wzory, zmieniające dotychczasowe spojrzenie na modę.

Analizę problemu mody kobiecej w Gdańsku opieram na dwóch podstawowych źródłach. Pierwsze - choć nieliczne - stanowią prace naukowe, będąc na pograniczu historii kultury materialnej i historii. Drugie, najważniejsze źródło stanowi dokumentacja ikonograficzna: portrety, obrazy rodzajowe, religijne, sztambu-

chy oraz grafiki i pomniki nagrobne.

Szczególnie ważne, a jednocześnie najliczniejsze są prace graficzne oraz malarskie Antona Möllera. Wyróżnić należy także ilustracje do sztambuchów Michała Heidenreicha oraz Henryka Böhma, które nie odznaczając się wysokim poziomem artystycznym, zawierają bogaty materiał ikonograficzny.

² Był to walek z okrągłych sprężyn stalowych lub małych obręczy fiszbinowych czy drewnianych, obszytych adamaszkiem lub taftą. Przywiązywany był w stanie pod suknią, nadawał spódnicy kształt odwróconej litery U.

³ *Alegoria Pychy*, Anton Möller 1596 r., Muzeum Narodowe w Gdańsku.

⁴ *Scena alegoryczna*, (wieko skrzyni wypra-

wowej wykonanej z okazji zaślubin), ok. 1600 r., z sygnaturą Hermana Hana, prywatna kolekcja.

⁵ Bogucka M., *O odzieży mieszkańców Gdańska w pierwszej połowie XVII wieku*, „Rocznik Gdański”, t. 32, 1972, z. 2, s. 185, 186.

⁶ Cieślak K., *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV-XVII w.)*, Wrocław 1993, s. 60.

⁷ Sieradzka A., *Wykorzystywanie danych kostiumologicznych do zmiany datowań wybranych obrazów polskich pierwszej połowy XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXV, 1974, s. 430-432.

⁸ Bogunka M., *Życie codzienne w Gdańsku. Wiek XVI - XVII*, Warszawa 1967, s. 138.

**ŹRÓDŁA IKONGRAFICZNE
PRZYWOŁANE W TEKŚCIE**

1. *Młode Gdańszczanki w strojach ślubnych*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch Omnium Statuum Foeminei Sexus ornatus & usitati habitus Gedanenses, ab oculos positi & divulgati ab Antonio Möllero ibidem pictor*, Gdańsk 1601.
2. *Gdańska para taneczna*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
3. *Żony kupców*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
4. *Młode kobiety w stroju domowym*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
5. *Fragment Apoteozy Łączności Gdańska z Polską*, Izaak van den Block, 1608, Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku.
6. *Święto Wenus*, Antoni Möller, 1596, Berlin Kupferstichkabinett.
7. *Święto w domu gdańskim (lub Zabawa w domu gdańskiego patrycjusza)*, ok. 1596 (przed 1939 w zbiorach Delbanca w Londynie).
8. *Scena alegoryczna*, (wieko skrzyni wyprawowej wykonanej z okazji zaślubin), ok. 1600, z sygnaturą Hermana Hana, Dusseldorf - prywatna kolekcja.
9. *Model świata*, część środkowa tryptyku *Model świata i społeczeństwa Gdańskiego*, pocz. XVII w., Antoni Möller, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
10. *Alegoria Bogactwa*, część lewa tryptyku *Model świata i społeczeństwa Gdańskiego*, pocz. XVII w., Antoni Möller, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
11. *Alegoria Pychy*, część prawa tryptyku *Model świata i społeczeństwa Gdańskiego*, pocz. XVII w., Antoni Möller, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
12. *Alegoria Pychy*, Antoni Möller 1596, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
13. *Młode patrycjuszki spacerujące*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
14. *Młode kobiety na spacerze*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
15. *Plebejuszki z zakupami*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
16. *Ciuciubabka*, scenka ze sztambucha Michała Heidenreicha, 1601-1612, Biblioteka Kórnicka.
17. *Zabawa w ogrodzie*, scenka ze sztambucha Michała Heidenreicha, 1601-1612, Biblioteka Kórnicka.
18. *Biesiada*, scenka ze sztambucha Michała Heidenreicha, 1601-1612, Biblioteka Kórnicka.
19. *Wizyta w kościele podczas chrztu*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
20. *Niewiastywkościele*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
21. *Budowa Wieży Babel*, Izaak van den Blocke, ok. 1615, Ratusz Główny Miasta.
22. *Spacerująca para*, Jan Krieg, lata 20. lub 30. XVII w., Muzeum Narodowe w Gdańsku.
23. *Widok Gdańska*, Jan Krieg, ok. 1620, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
24. *Kobiety sprzedające ryby*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
25. *Rozwozicielki Piwa*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
26. *Matka i Nianka (Piastrunki gdańskie)*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
27. *Swatki gdańskie*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
28. *Służące gdańskie*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
29. *Kobiety z Długich Ogrodów sprzedające warzywa*, drzeworyt Antoniego Möllera, *Danziger FrauenTrachtenbüch*, Gdańsk 1601.
30. *Widok Gdańska*, miedzioryt Franza Hogenberga, 1573, Biblioteka Gdańska PAN.
31. *Epitafium rodziny Gronau*, 1612 Gdańsk kościół NMP.
32. *Epitafium Bartłomieja Wagnera*, 1571-1575 Gdańsk kościół NMP.
33. *Juditha Bahr z pomnika nagrobnego rodziny Bahrów*, Abraham van den Blocke, 1612, kościół Mariacki w Gdańsku.
34. *Portret Erdmudy Heidenstein*, Herman Han, 1616-21, katedra w Oliwie.
35. *Rodzina patrycjuszki gdańskich Henningów*, Herman Han, ok. 1627, dawniej kościół św. Katarzyny, obecnie Muzeum Narodowe w Gdańsku.
36. *Gdańszczanka z mężczyzną*, J. Stein (?), scena z albumu Henryka Böhma, 1636, Biblioteka Miejska w Gdańsku.
37. *Gdańska kobieta i adorator*, Adolf Boy, akwarela w albumie Henryka Böhma, 1636, Biblioteka Miejska w Gdańsku.
38. *Cztery okresy życia ludzkiego*, Adolf Boy, akwarela w albumie Henryka Böhma, 1636, Biblioteka Miejska w Gdańsku.
39. *Gdańszczanka (z kwiatkiem w ręku)*, akwarela w albumie M. Debschutz, 1635, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
40. *Powitanie św. Urszuli*, Jan Krieg, predella z ołtarza św. Urszuli, ok. 1640, katedra w Pielplinie.
41. *Infantka Izabela Klara Eugenia*, 1584, Felipe de Liano, Madryt Prado.
42. *Anna Austriacka, królowa Hiszpanii*, 1571, Alonso Sanchez Coello, Wiedeń Kunsthistorisches Museum.
43. *Konstancja Austriacka*, żona Zygmunta III, po 1624, malarz flamandzki.
44. *Maryna Mniszchówna*, żona Dymitra Samozwańca, malarz nieokreślony, po 1606, Zbiory sztuki na Wawelu.
45. *Portret ks. Bogusława XIV z żoną Elżbietą Holsztyńską*, około 1619, artysta nieznan, Kulturhistorisches Museum der Hansestadt Stralsund.
46. *Francuska dama*, 1603 r., Herbert Norris, *Costum and fashion*, London 1938
47. *Bal dworski*, 1611 r. przypisywany Louisowi de Caulery, Rennes, Musee des Beaux-Arts.
48. *Bal na dworze Henryka III Walezjusza*, (lub *Tańce na weselu księcia de Joyeuse*), ok. 1581-1582 r. Szkoła francuska, Paryż, Luwr.
49. *Zabawa w ogrodzie*, scenka ze sztambucha Michała Heidenreicha, 1601-1612, Biblioteka Kórnicka.
50. *Biesiada*, scenka ze sztambucha Michała Heidenreicha, 1601-1612, Biblioteka Kórnicka.
51. *Powitanie*, sztambuch Michała Heidenreicha, 1600-1612, Biblioteka Kórnicka.
52. *Pomnik nagrobny dziewczynki polskiej*, pocz. XVI w., krążganki kościoła Dominikanów w Krakowie.

KLUB MŁODYCH HISTORYKÓW I KRYTYKÓW SZTUKI

przy oddziale warszawskim Stowarzyszenia 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



fol. Karolina Vyšata

MOTYW ANIOŁA W RZEZBIE NAGROBNEJ CMENTARZA POWĄZKOWSKIEGO

Karolina Vyšata

Jednym z bardziej popularnych motywów dekorujących miejsce spoczynku zmarłych na cmentarzach chrześcijańskich jest uskrzydłona postać kojarzona zwykle z aniołem, będącym w naszej tradycji posłańcem Boga. Szczegółowa analiza nowożytnego rzeźby nagrobnej Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie wskazuje jednak, iż to powszechnie panujące skojarzenie wydaje się być błędne. Niniejsza praca stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, czy wyobrażona na nagrobku skrzydlata istota zawsze jest przedstawieniem niebiańskiego wysłannika.

Badania dotyczące rzeźby sepulkralnej stanowią obszerny rozdział nauki o sztuce¹. W grupie tej niewiele jest jednak publikacji, które dotyczyłyby tylko i wyłącznie motywu postaci ze skrzydłami u ramion. Jak dotąd, temat ten został obszernie opracowany w pracy magisterskiej A. Trętowskiej-Zambrzyckiej², w której autorka skupiła się głównie na klasyfikacji i ikonografii atrybutów anielskich, jednocześnie bezkrytycznie przyjmując, że uskrzydłone istoty z nagrobków to chrześcijańscy posłańcy Boga. W celu dokładniejszego zbadania genezy motywu anioła w rzeźbie sepulkralnej, należy sięgnąć do publikacji dotyczących ikonografii tego typu³ oraz do tekstów opisujących anioły w świetle teologii i tradycji⁴. Wzory dla pomników nagrobnych odnaleźć można w pracach poświęconych rzeźbie doby klasycyzmu w Polsce⁵. Pozostaje kwestia powiązania uskrzydłonej postaci z momentem śmierci i obecności jej wyobrażenia w dekoracji nagrobka. Temat ten szerzej rozwinięty jest w publikacjach dotyczących motywu śmierci oraz jego rozwoju w świadomości społeczeństw⁶. Bardzo uboga zdaje się być literatura związana z rzeźbą Cmentarza Powązkowskiego; w zasadzie ogranicza się ona do przewodników⁷ oraz publikacji o charakterze statystycznym⁸.

Warszawski Cmentarz Powązkowski powstał w 1790 r.⁹ i do dnia dzisiejszego jest jedną z najszacowniejszych nekropolii w Polsce. Przez ponad dwieście lat istnienia był on nieustannie rozbudowywany i rozszerzany. W mojej pracy chciałabym zająć się najstarszą częścią cmentarza¹⁰ oraz nagrobkami powstałymi do 1900 r.¹¹

Większość omawianych przeze mnie rzeźb wiąże się stylistowo i ideologicznie z okresem klasycyzmu, który od 1. ćw. XIX w. stał się stylem dominującym w sztuce polskiej. Równocześnie zwiększyła się liczba fundowanych pomników nagrobnych, co było wynikiem wzrostu znaczenia mecenatu mieszczaństwa¹². Pod względem wartości artystycznej rzeźby Powązek cechuje duża różnorodność. Z jednej strony są to dzieła znanych i cenionych artystów¹³, z drugiej mamy do czynienia z pracami miejscowych warsztatów, które specjalizowały się w powielaniu istniejących już schematów¹⁴.

Duża ilość nagrobków powązkowskich dekorowana jest figurą uskrzydłonej postaci. W większości przypadków mamy do czynienia z postacią anioła. Kim jednak jest anioł? Jest on istotą duchową, która nie posiada ciała¹⁵. Jego nazwa odnosi się do spełnianej przez niego funkcji

*Figura anioła z nagrobka
Emilii Matyldy Halkader, 1885*

wysłannika Boga¹⁶. Jego gotowość do spełniania poleceń Stwórcy i niesienia pomocy człowiekowi symbolizują skrzydła¹⁷. W przypadku figur nagrobnych skrzydła mogą także przypominać o opiekuńczej roli anioła nad duszami. Nagrobek rodziny Roszkowskich, autorstwa A. Kurzawy (1883 r., kw. 179, rz. 6), stanowi dokładną ilustrację tekstu Psalmu: *Strzeż mnie jak źrenicy oka, w cieniu Twoich skrzydeł mnie ukryj*¹⁸. Opiekuńcza rola anioła w momencie śmierci podkreślana była od XV w., kiedy to zaczęły pojawiać się *Rozprawy dobrego umierania*, czyli *Ars Moriendi*. Przedstawiona w nich walka anioła z szatanem stanowiła narracyjną wizję śmierci¹⁹. Posłaniec Boga stał się w ten sposób obrońcą ludzkiej duszy.

W celu odróżnienia aniołów, wysłanników Pana niebios i opiekunów dusz zmarłych, którzy złączeni są nierozdzielnie z tradycją chrześcijańską należy dokładnie przyjrzeć się ich atrybutom. Niezwykle częstym przedmiotem trzymanym przez anioła jest krzyż, który od XVII/XVIII w. stał się najbardziej popularnym oznaczeniem chrześcijańskiego pochówku²⁰. Krzyż jako święty znak Odkupienia wiąże się zarówno z wizją Zmartwychwstania jak i z postacią anioła, który do czasu Sądu Ostatecznego ma opiekować się duszą zmarłego²¹.

Tylko w przypadku nagrobków z figurą anioła spotkamy się z gestem rąk złożonych do modlitwy²². Jest to gest z jednej strony podkreślający wyznanie wiary, z drugiej przypominający o roli anioła jako istoty, która wstawia się u Boga za dusze zmarłych. Aniołem Zbawienia nazwać można figurę z nagrobka Januchny Łuniewskiej, autorstwa B. Mazurka (1898 r., kw. 20, rz. 6), w przypadku którego symbolem wiecznego życia jest gest ręki wskazującej niebo.

Uskrzydłona postać trzymająca lirę stanowi czytelne nawiązanie do muzykujących aniołów, które na swych instrumentach muzycznych wygrywają chwałę Stwórcy²³.

W związku z eschatologiczną wizją śmierci w dłoniach aniołów pojawia się księga stanowiąca echo średniowiecznej *Liber*

Vitale, która umieszczana była w scenach Sądu Ostatecznego. Księga lub zwój symbolizują dobre i złe uczynki człowieka. Anioł Sprawiedliwości spisuje je przez całe życie śmiertelnika aby w dniu Sądu pokazać zapis Bogu²⁴.

Na nagrobkach powązkowskich pojawiają się także figury uskrzydłonej postaci, które trzymają w dłoniach trąbę. Zgodnie z tekstem Pisma Św.: *Pośle On swoich aniołów z trąbą o głosie potężnym i zgromadzą Jego wybranych z czterech stron świata: od jednego krańca nieba, aż do drugiego*²⁵, postacie te możemy interpretować jako Anioły Apokalipsy, zwiastujące nadejście Sądu Ostatecznego²⁶. Z drugiej strony motyw ten można wiązać z popularnym w dobie klasycyzmu tematem Sławy – uskrzydłonej postaci kobiecej w antycznej szacie, której prototypem była Sława z Łuku Konstantyna²⁷. Funkcja wyobrażonej na pomniku skrzydlatej istoty może być w tym przypadku zmienna: czy jest to zapowiedź nadchodzącej Apokalipsy, czy przypomnienie o zasługach zmarłego?

Podobnie sprawa ma się z wieńcem lub girlandą z kwiatów, które mogą być zarówno atrybutami Anioła Zmartwychwstania, jak i personifikacji Sławy. Kwiaty jako zapowiedź odrodzenia, w aspekcie religijnym symbolizują nadzieję na Zmartwychwstanie, które zwiastuje nam posłaniec Boga²⁸. Wieniec jest także symbolem zwycięstwa²⁹, a zarazem atrybutem greckiej bogini Nike³⁰, która równie często wyobrażana jest z palmą nagrody, interpretowaną w aspekcie religijnym jako palma męczeństwa. Biorąc pod uwagę tekst Apokalipsy: *Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci wieniec życia*³¹ dostrzegamy również związek tego atrybutu z personifikacją Wiary³². Cnoty jako uskrzydłone postacie już w sztuce wczesnochrześcijańskiej wiązane były z przyszłym życiem³³.

Na powązkowskich nagrobkach spotykamy także inne atrybuty cnót: kotwicę jako symbol Nadziei³⁴, czy złamaną kolumnę będącą atrybutem Męstwa lub Stałości³⁵. Łatwo zauważyć, że wiele





Figura anioła z nagrobka rodziny Gasińskich, 1890

fol. Karolina Vyšata

atrybutów – zdawałoby się typowo „anielskich” – łączy się także z innymi personifikacjami, a nawet z postaciami mitologicznymi. Prześledzenie genezy i ewolucji wyobrażenia uskrzydłonej postaci tłumaczy to zjawisko.

Nazwa *anioł* (hebr. *mal'ak*, gr. *angelos*, łac. *angelus*) pierwotnie dotyczyła pogańskich, skrzydlatych istot pośredniczących między bóstwami a człowiekiem. Takimi posłańcami byli: babiloński *nabu*, czy arabski *aubai*³⁶. W grece słowo to miało bardziej ścisłe znaczenie, a mianowicie określało opiekuńcze bóstwa zmarłych, był to np.: Hermes Psychopompos – przewodnik dusz³⁷. Biorąc pod uwagę fakt, iż ikonografia chrześcijańska w okresie swego powstawania czerpała wzory z wyobrażeń pogańskich³⁸, łączyć można postać greckiego Hermesa z chrześcijańskim aniołem. Podobnie jak Hermes Psychopompos wskazywał zmarłym drogę i ich cel podróży w zaświatach³⁹, tak i posłaniec Boga pod wpływem ewangelicznej opowieści o Łazarzu i Łonie Abrahama⁴⁰, zyskał funkcję opiekuna nad duszami podczas ich wędrówki po śmierci⁴¹.

