

ART

INDEX

P I S M O M Ł O D E G O P O K O L E N I A H I S T O R Y K Ó W S Z T U K I



W NUMERZE:

Anna Błońska
 PLATOŃSKA
 KRYTYKA SZTUKI

Agnieszka Skrodzka
 MOTYWY VANITAS
 W POLSKIM PORTRECIE
 KOBIECYM
 W MALARSTWIE EPOKI
 NOWOŻYTNEJ

Anna Balik
 FIGURA ŚW. JANA
 NEPOMUCENA
 NA ULICY SENATORSKIEJ
 W WARSZAWIE

Marta Czerwińska
 TEORIA CAMILLO SITTEGO
 I JEJ WPŁYW NA
 URBANISTYKĘ WARSZAWY
 W LATACH 1916-1939

Karolina Prymlewicz
 TURPIZM
 W POLSKIEJ SZTUCE
 POWOJENNEJ

Karolina Vyšata
 NA MARGINESIE
 TWÓRCZOŚCI
 ANDRZEJA RÓŻYCKIEGO

Katarzyna Umińska
 KAŻDA SZTUKA JEST
 WSPÓŁCZESNA!

LISTOPAD 2005 r.

NUMER 8

CENA 6 zł

PUBLIKUJEMY TEKSTY DOKTORANTÓW, ABSOLWENTÓW I STUDENTÓW

H I S T O R I I S Z T U K I

artifex.uksw.edu.pl

ESTETYKA

4

Anna Błońska
PLATOŃSKA
KRYTYKA SZTUKI

NOWOŻYTNOŚĆ

10

Agnieszka Skrodzka
MOTYWY VANITAS
W POLSKIM PORTRECIE KOBIECYM
W MALARSTWIE EPOKI
NOWOŻYTNEJ

18

Anna Balik
FIGURA ŚW. JANA NEPOMUCENA
NA ULICY SENATORSKIEJ
W WARSZAWIE

XX WIEK

25

Marta Czerwińska
TEORIA CAMILLO SITTEGO
I JEJ WPŁYW NA URBANISTYKĘ
WARSZAWY
W LATACH 1916-1939

36

Karolina Prymlewicz
TURPIZM
W POLSKIEJ SZTUCE POWOJENNEJ

42

Karolina Vyšata
NA MARGINESIE TWÓRCZOŚCI
ANDRZEJA RÓŻYCKIEGO

47

Katarzyna Umińska
KAŻDA SZTUKA JEST
WSPÓŁCZESNA!

RECENZJE

48

Marta Michalska
WSKRZESZONE OBRAZY

49

Sara Charafeddine
WYSTAWA
HENRY'EGO DARGERERA
OKROPNOŚCI WOJNY

50

Piotr Lasek
SEKWENCJE
INSPIRACJE POWĄZKOWSKIE W
FOTOGRAFII
KAROLINY PRYMLEWICZ

50

Michał Olszewski
SCENA MUZYCZNA MINIONEGO
ROKU BRZMIAŁA
WYSŁUŻONYM "PIECEM"

52

Karolina Vyšata
ANNA SYLWIA CZYŻ,
BARTŁOMIEJ GUTOWSKI,
PIOTR JANOWCZYK
CMENTARZE
DAWNEGO POWIATU
BORSZCZOWSKIEGO

53

BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI
ORAZ WYKAZ PRAC
DOKTORSKICH I
MAGISTERSKICH
NAPISANYCH POD
KIERUNKIEM
**PROF. UKSW DR HAB. KRYSZTYNY
MOISAN-JABŁOŃSKIEJ**

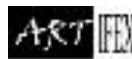
Na okładce: Paulus Fürst, *Śmierć celująca z kuszy*, ok. poł. XVII w.

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE



Opieka naukowa: prof. UKSW dr hab. Zbigniew Bania
Redaktorzy numeru: Anna Balik, Bartłomiej Gutowski,
Joanna Kinowska, Agnieszka Skrodzka
Redakcja: Anna Balik, Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk,
Joanna Kinowska, Milena Niebrzydowska, Agnieszka Skrodzka, Anna Wigura
Koncepcja graficzna: Piotr Janowczyk
Opracowanie graficzne: Bartłomiej Gutowski
Kontakt z redakcją: tel. 606 488 377, artifex@free.art.pl

Numer wydany dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie



Jak przystało na listopadowy numer czasopisma, w dużym stopniu poświęcamy go tematyce tanatologicznej i funeralnej. Właśnie cmentarze, warszawskie Powązki, stały się obiektem prezentowanych w tym numerze zdjęć Karoliny Prymlewich studentki V roku Historii Sztuki na UKSW. Temat, zdawać by się mogło już wyeksploatowany niemal do granic możliwości, jednak Karolinie udaje się w sposób świeży dotknąć transcendentnego wymiaru tej przestrzeni. Groby, figury, zdjęcia tych, którzy odeszli, na prezentowanych fotografiach stają się obrazem świata, który przeminął. Zdaje się być ukrytym, światem alternatywnym wobec naszego. Aby się do niego zbliżyć, trzeba potrafić uchylić kotarę, tak jak niekiedy dzieje się to na renesansowych nagrobkach. Karolina swoimi zdjęciami, podobnie jak owi dawni mistrzowie, odsłania fragment owej kotary. O tych zdjęciach, prezentowanych na wystawie w Łądzie nad Wartą, napisał Piotr Lasek. Doskonale w problematykę mortalną wpisuje się artykuł Agnieszki Skrodzkiej odwołujący się do bardzo popularnej obecnie ikonografii Vanitas. Autorka skupia się na specyfice symboliki śmierci w malarstwie kobiecym doby nowożytnej. Ukazuje najczęściej pojawiające się symbole, zarówno te oczywiste jak i te, które ukrywają się pod pozorem świata rzeczy zwyczajnych, a które były odczytywane jedynie przez znawców symboliki. Również tekst dotyczący turpizmu Karoliny Prymlewich sytuuje się gdzieś na pograniczu tematyki tanatologicznej. Teoretycznie dwudziestowieczna estetyka brzydoty odnosi się do świata doczesnego, w praktyce jednak artyści bardzo chętnie sięgają po różnego rodzaju wyobrażenia umierającego człowieka, gnijącego ciała czy symboliczne wyobrażenia śmierci. Istnieje bowiem lepszy sposób na ukazanie marności świata? Dopelnieniem funeralnej części jest prezentacja książki traktującej o cmentarzach dawnego powiatu borszczowskiego.

W numerze tym znalazł się również tekst dotyczący nie samej historii sztuki, ale zagadnień estetycznych. Anna Błońska skupiła się na problemie niechęci Platona wobec sztuk, przede wszystkim przedstawieniowych, będącej wynikiem z jednej strony stanowiska ontologicznego, a z drugiej strony utopijnej koncepcji budowy idealnego porządku społecznego. Tekst stanowi kolejną próbę odpowiedzi na pytanie *dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa?*

Anna Balik w artykule poświęconym znajdującej się w Warszawie na ulicy Senatorskiej figurze św. Jana Nepomucena podejmuje wciąż nierozstrzygnięte kwestie autorstwa i przyczyn wystawienia przez Józefa Mniszcha, jak i ikonografii tego pomnika.

Artykuł Marty Czerwińskiej, powstały na kanwie pracy magisterskiej, stanowi próbę ukazania urbanistyki Warszawy okresu dwudziestolecia w świetle teorii Sittego. Niewątpliwie pod tym względem, transpozycji teorii urbanistycznych i bezpośrednich wpływów koncepcji i rozwiązań urbanistycznych na dwudziestowieczną urbanistykę Polską, pozostało jeszcze wiele do powiedzenia na polu historii sztuki. Tym bardziej cieszą wszelkie teksty podejmujące tę problematykę.

Coraz bardziej popularna fotografia artystyczna, która jeszcze przecież nie tak dawno temu, wcale tak dobrze nie była przyjmowana na salonach artystycznych, ma swoich wielkich twórców. Niewątpliwie do nich należy Andrzej Różycki, którego sylwetkę prezentuje Karolina Vyšata. Różycki to artysta *chodzący własnymi drogami*, może nieco zapomniany, ale niewątpliwie wart tego, aby próbować odkrywać owe *drogi ukryte*.

Katarzyna Mińska, studentka IV roku studiów zaocznych historii sztuki, w ramach zajęć prowadzonych przez dr M. Czajkę, zadała artystom z kręgu kowalni – Pawłowi Althamerowi i Kubie Bąkowskiemu oraz teoretykom sztuki profesorowi Andrzejowi K. Olszewskiemu i Agnieszce Morawińskiej fundamentalne pytania dotyczące sztuki współczesnej. Tekst ten zamyka dział problemowy.

Oprócz wspomnianych recenzji znalazły się również teksty Sary Charafeddine o wystawie Henry'ego Darger'a w Zamku Ujazdowskim oraz Michała Olszewskiego o Independent Rock. Podobnie jak w poprzednich numerach, tak i teraz publikujemy wykaz bibliografii i prac magisterskich. Tym razem prezentujemy dorobek naukowy i promotorski prof. UKSW dr hab. Krystyny Moisan-Jabłońskiej.

Na koniec, właściwie już tradycyjnie zapraszamy wszystkich studentów zarówno studiów dziennych jak i zaocznych historii sztuki oraz historii kultury do współpracy z pismem: nadsyłania tekstów, recenzji, esejów z zakresu historii sztuki, krytyki artystycznej, estetyki, socjologii czy psychologii sztuki. Zapraszamy również wszystkie osoby, które chcą włączyć się w prace redakcyjne nad pismem.

Bartłomiej Gutowski

AKTUALNOŚCI I INFORMACJE

Na kadencję 2005-2008 wybrane zostały nowe władze UKSW. Rektorem został Jego Magnificencja ks. prof. dr hab. Ryszard Rumianek. Na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych dziekanem został prof. dr hab. Wiesław Wysocki, a prodziekanami: ks. prof. UKSW dr hab. Jarosław Koral, dr Przemysław Nowogórski, prof. UKSW dr hab. Hanna Podedworna.

Dyrektorem Instytutu Historii Sztuki na kadencję 2005-2008 został prof. UKSW dr hab. Waldemar Deluga.

Tytuł profesora UKSW otrzymała w roku 2005 dr hab. Krystyna Moisan-Jabłońska.

W roku 2005 utworzone zostały nowe katedry w ramach Instytutu Historii Sztuki – Katedra Ikonografii Nowożytnej prowadzona przez prof. UKSW dr hab. Krystynę Moisan-Jabłońską oraz Katedra Historii Kultury Chrześcijańskiego Wschodu.

W dniach 17 września-8 października odbyły się dwa studenckie wyjazdy inwentaryzacyjne na Ukrainę. W tym roku przeprowadzone zostały prace w powiecie zaleszczyckim oraz w sąsiednim Buczaczu i Zaleszczykach Małych. Łącznie odwiedziliśmy 49 miejscowości, przygotowując około 1000 kart inwentaryzacyjnych. W przyszłym roku planujemy rozpocząć prace w powiecie Buczackim.

Od poprzedniego numeru *Artifexu* ukazały się następujące publikacje książkowe (naukowe i popularnonaukowe) pracowników i współpracowników IHS UKSW:

- ◆ Ks. Stanisław Kobiela SAC, *Ikonografia zdrady i śmierci Judasza*.
- ◆ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Drohiczyn* (wyd. albumowe).
- ◆ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Brodnica* (wyd. albumowe).
- ◆ Sławomir Bołdok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne* (książka ukazała się w roku 2004).
- ◆ Anna Sylwia Czyż, *Fra Angelico. Artysta i mistyk*.
- ◆ Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk, *Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego*.

W roku 2005 w ramach działalności Instytutu Historii Sztuki UKSW odbyły się sesje naukowe:

- ◆ *Archeologia a Biblia*, 21 kwietnia 2005 r.
- ◆ *Oriens Ex Alto. Sztuka i Liturgia w Kościele Wschodnim*, 25-26 października 2005 r.
- ◆ *Archeologia a Biblia. Pomyłki i fałszerstwa w archeologii biblijnej*, 17 listopada 2005 r.

2 grudnia odbędzie się organizowany przez redakcję pisma *Artifex* panel dyskusyjny dotyczący relacji przestrzeni osobistej i społecznej miasta. Swoją udział zapowiedzieli m.in. prof. Zbigniew Bania, prof. Andrzej Basista, prof. Andrzej K. Olszewski, dr Peter Martyn, dr Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Magdalena Hniedzewicz, Danuta Wróblewska.



P L A T O Ń S K A K R Y T Y K A S Z T U K I

A n n a B ł o Ń s k a

Zawarte w dialogach Platona wypowiedzi na temat sztuki niejednokrotnie są ze sobą sprzeczne. Łatwo da się zauważyć, że zdecydowanie potępia on sztuki plastyczne, natomiast różnie pojmuje poezję. Raz jako wynik natchnienia, boskiego szaleństwa, gdzie indziej jako nieudolne imitowanie rzeczywistości na równi ze sztukami mimetycznymi. Można wskazać na kilka przyczyn krytyki sztuk, które tworzą obrazy rzeczy. Zasadniczą stanowi postulat prawdy, od którego owe sztuki odchodzą. Jest on przewodni dla całego systemu filozoficznego Platona, stąd tak radykalne potępienie twórczości artystycznej i samych artystów. Obok względów ontologicznych równie ważne są względy wychowawcze i społeczne. Sztuka, jako najdalej oddalona od prawdy, sprawia w duszy ludzkiej zbyt groźny dla jednostki zamęt. Powodując *zatrącenie pierwiastka rozumnego w duszy* nie może zyskać usprawiedliwienia. Prowadząc wywody o sztuce Platon wyżej stawia aspekt etyczny niż estetyczny. Można wreszcie wskazać, że u podstaw takiego rozumienia stanął kryzys kulturowy Aten. Choć bujny rozwój sztuki klasycznej wydaje się zadziwiać i zachwycać, dla twórcy Akademii był symptomem upadku sztuki.

Sztuka wobec prawdy

W starożytnym rozumieniu sztuki piękno nie było wartością dominującą. Nie uznawano go za kryterium sztuki, bo za piękną uważano całą rzeczywistość, wyroby rzemiosła, naukę, moralność¹. Nie wyodrębniano wówczas sztuk pięknych, co nie znaczy, że problematyka piękna pozostawała na uboczu. Platon traktował piękno jako własność bytu, nie tylko barw i kształtów, wiązał je z pitagorejskim rozumieniem kosmosu, ale mówił też o pięknie świata i natury, o pięknie myśli i obyczajów, o pięknie sztuk szeroko pojętych, o pięknie idei². Podobnie jak piękno oznaczało wiele rzeczy, tak i prawda i dobro. Jest jednak rzeczą oczywistą, że to nie piękno przyczyniło się do platońskiego odrzucenia sztuki, ale prawda czy raczej jej brak.

Dla całego systemu myślowego Platona prawda stanowiła domenę przekonującą. Nic, co nie miałooby za cel prawdy, nie byłoby wartościowe. *Prawda uchodzi za dobro największe ze wszystkich u bogów i u ludzi. Niechby ją miał w sobie zaraz od początku człowiek, który chce mieć życie święte i szczęśliwe, aby jak najwięcej czasu przeżył w prawdzie. Żeby mu wierzyć można było. A nie można wierzyć temu, co lubi fałsz umyślny. Kto lubi fałsz mimowolny ten jest głupi*³. Dlatego wyznacznikiem sztuki musiała stać się *aletheia*, sztuka ma ją objawiać. Wszelka artystyczna twórczość winna zatem służyć prawdzie i do niej się zbliżać, czyli pozostawać w zgodzie ze światem idei⁴.

Platońska teoria idei zdaje się w pierwszym rzędzie

wpływać na krytykę sztuki. Idee stanowią wzór, wedle którego Demiurg przekształcił materię tworząc świat zmysłowy, by był jak najbardziej podobny do swego wzoru. Ale jest to podobieństwo bardzo słabe, różnice między ideami a ich podobiznami są dość istotne. Idee są wieczne a rzeczy niszczone, idee są ogólne a rzeczy konkretne, idee nigdy nie powstały a rzeczy mają swój początek i koniec⁵. Były te dzieli "przepaść ontologiczna", jedne uchodzą za jedynie prawdziwe, drugie są jak cienie⁶. Były te różnią się także i w porządku poznawczym. Malarz na zawsze pozostaje w świecie doksy, w którym prawdy nie ma, a *sztuka działająca na zmysły nie może pretendować do żadnej wiedzy, a więc wykluczona zostaje z towarzystwa filozofii zmierzającej do poznania idei. Wrota jaskini na zawsze zostają zatrzaśnięte przed wytwórcą obrazów*⁷.

Platon owo oddalenie dzieł sztuki od idei Prawdy przedstawia obrazowo przy pomocy powstawania łożka⁸. Każdy konkretny przedmiot ma jedną "postać" – ideę, na którą spogląda jej twórca⁹. Owa idea nie jest oczywiście w twórcy – artyście obecna. Do takiego wniosku dojdzie dopiero Plotyn¹⁰. Platon uznaje, że wytworzona materialna rzecz nie jest prawdziwa, stanowi – jako dzieło stolarza czy rzemieślnika – coś niewyraźnego w stosunku do prawdy, mimo to taka postać łożka jest oceniona wyżej niż jego odpowiednik malarski, a sam rzemieślnik jest bardziej przez Platona uszanowany niż jakkolwiek artysta. Wykonawca jest bowiem bliżej idei Prawdy, naśladowca jest od niej oddalony potrójnie. Dzieło sztuki nie jest rzeczą pożyteczną, nie jest

nawet rzeczywistością, a jak się okaże całkowicie kłamliwą i zwodniczą. *Do czego nie domieszkamy prawdy, to nigdy nie może prawdziwie powstawać ani istnieć*¹¹. Jest to naśladowanie, które samo w sobie mało prawdy dotyka, i z powodu jego nierzeczywistości sprawia, że artyści stają się ludźmi nierzeczywistymi¹².

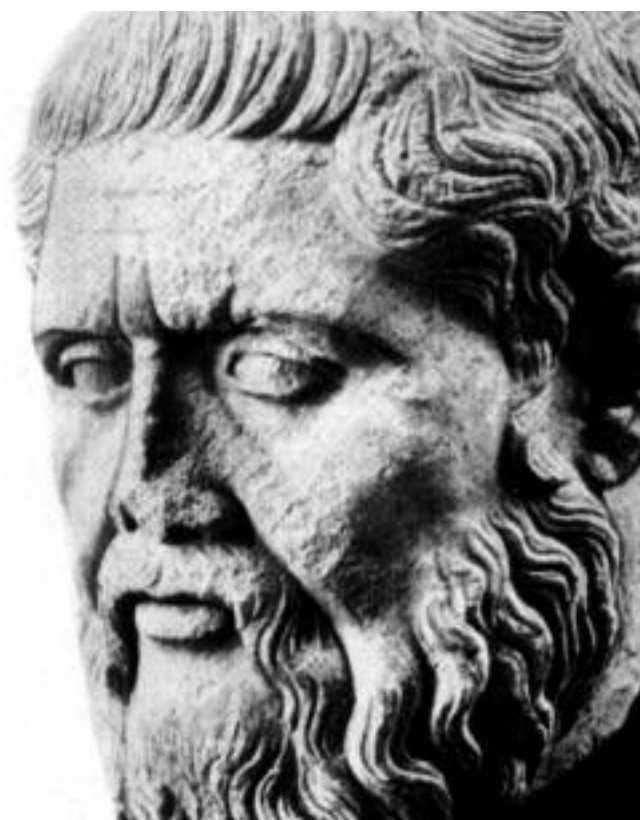
Platon za naśladowcę uważa każdego artystę i choć najbardziej deprecjonuje malarzy i rzeźbiarzy, nie oszczędza także poetów. W tym miejscu ma na myśli jednak tylko tych poetów, których sztuka nie pochodzi z boskiego natchnienia, a jest naśladowaniem i rutyną. *Poeta rzeczywistości nie daje i nie zna się na tym, o czym mówi, tym samym lichotę tworzy w porównaniu do prawdy. Każdy naśladowca, któremu bliska byłaby prawda, porzuciłby swoje zajęcie, bo gdyby się naprawdę znał na tym, co naśladuje, to by mu więcej chodziło o czyny niż o ich naśladownictwa i próbowałby wiele pięknych czynów zostawić po sobie*¹³. Nie widzi Platon nic pożytecznego, co wynikałoby z twórczości Homera, a wręcz przeciwnie – zarzuca mu i wszystkim tragikom, że wzmagają w duszy element ciemny¹⁴.

To właśnie znajomość treści dzieła sztuki, czyli jego istoty nobilituje artystę. Nie chodzi tu jednak o subiektywny zamysł nad dziełem sztuki, ale jego przyporządkowanie do wzoru wedle ustalonego porządku. *Zdaje się, że trzeba sobie przy każdym dziele sztuki zdawać sprawę z tego, co to jest właściwie, jeżeli się ktoś nie chce z nim rozminąć w swej ocenie i chybić. Jeżeli ktoś nie zna jego istoty, nie wie, do czego dzieło zmierza i co właściwie odtwarza, trudno, żeby rozpoznał, czy jego zamiar był słuszny, czy też może dzieło jest chybione*¹⁵. We wszystkich tych postulatach tkwi platońska tęsknota za tym, co kanoniczne.

Kanoniczność sztuki

Kanon opiera filozof na proporcjach wymiernych liczbowo, wewnętrznym porządku według liczby, miary i wagi kontynuując naukę pitagorejską: *A czy mierzenie i liczenie, i ważenie nie okazuje się najmiłszą pomocą na te rzeczy, tak żeby w nas nie miało władzy to pozornie większe albo mniejsze (malarstwo iluzjonistyczne), [...] a to by była robota pierwiastka myślącego w naszej duszy*¹⁶. Byłyby to więc warunki zbliżenia sztuki do prawdy. Niestety Platon w ówczesnej sztuce nie widzi ich realizacji, dlatego sam troszczy się o ukazanie ich w sztuce słowa. Znajomość istoty tego, co

się tworzy oraz znajomość kanonu może pozwolić, aby dzieło stało się wartościowe. Wielokrotnie Platon powraca do pitagorejskiego umiłowania harmonii i proporcji i odnosi je nie tylko do kształtów czy dźwięków, ale i dobrze zorganizowanego państwa i wychowania¹⁷. Ostatecznie *choćby i największa mieszanina, w której nie ma miary i proporcji, zatraci swoje składniki, a przede wszystkim samą siebie. Bo to już nie mieszanina, tylko jakaś bezładna kupa – i prawdziwe nieszczęście, kto ją sobie kupi*¹⁸. W żadnym ze swoich dialogów Platon nie podejmuje zagadnienia możliwych tematów dzieł sztuki. Wydaje się jednak oczywiste, że chodzi o uszanowanie tradycji i nieuleganie nowinkarstwu. Tematyka musi przysłużyć się wychowaniu obywateli oraz przede wszystkim podlegać kryteriom prawdy. Do tej roli *cenzurowania sztuki z uwodzących kłamstw* Platon wyznaczył filozofów¹⁹. Jedynym dopuszczalnym tematem w poezji uznał *hymny na cześć bogów i pochwały dla ludzi dzielnych*²⁰.



Głowa Platona, Musées Granet, Aix en Provence

Sztuka wobec wychowania

Stworzenie idealnego ustroju państwa, które realizowałyby m.in. odpowiednie wychowanie to jedno z głównych zadań Platona piszącego *Państwo* i *Prawa*. Uzupełniając spartański ideał wychowawczy akcentujący przede wszystkim odwagę w walce, Platon uwzględni w



wychowaniu sferę psychiki i uczuć²¹. Podstawą wychowania staje się obcowanie z harmonią, rytmem, a więc muzyką i tańcem, ale oprócz dbania o duszę nieodłączna jest troska o ciało, czyli gimnastyka²². Wyselekcjonowana sztuka, choć nadzorowana przez specjalną radę, aby nie dopuszczać do państwa treści złych, żadnych nowości i ulepszeń, zostaje przez Platona przyjęta. Obowiązuje jednak założenie, że nie może ona zadowalać tłumu przyczyniając się do hedonizmu, ale odwoływać się do rozumnego pierwiastka duszy i kształtować cnoty. Wydaje się, że sztuka została podporządkowana nie pięknu, nie prawdzie, ale wychowaniu²³. *Czyż wobec tego [...] nie będzie służba Muzom najważniejszym środkiem wychowawczym? Bo najbardziej w głąb duszy wnika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy przynosząc piękny wygląd*²⁴. Dzieła sztuki mają służyć za wzór wychowankom, muszą raczej pokazywać rzeczywistość taką, jaką być powinna, idealną, a nie wiernie kopiować jakości zmysłowe. W ten sposób można przezwyciężyć sprzeczność, jaka rysuje się między platońskim odrzuceniem *téchne*, a jej dopuszczeniem do państwa. Warto zatrzymać się na przyczynach obu stanowisk. Ogromną rolę wychowawczą widział Platon w utworach poetyckich. Uważał, że dzięki nim wzbogaca się życie duchowe, a wiedza o poezji to ważny składnik świadomości intelektualnej. Daje temu wyraz w *Protagorasie*: *Najważniejszy składnik kultury duchowej każdego człowieka to jego orientacja w dziedzinie utworów poetyckich. Ona polega na tym, żeby w tym, co poeci mówią, umieć ocenić, co jest dobrze powiedziane, a co nie, umieć dokonać rozbioru dzieła i odpowiadać na odnośne pytania*²⁵. Tworzenie poezji i obcowanie z nią, przyczynia się do podniesienia kultury człowieka. Twórczość artystyczną w ogóle traktuje tu Platon jako źródło wysiłku stawania się lepszym, przezwyciężania złych postaw, do realizowania ideałów wychowawczych, rodzinnych i obywatelskich. Taki kierunek myśli platońskiej jest związany z postrzeganiem sztuki opartej na wiedzy i zmierzającej ku celowi. Owym celem jest dobro, a prowadzi do niego poezja²⁶. W innym dialogu Platon podkreśla, że sztuka jest sztuką, o ile wzoruje się na wiedzy doskonałej – matematycznej²⁷. Sztuka nie stoi wówczas w opozycji do prawdy, bo prawda reguły te wyznacza. Jest swego rodzaju doskonałym projektem i nie może podlegać przypadkowi. Artysta wykonuje dobrą sztukę, jeżeli ma na celu doskonałość skutku, przez który troszczyć się będzie o duszę bądź ciało. Rozpatrując coś doskonałego, uporządkowanego i będącego w harmonii dusza sama zaczyna dążyć do takiego stanu. Wyraźną relację między sferą techniczną a etyczną Platon zaznaczył w *Gorgiaszu*: *Popatrz tylko na malarzy, budowniczych domów, budowniczych statków, jakiegokolwiek innego spośród rzemieślników,*

*którego zechcesz, jak każdy z nich składa w porządku to, nad czym pracuje, zmuszając jedną część, by pasowała do drugiej i była z nią w harmonii, aż w końcu wszystko składa się w uporządkowany i piękny przedmiot*²⁸. Zdaniem Zbigniewa Nerczuka artysta działa zgodnie z regułami sztuki zapatrzony w formę, idealny model wykonywanego dzieła. Ten niezmienny wzorzec, na którym opiera się w tworzeniu platoński Demiurg zwiastuje myśl, która w *Gorgiaszu* pojawia się po raz pierwszy – teorię idei²⁹.

Jest jeszcze druga, odmienna postawa Platona wobec wychowania przez sztukę. Wymienione tu poglądy z wczesnych dialogów *Gorgiasz* i *Protagoras* kontrastują z teorią wyłożoną w *Państwie*. Jak już zostało zaznaczone Platon wykluczył ze swego państwa artystów, ponieważ ich twórczość nie odkrywa prawdy, a raczej ją zakrywa, nie wychowuje i nie czyni lepszym, a psuje efekty wychowania, bo zwraca się do nierozumnych władz duszy³⁰. Owo potępienie sztuki dotyczy zarówno naśladowców jak i twórców – *maników*. Zdaniem Platona sztuka słowa wywiera niekorzystny wpływ na młodzież, ponieważ burzy w niej ład umysłowy i moralny, a ponadto *[poeci] mówią wiele pięknych rzeczy, tylko nic z tego nie wiedzą, co mówią. [...] Przez tę poezję uważają się za najmądrzejszych ludzi i pod innymi względami, a wcale takimi nie są*³¹. Jeszcze bardziej deprecjonuje Platon sztuki mimetyczne i wskazuje "grzechy", jakie artyści popełniają, gdy chodzi o deprawowanie młodzieży. Nie zezwala, aby w idealnym państwie łamano prawa muzyki, czyli wprowadzano rzeczy nowe w jej style. Każda taka zmiana *uchodzi w zwyczaj i podpływa pod obyczaje i sposób życia, [...] aż w końcu przewraca do góry nogami całe życie prywatne i publiczne*³². Z troską odnosi się Platon do tych, którzy na sztuce się nie znają, a są jej biernymi odbiorcami. Tacy ludzie ulegają iluzjom, które stwarza artysta, zatrzymują się zatem na sferze zmysłowej i nie sięgają istoty rzeczy. Rozróżniając części duszy wskazuje Platon na tę umiejscowioną w okolicach wątroby i najbardziej oddaloną od rozumu³³. Część ta podatna jest na wszelkie doznania uczuciowe, a jak sądzi Platon, naśladowcy z przyjemnością wzbudzają i karmią ten pierwiastek duszy³⁴. Sztuka odwołująca się do sfery uczuciowej przyczynia się do tego, że jej odbiorca skłonny jest do nieustannego przeżywania granicznych sytuacji życiowych bohaterów jako swoich własnych. Niemożliwe jest uniknąć przy tym *psucia nawet ludzi przyzwoitych*. Tak więc naśladownictwo *karmi i podlewa te dyspozycje, które by powinny uschnąć i kierownictwo nad nimi oddaje tym skłonnościom, które same kierownictwa potrzebują, jeśli mamy stać się lepsi i szczęśliwi, a nie gorsi i mniej szczęśliwi*³⁵. *Mimesis* w poezji wywiera szczególnie zły wpływ na świadomość i zachowania ludzi. Platon uważa, że kształtuje ona sentymentalizm w ludziach, rozpala negatywne pożądania, a tym samym czyni

człowieka niewolnikiem swoich namiętności. Ideałem byłby człowiek wychowany do postawy duchowej równowagi, rozumnego podejścia do nieszczęść, pogodzenia się z losem, zachowania godności i wyciągania ważnych wniosków. Za sprawą sztuki działo się przeciwnie, nie mógł Platon pozwolić, aby obywatele państwa idealnego stawali się nierozumni, tchórzliwi i leniwi, a w obliczu nieszczęść nie potrafili z godnością przyjąć *wyroków niebios*³⁶. *Mimesis* to także źródło oddawania się pożądliwości i przyjemnościom. Nie bez powodu uznano później, że sztuki piękne są fałszywe, zwodzące i niebezpieczne dla człowieka. Chociaż z jednej strony żywiono dla sztuki podziw i przypisywano jej funkcje oczyszczania duszy i dostarczania wytchnienia, z drugiej pokutowało także starożytne przekonanie, że sztuka jest moralnie podejrzaną dziedziną. Owo oskarżenie ujął Chalcydiusz w komentarzu do *Timaios*: *Malarze i rzeźbiarze czyż nie odwodzą duszy od poważnego zajęcia do przyjemności*³⁷.

Kulturowe przyczyny potępienia sztuki

Racje ontologiczne, epistemologiczne i pedagogiczne przeważały o negatywnym stosunku Platona do sztuk obrazujących. Oskarżenie sztuk iluzjonistycznych o zwodnicze kłamstwo i niweczenie procesu wychowania wiąże się jednakże z dobrą znajomością rzemiosła artystycznego. Nie ulega wątpliwości, że Platon uczył się technik, znał najnowsze odkrycia na polu sztuki oraz posiadał liczne kontakty ze środowiskami twórczymi³⁸. Często stosuje przykłady i porównania zaczerpnięte z procesu twórczego malarzy i rzeźbiarzy. W takim kontekście niechęć Platona do artystów wydaje się być paradoksem, tym bardziej, że jego filozofia tak dalece oddziaływała na sztukę i teorię sztuki. Można jednak wskazać na upodobania Platona względem tendencji artystycznych, ale będą one odległe od wówczas panujących w Atenach. Filozofowie wskazują ponadto, że przyczyną platońskiej krytyki sztuki są także uwarunkowania społeczne, ogólnokulturowe oraz polityczne³⁹. Charakterystyka sztuki okresu klasycznego pokazuje, jak dalece odeszła ona od archaicznych wzorców. Wszystko, co nowatorskie w rzeźbie, malarstwie i architekturze, stanowiło o wielkości tej sztuki. Dla Platona nowinkarstwo było powodem uznania twórczości

artystycznej za kryzysową. Podczas gdy artyści osiągnęli szczyty, Platon nawoływał do powtarzania koncepcji starych mistrzów. Potępiał zastosowanie światłocienia, perspektywy, kontrastu oraz *trompe-l'oeil*, bo dysharmonię i ekspresję w sztuce wiązał ze szpetotą charakteru. Wszystkie osiągnięcia okresu klasycznego stały w opozycji do niezmiennego świata idei, dlatego Platon bronił archaicznego i statycznego stylu w sztuce oraz kanonu. Z uznaniem wypowiadał się także o sztuce egipskiej, ta bowiem wierna była ustalonym przed tysiącami lat regułom. Cenił Egipcjan za podporządkowanie obyczajowości, poezji i sztuki prawu państwowemu. Każdy bowiem nowy wybuch ekspresji w sztuce, szczególnie muzyce, wiązał Platon ze zmianą w stosunkach społecznych, a więc i polityce państwowej. Porównując grecką *niezdyscyplinowaną* sztukę z egipskim kanonem Platon



Christian Boltanski, *Cienie*, 1986

życzyłby sobie, aby jego państwo narzuciło twórcom program, który kształtowałyby piękne postawy młodzieży⁴⁰. Z sentymentem powraca myślą do Egipcjan: *ujęli te rzeczy w przepisy [...], ogłosili w świątyniach i wbrew temu nie wolno było ani malarzom, ani innym artystom, którzy wyrabiają postawy i inne jakiegokolwiek tam, wprowadzać żadnych nowości ani wymyślać czegokolwiek poza tradycją ojczystą. Nawet i dziś im nie wolno tego robić w tym zakresie, ani w całej służbie Muzom. Jak się rozejrzysz, to znajdziesz tam rzeczy dziesięć tysięcy lat temu malowane lub kute [...] i od dziś wykonanych robót ani w czymkolwiek piękniejsze, ani brzydsze, a wykonane z tą samą umiejętnością*⁴¹. Platońską niechęć do poetów inaczej interpretuje Alfred Gawroński⁴². W świetle badań nad ustnym przekazem i początkami piśmiennictwa w starożytnej Grecji autor wskazuje na kolejne przyczyny owej niechęci. Za życia Platona miało miejsce zderzenie dwu kultur: kultury



przekazu ustnego i kultury przekazu pisanego. Pierwsza z nich panowała w czasach archaicznych od VIII w. do połowy V w. przed Chr. Po niej nastąpił czas rozwoju instytucjonalnego Grecji, w którym społeczeństwo spopularyzowało inny niż do tej pory język – język potoczny. Obok niego zaistniał styl języka pisanego. Zaczęła rozwijać się literatura.

Dla poetów tego czasu liczyła się przede wszystkim siła oddziaływania na odbiorcę. Grecy słuchacze poddawali się bezkrytycznie poetom, nic więc dziwnego, że Platon widział niebezpieczeństwo w tej bierności. Licząc na sławę i wzrost popularności poeci działali przede wszystkim na uczucia *zaszczepiając zły ustrój wewnętrzny*. O władzy słowa sugestywnie przestrzegał Gorgiasz: *Całą poezję uważam za mowę wiążaną i tak ją nazywam. Ludzi, którzy jej słuchają, nawiedza straszny lęk, pełna lez litość i lubiąca się w smutku tęsknota, a dusza dzięki słowom doznaje osobistego uczucia z powodu powodzeń i niepowodzeń cudzych działań i ciał. [...] Oto natchniona inkantacja słowami swymi sprowadza rozkosz, a oddala smutek. Gdy siła śpiewu łącząc się z wyobraźnią duszy urzeka ją, nakłania i przemienia swoim czarem. Są bowiem dwie sztuki: czarowania i magii, to jest wprowadzania w błąd duszy i zwodzenia wyobraźni*⁴³. Oprócz niemoralnych treści Platon krytykuje poezję z jeszcze jednego powodu – stylu, który omamia słuchaczy. Dopuszcza pochwalne hymny na cześć bohaterów, które to dobrze kształtowałyby morale wychowanków. Nie godzi się natomiast na styl wzniosłej mowy poetów. W zamian za to proponuje metodę, która zmuszałaby słuchacza do refleksji i stawiania pytań. Krytyczne podejście do poezji hamuje irracjonalne emocje, bo nie pozwala na utożsamianie się słuchacza z postacią, o której opowiada mówca. Psychologia odbioru poetyckiego została przez Platona zmieniona⁴⁴. Za Sokratesem przyjmuje

on reguły dialogu – dialektyki: stawianie pytań, prośby o wyjaśnienie, powtórzenie słów, streszczenie. Zmusiło to mówcę do posłużenia się mową prozaiczną, a dzięki temu *wyobrażenia rozmówcy i nauczyciela zostały zakłócone, autohipnoza wczuwania się w utwór przerwana; pojawiła się refleksja i rozumowanie*⁴⁵.

W świetle zmian zachodzących w Atenach w V w. przed Chr. można wskazać na jeszcze jedną przyczynę platońskiego potępienia sztuki. Niestojący czas wojen, przemian gospodarczych i politycznych doprowadził do rozpadu ateńskiej polis. Zdaniem Hanny Puszek-Miś polityka jest korzeniem filozofii Platona i powodem, dla którego odrzucił służbę Muzom jako środek wychowawczy⁴⁶. Autorka uważa, że zmiana ustroju politycznego była rozumiana przez Greków jako konieczność, ale oznaczała ona również totalne unicestwienie dotychczasowej wspólnoty⁴⁷. Z tego powodu każda zmiana w ogóle zapisała się w świadomości Ateńczyków jako rzecz najmniej pożądana. Negatywny stosunek do wszelkich zmian przełożył się w koncepcji Platona na model wychowywania społeczeństwa, a więc na służbę Muzom – poezję i muzykę. Tutaj zmiana byłaby szczególnie groźna, dlatego Platon potępia rzeczywistość artystyczną jako środek naprawy moralności Ateńczyków. Paradoksalnie zmiany w sztuce odbierają jej miejsce w filozofii platońskiej, ale jednocześnie filozof widzi zmianę jako konieczną dla ratowania porządku społecznego. Puszek-Miś zaznacza ponadto, że *niechęć Platona do wszelkich zmian płynąca z namysłu nad dziejami ateńskiej polis, podbudowana została koncepcją doskonałego, niezmiennego świata idei – koncepcja ta bowiem zaczęła pełnić rolę teoretycznego uzasadnienia owej niechęci*⁴⁸. Byłaby to historycznie uwarunkowana przyczyna, ze względu na którą Platon ukształtował przekonania dotyczące twórczości⁴⁹.

Tekst powstał w oparciu o pracę magisterską napisaną pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Jana Sochonia.

¹ Por. P. Jaroszyński, *Sztuka i piękno*, w: *Sztuka. Mimesis czy kreacja?*, red. H. Podbielski, Lublin 1992, s. 98.

² *Uczta* 211 C. Wykorzystane w pracy dzieła Platona podane są w tłumaczeniu W. Witwickiego.

³ *Prawa* 730 B-C.

⁴ Platon będzie łączył ze sztuką także wymóg prawdziwości, jako jej zgodność z rzeczywistością oraz znajomość jej istotnej treści, czyli przedmiotu, który się naśladuje. Postulaty te zawarł w słowach: [...] *oceniać wartość wszelkiego naśladownictwa należy nie według przyjemności ani według mniemania nieprawdziwego. [...] o tym decyduje przede wszystkim prawda, a zgola nie cokolwiek innego*. Tamże, 668 A.

⁵ P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 15.

⁶ [...] *Te dwa rodzaje przedmiotów różnią się ze względu na prawdę i nieprawdę, i tak, jak się*

przedmioty mniemają mają do przedmiotów poznania, tak się mają podobny do swoich pierwowzorów. Państwo 510 A.

⁷ P. Markowski, *Pragnienie obecności*.

Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, Gdańsk 1999, s. 35; por. także: A. Górska, *Arystoteles przed popiersiem Homera, czyli jak Stagiryta wspomaga malarzy w obronie sztuki przed Platonem*, "Meander" (2000) nr 4, s. 352.

⁸ Por. *Państwo* 596 A-597 E.

⁹ Por. *Timaios* 28 A-B: *Jeżeli wykonawca czegokolwiek patrzy wciąż na to, co zrodzone, i posługuje się wzorem, kiedy jego postać i zdolność wykonywa, wtedy koniecznie wszystko wychodzi skończone i piękne. A jeżeli patrzy na to, co zrodzone, i posługuje się wzorem zrodzonym – wtedy niepiękne*.

¹⁰ Plotyn, *Enneady*, t. 2, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 1959, V.8.1: [...] *kamień, który za sprawą sztuki dostąpił piękna idei, jest piękny nie dlatego, że jest kamieniem, albowiem wtedy i drugi byłby tak samo piękny, lecz dzięki idei,*

jaką weń wszczepiła sztuka. Zaiste, ową ideę posiadała nie materia, lecz była ona w tym, kto ją pomyślał, i istniała, zanim weszła do kamienia. Była mianowicie w rzeźbiarzu – nie dlatego, że rzeźbiarz miał oczy czy ręce, lecz dlatego, że miał dar sztuki.

¹¹ *Fileb* 64 B.

¹² J. Dawydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno – politycznych Platona i Arystotelesa*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1971, s. 139; por. także: *Państwo* 596 E, 598 B, 603 B, 605 B-C, *Sofista* 236 C, 240 A.

¹³ *Państwo* 599 B.

¹⁴ Por. tamże 605 B-E.

¹⁵ *Prawa* 668 C.

¹⁶ *Państwo* 602 D.

¹⁷ P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Kraków 2000, s. 43.

¹⁸ *Fileb* 64 D-E.

¹⁹ E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia. U podstaw hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 154.

- 20 *Państwo* 607 A.
 21 S. Swieżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa-Wrocław 2000, s. 117 n.
 22 Por. *Timaios* 88 B-D.
 23 P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka...*, dz. cyt., s. 23.
 24 *Państwo* 401 D; por. także: 402 A-B.
 25 *Protagoras* 338 E-339 A.
 26 L. Juros, *Platon o wychowaniu. Pedagogiczne i andragogiczne aspekty platońskiego dziedzictwa myślowego*, Warszawa 2001, s. 74.
 27 *Gorgiasz* 503 E; por. także: Z. Nerczuk, *Sztuka a prawda Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*, Wrocław 2002, s. 146-148.
 28 *Gorgiasz* 503 E-504 A.
 29 Z. Nerczuk, dz. cyt., s. 147-149.
 30 G. Reale, *Historia filozofii*, t. 2, *Platon i Arystoteles*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 2001, s. 208 n.
 31 *Obrona Sokratesa* 22 C.
 32 *Państwo* 424 C.
 33 *Timaios* 71 A-D.
 34 *Państwo* 605 B.
 35 Tamże, 606 D.
 36 Z. Juros, dz. cyt., s. 262.
 37 Chalcydiusz, cyt. za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Wrocław-Kraków 1960, s. 237.
 38 Diogenes Laertios, dz. cyt., III 5; por. także E. Wolicka, dz. cyt., s. 149.
 39 H. Puszek-Miś, *Problem zmienności sztuki u Platona*, "Meander" XXXV(1980)nr 1-2, s. 27-43.
 40 Por. E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art*, z niem. przeł. J. J. S. Peake, Columbia 1968, s. 4.
 41 *Prawa* 656 D-657 A.
 42 A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa 1984, s. 39-64.
 43 *Gorgiasz*, *Pochwała Heleny*, cyt. za: E. Tarnowska-Temierusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Gambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 19.
 44 A. Gawroński, dz. cyt., 59.
 45 E. A. Havelock, *A preface to Plato*, Cambridge Massachusetts 1963, rozdz. XI, cyt. za: A. Gawroński, dz. cyt., s. 62.
 46 H. Puszek-Miś, dz. cyt., s. 27 n.
 47 Tamże, s. 39.
 48 Tamże, s. 41.
 49 Wydaje się jednak, że próba uzasadnienia niechęci Platona do sztuk, przedstawiona przez H. Puszek-Miś, jest nadinterpretacją słów ateńskiego filozofa. Historycy filozofii zgodnie twierdzą, że teoria idei stanowi centrum filozofii Platona i nie ma potrzeby doszukiwać się jej podstaw w *namyśle nad dziejami ateńskiej polis*. Ponadto marksistowskie wywody na temat rozumienia społeczności, na których opiera się autorka w opisie ludności Aten w V w. przed Chr., nie są adekwatnym punktem odniesienia.

Karolina Prymlewick, *Ból*

MOTYWY VANITAS W POLSKIM PORTRECIE KOBIECYM W MALARSTWIE EPOKI NOWOŻYTNEJ

WYBRANE PRZYKŁADY¹

A g n i e s z k a S k r o d z k a

Z wyobrażaniem postaci kobiecej w sztuce europejskiej niemal od zawsze związane były emocje zdecydowanie silniejsze niż te, które towarzyszyły przedstawianiu osób płci przeciwnej. Emocje te należy wiązać z wieloma czynnikami wpływającymi na postrzeganie kobiet i ich roli w życiu całych społeczeństw². Były to czynniki religijne, a także społeczno-kulturowe, związane ściśle z pozycją kobiety w życiu publicznym. Na przestrzeni wieków stosunek do niej cechowało wiele sprzeczności. Niewiasta – jako istota zmienna i nieprzewidywalna – budziła lęk, a jednocześnie fascynowała i prowokowała. Z jednej strony traktowana była jak bóstwo, które wielbiono i na cześć, którego pisano poematy. Z drugiej zaś strony uważano ją nierzadko za służącą mężczyzny, a także wcielenie zła i lubieżności³. Kojarzona zarówno z życiem jak i z zagładą, już od starożytności była mimo wszystko jednym z głównych tematów twórczości artystów.

Ten sprzeczny stosunek do kobiety miał swoje odzwierciedlenie również w malarstwie portretowym epoki nowożytnej. Zarówno jak w portrecie męskim, tak i w konterfektach kobiecych, przedstawianym na nich osobom nierzadko towarzyszyły atrybuty bądź to trzymane w dłoniach, bądź będące elementem stroju, bądź też znajdujące się w bezpośrednim sąsiedztwie postaci. W przypadku portretów dam najczęściej były to przedmioty odnoszące się do ich cech charakteru, a nade wszystko urody. Wydaje się jednak, iż wielokrotnie atrybuty te tylko pozornie miały za zadanie gloryfikację wdzięków i cnót portretowanych. Okazuje się, iż wcale często rekwizyty przypisywane zwykle najpiękniejszym



Katarzyna Mogilnicka, kon. XVII w., malarz nieznany

boginiom Olimpu, takim jak Wenus czy Flora, posiadały zawołowane znaczenie, które zostaje odsłonięte dopiero dzięki analizie mentalności społeczeństwa doby nowożytnej oraz poprzez badanie jego wrażliwości i stosunku do takich wartości jak wieczność i dobra ziemskie. Niniejszy artykuł ma udowodnić, iż przedmioty wręczane portretowanym kobietom ściśle były związane nie tylko z ich znaczeniem na pierwszy rzut oka najbardziej oczywistym, lecz także niemal zawsze posiadały drugą, ważniejszą warstwę semantyczną odnoszącą się do rozważań nad kondycją człowieka, nad wartością bogactw i zaszczytów. Analiza rekwizytów natomiast ma wykazać ich ukrytą symbolikę wanitatywną, która ściśle wiąże



się z wszechobecną niemal w epoce nowożytnej myślą o śmierci⁴ oraz o ostatecznym celu życia ludzkiego⁵. Tym samym niniejsza praca ma ambicję przynajmniej częściowo wypełnić lukę w polskiej literaturze dotyczącej obrazowania motywów *vanitas* w rodzimej sztuce portretowej.

Kobieta jako ta, która rodzi potomstwo, już od czasów starożytnych była wiązana nie tylko z życiem, ale także i jego nieuchronnym następstwem, czyli ze śmiercią. Dawanie życia ściśle bowiem wiązano z takimi konsekwencjami narodzin jak przemijalność i rozpad ciała. Utożsamieniem tych treści był jeden z najbardziej starożytnych motywów ludzkiej wyobraźni jakim jest archetyp kobiety jako Matki-Ziemi dającej życie, ale również to życie wchłaniającej, przyjmującej na powrót do swego łona wszelkie przejawy witalności⁶. Motyw bogini będącej panią życia i śmierci występował i nadal jest obecny w wierzeniach wielu społeczeństw. W mitach greckich śmierć personifikowało męskie bóstwo Tanatos, istniały jednak boginie w sposób pośredni związane ze śmiercią – były to Mojry, Przędki Ludzkiego Losu oraz Persefona i jej matka Demeter⁷. Kobięce personifikacje śmierci pojawiają się dopiero w antyku rzymskim; kontynuowano tę tradycję od około połowy XIV wieku w krajach Europy południowej, podczas gdy w malarstwie niderlandzkim i niemieckim oraz w grafice północnej śmierć była ukazywana w postaci męskiej. Dopiero barok ujedynolcił wizerunek śmierci jako szkieletu, przyjmującego czasem cechy kobiece⁸.

Zainteresowanie człowiekiem epoki odrodzenia postawiło nowe pytanie o przemijalność ludzkiego życia. Głównym tematem filozofii i sztuki odrodzenia stał się człowiek, ale także jego doczesne losy i wieczne przeznaczenie⁹. W okresie tym tematyka śmierci zyskała nowy sposób obrazowania. Jako swoistą kontynuację średniowiecznego wątku *dance macabre* problem ten podejmuje dopiero manieryzm, a zwłaszcza twórczość Hansa Baldunga Griena¹⁰. Ulubionym motywem jego sztuki staje się niezwykle zmysłowy i uwodzicielski akt kobiecy, który, będąc gloryfikacją młodości, miał jednak pełnić funkcję swoistego *memento* przypominając o przemijaniu piękna i życia. Ukazanie powabnej kobiety, obok której stoi śmierć, było zabiegiem mającym na celu zaakcentowanie marności erotyzmu¹¹.

Popularność idei życia upływającego szybko i bezpowrotnie miała odbicie także w grafice renesansu północnego, gdzie mnożyły się nie tylko naśladownictwa i powtórzenia *Trzech wieków*, ale też i różne impresje na temat *vanitas*, nierzadko wykorzystującej grienowskie zestawianie motywu śmierci z wizerunkiem kobiety¹². Tematykę moralizatorską, przypominającą o nieuchronnym końcu rzeczy stworzonych, podjęli następnie artyści katolickiej Flandrii i protestanckiej Holandii, którzy wyspecjalizowali się

w obrazowaniu martwych natur wanitatywnych¹³. Ogromne powodzenie w tym czasie, także w pozostałej części Europy, dzieł sztuki o tematyce *vanitas* tłumaczy popularny w epoce komentarz do pism Ignacego Loyoli, nakazujący pobudzanie wyobraźni stosownymi obrazami mającymi przypominać o śmierci¹⁴.

W okresie kontrreformacji nastąpił proces upowszechnienia i podniesienia ogólnej kultury religijnej najszerszych mas społeczeństwa. Potrydencka reforma obyczajów i życia religijnego była w Polsce przeprowadzona energicznie i skutecznie, albowiem już pół wieku później wysoko oceniano poziom kultury moralnej ludu. Kościół szeroko i intensywnie oddziaływał na masy m.in. przez prowadzenie misji¹⁵. Jedną z cech religijności potrydenckiej był silny udział kobiet w odrodzeniu życia mistycznego. Tendencję tę tłumaczono w Europie długotrwałymi wojnami domowymi i zagranicznymi oraz związaną z tym nieobecnością mężczyzn, co miało skłonić kobiety do życia mistycznego. W Polsce jednakże nie było długotrwałych wojen ani religijnych, ani wojen z sąsiadami, a jeśli się toczyły, to daleko na granicach¹⁶. W kraju natomiast prowadzono spokojne, sielskie życie opiewane przez Jana Kochanowskiego. Jednakże prócz pełnej optywizmu postawy afirmującej ziemską egzystencję obecne były także przekonania negujące wartość i urodę życia, nawiązujące do mistyki zachodniej¹⁷. Wyrazem tego był ruch religijny kobiet, który w Polsce osiągnął ogromne rozmiary.

Damy polskie służyły na kontynencie nie tylko z urody, ale także z wdzięku i umiejętnie dozowanej kokieterii¹⁸. Istotną część ich życia stanowiła wiara i praktyki religijne, które w dużym stopniu przyczyniły się do ukształtowania mentalności niewiast epoki staropolskiej¹⁹. Cieszący się wówczas estymą wśród obcokrajowców wysoki poziom moralności Polek (utrzymany po schyłek XVII) był odziedziczony po dawnej, średniowiecznej postawie obyczajowej przetworzonej przez wychowanie klasztorne i bardzo poczytną wówczas potrydencką literaturę ascetyczną²⁰. To właśnie w Rzeczypospolitej w okresie kontrreformacji miała miejsce najbardziej obfita fala wydań i przekładów autorów ascetyczno-mistycznych takich jak Ignacy Loyola czy Teresa z Avila i Jan od Krzyża²¹.

Powszechnym zjawiskiem będącym wynikiem religijności barokowej była duża liczba kobiet żyjących „na dewocji”. Były to najczęściej samotne, często zamożne damy, które rezygnowały z życia światowego i osiadały w miastach i klasztorach prowadząc pobożne, czasem nawet ascetyczne życie²². O ich ilości może świadczyć fakt, iż w połowie XVIII wieku w Poznaniu dewotki jezuickie zamieszkiwały całe ulice²³. Nadgorliwość w wykonywaniu zewnętrznych praktyk religijnych nierzadko łączono wówczas z teatralnością i

patosem pobożności barokowej oraz swoistą płytkością wiary²⁴. Bywało, że na nabożeństwa w kościołach przychodziły bigotki upudrowane i wystrojone w modne, aczkolwiek nieskromne suknie o głębokich dekoltach²⁵. Jednakże – zwłaszcza w drugiej fazie baroku – spotykało się także religijność bardziej pogłębioną i uduchowioną²⁶.

W Rzeczypospolitej Sarmackiej jednym ze sposobów manifestacji religijnej kobiet stał się portret. I tak jak dla wizerunków mężczyzn typowe było przedstawianie się z akcesoriami militarnymi mówiącymi o ich męstwie i waleczności, tak dla portretów kobiecych charakterystyczne było wyposażanie ich w atrybuty odnoszące się nie tylko do cnót i urody uwiecznionych na płótnach dam, ale również do ich życia wewnętrznego. Towarzyszące bowiem portretowanym rekwizyty miały nierzadko informować odbiorcę o pobożności i religijności wyobrażonej osoby i taki jej obraz zapisywać w pamięci potomnych²⁷.

Jednym z motywów najczęściej pojawiających się na portretach kobiecych są różnego rodzaju kwiaty, które kojarzone są przez widza z cnotami wyobrażonej damy. Atrybut kwiatowy niejednokrotnie miał służyć idealizacji postaci, przez przyrównanie jej do najcenniejszych²⁸ i najpiękniejszych. Taką interpretację narzucała znana powszechnie symbolika kwiatu, który, z racji swojej formy, był archetypowym obrazem duszy²⁹, a którego wdzięk, kruchość i subtelny zapach ewokował nierzadko zalety, dobre uczynki³⁰ oraz miłość³¹. Kwiat był także znanym od starożytności przedmiotem towarzyszącym boginiom Florze i Aurorze, a także wszystkiego co jest związane z młodością, wiosną i odradzaniem się przyrody³².

Kwiaty jednakże posiadają także symbolikę związaną ze śmiercią i przemijaniem. Już w starożytnym Egipcie, ale również i w Grecji i Rzymie, miały one konotacje funeralne, ze względu na wykorzystywanie ich przy obrzędach pochówku zmarłych³³, co wpłynęło także na utożsamianie ich z duszami przodków³⁴. Zwyczaj przystrojania kwiatami grobów, przejęty przez wczesne chrześcijaństwo³⁵, trwa do dziś. Utrwalenie ich symboliki mortalnej dokonało się w dużym stopniu również za sprawą Biblii, która częstokroć wskazuje na znikomość ich istnienia będącą obrazem przemijalności wszystkiego co ziemskie oraz krótkości ludzkiego żywota (por.

np. Iz 40, 6-7)³⁶. Kwiaty byłyby w ten sposób symbolem przemijalności, ale jednocześnie też nadziei zmartwychwstania, wiecznej wiosny i niebiańskich radości oczekujących na zbawionych w Ogrodzie Rajskim³⁷.

Jednym z najczęściej przedstawianych kwiatów w malarstwie epoki nowożytnej był tulipan. Jego kariera rozpoczęła się w 1554 r., kiedy sprowadzono ten gatunek z Istanbuhu do Wiednia. W całej Europie rozszalała się wtedy prawdziwa „gorączka tulipanowa”, której apogeum przypadło na połowę XVII wieku³⁸. Był to jeden z najdroższych kwiatów³⁹, za którego cebulki płacono ogromne sumy pieniędzy do czasu krachu giełdowego w 1637 r., kiedy to nagle straciły na wartości stając się od tego momentu głównym

s y m b o l e m wanitatywnym⁴⁰.

Tulipany jako symbol marności pojawiają się na domniemanym konterfekcie Katarzyny z Kretkowskich Ligęziny (po 1654 r.)⁴¹, fundatorki kościoła i klasztoru karmelitanek w Lublinie. Obraz przedstawia całopostaciowy portret kobiety ubranej w dworską suknię z głębokim dekoltem, która obiema rękami wykonuje ruch zrywania zawieszonych na szyi pereł i będącego elementem stroju łańcucha. Postać stoi w



Aleksandra Tyszkiewiczowa, ok. 1660, nieznany malarz polski

pomieszczeniu, w którym po prawej stronie znajdują się atrybuty pokuty i ascezy: krucyfiks, różgi, bicz i habit. Natomiast na stoliku po lewej stronie obrazu, ułożone są przedmioty zbytku, wśród których widzimy przewrócony dzban z tulipanami. Za widocznym z tyłu oknem wyobrażono otwarte niebo oraz Syna Bożego i Matkę Boską ofiarowujących wyrzekającą się dóbr ziemskich nagrodę. Obecne na obrazie tulipany wypadające z przewróconego dzbanka są symbolem dóbr i bogactw ziemskich, które są marnością tego świata. Ligęzina odwraca się od nich, gardzi nimi nie zważając na to, iż oto te najdroższe swego czasu w Europie kwiaty zaraz zwiędną. Z przewróconego bowiem dzbanka wycieka woda, co przywołuje na myśl refleksję, że wszystko co ziemskie czeka rychły uwiąd i koniec.

Tulipany, jako symbol wanitatywny, zostały ukazane również na wizerunku Anny Chabielskiej (1793 r.)⁴², gdzie wetknięto je w obfity czepek portretowanej. Jeszcze jednak

bardziej wyrazisty w swej wymowie jest tulipan umieszczony w bukietcie wyobrażonym na konterfekcie Franciszki Załuskiej (1. poł. XVIII w.)⁴³. Wyobrażona w półpostaci dama, ubrana w suknię z dekoltem przybranym kwiatem pomarańczy, trzyma w ręku książkę. Za nią widzimy stojący wazonie bukiet złożony z tulipana, maków oraz kłosów zboża. Ich symbolika mortualna wiąże się z pewnością z faktem, iż wizerunek powstał po śmierci pierwszego męża Załuskiej, księcia Szymona Lubeckiego. Mak, ze względu na swoje działanie nasenne, ewokuje śmierć będącą snem⁴⁴, z którego zmarły ma się obudzić do życia wiecznego. Niezwykle wymowna jest tu obecność kłosów zboża, które już od czasów starożytnego Egiptu jest popularnym symbolem zmartwychwstania i życia⁴⁵. Motyw źdźbeł zbóż i ziaren często był obecny zwłaszcza w literaturze emblematycznej opatrzonej mottem *vivre pour mourir et mourir pour vivre*⁴⁶, będącym wyrazem biblijnej idei ziarna, które by wydać plon obfity ma wpierw obumrzeć. Znamiennym przykładem będzie tu miedzioryt rytownika norymberskiego Paulusa Fürsta (1605-1666) przedstawiający śmierć pod postacią szkieletu celującą do widza z kuszy⁴⁷. Potęgę i triumf nieprzejednanego kusznika podkreśla znajdujący się na jego głowie wieniec z kwiatów i zboża⁴⁸.

Kwiatem niezwykle często pojawiającym się na wizerunkach pań jest róża. Ukazana jest ona chociażby na konterfekcie pisarki Anny Stanisławskiej⁴⁹. Ten posiadający ambiwalentne znaczenie kwiat może symbolizować miłość, urodę i cnoty, ale także wieczność i przemijanie⁵⁰. Zarówno więc trzymany w dłoniach, jak i użyty do ozdobienia misternej barokowej fryzury, mógł głosić cnoty portretowanej, mówiąc jednocześnie o jej umiłowaniu spraw niebieskich. Nade wszystko jednak róża była szczególnie popularnym w XVI i XVII wieku hieroglifem śmierci i marności życia, ponieważ uważano, iż przemija tego samego dnia w którym powstaje⁵¹. Taką symbolikę obrazuje emblemat ukazujący ogród, na tle którego stoją dwie kobiety – stara i młoda trzymająca kwiat, będący symbolem szybko przemijającej urody i życia⁵². To ostatnie często było obrazowane jako bukiet umieszczony w

wazonie lub w donicy⁵³. Taką wymowę mógł mieć portret Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (ok. 1675-1680), ukazanej jako młoda dziewczyna stojąca obok donicy z zasadzonymi kwiatami tuberozy nie symbolizującymi jednak niewinności, jak podaje literatura dotycząca portretu⁵⁴. Tuberoza w donicy stanowi symbol wanitatywny, czego wyrazem jest emblemat *Diarii omnes*⁵⁵. Życie byłoby tu kwiatem zasadzonym przez Boskiego Ogrodnika, który jest w stanie je zerwać we właściwym czasie. O takiej interpretacji życia jako kwiatu świadczyć mogą popularne w baroku liczne przedstawienia zarówno malarskie i graficzne, jak i przekazy literackie⁵⁶.

Innym symbolem wanitatywnym ukazywanym wielokrotnie na konterfektach kobiecych są owoce, tradycyjnie związane z kobiecym wdziękiem i urodą. Często takim atrybutem jest cytryna. Występuje ona na wizerunkach, Katarzyny Mogilnickiej (kon. XVII w.)⁵⁷, a także Marianny Kościa (ok. 1675)⁵⁸. Do tej pory interpretowano obecność na tych płótnach cytrynę jako atrybut symbolizujący małżeństwo i płodność, a także szczęśliwą miłość⁵⁹. Należy jednak zwrócić uwagę, iż cytryna, będąc jednym z najczęściej występujących owoców w przedstawieniach martwych natur wanitatywnych, reprezentuje piętnowaną przez Biblię i literaturę moralizującą sferę ziemskich przyjemności⁶⁰. Owoce południowe, będąc luksusem przywożonym z dalekich krajów, były jednocześnie świadectwem



Franciszka Załuska, nieznanymi malarz mazowiecki (?), 1. poł. XVIII w.

zamożności pragnącej się z nimi sportretować osoby. Jednak oprócz tego, cytryna jako owoc nie ulegający łatwo zepsuciu była też symbolem wieczności⁶¹, co tłumaczy jej obecność w kompozycjach wanitatywnych. W tym kontekście należy zreinterpretować znaczenie cytryny na wizerunku Katarzyny Mogilnickiej, której portret prawdopodobnie powstał po śmierci jej małżonka. Mogilnicka trzyma w lewej ręce wachlarz, prawą zaś dotyka leżących na stole pereł, obok których znajduje się przekrojona na pół cytryna. Owoc ten z pewnością odnosi się tu do miłości – teraz rozdzielonej śmiercią – ale jednocześnie jest też zapowiedzią życia wiecznego. Wydaje się, że w tym samym duchu należy tłumaczyć obecność cytryny w dłoni Marianny Kościa, na co może wskazywać krzyżyk zawieszony na jej szyi mówiący o

tym, że portretowana była osobą religijną. Można więc przypuszczać, iż trzymany przez nią atrybut odnosić się miał do sfery transcendentnej i jako taki symbolizował wieczność.

Jednym z najczęściej ukazywanych na portretach przedmiotów były, wspomniane już wyżej, perły. Z XVII-wiecznych przekazów historycznych wiadomo o wielkich ilościach pereł przywożonych ze Wschodu, a znajdujących się w posiadaniu polskich magnatów. Sznury pereł liczone nieraz na łokcie, co daje wyobrażenie o ich obfitości⁶². Biżuteria z pereł, zwłaszcza naszyjniki z najrzadziej występujących w naturze pereł kulistych, a także kolczyki o kształcie gruszek, były chyba ulubionymi kosztownościami kobiet epoki nowożytnej. Zamiłowanie do nich wynikało, jak się wydaje, nie tylko z ich niezwyklej urody, ale również ze znakomicie wpisującej się w upodobania barokowe symboliki związanej z wiarą w pośmiertną egzystencję. Perły bowiem szczególnie, ze względu na swój kształt, barwę i blask, a także ze względu na przypisywane im właściwości magiczne, ewokowały bogate skojarzenia i odsyłały do wielu znaczeń religijnych, a także do sfery duchowości i emocji⁶³.

W niektórych kulturach perłami ozdabiano groby królewskie, skąd się wzięły zapewne ich funeralne konotacje⁶⁴. Wydaje się dziś paradoksalne zestawianie pereł obdarzonych symboliką wanitatywną z bogatymi, wysadzanymi kosztownościami ubiorami, w których lubował się człowiek epoki baroku⁶⁵. A jednak w kazaniach nawoływano do roztropności nie potępiając sarmackiego zamiłowania do zbytku:

[...] nie mają w nas afektu zgaszać, złote sprzęty i bogate noszenia, powinny się z sukienką niewinności zgadzać, owe łańcuchy złote [...] owe z pereł prezenty, pod którymi szyja stęka, mają między nami a niebem ścisłe obligi utwierdzać. Kiedy jedną ręką szkatuły pakujesz, z drugiej gwiazd, nieba nie wypuszczaj [...]

– napominał w 1739 r. pijar Idzi Madejski⁶⁶.

Damy każące się portretować w biżuterii z pereł chciały w ten sposób przekonać widza nie tylko o swoim bogactwie – portretowano się bowiem w najlepszych, odświętnych strojach – ale również o przedkładaniu nad rozkosze tego świata wartości niebiańskich, których wyrazem była perła⁶⁷. Stanowiła ona biblijny atrybut alegorii wiary (Mt 13,46) i w tym znaczeniu często pojawia się na wizerunkach kobiet pragnących podkreślić swą ufność w życie wieczne i zaakcentować marność dóbr doczesnych. Dama, eksponująca na portrecie dużą perłę, której wielkość – nota bene – była niejednokrotnie nieco przejawiana przez artystę, ukazywała także widzowi obraz swojej cnoty i zalet, pochodzących z wiary i wynikających z przestrzegania Bożych Przykazań⁶⁸. W przypowieści ewangelicznej perłą też jest nazwane Królestwo Boże. W tym kontekście dama prezentująca perłę jest tą, która spełniając słowa Zbawiciela

nakazujące: *szukajcie wpierw Królestwa Bożego* odrzuca to co zagraża zbawieniu, czyli rozkosze zmysłowe i ziemskie zaszczyty. Wśród wizerunków dam trzymających w dłoniach perły można wymienić portret Aleksandry Tyszkiewiczowej z Czartoryskich (XVII w.).

Dość częstym atrybutem pojawiającym się na portretach typu staropolskiego jest zegar. Był to przedmiot postrzegany jako piękny i luksusowy, podnoszący splendor wnętrza i wręcz nie ustępujący rzeźbom czy obrazom⁶⁹. Używano go więc bardziej dla ozdoby, niż dla faktycznego mierzenia czasu⁷⁰. Wydaje się, iż czasem na obrazach funkcję



Ludwika Karolina Radziwiłł, ok. 1680, malarz nieznan

zegara również może pełnić świeca, która była znana jako jeden z najstarszych, starożytnych zegarów ogniowych⁷¹. Z tej racji, a także dzięki zapalaniu gromnicy przy łożu konającego⁷², świeca, obok zegara, zyskała trwałą symbolikę wanitatywną⁷³. Miernik czasu dla dawnych społeczeństw był symbolem także wyroku i providencji Boga, który jako Stworzyciel, Konstruktor świata, był też jego Zegarmistrzem⁷⁴.

Nowożytne zegary, tj. kaflaki⁷⁵, mogły funkcjonować jednak w sztuce na tej samej zasadzie co tradycyjny symbol śmierci i przemijania, jakim jest klepsydra⁷⁶, choć nie należy zapominać o tym, że istniały także inne znaczenia tegoż atrybutu. Być może właśnie w aspekcie wanitatywnym zegar został przedstawiony na portrecie Ludwika Czartoryskiego z Mniszchów⁷⁷, na co mógłby wskazywać trzymany przez damę w prawej dłoni tulipan.



Myśl o efemeryczności losu ludzkiego była powszechna w społeczeństwie doby nowożytnej. Człowiek renesansu i baroku odkrywając rzeczywistość, stawał się coraz bardziej jej władcą przez rozwój nauk. Jednak równocześnie dostrzegał swą nicotę wobec niezmiennych praw natury, według których każde istnienie ma swój początek i koniec. Ku pouczeniu ciągle błędzących i umacnianiu słabych artyści tworzyli sztukę moralizatorską, podporządkowaną idei dążenia do zbawienia i porzucenia grzechu. Co znamienne, w celu ukazywania marności tego świata wykorzystywano motyw ciała młodej i pięknej kobiety. Ukazywanie szybkiego przemijania urody i wdzięków i tego, co zostanie po człowieku w postaci odrażającego szkieletu, miało na celu uzmysłowić jak mało warte są doczesne zabiegania o dostatek i zmysłowe przyjemności. Stąd trwałość i oczywistość toposu kulturowego jaki stanowi dawny motyw tanatologiczny: śmierć i dziewczyna⁷⁸.

W epoce renesansu, a nade wszystko w baroku, temat *vanitas* był niejednokrotnie prezentowany w sposób ukryty, czytelny jedynie dla znającego kod społeczeństwa,

które żyło pamiętając na co dzień o śmierci i nieustannie myśląc o ostatecznym celu ludzkiej egzystencji. Człowiek epoki nowożytnej był bowiem zaznajomiony ze śmiercią, nie bał się jej, a wręcz oczekiwał z ufnością i spokojem traktując ją jako kolejny etap ludzkiego żywota.

Artykuł omawia jedynie najczęściej spotykane na malarskich kobiecych portretach dawnej Rzeczypospolitej atrybuty wanitatywne. Nie sposób bowiem w tak krótkim studium zanalizować i opisać wszelkie obecne na płótnach rekwizyty o symbolice mortualnej, a takich jest z pewnością wiele. Z tego także powodu zarówno przedmioty scharakteryzowane w niniejszej pracy zostały potraktowane skrótowo i zapewne niewyczerpująco. Należy stwierdzić, iż niniejszy artykuł jedynie częściowo zapełnia lukę w literaturze dotyczącą mortualnej symboliki wizerunków osobistości polskich. Natomiast pełne i satysfakcjonujące zarysowanie tematu motywów *vanitas* w polskim kobiecym portrecie malarstwa epoki nowożytnej ciągle jeszcze czeka na opracowanie.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę seminaryjną napisaną pod kierunkiem ks. dra Janusza Nowińskiego.

² Bogatą bibliografię dotyczącą mentalności kobiet, ich roli i miejsca w społeczeństwie przytacza B. Popiołek, *Kobiety świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.

³ Por. Z. Kuchowicz, *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI-XVIII wieku*, Łódź 1974, s. 12-13.

⁴ B. Rok, *Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia” XCV: 1991, nr 1331, s. 202.

⁵ Obfita literatura dotycząca szeroko pojętego tematu śmierci w: E. Kizik, *Śmierć w mieście hanzeatyckim w XVI-XVIII wieku. Studium z nowożytnej kultury funeralnej*, Gdańsk 1998.

⁶ M. Jakubczak (oprac.), *Ziemia, w: Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 2002, s. 31.

⁷ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 55-58; 209-217.

⁸ J. Białostocki, *Plać śmierci*, Gdańsk 1999, s. 10-24.

⁹ J. Pasierb, *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu*, Warszawa 1999, s. 48, 113.

¹⁰ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1988, s. 170.

¹¹ W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, [przeł. S. Blaut], Warszawa 1985, s. 285. Białostocki, dz. cyt., s. 107-108. Choć śmierć kojarzono najczęściej ze starością to – paradoksalnie – w omawianym okresie najwięcej umierało dzieci i młodych kobiet. Fakt ten być może częściowo przyczynił się do wiązania z nimi śmierci. Por. Popiołek, dz. cyt., s. 120.

¹² *The Illustrated Bartsch. Vol. 8 (Part 2). Early German*

Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham, New York 1978 1978, nr 41-[I] (101), s. 24.

¹³ Rzepińska, dz. cyt., s. 256-258.

¹⁴ Białostocki, dz. cyt., s. 60, 69, 85.

¹⁵ J. Kłoczowski, L. Müllerowa, J. Skarbak, *Zarys dziejów Kościoła Katolickiego w Polsce*, Kraków 1986, s. 127-128; 135-139.

¹⁶ K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 91.

¹⁷ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 140-143. O motywie *vanitas* w polskiej poezji barokowej: J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1997, s. 112-117.

¹⁸ Świadczą o tym liczne świadectwa przebywających w Polsce obcokrajowców. Zob. np. K. H. Heyking, *Wspomnienia z ostatnich lat Polski u Kurlandii 1752-1796*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I, oprac. i wstęp W. Zawadzkiego, Warszawa 1963, s. 62-63; N. W. Waxall, *Wspomnienia z Polski 1778*, w: tamże, s. 541; J. E. Biester, *Kilka listów o Polsce pisanych latem 1791 roku*, w: tamże, t. II, s. 215.

¹⁹ B. Popiołek, dz. cyt., s. 73, 83. Pobożność barokowa stanowiła niejednokrotnie po prostu rodzaj zabawy służąc zabiciu czasu, por. J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, t. I, Warszawa 1994, s. 319.

²⁰ Górski, dz. cyt., s. 200.

²¹ K. Niklewiczówna, *Hiszpańsko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, T. Michałowska (red.), Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 309.

²² Dobitym przykładem może być tu żywot zmarłej w aurze świętości Elżbiety z Sieniawskich Gostomskiej, słynnej z uwagi na stosowanie okrutnych i wyrafinowanych praktyk ascetycznych, zob. Z. Kuchowicz, *Świątobliwa pasjonatka – Elżbieta Łucja*

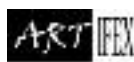
Gostomska, w: tenże, *Wizerunki...*, s. 160-182. O wymyślnych staropolskich pokutach cielesnych: Bystron, t. I, s. 317, 319; Popiołek, dz. cyt., s. 78-81.

²³ Bystron, t. I, s. 317, 319, 332-333. Ilości niewiast oraz jednocześnie charakter ich pobożnego żywota potwierdza i następująco komentuje Jędrzej Kitowicz: „Dewotów niewiele bywało, dewotek sto razy więcej i wyjąwszy niektóre prawdziwie pobożne, drugie były obłudnice, zwadliwe, plotuchy, oszczerczynie i pijaczki [...]”. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp: Maria Demalowicz, Warszawa 1985, s. 42.

²⁴ Wydaje się jednak, jak słusznie zauważa Bożena Popiołek, że sam Kościół w tym okresie przykładał większą wagę do form kultu, niż do pogłębionej wiary. Popiołek, dz. cyt., s. 84.

²⁵ Oto jak nabożne damy uczestniczyły w czasie Wielkiego Postu w publicznych, słynących z drastyczności biczowaniach mających miejsce w polskich kościołach: „Jako jednak z natury są miłosierne, tak się też i nad swoim ciałem pastwić się nie raziły, głaszcząc się raczej miłą dyscypliną po plecach niż biczując, a ciałem delikatnym i koszulą cienką wizerunek miłosny zamiast pokutnego wystawiając”. J. Kitowicz, op. cit., s. 42; Bystron, t. I, s. 314. O obłudzie religijnej Polek (i Polaków) zob. też: J. J. Kaush, *Wizerunek narodu polskiego*, w: *Polska stanisławowska...*, s. 283, 324. Por. także: Popiołek, dz. cyt., s. 78, 81.