Przykładem związku anioła z Hermesem jest płaskorzeźba autorstwa K. Hegla z nagrobka Wandy Bacewicz (1854 r., kw. 1, rz. ½), przedstawiająca *dziewicę, którą anioł śmierci uprowadza do grobu*,

*a rodzice w rozpacz usiłują ją powstrzymać*⁴². Wzorem dla pracy Hegla były płaskorzeźby Bertela Thorvaldsena: nagrobek Józefy z Olizarów Borkowskiej (1816 r., lwowski kościół Dominikanów), oraz model gipsowy nagrobka dzieci Heleny Ponińskiej (lata 1835-1842, kaplica zamkowa w Czerwonogrodzie)⁴³. Dzieła Thorvaldsena nie mają związku z ikonografią chrześcijańską, temat odnosi się bardziej do filozofii niż religii⁴⁴. Czy zatem w powązkowskiej płaskorzeźbie mamy do czynienia z chrześcijańskim aniołem? Odpowiedzią na to pytanie jest wzór, z którego korzystał sam Thorvaldsen. Dobrowolski i Hartmann w wyżej wymienionych dziełach duńskiego mistrza odnajdują analogie do greckiego reliefu z V w. p.n.e., przedstawiającego Hermesa, Eurydykę i Orfeusza⁴⁵. Hermes, prowadzący Eurydykę do świata umarłych, stanowi więc pośredni wzór dla Anioła Śmierci z nagrobka Wandy Bacewicz.

Na bocznej ścianie nagrobka autorstwa Hegla, znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca młodzieńca wspartego na odwróconej pochodni. Inspiracją dla takiej kompozycji była także praca Thorvaldsena: płaskorzeźba z cokołu pomnika Władysława Potockiego (katedra na Wawelu). Zdaniem Hartmanna *przedstawienie to ukształtowało się pod wpływem narastającego od XVIII w. kultu sztuki antycznej, a także w wyniku laicyzacji poglądów na życie i śmierć, co doprowadziło do zastąpienia symboliki chrześcijańskiej antyczną personifikacją śmierci*⁴⁶, czyli postacią greckiego boga Thanatosa. Atrybutem charakterystycznym dla tej postaci jest odwrócona pochodnia, która symbolizuje koniec ludzkiego życia⁴⁷.

Thanatos był bliźniaczym bratem boga snu – Hypnosa. Obaj bracia wyobrażani byli wspólnie na nagrobkach i urnach antycznych⁴⁸. Ich związek i podobieństwo podkreślił Sienkiewicz: *Geniusz śmierci nie jest przecie mniej piękny niż geniusz snu i ma takie same skrzydła u ramion*⁴⁹. Trudno więc się dziwić, że obok nagrobków z figurą Thanatosa równie łatwo spotkać można personifikację – śpiącego, uskrzydłonego młodzieńca lub chłopca, którego atrybutem są makówki⁵⁰.

Występowanie mitologicznych personifikacji śmierci i snu w rzeźbie sepulkralnej okresu klasycyzmu potwierdza tezę o zastąpieniu eschatologicznego wyobrażenia śmierci subtelnymi i pięknymi postaciami z religii starożytnej⁵¹. Wraz z okresem klasycyzmu nastąpił zwrot ku tradycji antycznej, powodujący zmniejszenie się roli tradycji chrześcijańskiej i znaczny wzrost laicyzacji poglądów na zagadnienie śmierci⁵².

Warto pamiętać, że w przypadku klasycystycznej rzeźby sepulkralnej z wyobrażeniem uskrzydłonej postaci nie zawsze mamy do czynienia z chrześcijańskim aniołem. Wskazują na to: atrybuty konkretnej figury oraz ogólnie panująca tendencja mitologizacji. Jak zatem powinniśmy nazywać te postacie? Aniołami? Aniołami Śmierci? Personifikacjami? Geniuszami? Odpowiedź zależy od właściwej interpretacji atrybutów danej figury oraz prawidłowego osadzenia jej w realiach danej epoki.

TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ NAPISANĄ NA SEMINARIUM NIŻSZYM PROWADZONYM PRZEZ PROF. UKSW DRA HAB. JAKUBA POKORĘ

¹ Por.: Panofsky E., *Tomb Sculpture*, Londyn 1964. Białostocki J., *The image of death and funerary art in european tradition*, Mexico 1987. Cohen. K., *Metamorphosis of death symbol*, Berkeley 1973. *Sztuka cmentarna*, dokumenty międzynarodowego sympozjum, Wrocław 1995.

² Trętowska-Zambrzycka A., *Symbolika sepulkralna na przykładzie rzeźb aniołów z Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie*, praca magisterska pod kierunkiem prof. J. Pokory, Akademia Sztuk Pięknych, Wydział konserwacji dzieł sztuki, Katedra konserwacji rzeźby kamiennej i elementów

architektonicznych, Warszawa 1989.

³ Hegemann H., *Der Engel in der deutschen Kunst*, Munchen 1950. Hovard L., *Angels in Art*, London 1995. Trzczińska-Fruhlingowa I., *Anioł w sztuce*, Marki 1995.

⁴ Davidson G., *Słownik aniołów: w tym aniołów upadłych*, Poznań 1998. Giovetti P., *Aniołowie*,

- Łódź 2001. Panteghini G., *Aniołowie i Demony. Powrót tego, co niewidzialne*, Kraków 2001.
- Rojek M., *Angelologia i Demonologia. Skrypt dla studentów teologii*, Przemysł 1999.
- ⁵ Dobrowolski T., *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce. Import włoski i świadomość artystyczna*, Wrocław 1974.
- Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980. Kwiatkowska M.I., *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1992.
- Thorvaldsen w Polsce*, pod red. Zatorskiej-Antonowicz, katalog wystawy, Warszawa 1994.
- ⁶ Aries P., *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989.
- Białostocki J., *Pleć śmierci*, Gdańsk 1999.
- Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX w.*, pod red. M. Poprzęckiej, katalog wystawy, Kraków 2000. Pieńkos A., *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000. *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski, od średniowiecza do końca XVIII w.*, pod red. P. Mrozowskiego, katalog wystawy, Warszawa 2000. Wańczowski M., *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993.
- ⁷ *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, pod red. J. Waldorffa, Warszawa 1984. Strzałkowski Z., *Przewodnik po Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie*, Warszawa 1985. Wójcicki K.W., *Cmentarz Powązkowski w Warszawie*, t. 1-3, Warszawa 1855-1858.
- ⁸ Szenic S., *Cmentarz Powązkowski – zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1979-1983.
- ⁹ *Cmentarz Powązkowski...*, s. 9.
- ¹⁰ Kwatery nr: 1-27, 160-181.
- ¹¹ Pełna klasyfikacja nagrobków z postacią anioła znajduje się w: Trętowska-Zambrzycka, dz. cyt.
- ¹² Kwiatkowska, dz. cyt., s. 29.
- ¹³ J. Tatarkiewicz, K. Hegel, W. Oleszczyński, W. Świącicki, D. Zalewski, A. Pruszyński, B. Syrewicz, J. J. Mantzel, F. Cengler, A. Kurzawa, J. Woydyga, L. Pyrowicz. Działalność tych artystów obszernie omówiona w: Kwiatkowska, dz. cyt.
- ¹⁴ Często powtarzany motyw uskrzydłonej postaci anioła na cokole w formie skał zwieńczonych krzyżem. Figura w obficie drapowanej szacie, w rękę trzyma wieniec i palmę. Ten popularny typ został zapoczątkowany w 1862 r. przez T. Czajkowskiego w nagrobku Hilarego Zakrzewskiego (kw. 19, rz. 1), w: Kwiatkowska, dz. cyt., s. 108. Jego powtórzenia zauważamy w nagrobkach: Karola Webnera (zm. 1885 r., kw. 8, rz. 1), Piotra Jareckiego (zm. 1888 r., kw. 161, rz. 2), rodziny Kappów (2 poł. XIX w., kw. 27, rz. 1).
- ¹⁵ Przypomnieniem o bezcielesności aniołów są wyobrażenia samych główek anielskich w: Rojek, dz. cyt., s. 63. Przykładami nagrobków dekorowanych tym motywem są: nagrobek rodziny Krennów (1850 r., kw. 15, rz. 3), nagrobek rodziny Rawskich (1896 r., kw. H, rz. 1).
- ¹⁶ *Anioł*, w: *Encyklopedia Katolicka*, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, t. 1, Lublin 1973, s. 605.
- ¹⁷ *Ptaki*, w: Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 225. *Skrzydła*, w: Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 216-217. Rojek, dz. cyt., s. 80. Zieliński Ch., *Sztuka sakralna*, Poznań 1959, s. 295, 394, 497.
- ¹⁸ Biblia Tysiąclecia (Ps 17, 8). Rola anioła jako opiekuna wielokrotnie akcentowana jest w Piśmie Św.: Ps 34, 8; Wj 23, 20-23; Ps 92, 11-12; Hbr 1, 14.
- ¹⁹ Aries, dz. cyt., s. 114-118. Moisan-Jabłońska K., *Mors, iudicium, infernus, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych* w: *Przeraźliwe echo trąby...*, dz. cyt., s. 17-18. Nowiński J., *In umbra mortis*, w: *Przeraźliwe echo trąby...*, dz. cyt., s. 37-38. Włodarski M., *Obraz i Słowo, o powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI w. na przykładzie Ars Moriendi*, Kraków 1991. Klimowska M.J., *In hora mortis. Ikonografia Ars Moriendi w sztuce polskiej XVII w. w oparciu o teksty źródłowe*, maszynopis, Warszawa 1984.
- ²⁰ Aries, dz. cyt., s. 265.
- ²¹ Przykładami rzeźb sepulkralnych wyobrażających anioła z krzyżem są: nagrobek Marii du Bouchet (1866 r., kw. B, rz. 6), nagrobek rodziny Kozłowskich (1895 r., wykonał T. Skonieczny, kw. 13, rz. 4).
- ²² Przykłady: nagrobek nieznanego (4 ćw. XIX w., kw. H, rz. 2), nagrobek Jeanne Goldstandt (1873 r., wykonał F. Cengler, kw. D, rz. 3), nagrobek rodziny Łodków (po 1882 r., kw. R, rz. 4).
- ²³ Przykład: nagrobek dyrygenta i kompozytora Józefa Elsnera (1885 r., wykonał W. Świącicki, kw. 159, rz. 6), w którym przez wyobrażenie instrumentu muzycznego podkreślono także zawód zmarłego.
- ²⁴ Aries, dz. cyt., s. 110-114. Przykłady figur aniołów z księgą: nagrobek Mathiów i Wiatrowskich (1870 r., kw. 19, rz. 4), nagrobek Olimpii z Borodziczów Koncent-Zielińskiej (1871 r., kw. 19, rz. 3).
- ²⁵ Biblia Tysiąclecia (Mt. 24, 31).
- ²⁶ Przykłady: nagrobek Józefa Kwapińskiego (1887 r., kw. 3, rz. 6), nagrobek Adaminy z Potockich Chołoniewskiej (1896 r., kw. 162, rz. 1).
- ²⁷ Kwiatkowska, dz. cyt., s. 23.
- ²⁸ Aries, dz. cyt., s. 37. *Kwiaty* w: Forstner, dz. cyt., s. 184-185. Zieliński, dz. cyt., s. 515. Przykłady: nagrobek Emilii Matyldy Halkader (1885 r., kw. 178, rz. 3), nagrobek Stanisławy Cembrzyńskiej (1897 r., kw. R, rz. 5), nagrobek Edwarda Spitzbartha (ok. 1900 r., kw. R, rz. 3).
- ²⁹ W aspekcie religijnym idea zwycięstwa symbolizowana przez wieniec stanowi nagrodę w Raju, por. Biblia Tysiąclecia, Tb 3, 21; Mdr 4, 2; 1 Kor. 9, 24 i n.
- ³⁰ Krzyżanowska A., *Motyw anioła w wyobrażeniach monet polskich XVII w.*, w: „Wiadomości Numizmatyczne”, 1980, nr 2, s. 101-108. Autorka w swym artykule udowadnia pochodzenie typu ikonograficznego postaci anioła od wyobrażenia greckiej bogini Nike.
- ³¹ Biblia Tysiąclecia (Ap 2, 10).
- ³² Zapolska E., *Cnoty teologiczne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 42-43.
- ³³ W *Saint Augustin i Speculum Historiale* Vincenta z Beauvais zadaniem cnot jest wskazywanie wierzącym drogi do nieba, w: Mâle E., *Religious art in France*, t. 3, *The late middle ages. A study of medieval iconography and its sources*, Princeton 1986, s. 301-302, za: tamże, s. 19-20.
- ³⁴ Tamże, s. 51-52. Przykład: nagrobek Leona Kosteckiego (1886 r., kw. 14, rz. 5).
- ³⁵ Tamże, s. 69-71. Przykład: nagrobek Alojzego Żółkowskiego (1882 r., wykonał L. Pyrowicz, kw. 13, rz. 1).
- ³⁶ Trzcńska-Fruhlingowa I., *Skarbiec Anielski*, Marki 1997, s. 9. Giovetti, dz. cyt., 11-12. Panteghini, dz. cyt., s. 56, 60, 63-65. Davidson, dz. cyt., s. 151, 215, 279.
- ³⁷ Giovetti, dz. cyt., s. 13.
- ³⁸ Musiał D., *Antyczne korzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 2001, s. 9.
- ³⁹ O jego pośrednictwie między światami mówi 24 księga *Odysei* (w. 1-14), w: Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 291-292.
- ⁴⁰ Biblia Tysiąclecia (Łk 16, 22).
- ⁴¹ Panteghini, dz. cyt., s. 165. O tej samej funkcji aniołów mówi fragment nabożeństwa za zmarłych: *Niech cię aniołowie zaprowadzą do nieba (...)*, w: *Mszał rzymski z dodaniem nabożeństw nieszpornych*, opr. G. Lefebure, przeł. Mnisi Opactwa w Tyńcu, Brugis 1956, s. 1646.
- ⁴² „Dziennik Warszawski”, 1854, nr 284, za: Kwiatkowska, dz. cyt., s. 53.
- ⁴³ Tamże, s. 53. *Thorvaldsen w Polsce*, dz. cyt., s. 33-34, 53. Dobrowolski, dz. cyt., s. 95-97, 161-163.
- ⁴⁴ *Thorvaldsen w Polsce*, dz. cyt., s. 33-34.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Tamże, s. 125.
- ⁴⁷ Przykłady: nagrobek Jakuba Umiecińskiego (1851 r., kw. 14, rz. 1), Franciszka Skibickiego (1877 r., kw. 16, rz. 1), rodziny Gasińskich (1890 r., kw. 18, rz. 4), oraz nagrobek rodziny Bardzkich, w przypadku którego motyw odwróconej pochodni połączony jest z przedstawieniem węża zjadającego własny ogon (1876 r., wykonał F. Cengler, kw. 19, rz. 4).
- ⁴⁸ Opis nagrobka w willi Albani i urny w Collegio Clementino w Rzymie, w: Maurin-Białostocka J., *Lessing jako historyk sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1969, nr 7, s. 38. Temat Thanatosa i Hypnosa rozwinięty został w: Białostocki, dz. cyt. Pieńkos, dz. cyt. Dobrowolski, dz. cyt.
- ⁴⁹ Sienkiewicz H., *Quo Vadis*, s. 66-67, za: *Geniusz*, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 2, Warszawa 1960.
- ⁵⁰ Przykłady: nagrobek Leokadii Żaboklickiej (1836 r., kw. 8, rz. 2) oraz nagrobek Teofilii Maiewskiej, w przypadku którego płaskorzeźba przedstawia uskrzydłą postać z odwróconą pochodnią i makówkami. Motyw ten stanowi połączenie postaci Thanatosa i Hypnosa (1826 r., kw. 8, rz. 4).
- ⁵¹ Pieńkos, dz. cyt., s. 67-68.
- ⁵² Aries, dz. cyt., s. 361, 524-526.

E L Ź B I E T A P Ę K A Ł A

CHAŁUPY OKOLIC PILAWY

SYSTEM ZABUDOWY WSI

Osady między Warszawicami a Pilawą, pod względem systemu zabudowy reprezentują typ wsi przydrożnej, charakteryzującej się usytuowaniem gospodarstw po obu stronach drogi. Zabudowania wiejskie miały jednak niegdyś również charakter jednostronny. Ten typ zabudowy nosił nazwę rzędówki, polegającej na pasowym układzie pól i rozmieszczaniu domostw po jednej stronie drogi przecinającej pola poprzecznie. Każdy osadnik posiadał pole, z którego przy drodze wydzielano siedlisko¹. Z czasem chałupy zaczynano stawiać jednak i po drugiej stronie drogi, głównie ze względu na rozwój wsi i zwiększenie się liczby jej mieszkańców. W zabudowie okolicznych wiosek obecnie brakuje śladów, które mogłyby wskazywać na umiejscawianie chałup wyłącznie po jednej stronie drogi. Znamiona wskazujące na wspólne „gospodarzenie” we wsi, takie jak np.: ogrodzenie całej wsi, nie zaś poszczególnych posesji, istnienie tzw. „nawsia”² czyli większego placu w środkowej części wsi – zatarły się całkowicie. Tradycyjne systemy skupisk zanikły w połowie XIX w., gdy po uwłaszczeniu chłopów zakładali nowe zagrody dość chaotycznie, nie przestrzegając dawniejszych zasad zabudowy, według których większe gospodarstwa sytuowano centralnie we wsi, natomiast bardziej ubogie na jej obrzeżach³. Plany architektoniczne czy projekty ogrodnicze, które dotychczas tworzyły kompleksy folwarczne i kształtowały okoliczne wsie, przestały powstawać. Zabudowa przebiegała odtąd żywiołowo, bez jakiegokolwiek ingerencji architektonicznej.

Warto podkreślić, iż inny typ zabudowy występował w pobliżkim Osiecku, który miał charakter miejskiej lokacji na prawie niemieckim. To uboższe przez wieki miasteczko utraciło ostatecznie prawa miejskie w 1870 r. a całkowitych zniszczeń zabudowy dopełniły wkraczające we wrześniu 1939 r. oddziały niemieckie⁴. Powstające powojenne budynki zachowały wcześniejsze założenia urbanistyczne z czasów świetności, m.in. wielkość rynku. Obecnie, niezagospodarowany nadal rynek otaczają kalenicowe lub szczytowe chałupy w zabudowie szeregowej. W podobny sposób usytuowane są także pozostałe zespoły budynków wzdłuż dróg dojazdowych.

ZAŁOŻENIA ZABUDOWY GOSPODARCZEJ

Od strony wjazdu z drogi zawsze dominował budynek mieszkalny. Nie było jednak regułą, czy stał do niej szczytem czy kalenicą. Nie można też określić, który z przypadków był częstszy, gdyż zależało to głównie od szerokości działki jaką dysponował gospodarz. Choć najstarsze chałupy w tej okolicy pochodzą z przełomu XIX i XX w., zastanych typów zabudowy z pewnością nie można odnieść do dzisiejszej majetności poszczególnych gospodarzy. Chociażby z tego powodu, że chałupy kalenicowe – czyli niegdyś biedniejszych włościan – prezentują się obecnie nieraz okazalej niż niejedna chałupa szerokofrontowa – dawniejszego bogatego chłopca.