²⁶ Kuchowicz, dz. cyt., s. 237, 239; Górski, dz. cyt., s. 358; J. M. Maciuszko, *Symbol w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji*, Warszawa 1986, s. 294-296. Por. przykład poetki Konstancji Benisławskiej nawiązującej w swej poezji do tradycji wielkiej mistyki hiszpańskiej. Zob. T. Chachulski, *Konstancja Benisławska (1747-1806)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński



- (red.), t. I, Warszawa 1992, s. 771-788.
- ²⁷ Por. K. Kuczman, J. T. Petrus, *Portret końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, w: *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, katalog wystawy, J. Malinowski (red.), Warszawa 1993, s. 24-25.
- ²⁸ Zob. A. Krawczyk-Tyrpa, *Kwiat i kobieta*, w: *Świat roślin w języku i kulturze*, A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj (red.), Wrocław 2001, s. 10-11.
- ²⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 217.
- ³⁰ Dobre uczynki i cnoty utożsamiano z kwiatami wyrastającymi w ogrodzie, którym jest serce człowieka. Por. A. Czyż, *Morteka, Druźbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślinna w prozie polskiej wczesnego baroku*, w: *Literacka symbolika roślin*, A. Martuszevska (red.), Gdańsk 1997, s. 70, z przyp. 16.
- ³¹ Np.: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*, J. Chevalier, A. Gheerbrant (red.), Paris 1969, s. 360; *Encyclopédie des symboles*, Michel Cazenave (dir.), [Paris] 1996, s. 584-686; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, [przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński], Warszawa 2001, s. 184.
- ³² G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, t. I, Genève 1958, s. 190-191.
- ³³ Cirlot, dz. cyt., s. 217; *Encyclopédie...*, dz. cyt., s. 585; Zwyczaj wykorzystywania kwiatów i pachnących roślin w rytach funeralnych znany był już ok. 50 tys. lat temu na ziemiach dzisiejszego Iraku, u ludów Parsi, Żydów oraz wyznawców mandeizmu, por. J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London 1982, s. 70, 142; *U źródeł Polski – do roku 1038*, pod red. M. Derwicha, A. Żurka, Warszawa – Wrocław 2002, s. 20. U początków wykorzystywania kwiatów podczas starożytnych uroczystości pogrzebowych było dążenie do zatuszowania zapachu gnicia trupa, co pierwotnie osiągnano paląc kadzidła i namaszczając ciało zmarłego wonnymi olejkami; por. M. Wańczowski, *Księga żaloby i śmierci*, współpr. M. Lenart, E. Maciesowicz, Opole 1993, s. 159.
- ³⁴ *Dictionnaire...*, dz. cyt., s. 361; *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, [przeł. J. Prokopiuk], Warszawa 1992, s. 81.
- ³⁵ M. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, s. 151.
- ³⁶ Zob. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, Warszawa 2003, s. 416-417; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, [tłum. Kazimierz Romaniuk], Poznań 1989, s. 106-107. Kwiat – w tym kontekście – może być również symbolem pokusy, zob. Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam – London 1974, s. 194.
- ³⁷ Forstner, dz. cyt., s. 185; M. Lurker, dz. cyt., s. 107.
- ³⁸ T. Grzybkowska *Rysunkowe florilegium Andrzeja Stecha*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LI: 1989, s. 21.
- ³⁹ O tym, jak bardzo ceniono ów kwiat świadczy fragment wiersza o tulipanach autorstwa Jeana Franeau z *Jardin d'hiver ou cabinet des Fleurs...*, wyd. w Douai w 1616 r.:
„[...] Duma ogrodów, kwiat najcenniejszy
nie widziany nigdy pod sklepieniem niebios [...].
[...] Kwiat, który widziałem jedynie na płótnach [...]”
[przeł. G. Ławniczak]; cyt. za: G. Ławniczak, *Motywy kwiatowe na paramentach haftowanych z kościoła sióstr wizytek w Warszawie jako nośnik wpływów francuskiej kultury artystycznej w połowie XVIII wieku*, [w:] *Sztuka a natura*, materiały sesji SHS, Katowice 1991, s. 176.
- ⁴⁰ T. Grzybkowska, *Między nauką a sztuką. Rysunki i obrazy kwiatów Andrzeja Stecha*, [w:] *Sztuka a natura*, materiały sesji SHS, Katowice 1991, s. 233.
- ⁴¹ Zob. *Polaków portret własny*, M. Rostworowski (red.), cz. I, Warszawa 1983, il. 95; D. Dec, *Portret Katarzyny z Kretkowskich Ligęzy*, nota katalogowa, w: *Polaków portret...*, cz. II, Warszawa 1986, kat. 83; T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 126, 199; tenże, *Portret staropolski*, Warszawa 1995, s. 65-70; E. Letkiewicz, *Wzgarda świata – domniemany konterfekt Katarzyny z Kretkowskich Ligęzy w kościele karmelitów bosych w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXV: 2003, nr 2, s. 333-341.
- ⁴² J. Rusczykowa, *Portret Anny z Walewskich Chabielskiej*, w: *Portret polski XVII i XVIII wieku*, katalog wystawy, J. Rusczykowa (opr.), Warszawa 1977, il. 66, nr kat. 2, s. 19-20.
- ⁴³ *Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku*, katalog wystawy, J. Dziubkowska, Z. Dolczewski, K. Kalinowski (red.), Poznań 1991, il. 49, s. 90.
- ⁴⁴ Zob. przyp. 3, s. 3; por. też np. J. Garai, *The Book of Symbols*, London 1973, s. 120. Popularność tego skojarzenia w baroku potwierdza chociażby tytuł kazania żalobnego autorstwa pisarza religijnego Józefa Pietkiewicza, wygłoszonego na pogrzebie wojewodziny brzeskiej Krystyny Kuncewiczowej i opublikowanego w 1695 r. pt. „Sen słodki pobożnej śmierci”; *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVI, s. 155.
- ⁴⁵ Zob. A. Niwiński, *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 2002, s. 197-199; Forstner, dz. cyt., s. 199-203; J. Hall, *Leksykon symboli sztuki wschodu i zachodu*, [przeł. J. Zaus, B. Baran], Kraków 1997, s. 247.
- ⁴⁶ B. Purc-Stepniak *Śmiejący się Demokryt i placzący Heraklit. Dwa obrazy ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk*, w: *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, M. Kapustka, A. Koziół, P. Oszczanowski (red.), Wrocław 2003, s. 329-330.
- ⁴⁷ Zob. H. Widaćka, *Rycina „Śmierć celująca z kuszy”*, *Paulus Fürst*, nota katalogowa, w: *Tempus tene. Zegary mechaniczne w Polsce – tradycja i współczesność*, katalog wystawy, K. Kluczajd (red.), Toruń 2000, il. D. 10, s. 322, 324.
- ⁴⁸ W XVII w. w Polsce istniał zwyczaj przygotowywania dla siebie przez pobożniejszych ludzi trumien, które wypełniano zbożem i przechowywano na strychach, co miało przypominać właścicielowi próżność tego życia. Bystroń, t. II, s. 102-103.
- ⁴⁹ D. Rott, *Kobieta z przemalowanego obrazu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji albo Opisanie całego życia jednej sieroty...”*, Katowice 2004.
- ⁵⁰ Zob. A. Nowakowska, *Róża w języku i kulturze*, w: *Świat roślin w języku i kulturze*, A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj (red.), Wrocław 2001.
- ⁵¹ L. Brusewicz, *Johann Rottenhammer, Alegoria Vanitas*, nota katalogowa, w: *Ars emblematica. Ukrayne znaczenia w malarstwie holenderskim XVII w.*, katalog wystawy, Warszawa 1981, s. 99.
- ⁵² Jego wyrazem jest popularna lemma *Vita rosa est*, oraz inskrypcja:
*La rose est fresche et fletie en vn iour;
Sa grand' beauté est en bref temps perdue:
Viellisse aussi sans faire long sejour;
Ride la peau (au parauant) tendue.* A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, s. 290 i 291.
- ⁵³ Tervarent, dz. cyt., s. 191. Mógł to być również symbol cnot; tamże, s. 192.
- ⁵⁴ M. Ochnio, *Ludwika Karolina Radziwiłłówna*, nota katalogowa, w: *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, katalog wystawy, J. Malinowski (red.), Warszawa 1993, il. 153, s. 130, 354.
- ⁵⁵ D. De la Feuille, H. Offelen, *Devises Et Emblemes Anciennes & Modernes tirées des plus celebres Auteurs Nouvellement inventées en Latin, en Francois, en Italien, en Allemand. Oder: Emblematische Gemüths-Vergnügung Bey Betrachtung Sibem hundert und funffzehen der curieusesten und ergötlichsten Sinn-bildern: Mit ihren zuständigen Teutsch-Lateinisch-Französisch- und Italianischen Beyschriften*, Augsburg 1697, s. 31, nr 9.
- ⁵⁶ Por. np. *The Illustrated Bartsch. Vol. 3 (Part 1). Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius*, New York 1980, il. 11 (98), s. 293; tamże, *Vol. 3 (Part 2). Netherlandish Artists: Matham, Saenredam, Muller*, New York 1980, il. 180 (175), s. 165; tamże, *Vol. 8 (Part 2). Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, New York 1978, il. 149-1 (174), s. 90; Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, [przeł. J. Pollakówna, W. Dłuską], Warszawa 1998, il. 12, 13, 24, 85; Schöne, dz. cyt., s. 288; Popiołek, dz. cyt., s. 101-102.
- ⁵⁷ *Duma i wolność...*, dz. cyt., il. 23, s. 83.
- ⁵⁸ J. Rusczykowa, *Portret Marianny Kościa (?)*, w: *Portret polski...*, dz. cyt., il. 30, nr kat. 59, s. 45.
- ⁵⁹ M. Ochnio, *Teresa Woroniecka*, nota katalogowa, w: *Gdzie Wschód...*, dz. cyt., s. 374; *Duma i wolność...*, dz. cyt., s. 83.
- ⁶⁰ L. Brusewicz, *Abraham van Beyerem. Martwa natura z różą*, nota katalogowa, w: *Ars emblematica...*, dz. cyt., s. 63.
- ⁶¹ Levi d'Ancona, dz. cyt., s. 207. W średniowieczu cytryna była symbolem życia; wiercono też, że chroni przed trucizną i zarazą, a także przed innymi wrogimi siłami. Cytryny wkładano również do grobów; por. *Leksykon symboli*, dz. cyt., s. 26. Cytryna mogła być także symbolem świata, ze względu na atrakcyjny wygląd owocu lecz kwaśny smak. Pani mgr Annie Czyż dziękuję za tę informację.
- ⁶² K. Maślankiewicz, *Kamienie szlachetne*, Warszawa 1982, s. 265; N. Sobczak, T. Sobczak, *Wielka encyklopedia kamieni szlachetnych i ozdobnych*, Warszawa 1998, s. 287.
- ⁶³ Por. Kotarska, dz. cyt., s. 153.
- ⁶⁴ M. Eliade, *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*, [trans. by P. Mairet], New York 1961, s. 141. Np. w Chinach wkładano perłę w usta zmarłych osób należących do bogatych rodzin. Ten sam zwyczaj istniał w Indiach – stąd perłę skojarzano tam z nieśmiertelnością; por. *Encyclopédie...*, dz. cyt., s. 520.
- ⁶⁵ Kuchowicz, *Człowiek...*, s. 151.
- ⁶⁶ Za: K. Moisan-Jabłońska, *Mors, iudicium, infernus, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych*, w: *Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku*, katalog wystawy, P. Mrozowski (red.), Warszawa 2000, s. 21.
- ⁶⁷ Lurker, dz. cyt., s. 171.
- ⁶⁸ Maciuszko, dz. cyt., s. 114.
- ⁶⁹ Z. Prószyńska, *Zegamistrzostwo XVII-XVIII wieku*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje*, pod red. T. Grzybkowska (red.), Gdańsk 1997, s. 270, 274.
- ⁷⁰ Bystroń, *Dzieje obyczajów...*, dz. cyt., t. II, s. 12.
- ⁷¹ Okres spalania świecy jako miara czasu obowiązywał jeszcze w Europie średniowiecznej; Z. Prószyńska, *Dawne zegary*, Warszawa 1998, s. 13.
- ⁷² J. Nowiński, *In umbra mortis*, w: *Śmierć w kulturze...*, dz. cyt., s. 39-40.
- ⁷³ Hall, dz. cyt., s. 142.
- ⁷⁴ B. Popiołek, dz. cyt., s. 37.
- ⁷⁵ Prószyńska, *Dawne...*, dz. cyt., s. 24.
- ⁷⁶ Prószyńska, *Zegamistrzostwo...*, dz. cyt., s. 273. Zob. też J.J. Dreściak, *Polski portret z zegarem*, w: *Zegary mechaniczne*, materiały z sesji naukowej, K. Kluczajd (red.), Toruń 2000, s. 93.
- ⁷⁷ Dreściak, dz. cyt., il. 17, s. 95.
- ⁷⁸ Por. E. Kizik, dz. cyt., s. 9.



FIGURA ŚW. JANA NEPOMUCENA NA ULICY SENATORSKIEJ W WARSZAWIE¹

A n n a B a l i k

Figury Jana Nepomucena stawiano na placach miejskich i przy drogach, ponieważ święty był patronem broniącym ludność od powodzi i zarazy. W krajobraz Warszawy wpisały się cztery takie figury: na drodze prowadzącej do Wilanowa (róg ulic Wiertniczej i Augustówki), przy ulicy Senatorskiej, przy placu Trzech Krzyży oraz na Służewie (róg ulic Nowoursynowskiej i Doliny Służewieckiej). Trzy pierwsze powstały jeszcze w XVIII w., a czwarta pochodzi z wieku XIX. Żadna z tych figur nie doczekała się monografii, nie powstała także do tej pory praca zbierająca informacje o wszystkich Nepomucenach warszawskich. Liczne wzmianki na ich temat znaleźć można w XIX-wiecznych przewodnikach², w różnego rodzaju czasopiśmie oraz w ogólnych opracowaniach o Warszawie³.

W przypadku figury św. Jana Nepomucena z ul. Senatorskiej wiele kwestii nie zostało dotąd poruszonych, a kilka problemów rozwiązały dopiero odkrycia związane z ostatnią konserwacją rzeźby, prowadzoną od września do grudnia 2004 roku przez Bogusława Korneckiego⁴. Równocześnie powstały jednak nowe pytania, w związku z czym rzeźba wciąż czeka na opracowanie naukowe.

Tablica fundacyjna, znaleziona podczas konserwacji w niszy wyrzeźbionej w dolnej części cokołu, dowodzi, że wyrzeźbiona z piaskowca figura powstała na zlecenie marszałka wielkiego

koronnego, Józefa Wandalina Mniszcha, jego żony – Konstancji z Tarłów oraz ich dzieci⁵. Łacińska inskrypcja na ołowianej tabliczce kończy się słowami: *Bogu w świętej swej wspaniałości i na ofiarę za opiekę nad rodziną świętemu Janowi Nepomucenowi ten kamień położyć kazali roku odkupienia 1733*⁶. Tymczasem do chwili tego odkrycia za datę wystawienia figury uznawano 1731 r., sugerując się wykuta w postumencie rzeźby

sygnaturą „Lieverotti fecit A 1731”. Okazało się, że jest to data powstania rzeźby, a nie ustawienia figury. Wspomniany napis był też błędnie odczytywany, w wyniku czego za autora rzeźby uznawano nieznanego artystę Giovanniego Cieverottiego⁷. Prace konserwatorskie potwierdziły więc przedstawioną kilka lat wcześniej tezę Mariusza Karpowicza⁸, który stwierdził, że autorem figury św. Jana Nepomucena jest Lieverotti, według badacza tożsamy z rzeźbiarzem Janem Lavorettem, czynnym w Samborze przy *castrum doloris* hetmana polnego Stanisława Chomętowskiego⁹. O nagminnym przekręcaniu pisowni nazwisk artystów

w XVIII w. i kłopotach z tego wynikających pisała Jadwiga Kaczmarczyk¹⁰.

Fundatorzy ustawili figurę przed swoim pałacem, który został zbudowany według projektu Burcharda Christoha von Münnich¹¹ w latach 1714 - 1730¹². Pierwotnie figura stała na narożnym placu wydzielonym z posesji pałacu Mniszcha. Z jednej strony otoczona była ozdobnym ogrodzeniem pałacu, z drugiej balustradą przyuliczną. Do czasów dzisiejszych zasadniczo zmieniło się jej

Figura św. Jana Nepomucena z ul. Senatorskiej w Warszawie, fot. A. Balik



otoczenie¹³. Obecnie stoi przed powojennym budynkiem mieszczącym pocztę, frontem skierowana do ulicy Senatorskiej (strona południowa)¹⁴. Otoczona jest ogrodzeniem z kutego żelaza. Balustrada składa się z prętów zakończonych elementami w formie połączonych grotów, połączonych u dołu i u góry poziomą listwą. W narożnikach ustawiono kamienne słupki połączone z ogrodzeniem ozdobnymi wspornikami.

Postument, na którym stoi rzeźba, składa się z trójstopniowej podstawy i dwustrefowego cokołu na rzucie kwadratu, zamkniętego od góry wydatnym, profilowanym gzymsem. Boki cokołu pokryte są dekoracją reliefową. Na ścianie wschodniej i zachodniej dolnej strefy cokołu wykuto herby Topór na tarczy, na ścianie południowej – herb Mniszech, a na północnej inicjały Józefa Wandalina Mniszcha: „J.V.M.” na tarczy herbowej. Na każdej ścianie wyższej strefy cokołu widnieje płaskorzeźba ze sceną z życia świętego. Na takim cokole ustawiono podstawę figury, z wykutym od strony wschodniej napisem „Lieverotti fecit A 1731”, a dopiero na niej samą figurę św. Jana Nepomucena, który jest przedstawiony w tradycyjnej konwencji ikonograficznej. Święty stoi w kontrapoście, z lewą nogą lekko wysuniętą do przodu. Ubrany jest w silnie pofałdowane szaty liturgiczne. Na długą, spływającą miękkimi fałdami, sutannę nałożona jest komża, nazywana rókietą¹⁵, zakończona drobną, precyzyjnie płaskorzeźbioną koronką. Plecy i ramiona przykrywa związany pod szyją mantolet, czyli płaszcz w formie peleryny¹⁶. Jego powierzchnia imituje futro z gronostajów. Komża i mantolet są tej samej długości i kończą się nad kolanami. Głowę świętego, nakrytą biretem¹⁷, okala metalowa aureola z pięcioma gwiazdami. Jan Nepomucen trzyma oburącz, jak gdyby tuląc do siebie, miedziany krzyż ze srebrną figurką Chrystusa. W prawej ręce ma ponadto gałązkę palmy wykonaną w piaskowcu. Głowę pochyla lekko w prawo, a wzrok kieruje na krucyfiks. Całość wykonana jest w piaskowcu szydłowieckim z elementami metalowymi¹⁸. Poprzednia konserwacja rzeźby miała miejsce w 1972 r. i wtedy na nowo wykonano dłonie, gdyż według rzeźbiarzy z Pracowni Rzeźby PKZ dłonie te były nieproporcjonalne¹⁹. Dopiero jednak ostatnia konserwacja przywróciła dłoniom Nepomucena właściwe proporcje.

Takie przedstawienie świętego nie jest wyjątkowe, ponieważ w Polsce kult św. Jana Nepomucena należy do najpowszechniejszych. Czczono go jako patrona mostów i orędownika chroniącego od powodzi. Najbardziej jednak był w Polsce popularny jako męczennik Sakramentu Pokuty, jako patron dobrej sławy i szczerzej spowiedzi²⁰.

Św. Jan Nepomucen urodził się ok. 1350 roku we wsi Pomuk koło Pragi. Dwadzieścia lat później był już klerykiem, a w roku 1380 został wyświęcony na kapłana i



Rzeźba św. Jana Nepomucena z ul. Senatorskiej w Warszawie, fot. A. Balik

otrzymał probostwo przy kościele św. Galla (Gawła) w Pradze. Studiował w Pradze i Padwie, uzyskując w 1387 r. tytuł doktora. Niedługo potem arcybiskup Jan Jenzenstein powołał go na swojego wikariusza generalnego i wtedy wciągnięty został w niekończące się spory między tym arcybiskupem a panującym wówczas porywczym królem Wacławem. Wiosną 1393 r., w czasie rozmów mających doprowadzić do uśmierzenia kolejnych zatargów, wraz z dwoma innymi kapłanami został uwięziony i poddany torturom. Najbardziej z maltretowanego Jana król kazał zrzucić z mostu Karola do Wełtawy. Stało się to najprawdopodobniej 20 marca. Powody sporu nie są znane. Mało prawdopodobna idea męczeństwa w obronie tajemnicy spowiedzi żony króla, Zofii²¹ pojawiła się dopiero czterdzieści lat później²². Jednakże to właśnie ta legendarna wersja miała przede wszystkim wpływ na ukształtowanie się ikonografii Jana Nepomucena, któremu papież Innocenty XII w 1721 r. nadał tytuł błogosławionego²³, a papież Benedykt XIII w 1729 r. zaliczył w poczet świętych. Jezuita natomiast już w 1720 r. wprowadzili go do grona patronów swojego Towarzystwa²⁴. W ikonografii św. Jan Nepomucen często przedstawiany jest z atrybutami wskazującymi na zachowaną przez niego tajemnicę spowiedzi, a więc: kluczem, kłódką, czasem językiem, który podobno zachował się w stanie nienaruszonym aż po nasze czasy, palcem wskazującym przyłożonym do ust, a także z książką, muszlą, czy rybą. Głowę okala często aureola z pięcioma gwiazdami,



Scena "Zrzućenie św. Jana Nepomucena z Mostu Karola w Pradze do Wełtawy – Fortitudo", relief na cokole od strony południowej, fot. A. Balik

które nawiązują do światła, jakie miały rozbłysnąć ukazując ciało świętego w Wełtawie²⁵, a także mają oznaczać pięć liter układających się w słowo TACUI – „milczałem”²⁶.

Legenda o św. Janie Nepomucenie jest szczególnie ważna w przypadku figury z ul. Senatorskiej, ponieważ reliefy na cokole przedstawiają sceny z niej właśnie zaczerpnięte. Nad każdą ujętą w płycinę płaskorzeźbą znajduje się ozdobiony ornamentem muszlowym dekoracyjny kartusz z wykutym łacińskim napisem. Relief frontowy, południowy, przedstawia ostatnią scenę z życia świętego – zrzućenie z mostu Karola do Wełtawy, a umieszczona nad nim łacińska inskrypcja brzmi: *FORTITUDO*. Chronologicznie najwcześniejsza scena – spowiedź królowej Zofii – przedstawiona została po stronie wschodniej i zatytułowano ją: *IUSTITIA*. Relief od strony północnej przedstawia spór Jana Nepomucena z królem, a napis w kartuszu głosi: *PRUDENTIA*. Ostatni relief, od strony zachodniej, to scena w więzieniu z podpisem: *TEMPERANTIA*²⁷.

Reliefy ze scenami z życia świętego występują już na pierwszym w historii pomniku św. Jana Nepomucena, jakim jest brązowa statua z 1683 r., dzieło Johanna Brokoffa, ojca Ferdinanda. Powstała według bozetta wiedeńskiego rzeźbiarza Matthiasa Rauchmüllera, a ustawiona została na Moście Karola w Pradze. Kanon brokoffowski (św. Jan Nepomucen trzyma oburącz krucyfik, wzrok skierowany ma przed siebie), choć najstarszy, nie był jednak jedynym i wcale nie najbardziej rozpowszechnionym. Znacznie większą popularność – między innymi w Polsce – zyskał, o wiele

bardziej przepełniony emocją wariant, w którym święty wpatrzony jest w krucyfik, który przytula do siebie²⁸. Z takim też właśnie wariantem mamy do czynienia na ul. Senatorskiej. Autor koncepcji dekoracji cokołu tej figury mógł znać pomnik z Pragi. Johann Brokoff przedstawił bowiem na cokole praskiej figury dwie sceny z życia świętego: „Spowiedź królowej” i „Zrzućenie z mostu”. Po raz pierwszy takie sceny pojawiły się jako ilustracje do „Hymnorum sacrorum...Libri tres” Geoga Bertholda Pontanusa von Breitenberg (dzieło powstałe w 1602 r.)²⁹. „Spowiedź królowej” przedstawiana była w różnych konwencjach. Czasem, jak na reliefie pomnika brokoffowego, obrazie Johanna Geoga Heintscha z ok. 1696 r.³⁰, czy Giuseppe Marii Crespi sprzed 1743 r.³¹, św. Jan Nepomucen siedzi w obudowanym konfesjonale, a królowa klęczy na klęczniku i spowiada się przez otwór osłonięty kratką (taki typ konfesjonalu wprowadzony został w 2 poł. XVI w. po soborze trydenckim³²). Przedstawienia w konwencji wcześniejszej, dla których bezpośrednim źródłem jest wspomniana rycina z „Hymnorum sacrorum...Libri tres”, ukazują świętego siedzącego na fotelu i klęczącą obok niego królową. Przykładem jest dzieło warsztatu Filippa Evangelisti z 1729 r., należące do malarskiej dekoracji bazyliki na Lateranie z okazji kanonizacji Jana Nepomucena³³, czy srebrny kartusz z reliefem przedstawiającym omawianą scenę, wykonany przez Jakoba Ebnera³⁴. Do tej grupy należy także przedstawienie z cokołu figury z ul. Senatorskiej ukazujące spowiednika siedzącego na fotelu z wysokim oparciem,



Scena "Spowiedź królowej Zofii – Iustitia", relief na cokole od strony wschodniej, fot. A. Balik

podpierającego lewą rękę na poręczy. Obok klęczy królowa, której święty udziela rozgrzeszenia.

Scena sporu z królem przedstawiana jest zawsze w podobny sposób: król tronuje³⁵ lub, jak w przypadku warszawskiej figury, zrywa się z tronu i wykonuje gest skazujący św. Jana Nepomucena³⁶. Natomiast najbliższą analogią do warszawskiej sceny zrzucenia świętego z mostu jest obraz Odoarda Vicinelliego z 1729 r., który znajduje się w katedrze św. Wita w Pradze³⁷.

Warto zastanowić się także nad treścią tych przedstawień. Nad każdym z reliefów wyryto łaciński napis – jedną z cnot kardynalnych. Według świętego Ambrożego na nich, jak na głównych podstawach, opiera się moralność. Roztropność, Sprawiedliwość, Męstwo i Umiarkowanie winny istnieć jednocześnie, gdyż są od siebie zależne, a istnienie każdej z nich warunkuje istnienie wszystkich pozostałych. Oparte na cnotach świętych i błogosławionych wzorce włączone zostały do szerokiego programu kontrreformacji³⁸. Stąd ich obecność na pomniku świętego, którego kult i kanonizacja związana była właśnie z walką kościoła katolickiego z protestantami. Jednym z sakramentów negowanych przez ewangelików była właśnie spowiedź i dlatego zaistniała potrzeba znalezienia patrona³⁹. Reliefowi przedstawiającemu spowiedź przyporządkowana jest cnota Sprawiedliwości, czyli cnota, dzięki której człowiek ma mocną i stałą wolę oddawania każdemu tego, co mu się słusznie należy⁴⁰. Biskup Stanisław Hozjusz w swojej koncepcji „Typus Ecclesiae” przyporządkowuje tej cnocie właśnie sakrament pokuty⁴¹. Pozostałe pary sakramentów i cnot kardynalnych z koncepcji Hozjusza (Roztropność – kapłaństwo, Umiarkowanie – małżeństwo, Męstwo – namaszczenie) nie pasują jednak do przedstawień cokołu. Powiązanie Męstwa ze sceną „Zrzucenia świętego z mostu” tłumaczy definicja cnoty jako tej, której zadaniem jest przewyciężenie przeszkód w dążeniu do dobra i zwalczanie zła, stawianie czoła klęskom i tragediom tego świata i pokonanie strachu, zwłaszcza lęku przed śmiercią, a w tym przypadku śmiercią męczeńską. Ponieważ Męstwo nie powinno być bezsensowną brawurą, cnota ta podporządkowana jest Roztropności⁴². Takie wytlumaczenie łączy scenę reliefu frontowego ze sceną „Sporu z królem”, w której to św. Jan Nepomucen świadomie wybiera między życiem a śmiercią męczeńską. Bardziej dosłownie decyzję tę przedstawił Gottlieb Heiss. Słowa, które wydobywają się z ust stojącego obok tronu króla, wzywają świętego do wyboru między torturami a godnościami. Jan Nepomucen kładzie prawą rękę na pulpicie, na którym leżą narzędzia tortur, a lewą odrzuca leżące na stole atrybuty biskupa i sakwę z pieniędzmi⁴³. Roztropność jest cnotą, która opiera się na rozumie i pozwala ustalić człowiekowi, co w danej sytuacji

jest słuszne, zgodne z moralnymi normami i regułami⁴⁴. Mimo licznych gróźb króla święty nie wyjawił tajemnicy spowiedzi, świadomie wybierając śmierć męczeńską.

Jedynie zestawienie sceny przedstawiającej świętego w więzieniu z cnotą Umiarkowania budzi pewne wątpliwości. Według definicji cnota ta *nakłania do panowania nad swymi pożądaniami i namiętnościami, do czystości i umiarkowania w napojach i pokarmach*⁴⁵. Wiadomo, że święty był w więzieniu morzony głodem: *Król kazał mu powiedzieć, że wówczas dopiero posiłek otrzyma, jeżeli mu wyzna co mu królowa na spowiedzi mówiła. Ale św. Jan wolał śmierć ponieść, jak spełnić czyn niegodny. Znosił więc męki w milczeniu*⁴⁶. Nie tłumaczy to jednak



Scena "Spór św. Jana Nepomucena z królem Wacławem – Prudentia", relief na cokole od strony północnej, fot. A. Balik

przyporządkowania cnoty Umiarkowania scenie przedstawiającej świętego oddającego się lekturze w celi więziennej.

Nie wiadomo kim dokładnie był autor figury z ul. Senatorskiej. Brakuje także potwierdzonych informacji na temat dorobku artystycznego Lieferottiego. Pewnym jest, że twórca tak ciekawej i dobrze opracowanej figury o cechach rokokowych nie może być autorem wyłącznie jej i dekoracji wykonanej na pogrzeb hetmana Chomętowskiego. Mariusz Karpowicz wiąże tego wybitnego artystę włoskiego z oprawą rzeźbiarską ołtarza głównego kolegiaty w Dobrym Mieście, jak również z kilkunastoma rzeźbami warszawskimi, między

innymi z dwiema figurami stojącymi w prześwitach ażurowego pierwszego planu ołtarza głównego kościoła Karmelitów na Krakowskim Przedmieściu, wyobrażającymi św. Teresę Wielką i św. Jana od Krzyża. Według badacza wszystkie te rzeźby odznaczają się podobnymi cechami: duże, szeroko rozstawione oczy, dynamicznie rozwiane szaty o charakterystycznym modelunku powierzchni, czy bliski rokoku wdzięk⁴⁷.

Bez odpowiedzi pozostaje również pytanie: na czyje zaproszenie przyjechał Lieverotti do Polski. Mógł przybyć tu z Drezna wraz z królem Augustem II, lub nawet z Mniszchem, który odbył podróże do tego miasta w 1715 i 1717 r.⁴⁸ Gdyby przybył do Polski po 1723 r. i jechał przez Wrocław, mógłby zapoznać się z dziełem Jana Jerzego Urbańskiego – figurą św. Jana Nepomucena przed kościołem św. Macieja, odsłoniętą w tym właśnie roku. Na cokole owej figury od strony frontowej wyrzeźbiona jest scena „Zrzućenia z mostu”⁴⁹. We Wrocławiu przed kościołem św. Krzyża stoi jeszcze jedna statua Nepomucena z cokołem, na którym przedstawiono cztery sceny z życia świętego: „Zrzućenie z mostu Karola do Wełtawy”, „Spowiedź królowej Zofii”, „Pielgrzymka do Stara Boleslav” i „Św. Jan Nepomucen przed królem”. Figura ta jest dziełem

Christophorusa Tauscha⁵⁰, a odsłonięta została w 1732 r. – z tego też powodu raczej trudno mówić o wzorze dla figury warszawskiej, mimo że ta druga wykończona została w 1733 r., o czym świadczy tablica fundacyjna. Adam Więcek wspomina jednak o dziele B. Balbino „Vita S. Joannis Nepomuceni Ecclesiae Metropol. Pragensis” wydanym w 1730 r. i zawierającym kilkadziesiąt miedziorytów ze scenami z życia św. Jana Nepomucena⁵¹. Być może to te ryciny posłużyły jako wzór obu artystom.

Nie można też wykluczyć przypuszczenia, że wykonawca postumentu nie jest tożsamy z Lieverottim – autorem rzeźby św. Jana Nepomucena⁵². Jadwiga Kaczmarczyk, analizując warszawski ośrodek rzeźbiarski czasów saskich, zwraca uwagę na praktykę tworzenia stałych spółek rzeźbiarza z kamieniarzem, przy czym z reguły każdy z

wykonawców podpisywał ze zleceniodawcą oddzielny kontrakt, z wyraźnym wyszczególnieniem prac, za które był osobiście odpowiedzialny⁵³. Przykładem współpracy kilku artystów przy pracy nad jedną realizacją rzeźbiarską może być chociażby wspomniana wcześniej statua św. Jana Nepomucena sprzed kościoła św. Krzyża we Wrocławiu. Wprawdzie autorem projektu figury był Tausch, ale rzeźby wykonał Siegwitz, a części architektoniczne, fundamenty i balustrady kolejny artysta – Karinger⁵⁴.

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie: dlaczego Józef Wandalin Mniszech wystawił przed swoim pałacem właśnie figurę św. Jana Nepomucena i to w niecałe dwa lata po kanonizacji. Być może problem ten pomogłoby rozwiązać kazanie na poświęćenie figury. Zachowała się odezwa z okoliczności poświęćenia odnowionej statui na pl. Trzech Krzyży⁵⁵, stąd wnioskuję, że mowa taka musiała powstać także w przypadku figury z ul. Senatorskiej⁵⁶. Wydaje się prawdopodobne, że o wyborze tego świętego z a d e c y d o w a ł o pochodzenie rodu fundatora z Czech, a także



Scena „Św. Jan Nepomucen w więzieniu – Temperantia”, relief na cokole od strony zachodniej, fot. A. Balik

oddanie patronowi dobrej sławy własnej siedziby. Zdobiący cokół herb Mniszech, z siedmioma piórami ułożonymi w wachlarz, jest herbem rodziny czeskiego pochodzenia z przydomkiem Wandalin, od 1533 r. osiadłej w Polsce⁵⁷. Ciekawe jest również, czy w 1729 r. w Warszawie miały miejsce uroczyste obchody z okazji kanonizacji św. Jana Nepomucena. Tak ważne wydarzenie nie mogło przejść bez echa w stolicy Polski, na co wskazuje chociażby prawdopodobna data powstania figury św. Jana Nepomucena z Wilanowa – właśnie 1729 rok⁵⁸.

- ¹ Tekst powstał w oparciu o pracę pisaną na seminarium niższym prowadzonym przez prof. dra hab. Jakuba Pokorę, któremu bardzo dziękuję za życzliwe uwagi.
- ² F. Fryze, J. Chodorowicz, *Przewodnik po Warszawie i okolicach*, Warszawa 1873, s. 49-50; [b.a.] *Ilustrowany przewodnik po Warszawie wraz z treściowym opisem głównego miasta*, Warszawa 1987, reprint z 1893, s. 74.
- ³ Na przykład: T. Przykowski, *Piękno Warszawy*, t. III, Warszawa 1936; J. Kaczmarczyk-Byszewska, *Sztuka w latach 1760-1795*, w: *Warszawa, jej dzieje i kultura*, red. A. Gieysztor, J. Durko, Warszawa 1980, s. 230-231; *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1994, s. 178; W. Głębocki, *Warszawskie pomniki*, Warszawa 1990, s. 21-23; M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie*, Warszawa 1998, s. 42; H. Cieszkowska, K. Kreysler, *Wizytówki Warszawy*, Warszawa 2000, s. 131-132.
- ⁴ Na zły stan figury z ul. Senatorskiej zwrócili uwagę inicjatorzy prowadzonej przez „Gazetę Wyborczą” akcji „Zabytek nie zabytek”: T. Urzykowski, *Nepomuk wszystkim drogi*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 6 września 2004, s. 1.
- ⁵ Józef Wandalin Mniszech miał dwie córki z pierwszego małżeństwa z Eleonorą Ogińską – Teresę i Annę, Z poślubioną w 1712 r. Konstancją z Tarłów miał dwie córki: Elżbietę i Ludwikę, oraz synów: Jerzego Augusta i Jana Karola, za: H. Perzanowska, *Józef Wandalin Mniszech*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Kraków 1976, s. 477.
- ⁶ T. Urzykowski, *List od pana Mniszcha*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 22 października 2004, s. 8.
- ⁷ *Archivum Bolesława Podczaszyńskiego*, ZB. Spec. IS PAN nr inw. 1223; H. Cieszkowska, K. Kreysler, dz. cyt., s. 131; F. Fryze, dz. cyt., s. 49-50; Ch. Röhrschneider, *Cieverotti Giovanni*, w: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, red. K.G. Saur, B. 19, München-Leipzig 1998, s. 183; [b.a.] *Cieverotti Giovanni*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław 1971, s. 360.
- Nazwisko rzeźbiarza pojawiało się też w innych formach – J. Cieverot M. Leśniakowska, dz. cyt., s. 42; Cieverotti: *Encyklopedia Warszawy*, dz. cyt., s. 178; czy Jan Civerotti: Z. Homung, *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII w.*, „Tekna Komisji Historii Sztuki”, t. 3, Toruń 1965, s. 305.
- ⁸ M. Karpowicz, *Rzeźbiarze warszawscy na Warmii w XVIII wieku*, „Kronika Zamkowa” 1996, nr 2/34, s. 23.
- ⁹ J. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 303; J. Paszenda, *Lavoratti Jan*, w: *Słownik artystów polskich...*, dz. cyt., t. 4, Wrocław 1986, s. 470.
- ¹⁰ J. Kaczmarczyk, *Warszawski ośrodek rzeźbiarski czasów saskich*, w: *Warszawa XVIII w.*, red. J. Kowceki, A. Szarota, zeszyt 3, Warszawa 1975, s. 129-149.
- ¹¹ T. S. Jaroszewski, *Księga Pałaców Warszawy*, Warszawa 1985, s. 92. Natomiast „Encyklopedia Warszawy” podaje Karola Baya jako drugiego autora projektu, obok Münnicha: dz. cyt., s. 601.
- ¹² Tamże, s. 601. Tymczasem Tadeusz S. Jaroszewski podaje rok 1914 jako datę wykupienia przez Józefa Wandalina Mniszcha gruntów pod budowę pałacu, która rozpocząć się miała rok później. Badacz ten podaje również, że przed 1762 r. pałac został przebudowany według projektu Pierre Ricault de Tregaille: T. S. Jaroszewski, dz. cyt., s. 92.
- ¹³ *Warszawa. Mała architektura (wolnostojąca rzeźba i obiekty kultu)*, *Śródmieście*, t. III, opr. E. Pustola-Kozłowska, E. Wartalska, Warszawa 1991, s. 309-313, mps w Urzędzie Wojewódzkiego Mazowieckiego Konserwatora Zabytków.
- ¹⁴ Juliusz Wiktor Gomulicki wspomina o pomysły, który pojawił się w 1981 r., a dotyczył przeniesienia figury św. Jana Nepomucena na dziedziniec kościoła św. Antoniego. Dzięki argumentom warsawianisty rzeźba pozostała na swoim miejscu: J. W. Gomulicki, *Zygazkiem: szkice, wspomnienia, przekłady*, Warszawa 1981, s. 632 i 634.
- ¹⁵ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S.

Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 183.