Całość zabudowy gospodarczej zamykała stodoła, zawsze

skierowana kalenicą do drogi. Takie usytuowanie wynikało z najdogodniejszego przejazdu dla wozu od strony pól. Do stodoły wjeżdżał on najpierw na klepisko, po bokach którego znajdowały się oddzielone niskimi przegrodami sąsiedki⁵, z których części wygospodarowywano spichrz⁶. W większych stodołach klepiska były podwójne.

Budynki gospodarcze sytuowano pomiędzy chałupą a stodołą, z reguły szczytem do drogi. Zazwyczaj były to odrębne obiekty, choć zdarzało się, że przylegały one do domu. Wyodrębnianie poszczególnych budynków wynikało z obawy przed pożarem. Z tego też powodu stodoły dawniej były sytuowane wzdłuż tzw. ulic stodołnych⁷, z dala od zagród. Konstrukcja ścian budynków gospodarczych i inwentarskich przeważnie była taka sama jak i ścian chałup, tylko wykonana bardziej prymitywnie.

OPIS BRYŁY BUDYNKU

Chałupy okolic Pilawy zachowały układ podłużny o dachu dwuspadowym. Wysokość kondygnacji przekracza tu 250 cm w konstrukcji (tzn. bez podłogi) zaś spadek dachu jest mniejszy niż 100%. Dość wysokie w porównaniu do obecnie spotykanych siedzib wiejskich kondygnacje były z pewnością wynikiem dobrej sytuacji ekonomicznej mieszkańców tych terenów. Oprócz tego, że ponieśli koszt dołożenia jednej grubości bala, musieli posiadać także większe finanse na dodatkowe ogrzewanie. Jeśli zaś chodzi o spadek dachu - warunki opadowe w tym rejonie pozwalały na stosowanie niskiej połaci.

Budynki mieszkalne w tym rejonie z reguły występowały jako obiekty samodzielne. Zdarzały się również domy z pomieszczeniami gospodarczymi, które dobudowywano później, często z oszczędności używając do tego gorszego materiału.

UKŁAD FUNKCJONALNY

Chałupy asymetryczne – szczytowe, stojące po obu stronach drogi (biegnącej z zachodu na wschód) miały wejście do budynku z reguły zwrócone w stronę słońca – na zachód. Okno z izby dziennej wychodziło na ulicę, więc wejście znajdowało się z głębi działki. Północna ściana była zawsze ślepa, gdyż w tym układzie dom był przysunięty maksymalnie do jednej z granic działki, by od strony wejścia było możliwie najszersze przejście. Budynki miały układ asymetryczny i amfiladowy: sieni, kuchnia, izba. Sieni przedzielona była ścianką oddzielającą pomieszczenie gospodarcze. Występowanie tego pomieszczenia przesunęło osiowość przejść do pomieszczeń w bryle budynku. Najbardziej uwidaczniało się to w izbie dziennej, gdyż okno w ścianie szczytowej występowało zawsze w jej osi i nie pokrywało się z osią drzwi. W sieni znajdowało się też wejście na strych, na który wchodziło się najczęściej po drabinie, choć zdarzały się schody drabiniaste przytwierdzone na stałe.

Drugim z najczęściej występujących typów zabudowy jest układ symetryczny-kalenicowy. Wejście do chałupy umieszczone było centralnie, zaś przechodnia sieni posiadała dwa wejścia: codzienne (od

strony podwórza) i drugie (wychodzące na ulicę). To drugie wejście było reprezentacyjne, używane tylko od święta. Przyozdobione było dodatkowo gankiem, a drzwi otwierano z tej strony chałupy wyłącznie dla dostojnych gości. Z sieni drzwi prowadziły z jednej strony do kuchni, a na przeciwko do izby. Wygodniejsze, a przede wszystkim bardziej funkcjonalne, były pomieszczenia mieszkalne z osobnym wejściem. W celu jego uzyskania w chałupie szczytowej, w izbie dostępnej przechodnie z kuchni wycinano czasem okno zmieniając je na drzwi. Chałupy o tym układzie pomieszczeń (z centralnym wejściem), ze względu na wartości użytkowe, były również popularne na działkach wąskich. Domy szerokofrontowe ponadto wydawały się bardziej okazałe, bo kalenicowe ustawianie chałup naśladowało charakter zabudowy dworskiej, głównie ze względu na centralne wejście, podkreślone gankiem oraz symetryczną elewację.

Układy szczytowe i kalenicowe w większych domach były czasami modyfikowane. Pojawiał się układ dwutraktowy. W chałupach szczytowych w jednym trakcie była sień, z której wchodziło się do komory i do kuchni. W drugim były dwie izby (bądź izba z alkierzem). Wszystkie pomieszczenia były przechodnie (pierwsza izba z wejściem od kuchni, a do drugiej wchodziło się z izby pierwszej). W chałupach kalenicowych występowały z kolei po dwa pomieszczenia po obu stronach sieni – również w układzie przechodnim. Niekiedy z jednej strony wejścia występowała kuchnia i izba w układzie amfiladowym, a po przeciwnej stronie sieni druga izba, w związku z czym wejście traciło swój centralny układ, a elewacja symetrię.

Kuchnie w chałupach były pomieszczeniami centralnymi. Wynikało to ze szczególnej roli jaką pełniły. Skupiały wszystkie funkcje życia dziennego: gotowanie, posiłki i rolę miejsca spotkań. Ponadto do pieca kuchennego przylegało możliwie najwięcej pomieszczeń, by ciepło rozchodziło się równomiernie. Najdogodniejszy układ do ogrzania całości z jednego pieca miały chałupy szczytowe. Typ chałup symetrycznych wymagał jednak usytuowania drugiego pieca do ogrzania izby. Oba ciągi kominowe łączone były nad sienią czopuchem⁸, odprowadzającym dym do komina. Komin w chałupie był zawsze tylko jeden. Komin początkowo był drewniany; tynkowano tylko część wystającą ponad kalenicę. Wybudowanie komina z cegły długo było nadmiernym obciążeniem finansowym w skali całego przedsięwzięcia budowlanego⁹.

Fundament

Rolę fundamentu pełniły kamienie polne, które układane były w obrysie drewnianej podwaliny. Pierwszy wieniec konstrukcji ściany układany był bezpośrednio na nich. Z uwagi na to, że drzewo najszybciej ulega zniszczeniu w miejscu styku z gruntem, w taki prosty sposób zabezpieczano materiał przed wilgocią. Na stosowanie takiego fundamentu pozwalała lekkość całej konstrukcji. Niczym nie spoinowane kamienie zapewniały swobodną cyrkulację powietrza pod podwaliną i podłogą. Nie narażone więc na jakikolwiek kontakt z wodą drewno miało możliwość wysuszenia się¹⁰.

System budowy ścian

W konstrukcjach bardzo oszczędnie wykorzystywano

drewno, gdyż w tej okolicy nie było go wiele. Konstrukcja wieńcowa w związku z tym była łączona z sumikowo-łątkową, a przekroje elementów (najczęściej o wymiarach 10 x 25 cm) tworzyły cienką ścianę, która stanowiła tylko minimum skutecznej izolacji przeciw przemarzaniu. Podwalina, czyli najniższy wieniec, była zawsze elementem szerszym względem ściany, o przekroju najczęściej kwadratowym około 20 cm. Miała w związku z tym większą powierzchnię nacisku na wspierającą ją nierówne kamienie polne. Podwalina była z jednego kawałka drewna, a materiał na nią użyty dobierano z najmocniejszego budulca. Na niej układano, w jednej osi symetrii, kolejne belki. Na rogach budynków, czyli na węglach, wieńce połączone były w „jaskółczy ogon”. Końce belek przy występujących okładzinach zewnętrznych były ścięte równo z licem ściany, zaś przy nieosłoniętej konstrukcji wystawały, tworząc tzw. ostatki.

Łątki wykorzystywano jako ramy usztywniające otwory okienne. O trudnościach materiałowych dobitnie świadczy pojawianie się łątki w ścianie bez okien. Występowanie pionowego elementu – odmiennie pracującego na ściskanie – z pewnością nie było korzystne konstrukcyjnie. Nie pełnił zatem roli usztywniającej, lecz był jedynie łącznikiem przedłużającym długość dostępnego materiału. Występował na środku długości ściany, obejmując wpusty belek, które wchodziły weń z obu stron. Łątka łączona była z podwaliną i odczepem na wpust. Aby zrównoważyć odmienną pracę pionowego elementu w poziomej konstrukcji pozostawiano zawsze zapas w górnym złączu, tak by osiadające poziome elementy oparły się na łątce nie pozostawiając szpar, lub jej nie wypaczając. Wieńce spinano kołkami drewnianymi zwanymi tyblami lub dyblami. W okolicach Pilawy były to elementy strugane, mierzące w przekroju około 2 x 2 cm i długości przekraczającej szerokość jednej belki ściany. Były na tyle długie by połączyć sąsiadujące ze sobą wieńce. Już ułożoną w konstrukcji belkę przewiercano korwą, pogłębiając otwór do środkowej grubości poprzedniego elementu. Z reguły nie stosowano systemu łączenia jednego pod drugim. Bezpieczniejsze było nawiercanie otworu obok. Niemniej zdarzało się łączenie ciągłe, gdy wykorzystywano otwór już wydrążony. Wymagało to jednak bardzo starannych pomiarów.

Ostatni górny wieniec (oczep) oraz podwalina były podstawowymi elementami spinającymi całość konstrukcji. Oba elementy wykonane były więc z jednego kawałka drewna, a zaciosy w narożach proste. Oczip ściany podłużnej, nawet przy konstrukcji bez ostatków, był zawsze elementem wystającym. To niejako pozostałość po dawniejszych rozwiązaniach, gdy podpierał okap dachów czterospadowych. Z czasem, gdy zanikł spadek nad ścianami szczytowymi, oczip zaczął wspierać daszek bądź element odcinający ścianę od szczytu. Dodatkowym usztywnieniem konstrukcji były ściany wewnętrzne. Wpuszczane były w ścianę zewnętrzną w wydrążony otwór „na jaskółczy ogon”. Elementy ścian działowych były tego samego przekroju co zewnętrznych. Otwory wykonywano analogicznie w całej konstrukcji stawiając ramę z łątek.

Strop nad parterem

Tyble spinały też płatew (murlatę), na której opierały się krokwie z belkami stropowymi. Takie połączenie umożliwiało, niezależnie od rozstawu belek stopowych, stawianie krokwi. Z reguły

jednak umieszczano krokiew nad belką, gdyż w strefie okapu były one widoczne. Tworzyły one efektowny ornament. Potężne, wykonane z jednego kawałka belki stropu dodatkowo zdobiły wnętrza pomieszczeń. Układane na belkach stropu deski sufitowe stanowiły jednocześnie podłogę na strychu.

Więźba dachowa

Konstrukcja dachu (krokwie) opierała się na płatwi ułożonej na belkach stropowych. Oba elementy zaciąsywano w miejscu styku. Krokwie na szczycie jak również spinające je jętki łączono na zakład. Elementy więźby były mało eksponowane, więc wykorzystywano materiał gorszego gatunku. Ponadto poddasze nie było użytkowe, pełniło jedynie rolę lamusa.

Krokwie stężano ukośnie wiatrownicami, spinając je od wewnątrz. Łączące konstrukcję elementy skośne posiadały lepsze właściwości stężające. Dodatkowym elementem usztywniającym więźbę były łaty bite z zewnętrznej strony połączenia dachu, które służyły jedynie jako podparcie pokrycia. Przy dachach krytych papą było to deskowanie pełne.

ROZWIĄZANIA MATERIAŁOWE

Powłoki zewnętrzne ścian

Konstrukcja wieńcowa nie wymagała powłok wykończeniowych. Szpary między belkami uszczelniano skręconą słomą (pakułami), smarując ją wapnem lub tłustą gliną. Taki sposób izolacji skutecznie zabezpieczał przed przenikaniem wiatru. Z czasem, gdy ściany stawały się coraz cieńsze, zaczęto stosować dodatkowo uszczelniające i docieplające okładziny.

Z tego też powodu pojawiały się one na chałupach z okolic Pilawy. Najczęściej elewacje wykończone były deskami szalunkowymi łączonymi na tzw. felc lub półwpust. Zróżnicowanie ułożenia szalunku na ścianie wyraźnie dzieliło ją na dwa pasy: górny - deski układane poziomo i dolny (cokół) - szalunek pionowy. Podział ten wpływał na optyczny odbiór rzeczywistej wysokości budynku. Poziomy układ dekoracji na ścianie i odcięcie jej cokołem na 1/3 wysokości to jednak nie tylko walory wizualne. Pionowe, krótsze deski cokołowe umożliwiały bowiem łatwiejszą wymianę tych, które bardziej narażone były na szybsze zniszczenie. Poziomy, długi element deski szalunkowej w górnej części elewacji osłaniał okap przed bezpośrednim zaciekaniem.

Podział na wysokości parapetów okiennych odcinał płaska deska cokołowa, na którą jednocześnie była wywinęta blacha podokienna. Równoległe do niej leżąca deska przystaniała podwalinę wystającą z lica ściany. Ponadto, stosowano dodatkowe wykończenie strefy podokapowej (wykończenie styku belek stropowych ze ścianą) i narożników ścian. Były to miejsca wymagające staranniejszego wykończenia, więc używano drobniejszych elementów.

Oprócz deskowania domy były również tynkowane. Najstarsze tynki wyprawiano z gliny nakładając grubą warstwę na listwy przybite do ściany. Późniejsze - cementowo-wapienne - kładziono na płytach wióro-cementowych tzw. supremie. Wykonanie powłok wiązało się z poniesieniem dodatkowych kosztów. Biedniejsi chłopcy stosowali mało dekoracyjną papę ze względu na to, że chroniła ona ścianę przed

zaciekaniem, miała bardzo dobre parametry wiatroszczelne, ponadto była tania i prosta w montażu. Dodatkową funkcję izolującą pełniły wykończenia ścian od wewnątrz. Stosowano je w pomieszczeniach mieszkalnych układając na ścianach tapety papierowe, oraz winylowe (rzadziej). Tapety z papieru malowano farbą akrylową w jednolitym kolorze lub na podkładzie nanoszono wałkiem wzory w innym odcieniu.

Dwuspadowy układ dachu wymagał wykończenia ścian szczytowych. Wykorzystywano do tego celu przybijane zawsze pionowo deski, które przylegały ze sobą na styk. Poddasze nie wymagało zabezpieczeń wiatroszczelnych, dlatego też nigdy nie kontynuowano okładania ścian parteru na ścianach szczytowych. Nie przybijano też dodatkowych listew zasłaniających szpary (jak miało to miejsce w budynkach gospodarczych czy stodołach). Najszczelniejszym z występujących deskowań szczytowych było przybijanie desek na zakład.

Linia odgraniczająca ścianę od szczytu na linii okapu zawsze była wyraźnie zaznaczona. Szczyt był zaś lekko nadwieszony nad ścianę. Zdarzały się jednak szersze zadaszenia, nawet na szerokość okapu. Nigdy jednak nie było ono jego kontynuacją, tak jak w przypadku dachów półszczytowych.

Pokrycie dachu

Na badanym terenie nie znaleziono (prócz chatki w głębi posesji służącej prawdopodobnie za budynek mieszkalny) żadnej chałupy pokrytej strzechą. Tutejsze siedziby pokryte są przede wszystkim blachą, płytami falistymi eternitu, czy papą. Ta „rewolucja pokryciowa” związana była z ogromną łatwopalnością strzechy, a jej dostępność zastąpiły równie tanie, lecz dużo trudniej zapalne materiały.

Podłogi

Deska podłogowa, grubości około 2-3 cm i szerokości około 15 cm, przybijana była gwoździami od wierzchu i łączona na styk. Końce desek wspierały się na wystającej do wewnątrz podwalinie. Podparciem pośrednim były legary układane bezpośrednio na gruncie lub dawniejszym klepisku. Drewniana podłoga w chałupach była niegdyś zbytkiem, dlatego nawierzchnię stanowiła polepa gliniana wykonana z mieszaniny gliny, krwi wołowej, sierści lub plewy. Około 10 cm warstwę gliny ubijano następnie polewano krwią i ponownie ubijano aż stawała się gładką masą¹¹ skąd nazwa klepiska.

STOLARKA

Wszystkie okna w chałupach były typu „skrzynkowego”, podwójne: zewnętrzne (letnie) i wewnętrzne (zimowe) przy czym letnie otwierały się na zewnątrz zaś zimowe do środka. Okna najczęściej były trójskrzydłowe, gdzie skrzydła dolne były w pionowym układzie dwudzielnym, zaś górne skrzydło otwierano w poziomie. Ten typ okna miał wszystkie skrzydła tej samej wielkości. Innym typem były okna dwuskrzydłowe w pionowym układzie z asymetrycznym podziałem szyb, gdzie szpros występował od góry lub od dołu. Niekiedy przy tym podziale okna w skrzydle mniejsze kwatery były uchylne w formie lufcików. Okna nie były szczególnie dekorowane poza jednym wyjątkiem, gdzie cała dekoracja chałupy, a szczególnie okienna, była

przykładem roboty snycerskiej. Wszystkie zaś okna ozdabiały kwiaty ustawione między letnim, a zimowym zestawem okiennym.

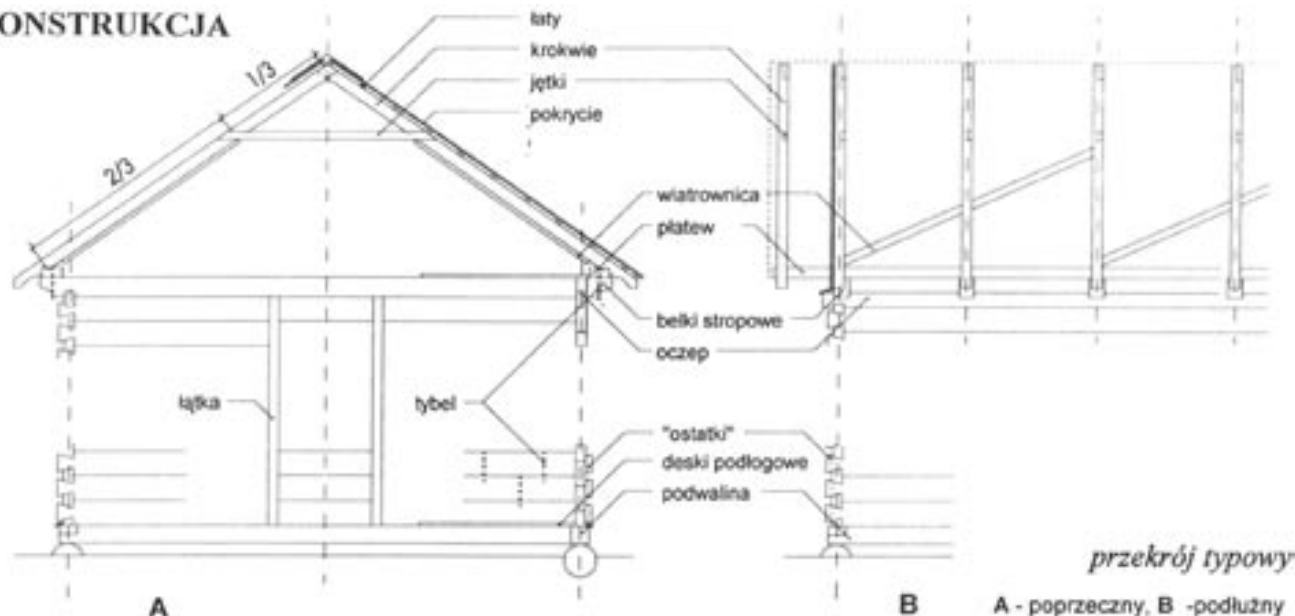
DEKORACJA

Naturalną ozdobą każdej chałupy było wystające w strefie okapu belkowanie, które najczęściej stanowiło jedynym ornamentem. Ściany w najskromniejszych domostwach czasem wapnowano lub malowano. Bogatsze zabudowania zdobiono dekoracyjnym szalunkiem lub tynkowano wykorzystując przy tym, w celu przyozdobienia elewacji, pilastry narożne, gzymsy pod okapem lub wokół otworów okiennych i drzwi. Okna zawsze odcinały się na tle ścian białą ramą, a niekiedy miały także przytwierdzone okiennice.

Wyjątkowym motywem zdobniczym były sporadycznie występujące ganki. Wszystkie - zarówno te skromne jak i bogato zdobione - podlegały miejscowemu stylowi wykonawstwa i dekoracji. Dwuspadowy daszek ganku wsparty był na sześciu słupkach: dwóch od ściany i czterech na froncie. Rozstaw słupków frontowych był nierównomierny, o szerszym rozstawie w przejściu. Gank między słupkami obiegała balustrada, najczęściej o pełnym deskowaniu, która w przejściu była otwierana w formie dwuskrzydłowych drzwiczek. Kalenica daszku sięgała pod okap chałupy, zaś szczyt wykańczano zdobioną szalówką. Kilka ganków było przeszklnych. Były to jednak późniejsze rozwiązania, gdyż szyby wstawiano między słupkami nad balustradą w celu wygospodarowania pomieszczenia pełniącego rolę przedśionka.

Trudno obecnie ocenić, czy ganek przed wejściem to wzorce dworskie zaczerpnięte przez włościan, czy były to niegdyś domy szlachty zagrodowej, która właśnie na Mazowszu miała największe swe skupiska.

KONSTRUKCJA



TEKST POWSTAŁ W OPARCIU O PRACĘ DYPLOMOWĄ NAPISANĄ POD KIERUNKIEM PROF. DRA HAB. ZBIGNIEWA BANI

¹ Muzeum Wsi Mazowieckiej, przewodnik, Sierpc 1996, s. 4.

² M. Trawińska, *Zagroda chłopska w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, Wrocław 1968, s. 38.

³ Tamże, s. 39.

⁴ <http://republika.pl/regutcity/html/osieck.htm>.

⁵ W. Krassowski, *Architektura drewniana*

w Polsce, Warszawa 1961, s. 21.

⁶ *Muzeum...*, dz. cyt., s. 27.

⁷ Trawińska, dz. cyt., s. 41.

⁸ T. Broniewski, *Historia architektury dla wszystkich*, Wrocław 1990, s. 406.

⁹ Jeszcze kilka wieków wcześniej odprowadzanie dymu odbywało się przez sień lub dymniki w dachu. Kominy pojawiły się około

XVI wieku w Polsce północno-zachodniej. Kominy drewniane można jeszcze dziś spotkać na białostoczczyźnie.

¹⁰ Sprawdzają się to przy podłogach drewnianych.

¹¹ A. Bałabuszyński, *Ogólne wiadomości budowlane*, Warszawa 1926, s. 160.

DZIAŁALNOŚĆ KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW I ABSOLWENTÓW HISTORII SZTUKI PRZY UNIWERSYTECIE KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE W 2004 ROKU

4 listopada 2003 roku odbyło się walne zebranie Koła. Jego efektem był wybór nowych władz: prezesem po raz drugi została Małgorzata Rokosz, sekretarzem Karolina Vyšata, zaś skarbnikiem Marta Michalska. Podjęta została również decyzja o rozbudowie Koła o nową sekcję: Miłośników Sztuki i Kultury Japońskiej. Inicjatywa ta wyszła od Marty Michalskiej, Anny Wojciul i Pawła Kęski.

Jeszcze w listopadzie udało się zorganizować wyjazd do Krakowa na Ogólnopolską Sesję Naukową Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Dzieło sztuki a konserwacja*. Obok problemów naukowych, w licznych referatach podnoszony był problem konieczności połączenia wiedzy historyków sztuki z działaniami konserwatorów w celu jak najlepszej ochrony zabytków. Współpraca ta, jak wynikało z wielu wypowiedzi, zbyt często jest dalece niezadowalająca i nie pozwala na sprawne prowadzenie badań oraz właściwe konserwowanie dzieł sztuki. Wyjątkowo kontrowersyjne okazały się zagadnienia dotyczące kwestii prywatnego sponsoringu przy ratowaniu zabytków, zwłaszcza problemy z zakresu etyki konserwatorskiej dotyczące reklam przykrywających fasady restaurowanych zabytków architektury.

Po powrocie z sesji postanowiliśmy poszerzyć naszą wiedzę na temat poruszanych w Krakowie problemów. Efektem tego był cykl spotkań z pracownikami Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Warszawie. Pierwsze z nich odbyło się 3 grudnia 2003 r. w Pałacu pod Blachą. Kazimierz Sztarbałło (Prezes Towarzystwa Przyjaciół Zamku i Kierownik Działu Zabytków Ruchomych Wojewódzkiego Urzędu Konserwatora Zabytków) podzielił się z nami swoimi refleksjami na temat nonprofitowego finansowania kultury, czyli sponsoringu. Kolejne trzy spotkania odbyły się w zaprzyjaźnionej z Kołem Galerii Pokaz. Za możliwość udostępnienia przestrzeni galerijnej serdecznie dziękujemy jej kierownikowi Jerzemu Brukwickiemu. Ewa Ziajkowska przedstawiła koncepcję wystawy „Tani Dom Własny”, która miała miejsce na warszawskich polach białeńskich w 1932 roku, na tle nurtów architektonicznych i urbanistycznych epoki. Małgorzata Chodorowska zarysowała zagadnienie teorii i praktyki ochrony zabytków architektury i urbanistyki w działalności Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków. Ostatnie spotkanie w cyklu odbyło się z Margeritą Szulińską z Krajowego Ośrodka Badań i Ochrony Zabytków. Było ono obliczone na przekazanie nam teoretycznej wiedzy o nowej ustawie o ochronie zabytków. Informacje te, mimo że wymagające specjalistycznej wiedzy, zostały nam zaprezentowane w sposób zrozumiały i przystępny. Dodatkowym atutem było przedstawienie możliwości znalezienia pracy w zawodzie po zakończeniu studiów.

Kolejną konferencją, na której znaleźli się przedstawiciele Koła, była II Międzynarodowa Studencka Konferencja Naukowa *Muzeum i konserwacja u progu XXI wieku* zorganizowana w Muzeum Zamkowym w Malborku. Można było wysłuchać na niej wielu referatów, które powtarzały często „krakowskie” zdanie o konserwacji i historii sztuki oraz ich przenikaniu się jako pokrewnych dziedzin nauki. Padło kilka pomysłów na reorganizację oświatowej działalności muzeów i ich bardziej czynnego udziału w artystycznej i estetycznej edukacji młodzieży.

Pod koniec stycznia rozpoczęliśmy realizację pomysłu prof. UKSW dr hab. Jakuba Pokory dotyczącego opracowania indeksów do tomów sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Członkowie Koła są obecnie w trakcie opracowywania pierwszych dwudziestu tomów, do których indeksy imienne i topograficzno-rzeczowe zamierzamy wydać jeszcze w roku akademickim 2004/2005 w szacie graficznej Artifexu.

Jednym z największych osiągnięć Koła w tym roku było zorganizowanie wystawy prac studentów UKSW *Inspiracje* w Galerii Kuluary przy Galerii Studio w Centrum Sztuki Studio. Był to projekt realizowany w ramach zajęć z Muzealnictwa z drem hab. Waldemarem Delugą, o którym to projekcie więcej można przeczytać na łamach obecnego numeru Artifexu oraz na stronie internetowej www.inspiracje.kuluary.org

Nie zabrakło w tym roku również kolejnego wyjazdu inwentaryzacyjnego na Ukrainę. We współpracy z Ministerstwem Kultury oraz Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska”, a przede wszystkim dzięki poparciu profesora Ryszarda Brykowskiego oraz Jacka Millera z Departamentu Dziedzictwa Narodowego Ministerstwa Kultury kontynuowany jest od 1998 roku program inwentaryzacji zabytków znajdujących się na dawnych Kresach południowo-wschodnich Rzeczypospolitej. Obejmuje on dawne cmentarze polskie oraz założenia miejskie. W tym roku dokończona została, przez grupę pod opieką mgr Anny Sylwi Czyż i mgra Bartłomieja Gutowskiego inwentaryzacja cmentarzy w dawnym powiecie czortkowskim.

Redakcja wydawanego przez Koło, a istniejącego już od czterech lat, pisma młodych historyków i krytyków sztuki „Artifex” przygotowała w tym czasie dwa kolejne (6 oraz 7) zeszyty. Dzięki zapewnieniu podstaw finansowych ukażą się one jeszcze w roku 2004. Stało się to możliwe dzięki wsparciu udzielonemu nam przez prorektora ds. rozwoju uczelni i spraw studenckich prof. UKSW dr hab. Zbigniewa Cieślaka oraz pomocy prof. UKSW dr hab. Zbigniewa Bani i prof. UKSW dr hab. Waldemara Delugi.

19 listopada 2004 roku odbyło się walne zebranie, na którym wybrano nowe władze koła. Prezesem została Maria Wierchoś, sekretarzem Aneta Baczyńska, skarbnikiem Józefina Sikorska. Oficjalnie zostało ogłoszone powstanie w Kole Sekcji Grafiki Komputerowej. Jest to inicjatywa Rafała Witkowskiego, o której szerzej możemy przeczytać na stronie internetowej jego autorstwa www.rw.waw.pl/sgk.

W imieniu ustępującego zarządu
Małgorzata Rekosz

Z Marią Wierchoś, prezesem koła można kontaktować się
pod adresem: maria_wierchos@op.pl



inspiracje

GALERIA KULUARY W CENTRUM SZTUKI STUDIO

(PAŁAC KULTURY I NAUKI W WARSZAWIE) 11 – 23 maja 2004 r.

Anna Balik

www.inspiracje.kuluary.org

W maju 2004 roku można było oglądać w Galerii Kuluary prace plastyczne studentów Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Wystawę zatytułowaną „Inspiracje” zorganizowało Koło Naukowe Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW w ramach zajęć z „Muzealnictwa” prowadzonych przez prof. Waldemara Delugę. Idea przygotowania wystawy pojawiła się jednak dużo wcześniej, a wynikała z potrzeby zaprezentowania twórczości studentów szerszej publiczności. Wielu młodych ludzi angażuje się w różnego rodzaju działania na polu artystycznym, poszukując najbardziej odpowiedniej dla siebie formy wyrazu. Czas studiowania to przecież jednocześnie czas zdobywania różnych doświadczeń, kształtowania światopoglądu, poszukiwania wzorców i autorytetów. Uważna obserwacja otaczającej rzeczywistości niejednokrotnie wywołuje krytykę, która prowadzi do działania. To przecież studenci najczęściej buntują się przeciw utartym porządkom politycznym, społecznym, obyczajowym. Narzędziem, które pomaga w walce jest energia, zaangażowanie i czasem trochę naiwna wiara w możliwość zmiany świata. Natomiast tylko niektórzy spośród wielu młodych ludzi posiadają szczególnie dar odzwierciedlania swoich fascynacji, emocji, uczuć, czy wrażeń poprzez twórczość plastyczną. O tym, co inspiruje młodych ludzi napisała Marta Michalska i Anna Ciechanowska we wstępie do katalogu wystawy: *To, co istnieje wokół, nie pozostaje bez wpływu na to, co wewnątrz. Jeśli otaczamy się pięknem, piękniejemy. Nasiąknięci wartościami, oddajemy je światu na swój własny, niepowtarzalny sposób. Część z nas szuka piękna w przyrodzie, dalekiej kulturze Japonii, miejscach, które zwiedzili, zwykłych przedmiotach. To co czują zamykają kreską, plamą, fotograficznym kadrem.* Inspiracją dla studentów jest również bardzo często twórczość dawnych i współczesnych artystów, którzy stają się przewodnikami po świecie barw i form, narzucając kolejnym pokoleniom swoje widzenie artystyczne. Oglądając prace poszczególnych studentów czasem łatwo się domyślić, co stało się dla nich impulsem do twórczego działania.

Na wystawie „Inspiracje” zaprezentowane zostały prace 28 studentów z różnych wydziałów i kierunków studiów. Niektórzy z nich ukończyli licea plastyczne, uczęszczali na lekcje rysunku prowadzone przez uznanych artystów, inni na własną rękę poszukują najlepszej formy wyrazu, ucząc się poprzez obserwację. Jedni prezentowali już swoją twórczość na wystawach, dla innych był to całkowity debiut.

Autorom wystawy zależało na przedstawieniu szerokiego spektrum twórczości studenckiej, więc pokazane zostały prace z dziedziny malarstwa, rzeźby, fotografii i grafiki. Indywidualną i niezwykle oryginalną techniką posługuje się Adam Mikulski. Rysuje długopisem na zwykłym papierze drobne kształty, z których powstają dynamiczne, wielofigurowe kompozycje. Jego autorstwa jest również jedyna zaprezentowana na ekspozycji rzeźba pt.: *Lament*, zainspirowana twórczością artystów ludowych. Zabrakło na wystawie prac video, czy instalacji. Najwyraźniej studenci sięgają chętniej po tradycyjne, a nie nowoczesne techniki. Wyjątkiem okazały się również prace Piotra Dąbrowskiego z dziedziny grafiki komputerowej. Wielu studentów sięga natomiast po aparat fotograficzny, żeby pokazać wyjątkowy, bo całkowicie indywidualny sposób postrzegania otaczającej nas wszystkich rzeczywistości. Inspiracją dla Joanny Kinowskiej były spacerunki po ulicach miasta. Jej ciekawie kadrowane fotografie, wykonane techniką crossową, wprowadzają nas w jak gdyby odrealnioną przestrzeń codzienności. Przedmioty codziennego użytku, elementy architektonicznego krajobrazu miasta, czy pejzaże stają się również tematem zdjęć Pawła Kęski. Zwyczajne obiekty otrzymują jednak wyjątkową interpretację i często, dzięki odpowiedniemu zestawieniu skonstruowanych powierzchni i kształtów, tworzą wręcz abstrakcyjne kompozycje. Najzwyklejszy widok z okna dzięki twórczemu przekształceniu za pomocą kadru fotograficznego zaczyna przypominać obrazy Jerzego Nowosielskiego. I to wcale nie jest przypadek, ale efekt uważnego, artystycznego obserwowania rzeczywistości. Poszczególne fotografie autor łączy w kolorystyczne cykle, które nazywa po prostu: *Czerwony, Biały*.

Kolor jest także głównym środkiem wyrazu, jakim posługuje się Marta Michalska. Jej

paleta malarska składa się z barw intensywnych: ostra, chwilami wręcz jaskrawa czerwień wachlarza (*Madame Butterfly* i *Zza wachlarza*) kontrastuje ze śnieżnobiałą cerą postaci, jak również ze zdecydowaną kolorystyką stroju i otoczenia. Również na obrazie pt.: *Oplakiwanie* pojawia się silny akcent kolorystyczny w postaci czerwonej chusty, odwróconej tyłem do widza, Marii Magdaleny. Na obrazach Marty Michalskiej widać bardzo silną inspirację sztuką japońską, zarówno jeśli chodzi o tematykę, jak i sposób kształtowania kompozycji.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na profesjonalnie wykonany multimedialny katalog wystawy oraz stronę internetową autorstwa Rafała Witkowskiego. Całość utrzymana została w subtelnej konwencji odcieni szarości, a jedynym akcentem kolorystycznym są fotografie prac prezentowanych w Galerii Kuluary. W katalogu zamieszczone zostały również biogramy artystów i wszelkie informacje dotyczące wystawy. Taką delikatną konwencję Rafał Witkowski powtórzył projektując zaproszenia i plakaty rozwieszane w różnych miejscach miasta.

Prace, które mogliśmy oglądać na wystawie, przedstawiały różny poziom artystyczny. Czasem widoczny był niedopracowany warsztat, nie całkiem ukształtowany styl, ale przecież właśnie tego typu przedsięwzięcia zachęcają do dalszej pracy. Taka wystawa daje szansę na zaistnienie i mobilizuje do szlifowania talentów. *Sztuka jest wokół nas i wystarczy trochę wrażliwości żeby ją dostrzec* - jak powiedziała na wernisażu jedna z organizatorek, Karolina Vyšata.

Z kolei przygotowanie ekspozycji było pewnego rodzaju sprawdzianem dla autorów wystawy uczęszczających na zajęcia z „Muzealnictwa”, których celem jest właśnie zapoznanie z teoretycznymi założeniami pracy w muzeum czy w galerii sztuki. Ekspozycja przygotowana została zgodnie z zasadami wystawiennictwa. Udało się w dosyć sensowny sposób rozmieścić prace w niezbyt łatwej przestrzeni, jaką jest Galeria Kuluary.