- ¹⁶ Tamże, s. 226.
- ¹⁷ Tamże, s. 42.
- ¹⁸ A. Sygietyńska, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy*, Warszawa 1978, s. 45-46.
- ¹⁹ *Mała architektura (wolnostojąca rzeźba i obiekty kultu)*, *Śródmieście*, dz. cyt., s. 312.
- ²⁰ W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1995, s. 265.
- ²¹ Nie wiadomo czy mowa jest o pierwszej żonie Wacława – Joannie, czy o drugiej – Zofii. W źródłach oba imiona pojawiają się tak samo często, na co zwraca uwagę W. Brzeska, *Św. Jan Nepomucen 1348-1393*, Poznań-Warszawa 1938, s. 24.
- ²² H. Fros SI, F. Sowa, *Twoje imię – przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 2000, s.305-306; W. Zaleski, dz. cyt., s. 264-265.
- ²³ Równocześnie papież zatwierdził teksty liturgiczne do „Mszału” i „Brewiarza” na Czechy, Austrię, Niemcy, Polskę i Litwę. Na tych terenach najszybciej rozwinął się też kult Jana Nepomucena, a dopiero po kanonizacji rozszerzył się na cały świat. Por. J. Hochleitner, *Powiemnik tajemnic królowej. Kult św. Jana Nepomucena na Warmii*, Elbląg 1996, s. 55-56.
- ²⁴ H. Dziurła, *Pomnik św. Jana Nepomucena na Ostrowie Tumskim we Wrocławiu*, w: *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, s.363.
- ²⁵ Skarga P., *Żywoty świętych Staroego i Nowego Zakonu*, t. 1, Petersburg 1862, reprint: Warszawa 1996, s. 438.
- ²⁶ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum SI, B. VII, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, s. 153-157; Volk P., *Nepomukstatuen – Bemerkungen zu den Darstellungen*, w: *Johannes von Nepomuk 1393-1993*, München 1993, s.27.
- ²⁷ F. Fryze, J. Chodorowicz, dz. cyt., s. 50; *Warszawa. Mała architektura (wolnostojąca rzeźba i obiekty kultu)*, dz. cyt., s. 42.
- ²⁸ J. Sito, *Thomas Hutter (1696-1745) – rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa 2001, s. 132-133.
- ²⁹ P. Pokorny, J. Royt, V. Vlnas, *Katalog*, w: *Johannes von Nepomuk 1393-1993*, hrsg. von R. Baumstark, J. von Herzogenberg u. P. Volk, München 1993, Kat. nr 10, s. 99-100.
- ³⁰ Obraz reprodukowany w: *Johannes von Nepomuk 1393-1993*, dz. cyt., s. 111.
- ³¹ Tamże, s. 189. Obraz przechowywany w Galerii Sabauda w Rzymie.
- ³² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, dz. cyt., s. 184.
- ³³ *Katalog*, dz. cyt., s.151. Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Pradze.
- ³⁴ Tamże, s. 172. Kartusz przechowywany jest w katedrze św. Wita w Pradze.
- ³⁵ Przykładem jest obraz Johanna Georga Heintscha z ok. 1696 r. zatytułowany „Św. Jan Nepomucen przed królem Wacławem” oraz Filippa Evangelisty z 1729 r. ze wspomnianej wcześniej dekoracji bazyliki na Lateranie: tamże, s.111 i 153.
- ³⁶ Przykłady: obraz P. de Matteisa z pocz. XVIII w. „Św. Jan Nepomucen w kajdanach przed królem Wacławem” z kolekcji Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek oraz grafika Gottlieb Heissa z przełomu lat 1735/1736 przechowywana w Muzeum w Coburgu: tamże, s. 186 i 243.
- ³⁷ Tamże, s. 138.

- ³⁸ E. Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000, s. 10-11 i 111.
- ³⁹ Z. Michalczyk, *Św. Jan Nepomucen – opiekun wody i obrońca przed niebezpieczeństwami z nią związanymi*, „Mazowsze” nr 14 (1/2001), s. 89-92.
- ⁴⁰ K. Rahmer, H. Vorglimer, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 394.
- ⁴¹ T. Chrzanowski, „Typus Ecclesiae” – *Hozjariska alegoria Kościoła*, w: *Sztuka pobraża Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 275 n.
- ⁴² K. Rahmer, H. Vorglimer, dz. cyt., s. 234; E. Zapolska, dz. cyt., s. 11.
- ⁴³ *Katalog*, dz. cyt., s. 238 i 241.
- ⁴⁴ K. Rahmer, H. Vorglimer, dz. cyt., s. 234.
- ⁴⁵ *Encyklopedia Kościelna podług teologicznej encyklopedji Wettera i Weltego z licznymi jej dopełnieniami przy współpracownictwie kilkunastu duchownych i świeckich osób*, wydał M. Nowodworski, t. III, Warszawa 1874, s. 442.
- ⁴⁶ *Święty Jan Nepomucen. Kapłan i męczennik. Za rządów papieża: Jana XXII i Klemensa VII. Za królów czeskich*, „Przegląd Katolicki” 1911, s. 12; P. Skarga, dz. cyt., s. 437.
- ⁴⁷ M. Karpowicz, dz. cyt., s. 21.
- ⁴⁸ H. Perzanowska, dz. cyt., s. 475.
- ⁴⁹ A. Więcek, *Jan Jerzy Urbański – studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 100-108, tabl. 30, 33.
- ⁵⁰ Autorstwo figury Janowi Jerzemu Urbańskiemu przypisywał A. Więcek, dz. cyt., s. 131-145, ale później autorstwo Tauscha udowodnił H. Dziurła, dz. cyt., s. 362-370.
- ⁵¹ A. Więcek, dz. cyt., s. 104 podaje, że dzieło to znajduje się w Archiwum Archidiecezjalnym we Wrocławiu, sygn. IV, 375, 11 Qu.
- ⁵² Autorce znany jest

artykuł Tomasza Urzykowskiego, w którym dziennikarz podaje, że w cokole znaleziona została druga sygnatura – rzeźbiarza „Kostro”: T. Urzykowski, *Barokowy Jan pięknoński*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 15 grudnia 2004, s. 5. W rzeczywistości podczas konserwacji, pomiędzy częściami cokółu, konserwator Bogusław Kornecki odkrył inskrypcję: „Mostru”, która mogłaby być sygnaturą autora cokółu, choć dziwi fakt umieszczenia podpisu w miejscu zupełnie niewidocznym. Bogusławowi Korneckiemu składam przy tej okazji podziękowania za bezpośrednie relacje z przebiegu prac nad konserwacją rzeźby.

⁵³ Por. J. Kaczmarczyk, dz. cyt., s. 131.

⁵⁴ H. Dziurła, dz. cyt., s. 362-370.

⁵⁵ *Odezwą kapłańska z okoliczności poświęcenia odnowionej statuy Ś-go Jana Nepomucena na placu „Pod trzema figurami” zwanym, odbytego dnia 19 września 1852 r., mianą przez x. Józefa Zmijewskiego, Wikaryusza Parafii Świętego Alexandra*, Warszawa 1852.

⁵⁶ Powstawały także liczne pieśni i modlitwy do św. Jana Nepomucena, jak na przykład ta, którą podaje R. Oczykowski, *O życiu i śmierci świętego Jana Nepomucena, patrona dobrej sławy; z opisem kaplicy w kolegiacie łowickiej*, Warszawa 1907; *Pięćno-środkowe nabożeństwo do świętego Jana Nepomucena*, Berdyczów 1823; *Pieśni nabożne. O świętym Janie Nepomucenie*, Warszawa 1894.

⁵⁷ K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. VI, Lipsk 1841, s. 433-434; J. Ostrowski, *Księga herbowa rodów polskich*, zeszyt X, Warszawa 1900, s. 214.

⁵⁸ P. Bohdziewicz, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Stenianskiej z lat 1700-1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964, s. 82-83.



Karolina Prymlewicz, *Razem w drodze*



Teoria Camillo Sittego i jej wpływ na urbanistykę Warszawy w latach 1916-1939

Marta Czerwińska

CAMILLO SITTE
ŻYCIE, DZIEŁO I JEGO ZNACZENIE

Camillo Sitte, austriacki architekt i urbanista, urodził się 17 kwietnia 1843 roku w Wiedniu, gdzie studiował i pracował przez całe życie. W 1863 roku ukończył gimnazjum i wstąpił na Wiedeńską Politechnikę. Uczył się u Heinricha von Ferstela (1828-1883) i Rudolfa von Eitelbergera (1817-1885). Po ukończeniu studiów w 1868 roku, odbył podróż po Europie, Azji Mniejszej i Egipcie¹. W 1875 roku objął kierownictwo Szkoły Rzemiosł w Salzburgu. Stanowisko to piastował do 1883 roku, kiedy powrócił do Wiednia, aby nauczać rysunku, geometrii i historii architektury. Jeszcze jako student publikował artykuły dotyczące urbanistyki i architektury, głównie średniowiecznej. Należał do inicjatorów pisma "Der Städtebau" (pierwsze wydanie w 1904 roku). Jednak szczytowym osiągnięciem jego rozważań była praca *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* opublikowana w 1889 roku². W latach 1878 i 1881 został uhonorowany nagrodą Francuskiej Akademii. W 1898 roku przyznano mu order austriackiej korony trzeciego stopnia, a w 1901 roku watykański order św. Grzegorza. Zmarł 16 listopada 1903 roku³.

Był autorem wielu projektów architektonicznych i planów urbanistycznych np. miast czeskich, słowackich i słoweńskich np. Lubliany, Ostrawy, Libereca, Brna, Kładna oraz Znojma i Pilzna⁴. W Wiedniu wznosił kościół Mechitarystów w latach 1871-1876 oraz cerkiew w Temeszwarze na Węgrzech (1884-1886). Dla Prziwodzia koło Ostrawy na Słowacji zaprojektował cerkiew i ratusz (1894-1899)⁵.

Niemiecka wersja *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* doczekała się w sumie dziewięciu wydań⁶. Dzieło Sittego zostało przetłumaczone również na język rosyjski, hiszpański, angielski, włoski oraz japoński⁷. Rok 1902 przyniósł tłumaczenie pracy Sittego na francuski, autorstwa Camille Martina⁸. Korekty do tekstu Wiedeńczyk wprowadził własnoręcznie. Martin jeszcze raz wznowił wydanie w 1918 roku, a w 1980 podjął się tego zadania Daniel Wiczorek.

TEORIA CAMILLO SITTEGO

Problem Agory

Agora w starożytnej Grecji był to plac stanowiący centrum życia społecznego, religijnego, handlowego i politycznego miasta. Mieściły się tam budowle użyteczności publicznej i świątynie. W okresie klasycznym i hellenistycznym agora była otoczona z czterech stron portykami kolumnowymi i ozdobną bramą wjazdową⁹.

Tak mówi o agorze definicja słownikowa i w podobny sposób ujął to również Sitte. Autor odwołał się do placów Europy Północnej i większości miast włoskich. Zauważył, że zachowały się one w prawie niezmiennym stanie do dni mu współczesnych i nawiązują do typu starego forum. Na ich podstawie wyróżnił trzy typy placów: plac katedralny z kościołem, baptysterium, dzwonnica i pałacem episkopalnym (Piazza del Duomo w Pizie), plac świecki z pałacem księcia oraz innymi pałacami dygnitarzy, ozdobiony rzeźbami (Signora we Florencji) oraz plac handlowy z ratuszem i fontanną. Według innego podziału uzależnił kształt placu od rodzaju budynku przy nim umieszczonego, czyli głęboki, gdy był przeznaczony dla kościołów a szeroki, gdy dla ratusza. Obserwując historyczne agory zauważył, że ich kształty były różne, nie koniecznie regularne. Podał przykład pięciokątnego Piazza Santa Maria Novella, który w pamięci zostaje jako czworokątny, gdyż nie można go uchwycić jednym spojrzeniem. Jednak właśnie w tym ciekawym efekcie perspektywicznym, który nie da się precyzyjnie zmierzyć, tkwi jego piękno. Przywiązanie do malowniczości i interesujących efektów wzrokowych skierowało uwagę Sittego na grupy placów np. połączenie Piazza delle Legna, Piazza Grande i Piazza Torre w Modenie czy Piazza San Marco w Wenecji, gdzie autor zaznacza, że każdą z budowli ustawionych tutaj oraz przy Piazzetta i małym placu przy katedrze św. Marka, możemy oglądać na dwanaście różnych sposobów. Taki zabieg służy lepszemu wyeksponowaniu budowli. Dzięki temu tworzy się kilka różnych pejzaży urbanistycznych. Sitte nazywał tę praktykę zasadą optymalnej użyteczności gmachów publicznych, ponieważ każdy z placów otaczających budynek jest jednocześnie przez niego ozdabiany i ozdobiony. Zauważył również, że place były zawsze zamknięte sklepioną bramą jak Portico degli Uffizi we Florencji, czy kolumnadami jak na pl.



Św. Piotra w Rzymie.

Jednak najważniejszym problemem dotyczącym placów jest ich użyteczność. Autor podkreślił, że dawniej place spełniały istotną funkcję w życiu miasta. Odbywały się na nich oficjalne ceremonie, proklamowano prawo, występowały trupy teatralne czy obchodzono publiczne święta. Pisząc o czasach mu współczesnych Sitte ze smutkiem zauważył, że place przestały spełniać swoją rolę, gdyż zmieniły się warunki społeczne. Są wykorzystywane do postojów powozów. Życie przede wszystkim koncentruje się w domach. Dzieła sztuki pochowane zostały w muzeach. Place są traktowane jako zło konieczne. Architekci wyraźnie boją się ich i czują przymus zasłonięcia środka placu pomnikiem, fontanną czy budynkiem. Stosują tę praktykę przy odsłanianiu zabytków, wyburzając ich otoczenie bez poszanowania pejzażu urbanistycznego budując ponury widok bryły w centrum ogromnej regularnej przestrzeni, ujętej ciągiem domów nieujednoliconych stylowo, a stanowiących jedynie ponury mur, który nie jest ani ograniczeniem, ani zamknięciem placu, od którego odchodzą jedynie skrupulatnie wycięte, prostopadłe ulice.

Sitte zauważył, że w czasach, w których człowiek zwraca się ku przeszłości, ku starożytnym zabytkom np. Valhala pod Ratyzboną czy Loggia dei Lanzi skopiowana w Monachium, niedostrzegane jest piękno w agorach, forach, placach handlowych czy akropolach.

Sitte wytyczył trzy reguły w budowie placów, gdyż uważał, że współcześni mu artyści ich potrzebują. Pierwsza określa, że place w dużym mieście powinny być większe od tych w małym. Kolejna zaznacza, że w każdym mieście musi być kilka głównych placów dużych i innych, mniejszych. A ostatnia, trzecia zasada, zakłada konieczność odniesienia wysokości budynku do wielkości placu. Rozmiar placu powinien równać się wysokości budynku przy nim usytuowanego. Przy czym długość ta odnosi się do głębokości placów przy kościołach, a do szerokości placów przy ratuszach.

Wiedeńczyk zwrócił uwagę również na to, że place są ogromne i nie powinny zostawać puste. Podkreślał konieczność zagospodarowania ich pomnikami, fontannami i zielenią. Powinny łączyć się ze sobą w grupy oraz być ogrodzone kolumnadami z przejściami na ulice o motywach łuków triumfalnych. Architekci niech wezmą za wzór placu Św. Piotra w Rzymie o kształcie elipsy, który wywodzi się jeszcze z hipodromu rzymskiego, czy plac Św. Marka w Wenecji, gdzie dodatkowo nabrzeże zostało ujęte matami portowymi oraz zakomponowano schody opadające do wody. Innymi wzorami powinny być rozwiązania klasztorne np. Melk oraz rezydencjonalne. Nawiązania do rozwiązań barokowych: podkowiaste place zamknięte z trzech stron

zauważył w projektach Sempera dla Wiednia, który doskonale połączył tradycyjne formy ze współczesną potrzebą monumentalności.

Kierując się tymi zasadami Sitte podał przykład przebudowy placu przed Kościołem Wotywnym w Wiedniu według własnego pomysłu. Rozpoczął od otoczenia placu frontowego podcieniami neogotyckimi wzdłuż nowo postawionych przy nim budynków, w ten sposób związał fasady tych domów z kościołem i oddzielił plac od ulicy. Między nimi umieścił główne wejście do nowo powstałego atrium, naprzeciw głównego portalu kościoła. Brama o motywach renesansowych nawiązała do budynków uniwersyteckich. Dało to bardzo ciekawy efekt, ponieważ od zewnątrz całość była w stylu odrodzenia a wewnątrz neogotycka (wykorzystując motywy z bryły kościoła), a jednocześnie poszczególne pasowały do siebie, gdyż nie możliwe jest objąć całości jednym spojrzeniem. Kolejne dwie bramy umieścił po obu stronach kościoła, wychodzą one na mniejsze placiki z tyłu. Frontowy plac ozdobił pomnikami, fontannami i zielenią.

Sitte na tej samej zasadzie wykonał projekty zorganizowania przestrzeni przed ratuszem, Burgtheatrem i parlamentem oraz pałacem sprawiedliwości w Wiedniu.

Problem Agorafobii

Sitte dostrzegł, że współcześni mu architekci próbują zdominować przestrzeń placu, stawiając w jego centrum budynki. Zastanawiał się czy takie podejście do dekoracji placu na pewno spełnia swoją funkcję. Zdiagnozował u nich chorobę zwaną agorafobią, czyli lękiem przed wolną przestrzenią.

Przywołał w swoich rozważaniach Witruwiusza, który twierdził, że centrum placu jest dla gladiatorów a nie dla pomników, czy fontann, których rozmieszczenie nie poddaje się żadnym racjonalnym wyliczeniom. Podał również przykład Michała Anioła, który stawiając Dawida, usytuował go na lewo od głównego wejścia Palazzo Vecchio we Florencji. Umieszczając go tam sugerował się malowniczością a nie geometrią. Wiedeńczyk próbował również udowodnić, że to naturalny ruch ludzi wytyczał miejsca wolne, na których coś mogło powstać. Tworzyły się wysepki między ścieżkami, służące do odpoczynku. Nie były one w geometrycznym centrum placu, na zamknięciu ulicy czy naprzeciw głównego wejścia do budynku, ale tam gdzie były potrzebne. Jednocześnie, na co wskazuje chociażby przykład Piazza Signora we Florencji, agory były zdobione licznymi posągami.

Autor omawiając sposoby stawiania budynków względem placu, podał przykład Rzymu, gdzie czterdzieści jeden kościołów styka się jedną ścianą z innym budynkiem, dziewięćdziesiąt sześć dwoma stronami, sto dziesięć – trzema, dwa są całkowicie osłonięte, a tylko sześć pozostaje uwolnionych.



Na północy Europy architektom zależało przede wszystkim na wyeksponowaniu fasady. Pokazują to gotyckie katedry dwuwieżowe np. w Strassburgu, Bambergu, Frankfurcie nad Menem. Kościoły te otoczone z trzech stron budynkami znajdują się na końcu szerokiej ulicy. Tak samo ratusze Bremy, Münsteru, Salzburga otoczone są z trzech stron budynkami a fasadą frontową wieńczą szczyt szerokiej ulicy. Świątynie północy bywają jednak często wyeksponowane na placu, często usytuowane pośrodku, np.: katedra św. Stefana w Wiedniu, we Fryburgu, katedra w Ulm czy kościół św. Jana w Szczecinie. Jednak, jak podkreślił Sitte, architektami nie kierowała chęć zasłonięcia placu, ale sposobem sytuowania tych budowli kierowała symetria – termin, który już w renesansie zatracił swoje pierwotne znaczenie. Nie jesteśmy w stanie dociec w pełni jakie ono było, jednak można określić, że właśnie w renesansie zaczęło być używane zamiennie ze słowem *proportio* i od tej pory stało się synonimem równości i porządku. Symetria zaczęła być utożsamiana ze stojącymi naprzeciw siebie budynkami, budynkami ustawionymi dokładnie na środku placu, czy idealną fasadą, której lewa i prawa część były identyczne. Stała się remedium na wszystkie architektoniczne problemy.

Wiedeńczyk podkreślał, że budynki stawiane na środku wielkich przestrzeni nie powodują ich zmniejszenia ani pozbycia się uczucia zagubienia, lecz przez zdominowanie placu monumentalną bryłą budzą nastrój przygnębienia i chęci jak najszybszej ucieczki. Do tego, oglądanie budowli staje się utrudnione przez niemożność skoncentrowania się na jednej jej części, tylko nasz wzrok jest rozbiegany po całości. Place te mogą być uratowane jedynie przez posągi, fontanny i zieleń. Sitte skomentował to zjawisko jako panującą agorafobię. Architekci, mimo strachu przed pustką, sytuują niewielkie rzeźby w centrum ogromnych placów, czym zwiększają optycznie wielkość tych przestrzeni. Zauważył też, że ludzie lepiej czują się w miejscach wąskich i przytulnych. Stąd wysunął wniosek zabudowy placów, ale nie ich unicestwiania. Uznał, że umiejętne ich zagospodarowanie spowoduje też odrodzenie się na nich życia.

Budynki stojące luźno na środku placu zawsze powinny być ze sobą związane kolumnadami albo całościowo obiegającymi plac, albo jedynie tworząc przejazdy bramne między nimi. Jeśli np. w centrum placu stoi teatr mógłby on łączyć się z sąsiadującymi budynkami przy placu, galeriami z tarasem, na których w czasie przerw w przedstawieniu można by odpocząć. Jednocześnie teatr z konieczności odizolowany (pożary) byłby mimo to wkomponowany w całość placu. Takie dzielenie przestrzeni placu galeriami, czy kolumnadami, powoduje powstawanie mniejszych terenów, które można by zakomponować odmiennie przy pomocy np. pomników. Budowałyby one jednocześnie ciekawe i różnorodne możliwości podziwiania danego obiektu.

W swoich projektach przekształcenia placów przed teatrem, parlamentem czy ratuszem podał szczegółowe informacje o usytuowaniu fontann i posągów oraz zieleni. Każdy z tych placów aranżuje w odmienny sposób: przed teatrem powinny znajdować się pomniki sławnych pisarzy i artystów a plac ratusza mógłby posłużyć jako scena dla bohaterów związanych z historią Wiednia. Wiedeńczycy spacerując po takiej przestrzeni mogliby również słuchać koncertów w kioskach muzycznych oraz delektować się spysznościami w kawiarenkach pod arkadami.

Problem Siatki Ulic

W przeszłości planowaniem ulic rządził przypadek, miasta rozrastały się swobodnie, choć zakładane były według surowych reguł wyznaczonych przez tradycję. Rzymianie zawsze najpierw wyznaczali miejsce na forum, na nim na świątynię, budynki publiczne i statuy. Taki porządek konstytuowała wielka tradycja artystyczna. To samo dotyczy renesansu i baroku. Jednocześnie w ulicach starówek zauważamy spontaniczność, są wąskie i kręte, ponieważ rozwijając się przez wieki tworzyły się tam gdzie były potrzebne, biorąc oczywiście swój początek z pierwotnie wyznaczonego placu. Nikt nie wykreślał ich przy pomocy sznura. Natomiast potwierdzeniem dla istnienia w historii motywu długiej i szerokiej ulicy są Długi Targ w Gdańsku i Maksymilianstrasse w Wiedniu.

Według postanowień generalnego zgromadzenia Stowarzyszenia Architektów i Inżynierów Niemieckich założonego w Berlinie w 1874 r., planując rozszerzenie miasta należy wziąć pod uwagę podstawowe kierunki komunikacji, czyli drogi tramwajów konnych, kolei parowych, które musiałyby się pojawiać systematycznie i konsekwentnie na szerokim obszarze. W pierwszej kolejności sieć ulic nie powinna zawierać kierunków głównych, zatrzymując, jeśli to możliwe już istniejące drogi. Następnie powinno się wytyczyć drogi drugorzędne według lokalnych potrzeb. Trzeba również zawrzeć w projekcie ukształtowanie terenu, a drogi w poszczególnych parcelach można oddać w ręce prywatne.

Sitte zgadzał się z tymi postanowieniami, ale wiedział, że nie są one realizowane w praktyce. Wyróżnił trzy główne systemy projektowania siatki ulicznej, wykorzystywane we współczesnej mu urbanistyce. Są to układy: prostokątny, promienisty i trójkątny. A te podstawowe są przetwarzane według potrzeb. Pierwszy plan najwcześniej został zastosowany w Manheim. Wszystkie ulice są prostopadłe i biegną daleko, jakby w nieskończoność. Wylimowano względy ukształtowania terenu, ewentualnych przeszkód (zabytki) czy fantastykę i malowniczość. Plan promienisty zakłada istnienie w centrum okrągłego placu, z którego promieniście odchodzą ulice np. pl. Św. Emanuela w Turynie czy plac Gwiazdy w Paryżu¹⁰. W



centrum tego ostatniego usytuowano łuk triumfalny, co wskazuje na barokowy rodowód tego rozwiązania, gdzie perspektywę ulicy musiał zamykać obiekt architektoniczny. Ostatnim, trzecim typem są przykłady trójkątnego rozplanowania przestrzeni: place w Trieście: Piazza della Caserna, Piazza della Legna, Piazza della Borsa. Obok tych systemów ulice kształtowane są jako obwodowe bulwary najczęściej na miejscu starych fortyfikacji np.: Wiedeń, Hamburg, Monachium, Lipsk, Wrocław czy Hanower itd.

Całość praktyki urbanistycznej swojej epoki Sitte określił jako szatkowanie miasta. Budowane są długie aleje mające być między innymi konsekwencją epoki baroku przez efekt artystyczny, który produkują, czyli długiej ulicy zamkniętej obiektem architektonicznym. Niestety, ciągną się jedynie w nieskończoność, a pewne "urozmaicenie" stanowią sukcesywnie występujące wyrwy przecinających je prostopadłych alei. Ulice krzyżują się pod kątem prostym tworząc enklawy bloków-kamienic czy bloków-placów.

Sitte odwołując się do dyrektyw Stowarzyszenia Architektów i Inżynierów Niemieckich zauważył, że są one sprzeciwem wobec fabrykowania planów. Jednak okazało się, że ich realizacja jest niemożliwa, ponieważ nad urbanistyką pracuje cała administracja a kierownik biura nie ma czasu na dogłębne sprawdzanie projektów, stąd architekci są skazani na powielanie schematów i wyzbycie się indywidualności, wrażliwości i entuzjazmu. Zgodził się, że te typy planów a szczególnie promienisty efektownie wyglądają na papierze, ale rzeczywistość jest zupełnie inna i w praktyce takie rozwiązanie się nie sprawdza. Stojąc na środku takiego placu łatwo można się zgubić przez to, że wszystkie ulice wyglądają jednakowo, bo są otoczone ciągami identycznych bloków. Jednak można wybrnąć z tej nieszczęsnej sytuacji umieszczając na placu np. pomnik pomagający w orientacji, a ulice powinny zostać zaopatrzone w latarnie i wysepki służące do odpoczynku przy przechodzeniu przez ulice.

Biorąc pod uwagę bezpieczeństwo przechodniów zajęli się zagadnieniem skrzyżowań. Doszedł do wniosku, że najwygodniejsze są te w kształcie litery "T". Możemy je spotkać na starówkach. Zwykle jedna ulica jest podporządkowana. Są one najbezpieczniejsze, bo występuje tu najmniejsza możliwość kolizji, chociaż spotykamy na nich najczęściej korków i przez to powozy wolniej się przemieszczają. Mimo to bronił swojego zdania wskazując, że kiedy dwie ulice się krzyżują pojazdy również muszą zwalniać, bo zwiększa się możliwość wypadku. Wysunął jeszcze jeden argument mogący przekonać architektów do projektowania wąskich i krętych uliczek, oraz małych skrzyżowań. Jest to samopoczucie mieszkańców miasta. Udowadniał, że nikt nie przywiązuje wagi do szerokości ulicy. Jak wynika z jego obserwacji, ludzie wolą się poruszać ciasnymi i przez to

przytulnymi i bezpiecznymi alejkami. W nich panuje tłok podczas gdy, wielkie, nowe ulice stają puste. W ten sposób obalał tezę jakoby te obszerne ulice były bardziej praktyczne i bezpieczniejsze. Ostatnim argumentem, jakim się posłużył były względy higieny. Tłumaczył, że kiedy zrywa się porywisty wiatr w prostych ulicach nabiera on coraz więcej siły a cały kurz i brud szaleje w otwartej przestrzeni szkodząc przechodniom. Natomiast w krętych uliczkach otoczonych budynkami o bogatej dekoracji rzeźbiarskiej i wieżach, wiatr traci prędkość i siłę.

Problem Parcelacji Terenu

Rozwojem miast przodków kierował czas i tradycja. Z biegiem lat rozrastały się nie kierowane przez żadne dyrektywy, mając jedynie za przewodnika piękno i potrzebę malowniczości. Czasy współczesne Sittemu zatraciły tak romantyczne spojrzenie na urbanistykę. Stowarzyszenie Architektów i Inżynierów Niemieckich wskazuje, że parcelacja kwater powinna być rezultatem sprawiedliwych wyborów zależnych od różnych czynników. Nie podaje jednak żadnych konkretnych zaleceń, co do wytyczania kwater poza koniecznością zapewnienia na nich odpowiednich warunków higienicznych i przemysłowych. To mogło stać się punktem wyjścia do powstawania wspaniałych projektów przesyconych indywidualnością twórcy. Mimo to praktyka znowu była odmienna od założeń. Powstawały bloki domów w regularnych parcelach, sprzedawanych od metra kwadratowego, bez zastanowienia nad przyszłością danego miejsca. Każda parcela była ekstremalnie wykorzystywana. Kamienice zabudowujące poszczególne kwatery stawały się coraz wyższe i z oszczędności bez ornamentu. Sitte stwierdził, że architekci boją się parceli o nieregularnych kształtach, nie wiedząc jak usytuować na nich budynki. Ponieważ najlepsze parcele to takie, które można maksymalnie zabudować to z punktu widzenia matematycznego powinny być okrągłe. Sitte zaobserwował realizowanie takiego projektu w Chicago.

Wiedeńczyk ponownie odniósł się z dużym uznaniem do postanowień Stowarzyszenia Architektów i Inżynierów Niemieckich. On również twierdził, że trzeba zacząć zagospodarowywanie danego terenu od zastanowienia się nad jego funkcją. Biuro urbanistyczne w projekcie przygotowawczym powinno wziąć pod uwagę wzrost populacji na danym terenie i do tego dopasować liczbę i rozmiary budynków, potrzebną komunikację, rozmieszczenie budowli wartościowych jak kamienice czy wille. Konieczne jest zastanowienie się nad rozwojem handlu i przemysłu. Oczywistym jest, że zawsze znajdzie się część zabudowana kamienicami dochodowymi, a w tym wypadku należy za wszelką cenę unikać domów-bloków. Postulował powstanie władzy czuwającej nad rozwojem miasta, gremium rozstrzygającego, który projekt zrealizować na danym obszarze, dzięki konkursom publicznym.



Autor dostrzegł jednak dla pewnych okoliczności pozytywne cechy wytyczania ulic na zasadzie regularnej siatki. Taki podział jest dobry dla obszarów o dużej skali np. USA czy Australia. Kraje te zostały podzielone na kwatery sugerując się szerokością i długością geograficzną. Jest to prawidłowe podejście, gdy teren nie jest do końca znany, a jego przyszłość nieprzewidywalna.

Problem Zieleni w Mieście

Dawniej urządzano małe ogródki przy domach, które były osłonięte od ulicy i zawierały w sobie wiele uroku. Dawały wytchnienie od brudu, hałasu i wiatru. Sitte zauważył, że w czasach mu współczesnych, parki publiczne są otoczone dużymi ulicami, przez co nie spełniają swojej funkcji. Nie dają wytchnienia ludziom, których mieszkania wychodzą na ciasne podwórka, bez słońca. Niczym nie ogrodzone, nie chronią przed zanieczyszczeniami, nie dają chłodu w upalne dni i możliwości spokojnego spaceru.

Wobec tej sytuacji Sitte postulował obrać sobie za wzór ogrody barokowe, jako lepiej komponujące się z charakterem współczesnych, monumentalnych miast. Choć podkreślał, że ogrody angielskie mają w sobie więcej uroku i są bardziej malownicze. Parki publiczne powinny znajdować się w jednakowym oddaleniu od siebie. Konieczne jest, aby zostały ogrodzone a wejścia do nich powinny być przynajmniej w dwóch lub trzech miejscach. Forma portali musi harmonizować z otoczeniem, przy czym trzeba unikać jednolitości. Dzięki takiemu rozwiązaniu ogrody będą maksymalnie chronione od zanieczyszczeń a szereg fasad otaczających park nabierze większego wdzięku. Nie będzie on już jedynie wyizolowanym blokiem jak kamienice czy place współczesne. Prywatne ogrody przy pałacach powinny zostać otwarte dla ludzi, aby wszyscy mogli korzystać z piękna przyrody. W zieleni na ulicach widział jedynie sens, gdy między drzewami, posadzonymi koniecznie w fantazyjny sposób a nie w równym szpalerze, umieszczone zostaną hydranty. W gorący dzień idąc taką ulicą będzie się można ochłodzić i odpocząć.

Pod koniec rozdziału XI *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* Sitte umieścił ogólny komentarz dotyczący planowania. Wydaje się bardzo trafny dla podsumowania całej jego koncepcji. Zaznaczył, że w urbanistyce należy unikać rutyny oraz korzystać z całego piękna dawnej sztuki. Uważał, że nie jest prawdą, że wymagania współczesnej komunikacji nas determinują, a powstawanie takich a nie innych projektów związane jest z zagadnieniami higieny. To tylko nieobecność wyobraźni, poszukiwanie ułatwień i brak dobrej woli skazały mieszkańców nowoczesnych miast, na życie w budynkach niekształtnych, z jednolitymi fasadami ciągnącymi się w nieskończoność. Taka praktyka osłabia naszą wrażliwość, ale

kiedy przypomnimy sobie, co czuliśmy podczas podróży do Florencji czy Wenecji to zrozumiemy, jaki gwałt obecna sytuacja zadaje naszym zmysłom.

□ RODŁA TEORII CAMILLO SITTEGO W POLSKIEJ MYŚLI URBANISTYCZNEJ

W 1870 roku została zlikwidowana przez władze carskie Rada Budownicza. Fakt ten dał początek gwałtownej, ale i chaotycznej rozbudowie miasta a co za tym idzie spekulacji domami i gruntami¹¹. Cieniem na Warszawie położyła się też budowa Cytadeli w 1832 roku¹². Z jej powstaniem związane było otoczenie miasta pasem fortecznym, tworząc z niego twierdzę. Konieczność organizacji zabudowy w ściśle wytyczonych granicach i nieistnienie odgórznej władzy spowodowało zagęszczenie budynków i nadużycia. Ograniczenia w rozbudowie spowodowały drożyznę placów. Spekulacja działkami i mały obszar gruntów państwowych i miejskich dały bardzo ograniczoną możliwość interwencji. Spowodowało to intensywną zabudowę i nadmierne wyzyskiwanie parceli¹³. Powoli z pejzażu miejskiego zniknęły ogrody i sady. Ulice, między gęstniejącą zabudową stolicy, prowadzono bardzo chaotycznie, tylko tak, aby zapewnić dostęp do jak największej ilości posesji¹⁴.

W 1909 roku wstrzymano prace nad fortyfikacją Warszawy. Zaczęto też burzyć niektóre forty. A w 1916 roku przyłączono do stolicy nowe tereny. W skład miasta wszedł Czerniaków, Siekierki i Szopy, Mokotów, Czyste, Ochota, Koło, Wola i Powązki, Marymont, Buraków, Słodowiec i część Bielan. Z terenów na prawym brzegu Wisły dołączono Gołędzinów, część Pelcowizny, Żerań, Nowe Bródno, Targówek, Szmulowiznę, Grochów, Kawęczyn i Saską Kępe, Kamionek oraz Goławek¹⁵. Ten nowy obszar jak i cała Warszawa wymagał planu zagospodarowania, który rozwiązałby problemy powstałe w końcu XIX wieku.

W 1916 roku Koło Architektów opracowało szkic wstępny do planu regulacyjnego Warszawy. Na czele tego projektu stanęli Tadeusz Tołwiński, Antoni Jawornicki i Józef Jankowski¹⁶. Tołwiński, który w 1915 roku objął Katedrę Budowy Miast na Politechnice Warszawskiej, sam studia ukończył w Niemczech, gdzie myśl urbanistyczna rozwinęła się dzięki staraniom Stübgena, wielkiego miłośnika teorii Sittego. Był on też autorem podręcznika pt. *Urbanistyka*. Zwrócił w nim uwagę na konieczność kształtowania przestrzeni miejskiej przy współpracy wielu specjalistów z różnych dziedzin. Za wzór do naśladowania stawiał średniowiecze. Uważał, że był to czas największego rozkwitu podświadomej urbanistyki, płynącej z konieczności życiowych. Warunki gospodarcze, prawne, komunikacyjne i obronne narzucały pewne automatyczne rozwiązania¹⁷. Twierdził, że w okresie świadomej i matematycznej



twórczości, analiza minionej formy staje się doskonałym *sprawdzianem w jaki sposób życie wiąże piękno z logiką*¹⁸.

W Wiedniu, gdzie najbardziej rozpowszechniona była koncepcja Sittego, po skończeniu Politechniki Lwowskiej, Józef Jankowski odbył studia uzupełniające. Politechnika Lwowska była także silnie związana ze środowiskiem wiedeńskim, choćby przez założyciela pierwszej Katedry Budowy Miast w Polsce w 1913 roku, Ignacego Drexlera, który również ukończył studia w Austrii¹⁹. Drexler twierdził, że *piękno ma przenikać cały organizm miasta [...] Uzyskać to można, gdy się każdemu placowi, ulicy czy przejściu nada charakterystyczny wygląd i indywidualne cechy*²⁰. Kładł nacisk na wrażenie estetyczne miasta, które miało się przejawiać w wielości dzieł sztuki rozmieszczonych w licznych miejscach. Napisał także: *Ogólne zamięłowanie sztuki w średniowieczu było powodem, ale w pewnej części i skutkiem owego przedziwnie pięknego sposobu zabudowy ówczesnych miast z fantastycznymi liniami gzymsów, dachów, kominów i świętych figur*²¹.

Lata 1920 i 1923 przyniosły kolejne projekty ogólnej regulacji stolicy, które miały dawać wytyczne dla rozwiązań szczegółowych²². Jednak nie były one zadowalające i po wprowadzeniu szeregu poprawek w maju 1927 roku, Magistrat m. st. Warszawy, działający na prawach Rady Miejskiej, uchwalił nowy plan²³. Do jego powstania przyczynił się Stanisław Różański, uczeń szkoły lwowskiej. Głosił on swobodę rozwoju, nad którą czuwałaby rada architektów z przygotowanymi ogólnymi wytycznymi, uzupełnianymi dzięki konkursom na rozwiązania szczegółowe, dającym pełną wolność projektowania architektowi. Do tego samego wniosku doszli na wspólnym zebraniu w dniu 21 stycznia 1934 roku, architekci, urbaniści i plastycy z całej Polski: *wszystkie podstawowe zagadnienia urbanistyczne i architektoniczne w Stolicy mogą być rozstrzygane przy pomocy otwartych konkursów, ogłaszanych na podstawie programów*²⁴. *Poza tem praca urbanisty winna w większym stopniu korzystać z aktywnego zmysłu praktycznego piękna jej twórców, dobierając odpowiednich ludzi, obdarzonych talentem praktycznego przewidywania*²⁵. To wizja Sittego, którą zamierzano zrealizować w Warszawie.