Niewątpliwym sukcesem wystawy było zrealizowanie podstawowego celu, jaki postawili sobie członkowie Koła Naukowego, czyli promocja twórczości studenckiej. Obecnie powstało bardzo wiele galerii, w których stosunkowo łatwo jest zaprezentować prace pojedynczych artystów. Brakuje jednak, kiedyś bardzo żywej, idei zrzeszania się studentów wokół jakiegoś przedsięwzięcia. Powstaje coraz mniej kół teatralnych, czy grup, w których można by było rozwijać swoje twórcze zainteresowania. Niezwykle interesująca jest również możliwość całościowego przyjrzenia się twórczości studentów i próba odpowiedzi na pytanie dotyczące ukierunkowania sztuki najmłodszego pokolenia. Autorzy wystawy zaprosili w ten sposób do dyskusji na temat twórczości studenckiej. Być może będzie to impuls do organizacji kolejnych wystaw na UKSW, czy innych uczelniach. Czy zaproszenie to zostanie przyjęte zależy wyłącznie od zaangażowania i energii kolejnych pokoleń studentów.



fot. Joanna Kinowska

Wernisaż, od lewej: prof. Jakub Pokora (IHS UKSW), prof. Zbigniew Bania (dyr. IHS UKSW), Bartek Gutowski (Galeria Kuluary), prof. Grzegorz Pabel (prorektor ASP, dyr. Galerii Studio), Karolina Vyšata (współorganizatorka wystawy)

Ilustracje na stronie 34, od góry
 Anna Wojciul, bez tytułu
 Anna Sołtysiak, *Wnętrze*
 Piotr Dąbrowski, bez tytułu
 Rafał Witkowski, *Ołtarz*
 Grzegorz Kozera, *Krowa*
 Maja Kobylińska, *NNN Collage*

Ilustracje na stronie 35, od góry:
 Joanna Kinowska, *Germ #2*
 Katarzyna Osińska, *Studium postaci*
 Marta Michalska, *Zza wachlarza*
 Anna Ciechanowska, *Smutek*
 Romana Rupiewicz, *Wnętrze*



**SPRAWOZDANIE Z WYJAZDU INWENTARYZACYJNEGO
NA UKRAINĘ KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW
I ABSOLWENTÓW HISTORII SZTUKI**

Józefina Sikorska

W dniach 1-10 września 2004 roku Koło Naukowe Studentów i Absolwentów Historii Sztuki UKSW we współpracy ze Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska” oraz Departamentem Dziedzictwa Narodowego Ministerstwa Kultury zorganizowało kolejny wyjazd inwentaryzacyjny na Ukrainę. Stanowił on element programu dokumentacji zabytków kultury polskiej na dawnych Kresach Rzeczypospolitej. Pod opieką mgr Anny Sylwii Czyż i mgra Bartłomieja Gutowskiego studenci III-V roku (Anna Balik, Marta Czerwińska, Elżbieta Manteuffel, Romana Rupiewicz, Józefina Sikorska, Maciej Sikorzak, Agnieszka Skrodzka, Antonina Szaszkw, Magdalena Wróblewska i Karolina Vyšata) kontynuowali rozpoczęte dwa lata temu badania terenowe w miejscowościach należących do dawnego powiatu czortkowskiego.

Na cmentarzach w Antonowie, Bazarze, Białej, Białym Potoku, Dawidkowcach, Muchawce, Pauszówce, Rosochaczu, Salówce, Milowcach (dawny powiat zaleszczycki), Siemakowcach, Szańkowcach, Szańkowczykach, Sz wajkowcach, Świdowej, Uchryniu, Ułaszkwcach, Wygnance (obecnie jest ona włączona w obręb Czortkowa), Zabłotówce oraz Zalesiu znaleziono 350 nagrobków z XIX i XX wieku. Ukryte najczęściej między krzakami i drzewami porastającymi stare cmentarze, odeszły z biegiem lat w zapomnienie. Wiele z nich nie dotrwało do naszych czasów, inne w znacznym stopniu zostały zniszczone. Część z tych, które szczęśliwie przetrwały, wyszła z dobrych warsztatów kamieniarskich. Na cmentarzu w Białym Potoku wyróżnia się obelisk z 1843 roku upamiętniający Zenonę Podlewską, córkę właścicieli majątku. Umieszczono na nim kartusze z herbami Bogoria i Korab. Na tym samym cmentarzu znajduje się ustawiony z fundacji Podlewskich nagrobek z figurą św. Franciszka upamiętniający zarządcę majątku. W Szańkowcach odnaleziono klasycystyczny nagrobek, wystawiony około 1842 roku, w formie pełnoplastycznej wazy usytuowanej na wysokim cokole. Upamiętnia on Annę Skichulnik z domu Bielczyn, znajdujący się na nim przejmujący tekst (zapis uwspółcześniony) głosi: *Tu poznaj czytelniku przeznaczenie twoje. Pozdrowienie anielskie zamów za duszę moją. Widok grobowca smutny niechaj cię poruszy. Przechodniu i twą nitkę Tarka kiedyś skruszy, serca boleścią zdjęte zgonem zacnej matki oddają jej z wdzięczności usług swych.* Zachował się tam również pomnik nagrobny z 1902 roku w formie metalowej kapliczki na cokole, z drewnianą, polichromowaną figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Również klasycystyczny nagrobek, tym razem z herbami Kuszaba i Poraj, został odnaleziony w Świdowej. Żeliwny krzyż usytuowany jest na cokółku oraz obelisku dekorowanymi płaskorzeźbą przedstawiającą Tanatosa oraz wieńcem laurowym, kotwicą i krzyżem z gorejącym sercem oraz z przejmującą inskrypcją: *Przechodniu zwróć uwagę na ten zimny głaz. On położony na żonie mojej, szczęście razem. Przy niej nigdy nie uschną z lez moje powieki. Plakać będę bez końca i plakać na wieki. Przy obecnym stanie badań, nie jest możliwe wskazanie, kogo upamiętnia nagrobek, ani kto był jego wykonawcą. W miejscowości Zalesie zachowało się miejsce pochówku dwojga dzieci Antoniny i Heleny, nieznanymi z nazwiska. Zdobí go stella z wypuklorzeźbioną sceną figuralną w dolnej partii:*

na schematycznie zaznaczonym podłożu znajduje się roztraskana kolumna, na której licu przedstawiona została kotwica. O kolumnę opiera się anioł, w którego kierunku zdąża dwoje dzieci. Ta interesująca realizacja powstała około 1859 roku. Niestety w przypadku nawet tak wyróżniających się obiektów autorstwo pozostaje nieznanne. Jedynie w miejscowości Muchawka działalność swą zaznaczył J. Glazer z Czabarówki koło Husiatynia. Wykonał on w czerwonym piaskowcu obelisk upamiętniający Antoniego Białkowskiego (zm. 1915).

Nie zawsze rzeźby odnajdywaliśmy na cmentarzach. Na skraju wsi Sz wajkowce, na niewielkim wzgórzu, ustawiono dobrej klasy klasycystyczną figurę św. Floriana z 1864 roku. Inwentaryzacja pomnika świętego chroniącego przed pożarami odbywała się w pełnym wrześniowym słońcu na tle wypalanych przez mieszkańców Sz wajkowic pól.

Obok interesujących form nagrobków pojawiają się także ciekawe i oryginalne inskrypcje. Często to właśnie dzięki nim można nieco więcej powiedzieć o zmarłym. Na skromnym krzyżu upamiętniającym Jana Polowego (zm. 1826 r.) w Siemakowcach czytamy, że *Antoni Polowy przesyła dolary z Ameryki aby Mikołaj postawił krzyż.* W Wygnance dzięki inskrypcji wiadomo, że grobowiec z 1889 r. należy do Wincentyny Śliwińskiej, żony urzędnika C. K. Kolei i jej młodszej siostry. W Milowcach obok kaplicy, za którą znajduje się cmentarz, wystawiono obelisk upamiętniający Antoniego Goeringera de Oedenberga, podpułkownika wojsk C. K. W miejscowości Zabłotówka odnaleziono liczne groby rodziny Fedorowicz.

Nasza grupa zinwentaryzowała również kaplice neogotyckie w Pauszówce (ufundowana w 1888 r. przez F. M. Beluchowskiego) i Antonowie. Odnaleziono zostały w miejscowościach Milowce oraz Bazar także dwie inne, mocno zniszczone kaplice z 2. ćwierci XIX w. W polu naszych zainteresowań znalazł się również klasycystyczny pałac w Kołędzianach z około 1840 r. Na jego miejscu, nad brzegiem rzeki Nieczławy, wznosił się należący do rodziny Wołodajowskich zamek obronny z basztami.

Tegoroczny wyjazd umożliwił uczestnikom poznanie historii i kultury Podola oraz Bukowiny. Mogliśmy podziwiać kościoły, cerkwie, ruiny zamków, jak również urbanistykę wielu historycznych miast. W Stanisławowie i Czerniowcach zachwyciły nas m.in. piękne secesyjne kamienice, w Chocimiu i Kamieńcu Podolskim warowna zabudowa, a w Zaleszczykach malowniczy krajobraz i śródziemnomorski klimat (niegdyś działał tu prężnie ośrodek sanatoryjny). Ukraina stała się dla nas miejscem niepowtarzalnym i na wskroś magicznym.



BOGNA BURSKA SALON TELEWIZYJNY

MAŁY SALON 27. I. 2004 – 7. III. 2004

Aleksandra Zientecka

W Małym Salonie Galerii Zachęta (w którym od 1992 roku prezentowana jest twórczość młodego pokolenia artystów) za ciężką kotarą, dzielącą nas od wejścia, ustawiona została współczesna, jasna i wygodna kanapa. Naprzeciw, na prostej małej szafce postawiony został telewizor. Całości aranżacji dopełniał, leżący na podłodze, biały dywan, którego płaszczyzna tworzyła zamkniętą, wyodrębnioną przestrzeń tytułowego telewizyjnego salonu. Gdy widz usiadł na kanapie i nacisnął guzik leżącego na sofie pilota, wpływał na moment rozpoczęcia seansu. Wówczas nieoczekiwanie gasło światło, w sali zapadała zupełna ciemność, rozpoczynała się projekcja. I wszystko odbywałoby się zgodnie z naszymi oczekiwaniami, gdyby nie fakt, iż film wyświetlany zamiast na ekranie telewizora, pokazywany był na przeciwległej ścianie, a tym samym również na kanapie, na której zdążyliśmy już wygodnie usiąść. Tym samym widz znajdował się w centrum wyświetlanej projekcji. Początkowe uczucie zagubienia i dezorientacji mieszało się z trudnym do opisanego stanem zawieszenia, wywołanym przez fakt, że nie było wiadomo co film przedstawia, uczucie to wzmożone było gwałtownymi i dynamicznymi ujęciami kamery z ręki, wystrzałami, niezrozumiałymi okrzykami, ogólnym zamieszaniem i panującym chaosem. Przez cały czas w lewym górnym rogu widoczne było – choć być może nie od razu czytelne – dobrze znane logo brytyjskiej stacji telewizyjnej BBC World. Prezentowana projekcja to autentyczna korespondencja wojenna z Iraku. Chociaż wyświetlana relacja trwała stosunkowo krótko, widz mógł zobaczyć wiele pełnych okrucieństwa scen, a przede wszystkim moment rejestrujący postrzelenie kamerzysty, który mimo że ciężko ranny, nie przestał filmować otaczających go wydarzeń.

W dobie wszechobecnie panujących scen przemocy, brutalnych doniesień z całego świata i nieustannych poszukiwań sensacyjnych materiałów, Bogna Burska nie pyta o to czy akceptujemy sposób, w jaki przekazywane są nam informacje, od razu zakładając, że jako widzowie telewizyjnych wiadomości, nie mamy na to większego wpływu. Znacznie istotniejsze wydaje się pytanie o naszą świadomość, wobec tego na co patrzymy. Tak łatwo przecież zatracić istniejącą w nas wrażliwość, zwłaszcza wówczas, kiedy komfortowo siedzimy w naszych domach, spokojni i bezpieczni. Nawet jeśli poruszeni jesteśmy tym, co nieustannie donoszą media, ostatnimi krwawymi konfliktami, walką zbrojną, panującym brakiem zrozumienia i nienawiścią, szybko zapominamy o tych wydarzeniach. Szczególnie wtedy, gdy rozgrywają się one gdzieś daleko, często na innym kontynencie, w innej strefie geograficznej.

Praca Burskiej przywołuje również na myśl spostrzeżenia Ryszarda Kapuścińskiego, zamieszczone w książce *Lapidarium IV*,



fot. Sebastian Madejski

będącej luźnymi fragmentami zapisów, notatek i refleksji pisarza, mających charakter dziennika. Kapuściński pisał o telewizji jako o medium, w którym z niebywałą łatwością następuje zmiana tematów, jakie poruszane są w wiadomościach, tak iż wszystko zmienione zostaje w *lekko strawną, niskokaloryczną papkę, w nieszkodliwe placebo*, powodując zaburzenie hierarchii wartości, pomieszanie znaków i słów. Na podstawie własnych obserwacji i doświadczeń Kapuściński przyznaje, że po dwugodzinnym oglądaniu programu telewizyjnego, jego wiedza o świecie była dokładnie taka sama, jak w momencie włączenia telewizora, chociaż przez te dwie godziny nieustannie coś się działo. W niezwykle atrakcyjny sposób przekazywane były kolejne informacje. Przytacza on jednoznaczny tytuł książki Danny Schechtera: *Im dłużej oglądasz, tym mniej wiesz* (*The More You Watch, The Less You Know*).

Informacje przekazywane przez media, nawet jeśli wywołują w nas wstrząs i poruszenie, bardzo szybko ulatują z naszej pamięci. Podobnie, jak ciężko ranny kamerzysta w Iraku, którego korespondencję danego dnia pokazywały wszystkie stacje telewizyjne na świecie, szybko tracą na znaczeniu. Jego historia wyparta zostaje przez inne, nowe, w równym stopniu wstrząsające, co chwilowe.

Kanapa u Burskiej – symbolizująca to co znane i oswojone, nasz dom i prywatność – na której emitowane są działania wojenne, niezwykle sugestywnie zmusza nas do głębszego zastanowienia się nad tym, wobec czego często pozostajemy obojętni, w najlepszym zaś razie bezradni i bezsilni lub też, o których szybko zapominamy. Wraz z końcem oglądania telewizyjnych serwisów informacyjnych, powracając do swoich codziennych czynności.

Wystawa Burskiej wiąże się z jeszcze innym, zupełnie odmiennym skojarzeniem. Wchodząc do Małego Salonu Zachęty dotyka nas nieskazitelna – przynajmniej w pierwotnym założeniu – biel kanapy i leżącego pod nią dywanu, który swoim rozmiarem wyznacza przestrzeń obejmującą instalację, będąc jednocześnie symbolem niewinności i czystości, pojęć zatracających swoje znaczenie w obliczu brutalnych wydarzeń wojennych. Dywan, podobnie jak barierki ustawiane przed najcenniejszymi eksponatami w muzeach, tutaj także stanowi granicę oddzielającą nas od dzieła sztuki. W tym przypadku jednak granica ta musiała zostać przekroczona, ponieważ tylko wtedy mieliśmy możliwość zobaczenia pracy, widz na początku mógł być nieco niepewny, do końca bowiem nie wiedział, jak zachować się po wejściu do sali. Po przełamaniu bariery, tym razem psychicznej, wchodząc w obszar instalacji – w znaczeniu dosłownym – stawał się jej integralną częścią, co wraz z zajęciem miejsca na kanapie i naciśnięciem przycisku telewizyjnego pilota wzmacniało się jeszcze silniej.



BIENNALE MIĘDZYNARODOWE · CRITICS' CHOICE BIENNALE SZTUKI POLSKIEJ PALIMPSEST MUZEUM BIENNALE SZTUKI ŁÓDZKIEJ W CZTERECH ŚCIANACH

www.lodzbiennale.pl

Nie ma lepszego miejsca w Polsce niż Łódź na zorganizowanie Biennale sztuki współczesnej. Można wysuwać kontrpropozycje, można promować w ten sposób inne instytucje i inne miasta. Ale nigdzie indziej taka wystawa nie będzie czymś tak oczywistym i naturalnym jak w Łodzi. To tu właśnie podejmowano zawsze najbardziej interesujące inicjatywy przedstawiające polskiemu widzowi najnowszą, międzynarodową sztukę.

Zaczął się od awangardy, czyli grupy „a.r.” i utworzenia kolekcji dzieł sztuki nowoczesnej w 1931 roku. Łódzki progresywny ruch artystyczny – czyli wszelkie działania alternatywne jakie miały miejsce od 1969 roku, w mniejszym lub większym stopniu nawiązywały do konstruktywistów. Lata 70. i 80. to przede wszystkim czas Warsztatu Formy Filmowej, Łodzi Kaliskiej, Galerii Wschodniej, Archiwum Myśli Współczesnej i Galerii Wymiany. W 1981 roku zorganizowano tu bezprecedensową wystawę: *Konstrukcja w Procesie*. Do dziś odbyło się już siedem jej edycji (1981 Łódź, 1985 Monachium, 1990 Łódź, 1993 Łódź, 1995 Mitzpeh - Ramon (Izrael), 1998 Melbourne, 2000 Bydgoszcz). W roku 1989 powstało Stowarzyszenie Konstrukcja w Procesie oraz Muzeum Artystów – Międzynarodowa Prowizoryczna Wspólnota Artystów, czyli „muzeum bez ścian”.

Inicjatywy artystyczne łódzkich artystów, podejmowane na międzynarodową skalę nie są zatem niczym nowym. Uwarunkowane swoim czasem i aktualnymi problemami – „a.r.” pragnęło stworzyć kolekcję tego co się „teraz” robi w sztuce, a więc głównie prezentację konstruktywistów. Oferowano ją pierwotnie Warszawie, a miejsce znalazło się dopiero w Łodzi. *Konstrukcja* z 1981 roku prezentowała *społeczeństwu polskiemu kilkudziesięciu wybitnych artystów z całego świata, którzy znaleźli stałe miejsce we współczesnej historii sztuki światowej, a z wielu powodów, m.in. na skutek określonej tendencyjnej polityki kulturalnej (władz) nie są znani społeczeństwu polskiemu w sposób dostępny i powszechny*¹.

Dziś w Muzeum Sztuki pokazywana jest międzynarodowa kolekcja sztuki. Organizuje się nie tylko tu wystawy artystów zagranicznych, powszechnie dostępne są publikacje o sztuce. Co więcej rozmaite festiwale i sympozja przyciągają artystów z zewnątrz. Wydaje się, że od wielu lat nie ma już w Polsce dla sztuki żadnych barier. A jednak idea Biennale mogła zaistnieć dopiero w 2004 roku.