Plan taki został ostatecznie zatwierdzony 23 kwietnia 1930 roku²⁶. Jego autorami byli architekci skupieni w specjalnej pracowni (utworzonej w 1928 roku) zajmującej się wyłącznie planem ogólnym. Należeli do niej: już wymieniony Różański oraz Maria Buckiewiczowa, Stanisław Filipkowski, Jan Graefe i Józef Reński²⁷. Zwrócił on uwagę na wiele istotnych kwestii, które były także ważnymi w teorii Sittego, a sposób ich rozwiązania, jak to spróbuję ukazać niżej, będzie często zbieżny z jego myślą. Projekt ten kierował się

przewidywanym przyrostem ludności, kierunkami rozwojowymi w dziedzinie życia gospodarczego. Nawiązywał do istniejącego terenu i warunków naturalnych oraz dzielił miasto według funkcji i przeznaczenia. Miał być on nieustannie dostosowywany przez ciągłą rewizję postępu i rozwoju rzeczywistego miasta²⁸. Przewidywano miejsce zarówno dla inwestycji publicznych, jak i dla prywatnych właścicieli, którzy zabudowywaliby poszczególne parcele kierując się normą prawną²⁹. Plan podkreślał wagę linii wodnych oraz konieczność utworzenia portów oraz tarasów widokowych na rzekę. Architekci kładli duży nacisk na powstanie dobrych układów sąsiedzkich w nowych osiedlach³⁰. Zwrócili również uwagę na ilość odpadków, pyłu, kurzu, szkodliwych gazów i cieczy oraz na wielkomiejski gwar i ruch, powodujący atmosferę niepokoju i ujemnie wpływający na układ nerwowy mieszkańców³¹. *Mamy dość ciasnoty, dość ulic i placów, na których zieleń nosi jedynie charakter ozdobny. Chcemy zieleni jako organicznej części miasta*³². Stąd pomysły na układ klinowy parków między dzielnicami, ponieważ *zadrzewienie placów, bulwarów i ulic stwarza ocienione miejsca wypoczynkowe w czasie letnich upałów*³³. Dokładnie to samo proponował Sitte, chwalać postanowienia Stowarzyszenia Architektów i Inżynierów Niemieckich, oraz podając swoje rozwiązania dotyczące parków miejskich.

Zwrócono też uwagę na rolę placu jako miejsca życia publicznego. Plan przewidywał powstanie stu dziesięciu nowych placów przy budynkach użyteczności publicznej, szkołach i halach targowych. Projekt budowy osi reprezentacyjnej na Polu Mokotowskim, która zgromadziłaby budynki teatru, opery, muzea, akademie i sale wystawowe, a byłaby zakończona ogromnym placem ze świątynią Opatrzności Bożej i pomnikiem marszałka Józefa Piłsudskiego³⁴. Istotne jest to, że zauważono wagę oprawy architektonicznej tych przestrzeni miejskich. Dadzą temu wyraz zarówno konkursy na Dzielnicę Marszałka jak i na opracowanie ważniejszych placów Warszawy. A oprawa ta często będzie się odwoływać do tych samych wzorów, jakie w swojej książce proponował Sitte³⁵.

Nowatorskie było też podejście do kształtowania samych dzielnic oraz nowej siatki ulicznej zarówno na terenie już zabudowanym jak i surowym korzeniu. Goldberg napisał: *W nowoczesnej dzielnicy mieszkalne domy, choćby największe, nie mają być ścianami korytarza ulicznego; arterje komunikacyjne nie mają parcelować terenu: biegną jak im potrzeba, aby łączyć potrzebujące połączenia punkty, węzły, dzielnice, osiedla, byle jak najrzadziej; sieć ich nie ma być kompozycją, ani symetryczną, ani modernistyczną, ani nawet klasyczną siatką prostokątną; regularność arterii komunikacyjnych jest do pomyslenia tylko na terenie całkowicie i w bardzo wielkim promieniu dziewiczym*³⁶.



Ważnym wydarzeniem dla rozwoju przestrzennego stolicy było powstanie Towarzystwa Urbanistów Polskich. Jego skład w większości stanowili wychowankowie Politechniki Lwowskiej i osoby studiujące w Niemczech, Austrii, ale też w Rosji czy Szwajcarii³⁷. Jednak założycielem grupy w 1923 roku był Oskar Sosnowski, absolwent Politechniki Warszawskiej a od 1914 roku profesor Katedry Projektowania na Politechnice Lwowskiej³⁸. Środowisko to wniosło wiele nowości do myśli polskiej zarówno, jeśli chodzi o koncepcje Le Corbusiera, Howarda, ale i Sittego, którego wpływy pojawiły się najwcześniej, bo już w 1910 roku w projektach na plan Wielkiego Krakowa³⁹. Członkowie Towarzystwa będą brali udział w licznych konkursach Międzywojnia.

WPLYW TEORII CAMILLO SITTEGO NA URBANISTYKĘ WARSZAWY

Analiza warszawskich kolonii mieszkaniowych

W licznych publikacjach można znaleźć uwagi, że przy wytyczaniu nowych ulic warszawscy urbanisci nie liczyli się z ukształtowaniem terenu, czy już istniejącymi drogami, przez fascynacje monumentalnymi założeniami Haussmana, chcąc w ten sposób podnieść rangę miasta oraz nadać mu odpowiedni wyraz jako stolicy kraju. Często w tym przypadku przywoływane są głównie dwa projekty: osiedla, które powstały na Żoliborzu i Bielanach oraz rozplanowanie Saskiej Kępy.

Przy wytyczaniu głównych ulic Żoliborza – plan ten powstał w 1920 roku, autorstwa Józefa Jankowskiego i Antoniego Jawornickiego – wzięto pod uwagę dawne szlaki piesze⁴⁰. Mimo że do pewnego stopnia architektki zastosowali kompozycję formalistyczną o układzie osiowym, to główne ulice pokryły się z już istniejącymi. Ulice: Mickiewicza, Słowackiego i Marymoncka oraz Felińskiego, Krasińskiego i Aleja Wojska Polskiego zyskały nowy wymiar w przestrzeni urbanistycznej Warszawy⁴¹. Stały się znaczącymi połączeniami scalającymi pomniejsze arterie Żoliborza. Patrząc na przebieg ulicy Mierosławskiego, Kaniowskiej, Ejsmonda czy Szaniawskiego trudno się zgodzić z opinią o geometryzacji przestrzeni i krajaniu jej na nieodzwoiercedlające rzeczywistego układu terenu, kawałki. *Żoliborz Oficerski* budowany od 1922 roku, który wyznaczają te arterie, został malowniczo usytuowany między esplanadą Cytadeli a Parkiem Żeromskiego⁴². I choć ograniczony szerokimi i prostymi alejami, sam jest miejscem, gdzie zgromadzono liczne place a ulice podporządkowano ukształtowaniu terenu np. na osi łamanej ul. Śmiałej przewidziano trzy małe placiki, zamknięte placem Słonecznym⁴³. W kwadracie ulic Mickiewicza, Krasińskiego, Potockiej i Słonecznej wytyczono jeszcze place Lelewela,

Chrobrego i Cecory o osiedlowym, lokalnym znaczeniu⁴⁴. Place w swoim kształcie najczęściej prostokątne i okrągłe stanowią zaskakujące i jednocześnie funkcjonalne elementy planu. Odwołując się do teorii Sittego należy zauważyć, że właśnie malowniczość, duża liczba różnorodnych placów i wykorzystanie istniejących szlaków oraz podporządkowanie się rzeźbie terenu są jednymi z głównych propozycji tego autora.

Stanisław i Barbara Brukalscy, Bruno Zborowski i Julian Żakowski zakomponowali ulice Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, założonej w 1921 roku⁴⁵. W tym przypadku w sposobie zaaranżowania przestrzeni nowymi blokami i parkami, widzę cechy wspólne z poglądami Sittego. Osiem budynków postawionych między ulicami Toeplitza, Filarecką, Suzina, Próchnika i Sierpecką, tworzą mur odgradzający place zabaw, zieleńce od zakurzonej ulicy. Kolonia domów została odwrócona od ulicy a skierowana ku dużemu zamkniętemu wnętrzu, które wyposażono we wszystkie urządzenia służące do wypoczynku i zabawy dla dzieci⁴⁶. Taki układ skomponowany z budynków wolnostojących lub szeregowych to czysta transformacja myśli Sittego w założenie funkcjonalne⁴⁷. Podobne osiedla znajdziemy w Wiedniu (Osiedle *Sandleiten*), gdzie dodatkowo we wnętrzach otoczonych blokami dziedzińców, ustawiono rzeźby, fontanny oraz wykorzystano nierówności terenu łącząc je malowniczo schodami⁴⁸.

Między al. Poniatowskiego, Waszyngtona a Wałem Miedzeszyńskim i ulicami Międzynarodową do Ateńskiej, na osuszonym terenie rozplanowano nową dzielnicę willową, Saską Kępę. Było to możliwe dzięki odbudowie Mostu Poniatowskiego po wojnie, w 1927 roku⁴⁹. Arterie, choć jasno rozplanowane są często kręte. Ulice Finlandzka czy Wąchocka gną się między ogrodami a ulice: Kryniczna, Zakopiańska i Irlandzka wprowadzają malowniczy niepokój, zataczając półkole bez wyraźnej konieczności narzuconej rzeźbą terenu. I ten właśnie aspekt wydaje się bardzo istotny, ponieważ miasta niemieckie czerpiące z teorii Sittego, tak bardzo upodobały sobie swobodny bieg arterii, że nawet, gdy nie wymagały tego względy środowiska naturalnego, starano się nadawać im kształt wygięty⁵⁰.

Jednak kolonią, która ma najwięcej wspólnego z teorią Sittego, zdaje się być umieszczona między ulicami Górnośląska, Myśliwiecką i Hoene-Wrońskiego⁵¹. Wille zostały tam malowniczo rozrzucone po pochyłości skarpy, każdą zaprojektowano w odmienny sposób oraz wykorzystywały atrakcyjne warunki położenia.

Innym projektem odwołującym się do tezy Wiedeńczyka jest zabudowa Powiśla. Istotny wydaje się fakt, że dużą wagę przywiązywano do tego, jaki widok uzyska Starówka z brzegu praskiego, jaka będzie "sylweta miasta". W



okresie Międzywojennym z jej piękna i niepowtarzalności doskonale zdawali sobie sprawę architekci. Dlatego też Jan Zachwatowicz stanowczo sprzeciwiał się zwartej zabudowie z wielkimi prześwitami na ważniejsze budowle np. na kościół Sakramentek⁵². Proponował: *Nie wysoka, niechby nawet niespokojna w rozdrobieniu zabudowa i wielka ilość drzew – to jedynie właściwa plastyka urbanistyczna Powiśla*⁵³. Maksymilian Goldberg, który również zabrał głos w dyskusji, uważał, że dolna część Powiśla wymaga niższej zabudowy a górna wyższej. Wynika to nie tylko z owej sylwety miejskiej, ale i dopływu powietrza od Wisły, który jest zahamowany przez jednakowe, pięciopiętrowe bloki⁵⁴. Zarówno zainteresowanie sprawą pejzażu miejskiego jak i kwestią higieny są niewątpliwie związane ze znajomością poglądów Sittego (głównie projekt Budapesztu).

Projekt alei z 1930 roku, ciągnącej się na Skarpie, wykorzystującej naturalną plastykę terenu i zadrzewienie, wydaje się doskonale dopełniać widok Powiśla⁵⁵. Miała łączyć fragmenty zieleni i otworzone podwórka oraz ogrody przeznaczone na parki⁵⁶. Miała zaskakiwać przechodnia coraz nowymi obiektami, to interesującą grupą drzew, to nowo powstałymi budynkami jak konserwatorium na placu przy Okólniku, Zakład św. Kazimierza, Muzeum Narodowe, Minaret przy Książęcej, pawilon łoży masonskiej na Frascati oraz zameczek książąt Mazowieckich i pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego na placu Na Rozdrożu⁵⁷.

Warszawskie place

Dzielnice Marszałka Józefa Piłsudskiego, miała tworzyć reprezentacyjną aleję, poszerzoną o pas zieleni, z ustawioną na osi Świątynią Opatrzności Bożej oraz pomnikiem Marszałka⁵⁸. Założenie służyłoby do masowych uroczystości przy mającym powstać pomniku⁵⁹. W 1930 roku został rozpisany pierwszy konkurs. W projektach nadesłanych widać wyraźny wpływ Bazyliki św. Piotra w Rzymie z owalnym placem, otoczonym arkadami, usytuowanym na osi⁶⁰. Rok 1931 przyniósł kolejne rozwiązania. Tym razem pierwszą nagrodę zdobył architekt Bohdan Pniewski⁶¹.

Zaproponował on obniżenie poziomu placu i zsuniecie go z ciągu alei Piłsudskiego, oraz asymetryczne ustawienie forum⁶². Takie posunięcia otworzyły nowe perspektywy na obiekt i przez to powstała możliwość oglądania kościoła na wiele sposobów. W opisie planu czytamy: *świątynia może być widziana w trzech odległościach: 1. Dwa kilometry i dalej – wtedy gra sylwetą, 2. Z placu – wtedy gra światłocieniem brył, 3. Z bliska przed świątynią – wtedy gra portal główny*⁶³. Pniewski powtórzył te rozwiązania w projekcie z 1938 roku. Taki manewr nadał monumentalności budowli oraz, co dla mnie jest ważniejsze, zwrócił uwagę na uwypuklenie wewnętrznego charakteru placu⁶⁴. Architekt chciał stworzyć odrębny byt w przestrzeni

miejskiej, oraz umożliwić oglądanie budowli na wiele sposobów, co stanowiło jeden z fundamentalnych elementów teorii wiedeńskiego urbanisty.

Po zburzeniu soboru w latach 1924-1926 plac Saski liczył sto dziewięćdziesiąt metrów na dwieście cztery⁶⁵. Na osi kolumnady pałacu postawiono pomnik księcia Józefa Poniatowskiego, a w 1925 roku pod arkadami Stanisław Ostrowski zaprojektował Grób Nieznanego Żołnierza⁶⁶. Plac stał się miejscem zebrań społecznych, uroczystości państwowych i defilad Wojska Polskiego. Dlatego też w 1926 roku Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości ogłosiło pierwszy konkurs pod nazwą *Pomnik Bojowników o Niepodległość Ojczyzny*. Nazwa konkursu miała związek z nagromadzonymi w pobliżu instytucjami wojskowymi⁶⁷. Pierwszą nagrodę zdobył Antoni Jawornicki i Karol Sachse. Zaprojektowali oni przedłużenie bocznych skrzydeł pałacu, tak, że podkonia otaczały plac. Od wewnętrznej strony skrzydła miały być pokryte dekoracją, a od zewnętrznej zachowywać charakter utylitarny⁶⁸. Sitte aranżując przestrzeń przed Kościołem Wotywnym w Wiedniu również odmiennie zaprojektował dwie strony ogrodzenia placu. Jedna miała nawiązywać charakterem do świątyni a zewnętrzna do budynków przy ulicy. Na uwagę zasługuje, moim zdaniem, jeszcze jedna praca, która choć nienagrodzona doskonale oddaje myśl Sittego. Autor zaproponował ozdobienie placu osiemdziesięcioma sześcioma figurami, ośmioma masztami, dwoma bramami i jednym obeliskiem⁶⁹. Być może jest to pewna przesada, jednak sama idea rozmieszczenia na placu pomników w różnorodny i często zaskakujący sposób, jest bliska wiedeńskiemu urbanistycznemu. Jednak najbliższy jego teorii, wydaje się, wyróżniony projekt Pawła Wędrzickiego. Ukształtował on plac jako "forum" w kształcie elipsy, otoczone od strony ulic Królewskiej i Ossolińskich, pawilonami z podcieniami otwartymi do wnętrza placu. Na osiach tychże pawilonów zaproponował ustawienie dwóch posągów konnych⁷⁰. Tutaj i forma przestrzeni i udekorowanie jej jest wręcz podręcznikowym przykładem wykorzystania poglądów Wiedeńczyka.

W 1934 ogłoszono kolejny konkurs, przez Zarząd Miejski m. st. Warszawy za pośrednictwem S.A.R.P. Objął on tereny Śródmieścia, pl. Piłsudskiego i fragment Powiśla. Zezwolono na rozbiórkę wiaduktu przy ul. Karowej. Termin nadsyłania prac miał upłynąć 27 marca 1935 roku⁷¹. W tej edycji pierwszą nagrodę zdobył projekt autorstwa Kazimierza Tołhoczko i Jana Kukulskiego⁷². Bohdan Lachert, Józef Szanajca oraz Barbara i Stanisław Brukalscy zajęli trzecie miejsce⁷³. W obu propozycjach zwrócono uwagę na wykorzystanie rzeki w sposób dekoracyjny i funkcjonalny zarazem. Plac otoczono kolumnadą w kształcie podkowy i



zaprojektowano monumentalne schody prowadzące na teren dziedzińca.⁷⁴ Patrząc przez pryzmat poglądów Sittego, na uwagę zasługuje również projekt autorstwa Bohdana Pniewskiego. Tutaj wyjście z placu Saskiego na Skaupę zostało zakomponowane w formie łagodnie opadających ku Wiśle tarasów⁷⁵.

Innym, zorganizowanym w międzywojennej Warszawie był, ogłoszony 2 lutego 1927 roku, konkurs na przebudowę ratusza i rozplanowanie placu Teatralnego⁷⁶. Projekt Antoniego Jawornickiego, który zaproponował zostawienie tylko środkowej części ratusza i dobudowanie dwóch skrzydeł, tworząc dwa dziedzińce od strony placu. Wzdłuż całego budynku zaprojektował parterową kolumnadę oraz dwa małe skwery na placu. Niestety projekt nie został zrealizowany a Warszawa nie wzbogaciła się o nową, ciekawą kompozycję urbanistyczną. Podobnie stało się w przypadku konkursu na regulację placu Zamkowego, rozstrzygniętego w 1937 roku⁷⁷. Ciekawy, ze względu na poglądy Sittego, wydaje się projekt Oskara Sosnowskiego, który zajął drugie miejsce. Podzielił on przestrzeń na dwa place, Zamkowy i ks. Piotra Skargi. Ten ostatni wyposażył w otwarty taras widokowy na Wisłę, ujęty od południa galerią. Pod dzwonnica kościoła św. Anny zaproponował ustawienie pomnika ks. Piotra Skargi, oraz planował przywrócenie Bramy Krakowskiej⁷⁸. Tutaj zarówno dążenie do zwielokrotnienia ilości placów, które zapewniają nowe widoki na budowlę, jak i elementy zdobiące w postaci galerii czy pomnika, przewidzianego na boku a nie w centrum placu, oraz chęć odbudowania bramy, są na pewno spowodowane znajomością myśli Sittego.

Istniejący od 1863 roku pl. Św. Floriana w 1926 uzyskał kształt kolisty. Nadał mu go architekt Antoni Jawornicki budując szpital Przemienienia Pańskiego, *którego fasada zarysowana na odcinku koła podkreśla kształt całego placu a zarazem swobodnie nawiązuje do ostrołukowych form gotyckich i zręcznie komponuje się z fasadą sąsiadującego z nim kościoła św. Floriana*⁷⁹. Plac został potraktowany jako odrębna, autonomiczna przestrzeń jednolicie zaaranżowana.

Zieleńce, parki i ogrody

Prezydent miasta przewidywał przyozdobienie placów miejskich wodotryskami, a ogrodów i parków, rzeźbami⁸⁰. W tym celu miała zostać utworzona komisja złożona z przedstawicieli działu plantacji miejskich, artystów i architektów.

W planie ogólnym przewidywano układ klinowy zieleni. Miały one otaczać kolejne dzielnice i promieniście kierować się ku centrum miasta. Dolina Wisły na południu miała objąć parki Ujazdowski i Łazienki, dalej Belweder oraz Czerniaków i nowy park na Sielcach. Po drugiej stronie rzeki chciano utworzyć kolejne zieleńce na Saskiej Kępie i Gocławiu.

Na północy Wisła łączyła się z parkiem Traugutta i dwoma projektowanymi parkami, pierwszy na stokach Cytadeli a drugi na Kępie Potockiej. Dalej klin sięgał aż do lasu Bielańskiego i Młocin. Kolejny tworzyły cmentarze, Powązki i Ewangelicki. Trzeci kończył się koło cmentarza prawosławnego i ostatni po lewej stronie rzeki, to Pole Mokotowskie. Na Pradze nowe parki to Ząbkowski i Bródzieński⁸¹. Architekci przewidywali zadrzewienie placów, bulwarów i ulic, ponieważ *stwarzają ocienione miejsca wypoczynkowe w czasie letnich upałów*⁸². Parki postrzegali jako zbiorniki czystego powietrza oraz jako miejsce oderwania się od myśli, trosk i zajęć codziennych⁸³. W parkach miały powstać place zabaw dla dzieci oraz liczne placówki z dużą ilością ławek, oraz miejsca dla pawilonów, kawiarni, restauracji oraz ozdób architektonicznych w postaci schodów, pergol i rzeźb⁸⁴.

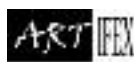
Taka charakterystyka parku jest całkowicie zbieżna z teorią Sittego i pod względem jego dekoracji, funkcji społecznych, oraz sposobu rozmieszczenia (proponował, aby w mieście znajdowały się zieleńce w symetrycznych odległościach od siebie). W Warszawie możemy odnaleźć przynajmniej dwie realizacje w tym duchu. Mam tu na myśli park im. Paderewskiego na Saskiej Kępie (1905-1922) projektu Franciszka Szaniora i później Leona Danilewicza⁸⁵. Został on bogato ozdobiony rzeźbami, które *tworzyły ciekawą i reprezentacyjną całość, umiejętnie wkomponowaną w zieleń i krajobrazowy charakter parku*⁸⁶.

Drugim jest Park im. Żeromskiego założony w 1932 roku⁸⁷. Ogród podporządkowany został fortowi Cytadeli. Alejka biegła swobodnie wzdłuż zabudowań, które stanowiły naturalne wzniesienia i akcenty krajobrazowe. Znalazło się tu miejsce i na plac zabaw dla dzieci, i na fontannę z wybitną rzeźbą Henryka Kuny pt. *Alina*⁸⁸.

WNIOSKI

Teoria Camillo Sittego wywarła duży wpływ na kształtowanie się współczesnej myśli urbanistycznej. Korzystały z niej kolejne pokolenia architektów i była ona wielokrotnie realizowana w praktyce. Przykładami są miasta czeskie, słowackie, niemieckie, rosyjskie, szwedzkie. W pracy zastanawiałam się nad odwzorowaniem tej myśli w Warszawie. Problemy, które omówił w swojej książce wiedeński urbanista, to kształtowanie się, funkcja, charakter i aranżacja placów, koncepcja najlepszej, najbardziej przyjaznej człowiekowi i jednocześnie bezkolizyjnej siatki ulic, czy rady dotyczące parcelacji terenu. Zwrócił również uwagę na tak istotną kwestię jak zieleń w mieście i higiena. Poglądy te charakteryzowały się nowatorskim podejściem na tle tendencji epoki, w której jego dzieło powstało.

Staralam się wykazać, że założenia Sittego były



wykorzystywane w nowopowstałych dzielnicach, placach, czy zieleńcach stolicy i ich aranżacji, jak również w samej myśli urbanistycznej przejawiającej się w projektach tworzonych na potrzeby zagospodarowania stołecznych terenów, założenia Sittego były wykorzystywane. Mimo, że w literaturze przedmiotu nie spotkałam się ani razu z dosłownym potwierdzeniem mojej tezy, uważam, że teoria Wiedeńczyka była powszechnie znana i stosowana. Na stosowanie tak wielkich myśli urbanistycznych jak

Howarda, Le Corbusiera, czy Haussmana, znalazłam niejednokrotnie potwierdzenie. Howard i Le Corbusier w swoich dziełach powoływali się na Sittego i być może dlatego poglądy jego nie były do końca rozpoznawalne. Jednak po zapoznaniu się z nimi nie można mieć wątpliwości, że choć nie do końca świadomie, były szeroko stosowane.

- ¹ Sitte C., *Hudożestwiennye osnovy gradostroitelstva*, Moskwa 1993, s. 9
- ² Tamże, s. 10.
- ³ Dulewicz A., *Camillo Sitte*, w: *Encyklopedia sztuki niemieckiej, Austria, Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 2002, s. 418-419.
- ⁴ Lorenz V., *Novy Otokar, Przemiany funkcji i formy czeskich miast zabytkowych w ich rozwoju historycznym*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, z. 3-4, 1958, s. 289.
- ⁵ Sitte, *Hudożestwiennye...*, dz. cyt., s. 10.
- ⁶ Tamże, s. 21.
- ⁷ Tamże, s. 23.
- ⁸ Benevolo L., *Histoire de Architecture Moderne*, Paryż 1984, s. 104-107.
- ⁹ *Uniwersalny Leksykon Sztuki*, Warszawa 2002, s. 8.
- ¹⁰ Collins G. R., Crasemann C. Ch., *City Planning According to Artistic Principles*, Londyn 1965, s. 86.
- ¹¹ Szwankowski E., *Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, Warszawa 1952, s. 189.
- ¹² Dziewulski S., *Rozwój terytorialny miasta Warszawy w ciągu wieków 1230-1930*, „Kronika Warszawy”, nr 3, 1933, s. 130.
- ¹³ Szwankowski, *Warszawa...*, dz. cyt., 1952, s. 222.
- ¹⁴ Tamże s. 223.
- ¹⁵ Szwankowski E., *O realizacjach urbanistycznych Warszawy 1919-1939*, „Warszawa II Rzeczypospolitej”, z. 2, 1970, s. 49.
- ¹⁶ Ciborowski A., *Refleksje nad rozwojem Warszawy*, „Kronika Warszawy”, nr specjalny, 1985, s. 52.
- ¹⁷ *Towarzystwo Urbanistów Polskich 1923-1973*, pod red. E. Uskiewicza, Warszawa 1972, s. 15.
- ¹⁸ Proszynski K., *Urbanistyka prof. Tołwińskiego*, „Pion”, nr 48, 1934, s. 8.
- ¹⁹ *Towarzystwo Urbanistów...*, dz. cyt., s. 15.
- ²⁰ Drexler I., *Konkursowy plan regulacji Wielkiego Krakowa*, Lwów 1911, s. 3.
- ²¹ Tamże, s. 3.
- ²² Zachwatowicz J., *Komisja Rzecznawców Urbanistycznych przy Zarządzie Miejskim Warszawy w latach 1939-1944*, „Rocznik Warszawski”, r. 17, 1984, s. 279.
- ²³ Różański S., *Plan ogólny zabudowy Warszawy*, „Kronika Warszawy”, nr 12, 1930, s. 1.
- ²⁴ Stępiński Z., *Siedem placów Warszawy*, Warszawa 1988, s. 126. Na zebraniu byli obecni członkowie Koła Plastyków Peowiaków, Koła Plastyków przy Legionowym Instytucie Studiów, Zarządu Głównego i Zarządu Warszawskiego Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej, Towarzystwa Urbanistów Polskich, Koła Architektów przy Bezpartyjnym Bloku
- Współpracy z Rządem, Dziekan Wydziału Architektury, prof. A. Bojemski, Generalny Konserwator Państwowy, J. Remer i prof. T. Tołwiński.
- ²⁵ Goldberg M., *O więcej architektury w urbanistyce*, „Architektura i Budownictwo”, nr 1, 1935, s. 5.
- ²⁶ Różański, *Plan...* dz. cyt., s. 1; ten sam autor w artykule *Planowanie przestrzenne Warszawy 1916-1939* podaje datę zatwierdzenia 11 lipca 1931 roku.
- Różański S., *Planowanie przestrzenne Warszawy 1916-1939*, „Warszawa II Rzeczypospolitej”, t. 1, 1968, s. 330.
- ²⁷ Różański, *Planowanie...*, dz. cyt., s. 330.
- ²⁸ Schwarzenberg-Czemy W., *Plan zabudowania terenów Blocha*, „Kronika Warszawy”, z. 4, 1937, s. 190.
- ²⁹ Tamże, s. 191.
- ³⁰ Rychliński S., *Założenia polityki urbanistycznej*, Warszawa 1937, s. 39.
- ³¹ Różański, *Plan...*, dz. cyt., s. 5-7.
- ³² Minorski J., *Postulaty i koncepcje urbanistyczne i architektoniczne w Polsce w ostatnim pięcioleciu przed II Wojną Światową. Materiały do dziejów myśli architektonicznej w zaraniu Polski Ludowej*, Warszawa 1965, s. 84.
- ³³ Tamże, s. 7.
- ³⁴ Tamże, s. 8-10.
- ³⁵ Tamże, s. 89.
- ³⁶ Goldberg, dz. cyt., s. 3.
- ³⁷ *Towarzystwo Urbanistów...*, dz. cyt., s. 15.
- ³⁸ Norwerth E., *Plac Saski jako pomnik „Bojownikom o niepodległość ojczyzny”*, „Architektura i Budownictwo”, nr 3, 1927, s. 17.
- ³⁹ *Towarzystwo Urbanistów...*, dz. cyt., s. 16.
- ⁴⁰ Heyman L., *Nowy Żoliborz 1919-1939. Architektura – Urbanistyka*, Wrocław 1976, s. 50.
- ⁴¹ Tamże, s. 56.
- ⁴² Szwankowski, *O realizacjach...*, dz. cyt., s. 51.
- ⁴³ Faryna-Paszkievicz H., *Saska Kepa 1918-1939: architektura i urbanistyka*, Wrocław 1989, s. 175.
- ⁴⁴ Tamże, s. 176.
- ⁴⁵ Szwankowski, *O realizacjach...*, dz. cyt., s. 53.
- ⁴⁶ Kacławicz R., *Ewolucja struktury dzielnic mieszkaniowych XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, z. 3, 1962, s. 223.
- ⁴⁷ Kononowicz W., *Zagadnienia przemian formalnych w urbanistyce Wrocławia XIX i początku XX wieku*, Materiały XXVII Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Poznaniu, Warszawa 1979, s. 230.
- ⁴⁸ Marzyński S., *Działalność budowlana gminy miasta Wiednia*, „Architektura i Budownictwo”, nr 9, 1929, s. 340.
- ⁴⁹ Faryna-Paszkievicz, dz. cyt., s. 25.
- ⁵⁰ Kononowicz, dz. cyt., s. 229.
- ⁵¹ Szwankowski, *O realizacjach...*, dz. cyt., s. 54.
- ⁵² Zachwatowicz J., *O zabudowie Powiśla*, „Architektura i Budownictwo”, nr 2 1938, s. 62.
- ⁵³ Tamże, s. 63.
- ⁵⁴ Goldberg dz. cyt., s. 5.
- ⁵⁵ Różański, *Plan...*, dz. cyt., s. 14.
- ⁵⁶ Schwarzenberg-Czemy W., *Osie architektoniczne Warszawy*, „Kronika Warszawy”, z. 2, 1937, s. 74.
- ⁵⁷ Tamże, s. 74.
- ⁵⁸ Grzesiuk-Olszewska I., *Świątynia Opatrzności i Dzielnica marszałka Józefa Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929-1939*, Warszawa 1993, s. 208.
- ⁵⁹ Schwarzenberg-Czemy, *Osie...*, dz. cyt., s. 72.
- ⁶⁰ Grzesiuk-Olszewska, *Świątynia...*, dz. cyt., s. 211.
- ⁶¹ Bohdan Pniewski (1897-1965), „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, z. 4, 1999, s. 245.
- ⁶² Jankowski S., *Kościół Opatrzności Bożej w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo”, nr 11-12, 1938, s. 358.
- ⁶³ Tamże, s. 364.
- ⁶⁴ Tamże, s. 364.
- ⁶⁵ Stępiński, dz. cyt., s. 114-116.
- ⁶⁶ Tamże, s. 116.
- ⁶⁷ Tamże, s. 121.
- ⁶⁸ Tamże, s. 122.
- ⁶⁹ Stępiński, dz. cyt., s. 121.
- ⁷⁰ Tamże, s. 122.
- ⁷¹ Tamże, s. 131.
- ⁷² Tamże, s. 135.
- ⁷³ Tamże, s. 135.
- ⁷⁴ „Architektura i Budownictwo”, r. 1937, s. 87.
- ⁷⁵ Stępiński, dz. cyt., s. 136.
- ⁷⁶ Tamże, s. 51.
- ⁷⁷ Faryna-Paszkievicz, dz. cyt., s. 174.
- ⁷⁸ Tamże, s. 174.
- ⁷⁹ Tamże, s. 178.
- ⁸⁰ Schönfeld S., *Ogrody publiczne*, „Samorząd Miejski”, nr 2, 1933, s. 175.
- ⁸¹ Różański, *Plan...*, dz. cyt., s. 7.
- ⁸² Tamże, s. 8.
- ⁸³ Schönfeld, dz. cyt., s. 75.
- ⁸⁴ Tamże, s. 77.
- ⁸⁵ Tamże, s. 46.
- ⁸⁶ Tamże, s. 53.
- ⁸⁷ Szwankowski, *O realizacjach...*, dz. cyt., s. 58.
- ⁸⁸ Kowalik T., *Żoliborska skarpa wiślana*, Warszawa 1977, s. 16.



Karolina Prymlewicz, *Wstępowaie 3*



TURPIZM

W POLSKIEJ SZTUCE POWOJENNEJ

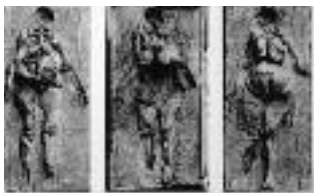
Karolina Prymlewicz

*Wolę brzydotę / Jest bliżej krwiobiegu [...]!*¹ napisał Stanisław Grochowiak. Brzydota psuła krew innemu poecie – Julianowi Przybosiowi. Nie widział on w poezji miejsca dla rzeczy i zjawisk *ohydnych, żalonych i bolesnych*, których obecność w sztuce była czymś naturalnym dla młodych poetów ze Stanisławem Grochowiakiem na czele. Ochrzczeni przez Przybosia w 1960 r. mianem turpistów, włączyli się w dyskusję dotyczącą estetyki, którą Józef Duk uznał za *jedną z najgłośniejszych powojennych polemik literackich w Polsce*². Problem ten był więc rozpatrywany przede wszystkim z perspektywy krytyki literackiej. W sztukach plastycznych mamy jednak do czynienia ze zjawiskiem analogicznym, które nie doczekało się analizy. Niniejsza praca jest próbą definicji turpizmu, której skrótową, słownikową formę przedstawię w tym miejscu, zaś kolejne części będą jej rozwinięciem:

turpizm (łac. *turpis* – *brzydki, haniebny, ohydny, niemoralny, nieprzyzwoity*) **1. termin** wprowadzony do krytyki literackiej w 1960 r. przez Juliana Przybosia jako pejoratywne określenie tendencji polskiej poezji *pokolenia 56* (Białoszewski) i *pokolenia Współczesności* (Grochowiak), wyrażających się w eksponowaniu brzydoty rzeczywistości i pesymistycznej wizji egzystencji; spór o turpizm potęguje opublikowana w 1962 r. *Oda do turpistów* Przybosia; **2. kategoria estetyczna** (estetyka brzydoty) odnosząca się do polskiej powojennej literatury (Stanisław Grochowiak, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Ernest Bryll) i sztuki (m.in. Władysław Hasiór, Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grotowski, Jerzy Duda-Gracz, Zdzisław Beksiński, Jonasz Stern, Jan Lebenstein, Bronisław Linke, Alina Szapocznikow), w której występuje szeroko rozumiana brzydota związana z powojenną traumą (tworzenie „ikonografii” okropności

wojennych), przemianami 1956 r. (wielorakość artystycznych tendencji po zerwaniu z dominacją socrealizmu, m.in. silne tendencje ekspresjonistyczne), niepokojami egzystencjalnymi i poczuciem realnego zagrożenia atomowego (*nastroje pesymistyczno-katastroficzne*); złożona przyczynowość turpizmu każe datować zjawisko w oderwaniu od definicji Przybosia, poczynając od lat powojennych (w 1944 r. Kantor wystawia *Pourót Odysa*) aż do chwili obecnej (Szajna), przy szczególnym uwzględnieniu drugiej połowy lat 50. i całej dekady 60., w wypadku niektórych artystów turpizm jest epizodem w różnorodnej twórczości; turpizm może być rozumiany jako polski przejaw powszechnej deestetyzacji sztuki drugiej połowy XX wieku, prowokującej rozróżnienie wartości estetycznych i wartości artystycznych; **3. turpistyczna postawa**, którą charakteryzuje sceptycyzm wobec tradycyjnych konwencji artystycznych i rezygnacja z estetycznej koncepcji sztuki; łączy się z nią postulat związania twórczości z życiem codziennym oraz przeświadczenie o ocalającej\katartrycznej funkcji sztuki; postawie tej bliskie jest poczucie tragizmu, jak również „czarny humor” **4. metoda twórcza** polegająca na wprowadzeniu środków pozaartystycznych i antyestetycznych do dzieła sztuki; związana z repertuarem obsesyjnie powracających motywów takich jak: brzydota, ułomność, przemijanie, fizjologia człowieka, krew, mięso, rozkład, śmierć, erotyzm\obszcena, cywilizacja miejska, śmietnik, reminiscencje wojenne, motywy „prowincjonalne”, odniesienia do antyku i sztuki dawnej, motywy zaczerpnięte z ikonografii chrześcijańskiej; łączy realizm/naturalizm z metaforą, uzyskując efekt surrealistyczny; wykorzystuje zabieg tragicznej lub groteskowej deformacji oraz kontrastowego, pod względem

Zbylut Grzywacz, Utrwalone, 1966-67





treści i formy, zestawiania przedmiotów, pamiętając o ich asocjacyjnych właściwościach; odwołuje się często do techniki kolażu; rezultatem są dzieła często nieprzyjemne w odbiorze, szokujące, a niekiedy uznawane za bluźniercze.

Stanisław Grochowiak w 1963 roku odparł zarzut stworzenia przez turpistów zestawu motywów dotyczących brzydoty, rozkładu i skatologii, przekonując, że w jego poezji równie dużo jest motywów pięknych i lirycznych. Był zdania, że to *nie rekwizyty decydują, ale postawy*³. Zaczę więc analizę zjawiska jakim był (względnie jest) turpizm od prześwietlenia postawy artystycznej twórców. Na koniec podejmę próbę wskazania turpistycznych motywów.