*KONSTRUKCJA W PROCESIE nie jest ani sympozjum ani spotkaniem się świata sztuki; nie jest przeglądem dokonań w sztuce współczesnej lub też próbą promocji wybranych stylów lub kierunków artystycznych. Jest to proces sam w sobie, który próbuje powiązać sztukę z koegzystencją w tym samym czasie*² - tej samej definicji można bez zastrzeżeń użyć jako hasło łódzkiego Biennale. To

właśnie z formuły wypracowanej przez Ryszarda Ważkę w 1981 roku korzystali organizatorzy tegorocznej wystawy, z resztą i skład komitetu organizacyjnego niewiele się zmienił od czasów *Konstrukcji*.

Podobnie jak to było regułą kolejnych jej edycji, tak i przy Biennale obowiązywała zasada przygotowania pracy specjalnie na pot-rzeby przeglądu, *to zapewni unikalność wystawy oraz doprowadzi do dialogu pomiędzy artystami*³ – czytamy w materiałach prasowych. Kolejne edycje *Konstrukcji* w *Procesie* odbywały się w przeróżnych pomieszczeniach, m.in.: muzeach, halach fabrycznych, w siedzibie straży pożarnej, hotelach, na ulicach i w parkach. Artyści mieli około dwóch tygodni przed wernisażem na stworzenie swoich prac, zaadaptowanie wybranego przez siebie miejsca. Podobna sytuacja miała miejsce przy okazji Biennale, tyle tylko, że w ściślejszych ramach. Całą wystawę podzielono na trzy części: międzynarodową, polską i łódzką. Największą była *Critics' Choice* prezentowana w halach fabrycznych przy ul. Tymienieckiego, w której udział wzięło ponad 50 artystów (w tym trzech z Polski: Elżbieta Jabłońska, Sławomir Marzec, Joanna Rajkowska) wybranych przez dziewięciu kuratorów. Wystawę sztuki polskiej *Palimpsest Muzeum* przygotowała Aneta Szyłak w gmachu Muzeum Historii Miasta Łodzi. Ostatnią łódzką część *W Czterech Ścianach* zaprezentował Grzegorz Musiał w kamienicy przy Alei Kościuszki. W efekcie powstała imponująca rozmiarem wystawa prac ponad 100 artystów.

Prezentacje sztuki najnowszej w pomieszczeniach fabrycznych są ostatnio coraz bardziej popularne (dla przykładu: wcześniejsze edycje *Konstrukcji*, *Novart.pl* w Krakowie, *Warszawskie Otwarte Targi Sztuki* w halach Norblina, kolejne edycje *Galerii Bezdomnej* czy wreszcie działania na terenie Stoczni Gdańskiej). Wystawianie w opuszczonych miejscach, wiąże się często z brakiem przestrzeni galerijnych, w których można byłoby pomieścić wystawy ogromnych rozmiarów. W przypadku Biennale na pewno dużą rolę gra tradycja *Konstrukcji*, ale i symboliczny podział ekspozycji: fabryka, pałac fabrykanta i kamienica – trzy miejsca charakterystyczne dla przemysłowej Łodzi, „ziemi obiecanej”.

Formuła *Konstrukcji*, co już zostało wspomniane, kładła nacisk na proces powstawania dzieła, na osadzeniu go w konkretnym miejscu, przygotowaniu specjalnie na wystawę, co implikuje poznanie środowiska i ciekawe interakcje między obiektami. To (...) *rodzaj procesu, operacji zachodzących pomiędzy: a. podmiotem a obiektem; b. wewnątrz obiektu; c. poza obiektem; d. pomiędzy obiektami*⁴. Ten pomysł, sam charakter wystawy wydaje się być szczególnie istotny we wszystkich częściach Biennale, choć może w największym stopniu widoczny w *Wyborze krytyków*.

Spośród wielu realizacji nawiązujących do tradycji miasta,

a jednocześnie bardzo osobistych warto wspomnieć prace: Nanae Suzuki, który opisuje podróż do Łodzi, swoje wyobrażenia o Polsce, które konfrontuje z wrażeniami po przyjeździe; Helene Aylon i Gerdy Meyer Bernstein odwołujące się do losów łódzkich Żydów w czasie II wojny czy wreszcie wideo Elżbiety Jabłońskiej pokazujące przyjęcie zorganizowane w Pałacu Poznańskim przez firmę Uniontex, właścicielka fabryki przy ul. Tymienieckiego, dla jej pracowników. Szereg prac zostało zainspirowanych przestrzeniami fabrycznymi, z których na szczególną uwagę zasługuje dźwiękowa realizacja Kimsooja w zupełnie pustej hali. Wreszcie jedną z najciekawszych prac ukazujących niejako kulisy Biennale stanowi realizacja *Łódź Artist Paper* Kunie Sugiura, są to portrety uczestników w trakcie przygotowań do wystawy.

Wśród zgromadzonych prac znajdujemy tylko jedną dokumentację działania artystycznego – swoistego performance Joanny Rajkowskiej. W ramach akcji *Artysta do wynajęcia* autorka sprzątała garaż, wysyłała życzenia imienninowe czy projektowała wzory tkanin dla Uniontexu. Rajkowska odpowiedziała na dość niezwykle propozycje zatrudnienia artysty, często w ogóle nie związane z wyuczonym zawodem, gdzie nie liczył się talent czy umiejętności, ale raczej zwykła para rąk do pracy i towarzystwo. Chociaż akcja jako żywo przypomina telewizyjne programy rozrywkowe, w których muzycy naprawiają samochody (mtv) a aktorzy wożą przypadkowych klientów taksówkami (tvn), ten projekt stawia pytania o społeczny wizerunek artysty, nie tylko jak jest postrzegany, lecz przede wszystkim czego oczekują od niego odbiorcy.

Podobnie, jak w *Konstrukcji*, artyści nie zostali ograniczeni dziedziną sztuki, mogli swoje prace wykonać na miejscu, przywieźć, lub tylko wysłać wskazówki do stworzenia dzieła przez asystentów. I tak w halach Uniontexu przeważającą ilość prac stanowią instalacje. Malarstwo i fotografia występują w śladowych ilościach. W zestawieniu chociażby z wystawą *Novart.pl – Spójrz na mnie* [2000], w halach Targów Krakowskich, spostrzegamy, że nie jest to specyfika wystaw we wnętrzach fabrycznych⁵.

Wyjątkowo spójne, w porównaniu z *Wyborem krytyków*, wydają się być prezentacje sztuki polskiej i łódzkiej. Tematyka tych wystaw została narzucona artystom. W przestrzeni Muzeum Historii Miasta Łodzi zaistniały projekty ponad dwudziestu artystów. Były to bardzo dyskretne interwencje, które nie zakłócały ekspozycji historycznej. W większości polegały na dodaniu przeróżnych obiektów, czasem wydających się tak integralnymi, że aż trudno zauważalnych. Żaden z projektów nie został podpisany w przestrzeni muzeum typową karteczką z autorem i tytułem, toteż sprawiały pewien kłopot w odnalezieniu, ale z drugiej strony przynosiło to większą satysfakcję widzom, którzy odnaleźli interwencję bez wskazówek.

O założeniach wystawy Aneta Szyłak napisała: *buduje ona więzi pomiędzy przekazem współczesnej sztuki a tradycjami muzeum historycznego. Muzeum stanowić więc będzie zarówno „tekst” jak i „kontekst” tej wystawy, która sprawdza czy i w jaki sposób sztuka współczesna w Polsce stawia pytania o reprezentację kultury i historii w dyskursie muzealnym*⁶.

Sam pomysł wystawy, polegający na interwencji w zastanej przestrzeni – *site specific*, nie jest nowy⁷. Co więcej przy okazji *Konstrukcji* odbywających się w Łodzi, ten sam pałac wykorzystano już do analogicznych działań. W Biennale wyraźnie zarezerwowano ten teren

dla artystów polskich. Wszystkie prace z założenia odnoszą się czy to do miasta Łodzi, czy do pojęcia muzeum, czy wreszcie do historii samego miejsca – pałacu, wewnątrz mieszkalnych oraz samej rodziny Poznańskich.

Jeszcze inny charakter miała ostatnia część Biennale *W Czterech Ścianach*. Cztery mieszkania, w sumie siedemnaście pokoi zostało zaadaptowanych przez łódzkich artystów. Realizacje w różny sposób odnosiły się do zastanego miejsca – tworząc nowe przestrzenie „mieszkalne” (Konrad Kuzyszyn *Nie przeszkadzać*), wprowadzając akcję (Kamil Kuskowski *Zimne lody dla ochłody*) czy wykorzystując pomieszczenie jako salę ekspozycyjną (Krzysztof Cichosz, Mariusz Sołtyś *Aura*, Teodor Durski *Wewnątrz. Droga do nieskończoności*).

Wystawę *W Czterech Ścianach* także można traktować jako typ *site specific*, jednak w odróżnieniu od prac pokazanych w Pałacu Poznańskim nie były to dyskretne interwencje. Artyści mogli pozwolić sobie na zmianę wnętrza na swój sposób, ograniczeni jedynie ścianami wykonali prace o znacznie szerszym spektrum znaczeń. Niektóre z tych prac właściwie mogłyby powstać w jakimkolwiek pustym pokoju, w którymkolwiek budynku, gdziekolwiek na świecie, inne zaś, jak to miało miejsce przy pozostałych częściach Biennale dopisują *ciąg dalszy* do zastanych historii o konkretnym miejscu.

KONSTRUKCJA W PROCESIE nie obejmuje (...) zagadnienia „budowy” jako takiej, ale skupia się na działaniach i materiałach ujawniających po pierwsze, sam moment strukturalizacji, powstawania danej konstrukcji, po drugie, ujawniających te relacje, które znajdują się niejako poza strukturą danej konstrukcji⁸. Każda część Biennale odpowiada założeniom wystaw organizowanych przez Ryszarda Waśko wraz z Muzeum Artystów. Więż z *Konstrukcją* jest z resztą podkreślana. To co zostało zmienione to tylko nazwa i wprowadzenie wyraźnych podziałów ekspozycji. Grono kuratorów, ich praca i selekcja bardziej zaś przypominają reguły Biennale z Wenecji czy Documenta z Kassel.

Szukający przeglądu czy oceny stanu sztuki najnowszej, czy wreszcie objawień w niej, wyjdzie z Biennale zawiedziony. Nie temu jednak wystawa służy. Jako kontynuacja *Konstrukcji*, przynosi większe sformalizowanie i przede wszystkim ujęcie w wymarzone ramy cyklicznego pokazu.

Anna Orlikowska *Wczesne doświadczenie traumatyczne*



fol. Joanna Kinowska

¹ Z ulotki do 1. edycji *Konstrukcji w Procesie*, w: *Muzeum Artystów*, red. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, Łódź 1996r., s. 470.

² Z ulotki wydanej do 5. edycji *Konstrukcji w Procesie*, „Coexistence”, w: *Muzeum Artystów*, dz. cyt., s. 7.

³ Łódź Biennale 2004 - materiały prasowe.

⁴ Z ulotki do 1. edycji *Konstrukcji w Procesie*, w: *Muzeum Artystów*, dz. cyt., s. 6.

⁵ *Novart.pl – Spójrz na mnie*, 2000. Podczas tej wystawy zrównano ilość środków, tak iż żadna dziedzina sztuki nie przeważała.

⁶ Teksty kuratorów dostępne na oficjalnych stronach internetowych Biennale: <http://www.lodzbiennale.pl/html/polbienp.htm>

⁷ Por. A. M. Wasieczko, *Klub*, w: *Arteon* nr 11(55) 2004, s. 16-18.

⁸ *Muzeum Artystów*, dz. cyt., s. 6.

PIERWSZE UJRZENIE ŚWIATA

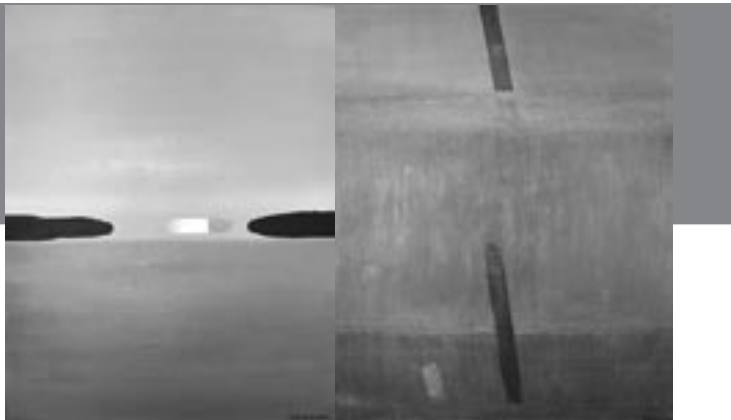
TERESA PANASIUK. OPowieść o ARTYSTCE
I WYSTAWIE W GALERII KORDEGARDA
sierpień-wrzesień 2004 r.

Latem 2004 roku w warszawskiej Galerii Kordegarda odbyła się wystawa prac Teresy Panasiuk. Zaprezentowane gwasze i kilka obrazów olejnych pokazały nie tylko ogromną dojrzałość twórczą, ale również wielką indywidualność oraz nowe oblicze pokolenia wychowanego przez kapistów.

Artystka urodziła się 1938 roku w Warszawie. Dom rodzinny malarki wypełniał artystyczny klimat, który stwarzali rodzice, a także liczni przyjaciele rodziny, wśród których nie brakowało wybitnych malarzy i muzyków. Panasiuk już od wczesnych lat interesowała się sztuką, szczególnie uczuciem darząc twórczość Dalekiego Wschodu, a także rodzimych artystów takich jak Olga Boznańska, Witold Wojtkiewicz czy Władysław Podkowiński. Studia podjęła początkowo w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku pod kierunkiem Krystyny Łady-Studnickiej, a od 1960 roku na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Artura Nachta-Samborskiego, gdzie w 1964 roku otrzymała dyplom. Zaraz po studiach rozpoczęła pracę dydaktyczną w Warszawie jako asystentka Jana Wodyńskiego na Wydziale Malarstwa.

W początkowym okresie jej twórczość była zdecydowanie bliższa naturze, a obrazy ukazywały konkretną rzeczywistość. Poszukiwania charakterystycznej syntezy w ulubionym przez nią pejzażu rozpoczęły się w połowie lat 70-tych. Zabiegając o znalezienie właściwej dla siebie przestrzeni i światła, Panasiuk dążyła do coraz większego skrótu. Rozgryzając coraz to na nowo ten sam temat oraz poszukując świeżych rozwiązań w tym co tradycyjne, malarka stopniowo odnalazła swoje własne widzenie natury. Istotną inspirację w kształtowaniu jej osobowości artystycznej stanowiły podróże. Jak twierdzi Panasiuk, każdy artysta powinien po pierwsze oglądać twórczość mistrzów, a dopiero potem patrzeć na swoje obrazy. Jest to jeden z najważniejszych etapów życia twórczego, o który malarka zawsze dbała. Z sentymentem wspomina ona swoją pierwszą podróż do Francji i Włoch w 1959 roku: *To było pierwsze ujście światła, najwspanialsza podróż z bulką w kieszeni. Paryż był zaczarowanym światem, niedostępną tajemnicą.* Artystka najbardziej polubiła papier, jako podłoże dla swoich pejzaży: *Gwasz nie jest szkicem do obrazu, wręcz odwrotnie, inspiracją do gwaszu jest olej* – mówi o swoich pracach.

W latach 1972-1980 Teresa Panasiuk pracowała jako kierownik Galerii Sztuki Współczesnej w Staromiejskim Domu Kultury organizując m.in. Majowe Salony Młodych. Zamknięcie przez cenzurę ekspozycji zorganizowanej z okazji 25-lecia Studenckiego Teatru Satyryków spowodowało wycofanie się artystki z pracy w Galerii. W międzyczasie malarka brała udział zarówno w wystawach sztuki niezależnej jak i w pokazach organizowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki (takich jak np. wystawa „Współczesnego malarstwa polskiego”) oraz Zachętę. Wśród donioślejszych, europejskich pokazów prac artystki należy wymienić ekspozycje w muzeach w Rabacie, Casablance, Maroku, a także w Helsinkach i w Hameenlinna. Jedną z ważniejszych dla artystki była wystawa w 1981 roku, w paryskiej galerii „ES”. Był to jedyny wspólny projekt siostr Panasiuk: Teresy oraz Danuty i Zofii, również absolwentek warszawskiej ASP. Zofia wystawiała grafiki i rysunki, Danuta obrazy konstruowane, zaś Teresa obrazy olejne. *To co tam pokazałam było długim wstępem do tego, co odkrywam teraz w sztuce* – wspomina. Było jeszcze wiele ważnych wystaw, indywidualnych i zbiorowych, w Polsce i Europie. Jednak najbardziej liczącym się dla artystki wydarzeniem było nawiązanie w 1977 roku trwającej do dziś współpracy z Galerią Zapiecek w Warszawie. Tam też w 2000 roku odbyła się jubileuszowa wystawa



z okazji czterdziestolecia twórczości Teresy Panasiuk, przekrojowo ukazująca wszystkie etapy entuzjastycznego odkrywania koloru w malarstwie.

W twórczości Panasiuk, obejmującej prócz malarstwa także ilustracje, rzeźbę oraz projektowanie tkanin, szczególnie obecne są inspiracje sztuką japońską. Widać je najwyraźniej w nieprezentowanym szerzej publiczności cyklu prac kreślonych tuszem na różnych rodzajach bibuły japońskiej. Fascynacja Japonią wyraźna jest także w jej niektórych pejzażach. Przykładem może być gwasz pokazany na ostatniej wystawie w Kordegardzie (*1.09.2000 gwasz na papierze*). Na tle zsyntetyzowanego krajobrazu, ekspresyjnym i śmiałym ruchem pędzla artystka kreśli znaki kojarzące się z japońskimi ideogramami. Niektóre formy podkreślają silny kontrast z pejzażem, inne wtapiając się w niego, stają się jego integralną częścią.

Teresa Panasiuk pokazała także w Kordegardzie między innymi pejzaż olejny *Tryptyk*, namalowany z prostotą i pokorą, bez zbędnych uduźwień, co jednak daje niezwykle efekt. W niemal mistyczny sposób pokazuje, że centrum obrazu jest przepelnione życiem. Artystka podzieliła płótno na trzy równej szerokości pasy leżące na sobie. Dwa skrajne ukazują zimno i ciemność, środkowy zaś jasność. Granice pomiędzy nimi są enigmatyczne, przenikają się. Równowagą dla tego spokoju jest nerwowo wykreślona na pasie światła ciemna linia horyzontu. Po bokach idealnie prosta i ostra, tnąca niby żyłką lśniąca lunę, a na środku opanowana przez światłość, stapiając się z nią w organiczną całość. Tym centrum jest życie, które stopniowo promieniuje na wszystko inne.

Ekspozycja w Kordegardzie, prezentująca także kilka starszych prac olejnych i gwasze z ostatnich lat twórczości, była pokazaniem dojrzałej syntezy stanowiącej indywidualne przetworzenie dziedzictwa kapistów. W sztuce Panasiuk najważniejszy jest kolor i skojarzenia. Nie musi ona malować w plenerach, choć jej malarstwo to głównie pejzaże. Zapisuje doświadczenia w zetknięciu z naturą w pamięci, aby potem w uproszczony sposób wylać to na płótno lub papier. Płaszczyzny w jej gwaszach są świeże, niemal oddychają. Kolor wybrzmiewa czystością. Pokazane prace, malowane po prostu pędzlem na papierze, są kartami z pamiętnika, wspomnieniami. Artystka, często tytułując dzieła tylko datą ich powstania, może wprowadzić odbiorcę w świat natury, która dla niej zdaje się być czymś więcej niż pejzażem. Jest obnażeniem się z nią i ukazaniem głębi duszy, najbardziej tajemniczych jej zakamarków.

Wystawa warszawska przypomniła o nieumierającej potędze koloru, czystego i estetycznego. Ściany galerii wręcz tonęły we wszystkich odcieniach czerwieni i różu. W wielu miejscach wylaniały się z pejzaży orientalizujące, ekspresyjne formy. Mocnymi akcentami do mniejszych, licznych gwaszy były ogromne obrazy olejne, w których Panasiuk pokazała inny sposób przedstawienia barwy – mniej ulotny, za to jeszcze bardziej nasycony. Cała ekspozycja doskonale komponowała się w jedną magiczną opowieść o kolorze. Pejzaże układały się w przenikające się formy, czasem cięte mocnymi liniami, czasem zaś żyjące jedne w drugich, nakładające się na siebie. Brakowało tu jakiegokolwiek materialności, nie było ani ludzi ani drzew, ani krów w zagrodach, a jednak oglądając pejzaże czuło się, że to wszystko tam jest obecne, tuż za zasłoną tęczy tonacji.

Teresa Panasiuk pomimo ciągłego drażnienia tematu pejzaż,

będącego raczej abstrakcją kojarzącą się z przestrzenią żółtych łąk i fioletowych deszczów, znowu zaskoczyła nowymi rozwiązaniami wynikającymi z radości tworzenia, szukania i odkrywania własnej osobowości. Dla artystki temat jest tylko pretekstem, tak naprawdę zawsze chodzi o przeżywanie koloru.

Autorka serdecznie dziękuje Pani Teresie Panasiuk za długie rozmowy o sztuce oraz udostępnienie materiałów dokumentacyjnych, fotograficznych i katalogów z wystaw w Polsce i zagranicą.

Kalendarium wystaw:

Wystawy indywidualne: 1967 - Dom Kultury Kołobrzeg; 1970, 1977, 1979 - Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa; 1977 - Galeria BWA, Rzeszów; 1977 - Galleri St. Agnes, Roskilde, Dania; 1981 - Galeria ES Elżbiety Szymanowskiej, Paryż; 1983 - Galerie Quincambosse, Paryż; 1986 - Galeria Magasin Provençal, Berlin; 1987 - Buchen, RFN; 1988, 2000 - Galeria Zapiecek, Warszawa; 1993 - Państwowa Galeria Sztuki, Łódź; 1993 - Galeria BWA, Płock; 1994 - Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa; 1997 - Marecki Ośrodek Kultury, Marki; 1997 - Galeria Angelin, Lund, Szwecja; 1997 - Galeria ZPAP, Toruń.

Wybrane ogólnopolskie wystawy zbiorowe oraz pokazy sztuki polskiej za granicą: 1965 - XX Ogólnopolska Jubileuszowa Wystawa Plastyki, BWA Radom; 1966 - I Festiwal Sztuk Pięknych, Dom Artysty Plastyka, Warszawa; 1968, 1970, 1974 - II, III, IV Festiwal Sztuk Pięknych, Zachęta, Warszawa; 1968 - II Triennale Rysunku, Muzeum Miasta Wrocławia, Wrocław; 1970, 1974 - V, VII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, BWA Szczecin; 1974 - *Pejzaż źródłem inspiracji*, Galeria MDM, Warszawa; 1979 - *Współczesne malarstwo polskie* Rabat, Casablanka, Maroko; 1980 - *Współczesne malarstwo polskie*, Helsinki, Hameenlinna; 1984-1985 - *Tendencje i postawy*, Berlin, Hamburg, Frankfurt, Marburg, Durre; 1989 - Wystawa malarstwa i rzeźby, Atelier Mensch, Hamburg; 1990, 2001 - Biennale Małych Form Malarskich, BWA Toruń; 1997 Triennale *Sztuki Polskiej*, Galeria Kram Art-On Halmstad, Szwecja; 1996, 2002 - *Fragment kolekcji*, Zachęta; 1998 - *W duecie z rzeźbą*, Bispegarden, Szwecja.



NA MARGINESIE KSIĄŻKI JOANNY SOSNOWSKIEJ „POZA KANONEM. SZTUKA POLSKICH ARTYSTEK”.

Bartłomiej Gutowski

W wieku dziewiętnastym utrwalił się podział na świat kobiecy i męski. Ten drugi to przestrzeń aktywnego współuczestnictwa w życiu społecznym, naukowym oraz w kulturze i sztuce, przestrzeń większej swobody intelektualnej, erotycznej, twórczej. Świat kobiet miało stanowić przede wszystkim to co naturalne – mąż, dzieci, rodzina, przestrzeń osobista, sfera życia codziennego. Panie obowiązywała większa surowość obyczajów, nawet jeżeli mogła im przypaść rola kochanki, to winny być wierną kochanką. Mężczyzna był pierwiastkiem aktywnym, kobieta pasywnym – jego mużką lub modelką. Nie był to jednak podział na sferę wolności i podporządkowania, obydwie grupy zostały bowiem zamknięte w schematach. Oczywiście niektórzy się wyłamywali, płacąc za to cenę bycia *outsiderem* w społeczeństwie, które boi się tego co inne. Rola, jaka przypadła kobietom sytuowała je poza kanonem, „prawdziwej sztuki”. Chociaż mogły uprawiać malarstwo czy rysunek, to często skazane były na tematy powszechnie uznawane za ostatnie, przede wszystkim zaś na funkcjonowanie poza przestrzenią świata sztuki. Kobiety zamykały się w świecie rodziny i domu, tam bowiem w XIX wieku wskazano im miejsce. *Tak więc pragnienia kobiet nie miały możliwości ujścia, wszystko zamykało się w życiu rodzinnym, domowym „krzątactwie”, miało się spełnić w wychowaniu dzieci, w dbaniu o estetykę otoczenia.* To co robił mężczyzna to była praca i twórczość, kobieta zaś właśnie „krzątała się” i sprzątała. Czasami też malowała, ale portrety swoje, swoich dzieci i mężów, bukiety, kwiaty i martwe natury. Jeżeli mogła uczestniczyć w wielkiej sztuce to jako natchnienie, modelka, żona lub kochanka artysty. Jej zdanie nie liczyło się przy ustalaniu smaku estetycznego. Kanon należał zatem niepodzielnie do mężczyzn – wyznaczali jego charakter i ramy na podstawie dzieł, których sami byli twórcami. Niekiedy najbardziej zdeterminowanym artystkom udawało się dostać do tego świata, lecz czy miały możliwość lub szansę na jego zmianę? Jaki zostawał im margines swobody? Do jakiego stopnia były zainteresowane ową zmianą?

Wiek dziewiętnasty to jednak również

początek walki o emancypację. O przyznanie kobiecie prawa do wejścia w świat kanonu, tego który wyznaczali mężczyźni. Tym najsilniejszym i najbardziej upartym się to udawało. Do tego czasu historia sztuki zachodniej właściwie nie zna kobiet artystek. Większość z nas oczywiście będzie potrafiła wymienić nazwiska: Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola czy Angelica Kauffman. Historyk sztuki pewnie przypomni sobie jeszcze kilka innych np: Geertruydt Roghman, Anne Killigrew, Anna Waser, Judith Leyster, Louise Moillon, Esther Inglis (Kello), może jeszcze Louisa Ignacia Rodan czy Properzia de Rossi. Przeszukując opracowania będzie potrafił wskazać na kolejnych kilkadziesiąt. Wiek XIX może nie zmienił radykalnie pozycji kobiety-artystki, nadal postrzeganej przede wszystkim jako amatorka, niewątpliwie jednak stał się zaczątkiem przemian. To na sam jego koniec, w 1899 roku założono w Krakowie Stowarzyszenie Artystek Polskich, na którego czele stanęła Olga Boznańska, bodaj jedyna artystka, która jest szeroko kojarzona w Polsce z sztuką wieku XIX. Nieco bardziej znane są też Maria Dulębianka czy Maria Wasilkowska. Artystki coraz częściej mogły się kształcić. Powszechniejsze stawały się szkoły i kursy rysunku i malarstwa (np. Wyższe Kursy przy krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym czy lwowska Szkoła Rysunku dla Kobiet). Joanna Sosnowska wskazuje na ostatnie dwudziestolecie wieku XIX jako okres zwiększającej się roli kobiet w sztuce. *Rok 1880 jako data graniczna jest czysto umowny, ale wyraźnie wiąże się z życiorysem omawianych w książce artystek. W 1881 roku Zofia Stryjeńska wyjechała do Paryża na studia w Akademii Julian, w rok później zrobiła to Anna Bilińska i Tola Certowiczówna. Rozpoczął się okres, w którym polskie, młode artystki zaczęły aktywnie uczestniczyć w życiu artystycznym w kraju i za granicą.* Datę końcową stanowi rok 1939, historycznie ujmująca pierwszy okres emancypacji kobiet artystek.

Autorka na dwustu pięćdziesięciu stronach analizuje twórczość wybranych artystek. Chętnie odwołuje się do najbardziej uznanych nazwisk: Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, Olgi Boznańskiej, Zofii Stryjeńskiej, Katarzyny Kobro, przywołuje również postaci nieznane lub zapomniane. Mimo bardzo szerokiego oparcia w materiale źródłowym nie jest jednak jej celem stworzenie korpusu polskich artystek lat 1880-1939. Nie dąży również do ukazania wszystkich tendencji. Próbuje uchwycić to, co może tworzyć obraz polskiej artystki tego okresu. Książka jest portretem zbiorowym, nie zaś galerią poszczególnych wizerunków. Daleka jest jednak od ujęcia postfeministycznego, dążącego do wyraźnego przeciwstawienia w sztuce tego co żeńskie i tego co męskie. Nie oznacza to, iż odmienność jest całkowicie niedostrzeżona lub



zbanalizowana. Sosnowska pozostaje jednak sceptyczna wobec zbytniego jej akcentowania: *Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku pionierka współczesnej krytyki feministycznej w dziedzinie sztuk plastycznych, Lucy Lippard, określając, jakimi formami najchętniej posługiwały się artystki, wymieniła formy organiczne, a więc „miękkie”, o krzywych liniach i wyraźnie zaznaczonym centrum a także powtarzalność motywów. Choć pogląd ten nie wytrzymał późniejszej krytyki, to jednak wciąż przy omawianiu sztuki powraca problem „cech specyficznie kobiecych”.* Przede wszystkim jednak wskazuje na to, iż kobiety, które przez świat mężczyzn usytuowane zostały poza kanonem, przede wszystkim dążyły do tego aby stać się jego częścią. Rzadko tworzyły świat specyficznie kobiecy, raczej próbowały wpisać się w męską przestrzeń. W dwudziestolecie, jak podkreśla Sosnowska w rozdziale poświęconym największemu polskiemu „artyście” – Zofii Stryjeńskiej, powszechny był pogląd o różnicowaniu sztuki według płci. Pogląd chętnie podtrzymywany przez świat męski. Stryjeńska była nie tylko artystką, która osiągnęła największy rozgłos. Była również tą, której odmienność od świata męskiej sztuki jednym ze źródeł jej popularności. Jej twórczość nosząca wyraźne cechy kobiece, stanowi efekt odmiennej tożsamości. Nie można tego jednak uznać za regułę, na co autorka wskazuje wielokrotnie pisząc np. o Teresie Żarnowerównie: *Porównanie realistycznego studium męskiego aktu wykonane przez Teresę Żarnowerówną około 1920 roku pod koniec studiów w pracowni Edwarda Wittiga w warszawskiej SSP, z nieco tylko późniejszymi rzeźbami artystki będącymi bardzo mocno przetworzonymi aktami kobiecymi o kubizującym charakterze, wskazuje, że w obu przypadkach ciało było użyte jako neutralny, skonwencjonalizowany środek do rozwiązań czysto formalnych.* Dążenie do osiągnięcia równego statutu kobiety w świecie męskim nie jest zresztą bynajmniej wymysłem naszej współczesności. Mit kobiety nie ustępującej w męskich czynnościach ma swoje korzenie przynajmniej w świecie starożytnym.

W książce nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie co właściwie oznacza termin kobiety-artystki czym różnią się od mężczyzn-artystów? Problem, czy w ogóle mówienie o sztuce kobiet, jako zjawisku wywodzącym się ze specyficznego kobiecego doświadczenia, pozostaje otwarty. Autorka we wstępie podkreśla, iż tematem rozprawy nie jest ani określenie problemu sztuki kobiecej ani refleksja nad jego istnieniem i znaczeniem, lecz *kwestie manifestowania się płci w sztuce tworzonej przez polskie artystki w okresie od 1880 do 1939 roku.* Przyjęta perspektywa badawcza pozwala Sosnowskiej wyzwolić się z patriarchalnego systemu podziału na to co kobiece i męskie, jako przeciwstawnych sobie czynników. Dopiero dzięki odrzuceniu takiego ujęcia możliwa staje się hermeneutyczna analiza obecności artystki w sztuce polskiej. Nie opiera się zatem ani na walczącym feminizmie, dążącym do

odwrócenia roli kobiety i mężczyzny, którego efektem jest przede wszystkim twierdzenie, iż tak naprawdę to kobieta stanowi aktywny pierwiastek w sztuce, ani na schemacie odmienności kobiecego doświadczenia. Sztuka stanowi przede wszystkim obraz rytmów indywidualnego życia, w ten sposób kreuje swój uniwersalny charakter, którego nie można zamknąć w schemat patriarchy lub feminizmu. Obydwa bowiem zostają uwikłane w pewien system, warunkowany także politycznie i jako takie zamykają drogę do zbyt aspektowej analizy, uwikłanej w liczne przeciwieństwa.

Wydaje się zresztą, iż pytanie o feministyczną perspektywę sztuki byłoby dzisiaj jednak jeszcze przedwczesne. Wciąż jeszcze poznanie odmienności (lub podobieństwa) kobiecego i męskiego obrazu świata na gruncie takich nauk jak biologia czy medycyna jest zbyt małe. W efekcie zazwyczaj samo postawienie takiego pytania imputuje już odpowiedź, uwikłaną w przyjętą perspektywę światopoglądową.

Książka Joanny Sosnowskiej jest ważna z jeszcze jednego powodu. Bodaj po raz pierwszy w polskim piśmiennictwie na tak szeroką skalę podjęta została próba odwołania się do postfreudowskiej psychoanalizy. Zalicza się ona do modnych w środowisku angloamerykańskiej historii sztuki metod badawczych, kwestionujących dotychczasowy obraz sztuki (tzw. New Art History – NAH). Tendencje, które wywodzą się z koncepcji postmarksistowskich, próbują kwestionować dotychczasowe *status quo* nauk humanistycznych, podważają zarówno płciową jak i klasową dominację. Autorka jednak zachowuje dystans do postulowanych m.in. przez T. J. Clarka jeszcze w latach 70. odnowy historii sztuki i jej marksistowskich korzeni. Nie atakuje dotychczasowego modelu historii sztuki czy jej metod, jedynie próbuje poszerzać ich repertuar o szerszą perspektywę badawczą. Postrzeganie zatem książki *Pozakanonem* z perspektywy NAH byłoby błędem. Chociaż niewątpliwie koncepcje refleksji nad istnieniem kanonów sztuki i historii sztuki stanowią istotną perspektywę badawczą NAH. Autorka nie podejmuje jednak owego radykalnego odwrócenia perspektywy i krytyki dotychczasowej historii sztuki. Niewątpliwie jednak prowadzi do stawiania pytań, w ramach samej historii sztuki jak również i we współczesnej estetyce, o adekwatność jej dotychczasowych metod badawczych, ale również i rzeczywistą wartość nowych tendencji. Rozważania te pozostawmy jednak na inną okazję, podobnie jak pytanie o to w jakim stopniu zwiększa się udział kobiet w ramach samej historii sztuki i na ile wpływa to na jej obraz.

Współczesna sytuację kobiet niewątpliwie możemy uznać za zdecydowanie lepszą. Chociaż nadal niewielu artystkom udaje się zrobić karierę akademicką, to takie nazwiska jak: Magdalena Abakanowicz, Natalia LL, Zofia Kulik, Zuzanna Janin, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Józefowicz, Joanna Rajkowska, Magda Bielez, należą do ścisłej czołówki polskiego życia artystycznego. Co ciekawe nadal podczas bardzo wielu wystaw zbiorowych

proporcje te wyraźnie się odwracają – podobnie jest zresztą w przypadku architektury. Nie stanowi to polskiej specyfiki. Tegoroczne weneckie Biennale Architektury (przecież pod tym względem na pewno nie wyjątkowe) było całkowicie zdominowane przez mężczyzn, twórców kanonu. W plastyce zaszła jednak zdecydowana zmiana, o wiele ważniejsza niż kwestie procentowe. Kobiety zmieniają obraz sztuki polskiej, nie tylko, że przestały funkcjonować poza kanonem, czy wpisywać się w jego męskie wydanie. Stały się świadomymi współtwórczyniami paradygmatów uniwersalności obecnej sztuki polskiej, której wartością jest współlistnienie pierwiastków kobiecych i męskich.