Postawa turpistyczna

Postawę turpistyczną będę definiować jako specyficzne postrzeganie przez artystów rzeczywistości oraz wynikający z tego stosunek do tradycji artystycznej, religii oraz własnej twórczości. To z kolei determinuje rozumienie funkcji i celu sztuki, dalej zaś tłumaczy antyestetyzm. *Narzeka się na pesymizm lub katastrofizm turpistów* – pisał Grochowiak – [...] *pomawia się nas o histerię, nihilizm i niewiarę. [...] Stanowisko turpistyczne – a więc realistyczne [...] lepszy jest katastrofizm bez katastrofy, niż katastrofa poprzedzona najwznieślijszą sielanką*⁴. Ta wypowiedź dotyka kilku problemów. Poczucie *niesprawdzenia się* kultury w obliczu bestialstwa wojny popchnęło wielu artystów do odrzucenia tradycyjnych konwencji jako fałszujących rzeczywistość, tę rzeczywistość która wymagała odarcia z szat idealizacji. Tadeusz Kantor wspominał: *Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. [...] od nowa rozpocząłem cykl stwarzania. [...] To nie w kategoriach estetyki dokonywał się ten akt deformacji klasycznego piękna. To czas wojny i „panów świata” sprawił, że straciłem [...] zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniałe uformowanych kształtach* [...]⁵. Kantor wyraźnie podkreślał, że zmiana w postrzeganiu i samym procesie tworzenia nie miała charakteru czysto artystycznego. Przedstawianie zdeformowanego ciała ludzkiego i cywilizacji jako wszechobecnego śmietnika może się wydawać pesymistyczne, ale z pewnością nie było nihilistyczne. Nihilistami turpiści nie byli. Kantor ogłaszając śmierć sztuki, myślał o porzuceniu tradycyjnych konwencji estetycznych zapewniających *komfort i bezpieczeństwo*. Czy turpiści byli buntownikami? Ich *szmaciarstwo*, które Jacek Łukasiewicz – apologeta turpistów – przeciwstawia postawie *bohaterskiej*⁶, polegało na obronie przed heroizmem i patosem bliskim silnej w Polsce tradycji romantycznej. Teraz każdy przedmiot, miejsce, zdarzenie, ludzki gest stały się nośnikiem nierzadko dramatycznego przesłania o kondycji człowieka i cywilizacji.

Pozostaje pytanie czy turpizm wiąże się z katastrofizmem. Często katastroficznej wymowie dzieł przeczą wypowiedzi samych artystów. Na przykład Kantor przekonywał: *Ja nie jestem katastrofistą. Wizje katastroficzne rozbudował Witkiewicz do granic ostatecznych. Dziś idee katastrofizmu stały się modne [...]. Żadna cywilizacja nie obumiera jednak całkowicie; zawsze zawiera ukryty potencjał [...]. Być może sztuka zawiera ten potencjał [...]*⁷. Jednocześnie był przekonany, że *sztukę*

można tworzyć tylko w poczuciu zagrożonej egzystencji [...]⁸. Turpistą i katastrofistą w jednym był Bronisław Linke. Jego przedwojenna jak i powojenna twórczość była zawsze swoistym alarmem. Ciągły stan zagrożenia militarnego oraz dokonujący się upadek cywilizacji spędzał sen z powiek artysty. Turpiści za cel własnej twórczości uznali *katharsis* oraz, szeroko pojęte, poznanie. Józef Szajna mimo tragicznych doświadczeń obozowych wierzył w wartość ocalającą sztuki, której posłannictwem jest *bunt przeciw niepotrzebnej śmierci*⁹. Również dydaktyzm stał się dla niektórych kryterium wartości sztuki. W obrazach Bronisława Linkego czy Jerzego Dudy-Gracza brzydota i naturalizm idą w parze z dydaktyzmem. Jerzy Duda-Gracz w wywiadzie z 1982 r. mówił: *Ja chcę [widzowi] ten spokój zakłócić, dlatego, że go kocham „jak siebie samego”. Chcę, żeby nie oczekiwał od sztuki funkcji rekreacyjnych [...]. Przyświecają mi [...] cele z zakresu dydaktyki społecznej*¹⁰.

Dydaktyzm wiąże się jednak z perswazją, które to pojęcie ma jakiś odcień przemocy. Właśnie epatowanie brzydotą było odbierane przez widzów jako przemoc ze strony turpistów, przez co ich sztuka często nie mogła osiągnąć zamierzonego przez twórców celu. Ów cel artystów-kontestatorów Bohdan Dziemidok widzi w *wytrąceniu odbiorcy ze stanu obojętnej kontemplacji*¹¹. Wypowiedź Kantora o tym, że *do teatru nie wchodzi się bezkarnie*¹², świetnie współbrzmi z powyższym twierdzeniem. Już nie tylko artysta jest odpowiedzialny za swoją twórczość, ale również, a może przede wszystkim odbiorca odpowiada za „jakość” percepcji. Obcując ze „sztuką wysoką” musi zrezygnować z zaspokojenia potrzeb estetycznych i zaakceptować wszelką niewygodę, poczawszy od atakującej brzydotą formy po nieprzyjemnie krzykliwą i pozbawioną eufemizmów treść.

Metoda twórcza

Turpiści chętnie wykorzystywali środki pozaartystyczne i antyestetyczne. Władysław Hasiór zapytany o przyczyny użycia środków „pozaplastycznych”, wyjaśnił: [...] *podejrzywałem, [...] że dane przedmioty mogą mieć siłę sugerowania treści. [...] I jeżeli wierzę, że każdy z ludzi ma [...] jakiś kapitał wyobraźni, a przedmioty podejrzewam o zdolność sugerowania skojarzeń, to dlaczego nie miałbym używać ich, żeby stworzyć sens zorganizowany? Niektóre przedmioty czy materiały noszą w sobie atmosferę jakiejś katastrofy. Na przykład rozbite szkło. [...] Jeżeli [szybę] ustawię do oka „sztorcem”. [...] Wtedy następuje – bez dotykania – angażowanie zmysłu dotyku*¹³. Cytowana wypowiedź Władysława Hasióra pozwala zrozumieć *popularność* metaforycznego języka wśród turpistów. Ale nie jest to metafora bliska surrealizmem, operująca obrazem podporządkowanym podświadomości. Można zatem mówić o *realizmie kreacyjnym*, cytując Jacka Łukasiewicza, w odróżnieniu od *realizmu mimetycznego*¹⁴. Taki właśnie sposób widzenia bliski był Bronisławowi Linkemu. Realistyczne, czy wręcz naturalistyczne przedstawianie szczegółów rzeczywistości nie było czystym naśladownictwem. Ignacy Witz pisał o *ideowej metaforze*¹⁵, różniącej go od surrealistów. Według Jolanty Dąbkowskiej-Zydroń Linke jedynie w warstwie wizualnej realizował *surrealistyczny postulat przekształcania świata*¹⁶. Podobnie

rzecz się ma z większością „surrealizujących” turpistów. Bliskie turpizmowi są również tendencje ekspresjonizujące. Piotr Szubert zauważył, że w polskiej rzeźbie na przełomie lat 50. i 60. daje się wyróżnić zjawisko *figury abstrakcyjnej*, które charakteryzuje się *daleko posuniętą deformacją, zawierającą jedynie aluzję do postaci ludzkiej. Dominującą cechą tego nurtu, który Piotr Krakowski określił mianem ekspresjonistycznego*¹⁷, *był tragizm [...] Figury rozdarte, boleśnie storturowane [...] zdają się być od tamtych czasów [...] jednym z najistotniejszych wątków polskiej rzeźby [...]*¹⁸. Ekspresjonistyczna deformacja rzeczywistości występuje także w twórczości Linkego i Dudy-Gracza jako wyraz krytyki społecznej i w obu przypadkach wiąże się z groteskowym ujęciem tematu.

Warto przyjrzeć się bliżej konwencjom przedstawień, które charakteryzują turpistów. Groteska często towarzyszy trawestacji. Reinterpretacja znanych z ikonografii tematów i motywów ma różne podłoże, toteż zabarwienie emocjonalne powstałych dzieł waha się od tragizmu do czarnego humoru. Obecność humoru i groteski w sztuce ma według Grochowiaka świadczyć o *dystansie artysty do opisywanego świata [...]. Zaś śmiech nie historyczny, ale filozofujący jest niezbędnym katalizatorem na drodze do osiągnięcia godności, podniesienia czoła [...]*¹⁹. W realizacjach teatralnych Kantora „poważna groteska” uosabiała się w kontrastowym zestawieniu patetycznych treści z popoliłą, biedną scenerią²⁰. Ów kontrast, właściwy twórczości Linkego, Hasiora czy Dudy-Gracza, był niejednokrotnie powodem oskarżeń o obrazoburstwo i świętokradztwo. Co do samego zabiegu trawestacji Władysław Hasior tłumaczył: *kiedy biorę temat, archetyp, taki [...] jak Niobe [...], to ja – mądrzejszy o te wszystkie doświadczenia od tej [antycznej] Niobe [...] – muszę zauważyć, że [...] współczesna jest tragiczniejsza [...]. To nie jest mit, to jest okrutna rzeczywistość. [...] nie uświęcę tematu robiąc go [...] w marmurze. Bez skrupułów ulepię tę Niobe z mydła [...] w bliskości z tak wyobrażonym [...] ciałem, podpalę ogień. Zderzenie tych dwóch materii, wierzę, stworzy w wyobraźni jakiś ból [...]*²¹. Motywy religijne również poddają się „sztuce przekładu” turpistów, szczególnie motyw Ukrzyżowania. Zdaniem Doreet Le Vitte Harten *cierpienie w tradycji chrześcijańskiej zakorzenione jako wyniesienie, nie może funkcjonować w tym znaczeniu w stosunku do doświadczeń Oświęcimia [...]. Według niej artyści stanęli wobec faktów pozbawionych ikonografii, a dodatkowym niebezpieczeństwem stała się pułapka [...] przyjemności estetycznej i zmysłowej twórczości*²². Ale potrzeba symbolu istnieje by, jak stwierdził w 1969 r. Zblyut



Grzywacz, *obraz przeżycia uczynić intensywnym [...] niech powstaje on jednak stale na nowo [...]*²³.

Analizując turpizm jako metodę twórczą nie można pominąć kwestii technik artystycznych. Dlatego pozwolę sobie przytoczyć relację Władysława Hasiora z pobytu w Paryżu w 1960 r.: *Środowisko paryskie to sanktuarium osobliwego nabożeństwa, w którym powstają kurioza plastyczne. Anormalność, dziwność [...] wszystko, tylko brak odwagi [...] i humanizmu. Dramatycznie rozbryzgana materia malarska [...], potargane i przypalone płótna, [...], szmaty i kości [...] to żałosna rekwizytoria [...] rozumne szaleństwo i planowane przypadki [...]*²⁴. Hasior wykpiwa techniki, którymi sam się posługiwał, jednak nie świadczy to o niekomsecywencji artystycznej. Jest coś specyficznego polskiego, „lokalnego” w podejściu do nowych, zachodnich tendencji²⁵.

Wszelkie środki muszą być podporządkowane konkretnej idei, nie istnieją same dla siebie. Tego problemu w jakiś sposób dotyka Jacek Łukasiewicz pisząc o przedmiotach, że są konkretne. [...] *stanowią poznawalne zmysłowo pewniki. (Pelen świat sztuki „szmaciarzy”, gdyby był możliwy, stałby się jakimś gigantycznym collage’em [...] je d n o p l a s z c z y z n o w y m śmietnikiem)*²⁶. Dobieranie przez niektórych turpistów na zasadzie kolażu środków ale również motywów, ściągnęło na nich oskarżenia o stylizację i synkretyzm.

Motywy turpistyczne - ciało -

Turpistyczny obraz człowieka i ciała ludzkiego znacznie odbiega od przedwojennych wyobrażeń.

Władysław Hasior, *Golgota*, 1972 Twórczość Zblyuta Grzywacza charakteryzuje wspólne dla turpistów specyficzne traktowanie aktu. Skrajna deformacja ciała w serii *Utrwalonych* z lat 1966-1967 przechodzi w naturalistyczne przedstawienie siedmiu etapów z życia kobiety w obrazie „Kolejka” z 1985 roku W latach 60. autor wymienionych prac wyjaśniał: [...] *kostium z reguły umiejscawia rzecz w czasie [...] Posługują się nagością lecz nie chcą zapominać o kostiumie. Ludzie z moich obrazów to nie akty [...] lecz ludzie rozebrani [...] Na ich wolności, na ich wstydzie dokonuje się gwałt. Człowiek rozebrany nie może być oglądany w kategoriach piękna. [...] Cierpienie [...] może przychodzić z zewnątrz, być wynikiem działania mechanizmów totalitarnych [...]. Człowiek samotny [...] i uczestnik są w równej mierze narażeni na zniszczenie. [...] Skazany na posługiwanie się obrazem [...] ukazują niszczenie fizyczne, choć nie ono, czy nie tylko ono jest dla mnie istotne*²⁷.

Ciała zniekształcone są dowodem zbrodni jakie na nich dokonano. Takim dowodem jest *Partyzant* Szajny z 1986 roku – kaleki manekin na wózku inwalidzkim. Równie tragiczny jest *Ekshumowany* Aliny Szapocznikow z 1955 roku. Innym rzeźbiarskim przykładem deformacji ciała może być realizacja Jerzego Jarnuszkiewicza – *Kaganiec* z lat 1973-1979, gdzie głowa ludzka ściśnięta metalową klamrą jest metaforą, krępującego społeczeństwo, systemu kontroli. Z kolei wydrążone postacie Magdaleny Abakanowicz oddają stan ducha artystki, kiedy w 1944 roku uciekała z rodzicami. Po latach wspominała: *czułam, jak pustoszeję. Zupełnie tak, jakby ze mnie wyjęto środek* [...] ²⁸.

Analogiczne zjawisko występuje u Kantora, w pewnym okresie porzuca *uspaniałe uformowane kształty* na rzecz postaci *P o w a l o n y c h*, *P o r a ż o n y c h*, *Wydrążonych*, zaś w latach 60. pojawiają się *ludzie-atrapy* i *ludzie-opakowani* ²⁹. J e d n a k uprzedmiotowienie człowieka przybrało drastyczną i skrajnie dosłowną postać w obrazie *Kanibalizm* Bronisława Linkego. Turpiści z większą uwagą zaczęli przyglądać się chorobie, ułomności i umieraniu. Alina Szapocznikow w 1969 roku – roku swojej operacji – rozpoczęła cykl *Inwazja nowotworów*. Różne formy z gazy i fotografii artystka zalewała poliestrem. Jeszcze przed osobistym dramatem powstawały z poliestru rzeźby odpychające, naznaczone piętnem choroby i śmierci jak np. *Popiersie bez głowy* (1968 r.) przedstawiające tors kobiety zatopiony w czarnej masie.

Znany historii kultury związek Tanatosa i Erosa stał się inspiracją dla Jana Lebensteina i Zdzisława Beksińskiego. Śmierć i erotyka to motywy obsesyjnie powracające w ich twórczości. Jan Lebenstein w 1956 roku nagle i radykalnie zmienił estetykę swojego malarstwa, odchodząc od jasnych, pogodnych pejzaży. Dwa cykle z lat 1960-1965: *Potworne zwierzęta* i *Notatnik intymny* znamionuje niespokojny symbolizm ³⁰. Swoiste bestiariusz jest mieszanką biologizmu, erotyzmu z mitologią, dawną ikonografią oraz współczesnością (sceneria) ³¹. *Trofea*, *Male grzeszki* i *Apogeum* oddają zwierzęcość instynktów w formie bliskiej malarstwu materii. Z kolei w twórczości Zdzisława Beksińskiego roi się od – używając

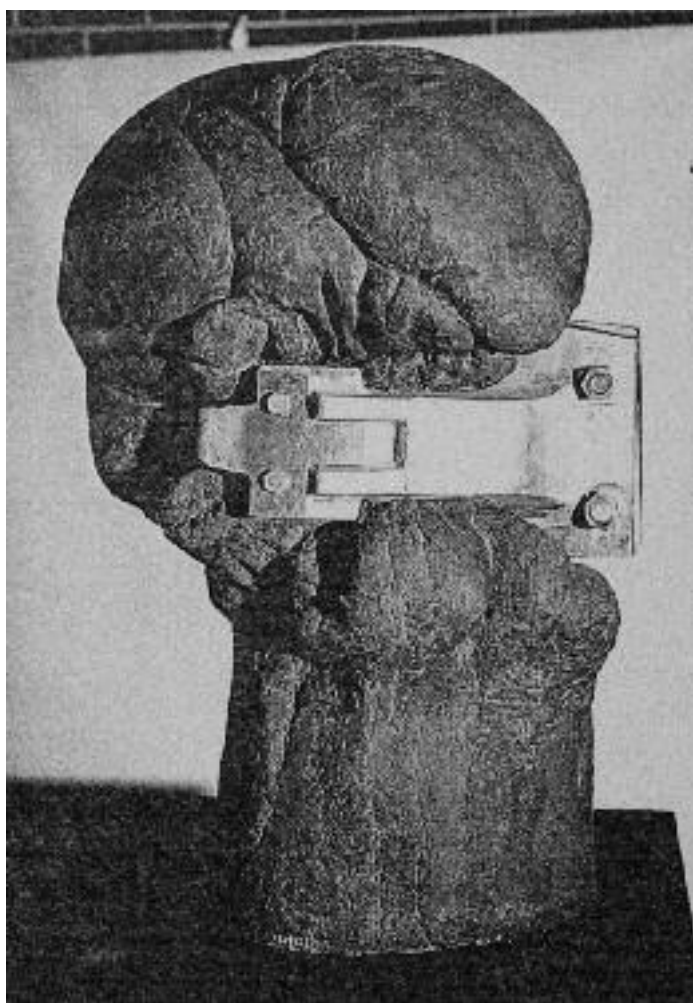
neologizmu Przybosia – *makaberotyków*. Kobieta pojawia się w postaci demonicznej zjawy, pozbawionej zmysłowości, wyraźnie uosabiająca śmierć, niekiedy częściowo w stanie rozkładu, bywa że przedstawione postacie są bezpłciowe albo stanowią już tylko odarte ze skóry szkielety, niekiedy w miłosnym uścisku.

- Śmietnik -

Turpistyczne wizje bywają odpychające przez swoje śmietnikowe konotacje. Przedmioty wzięte prosto ze śmietnika posłużyły za elementy scenografii kantorowskiego *Powrotu Odysa* (1944 r.). Twórca wspominał: *pozostawiliśmy je tak jak były*

znalezione, obsypane wapnem, brudem, pyłem ceglany ³². Takie zabiegi scenograficzne były spowodowane [...] wojną, rzeczywistością, piekłem. W piekle nie ma sztuki. Jest rzeczywistość ³³. W późniejszej realizacji – *W małym dworcu* z 1960 r. – aktorzy byli na przykład *zgnieceni w szafie, zmieszani z przedmiotami takimi jak worki. Ich indywidualność została zdegradowana, zostali utożsamieni z masą worków. [...] forma kostiumu tworzyła się sama: przez zużycie, [...] zniszczenie* ³⁴. Śmietnik interesował Kantora również jako osobliwy rejon wyobraźni, czego dowodem jest fotografia *Fabryczne wysypisko złomu* z 1969 r. Śmietnik Józefa Szajny jest również efektem wojennej traumy. STRUKTURY RESZTKI i ŚLADY składają się w latach 60. na obrazy-dramaty, obrazy-epitafia i obrazy-apoteozy. Jego *Reminiscencje* z 1969 czy *Replika* z 1972 roku to tragiczne environments. Osobliwością estetyczną jest śmietnik w wydaniu Jonasza Sterna. Artysta od 1960 r. zaczął wprowadzać do obrazu pozaartystyczne, konkretne elementy (m.in. ości). Kompozycje, mimo iż zbudowane z odpadków, są czyste dzięki jasności konstrukcji i piękne w swej subtelnej kolorystyce. Jednak

pozostaje czytelna *atmosfera zagrożenia, rozpadu i śmierci* ³⁵, mówi się o *estetyzowaniu tragika* i *pięknie żalobnym* ³⁶. Śmietnik współczesności – tym mianem można określić obszar zainteresowań Jerzego Dudy-Gracza i Bronisława Linkego. Życie społeczne, obyczajowość i polityka stanowiło dla nich najlepszą pożywkę. Linke w upiornej wizji *Autobusu* (1961 r.) pełnego osobliwych pasażerów zawarł przekrój społeczeństwa polskiego. Jako *pars pro toto* [można potraktować rysunek *Chamstwo* (1958 r.)]. W satyrycznych cyklach Linkego często pojawiało się robactwo jako symbol najohydniejszych cech ludzkich bądź występków, nierzadko rysunki te konfiskowano przez ich drastyczny antyestetyzm, choć były zgodne z oficjalną propagandą.



Jerzy Jarnuszkiewicz, *Kaganiec*, 1973-79

- motywy trawestowane -

Osobnej analizy wymaga zjawisko trawestacji tematów znanych ze sztuki dawnej. Szczególne kontrowersje budziło bezceremonialne wykorzystanie przez artystów motywów zaczerpniętych z ikonografii chrześcijańskiej. Symbole religijne zostały „zawłaszczone” przez turpistów i podczas gdy sfera sacrum sąsiaduje z profanum w codziennej, realnej rzeczywistości, w sztuce turpistycznej nastąpiła wzajemna projekcja i dwa różne światy-obrazy nałożyły się.

Władysław Hasiór motywy religijne łączył niekiedy z elementami wywodzącymi się z kultury masowej, stąd pop-artowski, kiczowaty efekt. Ekspresyjne prace jak *Niobe*, *Święty Łotr* oraz *Ikar*, odnoszące się do antyku czy sugerujące religijną treść, są tragiczną metaforą cierpienia czasu zagłady. Wątek martyrologiczny przewija się przez całą twórczość Hasióra, przykładem mogą być różne wersje *Golgoty*. Do ekspresyjnych i nieestetycznych pod względem faktury prac należy seria rzeźb ze zbrojonego betonu np. *Święty Sebastian*³⁷.

Motyw Ukrzyżowania pojawił się w spektaklu Kantora *Wielopole, Wielopole...* z 1980 r. w którym zmarli bliscy powrócili jako *postacie z Ewangelii, obniżone w randze*, zaś pokój *stawał się różnymi miejscami, gdzie przebywał Chrystus*³⁸. Biedne i brzydkie były też nawiązania do dawnych mistrzów, za przykład niech posłuży zgrzebna wersja *Infantki wedle Velazqueza* z lat 1966-1970, gdzie zastąpiono przepych barokowej sukni *starą, zniszczoną torbą listonosza*, co dało prawdziwie „szmaciarski” efekt. Konkurent Kantora w *teatrze ubogim* – Jerzy Grotowski – w 1968 r. wystawił *Apocalypsis cum figuris*. W spektaklu wykorzystane zostały cytaty z Biblii, T. S. Eliota i Dostojewskiego³⁹. Zgodnie z formułą *teatru ubogiego* reżyser zrezygnował z „teatralności” (np. aktorzy wystąpili w swoich zwykłych ubraniach)⁴⁰. Krzyż jest głównym motywem wielu niepokojących obrazów Zdzisława Beksińskiego. Na nim bywa rozpięty kościotrup albo plątanina kościotrupów, obrastająca organicznymi tworami, pnąciami.

Jerzy Duda-Gracz odnosząc się do tradycji polskiego malarstwa komentował zmiany mentalne i obyczajowe w polskim społeczeństwie. Obrazy z lat 70. *Józefowi Chełmońskiemu* i *Hamlet polny* w krzywym zwierciadle ukazują tradycję młodopolską i romantyczną w prowincjonalnej scenerii. Nie pozbawioną humoru krytyką tandetnej i apatycznej rzeczywistości PRL-u jest obraz zatytułowany *Babel* (1977 r.), zawierający cytat z Bruegela w postaci nieukończony wieży. Karykaturalny wizerunek *budowniczych*, których cielska wrosły niejako w śmietnik jest daleki od optymistycznych socrealistycznych wyobrażeń, za to bliższy realiom.

Bronisław Linke odwoływał się do martyrologii szczególnie w okresie powojennym. *Misterium* z 1947 roku jest wyobrażeniem turpistycznym, ale jednocześnie pełnym nadziei (!). Oto moment kiedy personifikacja ruin Warszawy rodzi dziecko – nowe miasto, wydarzeniu towarzyszą trzy postacie Chrystusa grające na skrzypcach oraz personifikacja prasy w błogosławiącym geście. W bogatej twórczości Linkego można znaleźć też motyw Ukrzyżowania. Przykładem niech będzie *Ukrzyżowanie na mleczu*. *Ukrzyżowanie na grzybie atomowym* wprowadza już w kolejne zagadnienie związane z turpizmem. Jako katastrofista Linke jasno określił przyczyny i charakter zagłady, akcentując problem zagrożenia atomowego⁴¹.

Motywy atomowe pojawiają się w pracach polskiego twórcy w latach 50. *Produkcja bomby atomowej* z 1950 roku to przynębiający obraz, wpisujący się w cykl przedstawień maszynistycznych Linkego. Wstrząsające przez dosłowność jest przedstawienie *10 ton materiałów wybuchowych na głowę* z 1960 roku oraz *Karuzela* z tego samego roku przypominająca taniec śmierci tyle, że w wersji *wesołomiasteczkowej*.

Wszyscy wymienieni wyżej artyści to twórcy od siebie niezależni. Są wśród nich artyści zaangażowani (Linke) oraz prawdziwi outsiderzy (Beksiński). Różna jest tematyka ich prac, co więcej z *oeuvre* któregośkolwiek z nich nie znajdziemy całego repertuaru „motywów turpistycznych”. Łączy ich forma wypowiedzi – nawet jeśli posługują się metaforą – jest tak bezpośrednia, osobista i „bebecowata”, że dla wielu nieprzystawalna. Sztuka ta budzi więc skrajne emocje odbiorców: *Dusza moja jest oczyszczona; Wspaniale, szkoda, że nieprzyjemne; To co pan robi jest POTRZEBNE; Panie Jórku Dódo Graczó takie jest Pana malarstwo; Jeśli jest Pan taki jak Pana obrazy to cieszę się, że Pana nie znam; Czy jest pan chrześcijaninem?; „Makabra! Spaczona psychika autora!; [...] kiedy się ureszcie pan narazi władzom; Sztuka pługawa z rynsztoka; Brudne to i beznadziejne...⁴².*

B. Linke *Karuzela*



¹ Fragment wiersza *Czyści* Stanisława Grochowiaka.

² J. Duk, *Polemika o turpizm. Część 1. Atak Przybosa i poetyckie repliki turpistów*, w: *Acta Universitatis Lodzianis. Folia scientiae artium et litterarum* 5. *W kręgu zagadnień awangardy*, red. G. Gazda, M. Leyko, Łódź 1995, s. 53.

³ S. Grochowiak, *Turpizm, realizm, mistycyzm*, w: „Współczesność” 1963, nr 2, s. 1.

⁴ Tamże, s. 8.

⁵ Cyt. za: P. Piotrowski, *Obraz po wielkiej wojnie*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Giyglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999, s. 21.

⁶ J. Łukaszewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.

⁷ Cyt. za: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 111.

⁸ Cyt. za: Borowski, dz. cyt., s. 49.

⁹ Cyt. za: M. Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 307.

¹⁰ *Jerzy Duda-Gracz*, red. A. Stepakowa, Warszawa 1985, s. 102.

¹¹ B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 304.

¹² Cyt. za: Piotrowski, dz. cyt., s. 21.

¹³ Cyt. za: A. Micińska, *Władysław Hasiór*, Warszawa 1983, s. 33.

¹⁴ J. Łukaszewicz, *Ogrodnik w turpistycznym ogrodzie*, w: *Pogranicza literatury*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001, s. 299.

¹⁵ I. Witz, *Linke*, w: „Współczesność” 1962, nr 16, s. 7.

¹⁶ J. Dąbrowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie*, Warszawa 1994, s. 99.

¹⁷ Krakowski wiąże rozwój tego nurtu ze sprzyjającymi okolicznościami: żywą w sztuce polskiej tematyką martyrologiczną oraz „modnymi” nastrojami pesymistyczno-katastroficznymi. P. Krakowski, *Rzeźba polska po II wojnie światowej*,

w: *Rzeźba polska 1944-1984*, Galeria BWA „Arsenal” Poznań 20 IX – 21 X 1984, Poznań 1984, s. 9.

¹⁸ P. Szubert, *Wśród figur*, w: *Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, Galeria Sztuki Współczesnej Zaczęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 202.

¹⁹ Cyt. za: S. Kryska, *Poważna rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem na tematy groteskowe*, w: „Współczesność” 1962, nr 16, s. 6.

²⁰ Borowski, dz. cyt., s. 23.

²¹ Cyt. za: Micińska, dz. cyt., s. 33.

²² D. Le Vitte Harten, *Przekładanie bólu na kolor*, w: *Gdzie jest brat twój Abel? Katalog wystawy. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta*, red. T. Rostkowska, Warszawa 1995, t. 2, s. 13-14.

²³ *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, Kielce [BWA] 1991.

²⁴ Cyt. za: Micińska, dz. cyt., s. 19.

²⁵ Warto wspomnieć choćby o symbolice Kantorowskich ambalazy (opakowania „niskiej rangi”), która wymogła na artyście zdystansowanie się wobec opakowań Christo, jako *gigantomachii typowej dla cywilizacji konsumpcyjnej*. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 157.

²⁶ Łukaszewicz, *Szmaciarze...*, dz. cyt., s. 53.

²⁷ *Zbylut Grzywacz. Malarstwo*, Kielce [BWA] 1991.

²⁸ Cyt. za: E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001, s. 151.

²⁹ M. Hermansdorfer, *Tadeusz Kantor. Zwierzyniec ludzki*, Wrocław 2001, s. 53-55.

³⁰ M. Hermansdorfer, *Jan Lebenstein*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1977, s. 10.

³¹ Lebenstein realizuje w swojej twórczości własną zasadę – „zasadę jedności przeciwieństw”.

Hermansdorfer, *Jan Lebenstein...*, dz. cyt., s. 4. Ta

dwistość wydaje się być znamieną dla turpistów, Leszek Żuliński pisze o kreowaniu przez nich „zintegrowanych przeciwieństw”, kontrastowe zestawienia rzeczy i zjawisk dają „efekt zaskoczenia a nawet wstrząsu”. L. Żuliński, *Między pięknem a brzydotą*, w: „Poezja” 1977, nr 2, s. 95.

³² Cyt. za: Piotrowski, dz. cyt., s. 20.

³³ Cyt. za: Piotrowski, dz. cyt., s. 20.

³⁴ Cyt. za: Borowski, dz. cyt., s. 59.

³⁵ P. Krakowski, *Surrealizm w sztuce polskiej*, w: *Polscy surrealiści. Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie 15 września – 30 października*, Częstochowa 1995, s. 17.

³⁶ Hermansdorfer, *Między ekspresją...*, dz. cyt., s. 292.

³⁷ Tamże, s. 130-132.

³⁸ Cyt. za: Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 232.

³⁹ M. Dzeduszycka, *Apocalypsis cum figuris. Opis spektaklu Jerzego Grotowskiego*, Kraków 1974, s. 5.

⁴⁰ Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 193.

⁴¹ Na ten punkt widzenia, wyjątkowy wśród turpistów (Łukaszewicz wspomina jednak o „rzeczywiście odczuwalnym, bezpośrednim zagrożeniu atomowym, występującym zwłaszcza w okresach politycznego napięcia”. Łukaszewicz, *Szmaciarze...*, dz. cyt., s. 105-106), złożyło się kilka elementów. Dużą rolę z pewnością odegrała propaganda PRL-u (satyra). Z drugiej strony podobne tendencje znajdowały wyraz w ówczesnej sztuce na Zachodzie. Warto wspomnieć o wywodzącym się z surrealizmu „Ruchu nuklearnym” aktywnym we Włoszech w latach 1950-1961. M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 140.

⁴² Wpisy do ksiąg wystawowych Jerzego Dudy-Gracza. *Jerzy Duda-Gracz*, red. A. Stepakowa, Warszawa 1985, s. 42-47.



Karolina Prymlewicka, *Opieka*

NA MARGINESIE TWÓRCZOŚCI ANDRZEJA RÓŻYCKIEGO

Karolina Vyšata

Listopad – jesienny okres krótkich dni i smutnych wieczorów, miesiąc pełen zadumy i melancholii, preludium zimy... ale nie tylko. W roku 2004 listopad, już po raz trzeci, stał się miesiącem fotografii. Krakowskie galerie otworzyły swe podwoje dla twórców i miłośników sztuki fotograficznej. Otwarty charakter festiwalu pozwolił organizatorom na zaprezentowanie zarówno fotografii klasycznej, archiwalnej, reporterskiej, ale także na przedstawienie młodych artystów związanych z działalnością całkowicie nowatorską i eksperymentalną. W tym roku szczególną uwagę organizatorów przykuła twórczość artysty, obecnego na arenie polskiej fotografii już od lat 60-tych – Andrzeja Różyckiego. Znamienne wydaje się, że dopiero w roku 2004, po raz pierwszy zaprezentowano jego działalność artystyczną we wszystkich jej najdrobniejszych aspektach. **Różycki – fotograf** pokazał swoje prace w Muzeum Historii Fotografii (*Chodzę swoimi drogami*)¹. **Różycki – fotograf i kolekcjoner sztuki naiwnej** przedstawił się szerokiej publiczności w Dominik Rostworowski Gallery (*Dotknięcie*). **Różycki – reżyser** dał widzom możliwość zapoznania się ze swoimi filmami w kinie Mikro (*Zobaczyć*). Trzy ekspozycje – trzy pasje. Jeden człowiek – artysta wszechstronny – Andrzej Różycki.

Andrzej Różycki urodził się 10 sierpnia 1942 roku w Baranowiczach. Jego edukację artystyczną można podzielić na dwa etapy – w latach 1961-1966 studiował konserwację i zabytkoznawstwo na Wydziale Sztuk Pięknych toruńskiego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, następnie w latach 1969-1975 reżyserię filmową w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Fotografiami zainteresował się na początku lat 60-tych, kiedy to związany był z toruńską grupą Zero-61. Pierwsze doświadczenia artystyczne, poszukiwanie *nowej* formy, walka z tradycyjną techniką fotograficzną, a wszystko utrzymane w atmosferze buntu i młodzieńczego zapału. Po latach sam artysta wyznał: [...] *dokonywałem wielu gwałtów i naruszeń w obrębie szlachetnego materiału fotograficznego.*

*Zamalowywanie agresywnymi farbami (anilinowymi), nalepianie cytatów fotograficznych, prasowych, prowokujący montaż, pseudosolaryzacja itp.*². Kolejne eksperymenty z fotografią oraz weryfikacja własnej twórczości wobec idei konceptualizmu spowodowały znaczne rozszerzenie zainteresowań artysty. Lata 70-te to czas, kiedy Różycki starał się ostatecznie rozprawić z tradycyjną techniką i sztywnym kadrem fotografii. Jego uwaga skupiła się głównie na wszelkich formach autowizualnych. W roku 1970, jako sekcja Koła Naukowego przy łódzkiej PWSFTviT powstała awangardowa grupa Warsztat Formy Filmowej. Jej najbardziej aktywni członkowie wywodzili się z grupy Zero-61, byli to: Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Wojciech

Zatruta Studnia, 1965



Bruszewski. W manifestacie z 1975 roku czytamy: *Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów, podejmujemy jej badanie poprzez analizę środków kontaktowania się z nią. [...] Dlatego nie mając ambicji skonstruowania obrazu świata (a więc niejako ukończenia dzieła) usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice wykraczające poza możliwości ujęć werbalnych. Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywizmem*³.

Najważniejszymi pracami Różyckiego z tego okresu wydają się cykle tzw. fotografii warunkowej czy inaczej relatywnej. Ciągłe poszukiwanie rzeczywistości poza kadrem prowadzi artystę do wykorzystania elementów sztuki filmowej w pracach fotograficznych. Jednym z podstawowych założeń twórcy staje się przedstawienie ruchu oraz czasu jako czwartego wymiaru rzeczywistości (*Czas i przestrzeń 1975, Ujawnienie fotograficzne 1975, Ikar [Icarus] 1976*). Równoległe Różycki wykorzystuje techniki projekcyjne do przedstawienia swoistego performansu, w którym główna rola nadal przypada fotografii: *Mój seans filmowy nie potrzebuje „gotowego wyrobu”, wystarczy drobny element z wstępnego materiału filmowego [fotografia]. Materiał projekcyjny składa się z trzech klatek taśmy filmowej pozytywowej. Przytwierdzam te klatki filmowe górą do obiektywu projektora, dół zaś pozostawiam luźny. Tak przytwierdzona taśma filmowa poddana jest wpływowi wentylacji istniejącej wewnątrz projektora. Cyrkulacja powietrza prowadzi do uruchomienia kawałka taśmy filmowej*⁴. Fotografia współistnieje ze sztuką filmową, uzupełniają się nawzajem, wypełniając wzajemne luki, tworząc jedną rzeczywistość. Różycki, w swoich pracach wykorzystuje nowoczesną technologię, nie zapominając jednak, że narzędzie – kamera fotograficzna – ma być jednym z elementów służebnych w procesie powstawania obrazu ostatecznego – *ideoakcie twórczym*⁵.

A jaki jest obraz ostateczny? Czy walka z formą jest w stanie przyćmić przekaz treściowy? Zdecydowanie nie. Bunt przeciwko tradycyjnej technice zdaje się być jedynie kierunkowskazem, którego zadaniem jest wskazanie nam głębszych znaczeń poszczególnych kompozycji. Wykorzystanie fotomontażu w przypadku cyklu *Kamień polodowcowy* (1969) zmusza do refleksji na temat czasu i jego nieustannej przemijalności. Kamień stanowi element niezmienny, trwały, pewny, jednak rzeczywistość, która go otacza ulega ciągłej zmianie. Pracom tym towarzyszy atmosfera smutku, melancholii i zadumy. Podobny nastrój wyrażają fotografie warunkowe należące do cyklu *Okna* (1968-1973), w których to autor *zalepia* rzeczony otwory okienne fragmentami gazet, czy swoimi wcześniejszymi fotografiami, tworząc symboliczne kolaże. Okna są zamknięte a świat, który widzimy za

*Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych Studni, 1986.
Projekt artystyczny Andrzeja Różyckiego w zapisie fotograficznym Czesława Kuchty*



szybą, jest całkowitą kreacją twórczą artysty. To on mówi nam co znajduje się po drugiej stronie, on określa rzeczywistość. Różycki zmusza nas do spojrzenia na świat szary, smutny i tak naprawdę codzienny, wcale nie sztuczny, mimo, że wycięty z gazety.