Joanna Sosnowska, *Poza Kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939, Warszawa 2003, Instytut Sztuki PAN, s. 322, il. 146.*



MARGERITA SZULIŃSKA, JAN SZULIŃSKI, JAROSŁAW ZIELIŃSKI
**SKALA NAD ZBRUCZEM
DZIEJE – ARCHITEKTURA –
BUDOWNICTWO**
Bartłomiej Gutowski

W roku 2003 w ramach serii redagowanej przez profesora Ryszarda Brykowskiego *Zabytki Kultury polskiej poza granicami kraju*¹ wydawanej przez Stowarzyszenie „Wspólnota Polska” ukazał się kolejny tom (seria A, zeszyt 4), poświęcony Skale nad Zbruczem pod redakcją profesora Zbigniewa Bani. Jego autorami są historycy sztuki, absolwenci UKSW – Margerita i Jan Szulińscy oraz znany warszawski historyk architektury Jarosław Zieliński, autor m.in. wielotomowej serii *Atlas dawnej architektury Warszawy*. Tym razem zainteresowania autorów sięgnęły daleko od Warszawy, bo aż na Podole, do dawnego powiatu borszczowskiego, którego Skala była jednym z najważniejszych ośrodków. W trakcie drugiej wojny światowej (1940r.) miasto przemianowane zostało na Skalę Podolską, pod którą to nazwą funkcjonuje po dziś dzień. Autorzy zdecydowali się jednak odwołać do historycznej, pochodzącej z okresu dwudziestolecia nazwy miejscowości. Obecnie jest to niewielkie, liczące zaledwie około 5.000 mieszkańców miasteczko, pełniące zdecydowanie prowincjonalną rolę względem powiatowego, oddalonego o około 15 km Borszczowa.

Po czasach świętości nie pozostało zbyt wiele – majątek dawnych właścicieli Gołuchowskich był kolchozem *Droga do komunizmu*, pomnik Mickiewicza i chodniki

wywieziono do Borszczowa... Skala ma jednak swoją barwną historię. Informacje o niej znajdziemy już w wieku XIV, kiedy to zaliczana była do ważniejszych twierdz Podola. Od około 1430 roku uzyskała zaś prawa miejskie na prawie magdeburskim. Niestety nie ominęły jej liczne zawieruchy dotyczące tych terenów. *Okresowi względnej prosperity położyły kres kolejne wyniszczające wojny, przetaczające się przez Podole, od 1648 r., przez całą 2. połowę XVII w., co spowodowało niemal całkowity upadek miasta.* Jako jej właściciele pojawiali się Lanckorońscy, Tarłowie, Gołuchowscy. Jej historyczna wartość dodatkowo wzbogacona jest o walory krajobrazowe; znad obecnych ruin zamku i pałacu Tarłów ulokowanego na wzgórzu rozpościera się porwający widok na wijący się u podnóża rzeki Zbrucz. Chociaż więc samo miasto dzisiaj jest na skraju upadku, a może już nawet tę granicę przekroczyło, niewątpliwie może zafascynować – swoją przeszłością i jej nielicznymi śladami oraz swoim otoczeniem.

Autorzy monografii miasta prace nad jego urbanistyką i historią rozpoczęli jeszcze jako studenci UKSW podczas inwentaryzacyjnych wyjazdów studenckich na Ukrainę. Realizowali w ten sposób jedno z założeń programu, którego celem jest dokumentacja polskich nagrobków (powiat borszczowski zakończony został w roku 2001) z drugiej zaś badanie rozwoju architektonicznego i przestrzennego miast Kresów. Szczególna zatem wartość opracowania leży przede wszystkim w dokładnym przeprowadzeniu prac inwentaryzacyjnych oraz, co nie mniej ważne, szerokim ich przeanalizowaniu. Oczywiście dokonane mogło być to wyłącznie w oparciu o materiał archiwalny. Nawet jeżeli nie został on w pełni odszukany i opracowany, to niewątpliwie dokumenty z lwowskich i warszawskich archiwów stanowią dodatkowy, cenny materiał do dalszych badań.

Książka podzielona została na część tekstową wzbogaconą m.in. o indeks osób i nazw geograficznych oraz na partię z materiałem ilustracyjnym i planami. Zasadniczy człon – tekstowy, podzielony został na dziewięć niedużych rozdziałów (całość opracowania merytorycznego zajmuje 85 stron).

W pierwszym rozdziale przedstawiona została historia Skali od jej początków, aż do lat 90. wieku XX. Drugi rozdział poświęcony został charakterystyce problematyki urbanistycznej miasta od wieku XV do czasów współczesnych. Niestety, to co zwykliśmy określać rozwojem miasta w przypadku Skali w wieku XX jest raczej regresem; konstatacja, którą czynią autorzy jest nader smutna: *Podsumowując proces przemian zachodzących od końca XIX w., podkreślić należy przede wszystkim zanik wyraźnego centrum miasteczka, jaką był skupiony, zamknięty plac, i jego rozciągnięcie w postaci gościńca wiodącego do stacji kolejowej. Do głównej ulicy przylega na przedłużeniu kwadratu rynkowego otwarty, wydłużony plac, w którego centrum miasteczka pogłębiły dodatkowo zniszczenia II wojny światowej i lat powojennych. Zniszczeniu*

uległa znaczna część zabudowań w dzielnicy żydowskiej, zajętej obecnie częściowo na tereny fabryczne. Brak fragmentów istniejących niegdyś ciągów dawnej zabudowy, popadanie w ruinę opuszczonych domów dały w wyniku otwarte, puste place – potęgujące wrażenie chaosu przestrzennego. Następne dwa rozdziały poświęcone zostały najważniejszym zabytkom miasta, a właściwie temu co po nich zostało – zamkowi starostów skalkich i pałacowi Adama Tarły oraz zespołowi pałacowo-parkowemu Gołuchowskich (przetrwaly jedynie pojedyncze budynki, sam pałac zniszczony podczas I wojny światowej ostatecznie zamieniony został na hotel w latach 60. XX wieku). Pałac powstał w pierwszej połowie XIX wieku, początkowo jako klasycystyczny, z pięciosiową fasadą. Po połowie wieku został rozbudowany. Zachowały się natomiast pomieszczenia gospodarcze i parkowe oraz budynek szpitala z charakterystycznymi wieżyczkami na narożach wschodniej elewacji. Niestety w tym miejscu poza podstawowymi danymi historycznymi i inwentaryzacyjnymi autorzy nie podają bliższych informacji. Dotarcie do szczegółów – architektów, dokładnych dat a także wzorców ideowych może być dzisiaj już niemożliwe. Autorzy niestety pozostawiają to jedynie naszym hipotezom. Nie wiemy bowiem nawet czy została pod tym kątem przeprowadzona kwerenda archiwalna i jakich zbiorów dotyczyła. Szkoda również, że w tym miejscu autorzy nie spróbowali wyjść poza podanie samych informacji i opisów. Niewątpliwie szersza i bardziej wnikliwa analiza, choćby XIX wiecznych pałaców Podola, może stanowić interesujący materiał badawczy. Następny rozdział przynosi nam krótką informację o zasobach i stanie zachowania tkanki miejskiej, ze wskazaniem również na najnowsze (nieliczne) realizacje i ich wpływ na charakter miasteczka. Kolejne 30 stron to szczegółowa charakterystyka najważniejszych obiektów: kościoła, cerkwi, mauzoleum Gołuchowskich, synagogi, koszar, szkoły, Domu Polskiego itd. Dzięki temu tworzy się pewien obraz miasta i jego rangi. Warte podkreślenia jest, iż autorzy wyraźnie wyróżnili, odwołując się do badań m.in. Ostrowskiego i Jurcenki, iż kościół w Skale (I. poł. XVII wieku, przebudowany 1719-1724 i ok. 1900) należy do łatwej do wyodrębnienia grupy obiektów sakralnych łączących w sobie formy gotyckie i nowożytnie. Wiąza to jednocześnie z pełnioną przez nie funkcją militarną. *Trwanie tradycji gotyckiej w konglomeracie z zestawieniem form nowożytnych wydaje się być w znacznej mierze pochodną militarnych funkcji tych obiektów.* Nabiera to szczególnego znaczenia, jeżeli będziemy pamiętać, iż: *wraz z położoną w pobliżu inkastelizowaną cerkwią, zamkiem i prawdopodobnie również obronną synagogą stanowił element stosunkowo zwar-tego systemu defensywnego, wymierzonego przede wszystkim przeciwko zagonom tatarskim czy najazdom wołoskim.* Szczególnie cenny jest jednak rozdział następny: *Typologia domu mieszkalnego.* Autorzy, jak możemy wnieść choćby z braku

odwołań do literatury przedmiotu, podjęli próbę stworzenia własnej typologii, uwzględniającą lokalną specyfikę. Jest to niewątpliwie fragment książki najciekawszy, zwłaszcza iż tego typu opracowań w literaturze polskiej jest bardzo niewiele. Stworzony został materiał, który może być punktem wyjścia do dalszych analiz, których *nota bene* w tej publikacji nieco brakuje. Interesująca wydawałaby się próba porównania z zabudową innych podolskich miast – choćby tych najbliższych np. Borszczowa. Zwłaszcza, iż w podsumowaniu autorzy wyraźnie podkreślają modelowy charakter Skali: *[...] jako model miasteczka posiada niemal wszystkie elementy typowego układu i zabudowy: zamek, rynek lokacyjny, świątynie trzech wyznań, założenie pałacowo-parkowe z folwarkiem, cmentarze, zwarte ciągi zabudowy w centrum.* Pojawić się zatem powinno pytanie o jakiego stopnia również charakter zabudowy ma wymiar modelowy. Dwa ostatnie rozdziały poświęcone zostały krótkiej charakterystyce stylu oraz omówieniu cmentarzy, zachowany tam nagrobek autorstwa lwowskiego rzeźbiarza Henryka Periera świadczyć może o kulturowych ambicjach przynajmniej niektórych mieszkańców miasta u progu XX wieku. Całość publikacji zamyka zbiór 62 fotografii. Traktować należy je jednak, chyba zresztą zgodnie z intencjami autorów, jako materiał uzupełniający. Mankamentem jest nie zawsze odpowiednia jakość druku oraz niedociągnięcia techniczne samych fotografii. Jak zwykle przy tego typu publikacjach dodatkową wartość mają zdjęcia archiwalne.

Książka *Skala nad Zbruczem* stanowi zatem publikację niewątpliwie cenną, przede wszystkim ze względu na jej dokumentacyjny charakter oraz próbę szerszego spojrzenia na niektóre zjawiska. Brakiem jest jednak pominięcie niektórych, wspomnianych powyżej problemów. Można mieć również wątpliwości, czy w pełni został wykorzystany materiał archiwalny, a przede wszystkim wyjaśnienia tej kwestii przez samych autorów. Przede wszystkim jednak docenić należy sumiennie i szczegółowo wykonane prace inwentaryzatorskie oraz uwzględniającą najważniejsze aspekty interpretację. Książka stanowi zatem niewątpliwie ważną pozycję dla badaczy założeń miejskich na Podolu.

Margerita Szulińska, Jan Szuliński, Jarosław Zieliński, Skala nad Zbruczem. Dzieje – architektura – budownictwo, seria Zabytki kultury polskiej poza granicami kraju pod red. Ryszarda Brykowskiego, seria A, zeszyt 4 pod red. Zbigniewa Bani, Warszawa 2003. 150 str. w tym 62 il., Ośrodek Do Spraw Polskiego Dziedzictwa Kulturowego Poza Granicami Kraju w Warszawie Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”.

¹ W serii (A oraz B) ukazało się do roku 2003 pięć pozycji poświęconych Żółkwi, Kołomyji, Drohobyczowi jak również łacińskiej katedrze lwowskiej (przewodnik) oraz muzeum polskim w Ameryce.

**WYKAZ PRAC DOKTORSKICH I MAGISTERSKICH
NAPISANYCH W INSTYTUCIE HISTORII SZTUKI OD WRZEŚNIA 2002 DO GRUDNIA 2004**

Prace doktorskie

Katarzyna Chrudzimska-Uhera
Monografia rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego (1878-16-964)

Promotor:

Prof. dr hab. Andrzej Olszewski

Małgorzata Wrześniak
Dzieła sztuki w pomnikach polskich podróżników do Włoch w XVI i XVII wieku

Promotor:

ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielius

Zofia Wiśniowska
Gotyckie ołtarze szafowe z przedstawieniem polowania na jednorożca.

Promotor:

ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielius

Łukasz Sadowski
Kostium francuski w architekturze rezydencjonalnej ziem polskich w latach 1864 - 1914

Promotor:

prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania

Prace magisterskie

Dr hab. Deluga Waldemar

Kowańdy Patrycja, *Kolekcjonowanie rycin w formie albumów factis: kilka przykładów ze zbiorów polskich*, 2003.

Żebrowska Marta, *Zainteresowanie twórczością ludową w świetle poszukiwań stylu narodowego na przełomie XIX i XX wieku w Galicji. Realizacje architektoniczne we Lwowie*, 2004.

Dr hab. Jakub Pokora, prof. UKSW

Wisniewska Izabela, *Personifikacje Rzeczypospolitej od czasów panowania króla zwycięzcy, Jana III Sobieskiego, do czasu finis Regni Poloniae, 1831 roku*, 2004.

Zaremba Hanna, Luiza, *Polskie piękności w plastyce drugiej połowy XVIII wieku i pierwszej połowy XIX wieku*, 2004.

Dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW

Badeńska Maria, *Percepcja architektury u dzieci i młodzieży*, 2004.

Barańska Justyna, *Związki Zygmunta Krasińskiego ze Złotym Potokiem*, 2003.

Cichowski Jerzy, *Architektura kościoła pw. św. Kazimierza w Pruszkowie*, 2003.

Czerwińska Marta, *Teoria Camillo Sittego i jej wpływ na urbanistykę Warszawy*

w latach 1916-1945, 2004.

Kieszkowska Olga, *Radiodbiornik jako element wyposażenia wnętrza w epoce Art Deco*, 2002.

Słoń Agnieszka, *Wille Karola Sicińskiego w Kazimierzu Dolnym*, 2002.

Szota Wojciech, *Monografia historyczno-artystyczna Kościoła św. Augustyna na Nowolipiach*, 2004.

Sztyller Bożena, Anna *Iluminacja architektury*, 2003.

Toczyska Anna, *Katedra Opieki Najświętszej Marii Panny w Radomiu*, 2002.

Tulicka Katarzyna, *Proweniencja wnętrza pałacowych w Pszczynie w latach 1871-1914*, 2004.

Urbanowicz Anna, *Wątki i motywy egipskie w „Hypnoerotomachia Poliphili*, 2003.

Węgrzynowicz, Marta *Klasztor bernardynów pw. Św. Św. Franciszka i Bernarda w Wilnie w okresie gotyku*, 2003.

Zwolińska Katarzyna, *Wawel-Hradczany-Wyszehrad: oprawa architektoniczna ósrodków władzy wczesnośredniowiecznej w Europie Środkowo-Wschodniej*, 2003.

Ks. dr Janusz Nowiński

Adamowicz, Julita *Motywy groteski w twórczości Witolda Wojtkiewicza, Tadeusza Makowskiego i Marka Włodarskiego* 2003

Bienias Marta, *Znaczenie i treści ideowe architektury i wystroju partii wschodniej pocysterskiego opactwa w Łądzie nad Wartą w średniowieczu i pierwszej połowie XVIII wieku*, 2004.

Choroszman Marcin, *Treści ideowe dekoracji wielkich organów pocysterskiego kościoła w Oliwie: znaczenie organów w symbolicznej strukturze wnętrza oliwskiej świątyni* 2004.

Gołęgowska Agnieszka, *Historia i treści ideowe polichromii zakrytych kościoła Karmelitów Bosych w Przemyślu*, 2003.

Jackowiak Dominika, *Kompozycje ołtarzowe Gianlorenza Berniniego i ich wpływ na polską plastykę ołtarzową do końca XVIII wieku*, 2004.

Janus Katarzyna, *Zjawisko antykacji na polskich portretach w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*, 2004.

Kowalska Paulina, *Gdańska moda kobieca w ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowie XVII wieku, na tle ówczesnej mody europejskiej*, 2003.

Oporska Agnieszka, *Meble związane z obyczajem picia herbaty w Anglii w okresie od Restauracji do początków panowania królowej Wiktorii (1660-*

ok.1840), 2004.

Pawlińska Aleksandra, *Retabulum z kościoła św. Jana w Gdańsku: historia fundacji oraz treści ideowe*, 2003.

Szala Cecylia, *Treści wanitatywne w nagrobkach najstarszej części Cmentarza Powązkowskiego*, 2004.

Zarzycka Justyna, *Dekoracja sklepienia kolegiaty w Pułtusku. Historia i treści ideowe*, 2004.

Ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielius

Odwaga Urszula, *Analiza ikonograficzna i treści ideowe dekoracji Biblii Jasnogórskiej (nr 591R, Sign. III-1)*, 2003.

Prof. dr hab. Andrzej Olszewski

Kawka Katarzyna, *Portret polskiego aktora dramatycznego w latach 1865-1939 w malarstwie olejnym i pastelowym w zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie*, 2003.

Kopaczewska Bożena, *Ceramika w architekturze polskiej (1945-1980). Przegląd realizacji i projektów w Warszawie*, 2003.

Krzysztofik Piotr, *Zarys monografii twórczości amerykańskiego malarza Arshile Gorky'ego*, 2003

Kulik Agnieszka, *Rzeźbiarz Bolesław Jeziorański (1868-1920) – zarys monografii*, 2003

Marciniak Katarzyna, *Plakaty Związku Słuchaczy Architektury Politechniki Warszawskiej w latach 1916-1939*, 2004

Pawłowski Artur, *Architekt Bohdan Witold Sękowski – prace teoretyczne i praktyczne*, 2004

Radziejewska Monika, *Od klasycyzmu do współczesności. Malarstwo Tamary Lempickiej*, 2003.

Teofiluk Sylwia, *Wątki surrealistyczne w polskiej fotografii artystycznej okresu dwudziestolecia międzywojennego*, 2003

Zdanowicz Mirosława, *Twórczość Wandy Galczyńskiej w dziedzinie sztuki sakralnej w latach 1957-1990*, 2003.

Ziajkowska Ewa Maria, *Wystawa „Tani Dom Własny” na Polach Bielańskich w Warszawie w 1932 roku na tle nurtów architektonicznych i urbanistycznych epoki*, 2003.

**Uzupełnienie spisu prac
magisterskich za rok 2001**

Wronkowska Dorota, *Założenie pałacowo-parkowe w Natolinie w latach 1806-1845*, promotor: Dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW, 2001.