Lata 80-te przynoszą skryształowanie poglądów filozoficzno-artystycznych Różyckiego. Twórca ma już za sobą eksperymenty z formą i walkę z techniką, postanawia wykorzystać swe doświadczenia w przedstawieniu własnej, dojrzałej wizji świata i roli sztuki w

otaczającej nas rzeczywistości: *Pole sztuki winno się poruszać możliwie najbliżej obszaru sacrum...*⁶. Powstaje niezwykle cykl zatytułowany *Koszulki Panny Marii* (1986), w którym artysta posługując się techniką collage'u czy assemblage'u, dyskretnie wprowadza w naszą rzeczywistość wątki religijne. Nie zamyka swoich prac w sztywnych ramach dwóch wymiarów – wkrada się w nasz świat, świat widza, łączy sacrum i profanum. Równolegle Różycki kręci coraz więcej filmów opowiadających o kulturze ludowej (*Ceramika malowana z Łysej Góry* 1982, *Betlejem polskie* 1985, *Maska, czyli świat od początku* 1985, *Jaroslawa Furgaly modlitwy w drewnie* 1986), zaczyna fascynować się sztuką naiwną, staje się jej kolekcjonerem. Zdaje się, że właśnie w tej sztuce dostrzega możliwość zbliżenia się do świętości. W roku 1990 powstają dwa cykle fotografii: *Drzewo poznania* i *Raj tracony*. Bohaterem obydwu cykli staje się drzewo, które pojawia się w pracach Różyckiego jak wyraz *swoistego głodu sacrum*⁷. Drzewo, które dzięki zabiegom technologicznym staje się symbolem: *Mnie zafascynowała legenda bliska mitom chrześcijańskim, iż Chrystus umarł na krzyżu zrobionym z „drzewa żywota” posadzonego przez Boga w raju*⁸. Różycki za pomocą nowoczesnej technologii, wyraża treści bliskie sztuce religijnej, łączy sacrum i profanum. Jednocześnie dochodząc do wniosku, że tęsknota za czystością, pierwotnym początkiem i nostalgią za rajem, którą odczuwa sam artysta, są uczuciami iście religijnymi. Nie da się zatem oderwać sztuki od świętości. Potwierdzeniem tej idei jest cykl zatytułowany *Natury frasobliwe* (1991). Różycki wykorzystując swoją kolekcję ludowych figurek, tworzy serie autoportretów – na wizerunek postaci Chrystusa Frasobliwego nakłada zdjęcie własnej twarzy. Przez zaczerpnięcie bezpośrednich cytatów ze sztuki ludowej, sztuki najprostszej i najczystszej artysta uświęca własną pracę a zarazem siebie jako twórcę.

Istnieje jeszcze jedna cecha, która charakteryzuje twórczość Różyckiego: powracanie do ulubionych wątków i nadawanie starym fotografiom nowych, świeżych znaczeń. Stanowi to swoisty zapis zmieniającej się rzeczywistości, budzi myśl o czasie, który niepostrzeżenie upływa. Przykładem może być seria kolaży – autoportretów zatytułowana *Chodzenie własnymi drogami*, którą artysta wykonał na przestrzeni całej swej działalności twórczej. Pierwszy pochodzi z roku 1968, przedstawia Różyckiego „obsypanywanego” żyletkami przez aniołka, unoszącego się nad głową artysty. W późniejszych realizacjach autor wykorzystuje tę samą fotografię, dodając coraz to nowsze elementy: pojawia się świński ryjek z papier mâché, pawie pióro czy otaczające artystę główki anielskie (2004). Fakt, iż rodzą się nowe pomysły, nie znaczy, że umierają stare idee. Podobne przesłanie towarzyszy akcji artysty związanej z pracą *Zatruta studnia*. Fotografia wykonana w roku 1965, podczas rowerowego wyjazdu w plener z grupą Zero-61 przedstawia przygodnie spotkaną dziewczynkę, opierającą się o studnię, oznaczoną napisem *woda nie do picia*. Powyżej autor nakleił wycinki z kolorowych magazynów, symbolizujące marzenia młodej dziewczyny. Praca emanująca uczuciem zadumy, melancholii, smutku, sama w sobie pełna jest symboli i zagadek. Różycki nie poprzestał jednak na tym jednorazowym akcie twórczym. Powrócił do tej fotografii ponad dwadzieścia lat później. Jesienią 1986 roku, wraz z Czesławem Kuchtą ponownie wyruszył w plener, tym razem samochodem i w innym celu – postanowił odnaleźć swoją modelkę. Akcja, która zresztą zakończyła się sukcesem, uwieczniona została w reporterskim cyklu zdjęć Czesława Kuchty. Różycki i na tym jednak nie poprzestał. W tym samym roku, w toruńskiej Galerii PSP odbyła się wystawa

Chodzenie własnymi drogami, 1968



zatytułowana *Resekcja wspomnień z okolic „Zatrutych studni”*, na której artysta przedstawił szerokiej publiczności swą muzę sprzed lat. Wernisaż wystawy zarejestrowany został ponownie przez Kuchtę. Jeszcze raz ożyła fotografia, jeszcze raz ożyli ludzie, jeszcze raz ożyły wspomnienia młodości. *Zatruta studnia* zyskała nowe przesłanie – do fotografii Różycki dołączył fragment wiersza Janusza Żernickiego *Vive ut Vivas*:

*Zataić się, Przetrwąć,
Wymienić role
Ci, którzy przymierzają maskę
nie czują wcale
jak im do twarzy przyrasta,
widzą zaskoczeni
że nic się nie zmieniło.
Nic nie jest inaczej
Tacy byli Tak o sobie już
dawno myśleli
Teraz do poprzednich tęsknią
Wyobrażeń...⁹.*

Warto zatem pamiętać o pracach Andrzeja Różyckiego, które cały czas żyją, mimo że na przestrzeni lat autor nadaje im nowe tytuły, zmienia ich kompozycję, wykorzystuje do nowych projektów. Warto także mieć w pamięci samego Andrzeja Różyckiego, którego oblicze artystyczne kształtują trzy pasje: miłości do fotografii, filmu i sztuki ludowej.

Chodzenie własnymi drogami, 2004



¹ W związku z wystawą Andrzeja Różyckiego w Muzeum Historii Fotografii wydano katalog zawierający pełne dane biograficzne oraz bibliografię dotyczącą artysty: *Andrzej Różycki. Chodzę swoimi drogami*, red. M. Janczyk, I. Świech, Kraków 2004.

² *Konstelacje. Wystawa fotografii polskiej*, katalog wystawy, Galeria FF, Łódź 1993- 1994, s. nlb.

³ *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000, s. 61-62.

⁴ A. Różycki, *Żywa projekcja*, w: „Warsztat”, Łódź 1974, s. nlb.

⁵ A. Różycki, *Analityczne rozpoznanie fotografii*, katalog wystawy, Mała Galeria PSP ZPAF, Warszawa 1979, s. nlb.

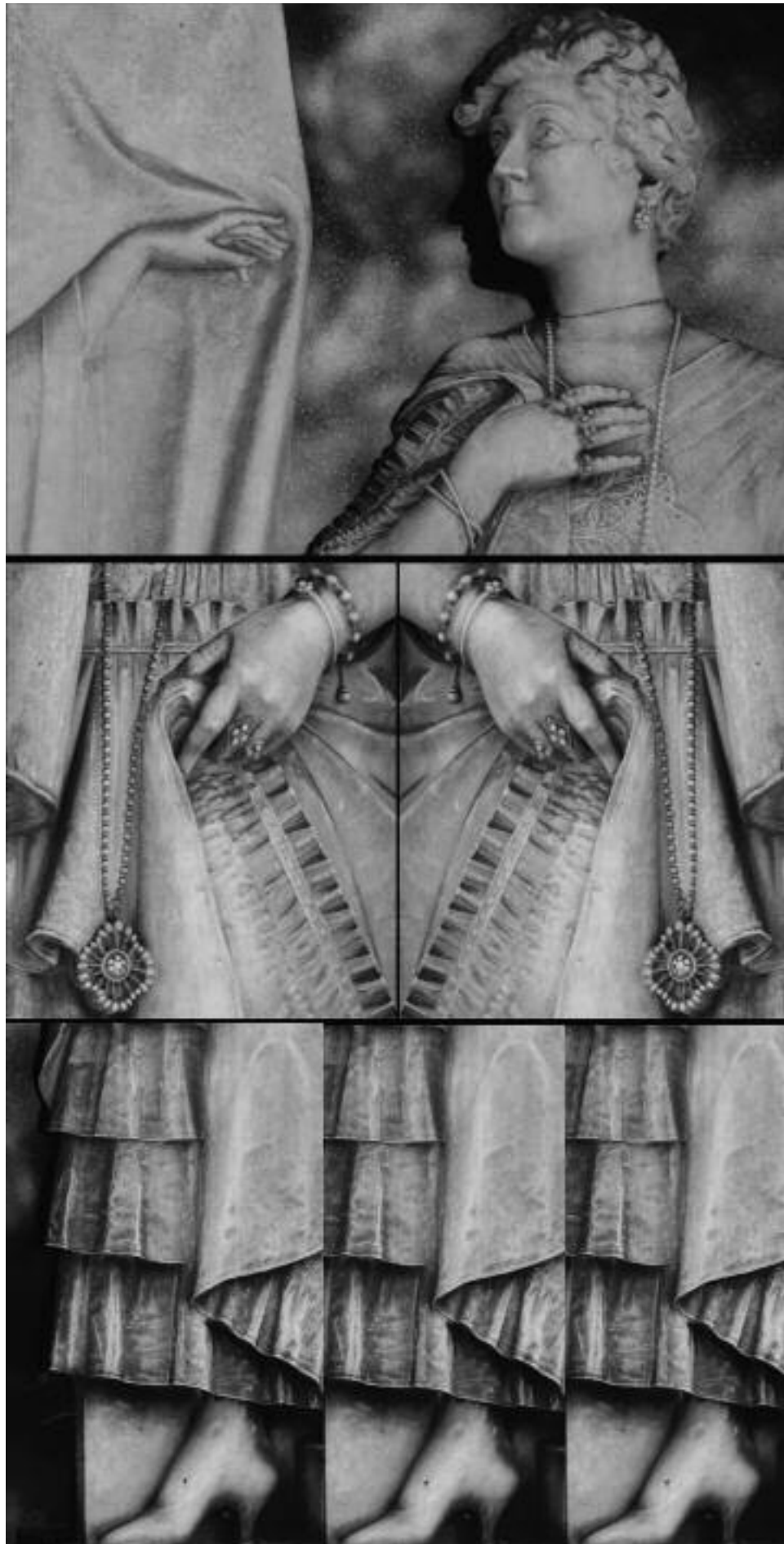
⁶ *Konstelacje. Wystawa...*, dz. cyt.

⁷ A. Różycki, *Drzewo poznania*, katalog wystawy, Galeria FF, Łódź 1990, s. nlb.

⁸ Tamże, s. nlb.

⁹ J. Żernicki, *Vive ut Vivas*, w: S. Jasiński, *Resekcja wspomnień z okolic „Zatrutych studni”*, „Fakt”, Bydgoszcz 14.02.1987.

Wszystkie ilustracje pochodzą z: Andrzej Różycki. *Chodzę swoimi drogami*, red. M. Janczyk, I. Świech, Karków 2004.



Karolina Prymlewicz, *I ty też*



KAŻDA SZTUKA JEST WSPÓŁCZESNA!

Katarzyna Umińska

Co jest istotą sztuki współczesnej, jaki cel przed nią stoi, czego jej brak i czego ma w nadmiarze? Czy w ramach definicji można zamknąć coś, co dla każdego zdaje się być o niebo różne?

Zastanawia mnie to czy jesteśmy w stanie zweryfikować współczesne działania artystyczne? Często zaskakujące, kontrowersyjne i niezrozumiałe dla widza nowoczesne instalacje, *performance*, przedstawienia wywołują dyskusje i spory. Może zamiast wyznaczać granice przyzwoitości czy zastanawiać się, co wolno a czego nie wolno artyście, należy zapytać czym dla niego jest sztuka współczesna. Czy jest w stanie ocenić, do czego prowadzą nas owe artystyczne działania? A może, jak twierdzi Andrzej K. Olszewski, niczego nie jesteśmy w stanie przewidzieć, dopiero czas wszystko zweryfikuje? W celu zgłębienia tematu przeprowadziłam wywiad z dwoma artystami: wywodzącym się z tzw. kręgu Grzegorza Kowalskiego – **Pawłem Althamerem** oraz młodym artystą – **Kubą Bąkowskim**, którego sztuka obejmuje przede wszystkim *performance*, wideo instalacje i fotografię. Tekst wzbogaciłam o wypowiedzi wspomnianego już wyżej prof. **Andrzeja K. Olszewskiego** – historyka sztuki i **Agnieszki Morawińskiej** – dyrektorki Narodowej Galerii Sztuki Zachęta.

Artyści często uciekają od pytań wiążących się z definiowaniem sztuki i całościowym określeniem owego zjawiska. A przecież poszczególne, indywidualne wypowiedzi, nie raz mogą być o wiele ciekawsze od teoretycznych zbiorów bibliotecznych. I ja takie pytania postanowiłam zadać.

Jaka jest definicja i cel sztuki współczesnej?

K.B.: Istotą sztuki współczesnej jest stan, w którym poszukuje się tzw. szczelin. Artyści poszukują szczelin, aby wpuścić odrobinę światła, które jest alternatywnym postrzeganiem rzeczywistości. Sztuka jest mentalnym wentylem dla społeczeństwa, które jest zdeteminowane, ograniczone przez cywilizację i coraz ściślej w niej zamykane. Artyści natomiast próbują włożyć palec w trybiki tej wielkiej maszyny, by zmienić tok jej pracy, by sprawić, aby zawróciła się w przeciwnym kierunku, bądź zatrzymała się na chwilę. Po co? Po to, żeby

zobaczyć coś więcej niż się widzi na co dzień.

P.A.: Każda sztuka jest współczesna, a jej celem jest to, by taką pozostała! Sztuka nigdy nie dogoni rzeczywistości, jest jedynie próbą zapisania, zatrzymywania refleksji, emocji, a rzeczywistość i tak będzie niedościgniona.

A.M.: Sztuka współczesna odpowiada na problemy czasów obecnych, podejmuje tematy nurtujące współczesnego człowieka. **A.O.:** Wszystko musi służyć wysmakowanej estetyce, natomiast sztuka współczesna jest programowo antyestetyczna! Mało tego, jeszcze się uważa za półgłówków tych, którzy domagają się piękna. To świadczy o zaniku wzorców w kulturze społecznej.

Czego sztuce współczesnej brak, a czego ma w nadmiarze?

K.B.: Sztuce współczesnej brak siły rażenia, oddziaływania, jako zjawisko jest niewystarczająca i nie przekonuje. W nadmiarze ma krzykliwość, małostkowość, nachalne operowanie nowością i zbyt nieprzywiązanie do konwencji.

A.M.: Obecna sztuka za często odwołuje się do komercyjnych technik, a za mało jest jej udział w wyrabianiu estetyki.

A.O.: Czego brak? Podstawowych celów, które sztuka zawsze miała: symbolizowania, piękna i zdobienia, które teraz zeszyły na dalszy plan.

Co oznacza tabu i profanacja?

P.A.: Profanacja jest jednym z piękniejszych procesów twórczych, bo tylko wtedy możemy sobie uświadomić, co jest święte i co jest tabu. Niemniej, samo tabu jest efektem lęku i w zasadzie nie istnieje. Ludzie mają wpojony lęk przed krzywdą, której mogą doznać w momencie naruszenia zakazanego obszaru.

K.B.: Dla mnie tabu oznacza naruszenie czyjejś prywatności dla zysku artysty, posługiwania się czymś, albo kimś w sposób merkantylny. Jednakże to sposób podjęcia tematu świadczy o profanacji.

A.O.: Tabu wynika z nadmiernego przerosu indywidualizmu artysty, który jest przekonany, że wszystko co robi jest sztuką i do niczego się nie ogranicza. Bzdurą jest absolutna wolność, nie ma czegoś takiego! Pewne normy muszą być zachowane, nie wolno ich przekraczać!

Czy obecne społeczeństwo potrzebuje artystów?

K.B.: Oczywiście, tak jak każde. Opinia artystów, na temat świata, człowieka, spraw wokół, jest symptomatyczna do czasów, w jakich żyją. Stanowią o społeczeństwie w danym okresie czasu!

P.A.: Wszyscy się wzajemnie potrzebują! Jakby społeczeństwo nie potrzebowało

artystów to by ich nie było. To jest najprostsza odpowiedź. Wszystko, co jest w koło, co jest poświęcone, jest potrzebne. **A.M.:** Teraz jest dużo artystów tak jak wszystkiego, więc trudno określić, co jest tak naprawdę niezbędne.

Jak odróżnić nowoczesną sztukę od obecnej wszędzie reklamy i komercjalizacji, czy to stopniowe przenikanie się nie obniża poziomu działania artystycznego, albo utrudnia jego odbiór?

K.B.: Sztuka jest czymś specjalnym. Odbiorcy doskonale radzą sobie z odróżnieniem sztuki od innych przejawów kultury, tą różnicą jest pewna wartość mentalna i duchowa. Zdeklarowanie się po stronie duchowości, a nie po stronie komercji. Ale zbliżanie się do siebie obu tych języków, sprawia, iż zrozumiałe stają się trudności z odróżnieniem ich. Jednak myślę, że duża część odbiorców wyczuwa tą subtelną granicę, która jest bardzo istotna. Języki te zapożyczają od siebie pewne elementy, ale to kontekst stanowi o tym, czy coś jest sztuką, czy jeszcze reklamą.

A.M.: Mniej razi, jak sztuka przenika do reklamy, a bardziej jak reklama do sztuki. **A.O.:** Obecny natłok ikonosfery, tępi naszą wrażliwość. Wszystko uderza naraz i właściwie nic nie jest przeżyte i dokładnie zrozumiałe w sensie intencji twórcy. Tłumy przelewają się po muzeach bez żadnego odczucia, bez wyprofilowanego gustu i określonej estetyki, co sprawia, że nie widzą sztuki, którą trzeba im pokazywać palcem. Sztuka zawsze miała jakiś związek z życiem, ale nie można dojść do absurdu, taki rodzaj sztuki absolutnie nie zostanie wpisany w trwałość kultury materialnej.

Imaginacja, jaki będzie kolejny etap w sztuce? Co dalej?

K.B.: Stopienie się sztuki z potocznością. Sztuka znacznie wpływać w rzeczywistość i zatracać się w niej, po to by ukazać, że rzeczywistość sama w sobie jest interesująca. Może wtedy stanie się bardziej obecna, choć tym samym trudniejsza do rozpoznania.

P.A.: Według mnie, ludzie będą żyli w poczuciu twórczym. Bardzo szybko galerie, czy muzea osiągną status miejsc spotkań, sztuka będzie na każdym kroku, przeniknie do codzienności, wcieli się w rzeczywistość.

A.O.: Może to, co przyjdzie będzie o tyle gorsze, że to, co jest teraz uznamy za przystępne. Czas musi wszystko zweryfikować. To, w czym zawarta jest prawda i wartość estetyczna, wypłynie nawet po dziesiątkach lat i przysypianiu gruzem.



WSKRZESZONE OBRAZY

Marta Michalska

Przywołać raz jeszcze świat, który już przeminął, znów nadać mu kształt, wskreszyć ludzi, by mogli dać świadectwo zakłętę w nich czasu. Temu właśnie zdaje się służyć wystawa fotografii z przełomu epok *Edo* (1603-1868) i *Meiji* (1868-1912), która miała miejsce w grudniu 2004 roku, w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej *Manggha* w Krakowie. W lutym 2005 roku fotografie prezentowane były w Centrum Kultury Japońskiej, działającym przy Ambasadzie Japonii w Warszawie. Ekspozycja zorganizowana została przez *Fundację Kyoto-Kraków*, Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy.

Fotografie pochodzą z kolekcji Takui Tsukahary, którego ojciec, będący wydawcą, odkrył istnienie zdjęć w roku 1958. Zaczątek zbioru stanowiły stare fotografie zakupione przez Keishichi Ishiguro, satyryka i prezentera radiowego, który nabył je na pchlim targu w Paryżu. Na ich podstawie powstała seria wydawnicza *Fotografie z przełomu epok Edo i Meiji*, która to obejmowała cztery części tematyczne – portrety, życie codzienne, zdjęcia historyczne i reprodukcje z gazety *Far East* ukazującej się w Jokohamie. Tsukahara, specjalizujący się w fotografii, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Nihon, chciał powiększyć zbiór i w tym celu rozpoczął poszukiwania zarówno w archiwach prywatnych jak publicznych. Badania zaprowadziły go do siedzib słynnych klanów książęcych, domów, gdzie holdowano tradycjom przeszłości, a także urzędów administracyjnych, głównie na wyspie Kiusiu. W rezultacie powstał album fotografii – świadectwo przełomu epok, który cieszył się olbrzymim zainteresowaniem. Z czasem, wraz z wyczerpaniem nakładu, wydawnictwo to stało się unikatowe, by dziś należeć do właściwie niedostępnych. Po latach, Tsukahara postanowił ponownie wydobyć zbiór na światło dzienne; posługując się negatywami przygotował w 1992 roku wystawę reprodukcji dawnych fotografii¹. Te wskrzeszone obrazy zaprezentowane zostały także w Polsce.

Chcąc przybliżyć historyczne tło zatrzymanego w kadrze życia należy nakreślić jego ówczesną strukturę. Okres panowania w Japonii shogunów z rodu Tokugawa, określany od miejsca ich rezydowania epoką *Edo*, trwał w latach 1603-1868². Czasy panowania owych władców przyniosły stabilizację wynikającą z długotrwałego pokoju i związanej z tym wzrastający i umacniającej się dobrobyt. Tokugawa Ieyasu, który przejął w 1603 roku władzę po swoich dwóch wielkich poprzednikach (Oda i Toyotomi) przeniósł stolicę swego rządu, który zwany był *bakufu*, do Edo. Shogun oparł swą władzę nad państwem na warstwie społecznej określanej jako nosiciele mieczy, *shi* lub *bushi*, zwanych także *samurai*, czyli – pełniący służbę. *Bushi* można określić, w dużym uproszczeniu, terminem szlachta³. Jednakże w XVII wieku warstwą, która odegrała najistotniejszą rolę w życiu politycznym, gospodarczym oraz kulturowym byli mieszczanie. W owym czasie Japonia pozostawała w izolacji, zamknięto granice na kontakty z cudzoziemcami z Zachodu. Zabieg ten miał uchronić kraj i jego mieszkańców od niebezpieczeństwa ingerencji obcych ideologii zagrażających głównie ustrojowi i – w konsekwencji – niepodległości⁴. Zamknięcie się Japonii na inne kraje spowodowało zacofanie

technologiczne, sprzyjało jednak rozwojowi rodzimej kultury o unikatowym charakterze. Rok 1868 okazał się przełomowy. Nastąpił koniec epoki rządów *bakufu* i początek tzw. restauracji *Meiji* równoznacznej z obaleniem *shogunatu* i odzyskaniem władzy przez cesarza⁵. Japonia otworzyła się na świat, na kulturę zachodnioeuropejską.

Jedno z najbardziej poruszających fotografii na wystawie to *Ostatnie zdjęcie samurajów*, na którym widnieje liczne zgromadzenie dumnych wojowników, których czas dobiegł końca. Z nastaniem epoki *Meiji*, samurajom zakazano noszenia miecza oraz długich włosów. Po raz ostatni zebrali się w jednym miejscu, upamiętniając tym samym prawie trzy wieki trwania epoki Edo. Widocznym znakiem ekspansji Zachodu, zaciekania nowym, jest fotografia przedstawiająca *Młodego samuraja trzymającego pistolet*. Broń palna w rękach tego tradycyjnie ubranego wojownika jest równie nie na miejscu jak kimona na Europejczykach, których wizerunki utrwalano na zachodnich fotografiach. Wzajemna fascynacja wywołuje niezamierzone efekty humorystyczne. Kwintesencją tego zjawiska jest fotografia przedstawiająca japońską kobietę w europejskiej sukni. Jest ona przedstawicielką tzw. *Rokumeikan*, czyli stowarzyszenia prozachodniego, prężnie wówczas działającego⁶.

Na fotografiach grupowych obserwujemy ludzi, którzy zastygli w sztywnych pozach, tak jest przypadku *Córek bogatego kupca*, czy *Przedstawicieli klanów*, a także innych oficjalnych zdjęciach dostojników. Jest wśród tej grupy fotografia szczególnie. Panująca w niej atmosfera odbiega od stereotypu wystudiowanych póz. Bohaterowie zdjęcia, w swobodnych pozycjach, sprawiają wrażenie znudzonych być może długotrwałym oczekiwaniem na zakończenie sesji. Zdjęcie pochodzi ze schyłkowego okresu *shogunatu*, przedstawia *Mistrzów miecza*, którzy stworzeni do ruchu tu zakłęci są w bezczynności.

W XVII-wiecznej Japonii rozpoczął się rozkwit malarstwa utrwalającego impresje przepływających chwil⁷. Na drzeworytach pojawiły się prozaiczne sceny dnia codziennego ukazujące radość chwytania momentów życia przy jednoczesnej akceptacji ich przemijania. Zjawisko to nazwano *ukiyo-e*, czyli *obraz przepływającego świata*⁸. Nurt ten trwał do wieku XIX-tego. Ducha *ukiyo-e* czuje się także w fotografiach z przełomu epok, gdyż cóż lepiej jak fotografia właśnie zatrzyma ulotność chwili. Także temat pozostaje ten sam, jak u *Hiroshige* w jego drzeworytach przedstawiających *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tokaido*. Na fotografiach widnieją obrazki z podróży – ludzie, którzy przysiedli nad brzegiem rzeki, czekając na łódź by przepłynąć na drugi brzeg, piją herbatę. Zdjęcie to nosi tytuł *Herbaciarnia nad rzeką Fuji*.

Artyści *ukiyo-e* celowali także w przedstawianiu postaci pięknych kobiet. Mistrzem drzeworytów o tej tematyce, zwanych *bijin*, był *Kitagawa Utamaro*⁹. Odzwierciedlenie istoty drzeworytów *bijin* dostrzec można w chyba najpiękniejszej fotografii wystawy zatytułowanej *Japonka robiąca makijaż*. Widnieje tu subtelna postać, zachwycająca, prawie nierealna, której dyskretny erotyzm obnażonych ramion i biustu nie odsłania jednak całej jej istoty. Piękność ujęta wśród przyborów, codziennych przedmiotów wydaje się prawie ubóstwiona. Kobieta poza urodą i zmysłowością

ofiarowuje coś jeszcze, swoiste doznanie piękna. Jej poza jest pozornie przypadkowa, niepozabawiona jednak wyczuwalnej studyjności. Siedząca na macie *tatami*, na której stoją misa i dzbanek, wpatrzone w lustro ustawione na przyborniku z laki, wykonuje swą zwykłą czynność nakładając na twarz biały puder, podpatrywana w swym lekkim, choć zaplanowanym ułożeniu. Portretowanymi na drzeworytach pięknosciami były zazwyczaj kurtyzany zwane *oiran*, zamieszkujące dzielnicę *Zielonych Domów – Yoshiwarę* w *Edo*¹⁰. Ta dzielnica uciech, wraz z mieszkankami, została przedstawiona na kilku fotografiach podkreślających koloryt epoki i upamiętniając ten istotny element ówczesnego życia.

Zatrzymani w kadrze zostali także zwykli ludzie, przedstawiciele określonych zawodów. Przykładem takiego ujęcia jest lekarz uwieczniony podczas wykonywania swych czynności. Fotografia *Wizyta u lekarza* ukazuje starego medyka o przykuwającej uwagę, ciekawej, niezwykle wyrazistej twarzy. Inna fotografia pt. *Pieśniarka* przedstawia kobietę grającą na *Shamisen* (instrumentem podobnym do bandzo, z trzema strunami). Podobno instrument ten najdobitniej oddaje japońską wrażliwość oraz uczucia. Postać pieśniarki jest ekspresyjna, żywa, nie ma w sobie nic ze sztywnej powściągliwości pozujących dostojników, mimo, że jej ułożenie zapewne również zostało skrupulatnie wystudiowane.

Bardzo ciekawym aspektem dawnych fotografii jest fakt, że przechowują pamięć nie tylko o ludziach, ale także o miejscach, które czasami można skonfrontować z rzeczywistością zastaną obecnie. Jedno ze zdjęć z wystawy przedstawia *Widok na Edo*, a konkretnie *widok na wioskę w okolicy miasta*, które przemianowano na Tokyo, zaś wioska to teraźniejsza dzielnica *Tama*.

Fotografia w Japonii pojawiła się na kilka chwil przed czasem radykalnych zmian, zdążyła zatem utwalić obraz tego, co wkrótce miało odejść oraz stać się kronikarzem nowego świata końca izolacji, a ekspansji Zachodu. Na zdjęciach możemy obserwować historyczne wydarzenia obok utrwalonych fragmentów życia codziennego, zwykłych zajętych swoimi sprawami ludzi a także postaci eminentne, wreszcie widoki miast, wsi i krajobrazy. Stare fotografie dają okazję do podpatrywania świata, którego już nie ma. Zmuszają do zastanowienia się nad nieuchronnością zmian. Zaklinają czas.

¹ Z ulotki towarzyszącej wystawie; na podstawie tekstu z katalogu *Fotografie z przełomu epok Edo i Meiji*, Takuia Tsukahara, 1992, tłum., opr. K. Bielczyk, Kraków

² *Sztuka Japońska ze zbiorów Muzeum Narodowego* w Warszawie, red. E. Jurszczyń, katalog, Warszawa 1990, s. 1.

³ W. Kotański, *Sztuka Japoni. Zarys*, Warszawa 1974, s. 248.

⁴ Tamże, s. 248.

⁵ Murase M., *Sześć wieków malarstwa japońskiego, od Sesshu do artystów współczesnych*, Warszawa 1996, s. 271.

⁶ Tamże, s. 271.

⁷ B. Romanowicz, *Drzeworyty*, w: *Sztuka Japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. Z. Alberowa, Kraków 1994, s. 22.

⁸ Tamże, s. 22.

⁹ Murase M., dz. cyt., s. 120.

¹⁰ B. Romanowicz, dz. cyt., s. 22.



WYSTAWA HENRY'EGO DARGERA OKROPNOŚCI WOJNY

Sara Charafeddine

Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski
8 lutego – 28 marca 2005 roku

W Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim zaprezentowana została wystawa Henry'ego Darger'a. Pokazana została na niej część prac z cyklu około trzystu akwarel ilustrujących epizody powieści zatytułowanej *Historia Dziewcząt Vivian, znana również jako Kraina Nierealnego, lub Glandeko-Angelikańska zawierucha wojenna spowodowana buntem Zniewolonych Dzieci*, napisanej przez Darger'a w latach 1910-1921. Dzieła tego artysty zostały wystawione pierwszy raz w Polsce. W realizacji tego przedsięwzięcia pomogły galerie: PS1/MoMa z Nowego Jorku i Kunst-Werke z Berlina oraz pani Kiyoko Lerner, z której kolekcji pochodzą eksponowane prace.

Henry Darger urodził się w 1892 w Chicago. Kiedy Henry miał cztery lata jego matka zmarła. W wieku dziewięciu lat posłano go do katolickiej szkoły z internatem. Po skończeniu dwunastego roku życia, został przyłapano na publicznym onanizowaniu się, przez co posłano go do zakładu dla zapóźnionych dzieci w Lincoln. Po upływie pięciu lat uciekł do Chicago, gdzie do końca swojego życia pracował jako dozorca w szpitalu. Jego prace odkryte zostały na krótko przed śmiercią w 1973 roku przez fotografa, wykładowcę w Chicago Institute of Design – Nathana Lenera oraz Kiyoko Lerner.

Henry Darger był osobą ekscentryczną. Mieszkańcy budynku, w którym żył, uskarżali się na niego, gdyż wyglądał jak bezdomny, znosił różne rzeczy ze śmietnika. W jego kwaterze prócz obrazów, znaleziono sterty gazet, mnóstwo kłębów sznurka oraz plakatów z Shirley Temple, która prawdopodobnie była wzorem dla głównych bohaterów jego powieści. Prócz dorobku plastycznego Henry zostawił 30 tysięcy stron powieści pt.: *Kraina Nierealnego* oraz ogromną 5 tysięczną biografię, która w dużej części składa się z rysunków.

Nieszczęście, jakiego doznał w dzieciństwie miało duży wpływ na jego twórczość artystyczną. John MacGregor autor monografii dotyczącej artysty uważa, że jego pobyt w szpitalu psychiatrycznym odegrał rolę przy narodzinach jego wizji zarówno w formie plastycznej jak i literackiej. MacGregor sądzi, że Darger padł ofiarą przemocy w owym zakładzie, w którym przebywał od 1904 roku. Był wykorzystywany, poniżany, dręczony fizycznie i psychicznie, tak jak dzieci ukazane na jego obrazach. Są zabijane, duszone oraz poddane wymyślnym torturom. Można spojrzeć na nie, jak na prace człowieka poddanego przemocy, wykorzystywanego i bezbronno nie będącego w stanie zrozumieć przemocy, destrukcji, sadyzmu, których jako

dziecko doświadczył ze strony dorosłych, nauczycieli i wychowawców.

W powieści jak i na ilustracjach Darger przedstawił historię, w której dwa państwa Abbiennia oraz Glandelinian toczą wojnę. Te kraje leżą na planecie dziesięć razy większej od Ziemi, której Ziemia jest księżycem. Państwo Abbiennian jest państwem chrześcijańskim, uosabiającym dobro, na czele, której stoi siedem Dziewczynek Vivian. Kraina Glandelinian jest synonimem zła, gdzie dzieci są niewolnikami w służbie dorosłych, tej krainie sprzyjają siły natury w postaci wyładowań atmosferycznych, powodzi, trzęsień ziemi, pożarów i wybuchów wulkanu, co zostało skrupulatnie wykorzystane jako tematyka niektórych prac na wystawie w CSW.

Na wystawie w Zamku pokazane zostało 26 obrazów będących ilustracjami do *Krainy Nierealnego*. Umieszczono je w trzech pomieszczeniach pomalowanych na granatowo. Pokoje te są słabo oświetlone. Mroczny wystrój potęgował atmosferę grozy i niepokoju, współgrał z tematyką ekspozycji. Obrazy powieszono tak by tworzyły wspólną historię, streszczały wizję autora tej olbrzymiej powieści.

W twórczości Henry'ego Darger'a zderzają się dobro i zło. Niewinność dzieci z brutalnością glandeliniańskich żołnierzy. Tworzy on krainę, w której baśniowy, kolorowy krajobraz rodem z książeczek dla dzieci, jest tłem do głównego wątku, jakim jest wojna. Na każdym obrazie widnieją zwłoki małych dzieci. Z anatomiczną dokładnością wyrysowano wnętrzości wpływające z rozprutych ciał ofiar. Przykładem może być praca pt. *Po masakrze*, jest to druga część tryptyku. Na centralnym planie autor umieścił ciało dziewczynki, z którego wychodzą trzewia, jakby przerysowane z medycznych podręczników. Artysta także wyrysował sposoby torturowania, dręczenia małych niewolników. Głównym motywem jest duszenie lub ukrzyżowanie. Te czyny uwieńczone zostały posagiem Glandelinianina duszącego dziecko. Ten wątek przejawia się na wielu obrazach na przykład *Pochłonięty je fale* lub *Duszone dziecko*.

Inna poruszająca cecha to symbole religii chrześcijańskiej w postaci ikon lub krzyża czy samego ukrzyżowania, jak na pracy pt. *W Janie Richee. Dziewczęta Vivian zostały wysłane przez Generała Viviana, swojego ojca, z zadaniem udaremnienia pewnego planu wroga*. Włączenie religii w treść, świadczy o żarliwości i wierze malarza, a także podkreśla męczeństwo, dobroć i niewinność ofiar, a także samych bohaterów Vivian. Te prace są pełne bestialstwa, uwydatniają tytułowe okrucieństwo wojny. Są intrygujące i wstrząsające a zarazem pełne niezdrowego erotyzmu i skłonności do sadyzmu. W całej brzydocie można odnaleźć szaleństwo autora, ale zarazem widać pasję i wdzięk.

Według Klaus Bisenbacha osoby, które miały możliwość przeczytania jego powieści zastanawiają się czy człowiek ten był osobą brutalną lub kryminalistą, czy malował

i opisywał to co robił, czy może jego prace brały się z niezdrowej wyobraźni. Niestety galeria nie umieściła notki biograficznej artysty, mówiącej o jego przykrym dzieciństwie. Tę informację można uzyskać dopiero z prac poświęconym tej osobie. Jest to duży błąd, gdyż ten mało znany malarz może być po prostu niezrozumiały i odrzucony przez laików, a jego twórczość uznana za chorą, zatracającą jakiegokolwiek granice dobrego smaku, estetyki, a co najważniejsze moralności.

Techniką jaką malował Darger była akwarela na kalce. Łączył on także kolaż i elementy komiksu, widać wpływy Pop Art'u. Obraz, który mnie zaintrygował to tryptyk, z kolekcji Kiyoko Lerner. Pierwsza część nosi tytuł *W Jannie Richee. Dziewczęta Vivian zostają wysłane przez Generała Viviana, swojego ojca, z zadaniem udaremnienia pewnego planu*. Na pierwszym planie wysuwają się ikony Matki Boskiej i Jezusa pomiędzy nimi jest krzyż. Te ikony wiszą na różowych ścianach. Kolory są ciepłe i ostre. Na dalszy plan schodzi widok grupy małych dziewczynek, z której wyróżnia się siedem jasnowłosych, ubranych w generalskie marynarki Dziewczynek Vivian. Zauważalny jest brak perspektywy, Darger celowo namalował swoje postacie zatracając proporcje, przez to ukazał różny wiek dziewcząt. Druga część pt. *W Jannie Richee. Ponownie uciekają*, kolory są spokojniejsze, ale widać już zapowiedź treści następnych prac. Mianowicie w górnej części widać ukrzyżowane ciała lub też tylko ich części Abbiennian. Krwawiące zwłoki nagich dzieci ukazują powielający się motyw hermafrodytycznych postaci. W centralnym punkcie widać walczące Dziewczęta Vivian z żołnierzami. Trzecia część pt. *Prerażająca ucieczka przez pole pełne wypatroszonych ciał dzieci wśród pękających pocisków*. Autor umieścił tu wizję rozprutych i rozszarpanych ciał, pomiędzy którymi uciekają główne bohaterki. Za nimi widać dym z wybuchających pocisków. Scena przypomina sekwencje zaczerpnięte z komiksu, kolory jak i ruchy ludzi czy też sam układ świadczą o tym. Ten obraz stanowi streszczenie całej wystawy w CSW. Tryptyk po kolei ukazuje narastanie napięcia historii. Od spokojnego życia Abbiennian do przedstawienia pola walki i okropnego widoku martwych dziewczynek, które przewijają się do końca ekspozycji.

Recenzja napisana pod kierunkiem mgr Marii Patynowskiej.

Skróty w tekście pochodzą od redakcji.

**SEKWENCJE
INSPIRACJE
POWĄZKOWSKIE
W FOTOGRAFII
KAROLINY
PRYMLEWICZ**

Galeria Lenda
w Łądzie n. Wartą,
październik-listopad 2005

Piotr Lasek

Powązki, najstarszy i najważniejszy cmentarz Warszawy, były inspiracją dla rozmaitych twórców. Karolina, w swojej wystawie pod tytułem „Sekwencje”, podjęła się więc nietłatego zadania: pracując nad tematem wielokrotnie już przywoływanym, przedstawić go w sposób nowatorski i poruszający, bez kopiowania poprzedników i popadania w banał. Muszę przyznać, że zanim obejrzałem jej prace, byłem pełen obaw, czy aby udało się autorce pomyślnie rozwiązać ów problem. Rozwój fotografii artystycznej, duża liczba osób uprawiających, często amatorsko, tę dziedzinę sztuki oraz coraz większe możliwości techniczne i sprzętowe (fotografia cyfrowa) sprawiają, iż w zalewie różnych prac, często o podobnym poziomie warsztatowym, trudno odnaleźć takie, które wzbijały by się ponad przeciętność, potrafiły zmusić widza do refleksji. Tymczasem prace Karoliny cechuje nie tylko poprawne wykonanie, jest to także twórczość głęboko przemyślana i bardzo intelektualna, znać w niej duży zasób wiedzy naukowej, oraz ogromną wrażliwość artystyczną. Jednocześnie jest to sztuka pełna emocji, poruszająca, niekiedy tchnąca zadumą i melancholią, innym razem żartobliwa, ironiczna, przełamująca schematy i konwenanse. Ci, którzy mają zamiar obejrzeć wystawę Karoliny, nie powinni się spodziewać tradycyjnych widoków powązkowskich, jakimi raczą nas gazety z okazji dni zadusnych. Nie znajdziemy tu owych ekliwch obrazków, z morzem zniczy

płonących na mogiłach oraz ponurymi sylwetkami krzyży w tle. Amatorzy tego typu zdjęć mogą się poczuć wręcz urażeni już samą formą prac Karoliny, często w dużym stopniu przetworzonych komputerowo. Autorkę zajmuje przede wszystkim rzeźba nagrobna, jej postacie, symbolika, wyraz. Zestawiając ze sobą różne pomniki, rozmywając ich kontury, zmieniając barwę tła, otrzymuje ona obraz nierealny, pełen niepokoju, niedomówień i dwuznaczności. Inne z jej prac są z kolei pełne drwiącej ironii, obnażają banalność niektórych rzeźbiarskich schematów kompozycyjnych, ich kiczowaty charakter, nie współgrający z nastrojem miejsca, w którym się znajdują. Jednakże są też dzieła o uderzającej i tragicznej wymowie, przypominające żyjącym o nieuchronności śmierci i nieodwracalnym charakterze jej wyroków. Szczególnie dobrze obrazują treści wanitatywne wspaniale ukazane nagrobki dziecięce, z przejmującymi, piśnianymi wierszem, skargami pozostałych w bólu rodziców.

Autorka, jak sama przyznaje, fotografię ma we krwi (jej ojciec jest fotoreporterem). Widać to po poziomie technicznym oglądanych prac, doskonałej kompozycji i śmiałych eksperymentach formalnych. Również wiedza z dziedziny historii sztuki, szczególnie dotycząca ukrytych znaczeń symbolicznych w rzeźbie nagrobnej, pomogła Karolinie w jej pracy i zadecydowała o wysokim poziomie merytorycznym prezentowanej twórczości. Wystawę „Sekwencje” poleciłbym przede wszystkim ludziom młodym, otwartym na inny sposób widzenia świata, którym nie obca jest chwila zadumy, ale jednocześnie strzegą się zbytnej pompatyczności i napuszonej powagi. Sztuka Karoliny, zmuszająca do refleksji, ale też lekka i pozbawiona sztuczności, niewątpliwie przypadnie im do gustu. Samej zaś autorce życząc dalszej owocnej pracy i wielu sukcesów artystycznych. Jej prace bowiem wyraźnie odcinają się od reszty tego typu realizacji, grzęznących w naiwnym sentymentalizmie i nadmiernej ekliwkości.

**SCENA MUZYCZNA
MINIONEGO ROKU
BRZMIAŁA
WYSŁUŻONYM
"PIECEM"**

Michał Olszewski

Zwykle na zakończenie roku pojawiają się w mediach podsumowania. Wszystkie dziedziny aż proszą się o syntetyczny wykład. Można to traktować jako formę rozliczenia z dorobkiem, ale także jako zamknięcie rozdziału. Jest to iluzoryczne i z początkiem nowego roku zapewne nic diametralnie odmiennego nie pojawi się. Symboliczna granica jednak działa na odbiorcę niczym *fin de siècle*. Z trwogą lub nadzieją wyczekujemy nowej daty przybijanej na wszystkich urzędowych papierusach. Tego magicznego dnia w Warszawie ma wystąpić Woody Allen, tym razem nie z obrazem lecz z dźwiękiem. *The Woody Allen New Orleans Jazz Band* zabrzmią w Fabryce Trzciny. Jednak nie o jazzie ta rozprawka. Nie umniejszając roli tego gatunku we współczesnej kulturze zajmę się muzyką, w skrócie nazwaną „gitarową”.

Przez dwa ostatnie lata sceny klubowe przeżywają regres. Na horyzoncie i na miejscu nie pojawia się żadna wybitna postać z wielkimi „słuchawami” na głowie. Określenie DJ z Londynu znaczy tyle co pianista z Japonii. Zawsze świetni technicznie ale już nie przyciągają nas swoim kunsztem. Odbiorcy muzyki elektronicznej wychodząc z *undergroundu* wpadli do piwnicy pełnej właścicieli podrasowanych dużych fiatów. Niedługo określenie Muzyki Alternatywnej dotyczyło elektroniki. Dzisiaj dopisujemy je pod płytami stricte rockowymi. Wydaje mi się, że jest to jedna ze znaczących zmian w muzyce początków XXI wieku. Marsz progresywnych beatów został zatrzymany. Wróżby dotyczące rozbudowanej muzyki 6 bitowej, wykonywanej na Game Boy-u były



Karolina Prymlewicka, *Uspokojenie*

zbyt optymistyczne. Do łask powrócił instrument, głos i koncert.

Independent Rock

Określenie znane już od końca lat 70-tych dziś używane jest wymiennie z Alternative Rock. Choć w tej etykietce zabrakło jeszcze słowa Punk, to wykonawcy muzyki niezależnej o tym nie zapomnieli. Żeby zrozumieć fenomen muzyki garażowej i jej wielki sukces należy prześledzić inspiracje. Eksplozja dokonuje się na scenie brytyjskiej. Jest wyzywającą odpowiedzią na muzykę dzieciaków zza Oceanu. Gdy *The White Stripes*, rockowy duet rodzeństwa, epatuje swoich fanów historyczną mieszanką, złożoną z riffów *Deep Purple*, *Black Sabbath*, *Led Zeppelin*, przechodząc od ostrych i ciężkich dźwięków do lirycznych ballad w stylu *Boba Dylana*, na wyspach kariere rozpoczyna *The Libertines*. Dziś uważa się, że wywołali rywalizację między muzyką wyspiarską a amerykańską. Dla „garażowców” jest to legenda, która w krótkim swoim istnieniu (zespół rozpadł się w czerwcu 2004 roku po nagraniu dwóch płyt) spowodowała eksplozję nowego kierunku. Biografia Pete’a Doherty, gitarzysty i wokalisty grupy wpisała go między artystów „zakazanych”. Problemy z prawem i narkotykami, dynamiczna postawa nie pasująca do pop dzieciaków odciska się na muzyce, która rozrywa się między ekspresją a lirycznością. Dzięki sukcesowi komercyjnemu, nie wpływającemu na jakość ich pracy, inne niedostrzeżone zespoły wspinały się po listach przebojów BBC i były uwzględniane przy konkursach typu British Awards. Obok *The Libertines* koncertują *Babyshambles* i *The Coral*. Jednak nie stanowią tak ważnego elementu w nowej fali.

Wyznacznikiem Independent Rock jest niezależność wobec dużych, komercyjnych wytwórni. Często zespoły wydają płyty własnym sumptem lub zakładają mini wytwórnie. Przykładem jest Island Records, która dzisiaj wydaje *The Killers* czy *The Bravery*. Są to już duże firmy działające bez kompleksów wobec takich potentatów jak EMI. Niestety ogromny popyt na ten rodzaj muzyki spowodował jej komercjalizację. Z końcem roku 2005 rock

garażowy już osadził się wygodnie w nowiutkich studiach nagraniowych.

USA czy UK

Druga fala zaczyna się równolegle z sukcesami *The Libertines*. Jest to podobna historia jaka zaistniała w latach 80-tych. Wtedy to od progresywnego Punk Rocka wyodrębniła się grupa twórców koncentrujących swoje zainteresowania muzyczne na czystszy i bardziej melodyjnym brzmieniu. Odeszli od tekstów zaangażowanych politycznie choć nie uciekali od tematyki społecznej. Mówię tu o Post Punku. Ruch zaczął się od grupy *Sonic Youth*. Następnie pojawiły się na scenie *The Pixies*, *Flaming Lips*, *The Velvet Underground*, *MC5*, *Joy Division* i *The Talking Heads*. Nie posługiwali się oni tak jak punk określeniami brzydoty, poszukiwali elementów piękna. Nie należy jednak zapominać, że tworzyli muzykę dla odbiorcy niezależnego, alternatywnego wobec głównych nurtów dlatego nie stali się elementem pop kultury. Przytaczam tu historię post punk-u, gdyż dzisiejszy nurt independent wyrasta z tych samych korzeni czyli *Sex Pistols*, *Exploited*, *Orange* i *Chelsea*. Charakteryzuje go progresywny i ekspansywny dźwięk, szorstki i ciężki rif gitarowy, mocna i przejrzysta perkusja, wokaliści posługują się skrajnymi tonacjami i co ważniejsze, pochodzą przeważnie z biedniejszych regionów, z muzycznych garaży tworzonych z kolegami. Miejskie speluny, małomiasteczkowa bieda, wykluczenie i odrzucenie. Te wszystkie składniki znajdują się dziś w menu z jakiego korzystają najnowsze grupy. W tym tkwi tajemnica brytyjska. Amerykanie spoglądając w swoją historię muzyki pomijają punk i odwołują się do legend rocka klasycznego. Poza kilkoma zespołami, które tworzą zupełnie nową jakość muzyki (*The Muse*, *Hot Hot Heat*, *Queens of the Stone Age* i *The Strokes*) reszta nie znajduje rozwiązania i gra pod dyktando rynku. Najciekawszym objawieniem stało się *The Muse*. Zespół czerpie dźwięki z muzyki klasycznej, spoglądając dokładniej na muzykę organową Beethovena. Nie jest to jednak grupa o gotyckim czy mrocznym charakterze. Wokalista zbliża się do

postaci tenora. Wchodzi w bardzo wysokie tony i rozciąga słowa przez wiele ciekawych akordów.

Dynamizm sceny brytyjskiej polega na zbliżeniu jej do korzeni punku. Jednak nie jest ona tak obrazoburcza jak w latach 80-tych. Dlatego można ją porównać z nurtem post punku, który nie wkroczywszy na drogę pop ustawił się pomiędzy bardzo ciężkim graniem a melodyjnością. Za przeboj tego roku można uznać zespół *Bloc Party*. Jednak pod jego koniec pojawiła się nowa płyta grupy *Franz Ferdinand* (*You Could Have It So Much Better*) i to ona przyciągnęła uwagę krytyków i widzów. Po pierwszej płycie, która okazała się hitem roku 2004 spodziewano się „symptomu drugiej płyty”. Z powodu ogromnego sukcesu jaki odniósł zespół (zwycięzcy British Awards 2004 w kategorii najlepszy zespół brytyjski oraz najlepszy album rockowy), wielu krytyków jest im nieprzychylna. Zarzuca się im głównie powielanie utartych wzorców w postaci Talkin Heads czy Orange. W mojej ocenie jest to daleko idąca modyfikacja a nie kopia. Nowy produkt stoi na równie wysokim poziomie. Zespół potrafił stworzyć nowy charakter muzyki punkowej. Na pewno wplata wiele zagrań elektronicznych z muzyki rozrywkowej lat 80-tych jednak nie stosuje żadnych instrumentów cyfrowych. Jest to czyste granie gitarowe, przechodzące od rytmicznej werwy punkowej do spokojnych chwytów w stylu *The Beatles*. Z kolei ta legenda muzyki brytyjskiej ukształtowała scenę w czasach *Oasis* oraz *Blur*. Franz Ferdinand jest najlepszym przykładem, że do dziś chłopcy z Liverpool-u są ważnym elementem kultury.

Spoglądając na alternatywną scenę 2005 roku wyspy brytyjskie okrzyknięte zostały królestwem nowej fali. Nie ma w tym nic dziwnego jeśli czerpie się tak dużo z najlepszych kierunków muzyki XX wieku. Oznacza to, że wiek XXI zaczyna się od inspiracji kulturą rewolucyjną, ale także rdzenną. Nie wkracza jednak w strefę polityki. Co nie oznacza że zapomina o korzeniach muzyki punkowej, czasach gdy Anglia borykała się z ogromnym bezrobociem, dlatego dodając spokojną falę melodyjności jest nadal zadziorna i buntownicza.



Karolina Prymlewicz, *Spotkania i rozmowy*

**Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski,
Piotr Janowczyk**

Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego

Karolina Vyšata

*W narastającym wciąż procesie unifikacji ważne jest, by zachować tożsamość narodową nie tylko poprzez badanie wielkich czynów i wspaniałej sztuki dawnych wieków. Należy zwrócić się także do czasów stosunkowo niedawnych, do pamięci o ludziach, po których pozostał skromny nagrobek, a których życie jest częścią składającą się na wielką historię małych społeczności i całych narodów – postulat, który odwraca naszą uwagę od arcydzieł a zwraca ku obiektom, których reprodukcji nie odnajdziemy w podręcznikach historii sztuki. Zdanie, które nie pozwala zapomnieć o jakże często pomijanych „marginesach” sztuki... a takie właśnie są cmentarze na Kresach Wschodnich – zarośnięte, zapomniane, niszczone w czasie historycznych zawirowań, w samej swej formie artystycznej najczęściej ograniczone do produkcji lokalnych warsztatów. Mimo wszystko stanowią jednak wyzwanie – wyzwanie, by ocalić je od zapomnienia. Ta ambitna idea stała się myślą przewodnią publikacji p.t.: *Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego*, autorstwa absolwentów Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego: Anny Sylwii Czyż, Bartłomieja Gutowskiego i Piotra Janowczyka.*

Książka ukazała się w 2004 roku i stanowi pierwszy tom serii „C” z cyklu wydawniczego *Zabytki kultury polskiej poza granicami kraju*, redagowanego przez profesora Ryszarda Brykowskiego¹. Punktem wyjścia dla opracowania niniejszej publikacji były prace terenowe, prowadzone w latach 1999-2000, mające na celu inwentaryzację miejsc pochówków Polaków zamieszkujących dawne Kresy Wschodnie. Owocem tych działań jest obszerny katalog zawierający opisy 754 nagrobków, odnalezionych w 22 ukraińskich miejscowościach. Prace inwentaryzacyjne prowadzone były przez członków Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego przy współpracy ze Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska” oraz Departamentem Dziedzictwa Narodowego Ministerstwa Kultury, w których to instytucjach obecnie udostępniane są karty inwentaryzacyjne opisywanych w książce obiektów.

Publikacja podzielona jest na dwie części – pierwszą, opisową oraz drugą, stanowiącą szczegółowy katalog nagrobków. Przeglądając początkowe karty książki odnajdujemy informacje dotyczące prac inwentaryzacyjnych, historii powiatu borszczowskiego (do roku 1939) oraz ogólny opis cmentarzy i form artystycznych samych pomników nagrobnych. Noty katalogowe usystematyzowane

są alfabetycznie w rozdziałach poświęconych poszczególnym miejscowościom. Wykorzystując materiały bibliograficzne oraz relacje mieszkańców autorzy sumiennie opracowali każdy region pod względem jego historii, podziałów narodowościowych i wyznaniowych, ciekawszych realizacji architektonicznych (kościół, kaplice, cerkwie, pałace) oraz samych cmentarzy, w większości przypadków katolickich lub greckokatolickich². Notki dotyczące poszczególnych miejsc pochówku zawierają informacje o danych osobowych zmarłego, materiale, z którego wykonano nagrobek, jego wymiary, opis formy artystycznej oraz dokładnie odtworzoną inskrypcję. Najczęściej mamy do czynienia z dziełami warsztatów lokalnych, a niemal identyczne formy, takie jak krzyże kamienne, niekiedy fazowane na cokole i podstawie, znajdują się na większości cmentarzy: *Niewiele zachowało się tu znaczniejszych dzieł sztuki, choć niektóre nagrobki wruszają swa prostotą*. Niezwykle istotnym elementem not są inskrypcje, dokładnie spisane z konkretnych pomników. Stanowią one podstawową informację o zmarłym oraz pozwalają na datowanie danego obiektu. Często również są powodem

sentymentalnej refleksji: *Niech ta czułości pamiątka nietrwala / Którą Twe cienie miłość uczcił chciała / I lzy jej na twym wylewane grobie / Jeszcze to miejsce zrobią miłe Tobie //*.

Cała publikacja uzupełniona jest słownikiem mniej znanych pojęć architektonicznych, spisem bibliografii, indeksem osób i nazw geograficznych, planami niektórych cmentarzy oraz czarno-białymi ilustracjami.

Oceniając książkę *Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego* przede wszystkim należy docenić jej znaczenie jako materiału źródłowego, będącego niezwykle cenną pomocą w poszukiwaniu zmarłych na terenie Podola. Dodatkowo warto podkreślić rzetelność jaką wykazali się autorzy przy opracowywaniu poszczególnych nagrobków, cmentarzy i miejscowości. Niewątpliwie jest to pozycja ważna i doskonale wpisująca się w ogólnopolski projekt inwentaryzacji zabytków znajdujących się na Kresach

Wschodnich I i II Rzeczypospolitej, którego hasłem są słowa ks. Ksawerego Zubowskiego: *Aby te wszystkie najszcawniejsze Pamiątki [w Kraiu y za Kraiem...Naród Polski interesujące] wyciąć z cienia, zgromadzić rozsypane; ginące z czasem i skażytelne, uczynić powszechnie wiadomymi i wiecznotrwałymi...*

¹ Dotychczas ukazały się: w serii „A” publikacje poświęcone Żółkwi, Kołomyi, Drohobyczowi, Skale nad Zbruczem, Łopatynowi; w serii „B” przewodniki dotyczące lwowskiej katedry oraz muzeom polskim w Ameryce.

² W książce wyszczególniono i opisano: Bilcze Złote, Borszczów, Burdiakowce, Cygany, Dźwiniaczka, Germakówka, Głęboćczek, Jezierzany, Korolówka, Krzywe Górze, Łanowce, Łosiacz, Mielnica, Muszkatówka, Piłatkowce, Piszczatyńce, Skala nad Zbruczem, Strzałkowce, Turyłcze, Uście Biskupie, Wołkowce, Wysuczka.



BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI ORAZ WYKAZ PRAC DOKTORSKICH I MAGISTERSKICH NAPISANYCH DO KOŃCA 2005 ROKU POD KIERUNKIEM PROF. UKSW DR HAB. KRYSZYNY MOISAN-JABŁOŃSKIEJ

PUBLIKACJE NAUKOWE

Zarys ikonografii brackich obrazów różańcowych we Francji w XVII wieku, „Studia Theologica Varsaviensia” r. XXII, 1984, nr 2, ss. 133-157.

Malarstwo Karola Badury – próba charakterystyki, „Kronika Rzymska”, r. V, nr 51/52, wrzesień-październik 1986, ss. 16-21.

Matka Boska Różańcowa, w: Krystyna S. Moisan, Beata Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, ss. 44-94. [Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. St. Pasierb, *Nowy Testament*, t. II].

Matka Boska Szkaplerzna, w: Krystyna S. Moisan, Beata Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, ss. 95-132. [Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. St. Pasierb, *Nowy Testament*, t. II].

Matka Boska Pocieszenia, w: Krystyna S. Moisan, Beata Szafranec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, ss. 133-139. [Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. St. Pasierb, *Nowy Testament*, t. II].

Ikonografia maryjna w polskiej sztuce XIX wieku, w: Niepokalana. *Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, Cz. Krakowiak, Lublin 1988, ss. 699-712.

Kronika. Z zagranicy. Francja. Recenzja z wystawy „Światła północy. Malarstwo skandynawskie 1885-1905”, „Sztuka” r. XIII, nr 2/88, s. 65n.

Uwagi nad metodologią badań ikonografii polskiej sztuki kościelnej doby kontrreformacji, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. L, 1988, nr 4, ss. 335-340.

L'icongraphie mariale dans l'art polonais du XIXe siècle, w: *De Cultu Mariano Saeculis XIX-XX. Acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis in Sanctuario mariano Kevelaer (Germania) Anno 1987 celebrati*, t. VII, *De cultu mariano saeculis XIX et XX usque ad Concilium Vaticanum II in litterarum studiis et in arte christiana*, Romae 1991, ss. 255-272.

Santiago Sebastian, le baroque ibéro-américain. Message iconographique, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, 1/2, 1994, ss. 183-184.

Obraz czyścica w sztuce polskiego

baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne, Warszawa 1995, (format A4), ss. 200, il. 163.

Graficzne pierwowzory czterech obrazów Krzysztofa Fokelskiego z zakrystii jasnogórskiej, „Studia Claromontana”, t. XV, Jasna Góra 1995, ss. 417-431.

Mors et purgatorium. Ikonografia dwóch obrazów z kościoła p. w. Świętego Ducha w Lublinie, „Saeculum Christianum” r. 2 (1995) nr 2, ss. 105-119.

Mika Karolina Mickun – zarys biografii i twórczości, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. LVIII, 1996, nr 1/2, ss. 33-45.

Słowo wstępne w: Dominik Krzysztof Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*, [Warszawa 1999], s. 6.

Skarby duchowne – zapomniana forma dewocji doby baroku, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, r. VI/2 (12), 1999, ss. 125-136.

O Sybillach jeszcze słów kilka, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” r. VII/1 (13) 2000, ss. 159-164.

Mors, iudicium, coelum et purgatorium, czyli rzecz o sprawach ostatecznych, w: *Przeraziłwe echo trąby żalostnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku*, Katalog wystawy pod red. Przemysława Mrozowskiego, 15 grudnia 2000 – 15 marca 2001, Zamek Królewski w Warszawie, ss. 9-34.

Wprowadzenie, w: M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, ss. 5-13. [*Polska sztuka kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, cz. 2, *Nowy Testament*, t. I].

Słowo wstępne, w: M. Pielas, *Matka Boska Bolesna*, Kraków 2000, ss. 15-18. [*Polska sztuka kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, cz. 2, *Nowy Testament*, t. I].

Słowo wstępne, w: E. Zapolska, *Cnoty teologalne i kardynalne*, Kraków 2000, ss. 5-7. [*Polska sztuka kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, cz. 4, *Nauka Kościoła*, t. I].

Słowo wstępne, w: R. Słoma, *Sybill*, Kraków 2000, ss. 5-7. [*Polska sztuka kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, cz. 4, *Nauka Kościoła*, t. II].

Obrazowanie walki dobra ze złem, Kraków 2002, ss. 788 + 411 il. [*Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole*, red. K. Moisan-Jabłońska, cz. 4, *Nauka Kościoła*, t. III].

„Ars moriendi et purgatorium” czyli malowany moralitet XVII i XVIII wieku, w: *Patrimonium Marianorum. Ojciec Kazimierz Wyszyński (1700-1755) w kontekście swej epoki*, red. K. Pek, Warszawa-Lublin 2003, ss. 81-106 + 14 il. [*Studia Marianorum* 5, red. J. Kosmowski, D. Kwiatkowski, K. Pek, T. Rogalewski].

Obrazowanie idei compassio i corredemptio na polskich barokowych przedstawieniach dusz czyścicowych, „Saeculum Christianum”, r. 10 (2003) nr 2, ss. 129-143.

Przedstawienie św. Wenantego z Camerino orędownika dusz czyścicowych, pochodzące z kaplicy cmentarnej w Dobrzyjaluwie, niedaleko Łomży, „Saeculum Christianum”, r. 11 (2004) nr 1, ss. 159-163.

KATALOGI WYSTAW ARTYSTÓW WSPÓŁCZESNYCH

Katalog wystawy: *Rzeźba. Mika Karolina Mickun*, listopad 1988, Art Gallery BWA, ul. Zamkowa 2a, Olsztyn.

Katalog: *Dorota Żarska*, Warszawa-Gdańsk 1995.

Katalog wystawy: *Maciej Kamil Jablonski*, Espace Gainville, 22 rue de Sévran, 93600, Aulnay-sous-Bois, 6-29 grudnia 1995.

Katalog wystawy: *Dorota Żarska. Malarstwo*, 25 lutego-28 marca 1997. Galeria ITAL-MOT, al. Wojska Polskiego 60, Warszawa.

Katalog wystawy: *Maciej Kamil Jablonski. Malarstwo i rysunek*, Galeria Prezydenta Warszawy, Warszawa, Pałac Branickich, ul. Miodowa 6/8, 9 XI 2000 – 1 XII 2000.

PUBLIKACJE ALBUMOWE

Pułusk, Warszawa 2004, ss. 80.

Brodnica, Warszawa 2005, ss. 80.

Drohiczyn, Warszawa 2005, ss. 64.



**PUBLIKACJE PRASOWE
POPULARNONAUKOWE I
PUBLICYSTYCZNE**

- Rzeźby Miki Karoliny Mickun*, „Hejnał Mariacki”, nr 2 (368), czerwiec 1982, r. XXVI.
- Fundacja czerniakowska*, „Stolica”, nr 48 (1862) r. XXXVIII, 27 IX 1983.
- Chopin w Zamku Ostrogskich*, „Stolica”, nr 50 (1864), r. XXXVIII, 11 XII 1983.
- Wenecja w Warszawie*, „Stolica”, nr 51 (1865) r. XXXVIII, 18 XII 1983.
- Rysunki Goethego w Muzeum Literatury*, „Stolica”, nr 4 (1870), r. XXXIX, 22 I 1984.
- Xawery Dunikowski i współcześni*, „Stolica”, nr 12 (1878) r. XXXIX, 18 III 1984.
- Panorama Racławicka w Warszawie*, „Stolica”, nr 20 (1886) r. XXXIX, 13 V 1984.
- Chopiniana w Zamku Ostrogskich*, „Stolica”, nr 21 (1887) r. XXXIX, 20 V 1984.
- Widzenie natury*, „Stolica”, nr 24 (1890) r. XXXIX, 10 VI 1984.
- O Kościele francuskim*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXII, nr 3, 8 VII 1984.
- Timete Deum*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXII, nr 7, 5 VIII 1984.
- Assunta*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 32/33 (60/61), 11-18 VIII 1984.
- Matka Boska Różańcowa*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXII, nr 16, 7 X 1984.
- W drodze*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 2 (30), 13 I 1985.
- Ormianie*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 3 (31) 21 I 1985.
- Pół wieku we Włochach*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 5 (33), 3 II 1985.
- Wokół wiary*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 14/15 (42/43) 7-14 IV 1985.
- Dobrze, że jesteś inny*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 25 (53), 23 VI 1985.
- Zuzela*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 31 (59), 4 VIII 1985.
- Dialog ekumeniczny trwa*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIII, nr 2 (30), 13 I 1986.
- Benedyktynki*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXIV, nr 13/14 (93/94), 30 III-6 IV 1986.
- Grottger*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXVI, nr 12 (196) 20 III 1988.
- Święto malowane*, „Przegląd Katolicki”, r. LXXVI, nr 44 (228) 30 X 1988.
- Magnacki Węgrów* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 16 (320) czwartek 22 VI 1999, ss. 38-40.
- Stary Sącz* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 18 (322) czwartek 6 V 1999, ss. 50-52.
- Gostyń* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 22 (326) środa 2 VI 1999, ss. 58-60.
- Chelmno* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 25 (329) czwartek 24 VI 1999, ss. 20-22.
- Szydłów* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 28 (332) czwartek 15 VII 1999, ss. 26-28.
- Tykocin* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 31 (335) czwartek 5 VIII 1999, ss. 20-22.
- Jarosław* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 33 (337) czwartek 19 VIII 1999, ss. 22-24.
- Kartuzy* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 36 (340) czwartek 9 IX 1999, ss. 28-30.
- Nieszawa* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 40 (344) czwartek 7 X 1999, ss. 30-32.
- Czyściec staropolski*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 43 (347) czwartek 28 X 1999, ss. 22-25.
- Pułtusk*, [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 16 (372) czwartek 20 IV 2000, ss. 36-38.
- Szydłowiec* [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 20 (376) czwartek 18 V 2000, ss. 18-20.
- Drohiczyn*, [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 24 (380) czwartek 15 VI 2000, ss. 20-22.
- Biecz*, [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 29 (385) czwartek 20 VII 2000, ss. 22-25.
- Brodnica*, [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 36 (392) czwartek 7 IX 2000, ss. 28-31.
- Warta*, [cykl: *Piękne miasteczka*], „Gazeta Wyborcza. Magazyn”, nr 39 (395) czwartek 28 IX 2000, ss. 20-22.

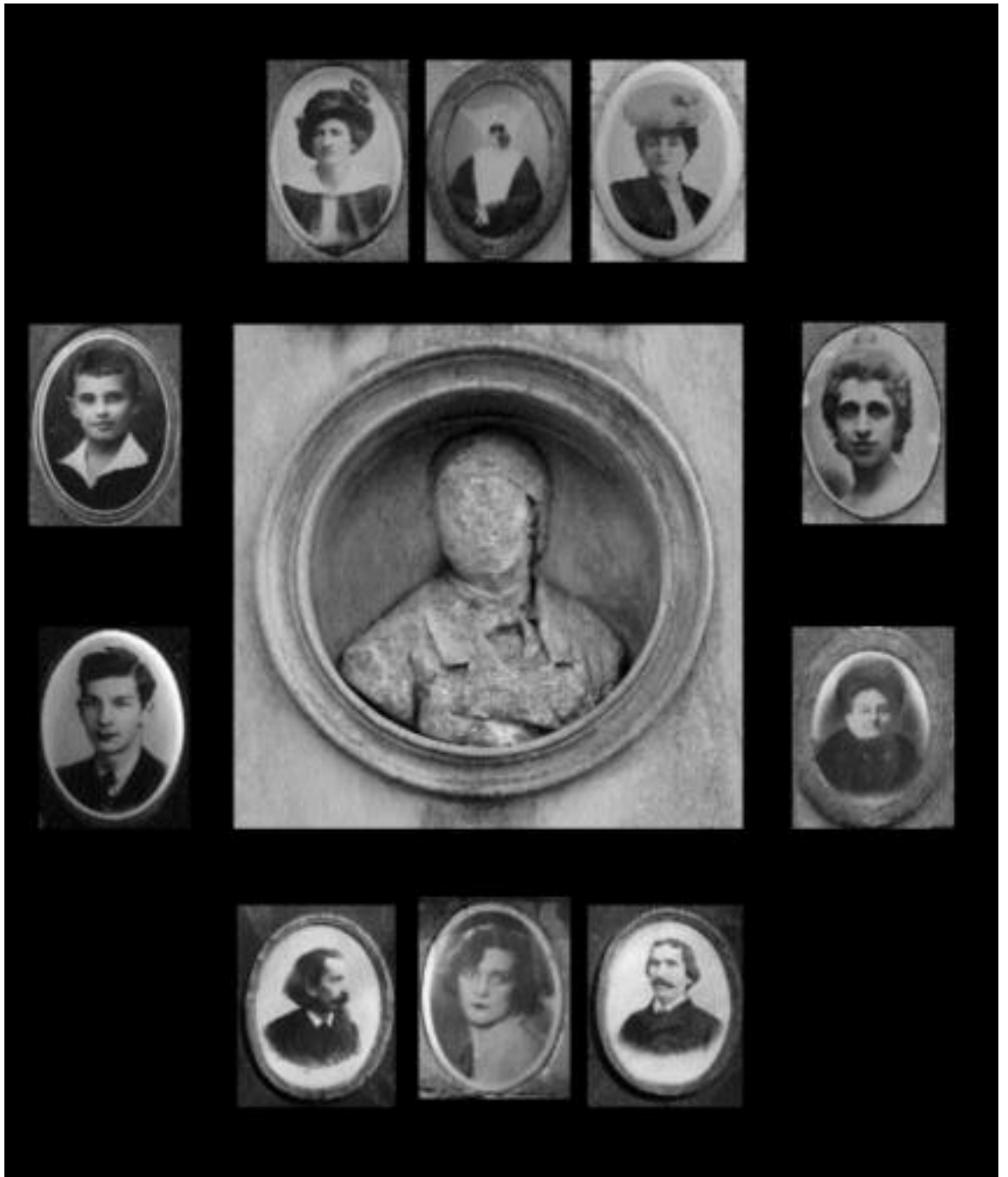
PRACE MAGISTERSKIE

- Pielas Magdalena, *Ikonaografia przedstawień Matki Boskiej Bolesnej w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1995 (ATK), (publikacja: *Matka Boska Bolesna, Kraków 2000, ss. 244*).
- Stróżewska-Nakouzi Aleksandra, *Dary Marii Ludwika Gonzagi i Jana Kazimierza dla klasztoru SS. Wizytek w Warszawie. Z dziejów królewskiego mecenatu artystycznego w XVII wieku*, ss. 122, Warszawa 1995 (ATK).
- Zapolska Ewa, *Alegoria cnót teologicznych i kardynalnych w nowożytnej sztuce polskiej. Studium ikonograficzne*, Warszawa 1997 (ATK), (publikacja: *Cnoty teologiczne i kardynalne, Kraków 2000, ss. 264*).
- Grudniak Ludmiła, *Ikonaografia siedmiu sakramentów w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1997 (ATK), ss. 208 + il.
- Zagórska-Acerboni Marta, *Taniec w Polsce w kontekście europejskim w XIV i XV wieku*, Warszawa 1997, ss. 77 (publikacja: *Taniec w Polsce XIV i XV wieku na tle europejskim, w: Seminaria staropolskie. Literatura w kontekstach kulturowych, red. R. Krzywy, Warszawa 1997, ss. 163-196*).
- Wójcik Małgorzata, *Symboliczne przedstawienia pasyjne w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1998 (ATK), ss. 134 + il.
- Słoma Renata, *Sybille w polskiej sztuce nowożytnej. Studium*

- ikonograficzne*, Warszawa 1998 (ATK), (publikacje: *Graficzne pierwowzory cyklu sybill Adolfa Boya z ratusza staromiejskiego w Gdańsku*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka VII/1 (13) 2000 r., ss. 147-157; *Sybille*, Kraków 2000, ss. 196).
- Kwiatkowska Ligia, *Ikonaografia św. Barbary w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1999 (ATK), ss. 142 + il.
- Bubółka Monika, *Przedstawienia wzorowane na dziele emblematycznym „Pia Desideria” Hermana Hugona w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2000 (UKSW), ss. 150 + il.
- Góral Joanna, *Ikonaografia polskich ornatów z XVIII wieku przedstawiających symbole eucharystyczne*, Warszawa 2000 (UKSW), ss. 116.
- Kalupa Katarzyna, *Cudowne wizerunki Jezusa z Maryją i świętym Józefem oraz ich przedstawienia w polskiej sztuce XVII i XVIII wieku*, Warszawa 2000 (UKSW), ss. 165 + il., (publikacje: *Dzieje cudownego wizerunku Jezusa z Maryją i św. Józefem w sanktuarium miedniewickim*, „Mazowsze. Dziedzictwo Kulturowe” X, 2002, nr 15, ss. 105-114; *Matka Boska Dzikowska*, w: *Dwa symbole Tarnobrzega*, opr. T. Zych, Tarnobrzeg 2004, ss. 38-75; *Cudowny wizerunek św. Józefa z kolegiaty kaliskiej na tle słynących łaskami przedstawień Jezusa z Maryją i św. Józefem w Rzeczypospolitej XVII-XVIII wieku*, w: *Kolegiata kaliska na przestrzeni wieków 1303-2003*, red. G. Kucharski, J. Plota, Kalisz 2004, ss. 243-258).
- Poniński Ireneusz, *Portrety królów i królewiczów w strojach polskich do roku 1673*, Warszawa 2001 (UKSW), ss. 87 + il.
- Sala Katarzyna, *Biblioteka poaugustyńska w Żaganiu. Zarys dziejów, wyposażenie i ikonaografia malowideł na kopułach*, Warszawa 2001 (UKSW), ss. 176 + il.
- Snopek Iwona, *Ikonaografia świętej Teresy z Avila w nowożytnej sztuce polskiej XVII-XVIII wieku oraz w piśmiennictwie tego czasu*, Warszawa 2002 (UKSW), ss. 134 + il.
- Maziarz Marek, *Obrazowanie Gniewu Bożego w malarstwie Tomasza Dolabelli*, Warszawa 2004 (UKSW), ss. 89 + il.
- Stępień-Kirejczyk Paulina, *Ikonaografia siedmiu archaniołów w polskiej sztuce i piśmiennictwie religijnym doby baroku*, Warszawa 2005 (UKSW), ss. 164 + il.
- Swiderska Beata, *Przedstawienia proroka Eliasza w ikonaografii karmelitańskiej w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2005 (UKSW), ss. 104 + il.

PRACE DOKTORSKIE

- Staszewski Jarosław, *Ikonaografia cudów eucharystycznych w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2005 (UKSW), ss. 436 + il.



W Auli Głównej Politechniki Warszawskiej w dniach 1 i 2 grudnia 2005 r. odbędą się targi ARCHITEKTURA i BUDOWNICTWO skierowane zarówno do architektów i inżynierów budownictwa, jak i do mieszkańców Warszawy. Organizatorem jest Murator EXPO, a partnerem przedsięwzięcia SARP Oddział Warszawski. Formuła imprezy daleko wykracza poza tradycyjne targi. Dwudniowy program wydarzenia podzielono na części: wystawienniczą i dyskusyjną.

Drugiego dnia targów ARCHITEKTURA i BUDOWNICTWO organizowanego przez MURATOR EXPO redakcja pisma ARTIFEX przygotowała panel dyskusyjny:

Przestrzeń osobista – przestrzeń społeczna

Podjęte zostaną zagadnienia dotyczące: relacji przestrzeni osobistej i społecznej w kontekście architektury i urbanistyki Warszawy, kształtowania postaw społecznych w wyniku tworzenia relacji z architekturą i urbanistyką, oraz możliwości oddziaływania miasta na osobistą przestrzeń jego mieszkańców. Swój udział zapowiedzieli m.in.: prof. Andrzej K. Olszewski, prof. Andrzej Basista, prof. Zbigniew Bania, dr Peter Martyn, Magdalena Hniedziewicz, Danuta Wróblewska, dr Katarzyna Chrudzimska-Uhera i dr Krystyna Styrna-Bartkowiec.

**2 grudnia 2005 roku, godz. 13.15–15.00,
GMACH GŁÓWNY POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ**